

**T.C.
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**XIX. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE MÜZİK VE RESİM
SANATININ BİRBİRLERİYLE OLAN ETKİLEŞİMLERİ**

Hülya MEMİŞ

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜZİK ANASANAT DALI
MÜZİK PROGRAMI**

**DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Çetin KÖRÜKÇÜOĞLU**

İSTANBUL, Mayıs 2019

T.C.
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

XIX. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE MÜZİK VE RESİM
SANATININ BİRBİRLERİYLE OLAN ETKİLEŞİMLERİ

Hülya MEMİŞ
(152070002)

YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜZİK ANASANAT DALI
MÜZİK PROGRAMI

Tezin Enstitüye Teslim Edildiği Tarih :

Tezin Savunulduğu Tarih :

Tez Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Çetin KÖRÜKÇÜOĞLU _____
(Okan Üniversitesi)

Diğer Jüri Üyeleri Prof. Serpil MURTEZAOĞLU _____
(İstanbul Teknik Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Göknil BİŞAK ÖZDEMİR _____
(Okan Üniversitesi)

**T.C.
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**XIX. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE MÜZİK VE RESİM
SANATININ BİRBİRLERİYLE OLAN ETKİLEŞİMLERİ**

**Hülya MEMİŞ
(152070002)**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜZİK ANASANAT DALI
MÜZİK PROGRAMI**

DANIŞMAN

Dr. Öğr. Üyesi Çetin KÖRÜKÇÜOĞLU

İSTANBUL, Mayıs 2019

ÖNSÖZ

Sanatların birbirleriyle olan etkileşimleri, tarih boyunca ilgi uyandıran bir konudur. Özellikle müzik-resim; resim-edebiyat; müzik-tiyatro gibi..19. yüzyıl sonlarında teknolojik ve bilimsel gelişmelerin hızla hayatımıza girmesiyle sanatlar arasındaki sınırlarda kalkmaya başlamış ve bu durum 20. yüzyıl ve sonrasında daha da artmıştır.

Bu etkileşimin müzik ve resim arasında daha fazla görülmesinin sebebi, fotoğraf makinesinin icadı ile olmuştur. Şöyle ki, fotoğraf makinesinin icadı ile yüzyıllarca doğayı ve gerçekliği konu edinen resim sanatı kendini sorgulamaya başlamış, doğayı ve gerçekliği görüldüğü gibi değil de bunun ötesindeki gerçeği konu edinmeye çalışmıştır. Bunun içinde müzik sanatının soyutluğundan faydalanmıştır.

Özellikle 20. yüzyılın başlangıcında soyut sanatın doğuşu ile yoğunlaşan bu durumun ülkemizdeki hikâyesi oldukça kısadır. Bu bakımdan, konuyla ilgili tez çalışmalarının yetersiz olması, tez konusunu seçmemizde etkili olmuştur. Konumuzla ilgili sanatçıların sayısının azlığı ve bu alandaki kaynakların sınırlı oluşu, çalışmamız esnasında bizi zorlayan etkenlerdi. Bu nedenle çalışmamızı doğru ve etkin bir şekilde yapabilmemiz için Nazan İpşiroğlu'nun makale ve kitaplarını temel aldığımızı belirtmeliyiz.

Bu çalışma bize, soyut olan his ve düşüncelerimizin görsel ve somut bir şekilde nasıl ifade etmemiz gerektiğinin sanatsal boyutunu göstermektedir. Bilim, teknoloji hatta tıp alanında bile birçok kapıyı aralayacak nitelikte olduğunu ise. okurlarımızın taktirine bırakarak, biz sadece resim-müzik etkileşimi kısmıyla konuyu sınırlı tutacağız.

Öncelikle tüm tez hazırlama süreci boyunca beni destekleyen ve yönlendiren danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Çetin Körükçü hocama; Dr. Öğr. Üyesi Naci Madanoğlu'na, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü Öğr. Gör. Hakan Ersiz ve değerli Eşi Burçin Atilla Ersiz'e; Sanat Tarihi Bölümü Dr. Öğr. Üyesi E. Osman Erden'e yönlendirmeleri ve destekleri için teşekkür ederim.

Bu çalışmayı, bütün öğrenim hayatım boyunca pek çok sıkıntıya göğüs geren yine bu çalışmam esnasında da rahatsızlanmasına rağmen desteğini esirgemeyen annem Necla Memiş'e ithaf ediyorum.

Hülya MEMİŞ
Mayıs, 2019

İÇİNDEKİLER

SAYFA NO

| | |
|--|-----------|
| ÖNSÖZ | i |
| İÇİNDEKİLER | ii |
| ÖZET | iv |
| ABSTRACT | v |
| RESİM LİSTESİ | vi |
| BÖLÜM 1. GİRİŞ | 1 |
| BÖLÜM 2. 19. ve 20. YÜZYIL RESİM-MÜZİK ETKİLEŞİMİ | 4 |
| 2.1. 19. YÜZYIL RESİM SANATINDA MÜZİĞİN BETİMLENMESİ | 5 |
| 2.1.1. 19. Yüzyılda Değişen Gerçeklik Anlayışı ve Resim-Müzik Etkileşimi..... | 5 |
| 2.1.2. 19. yüzyıl Sonlarında Resim-Müzik Etkileşiminde Beliren İki Ana Yol..... | 8 |
| 2.2. 20. YÜZYIL RESİM-MÜZİĞİN ETKİLEŞİMİ | 16 |
| 2.2.1. 20. Yüzyıl Resim-Müzik Etkileşiminde Nesnel ve Öznel Yaklaşımlar | 18 |
| 2.2.1.1. Nesnel Yaklaşım: Resimde Yapı Arayışı | 18 |
| 2.2.1.2. Öznel Yaklaşım: Çizgi ve Renge Değer Veren Dışavurumcu Durum | 26 |
| BÖLÜM 3. MODERN TÜRK RESİM SANATINDA RESİM-MÜZİK ETKİLEŞİMİ | 33 |
| 3.1. GENEL BAKIŞ | 33 |
| 3.2. ESERLERİNİ MÜZİKTEN ESİNLENEREK OLUŞTURAN ÜLKEMİZ SANATÇILARINDAN ÖRNEKLER | 36 |
| 3.2.1. Adnan Çoker | 36 |
| 3.2.2. Abdurrahman Öztoprak | 41 |
| 3.2.3. Bilge Alkor | 45 |
| 3.2.4. Canan Tolon..... | 51 |
| 3.2.5. Ayşegül Yeşilnil | 55 |
| 3.2.6. Mehmet Mahir | 59 |

| | |
|--------------------------------|-----------|
| 3.2.7. Erol Deran..... | 63 |
| 3.2.8. Rıza Kuruüzümcü | 65 |
| 3.2.9. Filiz Kansu Çelik | 67 |
| 3.2.10. Gonca Gören..... | 68 |
| SONUÇ..... | 70 |
| KAYNAKÇA | 75 |
| EKLER..... | 78 |



ÖZET

XIX. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE MÜZİK VE RESİM SANATININ BİRBİRLERİYLE OLAN ETKİLEŞİMLERİ

Bu çalışma, tarih boyunca birçok sanat dalıyla etkileşim içerisinde olan müzik sanatının 19. ve 20. yüzyıllarda modernizm süreciyle birlikte resim sanatıyla, diğer sanat dallarına oranla nasıl daha derin bir yaklaşım etkileşim ve bildirim içerisinde olduğunu araştırmış ve bunun sonucunda ortaya çıkan çalışmalarını konu edinmiştir.

Araştırma süreci üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde giriş, İkinci bölümde 19. ve 20. yüzyılda değişen gerçeklik anlayışı ve resim-müzik ilişkisi irdelenmiş,

Üçüncü bölümde ise; resim-müzik koşutluğuna eğilmiş Modern Türk sanatçıların çalışmalarını örneklerle incelenmiş, çalışmaya zenginlik katma açısından söyleşiler yer almıştır.

İncelediğimiz sanatçılarda aradığımız özelliğin, müzik enstrümanları ya da icracılarını betimlemek olmadığını belirtmeliyiz. Ulaşmaya çalıştığımız, görsel sanatlar-müzik ilişkisi konusuna eğilmiş ve bunu öznel ya da nesnel bir yaklaşımla sanatına yansıtmış sanatçıları vurgulamaktır.

Sonuç bölümünde ise konunun dünya da ve ülkemizde ki gelişiminin tarihi özetlenmiş ve buna bağlı olarak müzik-resim etkileşimi genel hatlarıyla değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müziğin Resmi

Tarih: Mayıs 2019

ABSTRACT

ART AND MUSIC INTERACTION FROM THE 19 TH CENTURY TO PRESENT

This study investigates how the art of music, which has been interacting with many branches throughout the history, establishes a deeper relationship with the art of painting more than other branches of art under the influence of modernism in the 19th and 20th centuries and it aims to present results depending on the investigation. The process of investigation consists of three parts;

The first chapter as Introduction Part, the second chapter as Changing Conception of Reality in the 19th and 20th Centuries and the Interaction between Art and Music,

And the third chapter as Works and Thoughts of Modern Turkish Artists who support the parallelism between art and music. We need to state the fact that what we are looking for in artists to describe is not about their Works or musical instruments. Instead, we want to emphasize the significance of artists who are passionate about the interaction between music and art and their Works affected by their passion of music and art.

In the conclusion part, the history of the interaction between music and art has been summarized by including its growing development both in Turkey and in the World and accordingly, music-art interaction has been aimed to be evaluated in general.

Keywords: Picture of Music

Date: May 2019

RESİM LİSTESİ

SAYFA NO

| | | |
|--------------------|---|----|
| Resim 1.1: | Alexander Skriyabin'in Renk Skalası | 2 |
| Resim 1.2: | Modest Mussorgsky, Bir Sergiden Tablolar Nota Yazısı | 2 |
| Resim 2.1: | Paul Gauguin, "Manao Tupapau" (Ölülerin Ruhunu Bekliyor), 1892, Tuval üzerine yağlıboya, Ölçüsü bilinmiyor, Albright-Knox Art Gallery, New York. | 10 |
| Resim 2.2: | Vincent Van Gogh, "Yıldızlı Gece", 1889, Tuval üzerine yağlıboya, 72x92 cm., MoMA, New York. | 12 |
| Resim 2.3: | Gustav Klimt, "Beethoven Frizi" (Ayrıntı), 1901-02, Karışık teknik, Ölçüsü bilinmiyor, Secession Building, Viyana. | 14 |
| Resim 2.4: | M. K. Ciurlionis, "Yıldız Sonatı", Allegro (sol) ve Andante (sağ) bölümleri, 1908, Tekniği bilinmiyor, Ölçüsü bilinmiyor, (Özel koleksiyon). | 15 |
| Resim 2.5: | R. Delaunay, "Pencere" (Birinci bölüm, ikinci motif), 1912, Tuval üzerine yağlıboya, 65x46 cm., Guggenheim Museum, ABD. | 20 |
| Resim 2.6: | Frantisek Kupka, "İki Renkli Füg", 1912, Tuval üzerine yağlıboya, Ölçüsü bilinmiyor, Narodni Galerie, Prag. | 20 |
| Resim 2.7: | Paul Klee, "Kırmızı Füg", 1921, Suluboya, Ölçüsü bilinmiyor, Felix Klee Koleksiyonu. | 22 |
| Resim 2.8: | Paul Klee, "Anayol ve Yan Yollar", 1929, Tuval üzerine yağlıboya, 84x68 cm., Ludwig Museum, Köln. | 23 |
| Resim 2.9: | Paul Klee, "Ad Parnassum", 1932, Tuval üzerine yağlıboya, 100x126 cm., Kunstmuseum, Bern. | 23 |
| Resim 2.10: | Luigi Veronesi, "Kromatik Görselleştirme" (Füg Sanatı'ndan Kontrapunkt 2), 1971, Tekniği bilinmiyor, Ölçüsü bilinmiyor, (Özel koleksiyon). | 24 |
| Resim 2.11: | Henri Matisse, "Dans", 1910, Tuval üzerine yağlıboya, 260x391 cm., The Hermitage, St. Petersburg, Rusya. | 28 |
| Resim 2.12: | W. Kandinsky, "İzlenim 3", 1911, Tuval üzerine yağlıboya, 78x100 cm., Stadtische Galerie im Lenbachhaus, Münih. | 30 |
| Resim 2.13: | Franz Marc, "Savaşın Biçimler", 1914, Tuval üzerine yağlıboya, 91x131 cm., Staatsgalerie moderner Kunst, Münih. | 31 |

| | | |
|--------------------|---|----|
| Resim 2.14: | Auguste Macke, “Bach’a Saygı”, 1912, Tuval üzerine yağlıboya, 102x82 cm., Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen. | 32 |
| Resim 3.1: | Adnan Çoker, “Yansıma II”, 1995, Tuval üzerine yağlıboya, 81x100 cm., (Özel koleksiyon). | 38 |
| Resim 3.2: | Adnan Çoker, “Yarım Küreler ve Mor Kare”, 1995, Tuval üzerine akrilik, 180x180 cm., (Ayla Sevant Koleksiyonu)..... | 40 |
| Resim 3.3: | Abdurrahman Öztoprak, “Resim CC”, 1989, Tuval üzerine karışık teknik, 130x130 cm., (Özel koleksiyon). | 43 |
| Resim 3.4: | Abdurrahman Öztoprak, “Resim CCLIX”, 1994, Tuval üzerine karışık teknik, 98x125 cm., (Özel koleksiyon). | 44 |
| Resim 3.5: | Abdurrahman Öztoprak, “Missa Solemnis-Beethoven’a Saygı, Nüvit Özdoğru Anısına”, 2005, Tuval üzerine karışık teknik, 300x360 cm. | 45 |
| Resim 3.6: | Bilge Alkor, “Caliban”, Tuval üzerine yağlıboya?, Ölçüleri belli değil, (Özel koleksiyon). | 47 |
| Resim 3.7: | Bilge Alkor, “Gute Nacht”, Tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 180x100 cm., (Özel koleksiyon). | 49 |
| Resim 3.8: | Bilge Alkor, “Gezgin ve Gölgeleleri” (ayrıntı), Tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 170x1000 cm., (Özel koleksiyon)..... | 50 |
| Resim 3.9: | Bilge Alkor, “Sihirli Flüt”, Tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 160x310 cm., (Özel koleksiyon). | 51 |
| Resim 3.10: | Canan Tolon, “İsimsiz”, 1997, Mylar kağıdı üzerine yağlıboya, 25x18 cm., (Özel koleksiyon). | 53 |
| Resim 3.11: | Canan Tolon, “Kaza Eseri”, 1995, Mylar kağıdı üzerine yağlıboya, 56x43 cm., (Özel koleksiyon). | 54 |
| Resim 3.12: | Ayşegül Yeşilnil, “Müziyenler”, 1988, Tuval üzerine akrilik, 28x30 cm., (Özel koleksiyon). | 56 |
| Resim 3.13: | Ayşegül Yeşilnil, “Miles Davis”, 1987, Kağıt üzerine akrilik, 29x23,5cm., (Özel koleksiyon). | 56 |
| Resim 3.14: | Ayşegül Yeşilnil, “İsimsiz”, Tuval üzerine yağlıboya, Ölçüleri belli değil, (Özel koleksiyon). | 57 |
| Resim 3.15: | Ayşegül Yeşilnil, “İsimsiz”, Tuval üzerine yağlıboya, Ölçüleri belli değil, (Özel koleksiyon). | 58 |
| Resim 3.16: | Mehmet Mahir, “Füg” (ayrıntı), 1996, Tuval üzerine yağlıboya, Ölçüsü bilinmiyor, (Özel koleksiyon)..... | 60 |
| Resim 3.17: | Mehmet Mahir, “İsimsiz”, Tuval üzerine yağlıboya , Ölçüsü bilinmiyor, (Özel koleksiyon). | 61 |
| Resim 3.18: | Erol Deran ‘Peyzaj’ Tuval üzerine yağlıboya, 30 x12 cm. (Özel Koleksiyon) | 64 |
| Resim 3.19: | Rıza Kuruüzümcü, “Aşk’ın12yüzü”, 4,80x1,80 m., Tuval üzerine karışık teknik, 2015 | 66 |

| | |
|--|----|
| Resim 3.20: Rıza Kuruüzümcü, “Suçlu Gözlerin”, 2,40x1,80 m., Tuval üzerine akrilik teknik, 2015 | 66 |
| Resim 3.21: Filiz Kansu Çelik, “Gölgeler Senfonisi” 50x70, Kara Kalem Tekniği. | 67 |
| Resim 3.22: Filiz Kansu Çelik “Ritmik Tunel” 100x120, Kolaj..... | 68 |
| Resim 3.23: Gonca Gören,” Vibrato I”, 130x180cm Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 2008 | 68 |
| Resim 3.24: Gonca Gören, “Kreşendo”, 50x50cm Kağıt Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 2008 | 69 |



BÖLÜM 1. GİRİŞ

Bu çalışmayla; müzik sanatı ile resim sanatının etkileşiminden faydalanarak, yeni ve etkili bir ifade tarzı ortaya koyan çalışmaları inceleme, elde edilen ve edilecek olan sonuçların da izlenmesi ile müzik ve resim disiplinleri arasındaki sanatsal, kültürel ve estetik ilişkileri; bilimin ilham alabileceği bir tez metni şeklinde sunmak olmuştur.

Bu bağlamda, geniş bir konu olması nedeniyle araştırmanın kapsamı görsel sanatlar da, müziğin hangi sanatçıları ne şekilde etkilediği 19. yy. ve sonrası ile sınırlandırılmış olup, ülkemiz sanatçılarına da atıfta bulunulmuştur.

Bu amaç ve kapsam doğrultusunda kullandığımız yöntem; nitel araştırma yöntemi başlığı altında, literatür taraması olmuştur. Çalışmaya zenginlik katma açısından ülkemiz sanatçılarıyla söyleşilerde yer almıştır.

Tüm sanat dallarının birbirleriyle ilişkisi bilinen bir gerçektir. Örneğin resim-heykel; müzik-tiyatro; müzik-dans; tiyatro-sinema gibi görsel ve işitsel sanatların birbirleriyle etkileşimi, birbirlerinin biçimlendirme teknik ve yöntemlerinden faydalanarak kendi ifade biçimlerini bulmaları, sanata farklı bir bakış açısı getirmiştir. Özellikle resim ve müzik sanatlarının tarih boyunca ilişkisi Mısır, Mezopotamya ve Anadolu-Grek uygarlıklarına kadar uzanmaktadır.

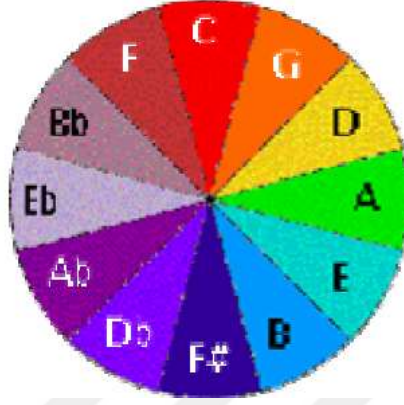
Çeşitli kültürlerde, notalar ve renkler arasında bağ kurulmaya çalışılmış; matematik temellerine oturtulmuş müzik teorisinden yola çıkarak, renkler arasındaki uyuma ulaşılmaya çalışmıştır insanlık.

Antik Yunanlıların ise ayrıcalıklı bir sanat dalı olarak gördüğü müziğin, resim ile olan ilişkisi Romantik dönemde resim sanatındaki gerçeklik anlayışının değişmesiyle başlamıştır. Yeni bir ifade dili oluşturma çabası güden sanatçılar, 20. yüzyıla girerken bu iki birbirinden bağımsız olan resim ve müzik sanatının etkileşmesiyle doruk noktaya ulaşmıştır. Her iki sanat dalının birbirlerini ne denli etkiledikleri, resimden esinlenilerek oluşturulmuş besteler ve ya müziğin tema alındığı tablolar ile kendini göstermektedir.

Örneğin, yaptığı müzik ile zihnimizde adeta bir tablo oluşturan bestecilerden biridir Vivaldi. Bestecinin “*Dört Mevsim*” adlı eseri bu yönde iyi bir örnek oluşturmaktadır.

Bu ünlü yapıtında; mevsimler kendi özellikleriyle resmedilmiştir. Kuş cıvıltıları, gök gürültüsü, yağmur sesi, buzun kırılmalığı, yapıtın önemli sahnelerindedir.

Sesler bir araya gelerek bir melodi oluşturdukları gibi, aynı şekilde renkler de aralarındaki zıtlık ve ya uyumla, birbirlerini tamamlayarak bir ifade dili oluştururlar:



Resim 1.1: Alexander Skriyabin'in Renk Skalası

Kaynak: http://median.shiftingplanes.org/issues/2008_spring/media/prometheus_color_wheel.gif

Alexander Scriabin'in; "*Her Tınıya Karşı Bir Renk,*" resimden esinlenerek müziğe yansıyan eserleri arasındadır. Bestecinin orkestra yapıtı olan "*Prometheus*'ta" ses-renk özdeşliği amaçlanmış; ışıklı klavye veya bir renk orgu ile her tınıyı bir renk ile karşılayarak müziğe görsel bir ifade vermiştir. (Örneğin; sarı trompet, yeşil korno, mavi flüt simgesi vb.) Besteci müziği kendi inançlarına alet ederek, yalnız müzik değil, dans, ışık, şiir, devingenlik, tüm tınılar ve tüm duyguları tanrısal bir bütünde birleştirmeyi planlamıştır.



Resim 1.2: Modest Mussorgsky, Bir Sergiden Tablolar Nota Yazısı

Kaynak: http://www.musicforstrings.com/catalog/images/mussorgsky_promenade_stringquartet_sheet-music.jpg

Modest Mussorgsky; “*Bir Sergiden Tablolar*,” bestecinin senfonik süitidir. Besteci bu eseri, mimar-ressam olan yakın arkadaşı Victor Hartmann’ın ölümünden sonra anısına, onun tablolarından esinlenerek yazmıştır.

Yine müzik-resim etkileşimini eserlerinde hissettiğimiz L. Van Beethoven’ın “*Ses Ressamlığı*” da bir ifade aracı olarak güzel bir örnektir.

1910 dolaylarındaki yıllar, 20. yy. sanatının gelişimini hazırlayan yıllardır. Yenilikçi sanatın biçim dili oluşturulurken, müzik ve resim sanatları arasındaki koşutluklar, ortaklıklar vb. üzerine düşünceler başlamış ve aralarındaki iletişim ve etkileşim oldukça yoğunlaşmıştır. Bu estetik yakınlaşmada, Kandinsky ve Marc’ın *Mavi Atlı* (Der Blaue Reiter) adlı almanağı yayımlamaları, arkasından aynı isimle bir grup oluşturmaları, Kandinsky’nin soyut sanat üzerine fikirlerini barındıran “*Sanatta Tinsellik Üzerine*” (Über das Geistige in der Kunst) adlı kitabının yayınlanması, Kübizm’in doğuşu, Fütürizm’in eşzamanlı devingenliği resim yüzeyinde oluşturması, Paris’te “*Bağımsızlar Salonu’nda*” (Salon des Independants) ilk soyut resimlerin, özellikle de füğ formunun kullanıldığı tabloların sergilenmesi çok önemli etkenlerdir. 19. yy sonlarından itibaren Gauguin, Van Gogh, Seurat ve gibi ressamlar tarafından; renk senfonisi, renk orkestrasyonu, renk modülasyonu vb. terimleri resim terminolojisine sokmuş olmaları ve yapıtlarına füğ*, sonat*, senfoni* gibi müziğe ilişkin adlar vermeye başlamalarıyla bu etkileşim dikkat çekmeye başlamıştır.

* Füğ: Ana temanın veya kılavuz fikrin taklit yoluyla geliştirilmesine dayalı bir besteleme şekli. Füğ sözcüğü İtalyancada kaçış anlamını taşıyan fugare fiilinden türemiştir. Nitekim Füğ’de seslerin birbiri ardına sıralanması kovalamayı andırmaktadır. Z. Lale Feridunoğlu, *Müziğe Giden Yol*, 1.Baskı, İnkılap Yayınları, İstanbul, 2014, s.19.

* Sonat: Bir veya iki enstrümanın birlikte çaldığı ciddi müzik türüdür. İtalyanca suonare sözcüğünden gelir. Anlamı ses vermek, bir enstrümandan ses çıkarmaktır. Feridunoğlu, *a.g.e.*, s.20.

* Senfoni: Yunanca *simfoniya* sözcüğünden gelir. Birlikte duyulan sesler, birlikte çalınan çeşitli enstrümanlar anlamındadır. Feridunoğlu, *a.g.e.*, s.21.

BÖLÜM 2. 19. ve 20. YÜZYIL RESİM-MÜZİK ETKİLEŞİMİ

Müzik ile resim sanatının birbirlerine yakınlaşması özellikle 19. yy'da kendini göstermeye başlamıştır. Bundan önce ki dönemler ise Romantik, Klasik, Barok Dönem ve Rokoko gibi, bu duruma zemin hazırlayan periyodlar olmuştur.

Bu periyodlar, günümüz müziğinin oluşması bakımından önemlidir. Fakat çalışmamız 19. yy ve sonrası ile sınırlandırıldığı için, bu koşutluğa en çok yaklaşan son iki dönemden kısaca bahsetmekle yetineceğiz.

Barok dönemin müziğinde, makamsal sistemden tonal sisteme geçilmiştir. Böylece minör ve major tondan oluşan dizge içinde hareket olanağı çoğalmış, bir tondan başka tona geçilebilme olanağıyla (modülasyon) armoni dünyasının sınırsızlığına ulaşılmıştır. Bunun yanında diğer gelişmeler de opera ve çalgısal müzikte olmuştur.

Johann Sebastian Bach'ın (1685-1750) bir armoni temeli üzerine kurulmuş çoksesli kompozisyonları yani fügları, çoksesliliğin zirvesini ifade etmektedir. İleride sık sık değineceğimiz ve birçok ressamı da etkilemiş olan bu teknik, Barok dönemin ifadeci ve melodik olan, kontrastlara dayanan diğer tür müziğiyle bir karşıtlık içinde gelişmesini sürdürmüştür.

18. yüzyılın ikinci yarısından sonra Barok sanatın giderek zayıfladığını ve yerini Rokoko'ya bıraktığını görüyoruz. Bu yüzyılın sanat anlayışı, soyluların törensel, şaşalı ve ağır havasına duyulan özentiye kırmış, içtenliği ve inceliği ön plana çıkarmıştır. Yani saray sanatının yerini daha keyfince davranan ve biraz da "hafif" bir sanata dönmüştür. Bununla birlikte sanat, bir yandan da orta sınıfın beğenisine de inmiştir. Rokoko'da renk ve ifade farkları, Barok dönemin belirgin ve kalın çizgisine tercih edilmiş, duygusallık öne çıkmıştır. Böylece dönemin ekonomik ve siyasal dengelerinin bozulmasıyla ortaya çıkan eğlence hayatına düşkünlük yüzünden sanat, bir yandan göz alıcı, fakat yüzeysel bir hale gelmiş; dekoratif ve süslemeci bir anlayışa da bürünmüştür. Müzikte de "style galant" olarak karşılığını bulan bu dönemin beğenisi, kendini süsleme

notalarındaki bolluk ile göstermiş, Barok müziğin karışık kontrpuan tekniğine oranla daha kolay dinlenen bir müzik olmuştur.

2.1. 19. YÜZYIL RESİM SANATINDA MÜZİĞİN BETİMLENMESİ

2.1.1. 19. Yüzyılda Değişen Gerçeklik Anlayışı ve Resim- Müzik Etkileşimi

Avrupa'yı saran eşitlik ve demokrasi rüzgârı; 1789 Fransız Devrimi'nden sonra, Rokoko üslubu ve onu oluşturan hayat şartlarının kaybolmasıyla başlamış, böylece tüm Avrupa'yı eşitlik ve demokrasi rüzgârı sarmıştır. Buna bağlı olarak sanatlar da bir demokratikleşme görülmüş ve giderek halkla bütünleşmiştir.

Genel olarak resim sanatında taha yyül edilen dinsel ya da mitolojik resimler de bile ressamlar, “görünenden” uzaklaşmamış, bilineni yapmışlardır. Gerçeğin daha derin bir şekilde sorgulanması için 19. yüzyıl ortamının ve öznelliğinin oluşmasını beklemişlerdir. Barok dönemde Rönesans'a nazaran ağır basan öznelciliğin, 19. yüzyıl öznelciliğinden farkını yazan Nazan İpşiroğlu:

“Bu dönemdeki öznelciliğin, 19. yüzyıl öznelciliğinden çok farklı olduğunu vurgulamalıyız. 19. yüzyıl sanatçısı, kendi iç dünyasını, öznel yaşantılarını, dış dünya izlenimlerinin onda uyandırdığı duyguları, iç dünyasında yarattığı fırtınaları dile getirir, duygusaldır. Barok sanatçısının yansıttığı duygularsa tek kişiye özgü değil, ortak duygulardır. Burada duygusallık söz konusu değildir. Herkeste olan ortak duygular belli kalıplar içinde dile getirilir. Dinleyiciden de aynı duyguları paylaşması beklenir. Bach, pasyon'larında İsa'nın ölümünü anlatırken, iletmek istediği kendi öznel yaşantısı değildir; İsa'nın çarmıhta çektiği acı karşısında bütün Hıristiyanların duyabileceği ortak bir duygudur. Bu müziği dinleyenler de o acıyı paylaşarak ortak bir ruh halini yaşarlar. Bu sadece daha nesnel olan polifonik müzikte değil homofonik müzikte de böyledir. Tutkuların dile getirilmesinde besteci özgürdür, ama öznel değildir, iletisi öznel değil ortak duygulardır. Müzik retoriğin buyruğundadır, bu nedenle her bir duyguya karşı bir müzik figürü bulunmuştur...”¹

¹ İpşiroğlu Nazan, *Resimde Müziğin Etkisi*, 1. Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2017, s.29-30.

Rokoko uslubu, kısaca saraydan halka inişti bunun olumsuz yanı sanatın hafiflemesiydi. Daha sonra sanatçıların aşırı dekoratif öğelerden kaçmak istemesi ve eskiye özlem duymalarının saonucunda Neo-Klasizim ve Romantizm doğmuş bu Fransız Devrimi sonucunda ortaya çıkmıştı.

Devrimin ardından doğan Neo-klasisizm ve Romantizm akımlarının karşıtlığı, dönemin nesnelci ve öznelci güçlerini simgelemiştir. Gelenekçi, ağırbaşlı ve mükemmeliyetçi “Klasizizm” ile, duygulara ve iç dünyaya önem veren, yeniyi arayan “Romantik” tarzın oluşturduğu bu kutupluluk, önceki dönemlerin sanatlarını daha kolay kavramak açısından itibaren bütün sanat tarihine uygulanmıştır.”²

Rokoko dönemindeki halka inen yayılcılık, bu dönemdeki yayılcılıktan farklıydı.

Resim sanatında Fransız Devrimi sonrasında sanatçılar konu bakımından büyük bir özgürlük yaşamışlardır. Shakspeare’in bir sahnesinden, özellikle önemli bir olaya dek her konu, dikkati çekip ilgi uyandıracak her şey sanatın konusu haline gelmeye başlamıştı. Fakat kendilerini dirilmiş Yunanlılar veya Romalıları saymayı seven Fransız devrimcileri, bu dönemde özellikle tarihsel betimlemelere ve kahramanlık duygusu işleyen resimlere özel bir ilgi göstermiştir.³ Bu ilgi, müzik de sarayların ve salonları içindeki bir olay olmakla kalmayıp vatan, yurtseverlik konulu şarkılar, operalar, dindışı kantatlar* ve bunların söylenmesinde kullanılan korolar, artık kamu duygularının simgesi sayılıyordu.⁴

Eski Yunan ve Roma sanatını canlandırma çabası içinde olan ve Neo-Klasik üslubun karşısında yer alan, akıldan çok duygulara yönelen Romantik üslup; resim-müzik ilişkisi bakımından özel bir dönemdir. Bu dönemin ruhsal ortamında resim sanatı, müzik ile karşılaştırılmaya ve ona yaklaşılmaya başlamıştır. Bu ilişkinin temelinde, bireycilik ve gerçekçilik yolunda yeni bir aşamaya ulaşılması yatmaktadır. Bu dönemde gerçeğin ne olduğu sorgulanıyordu. Werner Haftmann bu gelişmeyi ifadesinde:

“...Artık nesnelere yüzleşme değil, özdeşleşme söz konusuydu. Görüleni yeniden duyumsayarak doğayla yeni bir uyum sağlayan insan, Klasik Hümanizma’nın bir köşeye ittiği ölümlü olma ve korku kavramlarını benimsemekteydi. Buna göre kozmik

² Mary Martha Barry, “An Analysis of Classic and Romantic Style in Painting and Music as a Possible Approach to Aesthetic Awareness”, *Doktora Tezi*, Teachers College, Columbia University, USA, 1983, s.70.

³ E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1976, s.380.

* *Kantat*: Lat. *Cantare* sözcüğünden, dinsel ya da dindışı şarkı parçası. İrkin Aktüze, *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, 2.bs., Pan Yayıncılık, İstanbul, Şubat 2004, s.277.

⁴ Say, *a.g.e.*, s.314.

bütün içindeki insan, nesnelere merkezi olmaktan çıkıp, çevresini gizemli ve çekici bir biçimde saran bütünü parçası, doğanın duyarlı bir aynası oluyordu. Romantizm'in getirdiği bu yeni ruhsal ortamda, görme de değişik bir gözlemlenme boyutu kazanmıştır. Bu anlamda görme edimi, nesnelere yüzeyinden çok, içerdikleri gizli gerçeğe yöneliyordu. Romantik düşüncede resim, bireyin kendi gerçeğine yönelip bunu ruhsal anlatım ve tanımlama aracına dönüştürmesiyle ayrı bir onur kazanmıştır. Yine Romantizm, resmin üstlendiği görevi betimleme, açıklama ya da süslemede değil, yeni duyarlılığın sunusunda görmekteydi. Bu aşamada ressam, özlemle, müziği ve olanaklarını düşünmeye başlamıştı.⁵ Çünkü müzik ruhsal anlatım ve tanımlama aracı olarak eşsiz bir kaynaktı.

19. yüzyıl Fransız sanatının zıt eğilimli iki ustası, Ingres (1780-1867) ve Delacroix'nın (1798-1863) aralarındaki görüş farklılıklarını anlayabilmek için ikisinin aynı müziği nasıl algıladıklarını incelemekte fayda vardır. Müzikle yakın ilgisi bulunan iki ressam da enstrüman çalmaktaydı. Ingres iyi bir çalgıcıyken, Delacroix daha çok müzik üzerine düşünmeyi tercih etmiştir. Müzikte aşırılıktan hoşlanmadıkları için ikisi de Mozart hayranıydı, fakat bu müziğin farklı yönlerini seviyorlardı. Ingres, Mozart'da ölçülü ve dengeli bir şekilde dile gelen duyguları severken, müziğe düşünsel bir yaklaşımı olan Delacroix, Mozart'ta çok değişik duyguların en yetkin biçimde bir araya geldiğini söyleyerek bu müziğin renkliliğini vurguluyordu. Resim sanatı sorunlarıyla müzik ilkeleri arasında bağlantı kurmaya çalışan Delacroix aynı zamanda Chopin'in yakın dostuydu. Delacroix'nın resimleri uzun bir düşünme sürecinden sonra ortaya çıkan hayal gücü ürünleriydi. Sanatının özelliği olan silik konturlar, figürlerin açık-koyu tonlarla uyumlanması ve gelenekleri kıran ve Van Gogh'u da etkileyen renk kullanımında müziğin etkisi olduğu düşünülebilir.⁶ İki sanatçının aynı müziği alımlayışı arasındaki fark, sanatlarında da görülebilmektedir. Bu, durağan ve çizgisel bir üsluba karşılık; hızlı fırça darbeleriyle, devinim içindeki diğer üslup arasındaki farktır.

Romantizm'de oluşan müziğe ilgi, Realizm döneminde kesintiye uğrasa da ardından gelen akımların gerçeğe olan yaklaşımı, müziğe olan ilgiyi tekrar arttırdı. Nesnelere sadece bir bölümleriyle göründükleri ve istenildiğinde bazı vurgulamalarla bu görünümün değiştirilebileceği ve farklı anlamlar kazanabileceği gibi düşünceler ortaya çıkmıştı. Empresyonist (İzlenimci) sanatçılarda ışık kullanımının etkisiyle nesnelere yumuşamaya başlamıştı. Bu ressam Monet (1840-1926) resimlerinde "Katedral",

⁵ Haftmann, *a.g.e.*, s.24.

⁶ İpşiroglu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.36.

“Venedik” gibi başlıklar yerine “Pembe Uyum” ya da “Mavi Uyum”u tercih ediyordu. İzlenimciler içinden geçmiş olan Cezanne (1839-1906) da, görünürdeki doğanın ardındaki gizli oranları ile duyarlı bir geometri ve mimari düzenin bulunduğunu ortaya koymuştu. Görünenle kurulan ilişki değişmiş, artık önemli olan nesnelere yalnız görünüşü yerine, kişinin nesnelere kurduğu yeni ilişkinin verilmesiydi. Romantizm’e özgü ortam tekrar belirmişti, fakat bu sefer yeni bir görüş egemendi. Romantizm’in şiirsel bir yaklaşımla, kozmik bütüne dayanarak, yeryüzünün ardında yakalamaya çalıştığı, şimdi gerçeğin ayrılmaz bir parçasıydı. Gerçeğe çağdaş anlamda bakış değişmişti.⁷

Romantizm ile başlayan müziğe yakınlaşma dönemi Realizm ile sekkeye uğramış ardından gelen Empresyonist (İzlenimci) akımla ışığın gün içerisinde nesnelere renklerine yaptığı değişimleri yakalamak amacı ile müzikteki zamansallığa yaklaşma adına yeni bir dönem başlamıştı.

Gauguin örneğinden esinlenen ressam Maurice Denis’in (1870-1943) 1890’da yayımlanan ve sık sık anılan denemesinin ilk cümlesinde, değişen anlayış dile gelmektedir: “Unutmayın ki bir resim (bir savaş atı, çıplak bir kadın ya da herhangi bir öykü olmaktan önce) üstü renklerle belli bir düzene göre boyanmış düz bir yüzeydir.” Bu görüş üç boyutlu gövdelerin boşluğa yerleştirilmesi ilkesine dayanan Rönesans resim anlayışının sonunu haber vermekle beraber soyut sanata bir çeşit çağrı olarak da kabul edilebilir.⁸

2.1.2. 19. yüzyıl Sonlarında Resim-Müzik Etkileşiminde Beliren İki Ana Yol

Bu noktaya gelindiğinde görüyoruz ki, dönemin pek çok sanatçısı açık bir şekilde müziğe yaklaşım olanaklarını araştırmaya başlamıştı. Böylece çağdaş resmin müzikle örtüşmesinde, öznelci ve nesnelci eğilimleri içeren iki ana yol göze çarpmaktaydı. Bunlardan ilki, Gauguin ve Van Gogh gibi sanatçılarla başlayan ve Kandinsky’e uzanan, renk ve çizginin temel alındığı yol, diğeri ise Cezanne ile başlayan, Kübistlere, Klee’ye ve Konstrüktivistlere uzanan ve yapı arayışının ağırlıkta olduğu yoldur.

⁷ Haftmann, *a.g.e.*, s.25

⁸ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, 3. bs., Çev. Cevat Çapan, Sadi Özis, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2004, s.17.

Müziksel etki olarak birincisinde Wagner'in, ikincisinde Bach'ın etkisi ağırlıktadır.⁹ Bu iki yol kesin sınırlarla ayrılamayacağı gibi, aralarında birçok yan yollar da karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Bach, aynı sanatçıyı hem renk hem yapı açısından etkileyebilmiştir.¹⁰

Empresyonizm sonrası, Post-Empresyonizm dönemi başlamış yine bu dönemde hüküm sürenlerin başın da Gauguin, Van Gogh gibi sanatçılar günlük yaşam biçimlerini konu edinip bunları canlı ve parlak renklerle ifade etmeye çalışmış ve gerçeklikten uzaklaşarak abartılı şekiller kullanmıştır.

Post-Empresyonist (İzlenimcilik-sonrası) ressamlar, İzlenimciliğin etkisini paylaşmakla beraber bu akımın nesnellüğünden daha belirgin ve anlamlı bir yere varmak istiyorlardı. 20. yüzyıl sanatı için hem kuramsal düzeyde, hem de uygulamada birçok başlangıç noktaları sağladılar. Bunların arasında Gauguin (1848- 1903), en ilkelci (primitivist) olan sanatçıydı. Uygarlıktan uzak yaşamaya karar veren sanatçı, resimlerinde kusursuz olmayan fakat zengin anlatımlı bir çizim ve doğru renkler yerine, heyecan verici renkler kullanıyordu.¹¹ Resmin müziksel döneme girdiği düşüncesindeydi ve bu konuda pek çok söylemi olmuştur.

İzlenimcilikten gelen Gauguin, sadece görünen ile değil, onun ardındaki Gerçeğin peşindeydi ve renklerin ifade gücüne önem veriyordu. “Ölülerin Ruhunu Bekliyor” adlı resminde (Resim 2.1) renkleri kullanımından şöyle bahsetmiştir:

“Korkuyu elden geldiğince az araçla vermek istiyorum. Temel uyum koyu, üzgün, korku verici; menekşe, koyu mavi ve turuncu renkle gözde ölüm çanı gibi tınlayan bir uyum bu. Sarı, turuncuyla birleşirken, kahverengi de müziksel yapıyı bütünlüyor.”¹²

⁹ İpşiroglu, *a.g.e.*, s.35. (Yazar, buradaki bilgiyi dipnot vererek şu kaynaktan aktarmaktadır: W. Haftmann, *Musik und die Moderne Malerei*, “Musica Viva” da Münih 1958. Aynı yazı genişletilmiş olarak “Skizzenbuch, Zur Kultur der Gegenwart”da Münih 1960, s.273-288.)

¹⁰ *A.e.*, s.35.

¹¹ Lynton, *a.g.e.*, s.19-20.

¹² Haftmann, *a.g.e.*, s.26.



Resim 2.1: Paul Gauguin, “Manao Tupapau” (Ölülerin Ruhu Bekliyor), 1892, Tuval üzerine yağlıboya, Ölçüsü bilinmiyor, Albright-Knox Art Gallery, New York.

Kaynak: <http://www.abcgallery.com/G/gauguin/gauguin43.html>

Sık sık “renk orkestrasyonu” deyimini kullanan sanatçı, resimlerinde herşeyin hesaplı olduğunu şöyle belirtir:

“...dilerseniz buna müzik deyin. Yaşamdan ya da doğadan herhangi bir konuyu öne sürerek çizgi ve renk senfonileri, armoniler oluşturuyorum. Bunların sözcüğün tam anlamıyla saltık gerçekleri dile getirmesini değil, ya da bir düşünüyü dile getirmesini değil, müzik gibi düşünmeye dürtü olmasını amaçlıyorum.”¹³

Gauguin’in çağdaşı ve bir dönem arkadaşı olan Van Gogh da (1853-1890) Renkleri aşırı kullanan bir ressamdı. Renk konusunda Delacroix’dan etkilenen ve lokal renk kullanmayan sanatçı, kardeşi Theo’ya yazdığı mektuplarında bu konuya olan düşüncelerinden şöyle bahsetmiştir:

“...Anlayacağın hep iki düşünce akımı içinde gidip geliyorum. Birincisi maddi güçlüklerle ilgili, yaşayabilmek için durmadan dönüp dolanıp durmak; ikincisi ise resimlerdeki renk sorunu... Bu ikinci konuda bir buluş yapabilmek umundayım hep; iki aşığın aşkını, birbirini tamamlayan iki rengin birleşmesiyle birbirlerine karışmalarını, birbirlerine karşıtlıklarını, akraba tonlarının o esrarlı titreşimleriyle ifade edebilmek. Bir yıldız ile umudu, bir gün batımının ışınlarında bir ruhun heyecanını

¹³ İpşiroğlu, *a.g.e.*, s.37. (Yazar, buradaki bilgiyi dipnot vererek su kaynaktan aktarmaktadır: W. Haffmann, *Grundlagen der Modernen Kunst*, Stuttgart 1966, s.203.)

ifade edebilmek...Göz aldatan gerçeklikle en ufak bir ilgisi yok bunun, oysa gerçekten var olan bir şey değil mi?"¹⁴

Gauguin'e göre daha romantik bir yaklaşım içinde olan Van Gogh da, resmin müzikselliği konusunda düşünceler üretiyordu. Boyayı kalın tabakalar halinde kullanan ve çoğu zaman uzun, çizgisel fırça darbeleri tercih eden sanatçı, kullandığı renk tonlarıyla bir müziksellik yakalamayı amaçlamıştır:

“Resimlerimle rahatlatıcı, yatıştırıcı bir şeyler söylemek istiyorum, müzik kadar yatıştırıcı bir şey. Resimlerimdeki kadınlara, erkeklere, bir vakitler *halenin* simgelediği o sonsuzluk duygusundan katmak istiyorum, bunu renklerimin parlak titrekliliğiyle vermeye çalışıyorum.”¹⁵

Van Gogh, resimlerinde açıkça şunu vurgulamak istiyordu; varolanın değil, varolmanın benim içimde bıraktığı etkiyi görmenizi istiyorum, benim gördüğüm gibi görmenizi istiyorum.

Yaşadığı ruhsal bunalımlar sebebiyle yaşamının son bölümünü geçirdiği akıl hastanesinde de çalışmalarını sürdüren Van Gogh'un, bu dönemde yaptığı resimlerde biçimler yer sarsıntısına uğramışçasına dalgalanır, renk çizgiyle bütünleşir; renk çizgiye, çizgi renge dönüşür (Resim 2.2). Bu resimlerde müziksellik daha da yoğunlaşmıştır. Sanatçı gerçekten biraz daha uzaklaşma ve bir tür renk müziği yaratma isteğine en çok bu dönemde ulaşmıştır.¹⁶ Dalgalanan renkler ve bu resimlerdeki titreşim, sesin veya müziğin, havadaki molekülleri titreştirerek yayılması etkisini anımsatmaktadır.

¹⁴ Vincent Van Gogh, *Theo'ya Mektuplar*, 4. bs., Çev. Pınar Kür, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ekim 2006, s.199.

¹⁵ A.e.

¹⁶ İpşiroglu, a.g.e., s.38-39.



Resim 2.2: Vincent Van Gogh, “Yıldızlı Gece”, 1889, Tuval üzerine yağlıboya, 72x92 cm., MoMA, New York.

Kaynak: <http://www.vangoghgallery.com/catalog/Painting/508/Starry-Night.html>

Richard Wagner (1813-1883), bu yılların müzik konusunda öne gelen ismiydi. Bu bakımdan dönemin ozan ve ressamlarının müziğe duydukları özlemde Wagner’i düşünmeleri de beklenen bir durumdu. Wagner’in gerek müzikli sahne için oluşturduğu dramatik çalgılıma yöntemi, gerekse müziğe dayalı “toplu sanat yapıtı” kuramı (Gesamkunstwerk), sanatlar arasındaki ilişkiyi açıkça sergilemekteydi. Bununla birlikte Wagner’in hemen her dinleyicide plastik çağrışımlar uyandıran müziği de simgesel algılamalar doluydu. 19. yüzyılın sonu ve özellikle Jugendstil* dönemini kapsayan yıllarda Wagner’in bu etkisi çok belirgindir. Wassily Kandinsky (1866-1944), öğrencilik yıllarında izlediği bir Wagner temsili için “Tüm renklerimi görüyordum. Resimde de müziğe eşdeğer bir güç olduğunu kavramıştım.” diye yazmıştı. Gerçekten de Kandinsky’nin ilk soyut çalışmalarına, Wagner’in müzikli dramını resim diline aktarma denebilir.¹⁷ Operaya yeni bir anlayış getiren ve müziğin kuramsal yönüyle de ilgili olan Wagner’in önemli bir özelliği de armoniye getirdikleri yeniliklerle 20. yüzyıl müziğinin temellerini atmış olmasıdır. Bu noktada Lizst’in (1811-1886) de önemi büyüktür. Wagner ve Lizst ‘in müziğin yapısında yaptıkları değişim ve yenilikler resim ile daha yakınlaşması anlamına geliyordu.

* *Jugendstil*: 19. yy’ın sonuyla 20. yy’ın ilk on yılı içinde gelişen *Art Nouveau*’nun Almanca konuşan ülkelere özgü türü. (Metin Sözen/Ugur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, 4. bs., Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s.118.)

¹⁷ Haftmann, *a.g.e.*, s.25-26.

Romantik dönemde müzik, çeşitler ve formlar, armoni, tını renkleri vb. açılardan yeniliklere ve değişimlere sahne olmuştur.¹⁸ Lizst ile doruk noktasına varan bu değişimler ile tonal müzik bir çözülüm sürecine girmiştir. Wagner'in ve Lizst'in müziğe getirdikleri yenilikler, kendilerinden sonra gelen pek çok müzisyeni etkilemiş ve çağdaş müziğin başlangıcını duyurmuştur.

Bu çağdaş müziğin önemli temsilcilerinden Claude Debussy'nin (1862-1918) aydınlık dehasından söz etmeden geçemeyeceğiz. Müziğin ton ayrımlarını göze alıp deneyerek, bu yöntemle elde ettiği alışılmamışın dışındaki armoni kaymaları ve çağrışımları gerçekleştirerek Sembolizm resme ve şiire yaklaştığı söylenebilir.

Burada kayda değer bir konu olan dönemin müzisyenlerinden Claude Debussy'nin, Gauguin ve diğer Sembolizm ressamı ile taşıdığı ortak özelliklerdir. Gelenek ve akademiye karşı çıkan tutum, folklorla yaklaşım, Ortaçağ'a özgü biçimsel yapıya dönüş, ressamlarla arasındaki çeşitli ortak noktalarıdır.¹⁹

Gauguin'in resimlerinde olduğu gibi ilkel ve folklorik özelliği müziğinde barındıran Debussy için;

Müzikteki "renk imgesi" en önemli öğelerden biriydi. Bir mektubunda, henüz tek başına tını güzelliğiyle ilgilenen müzisyenlerin çok az olduğunu yazmıştır. Bu doğrultuda orkestrasyonda değişiklikler yapan besteci Debussy, "tını renklerini elde ederken müziğin yatay ve dikey anlayışını da değiştirmiş, 20. yüzyıl müziğini etkilemiştir. Debussy, yapıtlarının ardındaki gizli düşünceleri, edebiyata, şiire yaptığı göndermeleri müzik maddesiyle simgelemesi bakımından, "İzlenimci" olduğu kadar "Sembolizm" bir müzisyendir aynı zamanda. Bütün seslere açık olan kulağı, dil sentaksına, doğa seslerine ve çan seslerine de açıktı. Wagner'in gösterisinin tersine Debussy müziği, hafif, uçucu; pastel renkleri ve derin sessizlik duygusuyla pek çok besteciye esin kaynağı olmuştur.²⁰ Yine bu dönemde müziği resme yaklaştırma çabaları içinde sancı çeken resamlardan bahsederken zarif dekoratif süslemelerin öne çıktığı Jugendstil kullanan Gustav Klimt de (1862-1918) bu etkileşimde rol almıştır.

Bu dönemde müziği renkli biçimlere çevirmek için bir çaba görülmekteydi. Jugendstil, tümüyle bu düşünceye dayanmaktaydı. Çeşitli kentlerden pek çok ressam,

¹⁸ Say, *a.g.e.*, s.340.

¹⁹ Haftmann, *a.g.e.*, s.26.

²⁰ Leyla Pamir, *Müzikte Geniş Soluklar*, 2. bs., Boyut Yayın Grubu, İstanbul, Haziran 1998, s.221-227.

çalışmalarında ya da müzik salonlarının dekoratif süslenmesinde müzik için görsel bir dil araştırıyorlardı.²¹ Müziğin görselleşmesi adına;

Klimt, 1902 yılında Viyana'daki Secession Binası'nda düzenlenen Beethoven sergisi için Beethoven'ın 9. senfonisinin son bölümünü bir resim dizisiyle görselleştirmişti (Resim 2.3) Wagner'in "müzik dramı" kavramı altında topladığı, müzik-dil-sahneleme bütünlüğü fikrine dayanan sergide amaçlanan, görsel sanatları aynı mekan içinde müzik ve şiirle bütünleştirmekti. Klimt'in resimlediği bölümde Beethoven, Schiller'in "Ode an die Freude" (Neşeye Övgü) adlı şiirini seslendirmişti. Klimt, bir friz halinde gerçekleştirdiği resimleri Schiller'in dizelerine göre biçimlendirirken amaçladığı, müzikle bir hesaplaşma değil, müziğin simge olarak görselleştirilmesi ve içeriksel bir yorumuydu. Bu resimlerdeki maddeden arınma çabası Jugendstil döneminin özelliğidir.²²



Resim 2.3: Gustav Klimt, "Beethoven Frizi" (Ayrıntı), 1901-02, Karışık teknik, Ölçüsü bilinmiyor, Secession Building, Viyana.

Kaynak: <http://www.secession.at/beethovenfries/e.html>

Müziğe yakınlaşma çabalarına bir örnek olarak da Litvanyalı sembolist ressam ve besteci Ciurlionis (1875-1911) gösterilebilir.

Resim dizilerine "Güneş Sonatı", "Deniz Sonatı" vb. adlar veriyor ve bu yapıtları sonatlarda olduğu gibi allegro, andante, finale vb. bölümlere ayırıyordu (Resim 2.4). Giderek soyutlaşan resimleri; ruh hallerini dile getiren, atmosfer yaratan ya da kozmik olayları görselleştiren dizi resimlerdi. Besteci Ciurlionis için müzik daha ön plandaydı, fakat sanatlar arasında sınır olmadığına, müziğin kendi özgün yapısı içinde resim ve

²¹ Haftmann, *a.g.e.*, s.26.

²² İpşiroglu, *a.g.e.*, s.43.

şiiirle bütünleştiğine inanıyordu.²³ Geleneksel ekolden gelen ressamlardan bazıları sanatlar arasındaki etkileşime, değişime karşı koyulmayacağını anlayınca bu kervana dahil oldu.



Resim 2.4: M. K. Ciurlionis, “Yıldız Sonatı”, Allegro (sol) ve Andante (sağ) bölümleri, 1908, Tekniği bilinmiyor, Ölçüsü bilinmiyor, (Özel koleksiyon).

Kaynak: http://ciurlionis.licejus.lt/T_Zvaigzdziau_son_en.htm

19. yüzyıl sonuna doğru, resimde görülen müzikselliğe geleneksel ressamalarda dahi rastlanmaktadır. Bunlardan biri olan J. Whistler (1834-1903), resimlerine senfoni, çeşitleme, noktürn* gibi müzik parçalarını andıran isimler veriyordu. Bir dizi tek renkli figür resmine “Beyaz Senfoni” adını vermişti, fakat senfoni kelimesini Van Gogh’un kullandığı anlamda, değişik renklerin oluşturduğu bütünlük olarak değil, tek rengin tüm nüanslarıyla oluşan bir bütünlük anlamında kullanmıştır. Giderek izlenimciliğe kayan ressam, akşam vakitlerinde resimlediği Thames ve Venedik mahzarlarına da “noktürn” ismini uygun görmüştür. İzlenimcilikten çok soyut sanata yaklaşan bu resimlerde Whistler, resimlerinin müziğin yarattığı havayı yaratmasını istediği için bu adı vermişti. Bu yüzden konuya değil, renk ve biçime öncelik vermiştir ve duygusallıktan hoşlanmadığı için bunu yalın ve uyumlu renklerle yapmıştır.²⁴

²³ A.e., s.42.

* *Noktürn*: Gece müziği, serenat anlamına 18. yy’da kullanılan *Notturmo* kelimesinden. Bu sözcükle doğrudan ilişkili olmamakla beraber, John Field, sonra da Chopin tarafından hülyalı, romantik ya da duygulu karakterdeki özgür biçimdeki piyano parçalarını tanımlamakta kullanılan form. Aktüze, a.g.e., s.277.

²⁴ A.e.

2.2. 20. YÜZYIL RESİM-MÜZİĞİN ETKİLEŞİMİ

20. yüzyıl, hızla herşeyin değişebildiği bir dönem olması hasebiyle sanat ve sanatçılar üzerindeki etkisiyle kendisini göstermekteydi.

20. yüzyıl sanatında dikkati çeken ilk şey, büyük bir hızda gelişmesidir. Kırk yıldan daha az bir zamanda modern sanat, empresyonist ressamlardan soyut sanatçılara geçmişti.²⁵ Bu hızlı değişim, yüzyıllar içinde gelişen eski dönemlerin sanat akımları ile kıyaslandığında yaşamın da ne kadar hızlandığını bize gösteriyor. Endüstriyel ve Teknik gelişmeler, kentlerin büyümesi, değişen ideolojiler, doğal olarak sanatı hızlı bir dönüşüm içine sokmuştur.

Bu yüzyılın ilk yılları oldukça karmaşık bir sanat ortamına sahne olmuştur. Sanatçılar, Paris, Berlin, Münih, Moskova gibi büyük sanat merkezlerinde toplanıyor ve gruplar oluşturuyorlar, bir gruptan başka gruba geçiyorlardı ya da dağılıp yeni gruplar oluşturuyorlardı. Hızla değişen dünyada sanatçının yeni görevi Paul Klee'nin deyimiyle, görünmeyeni görünür kılmak, yeni gerçeklerden haber vermektir. Bu yeni görev, değişik kulvarlarda kusan sanatçıları birbirine her zamankinden daha çok yakınlaştırmıştı ve onları özgürleştirmişti. Birbirlerinin biçim diline açılıyorlar, öte yandan ortak sanat çalışmaları gerçekleştiriyorlardı. Bu çalışmalara örnek olarak Kandinsky'nin 1909 yılında besteci Hartmann'la birlikte hazırladığı "Sarı Tını" adlı sahne kompozisyonu, Rus koreograf Diaghilev'in basta Picasso ile olmak üzere pek çok sanatçıyla birlikte gerçekleştirdiği "Parade" adlı bale gösterisi, besteci Scriabin'in "Prometheus" adlı senfonik şiiri gösterilebilir. Bu çalışmalardaki ortak yan, pek çok sanat disiplinin bir arada çalışması ve birbirine esin kaynağı olmasıydı.²⁶

Müzik- resim ilişkisinin belirginleştiği 1910 dolayları, 20. yüzyıl sanatının gelişim yollarının belirginleştiği ve müzik-resim etkileşiminin de yoğunlaştığı yıllardır. Yenilikçi sanatın biçim dili yaratılırken bu iki sanat arasındaki koşutluklar, ortaklıklar, ayrılıklar üzerinde düşünölmeye başlanır. Kuramsal çalışmalar ile sanatların kesiştiği noktalar aydınlatılmaya çalışılır. Bu bağlamda önemli gelişmeler yaşanır. Kandinsky ve Franz Mark'ın, yenilikçi sanatın ilkelerinin ve sanatlar arasındaki ortaklıkların irdelendiği "Mavi Atlı" (Der Blaue Reiter) adlı yıllığı yayınlamaları ve aynı adla bir grup kurmaları, Kandinsky'nin soyut sanat üzerinde düşüncelerini dile getirdiği "Sanatta Tinsel Olan Üzerine" adlı kitabının yayınlanması, Kübizm'in doğuşu, Fütürist

²⁵ Joseph-Emile Muller, *Modern Sanat*, Çev. Mehmet Toprak, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972, s.81.

²⁶ İpşiroglu, *a.g.e.*, s.47-48.

sanatçıların eşzamanlı devinimi resim yüzeyine yansıtması, Paris'te “Salon des Independants”da ilk soyut resimlerin, özellikle müzik biçimlerinden füğün kullanıldığı resimlerin sergilenmesi, dönemin önemli gelişmeleridir.²⁷

Soyut olanı görselleştirme deyince, tinsellikten de faydalanmak gerekiyordu, hatta ondan ilham alınmasında sözkonusuydu.

Resimde gerçeklik anlayışının değişmesi ve müziğe yakınlaşmanın sebeplerinden biri de, Batı dünyasının “Teozofi” ve “Antropozofi” gibi inançlarla Doğu gizemciliğinden etkilenmesidir. Sanatları birbirine hiç benzemeyen Mondrian, Malevich ve Kandinsky gibi sanatçılar bu düşünce akımlarıyla ilgilenmekteydi.²⁸ Maddeden arınma ve renkle, tınıyla tinselliğe ulaşma çabaları, onları soyut sanata ve bazılarını da dolayısıyla müziğe yönlendirmişti. Bu inanç akımları yanında, kişisel bir özellik olan “Sinestezi” * ve bu kavramın giderek popülerleşmesi de sanatçıların müziğe olan eğilimlerinde önemli bir etkiye sahiptir. Tınıları renk olarak görme ya da renklerin tınısını duyma gibi özellikleri taşıyan ya da böyle bir arayışta olan, sinestezi yeteneği güçlü sanatçılar arasında Van Gogh, Gauguin, Kandinsky, Matisse, Klee gibi pek ismi gösterebiliriz.

Dönemin müziği de bu hızlı değişime ayak uydurmuş ve yeniyi arama yoluna girmişti. 300 yıldan beri kullanılmakta olan tonla müzik ile bağlar kopmuştu. “Yeni müzik” olarak adlandırılan bu müzikte ezgi, armoni, ritim, form ve doku öğeleri kökten değişim geçirmiş, “uyumsuz seslerin” kullanımı başlamıştır. Artık müzik güzel ve uyumlu olanı yansıtmakla değil, gerçeği yansıtmakla, yani gerçeğin çirkin tarafını yansıtmakla da görevliydi.²⁹ Tıpkı resimde nesne değil, nesnenin bıraktığı etkiyi çizmeye çalışıldığı gibi, kusursuzluk değil, bıraktığı etki önemliydi.

Özellikle nesnel olarak müziğe yaklaşan ressamalarda etkili olan Bach ve konstrüktivizm yönteminden yola çıkış, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern gibi dönemin “on iki ton müziği” * yapan bestecilerinde etkiliydi. Erik Satie ve Igor Stravinsky gibi besteciler de Romantik dışavurum ve duygusallıktan uzak, kendi

²⁷ A.e., s.49.

²⁸ Lynton, a.g.e., s.85.

* *Sinestezi (duyum ikiliği)*: Bir duyumun başka nitelikte bir duyum uyandırması, örneğin bir sesin aynı zamanda bir renk duygusu vermesi. Ali Püsküllüoğlu, *Arkadaş Türkçe Sözlük*, 4. bs., ArkadaşYayınevi, Ankara, 2003, s.309.

²⁹ Say, a.g.e., s.468-469.

* *On iki ton müziği*: Bir gam içindeki yarım ses aralıklı 12 sesin de özgürce seçilip kullanıldığı teknikle belirlenen müzik. İlk kez Fr. Rene Leibowitz'in öne sürdüğü görüşü Viyanalı Schönberg tonal sistem yerine yeni bir düzen kurmak amacıyla kurallara bağlamış, bir notayı diğerleri kullanılmadan tekrar değerlendirmeyi önleyen bir teknikle modern müziği yönlendirmiş, kendisini izleyen Berg, Webern, Krenek gibi bestecilerle yeni Viyana ekolünü yaratmıştır. Aktüze, a.g.e., s.401.

konstrüktif yöntemlerine yönelmişlerdi.³⁰ Anton Webern(1883-1945) verdiği derslerin birinde on iki ton müziğini önceleyen unsurlardan bahsederken Bach hakkında şunları söylemiştir:

“Bu konudaki en güzel örnek Johann Sebastian Bach ve onun hayatının sonlarına doğru yazdığı “Füg Sanatı” adlı yapıttır. Bu eser baştanbaşa soyut ilişkilerle doludur; bilinen en soyut müziktir bu (belki bizler de böyle soyut yazma yolundayız). Her ne kadar onda gene tonalite varsa da on iki nota müziğiyle ilgili en önemli unsuru hazırlayan bazı şeyler de vardır: Tonalite yerine konulabilecek bireydir bu.”³¹

2.2.1. 20. Yüzyıl Resim-Müzik Etkileşiminde Nesnel ve Öznel Yaklaşımlar

2.2.1.1. Nesnel Yaklaşım: Resimde Yapı Arayışı

Haftmann’ın belirttiği gibi müziği ve doğadaki çeşitli sesleri renge dönüştürme çabası dışavurumcu bir kişilikten kaynaklanmaktaydı. Uyarıcı-renkler ve biçimler kullanmada pek çok sanatçı, özellikle de Mavi Atlı gurubu sanatçıları arayış içindeydi. Kandinsky resme ve müziğe yaklaşımını kuramsallaştırmaya çalışıyordu. Fakat bu sanatçılarda “zamansallık” henüz tam olarak belirmemiş bir kavramdı. Müziğin zamansallığını resme yansıtmaya çabası, resimde yapı arayışı içinde olan ve resim-müzik ilişkisine daha nesnel bir yaklaşımda olan Klee, Braque, Delaunay gibi bazı sanatçılar arasında önem kazanmıştır. Bu sanatçılarda yeni bir bilinç uyanmıştı.

Çizgi, yüzey, renk, ışık gibi resmin biçimlendirme öğelerinin müziğin öğeleri gibi zaman içinde geliştiği ve algılandığı bilinciydi ve bu yol, ikinci ve nesnel olan yoldur. Bu dönemde resim anlayışında Bach’ın müziğinin etkisi ağır basmıştır. Bu nesnellik ve müziği konstrüktif yolda arama eğilimi, sonradan Kandinsky’de de etkisini göstermiştir.

Resimde yapı arayışı daha izlenimciliğin içinde Cezanne ve Seurat ile başlamıştır. Onları izlenimcilerden ayıran, doğanın uçuculuğunu yakalamak değil, kalıcı yanlarını resmetme çabasıydı.³² Böylece konstrüktif kaygı ve geometri, soyut resimde dışavurumsal kavrayışın önüne geçiyordu ve Bach’ın eserleri özellikle de “Füg Sanatı” resim anlayışı bakımından önem kazanıyordu.³³ Çünkü nesnellik arayışı içinde olan

³⁰ Haftmann, *a.g.e.*, s.27.

³¹ Anton Webern, *Yeni Müziğe Doğru*, 2. bs., Çev. Ali Bucak, Pan Yayıncılık, İstanbul, Mart 1998, s.61.

³² İpşiroglu, *a.g.e.*, s.68.

³³ Haftmann, *a.g.e.*, s.27.

ressamlar, resmin biçimlendirme öğelerini müziğin yapısal (biçimsel) öğeleri ile karşılaştırıyorlar ve yaklaştırmaya çalışıyorlardı.

Yüzyılın başında yoğun bir arayış içinde olan sanatçılar Bach müziğinde kendi düşünceleri doğrultusunda çeşitli kavramlara ulaşabiliyorlardı. Bunlar, devinim, çokseslilik, eşzamanlılık, parça bütün ilişkisi vb. kavramlardı.³⁴

Resimdeki mekan ve zamansallık sorununu ise alışagelmışin dışında yöntem ve teknikler deneyerek yok etmeye çalışıyorlardı.

Bu dönemde “Füg” ya da “Bach’a Saygı” adını taşıyan resimlere sık rastlanmaktadır. Yeni bir mekan anlayışı içindeki kübist ressam, müzik aletlerini resimlerinde sık sık işleseler de müzikle ilgili koşutluktan pek söz etmemişlerdir. Fakat onların resimlerinde kullandığı mekan anlayışı dahilinde hacimleri parçalayarak yeniden dizmeleri, zamansallık; bu parçaların üst üste getirilen yüzeyleri de polifoni etkisi yaratmıştır. Nesnelerin değişmeyen özünü resmetme çabası, müzikte olduğu gibi zaman boyutunu resme taşımıştır ve bu resimleri çoksesli müziğe yaklaştırmıştır.³⁵

Kübist resimlerde ilk kez çalgı motifini kullanan Georges Braque (1882-1963), diğer kübist ustaları Pablo Picasso ve Juan Gris’ten farklı olarak, müzisyendi ve Bach müziğini seviyordu. Resimlerinin pek çoğunda Bach’a gönderme yapan sanatçının resimlerinde de bahsettiğimiz özellikler mevcuttur.

1910’lu yıllarda Bach etkisi sadece kübistlerle sınırla kalmıyordu. Bach’ın fügları gibi resim yapma, yani renk ve ışıkla derinliği, zamansallığı, eşzamanlılığı tuvale aktarma çabası çoğalmıştı. Örneğin Robert Delaunay (1885-1941), renk kullanımıyla müzikteki eşzamanlılığı yakalama çabası içindeydi. En koyu rengin bile ışık içerdiğini bulgulayan sanatçı, “Pencere” adlı dizisinde bunu görselleştirmiştir (Resim 2.5). En koyu rengin bile ışıldadığı resimlerde, renkler yapısal ve taşıyıcı bir nitelik kazanırlar ve düşünsel bir mekan yaratırlar. Rengin resmin yapısını oluşturduğu ilk kez bu resimlerde görülür. Bunun altında sanatçının renklerle oynayarak, müzikte olduğu gibi eşzamanlı karşıtlıklar yaratarak füge benzer bir yapılanmaya ulaşmak istemesi vardı.³⁶

³⁴ Nazan İpşiroglu, *20. Yüzyıl Sanatında J.S.Bach*, Pan Yayıncılık, İstanbul, Subat 2002, s.38.

³⁵ A.e., s.42-43.

³⁶ İpşiroglu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.73-74.



Resim 2.5: R. Delaunay, "Pencere" (Birinci bölüm, ikinci motif), 1912, Tuval üzerine yağlıboya, 65x46 cm., Guggenheim Museum, ABD.

Kaynak: http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_work_md_39_6.html

Dönemin sanatçılarından Frantisek Kupka (1871-1957) da zamansallık ve eşzamanlılık kavramları ilgileniyordu. Romantikler gibi o da, müziğin kozmik armoniyi yansıttığına inanıyordu. Kandinsky'de olduğu gibi, sinestezi ve mistik eğilimlerin etkisi sanatında hissediliyordu.

Kupka, müziğin uyandırdığı duyguların resmin biçimleme öğeleriyle uyandırılabilceğini düşünüyordu. O da, diğer pek çok sanatçı gibi resimde bir füğ arayışı içindeydi. "İki Renkli Füğ" adlı soyut resminde (Resim 2.6) mavi ve kırmızının, iki sesli füğde olduğu gibi birbirini izlediğini, birbirinden kaçtığını, tekrar yakalayarak iç içe girdiğini görebiliyoruz.³⁷



Resim 2.6: Frantisek Kupka, "İki Renkli Füğ", 1912, Tuval üzerine yağlıboya, Ölçüsü bilinmiyor, Narodni Galerie, Prag.

Kaynak: <http://home.vicnet.net.au/~colmusic/maistre.htm>

³⁷ A.e., s.89.

Bach'ın fglerinden yoğun bir Şekilde etkilenen Lyonel Feininger (1871-1956), aynı zamanda kendi fglerini de bestelemiştir. 1919'da Weimar'da kurulan Bauhaus Okulu'nun ilk hocalarından biri olan sanatçı, piyano çalmayı öğrendikten sonra bir süre kendi fglerini bestelemiŐ ve sonra bunu bırakmıŐtır. Nazan İpşiroğlu, bu davranıŐı sanatçının resimlerinde amaçladığı yola ulaşması olarak yorumlamıştır. Gördüklerini düşünsel bir düzleme aktarıp, saydam renk katmanlarıyla ve kendine özgü perspektiflerle yeniden yaratan Feininger'in resimleri hiç bir akıma kolayca uyacak türden çalışmalar değildi. Bu resimlerdeki dinginlik ve anıtsallık onların fg yapısıyla olan koşutluğu olarak gösterilebilir.³⁸ Müzik ve resim arasındaki koşutlukları olabildiğince nesnel bir Şekilde, bir bilimsel çalışma yrtrcesine inceleyen ve Kandinsky gibi kuramsal çalışmalar da veren Paul Klee (1879-1940), bu alandaki en önemli isimlerden biridir.

Klee'nin konusu müzik olan, müzikle ilgili bir ismi olan, müziğin biçimlendirme öğeleriyle bağlantı kurulabilecek resimlerinin sayısı oldukça fazladır fakat konuyla ilgili olarak asıl önemli nokta, Klee'nin müziğin biçimlendirme öğelerinden nasıl yararlandığı ve eşzamanlılığı, çoksesliliği, zamansallığı aktarıŐ biçimidir.

Kendi çağındaki popüler müziklere rağmen Bach ve onzart tan esimlenmiŐ ve bunu nesnel bir Şekilde tablolarına yansıtmayı baŐarmıŐtı.

Ciddi bir müzik eğitimi almış ve bir süre müzisyenlik ve ressamlık arasında bocalamıŐ olan sanatçı, Bach ve Mozart'ın müziğini kendi çağından daha modern buluyordu. Ona göre Mozart'la doruğuna ulaşan müziği, resim sanatının örnek alması gerekiyordu. Klee'nin sanatının temeltaŐlarından biri, sonsuz oluşum süreci içindeki evreni oluşturan kaos-kozmos, Őeytansal-tanrısal, ölüm-yaşam gibi eşzamanlı karşıt gçlerin birlikte, bütünlük içinde yer almasıdır. Sanatçı, Bauhaus'ta öğretmenlik yaptığı dönemde verdiği derslerinde, görsel sanatlar alanında da bilimsel kesinlikle yürüttüğü deneylerle derslerini temellendiriyor fakat kuralların yaratıcılığın önüne geçmemesi gerektiğini düşünüyordu. Bunun karşılığını da Bach'ın kontrapunkt kurallarına bağlı olarak sergilemiŐ olduğu yaratıcılıkta buluyordu. Klee'nin diğer sanatçılar gibi Bach'tan öğrendiği, seslerin eşzamanlı yürüyüşü, yatay ses çizgilerini dikey bir armoninin taşıdığı gibi bilgiler dışında, sınırlılık içinde zgr kalabilme, simge dilini kullanma, kompozisyonlarında ince matematiksel hesaplara dayanma ve özellikle parçadan bütüne yönelme gibi daha başka Őeyleri de ondan öğrendiği söylenebilir.³⁹

³⁸ İpşiroğlu, *20. Yüzyıl Sanatında J.S.Bach*, s.46-47.

³⁹ İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.76-78.

Bu sınırlılıklar içinde özgür davranabilme onun bilimsel şekilde eserler vermesine sebep olmuştur.

Sanatçı özellikle 1919-1925 arasında yaptığı resimlerde füğ yapısı uygulamıştır. Bu resimlerde üç ya da dört değişik biçimin füğde olduğu gibi yer değiştirerek ilerlediğini görebiliriz. Buna örnek olarak “Kırmızı Füğ” adlı resmi gösterebiliriz (Resim 2.7). Resimde dört değişik biçimin dört sesli bir füğde olduğu gibi zaman içinde yer değiştirerek ilerlediğini görüyoruz. Sanatçı bu resimde renk tonlarıyla ritimsel olarak oynayarak devingenliği yakalamış ve buna bağlı olarak zamansallığı vurgulamıştır.⁴⁰

Klee, resmin de zamansal olduğunu düşünüyordu. Bunu renk geçişleriyle, biçimsel ve çizgisel akış ile gözün takip edeceği yolları hazırlayarak yapıyordu.⁴¹

Klee'nin müzikteki zamansallığı, çizgi ve renk geçişleriyle nasıl yaptığına gelince:



Resim 2.7: Paul Klee, “Kırmızı Füğ”, 1921, Suluboya, Ölçüsü bilinmiyor, Felix Klee Koleksiyonu.

Kaynak: <http://www.medienkunstnetz.de/works/fuge-in-rot/>

Klee'nin resimlerindeki ritimselliğe ve matematiksel hesaba örnek olarak “Anayol ve Yan Yollar” adlı resmini gösterebiliriz. (Resim 2.8). Sanatçı ilk bakışta gelişigüzel gibi görünen yolların kesişmesinde nota değerlerinin bölünmesinde olduğu gibi (birlik notanın ikiliğe, ikilik notanın dörtlüğe bölünmesi gibi) ritmik bir düzen kullanmıştır. Bu yaklaşım, Bach'ın füğlerinde kullandığı, belli bir temanın değişik ses çizgilerinde değişik değerlerle aynı anda verilmesi davranışına benzetilebilir.⁴²

Ritimsellik bir önceki resme göre bu resimdeki durağan bir etki yaratmıştır, bununla birlikte giderek daralan açılarla anıtsal bir hava yakalandığını söyleyebiliriz.⁴³

⁴⁰ A.e., s.79.

⁴¹ Haftmann, a.g.e., s.28.

⁴² İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.79

⁴³ İpşiroğlu, *20. Yüzyıl Sanatında J.S.Bach*, s.68.



Resim 2.8: Paul Klee, “Anayol ve Yan Yollar”, 1929, Tuval üzerine yağlıboya, 84x68 cm., Ludwig Museum, Köln.

Kaynak: <http://www.mcs.csuhayward.edu/~malek/Klee3.html>

Sanatçı, 1930’larda yaptığı resimleri onun “bölünebilirlik – bölünmezlik” ilkesini kullanmıştır. Klee bu resimlerde genelde renk noktacıları kullanır. “Bölünebilir (dividuell) olan resmin yapısını oluşturan renk noktacılarıdır. Bu resmin yapısıdır, geleneksel Batı müziğindeki armoni gibidir, taşıyıcı öğedir. Bölünmez (individuell) olan ve bu yapı tarafından taşınan ise çizgilerdir, tıpkı müzikteki melodi gibi. Bu anlayışa örnek olarak “Ad Parnassum” adlı resmini gösterebiliriz⁴⁴ (Resim 2.9).



Resim 2.9: Paul Klee, “Ad Parnassum”, 1932, Tuval üzerine yağlıboya, 100x126 cm., Kunstmuseum, Bern.

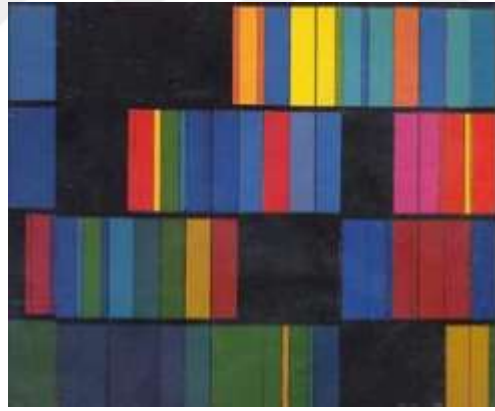
Kaynak: <http://www.artchive.com/artchive/K/klee/parnassu.jpg.html>

Klee, Bauhaus’ta verdiği derslerinde müzikle sık sık bağlantı kuruyordu. Bunu yaparken müzikle ilgili basit örneklerden yola çıkan sanatçı, çeşitli müzik parçalarının bazı ölçülerini belli bir anlayışa göre grafiksel çalışmalara dönüştürüyordu. Böylece

⁴⁴ İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.81

görsel bir nota yazısı ortaya çıkıyordu. Günümüzde müzik amacıyla kullanılan bilgisayar programlarında daha kolay çalışmak amacıyla, müziğin çeşitli özelliklerinin (nota, nota uzunluğu, ses şiddeti gibi) grafiksel olarak gösterimi çok sıradanken, o dönemde bu oldukça yeni bir yaklaşımdı. Bununla birlikte müziği tuvale aktarmanın bir başka yolu da, 12 notayı karşılayan renk skalaları yaparak çalınan notalara göre renkleri sırayla tuvalde dizmekti. Bu tını-renk çemberleri sanatçıdan sanatçıya değişmekle beraber çok uzun geçmişi olan bir yaklaşımdır. Pek çok Doğu kültüründe seslerin bazı renklerle ifade edildiğini biliyoruz. Yoğun bilimsel çabalar sonucu müziği renklere dönüştürerek tuvale aktaran Luigi Veronesi (1908-1998), bunu her türlü duygusallıktan uzak, nesnel bir deney gibi yapmıştır.

Müzik ve resim özdeşliğinin öznellikte öte, bilimsel bir temele oturtulmasını amaçlayan sanatçı, ses ve renk dalgaları arasında aralarındaki bazı oranları kullanarak notaların renklerini bulmuş ve bunları nota yazısı gibi, renk alanları şeklinde dizmiştir. (Resim 2.10). N. İpşiroğlu bu çalışmalara bakarak bir müzik parçası seslendirmenin pek mümkün olmadığını ve bunların sadece bilimsel denemeler olarak kaldığını ifade etmiştir.⁴⁵



Resim 2.10: Luigi Veronesi, “Kromatik Görselleştirme” (Füg Sanatı’ndan Kontrapunkt 2), 1971, Tekniği bilinmiyor, Ölçüsü bilinmiyor, (Özel koleksiyon).

Kaynak: <http://home.comcast.net/~sean.day/html/pseudoartists.html>

Benzer bir yaklaşım Jacob Weder’de görülmektedir, fakat o kendisinin seçtiği bir rengin tonları içinde çalışmayı yeğlemektedir. Daha öznel bir yaklaşım içinde olan sanatçı, her müzik bölümü için farklı renkleri kendi içindeki tonları seçme yoluna gitmiştir. Böylece sanatçının müziği resmetmek değil onun yarattığı öznel duyguları da vermeye çalıştığını görüyoruz. Tek rengin yarattığı atmosfer ve renk geçişlerinin

⁴⁵ İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.90-91.

oluşturduğu derinliğin aynı zamanda resimlere zamansallık getirdiği de söylenebilir. Bunun yanında tınların boşlukta yayılması ve müziğin yarattığı mekân duygusu da resimlerde hissedilmektedir.⁴⁶ Müziğe nesnel bir yaklaşım içinde olan sanatçılara Roman Haubenstock Ramati (1919-1994) ve Avustralyalı ressam Roy de Maistre (1894-1968) gibi pek çok ismi ekleyebiliriz. Bununla birlikte Juan Miro, Piet Mondrian gibi 20. yüzyılın önemli ressamlarının da müzikle güçlü bir bağı olduğunu biliyoruz.

İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde, iyice özgürleşen sanatçılarla birlikte zaman ve mekan kavramlarının yeni boyutlar kazanması, resim ve müziği birbirine daha çok yaklaştırmıştır.

1945 sonrasında ki akımların çıkış noktaları birbirinden farklı, hatta birbirine karşıt olsalar bile az çok müzikle bağlantılı oldukları söylenebilir. Özellikle her şeyin sanata dönüştürülebileceği düşüncesinin yaygınlaşmasıyla ve sınırların kalkmasıyla resim ve müziğin ifade olanakları oldukça genişlemiştir. Tıpkı resimde olduğu gibi, müzikte de “buluntu obje” biçimlendirme öğeleri arasına girmiştir ve müzik dışı sesler kompozisyona katılmıştır. Bu gelişmeler ve sanatlar arasındaki bütünleşme, sanatla yaşamın içiçe geçtiği intermedyer* sanatı doğurmuştur. Rastlantısallık, buluntu obje, tını, gürültü, ışık, renk vb. araçlar bu tarz sanat gösterilerinde bir arada kullanılmıştır. Böylece izleyici ve yapıt arasında bir hareket alanı oluşmuştur. Yapıtın yaratıldığı bu dinamik alan içinde hareket süreci yani zaman, yapıt ile izleyici arasında ortak bir yaşantıya dönüştürülmüştür. Başka deyişle zaman ve mekan birbirini tamamlayan bir bütün oluşturmuşlardır.⁴⁷

Böylece resimdeki zamansallık ve müzikteki mekan sorunu bir nebze de olsa aşılmış bu iki sanat dalı birbirlerine bir adım daha yaklaşmış oluyordu.

Zamansallığı içinde barındıran sanat olan müzik için de benzer gelişmeler olmuştur. Özellikle Paul Klee'nin konuya nesnel yaklaşımı, ve ortak biçimlendirme öğeleri hakkındaki çalışmaları günümüz bestecilerini de etkilemiştir. Yeni müzikte zaman da mekan da, biçimlendirme öğesi olarak kullanılmaktadır. Başka deyişle, besteciler müziksel zamanı mekansallaştırma, zamanı mekanla bütünleştirme çabasındadırlar. Sesler tınlar alışlageldiği gibi tek bir yönden gelmemektedir. Değişik arayışlarla

⁴⁶ A.e., s.93-94.

* İntermedyer: Hücre http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori=170504

⁴⁷ A.e., s.121-123.

yapılan denemelerde dinleyicilerin enstrüman gruplarını değişik noktalardan duymaları amaçlanmaktadır.⁴⁸ Müzikteki mekânsal sorunu aşmış olanların çalışmaları;

17. yüzyıldan 20. yüzyıl ortalarına dek tarihin tekil örnekleri olan mekansal müzik yapıtları 1950 sonrası müzik üretiminde büyük bir yaygınlık kazanmıştır.⁴⁹ Bununla birlikte, çözülen kompozisyon anlayışıyla birlikte, tınlar da üst üste getirilerek yığmaca yapılmaktadır. Kısacası yeni müzik, alışlagelmiş biçimlerden ve biçimlendirme öğelerinden bağımsızdır.⁵⁰ Bütün bu çabalarla günümüzde geleneksel zaman-mekan algısının aşıldığını ve bütün sanatların biçimlendirme öğelerinde bir bütünleşme yarattığını söyleyebiliriz. Batı sanatındaki resim-müzik ilişkisinin özellikle 20. yüzyılın ilk çeyreğinde yoğunlaştığını belirtmiştik. Müziğe yaklaşımını bilimsel temellere oturtmaya oluşan Kandinsky, Klee gibi sanatçıların bıraktıkları izler sonraki dönemlerin sanatçılarında etkili olmuştur. İçinde bulunduğumuz hızlı teknoloji çağında ve sanatların çok daha içiçe geçtiği bu ortamda, 20. yy. başlarında ressamların zamansallık, mekan, ritim, tını renkleri, çokseslilik, eşzamanlılık gibi kavramlar hakkında yaptıkları deneyler, günümüz ressam ve bestecilerine ifade olanaklarının sınırlarını keşfetmekte bir temel hazırlamıştır.

2.2.1.2. Öznel Yaklaşım: Çizgi ve Renge Değer Veren Dışavurumcu Durum

Daha önce, 19. yy. sonunda resim-müzik ilişkisinde iki ana yol belirlediğinden bahsetmiştik. Werner Haftmann, müzikle ilgilenen ve onu tuvale aktaran sanatçıları kabaca iki gruba ayırmıştı. Bu gruptan birincisi, çizgi ve renge ağırlık vererek müziğe yaklaşmak isteyen, öznel arayışlar içinde olan ressamlardan oluşuyordu. Haftmann, uyarıcı-renkler (die suggestiv Farber) kullanarak resmin müziklendirilmesi isteminin dışavurumcu bir kişilikten kaynaklandığını ifade etmiştir. Daha genel bir deyişle, uyarıcı-renk 'in anlatım özleminde Romantik-Dışavurumcu tavır, Wagner ve simgesel müziğin bulunduğunu belirtmiştir.⁵¹

⁴⁸ Nazan İpşiroğlu, "Resam Paul Klee'nin Müzik İlişkileri", *P Dünya Sanatı Dergisi*, No: 7, Güz 1997, s.52.

⁴⁹ Aykut Köksal, "Çağdaş Müzikte Mekansal Çalışmalar", *Sesmekan Sergi Kataloğu*, Garanti Galeri, İstanbul, 2005, s.2.

⁵⁰ İpşiroğlu, "Resam Paul Klee'nin Müzik İlişkileri", s.52.

⁵¹ Haftmann, *a.g.e.*, s.26-27.

Sesleri renk olarak gören sinestezik ressamlardan biri olan Henri Matisse 'nin çalışmaları primitif resimleri çağrışırsa da resmin müzikselleşmesi adına derin bir durumdur.

Sinesteziden* bahsederken saydığımız isimlerden biri olan Henri Matisse (1869-1954) de müziğe sadece dinleyici olarak değil, derinlemesine yaklaşan, onun sorunlarına ilgi duyan bir sanatçıydı. Konusu ne olursa olsun, yapıtın iletisinin renk ve çizginin oluşturduğu bütünde hissedilmesi gerektiğini düşünüyordu. Tıpkı müziğin dinleyiciyi ilk bir kaç notada belli bir ruh haline sokması gibi. Çağının sanatçıları gibi o da, doğa taklitçiliğinden kopmuştu ve kendi ifade arayışı içindeyken, giderek kullandığı renklerin sayısını azaltmaya başlamıştı. Buna dayanak olarak müzikte sadece yedi ton kullanılmasını gösteriyordu. Renkle ilgili açıklamalarında sık sık müzikle ilgili örnekler veren sanatçı, renk uyumlarından söz ederken de orkestrasyon benzetmesini kullanıyordu.⁵² Matisse'nin kullandığı renk ve şekiller yalın ama bütünlüydü.

Güçlü renkleri, en aza indirgenen biçimleri, yüzeyleşen mekanlarıyla Matisse'in resimleri, müziğe yaklaşıyordu. Sanatçının 1909-1910 yıllarında yaptığı "Dans" adlı büyük duvar resminde sadece üç renk kullandığını görüyoruz (Resim 2.11). Bu üç renk, üç sestem oluşmuş bir akor gibidir. Yeşil ve mavi akorun alt ve üst sesleri, el ele dans eden beş kırmızı figür de akorun orta sesi yani "üçlüsü" gibidir. Bunun yanında bir de kompozisyondaki kontrapunktal* düzen göze çarpmaktadır. Hem renk karşıtlıklarında hem de figürlerin sıralanışında bunu görebiliyoruz.⁵³

⁵² İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.51-53

* *Kontrapunktal*: Konturpuan (Fra. contrepoint) ile ilgili..(Birbirlerine armonik açıdan bağlı, ancak ritim ve gelişimi (kontur) bağımsız olan seslerin ilişkisine verilen ad. Özellikle Batı klasik müziğine özgü bir kavram olan kontrapuan, Rönesans'ta gelişmiş ve Barok müziğin en önemli özelliklerinden biri olmuştur. Kelime, Latince'de "noktaya karşı nokta" anlamına gelen "punctus contra punctum" ifadesinden türemiştir.) <http://www.milliyetsanat.com/haberler/sanat-terimi/kontrpuan/418>

⁵³ A.e., s.53.



Resim 2.11: Henri Matisse, “Dans”, 1910, Tuval üzerine yağlıboya, 260x391 cm., The Hermitage, St. Petersburg, Rusya.

Kaynak: http://www.artchive.com/artchive/M/matisse/dance_hermitage.jpg.html

Matisse’in müzikle bir bağı da “Caz” adlı kitabında görülebilmektedir. Kolaj niteliği taşıyan resimler ve el yazılarından oluşan kitap, sanatçının yolculuklarından, masallardan ve sirklerden anılarını içermektedir. Sanatçı, cazda nasıl belli bir form içinde ve belli bir temel ritim üzerinde doğaçlamalara yer veriliyorsa, kitapta da temel bir izlek üzerine konulan ve kendi içinde bir ritmi olan resimler ile kendisinin aynı şeyi yaptığını düşünmüştü. Bu yüzden isim olarak Caz’ı seçmişti. Bununla birlikte Matisse, resimlerle bağlantılı olmayan metinleri, resimleri taşıyan, saran ve özelliklerinin korunmasını sağlayan bir “tınlayan arkaplan” olarak nitelemişti.⁵⁴

Almanya’da çok köklü bir geçmişi olan ve gerçeği arayışta mistik eğilimler ve öznel duyguların ağır bastığı Dışavurumculuk akımını 20. yüzyılda sürdüren sanatçılar arasından Kandinsky, Marc, Auguste Macke, Alexej Jawlensky ve sonradan Paul Klee, “Mavi Atlı” (Der Blaue Reiter) grubunu oluşturuyorlardı. Değişik sanatçılara ve sanat dallarına açık grup, müzikle bağıntı kurması ve sanat dünyasındaki kalıcı etkileri bakımından önemlidir. Kandinsky ve Marc’ın aynı isimle yayınladıkları yıllıkta çıkış noktası “bütüncül sanattı. Kitabın içinde çeşitli sanat dallarıyla ilgili yazılar, primitif sanatçılardan ve Uzakdoğu sanatından örnekler, Kandinsky’nin “Sarı Tını” adlı sahne kompozisyonu; dönemin müzisyenlerinden Schönberg’in, Alban Berg’in ve Anton Webern’in kimi yapıtlarından parçalar yer alıyordu. Mavi Atlı ile, Kandinsky’nin yayınladığı “Sanatta Tinsel Olan Üzerine” adlı kitabı, yenilikçi sanatın kuramsal temellerini oluşturuyordu. Bu yeni dönem “tinsel uyanış” dönemi idi.⁵⁵

⁵⁴ İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.54; Yazar, buradaki bilgiyi dipnot vererek şu kaynaktan aktarmaktadır: Matisse, *Sanat Üzerine*, Zürich, 1982, s.203.

⁵⁵ İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.54-55.

Sanat tarihçileri tarafından soyut resmin yaratıcısı kabul edilen Kandinsky, resmi müziğe yaklaştırma konusunda en fazla çaba gösteren sanatçılardan biridir. Aynı zamanda amatör bir müzisyen de olan sanatçı, müziğin bir ressam için örnek oluşunu kitabında şöyle açıklamıştır:

“Salt temsillerle tatmin olmayan, içsel yaşantısını dışa vurum özleminde olan bir ressam, günümüzün en maddesel olmayan sanatı olan müziğin, bu sonuca ulaşmadaki serbestliğine gıpta etmekten başka bir şey yapamaz. Doğal olarak, müziğin metotlarını kendi sanatında uygulamaya çalışır. Resimde ahenge, matematiksel ve soyut yapıya, tekrarlanmış renk notalarına ve rengi harekete geçirmeye duyulan çağdaş arzu buradan çıkmaktadır.”⁵⁶

Sanatçının gizemciliğe olan eğilimi ve onun tinselliğe ulaşma yolundaki çabaları, resim anlayışını belirlemiştir. Sanatı bir iç görü olarak kabul eden sanatçı, “ruhsal titreşimlerin tınısını” duyurma çabasıydı.⁵⁷ Sinestezik yönü de onun sanatında büyük rol oynamıştır. Renklerin ve biçimleme öğelerinin tınıları ve kendisi için taşıdığı anlamları kitabında genişçe işlemiştir.

Çağının bestecilerinden Arnold Schönberg’in atonal müziğini kendi resimlerine benzeten sanatçı, Schönberg’in bestelerindeki ses çizgilerinin bağımsız yürüyüşlerini kendi resimlerinde bulmaya çalıştığını ifade etmiştir.⁵⁸ Kandinsky, Wagner ve Debussy gibi bestecilerden de bahsettiği kitabında, Schönberg’in müziğindeki özgürlüğü şöyle yorumlamıştır:

“Schönberg, özgürlüğünden tamamen yararlanmaya çalışıyor ve o, ruhsal armoni arayışında, yeni güzellik anlayışının altın madenini çoktan keşfetmiştir. Onun müziği bizi, müzikal deneyimin bir kulak meselesi değil ruh meselesi olduğu bir dünyaya götürür ve geleceğin müziği bu noktada başlar.”⁵⁹

Resim sanatının kuramsal yönüyle oldukça ilgili olan Kandinsky, resimdeki kompozisyon anlayışını “yalın” ve “karmaşık” olarak ikiye ayırmıştı. Buna göre ilk bakışta açık seçik bir geometri biçiminin egemen olduğu ilkinde “melodik”, tek bir biçime bağlı olarak değişik biçimlerin bir araya gelen ikincisine de “senfonik”

⁵⁶ Wassily Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, Çev. Gülin Ekinci, 2. bs., Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul, Nisan 2005, s.70.

⁵⁷ İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.62.

⁵⁸ A.e., s.61; Yazar, buradaki bilgiyi dipnot vererek şu kaynaktan aktarmaktadır: Wassily Kandinsky, *Briefe*, Salzburg 1981, s.19, 19.1.1911.

⁵⁹ Kandinsky, *a.g.e.*, s.65.

diyordu.⁶⁰ Senfonik yapıya örnek olarak üç grupta topladığı resimlerini gösteren sanatçı bu gruplamayı izlenim, doğaçlama ve kompozisyon olarak yapmıştı. Sanatçının izlemeye gittiği bir Schönberg konserinden esinlenerek yaptığı İzlenim III adlı resim, ilk gruba örnek olarak gösterilebilir (Resim 2.12). Sol alttan yukarı doğru çapraz bir şekilde ikiye bölen renkli lekeler dinleyiciler, büyük siyah leke piyano, sol yanda müzisyenler, sağda resmin yarısını kaplayan büyük sarı leke, müziğin ressam üzerinde bıraktığı sarı bir tınlama etkisi olarak yorumlanabilir.⁶¹



Resim 2.12: W. Kandinsky, “İzlenim 3”, 1911, Tuval üzerine yağlıboya, 78x100 cm., Stadtische Galerie im Lenbachhaus, Münih.

Kaynak: http://www.schoenberg.at/4_exhibits/asc/Kandinsky/img/Konzert_100.jpg

Kandinsky ile birlikte Mavi Atlı yıllığını çıkararak Franz Marc (1880-1916), kısa yaşamının son iki yılında yaptığı soyut resimler hariç, hep hayvan resmi yapmıştır.

Aşırı tinsellik de eleştirilen sanatçıya göre doğanın en saf, en arı varlığı olan hayvan, doğanın devingen güçlerinin, duyumsanarak yaşanan dünyanın simgesiydi. Marc'ın Macke, Kandinsky ve Delaunay ile olan arkadaşlığı, ona renk ve biçim arayışında bir duyarlık katmıştı. Örneğin, ona göre mavi eril, sert ve tinsel; sarı, diş, yumuşak ve neşeliydi. Bu sinestezik yaklaşımı ile müziğe daha da çok yaklaşmıştı. Macke ile olan mektuplaşmalarında resim müzik karşılaştırmaları üzerinde çok durmuşlardır. Klee de, günlüklerinde Marc'ın müzik dinlerken resimlere bakma ya da defterine bir şeyler çizme alışkanlığından bahsetmiştir. Nazan İpşiroğlu, sanatçının özellikle son yaptığı dört soyut resimdeki devingenlik ve bu devingenliğin yarattığı gerilimle resme giren zamansallık, renklerin ve biçimlerin belli bir ritim içinde resmin

⁶⁰ İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.63-64; Yazar, buradaki bilgiyi dipnot vererek şu kaynaktan aktarmaktadır: W. Kandinsky, *Über Das Geistige in der Kunst*, s.139.

⁶¹ *A.e.*, s.64.

iletisini dile getirmelerini, müzik öğelerinin resme aktarılması olarak yorumlayabileceğimizi belirtmiştir.⁶² Sanatçının “Savaşan Biçimler” adlı resminde devinimi ve zamansallığı hissedebilmekteyiz (Resim 2.13).



Resim 2.13: Franz Marc, “Savaşan Biçimler”, 1914, Tuval üzerine yağlıboya, 91x131 cm., Staatsgalerie moderner Kunst, Münih.

Kaynak: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/marc/fighting-forms.jpg>

Marc ile yakın arkadaş olan August Macke (1887-1914), çok genç yaşta ölmesine rağmen Mavi Atlı'nın bütüncül sanat anlayışı çerçevesinde, müzik hakkında düşünmeye başladığını görüyoruz. Onun şu sözlerini örnek verebiliriz:

“Müziğe o gizemli güzelliğini veren şey, resimde de çok etkileyici olabilir. Ne var ki, renkleri notalar gibi bir sistemde toplamak insan üstü bir güç gerektiriyor. Aslında renklerde de kontrapunkt, sol ve fa anahtarları, majör minör tınlar var. Ama bunları bilmeden düzenleyebilmek için, insanın çok incelmış bir duyarlılığı olmalı.”⁶³

Özellikle Delaunay ile tanıştıktan sonra Macke'nin resimlerinde renkler eşzamanlı olarak ışıdamaya başlar ve müziksellik artar. Bach'a Saygı adlı ilk soyut resminde (Resim 2.14) bu özellik görülebilmektedir. Aynı biçimlerin aynı renklerle yinelendiği resim, kapalı bir kompozisyona sahiptir. Kontrapunktal kullanılan renkler, resmi müzikteki füğ biçimine yaklaştırır.⁶⁴

⁶² A.e., s.56.

⁶³ A.e., s.63-64; Yazar, buradaki bilgiyi dipnot vererek şu kaynaktan aktarmaktadır: Karin von Maur, Vom Klang der Bilder, s.30.

⁶⁴ A.e., s.63-64.



Resim 2.14: Auguste Macke, “Bach’a Saygı”, 1912, Tuval üzerine yağlıboya, 102x82 cm., Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen.

Kaynak: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:August_Macke_008.jpg

Sinestezik yetenekten bahsederken bahsettiğimiz isimlere Emil Nolde’yi de ekleyebiliriz. Werner Haftmann, Nolde’nin basılmamış notlarında, tahmin etmediği bir biçimde renklerle ilgili şu yorumlara rastladığını belirtmiştir:

“Renkler, yağlıboya resim ve kompozisyonlarımda belirleyici öge olmuştur. Bir besteci için tonlar ne ise bir ressam için de renk odur. ...Daha yıllar önce renkleri çekmişti; sonraları değişik konumdaki insan sesini renklerle vermeye çalıştım. Koyu leylak, bakır mavisi, paslı ve kızıl çalan kırmızılar bu seslerin karşılığıydı. ...Sevinç, üzüntü, düş, kutlama, insancıl duyguları veren sesler, renklerle de karşılanabilir...”⁶⁵

⁶⁵ Haftmann, *a.g.e.*, s.26.

BÖLÜM 3. MODERN TÜRK RESİM SANATINDA RESİM-MÜZİK ETKİLEŞİMİ

3.1. GENEL BAKIŞ

Batı sanatında Romantik döneme denk gelen, resimde gerçeklik anlayışının değişmeye başladığı ve müziğe yakınlaşma düşüncesinin doğduğu 19. yüzyılda Osmanlı toplumu, Batı dünyası ile ilişkilerini güçlendirmişti. Buna bağlı olarak tüm kurum ve kuruluşlarla birlikte, müzik ve resim eğitiminde de bir gelişme ve yapılanma süreci başlamıştı. Yaklaşık iki yüz yıllık bir geçmişi bulunan batılı anlamdaki resim geleneğimizin günümüze uzanan çizgisini Osman Hamdi Bey ve dönemin asker kökenli ustalarıyla başlatabiliriz. 1883’de, daha sonra Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne dönüşecek olan Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kuruluşu, Batı modeline uygun sanat eğitiminin ülkemizdeki bir diğer önemli dönüm noktasıdır. Sanayi-i Nefise Mektebi, Cumhuriyet döneminin ilk yirmi beş-otuz yılını da içine alacak biçimde, yaklaşık 60-70 yıl süreyle sanat ortamının öncüsü ve belirleyicisi konumunda olmuştur. 20. yüzyılın başında İkinci Meşrutiyet’e bağlı olarak gelişen özgürlük ortamında, Avrupa’ya resim eğitimine giden gençlerin sayısında artış görülmüştür. Birinci Dünya Savaşı’nın başlamasıyla yurda çağrılmış olan bu sanatçılar Cumhuriyet döneminde “1914 Kuşağı” ya da “Çallı Kuşağı” olarak anılmış ve Türk Cumhuriyeti’nin ilk dönemlerinde sanat ortamına yön vermiştir. Paris’te izlenimci bir eğitim alan bu ressam, ülkemize döndükten sonra pek çok faaliyete girişmiş, savaş konulu kompozisyonlar üretmiş, resim sergileri açmış, ders vermiş, yurt gezilerine yollanmışlardır. Başka bir ifadeyle, yıkılan Osmanlı İmparatorluğu ile yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti arasında ve izleyen süreçte tüm bu sosyal, siyasal, kültürel, sanatsal vb. olayları yaşamış olan bu kuşağı oluşturan sanatçılar, bu dönem sanatçıları arasında farklı bir konum kazanmışlardır. Yeni kurulmuş Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk sanatçı topluluğu, 1929 yılında kurulan “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”dir. Yeni bir yapılanmanın heyecanının yaşandığı bu dönemde, sanatçıların çalışmalarında bu atmosferin izleri

görülebilmektedir.⁶⁶ Eğitimlerini Fransa ve Almanya’da alan birliğin üyeleri, yurdumuza fovizm, kübizm ve hatta dışavurumculuk gibi yeni akımları yurdumuza getirerek modern resmin öncüsü konumuna gelmişlerdi.

Önceden özellikle izlenimciliğin benimsendiği İstanbul sanat yaşamında böylelikle değişik akımlar görülmeye başlanmıştı. “Müstakiller”, görünüşte 1914 Kuşağı’na mensup hocalarına karşı bir sanat anlayışı geliştirmiş olsalar da kendi aralarında tutarlı bir şekilde belli bir akımın savunucusu değillerdi ve tarzları birbirinden farklılık gösteriyordu fakat yine de renkçiliğe karşı çıkış ve tablonun desen yapısına, çizgisel kuruluşuna önem vermeleri ortak bir özellikleriydi.⁶⁷

Dünyadaki gelişmelerin ve Türkiye’deki yansımaları hem zorlu bir geçiş, hem de sanat adına bir çok yeniliğe açık boş araziydi. Yıllarca geleneksel sanat anlayışının hüküm sürdüğü bir arazide sanat adına bir ekolde toplanmak kolay değildi.

Müstakiller, Türkiye’de çağdaş eğilimlerin kapılarını aralarken 1933 yılında bu çabalara destek verecek “d Grubu” doğmuştur. Batıda yaygın olan bazı eğilimleri yurda getiren grubun çalışmaları henüz plastik sanatlara yabancı olan toplum tarafından kolayca benimsenememiştir.⁶⁸ Ağırlıklı olarak Kübizm ve konstrüktif* anlayışa yönelmiş olan grup, Müstakiller gibi, ölü bir izlenimciliğe karşıydı. Bununla birlikte Müstakillerden farklı olarak belli bir estetik anlayışta birleşiyor ve eylemlerinde dayanışma gösteriyorlardı. Müstakiller “yeni”yi tanımlamaktan çok yeni olmaya çalışırken, d Grubu üyeleri sanatın kavgasını yaparak Müstakillerden bu bağlamda net bir şekilde ayrılmışlardır. Müstakiller ve d Grubu’nun sanat gündemine egemen olduğu dönemde pek çok gelişme de yaşanmıştır. 1938-1943 yılları arasında düzenlenen ve toplumsal gerçekçi bir anlayışın yaygınlaşmasında etkili olan, CHP’nin düzenlediği Yurt Gezileri, 1937 yılında Atatürk’ün buyruğuyla İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nin açılışı, 1939 yılından başlayarak gelenekselleşen Devlet Resim ve Heykel Sergileri, aynı Gazi Eğitim Enstitüsü’nün açılması gibi gelişmeler öne çıkmaktadır.

⁶⁶ Ahmet Kamil Gören, “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı:1”, *rh+sanat Dergisi*, No:2, Şubat 2002, s.32-39.

⁶⁷ Ahmet Kamil Gören, *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, İstanbul, 1998, s.76.

⁶⁸ *A.e.*, s.82.

* *Konstrüktif*: Taşıyıcı öğelerin dışında kalan yapı bileşimi, yapıya ait, yapıyla ilgili, İnşacı. <https://www.egitimler.info/terimler-sozlugu/yapi-dekorasyon-terimleri-sozlugu/yapi-dekorasyon-terimi-olarak-konstruktif-nedir/>

Ayrıca çok partili döneme geçiş, İkinci Dünya Savaşı ve Türkiye'nin içinde geçtiği sıkıntılı dönem de sanata yön vermiştir.⁶⁹

1950'lerin sanat ortamında gündemi üç ana konu belirlemiştir. Bunlar sırasıyla ulusal sanat, yeni sanat konuları ve Güzel Sanatlar Akademisi'nin konumudur. Bu dönemde pek çok sanatçı ve yazar ulusal sanattan yeni sanata, ideolojik sanattan soyut sanata pek çok konuyu tartışmıştır. 1960'ların sonuna kadar azalarak devam eden grup hareketleri içinde batılı anlayışı savunan d Grubu'na karşı ilk tepki, önce toplumsal gerçekçi bir anlayışı benimseyen ve genellikle Akademi dışındaki sanatçılardan oluşan “Yeniler Grubu”, daha sonra da kısa bir süre etkili olan “Tavanarası Ressamları” ile gelmiştir.⁷⁰

1950'lerin sonuna kadar halk sanatlarındaki süslemeci öğeleri çalışmalarına katan “10'lar Grubu”, Yeniler Grubu'nun devamı niteliğindeki “Yeni Dal Grubu” ve ulusal nitelikler taşıyan yapıtlarıyla “Siyah Kalem Grubu” dönemin diğer gruplarıdır.⁷¹ 1950'lerden sonra grup hareketlerinin zayıflamasıyla, bireysel çabaların daha çok ön plana çıktığını görmekteyiz. Konumuz açısından, Batı'daki gibi, ülkemizde soyut resmin doğuşu önemlidir. Ülkemizde ilk olarak Bülent Ecevit'in 1954 yılında açılan bir sergi hakkındaki yazısında bahsettiği soyut sanatın belirmesinde dönemin gelişmeleri ve sanatçılar üzerinde etkisi önemlidir. Bu yılların özgürlükçü demokrasinin, ülkenin sanat yaşamına Batı'daki sanatsal akım ve yenilikleri günü gününe izleyen bir zihniyet ve çok yönlü eğilimler getirdiğini görürüz. Bununla birlikte Avrupa'yla birlikte özellikle ABD ve bazı Doğu ülkeleri de izlenmeye başlanmıştır ve sanatçıların kişisel eğilimlerine göre farklı yönler araştırdıkları bir döneme girilmiştir. Bu dönemde Sabri Berkel (1907-1993), Ferruh Başağa (1914), Adnan Çoker (1927), gibi ressamın hevesle soyutlama ya da soyut sanat üzerine gittiği görülmüştür. Fakat soyut sanatın kavramsal temellerinin benimsenmesinde ve bu konunun içselleştirilmesinde bazı sorunlar çıktığı aşikardır.

Sezer Tansuğ, Batı'da resim ve heykel sanatlarının modern gelişmesiyle ilgili düşünce uğraşlarının izlenmiş olsa da, Türk sanatçılarının soyut sanat araştırmalarını, düşünce gelenekleri farklı olan Türkiye'de modern Batı felsefesine göre temellendirebilmelerinin zor, hatta olanaksız olduğunu belirtmiştir.⁷² Dolayısıyla birlikte bu dönemde de, yapıtlarında düşünsel bir taban olmayan, süreklilik içinde

⁶⁹ Ahmet Kamil Gören, “Ulusal Sanat Bilincinin Yaygınlaşması”, *rh+sanat Dergisi*, No:5, Mayıs 2003, s.57-59.

⁷⁰ A.e., s.59-60.

⁷¹ Gören, *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*, s.21.

⁷² Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, 7. bs., Remzi Kitabevi, İstanbul, Eylül 2005, s.246.

değişim göstermeyen, salt biçimsel oyunlarla yenileşebileceğini sananlar olmuştur. Fakat bununla birlikte sanatta bu dönemden başlayarak 1970'lere uzanan süreç içerisinde soyut ve figüratif, ulusallık ve evrensellik, toplumcu ve bireyci başlıklarıyla gündeme gelen tartışmalarla Türk resmi, karşıtlar çatışmasından yeni sentezler oluşturmuştur. Özgünlüğünü yakalayan ve Batı dünyasında da ses getiren sanatçılarımız çoğalmıştır. 1970'lerden günümüze, sanatçıların birbirinden gittikçe bağımsız hale gelen bireysel arayışlarında deneysellik, kavramsallık, teknoloji etkisi ve diğer pek çok faktörün yerini aldığını görmekteyiz.

Konumuz açısından ilk çalışmaları Adnan Çoker'in 1960'lı yıllarda Akademi'de gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz. Çoker'in önerisiyle öğrencilere zaman zaman klasik Batı müziği dinletilerek resim yapmalarının sağlanması, çağdaş sanat eğitiminin ilgi çekici olayları arasındadır. Böylece sanatçılarda belli bir hareket duyarlılığının ortaya çıkarılması amaçlanmıştır.⁷³ Daha sonra konuklar önünde sergilenen bir gösteriye dönüşen bu etkinlikler çağdaş resim tarihimiz açısından önemlidir. Çoker'in bir dönem Klee'ye ilgi duymuş olmasının bu etkinliklerde payı olduğunu söyleyebiliriz. Çoker ile yaşıt olan ve Klee'ye ilgi duymuş bir başka sanatçımız Abdurrahman Öztoprak da müzik üzerine eğilen ilk sanatçılarımızdandır. Sanat anlayışına müzik ile yön veren ve devinimi tuvale yansıtmaya çalışan sanatçı 1960'lı yıllardan itibaren bu yönde çalışmalarını sürdürmektedir. Konumuzla ilgili daha sonraki çalışmaların genel olarak 1990'lı yıllardan itibaren sergilendiğini, bu konudaki yayınların da arttığı görülmektedir. İlerleyen bölümlerde konuyla doğrudan ve ya dolaylı olarak ilgili olan Modern sanatçılarımızın, Türk sanatında resim-müzik etkileşimi incelenmiştir.

3.2. ESERLERİNİ MÜZİKTEN ESİNLENEREK OLUŞTURAN ÜLKEMİZ SANATÇILARINDAN ÖRNEKLER

3.2.1. Adnan Çoker

1927 yılında İstanbul'da doğdu. 1951 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Zeki Kocamemi'nin atölyesinden mezun oldu. 1955 yılında devlet bursunu kazanarak Paris'e giderek, Andre Lhote ve Henri Goetz gibi isimlerin atölyelerinde çalıştı. 1960

⁷³ A.e., s.278.

yılında Türkiye'ye döndüğünde Akademi'nin Resim Bölümünde asistan oldu. 1962 yılında Akademi'de "Müzik Eşliğinde Resim" gösterilerinin ilkinin gerçekleştiren sanatçı, 1963 yılında dört arkadaşıyla birlikte "Mavi Grup'u kurdu ve aynı yıl "Müzik Eşliğinde Resim" gösterisini yineledi. 1964-1965 yıllarında aldığı burslarla yurtdışında sanat eğitimini sürdürdü. 1966 yılında Akademi'de Resim Bölümü hocalığına atandı. Aynı yıl, ilk ikisinde olduğu gibi seyircinin de katılımıyla "Müzik Eşliğinde Resim" gösterisinin üçüncüsünü düzenledi. 1969 yılında doçentlik, 1976 yılında da profesörlük unvanını aldı. 1977-79 yılları arasında İstanbul Resim Heykel Müzesi müdürlüğü yapan sanatçı, 1983-85 yılları arasında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü başkanlığı yaptı. Sanatçı 30 civarında kişisel sergi açmış, bununla birlikte çok sayıda yurtiçi ve yurtdışı karma sergiler ile bienallere katılmış ve çalışmalarıyla pek çok ödül almıştır. Bu ödüller arasında Uluslararası 11. İskenderiye Bienali, resim dalı ikincilik ödülü (1976), Türkiye İş Bankası Yarışması Resim Büyük Ödülü (1981), 3. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali "Dostluk ve Barış Sanat Ödülü" (1990) gösterilebilir.⁷⁴

Üziğin soyutluğundan faydalanmaya çalışan Çoker;

Öğrencilik yıllarından itibaren yapısalcı tavrı ön plana çıkan sanatçının rengi ve ifadeyi ikinci planda tutması da bir diğer özelliğidir. Sanatçı, 1950'lerin ilk yarısında soyut ile kübizm arası bir tarz benimsemiştir. Bu dönemde hacmi yok etme çalışmaları onu çizgisel bir tavra yönlendirmiştir. Yine aynı yıllarda sanatçı, ton ve ritim problemlerini incelerken Paul Klee'ye ilgi duymuştur. Çizgi ve ton bütünlüğü, boş/dolu, aktif/pasif formların müzikal bir ritim eşliğinde dengelenmesi Çoker'in bu yıllarda ilgi duyduğu sorunlardır. Bununla birlikte bir yandan kaligrafi ile de ilgilenmiştir, yerel kaynaklarla soyut resim arasında bir sentez oluşturmak için çalışmıştır. Paris'e gittiğinde karşılaştığı soyut dışavurumcu akım, onu 1964'e kadar etkilemiştir. Bu süreç içinde Çoker, kaligrafi ve ritme karşı ilgi duymaya devam etmiştir. 1964-68 yılları arasında sanatçı, bir kriz ve arayış dönemine girmiş, sonraki yıllarda görülen siyah fonların temelini atmıştır. 1969 yılına gelindiğinde Çoker, soyut dışavurumcu tavidan minimalist tavra geçmiştir. Bilinçli olarak Selçuk-Osmanlı mimarisi öğelerini kullanmaya başlamış, böylece resimlerindeki yapısal mimari bir temele oturmuştur.

⁷⁴ Anonim, Adnan Çoker, yay. haz. Tülin Onat, Server Demirtaş, Derimod Kültür Merkezi Yayınları, İstanbul, 1989, s.116-120.

Bundan sonraki süreçte günümüze kadar uzanacak resim tarzının değişmez öğelerini kesinleştirmiştir.⁷⁵

Adnan Çoker'in 70'li yıllardan günümüze kadar yaptığı resimlerde açık olarak bazı ortak özellikler göze çarpmaktadır. Resimlerde fon olarak siyah renk kullanılmıştır. Sanatçının "askı biçim" adını verdiği, boşlukta asılı duruyor izlenimi veren geometrik biçimler, simetrik bir şekilde kompozisyonlarda kullanılmıştır. Askı biçimlerde kullanılan renk geçişleriyle, biçimlerde metalik ve ışıltılı bir etki oluşturulmuştur. Çıkış noktasını mimariden alan biçimlerin simetrik oluşu, çeşitli oran ilişkileri ve zaman ve mekânın belirsizliği resimlere anıtsallık ve mistik bir hava katmaktadır (Resim 3.1).



Resim 3.1: Adnan Çoker, “Yansıma II”, 1995, Tuval üzerine yağlıboya, 81x100 cm., (Özel koleksiyon).

Kaynak: <http://www.sanatgalerisi.com/art/coker/coker17.htm>

Müzik eşliğinde resim yapma fikri yeni ama riskli bir durumdu buna rağmen Adnan Çoker'in 1960'lı yıllarda düzenlediği “Müzik Eşliğinde Resim” gösterileri onun bu konuya olan ilgisini göstermektedir. Biliyoruz ki, sanatçı bir dönem ton ve ritm problemlerini incelerken Klee'ye de ilgi duymuştur. Türkiye'ye döndüğünde bu gösterileri gerçekleştirmesi, muhtemelen yurtdışında geçirdiği dönemde resim-müzik ilişkisine duyduğu ilginin bir devamıdır. Gösterilerin olduğu günlerde basında çıkan haberlerden anlıyoruz ki, gösteriler ilgiyle karşılanmıştır. Seyirci önünde sergilenen ilk gösteri öncesinde Adnan Çoker, gösterinin büyük bir iddia taşımadığını ve amaçlarının yeni bir sanat akımı doğurmak olmadığını ifade etmiştir. Bu gösteriye 12 öğrenci katılmış ve performans sırasında Bach, Luc Ferrari, Pierre Schaffer, Henri Sauguet ve Schönberg gibi isimlerin eserleri dinlenilmiştir. Bu sırada öğrenciler farklı malzemeler kullanarak resimlerini yapmışlardır. Öğrencilerin her müzik parçası için farklı farklı

⁷⁵ A.e., s.10-12.

resimler yaptığı ve parçalar bittiğinde bazen resimlerin bitmemiş olduğuna da dikkat çekilmiştir fakat henüz 60'lı yılların başlarında böyle deneysel gösterilerin yapılmış olması sanat çevrelerinde kuşkusuz büyük ilgi uyandırmıştır.

Bununla birlikte Çoker'in 1969 yılında Galerî 1'de açtığı "Siyah Resimler" adlı sergisinde, resimlerini elektronik müzik eşliğinde sergilediği bilinmektedir. Bu sergideki resimlerinde Adnan Çoker siyahı ağırlıklı olarak kullanmaya başlamış ve günümüze kadar sürdüreceği tarzı oluşturmuştur. Resimlerdeki bu havayı desteklemek için kullandığı müzik de İlhan Mimaroglu'nun sergi için özel olarak bestelediği bir eserdir.

Kuşkusuz o yıllarda böyle bir davranış, hele elektronik müziğin henüz emekleme döneminde bunun olması, oldukça sıradışı ve yenilikçiydi. Bu yüzden resimlerin müzik eşliğinde sunulmasına kimileri sıcak bakarken kimileri de bunu bir gürültüye benzetmiştir.⁷⁶

Sanatçı, röportajlarında da soyut dışavurumcu döneminde müziğin yapısal ilişkilerinden yararlandığını ifade etmiştir. Nazan İpşiroğlu, Adnan Çoker'in siyah fonlu, askı biçimler kullandığı resimlerinde de kendince bir müziksellik bulunduğunu ifade etmiştir ve buna bağlı olarak bir resmin müzikselliğinin ölçütünü sorgulamıştır. Pekçok kişiye Adnan Çoker'in çıkış noktası mimari öğeler olan siyah fonlu resimlerini gösterip, müzik çağrışımı yapıp yapmadığını, yapıyorsa ne tür müziği çağrıştırdığını sormuştur. Aldığı yanıtların ortak yanı, herkesin dinginlik veren bir müzikte birleşmeleri olmuştur. Bir diğer ortak yan da 18. yüzyılın ikinci yarısından 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar olan dönemlerin dışlanmasıdır. Bu döneme denk düşen müzik, Klasik ve Romantik müziktir; yani resimlere yayılan dinginlik duygusu genelde gerilimsiz bir müziği akla getirmektedir. Neşe, hüzn vb. duygulardan uzak, izleyiciyi mistik bir havaya sokan bu resimlerin dinamik, gerilimi, karşıtlıklar içeren bir müzik çağrıştırmaması beklenmemektedir⁷⁶ (Resim 3.2).

⁷⁶ İpşiroğlu Nazan, "Mimari-Resim-Müzik Bağlantıları", *Milliyet Sanat*, No: 395, Kasım 1996, s.18.



Resim 3.2: Adnan Çoker, “Yarım Küreler ve Mor Kare”, 1995, Tuval üzerine akrilik, 180x180 cm., (Ayla Sevant Koleksiyonu).

Kaynak: <http://www.sanatgalerisi.com/art/coker/coker13.htm>

Adnan Çoker’in elektronik müzik kullanmasının sebebini, İpşiroğlu’nun aldığı yanıtlarda özellikle Arvo Part isimli elektronik müzik bestecisi diğer müzیکçilere göre daha fazla anılmıştır. Bunun sebebi resimlerin genel özelliklerini düşünüldüğünde neden elektronik müziği çağrıştırdığı konusunda ipuçları edinilebilir: İzleyici ilk bakışta teknolojinin yarattığı yapay bir dünya karşısında olduğunu düşünebilmektedir. Bunun yanında geometrik biçimlerin renk geçişleri, onlara metalik ve ışıltılı bir hava kattığından, resimler teknik dünyaya minimal bir gönderme gibi algılanabilmektedir. Resimlerin belirli bir mekân ve zamana ait olmaması onların elektronik müzikle başka bir ortak noktadır. Çünkü çağımızın müziği, tını renkleriyle bir mekân yaratmakta ve çizgisel zaman akışının ötesinde kalmayı amaçlamaktadır. İpşiroğlu, iki sanatçının ortak yanlarının ilk bakışta yalınlık ve dinginlik olarak algılansa da onları asıl buluşturan noktanın çok iyi düşünülmüş kompozisyon yapısı olduğunu vurgulamıştır. Part’ın müziğini dinlerken yapıyı ortaya çıkararak önemli noktaları seçmek olanaklıdır ve bu noktalara bir yönlendirme söz konusudur. Çoker’in resimlerinde de benzer durum, fonun siyah olması sayesinde biçimlerin ortaya belirgin bir şekilde çıkmasıyla görülüyor. Kandinsky’ye göre de tınısı en az olan renk siyahtır ve önüne gelen renkler daha belirgin duyulmaktadır.⁷⁷

Sona yakın dönem resimlerinde özellikle mimariden etkilenmiş gözükse de Adnan Çoker’in müzikle hayatı boyunca güçlü bir bağı olduğu açıktır. Soyut dışavurumcu döneminde müziğe duyduğu ilgi, düzenlediği “Müzik Eşliğinde Resim” gösterileri, resimlerini elektronik müzik eşliğinde sunması bunun ispatıdır. Bununla birlikte,

⁷⁷ A.e., s.18-20.

İpşiroğlu'nun sanatçının resimlerindeki müziksellik üzerine yaptığı incelemeler ve ulaştığı sonuçlar da ilgi çekicidir.

3.2.2. Abdurrahman Öztoprak

1927 yılında İstanbul'da doğdu. 1945-1951 yılları arasında, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nde, Nurullah Berk aotölyesinde öğrenim gördü. Askerlik görevinin ardından 1952-1953 yılları arasında İtalyan Hükümeti'nin bursu ile Roma Güzel Sanatlar Akademisinde fresk çalışması ve inceleme yapmak Roma'da bulundu. Yurda döndükten sonra 1954 yılında Yapı Kredi Bankası'nın 10. kuruluş yıldönümü için açılan ve jürisinde ünlü yabancı eleştirmen ve sanat tarihçilerinin de olduğu yarışmada mansiyon ödülü aldı. 1950'li yıllarda çeşitli kuruluşlar için fresk ve mozaik çalışmaları yapan sanatçı bir yandan iç mekân tasarımları da yaptı. 1960 yılında ailesiyle birlikte Almanya'ya göç etti ve burada da sanat araştırmalarını ve iç mimari çalışmalarını devam ettirdi. 1975'e kadar çalışmalarını Almanya'da sürdüren sanatçı daha sonra yurda döndü. Halen çalışmalarını Gökova'da sürdürmektedir.⁷⁸

1950'li yıllarda dört kişisel sergi açan ve çeşitli karma sergilere katılan sanatçı, uzun süre sergi açmamış, 1980'li yıllardan itibaren tekrar sergi çalışmaları içinde bulunmuş, pek çok kişisel ve karma sergide yer almıştır. Özellikle 2008 yılında Venedik'te kurulu Ca'Pesaro Uluslararası Modern Sanat Müzesi'nin daveti üzerine açılan "Kalp Coşkusu'nun Yüce Figürleri" adlı kişisel sergisi, 80. yaşına basmış sanatçının yurtdışındaki ilk önemli sergisidir. Abdurrahman Öztoprak, Türk sanatında müziğe verdiği önem ve tüm sanat hayatı boyunca müziğin devinimini tuvaline aktarmayla ilgili yaptığı çalışmalarıyla ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Sanatçı ilk dönemlerindeki figüratif çalışmaları dışında, 1950'li yılların ortalarından bu yana bir süreklilik içinde tamamen soyut sanat ile ilgilenmiştir. Öztoprak, sanat anlayışını anlatırken bu konudan şöyle bahsetmiştir:

"...müziğin bende yaptığı etkiden dolayı, görsel bir sanat olan resimde gerçek bir devinimi arzuladım daima...Önce, soyut bir olgu olan müziğin karşıtının resimde de olması gerçeği ile, Akademi'nin son yıllarında araştırma olarak yaptığım soyut çalışmalarımı ön plana alıp, 1956 yılında, İstanbul Şehir Galerisi'nde açtığım, soyut

⁷⁸ Anonim, *Abdurrahman Öztoprak Son 10 Yılda Yapıtlar*, Galeri Binyıl, İstanbul, 2001.

resimlerimden oluşan sergimden sonra, arzuladığım devinim olayını çözümlmeden sergi açmamaya karar verdim.”⁷⁹

Küçük yaşlarından itibaren iyi bir müzik dinleyicisi ve bir Beethoven hayranı olan sanatçı, devinim hakkındaki araştırmalarını Almanya’da geçirdiği yıllarda pek çok etkinliği takip ederek yapmış ve sanatının karakteristik özelliklerini bu yıllarda saptamıştır. 1960’lı yıllarda özellikle Kinetik sanatçıların devinimi mekanik yollarla ve ışık oyunları ile verişini gözlemleyen sanatçının amaçladığı, bu devinimi yardımcı malzemeler kullanmaksızın tuval üzerinde gerçekleştirmektir.⁸⁰ 1967 yılında Klee’nin bir eseriyle karşılaşmasının kendisindeki büyük etkisini şöyle anlatmıştır:

“Sanat yaşamımın dönüm noktası, yukarıda bahsettiğim, 1967’de Darmstadt’da açılan, “2.Internationale der Zeichnung” sergisiydi. Bu sergide gördüğüm Paul Klee’nin gene özel bir koleksiyondan getirilmiş, küçük bir alçı levha üstüne önce altın fon, bu fonun üstüne yaptığı suluboya çalışması ile yıllardan beri aradığım gerçek devinimin çıkış noktasını bulmuş oldum!...”⁸¹

Almanya’nın resim-müzik ilişkisinde deneysel ve kuramsal çalışmalarla önemli bir yere sahip olduğu düşünülürse sanatçının bundan da etkilenmiş olması muhtemeldir.⁸²

Sanatçının genellikle az renk kullanmayı seçtiği ve çizgiselliğin ön planda olduğu soyut çalışmaları kabaca iki grupta toplanabilir. Bunlardan ilki sanatçının özellikle 1980’li yıllarda yaptığı geometrik soyut resimleri, diğeri ise 1990’lara yayılan organik kökenli soyut resimleridir. Sanatçının 2000 sonrası resimleri ise onun virtüöziteye ulaştığı dönem olarak nitelendirilebilir.⁸³ Bu dönemde sanatçı yine geometrik şekillere ağırlık vermiş ve gitgide kusursuzlaşmıştır. İsmail Tunalı, Öztoprak’ın resimlerindeki genel özelliklerin geometri, gölge-ışık, soyut ve somut özdeşliği, harmoni, hareket ve zaman olduğunu belirtmiştir.⁸⁴ Sanatçının hemen hemen tüm resimlerinde, siyah zemin üzerinde ışıldayan ve belli ritmik tekrarlar içinde bulunan hacim ve yüzeyler ile yaratılan devinim hissedilebilmektedir (Resim 3.3).

⁷⁹ Abdurrahman Öztoprak, *Yarı Ömürden Bir Fazla...*, Abdurrahman Öztoprak 50. Sanat Yılı, yay. haz. Hamit Kınaytürk, y.y., İstanbul, 1995, s.17.

⁸⁰ Ayla Ersoy, “Abdurrahman Öztoprak’ın Resimleri Müzik Gibi”, *Sanat Çevresi*, No: 206, Aralık 1995, s.8.

⁸¹ Öztoprak, *a.g.e.*, s.16.

⁸² Özkan Eroğlu, *Abdurrahman Öztoprak Duygulanım Resimleri*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 1999, s.76.

⁸³ Necmi Sönmez, *Kalp Coşkusunun Yüce Figürleri Elgiz Koleksiyonu’ndan Abdurrahman Öztoprak*, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2008, s.40.

⁸⁴ Eroğlu, *a.g.e.*, s.218.



Resim 3.3: Abdurrahman Öztoprak, “Resim CC”, 1989, Tuval üzerine karışık teknik, 130x130 cm., (Özel koleksiyon).

Kaynak: <http://www.sanalmuze.org/sergiler/contentxy.php?sergi=47&ic=60&pg=0>

Resimlerinde 1971 yılında itibaren altın, bronz, gümüş gibi elemanlar kullanan Öztoprak, farklı görsel değerler yakalamıştır (Resim 3.4). Bizans ve İslam Sanatını andıran bu yaklaşım aynı zamanda resimlerdeki devinimi güçlendiren bir etki de yaratmıştır. Çevre ışığına göre görünümü değişen resimlerde oluşan zamansallık etkisini Güven Turan şöyle yorumlamıştır:

“...Bu yüzeylerden ve geometrik figürlerden gümüş rengi ya da altın rengi ışık yayılıyor. Gerçekte yüzeylere derinliği veren de çoğu zaman bu ışık demetleri. Ama ışık demetlerinin asıl görevlerini çevre ışığı değişmeye başladıkça anlıyoruz. Kompozisyon da ışıkla birlikte değişiyor çünkü. Böylece bir resim gün boyu, değişen çevre ışığıyla, andan ana değişebiliyor: yeni bir resme bakıyoruz her baktığımızda... Işıklara bağlı oluşan değişim üç etki yaratıyor resimlerde: Öncelikle resimlerde kompozisyon yön değiştiriyor. Hareket duygusunu veren de bu yön değiştirme oluyor. Kompozisyondaki figürler yer değiştiriyor. Örneğin bir diziliş, farklı bir diziliş kazanıyor. Aynı şekilde, ışık değişimiyle kompozisyondaki figür “oylum” değişiyor. Yüzeyden boyutluluğa, boyutluluktan yüzeyle geçebiliyor.”⁸⁵

⁸⁵ Güven Turan, “Geçen Zaman Resimleri: Abdurrahman Öztoprak’ın Yapıtlarına Bir Bakış”, *Abdurrahman Öztoprak 50. Sanat Yılı*, yay. haz. Hamit Kınaytürk, y.y., İstanbul, 1995, s.48.



Resim 3.4: Abdurrahman Öztoprak, “Resim CCLIX”, 1994, Tuval üzerine karışık teknik, 98x125 cm., (Özel koleksiyon).

Kaynak: <http://www.sanalmuze.org/sergiler/contentxy.php?sergi=47&ic=60&pg=1>

Sanatçı'nın hayatında çok önemli bir yeri olan Beethoven sevgisi hakkında 1996 yılında bir yazı yazan Nüvit Özdoğru, bu yakınlaşmaya şöyle değinmiştir:

“...Öztoprak'ta hayranlık uyandıran bir ölçü, klasisizm ve mükemmellik içinde bir çağdaşlık, bir devinim, bir coşku var. Menkul Kıymetler Borsası'ndaki sergisinde o gün yalnızdım.

Resimleri dans ederek seyrettim. Evet bu resimlerin arasında- öyle adlandırılmamışlar ama- Yedinci Senfoni var, Korolo Fantezi var, Arşidük Üçlüsü var. Yalnız Missa Solemnis yok. Olsa da belki tek başına kalırdı, serginin bütünlüğünü bozardı. Sanırım Abdurrahman'ın Missa Solemnis'i yeniden yaratacağı gün de gelecek...”⁸⁶

Daha önce bahsettiğimiz, 2008 yılında Venedik'te açılan kişisel sergisinde Öztoprak bu çağrışıyı cevaplamıştır. Sanatçının başyapıtı olarak kabul edilen ve Nüvit Özdoğru'ya ithaf edilmiş “Missa Solemnis” adlı tablosu sergi salonunda ayrı bir bölümde sergilenmiştir (Resim 3.5). Beethoven'a saygı olarak resmedilen yapıt, sanatçının bütün sanat geçmişini özetler niteliktedir. Geometrik ve lirik soyutlamanın içiçe geçtiği yapıtta, klasik mükemmellik, denge, coşku, devinim bir aradadır. Bununla birlikte yapıtın boyutları da ona bir anıtsallık katmaktadır.

⁸⁶ Eroğlu, a.g.e., s.222



Resim 3.5: Abdurrahman Öztoprak, “Missa Solemnis-Beethoven’a Saygı, Nüvit Özdoğru Anısına”, 2005, Tuval üzerine karışık teknik, 300x360 cm.

Kaynak: http://i.radikal.com.tr/644x385/2008/05/31/fft5_mf7347.Jpeg

Daha önce belirttiğimiz gibi çocukluğundan bu yana müzikle hayatını ve sanatını bütünleştirmiş Öztoprak, konumuz açısından ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Bütün sanat hayatı boyunca müziğe yaklaşma çabası içinde olan ve konuya araştırmacı bir şekilde yaklaşan başka sanatçı, resim tarihimizdeki nadir örnekler arasındadır.

3.2.3. Bilge Alkor

1936 yılında İstanbul’da doğdu. Öğrenimini 1956-1961 yılları arasında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi ve Münih Güzel Sanatlar Akademisi’nde, 1969-1971 yılları arasında da Roma Güzel Sanatlar Akademisinde gördü. 1969-1981 yılları arasında Roma’da, 1981-1988 yılları arasında Lüneburg’da (Almanya) yaşayan Bilge Alkor, 1989’dan bu yana çalışmalarını İstanbul’da sürdürmektedir.⁸⁷

İlk dönemlerinde soyut çalışan sanatçı, 1970’lerden bu yana yaptığı edebiyat etkileşimli figüratif yapıtlarını, renk ve düzenleme olarak birbirinden farklılaştırmış, her birinde ayrı bir sorunsal/durumu yansıtmıştır. Koyu renkli lekelerden oluşan belli belirsiz figürler, karamsar bir iç dünyayı, dramatik, gergin bir anlatımı yansıtmaktadır. Sanatçının verdiği isimlerle de karamsarlığını desteklediği resimlerinde donuk, karanlık bir renk akışı içinde kullandığı insan ve hayvan figürleri, yaşadığımız dünyanın şiddetini ve çelişkilerini dile getirmektedir. Bu bakımdan sanatçının resimleriyle Alman dışavurumculuğu arasında bağlantı kurulabileceğini ifade eden Ahmet Oktay, Alkor’un

⁸⁷ Anonim, *Bilge Alkor Bir Sanattan Öbür Sanata Kış Yolculuğu/Winterreise*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Kasım 2004, s.63.

hep arayış içinde olduğunu, resmi zaman içinde değişse bile metafizik kaygılarının kaybolmayacağını belirtmiştir.⁸⁸

Yurtiçinde ve yurtdışında birçok kişisel sergi düzenleyen ve karma sergilere katılan Alkor'un, değişik sanat dalları arasındaki etkileşimi konu alan pek çok çalışması vardır. Özellikle son dönemlerindeki çalışmalarında adeta sanatlar arası bir yolculuğa çıkan Bilge Alkor, bunun nedenini, "Sanat yapıtlarından ve onların yaratıcılarından çok şey öğrendim. Bu sürecin sonunda ise tüm bu öğrendiklerime yine sanat aracılığıyla bir yanıt vermek istedim" sözleriyle de açıklamıştır.⁸⁹

Sanatçının sanatlar arası etkileşim konulu dizi resimlerinden oluşan sergilerine ilk örnek olarak 1996 yılında AKM'de düzenlenen "Bir Yaz Gecesi Düşü/Fırtına" adlı sergisi gösterilebilir. Alkor, bu sergisinde topladığı çalışmalarında Shakespeare'in aynı isimli oyunlarından yola çıkmış ve edebiyat ile resim sanatı arasında bir bağlantı kurmaya çalışmıştır.

Can Alkor, edebiyat ile ilişkileri 1970'lere kadar giden sanatçının daha eski resimlerinde de, en azından resimlerine koyduğu adlarda Yunus Emre ve Ahmet Haşim'e, E.T.A. Hoffmann, Mallarme ve Eliot'a göndermeler bulunduğunu, Kış Yolculuğu adlı serginin kataloğu için yazdığı yazısında belirtmiştir.⁹⁰

Boyadığı büyük boy tuallerde Shakespeare dünyasını ve onun kişilerini resmetse de, Bilge Alkor'un yaptığı, oyunların öyküsünü anlatmak değil, kendi dünyasına izdüşümünü görselliğe dökmektir. Böylece kendi çizgisini koruyarak başka bir sanat yapıtının hissettirdiklerini tuvale aktarmıştır. Bu durumu açıklamak için Can Alkor, Fırtına oyununun karakteri Caliban (Resim 3.6) örneğini vermiştir:

"...Bilge Alkor belki bütün bunları düşünmeksizin Caliban'ın kişiliğinde esinlenip, onu görsel bir motife dönüştürmüştü; çalışırken kafasında bir Caliban yorumu vardı belki de. Bildiğimiz tek şey sanatçının Caliban figürüyle o yapıta bir anlamlar perspektifi katmış olduğu: Yapıtın görünür gerçekliği üstüne konmuş bir görünmez resim; görsel metni bir de Shakespeare oyunu arasından okuma çağrısı..."⁹¹

⁸⁸ Anonim, *Bilge Alkor Bir Sanattan Öbür Sanata Kış Yolculuğu/Winterreise*, s.63.

⁸⁹ "Bilge Alkor'la Mozart ve Sihirli Flüt'den Resime", (Çevrimiçi) http://www.yapi.com.tr/Haberler/haber_Detay_53859.html, 30 Haziran 2008

⁹⁰ Can Alkor, "Musiki Ruhundan İmgenin Doğuşu", *Bilge Alkor Bir Sanattan Öbür Sanata Kış Yolculuğu/Winterreise*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Kasım 2004, s.13.

⁹¹ A.e., s.8.



Resim 3.6: Bilge Alkor, “Caliban”, Tuval üzerine yağlıboya?, Ölçüleri belli değil, (Özel koleksiyon).

Kaynak: Anonim, **Bilge Alkor Bir Sanattan Öbür Sanata Kış Yolculuğu/Winterreise**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Kasım 2004, s.9.

Ahmet Oktay da sanatçının sergisi için yazdığı tanıtım yazısında konuya şöyle değinmiştir:

“...Dolayısıyla Alkor’un bu resimlerinde dizelerin bir çevirisini ya da öyküsünü değil, dördüncü boyutun, yani zamanın ve tarihselliğin iyiden iyiye resmin sanal uzam-zamanında eritildiği bir görsel/düşlemsel gerçekliği okumamız gerektiği söylenilebilir.”⁹²

Sanatçının Shakespeare ile ilgili sergisinin içeriği konumuzla doğrudan ilgili olmasa da resmettiği yapıtlara yaklaşım biçimi müzikle ilgili diğer sergilerinde de gözlenebilmektedir. 2004 yılında İş Sanat Kültür Merkezi Kibele Sanat Galerisi’nde düzenlenen “Kış Yolculuğu” ve 2007 yılında Milli Reasürans Sanat Galerisi’nde düzenlenen “Sihirli Flüt” adlı sergilerinde de çıkış noktası olarak aldığı sanat yapıtlarını birebir anlatma yolunu değil, kendi içinde yaşattığı biçimiyle resmetme yolunu seçmiştir. Bahsettiğimiz iki sergi de, sanatçının sanatlararası yolculuğunun devamı niteliğindedir Bu sergilerden ilk olarak Kış Yolculuğu’nu inceleyelim.

Kış Yolculuğu sergisinde Bilge Alkor’un çıkış noktası, Schubert’in Kış Yolculuğu adlı lied* dizisidir. Sanatçı bu diziden esinlenerek yaptığı resimlerde resim-müzik bağlantısını sorgulamıştır. Serginin içeriğini anlamak için öncelikle lied’ler hakkında bilgi vermek gereklidir.

Schubert (1797-1828) kısa yaşamına pek çok türde eser sığdırmıştır fakat en çok, bestelediği lied’leriyle tanınmıştır. Yapıtlarında romantik bir içlilik ve derinlik

⁹² Ahmet Oktay, “Dil, Düşlem, Nesne”, *Sanat Çevresi*, No:210, Nisan 1996, s.9.

* Lied: (Alm.) Şarkı, ezgi. Kısa bir şiir üzerine bestelenmiş, genellikle de piyano eşlikli şarkı olan ~ ya da Alm. daha kesin tanımıyla Kunstlied (Sanat Şarkısı), halk şarkısı karşılığı kullanılan Volkslied türünden ayırılır. Aktüze, *a.g.e.*, s.277.

sezilebilmektedir. Schubert, liedlerinde müziği, sadece şiirin destekçisi olarak görmemiştir. Müziğin akışı şiirin özünü veren bir yapılanma içindedir.⁹³ Sanatçı, hayatının son on yıllık dönemi içerisinde, hasta ve karamsar bir ruh hali içerisindeyken Wilhelm Müller'in 24 şiirden oluşan dizisini bestelemiştir. Ölüm, umutsuz aşk, hastalık, varoluşun anlamsızlığı vb. konuların işlendiği şiirlerde, hakkında fazla ayrıntı verilmeyen ve adı bile belli olmayan şiir kahramanının yolculuğu, hatta çaresiz sürüklenişi anlatılmaktadır. Schubert şiirde anlatılanları müziğe yansıtmak (tını ressamlığı) yerine dizinin bütünü göz önünde tutarak her bir şiiri yorumlamıştır. Böylece şiir ve müzik bütünleşmiştir.⁹⁴ Daha önceden belirttiğimiz gibi Schubert'in müziği sadece şiiri destekleyici bir öge değildir. Bu konuya Can Alkor şöyle açıklama getirmiştir:

“...Musiki lied'de az çok çok ilkel bir illüstrasyon olmadığı gibi, metnin gerisinde, öncesinde “görünüş” olmayı isteyen, bu anlamda metni “doğuran” gerçekliğin seslere dönüşmesidir asıl. Lied bestecisi salt musikinin tüm kazanımlarını kullanmakta özgürdür. Tek sınırlamayla: Bestecinin metni doğru okumuş, doğru vermiş olduğunu da söyleyebilmemiz için musiki (musiki ile yansıtılan gerçeklik) burada metnin (ses, biçim ve konunun) önkoşulu, “neden”i olarak algılanmalıdır. Başka türlü söylersek: Lied'in yapılış sürecinde (zaman sıralamasında) gerçi önce şiir, sonra musiki vardır; ontolojik düzeydeyse musiki şiirden öncedir. Lied'in algılanmasında da sanıyorum bu nedenle metin değil, musikidir” birincil” olan”⁹⁵

Bilge Alkor da tıpkı Schubert'in şiirlere yaklaşımı gibi, lied'lere anlamsal olarak yaklaşmıştır. Resimlerin müzikle bağlantısı, müziğin biçimlendirme öğeleriyle ve biçim diliyle doğrudan bağlantılı değildir. Yolculuğun öyküsü de doğacı bir anlatım yerine daha çok simgelere yer verilerek yapılmıştır. Şüphesiz anlaşılıyor ki, Bilge Alkor en az şiirler kadar müziğin de etkisi altında bu resimleri yapmıştır ve lied'leri bir bütün olarak algılamıştır. Bunu yaparken bütün lied'leri resimlemek yerine kendi alımlaması doğrultusunda bir seçki yapmıştır, bununla birlikte bazı lied'ler için de birkaç resim birden yapmıştır.⁹⁶ Resimler şiirin kahramanının bir kış gecesi yola çıktığı Gute Nacht (İyi Geceler) adlı ilk lied'le başlayıp, yolun sonunda laternacı ile karşılaştığı Der Leiermann (Laternacı) adlı lied'le bitmektedir.

⁹³ Say, *a.g.e.*, s.330-332.

⁹⁴ İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.95.

⁹⁵ Alkor, *a.g.e.*, s.11.

⁹⁶ İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.95.

Resimlerin bütününde karamsar ve hüzünlü bir hava duyumsanmaktadır. Bunun sebebi Alkor'un renk, çizgi ve ışığı kullanış biçimidir. Resimlerin pek çoğunda kışı ve geceyi hatırlatacak şekilde siyah ve mavi ağırlıklı koyu alanlar ağırlıktadır. Bununla birlikte içine pek çok rengin karıştığı açık renkli alanlar da göz batmaktadır (Resim 3.7).



Resim 3.7: Bilge Alkor, “Gute Nacht”, Tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 180x100 cm., (Özel koleksiyon).

Kaynak: Anonim, **Bilge Alkor Bir Sanattan Öbür Sanata Kış Yolculuğu/Winterreise**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Kasım 2004, s.17.

Nazan İpşiroğlu, incelemesinde bunu “renk-sizlik” olarak adlandırmıştır:

“Birçok rengin bir araya gelerek oluşturduğu “renk-sizlik”: belli bir renk olarak tanımlanamayan koyu/açık renk lekeleri; siyah, beyaz, mavinin, sarının karıştığı grinin tonları; doğrudan mavinin, kırmızının ağırlıkta olduğu koyu lekeler, yer yer karın, buzun, yansımalarıyla aydınlanan karanlık hüzün dolu gecelerin rengi/ renk-sizliği...”⁹⁷

Resimlerin renk kullanımı üzerine Can Alkor da, “çok renkli resimlerin negatifleri” benzetmesini yapmıştır.⁹⁸ Renklerde göze batan bir nokta da kırmızının kullanımudur. Bazen bir leke, bazen de kalp sembolü olarak can alıcı bir şekilde pek çok resimde kullanılmış, şiirlerde geçen kalp sözcüğüne gönderme yapılmıştır (Resim 3.8).

⁹⁷ A.e., s.96.

⁹⁸ Alkor, *a.g.e.*, s.12.



Resim 3.8: Bilge Alkor, “Gezgin ve Gölgeleeri” (ayrıntı), Tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 170x1000 cm., (Özel koleksiyon).

Kaynak: Anonim, **Bilge Alkor Bir Sanattan Öbür Sanata Kış Yolculuğu/Winterreise**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Kasım 2004, s.46.

Bilge Alkor, resimlerinde çoğunda şiirlerden dizelere yer vermiş, onları tuvale Almanca ya da Türkçe olarak yazmıştır. Dizelerin tuvalerde yazması izleyicinin resimlerin konuları hakkında fikir yürütebilmelerini sağlamaktadır. Sanatçının müzikle bağlantılı ikinci sergisi “Sihirli Flüt” tür. Bu serginin çıkış noktası adından da anlaşılacağı üzere Mozart’ın Sihirli Flüt adlı masalsi operasıdır. Alkor, operanın kahramanlarına ve mekanlarına gerek boyadığı tuvalerle gerekse pek çok farklı materyal (maske, yapraklar, biblolar, pullar vb.) içeren tasarımlarının foto-resimleriyle hayat kazandırmıştır. Sergideki bu renkli hava ve materyal çeşitliliği, Kış Yolculuğu sergisiyle kolayca fark edilen bir zıtlık oluşturmaktadır. Bunun sebebi olarak Kış Yolculuğunun tek kişilik karamsar dünyasını gösterebiliriz. Adını bile bilmediğimiz şiir kahramanı yanında Sihirli Flüt ’teki pek çok karakter vardır. Ayrıca Sihirli Flüt masalsi mekânlarda geçerken, şiirlerin geçtiği mekanların doğal çevresine çok değinilmez, doğayla ilgili tasvirler birkaç ayrıntıyı geçmez; önemli olan kahramanın iç dünyasıdır. Bütün bunları göz önüne alınca Sihirli Flüt sergisinin daha geniş bir dünyayı yansıttığını söyleyebiliriz. Alkor, Sihirli Flüt ’ten etkilenme sürecini tıpkı Shakespeare oyunlarındaki duruma benzetip şöyle açıklamıştır:

“...’Neden bu iki oyun? Shakespeare’in en çok sevdiğim oyunları bunlar. Sanırım doğa şiiriyle doğaüstünün karışımına özellikle duyarlıyım. Ayrıca, ‘Bir Yaz Gecesi Düşü’ için şunu da eklemeliyim: Düşler evreni çalışmalarım da her zaman önemli bir izlek oldu. Fırtına’nın belli kişileri ve durumlarıysa benim için arkhetypos. Bunlarla örneğin Mozart’ın Sihirli Flüt’ünde de karşılaşıyorum. Prospero orada Sarastro olmuştur. Ferdinand’la Miranda orada Tamino’yla Pamina’dır ve bir ateş sınavından

geçmek zorundadırlar, Fırtına’da sevgililerin birleşebilmek için sınavdan geçmeleri nasıl gerekiyorsa...Monostatos bir tür Caliban’dır...Hepsi Prospero’nun deyimiyle düşlerimizin kumaşından yapılmış gerçekler’...”⁹⁹

Sergideki özellikle yağlıboya-akrilik resimlerde müziksel coşku ve zamansallık hissedilebilmektedir. Alkor’un bazı resimlerdeki uzun, ritmik ya da dalgalı fırça darbeleri “hareket” hissini ve “ses dalgaları” imgesini anımsatmaktadır (Resim 3.9).



Resim 3.9: Bilge Alkor, “Sihirli Flüt”, Tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 160x310 cm., (Özel koleksiyon).

Kaynak: Anonim, **Bilge Alkor Sihirli Flüt**, İstanbul: Milli Reasürans T.A.Ş., Nisan 2007, s.50.

3.2.4. Canan Tolon

1953 yılında İstanbul’da doğdu. 1975 yılında İstanbul Fransız Okulundan mezun olduktan sonra 1976-1980 yılları arasında İskoçya, Almanya ve İngiltere’de tasarım ve iç mimarlık eğitimi gördü. 1983 yılında Kaliforniya Üniversitesi’nde mimarlık üzerine yaptığı yüksek lisans eğitimini tamamladı. 1986 yılında aynı okulda mimarlık tarihi üzerine olan doktora eğitimini tamamladı. Sanatçı, 1977 yılından itibaren Paris, San Fransisco ve Berkeley’de şehircilik, mimarlık ve endüstriyel tasarım alanlarında değişik projelerde çalışan ve Kaliforniya Üniversitesi’nde Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümlerinde öğretim görevlisi olan sanatçı ilk sergisini 1984 yılında Amerika’da gerçekleştirdi. Sonraki yıllarda yurtiçinde ve dışında pek çok sergiye de katıldı.¹⁰⁰

Halen sanat çalışmalarını Amerika’da sürdüren sanatçı, resim ve enstalasyon dallarında ürün vermektedir. Sanatında özellikle değişim, süreklilik, sentez, yapıyıyıkım gibi kavramları sık sık işlemektedir. Bununla birlikte çalışmalarında kullandığı

⁹⁹ Anonim, *Bilge Alkor Sihirli Flüt*, Milli Reasürans T.A.Ş., İstanbul Nisan 2007, s.5.

¹⁰⁰ Canan Tolon, “Tıkırında Herşey”, *Tıkırında Herşey*, yay. haz. Denir Artun, Gözen Müftüoğlu, Galeri Nev, Ankara, 2005, s.(26-28)

malzeme çeşidi oldukça fazladır. Bu malzemelere, kağıt, fotoğraf, cam, şişe kapağı, makyaj pamuğu, pas, çimen, tel gibi pek çok örnek verebiliriz.

Canan Tolon'un çalışmaları müzikle doğrudan bağlantılı değildir, fakat Nazan İpşiroğlu, kitabında, sanatçının resimleriyle müzik arasında belli bağlamlarda ortak noktalar bulunduğunu ifade etmiştir. Ritim, zamansallık, rastlantısallık gibi kavramlar çerçevesinde Canan Tolon'un resimleriyle müzik arasındaki bağlantıyı sorgulayan İpşiroğlu, resimlerin karşılığı olabilecek müzik hakkında fikir yürütmüştür.

Canan Tolon'un sanat dünyasında pek alışılmamış bir duruşu vardır. Kökenine, geleneklerine ve belli bir kültüre bağlılığı özgürlüğün kısıtlanması olarak görmektedir. Sanatçının pek çok farklı ülkede yaşaması bu görüşünde muhtemelen etkili olmuştur. Bu yüzden yapıtlarının çoğunda kendi kökenine bir gönderme ya da bulunduğu herhangi bir yere bir gönderme yoktur. Bu yaklaşım sanatçıya geniş ve özgür bir bakış açısı sağlamıştır. Fakat bu özgürlüğünün yanında etrafında olup bitenlere karşı yoğun bir sorumluluk duygusu taşımaktadır.¹⁰¹ Sanatçı, bunu “Tıkırında Herşey” adlı sergisinin kataloğunda şöyle özetlemiştir:

“Özellikle en geniş anlamıyla ‘manzaralarla’ çalışan bir sanatçı olarak, etkilenen çevreyi ve çıkar ilişkilerinin yarattığı zararı görmezden gelmek benim için çok güç. Bunun politik arka perdesini umursamamak ise neredeyse olanaksız.”¹⁰²

Bu görüşe bağlı olarak sanatında pek çok konuya değinmektedir, fakat bu çalışmaların tümünde ortak bir temel düşünceye dayanmaktadır: Doğada herşey yavaş ya da hızlı bir değişim içindedir. Buna bağlı olarak toplumsal ve bireysel yaşam da değişim içerisindedir. Tolon, bu değişimi resimlerinde soyut bir şekilde anlatmaktadır. Resimlerinin hemen hepsinde ritm çok önemli bir yer tutmaktadır (Resim 3.10).

¹⁰¹ İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.117.

¹⁰² Tolon, *a.g.e.*, s.(7)



Resim 3.10: Canan Tolon, “İsimsiz”, 1997, Mylar kağıdı üzerine yağlıboya, 25x18 cm., (Özel koleksiyon).

Kaynak: http://www.canantolon.com/WOP97_B.html

Ritmin Canan Tolon’un resimlerinde iki görevi vardır: Birincisi iki boyutlu resim yüzeyi üzerinde mekan hissinin yaratılması, ikincisi zamansallıktır. Çizgilerin ve biçimlerin karşıt yönlü, kontrapunkt oluşturan ritmi, mekan hissi vermektedir. Bununla birlikte zamanla da bütünleşmektedir.¹⁰³

Tolon, pek çok resminde değişimi “çöküntü” olarak ele almıştır. “Kaza Eseri” isimli resminde de bunu görebilmekteyiz (Resim 3.11). İpşiroğlu’na göre bu resimlerde bir gürültünün ardında gelen sessizlik egemendir. Tıpkı müzikte fortissimo’nun ardından gelen sessizlik gibi. Bu sessizlik aynı zamanda hemen ardından yine bir gürültü kopabileceğini hissettirmektedir. Ritim bu resimlerde de mekan yaratmakta ve zaman akışını vurgulamaktadır.¹⁰⁴

¹⁰³ İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.117.

¹⁰⁴ A.e., s.118-119.



Resim 3.11: Canan Tolon, “Kaza Eseri”, 1995, Mylar kağıdı üzerine yağlıboya, 56x43 cm., (Özel koleksiyon).

Kaynak: <http://www.canantolon.com/KazaEseri95A.html>

Sanatçının gerek resimleri, gerekse enstalasyonlarında malzemenin yeri büyüktür. Seçtiği malzemeler aracılığıyla iletisini veren sanatçı, malzemeler yardımıyla göndermeler yapmaktadır. Örneğin enstalasyonlarında kullandığı otun sergi boyunca sararması, değişime; kahve telvesi ise rastlantısallığa bir gönderme olarak algılanabilir. Bu bağlamda müzik ile karşılaştırıldığında başka ortak yanlara da ulaşılabilir. Müzikte de rastlantısallık vardır. Bunun yanında bir süredir müzikte de kullanılmak, doğal ya da atık maddelerin kullanılması doğal karşılanan bir şeydir.¹⁰⁵

İpşiroğlu, tesadüfen rastladığı “Einstürzende Neubaten (Çöken Yeni Yapılar)” adlı topluluğun müziği ile Canan Tolon resimleri arasında bağlantı da kurmuştur. Çok çeşitli ritim ve tınların yer aldığı bu müzikte vokal de enstürmanların bir adım gerisindedir. Tıpkı Tolon’un figürlü resimlerinde figürün ön plana çıkmaması gibi. Bunun yanında resimlerde değişik ritimlerle yaratılan mekanlar ve üstüste gelen renk katmanlar da, resimlerin bu müzikle ortak yanındır. Tıpkı Tolon’un sanatında değişik malzemeler kullanması gibi, bu topluluk da müziklerinde vurmaları çalgılar olarak kullanılmaları eşyalar kullanılmıştır. Bütün bunların yanında topluluk, ismiyle de sanatçının işlediği konularla benzerlik taşımaktadır. “Çöken Yeni Yapılar” anlamındaki topluluk ismi Tolon’un sıkça işlediği çöküntü temasıyla da benzerlik göstermektedir.¹⁰⁶

¹⁰⁵ A.e., s.118-119.

¹⁰⁶ A.e., s.119-120.

3.2.5. Ayşegül Yeşilnil

1959 yılında Turgutlu'da doğdu. 1982 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü - Tekstil Tasarımı ana sanat dalından mezun oldu. Türkiye'de döneminin tek ve ilk üniversite mezunu moda tasarımcısı oldu. Bir süre çeşitli firmalarda moda desinatörü ve tasarımcı olarak çalıştı. Ev ve tekne dekorasyonlarına yönelik tekstil ürünleri üretti. İpek ve çeşitli tekstil ürünleri üzerine yaptığı batik çalışmaları, giysi, eşarp ve yastık tasarımları, birçok sanat galerisinde sergilendi.

Güzel Sanatlar Fakültesi - Müzikoloji bölümünün çok sesli korosunda 'Erdoğan Okyay'dan şan eğitimi aldı. 1985 yılından beri yapmış olduğu resimler, caz resimleri ve mitolojik resimlerden oluşan eserleriyle 16 kişisel, 9 karma sergi gerçekleştirdi.

Resim çalışmalarının yanı sıra, 1987 yılından itibaren, birçok tanınmış caz müzisyenleriyle birlikte, profesyonel olarak caz söylemeye başladı ve birçok konser, caz kulübü ve festival etkinlikleri gerçekleştirdi. 1995 yılında bir müzik albümü de çıkaran sanatçı, bir süre de reklam fotoğrafçılığı alanında sanat yönetmenliği yaptı. 2005 yılında İsveçli Rock grubu "İubar"ın talebi üzerine sanatçının atölyesinde düzenlenen performansta grup, müzik yaparken sanatçı tarafından resmedildi. Daha sonra bu resimler, İsveç'de düzenlenen bir müzik festivalinde grubun performansı boyunca barkovizyonda gösterildi.

Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği üyesi olan sanatçının, yaşadığı yoğun müzik ortamının derin etkisiyle 1980'lerden itibaren caz müziğini, caz müzisyenlerinin gece yaşamını ve enstrümanlarını konu alan resimler yapmaya başlamıştır. Bu resimlerin yanı sıra, Şahmaran gibi mitolojik imgeleri kullandığı ve efsanevi konulardan oluşturduğu koleksiyonlarıyla da tanınmaktadır. Sanatçı Resim çalışmalarına İstanbul'daki atölyesinde devam etmektedir. Kendisi gibi caz sanatçısı olan Nezih Yeşilnil ile evlidir.¹⁰⁷

Ayşegül Yeşilnil, ressamlığa ve müzisyenliğe eşit derecede önem verdiği ve ikisini de profesyonelce yaptığı için konumuz açısından ilgi çekici bir sanatçıdır. Müzikle doğrudan bağlantılı pek çok resmi bulunan sanatçı, bu resimlerinde sahnedeki müzisyenleri resmetmiş gibi gözükse de, resimlerdeki müzikselliği göz ardı edemeyiz.

¹⁰⁷ Ayşegül Yeşilnil, "Ayşegül Yeşilnil Biyografisi", (Çevrimiçi) <http://www.yesilnil.com/abiyografi.htm>, 12 Ağustos 2008.

1980'lerden bu yana yaptığı caz resimlerinin ortak yönü, “an”ı yansıtmaya yönelik ve her türlü doğaçlamaya açık olmalarıdır.

Caz müziğinin uçarı havası ve doğaçlamalara açık oluşu, sanatçının resimlerindeki fırça darbelerine yansımıştır. Hızlı ve jestuel vuruşlar kullanan sanatçı lokal renklerden de kaçınmış, sahne ışıkları andıran çarpıcı renkler kullanmıştır (Resim 3.12).



Resim 3.12: Ayşegül Yeşilnil, “Müzsisyenler”, 1988, Tuval üzerine akrilik, 28x30 cm., (Özel koleksiyon).

Kaynak: <http://www.yesilnil.com/agaleri.htm>

Sanatçı pek çok caz resminde de tuvali doldurmaya çalışmamış, çizgisel bir üslupla, o anda dinlediği müziğin etkisinden çıkmadan figürleri ana hatlarıyla vermiştir. Bu tarz resimlerindeki bu çizgisellik, o anda müzikte duyulan melodiyi oluşturan notaların çizgisini de anımsatmaktadır (Resim 3.13).



Resim 3.13: Ayşegül Yeşilnil, “Miles Davis”, 1987, Kağıt üzerine akrilik, 29x23,5cm., (Özel koleksiyon).

Kaynak: <http://www.yesilnil.com/agaleri.htm>

Sanatçı, 2005 yılında atölyesinde düzenlenen performansta İsveçli rock müzik grubu “İubar” elemanlarını performansları sırasında resmetmiştir. Performans sonucunda ortaya çıkan resimlerin daha önceki caz müziği resimlerine göre daha durağan olması dikkat çekmektedir (Resim 3.14). Bunun sebebi olarak müzik türlerinin arasındaki fark gösterilebilirse de, sanatçının birbirinden uzak dönemlerde ve farklı malzemelerle çalışmış olması da şüphesiz bir başka sebeptir.



Resim 3.14: Ayşegül Yeşilnil, “İsimsiz”, Tuval üzerine yağlıboya, Ölçüleri belli değil, (Özel koleksiyon).

Kaynak: <http://www.brooklynartproject.com/photo/photo/show?id=668279%3APhoto%3A86735&context=user>

Resimlerdeki ortak bir özellik, Yeşilnil’in 1990’lardan beri yaptığı çeşitli stilize hayvan motiflerini burada da uygulamış olmasıdır. İnsanlarla içiçe geçmiş sürüngen ve yılan motiflerini kullanan sanatçı, resimlerin arka planlarına şarkıların sözlerini hem İngilizce hem Türkçe olarak yazmıştır. Bütün resimlerde bunu yapmış olması onun sadece müzikten değil, sözlerden de etkilendiğini göstermektedir, zaten müzik türü ve şarkı süreleri olarak bakıldığında rock şarkılarını anlattığı hikayelerden bağımsız olarak düşünmek zordur.

Tıpkı Bilge Alkor’un resimlediği Schubert liedlerinde olduğu gibi en az müzik kadar sözler de ön plandadır. Resimlerdeki hayvan motiflerinin sanatçı için ne anlam taşıdığını bilmiyoruz. Fakat müziğin onda yarattığı içgüdüsel bazı çağrışımların buna sebep olduğu açıktır. Belki de bunun sebebi müziğin karamsar ve gizemli havasına bağlanabilir. Sanatçı her ne kadar şarkı sözlerinden ve o anda izliyor olduğu müzisyenlerin tavırlarından etkilenmiş olsa da, müziğin bilinçaltındaki etkisi ve

harekete geçirdiği imgelem gözardı edilemez. Bu sayede sanatçının resimleri sürrealist özellikler de kazanmıştır (Resim 3.15).



Resim 3.15: Ayşegül Yeşilnil, "İsimsiz", Tuval üzerine yağlıboya, Ölçüleri belli değil, (Özel koleksiyon).

Kaynak: <http://www.brooklynartproject.com/photo/photo/show?id=668279%3APhoto%3A86734&context=user>

Yeşilnil, 2006 yılında düzenlediği "Kutsal 1001 Gece Hayvanları" adlı sergisinin açılışında da değişik sanat disiplinleri arasında bir işbirliği gerçekleştirmiştir. Sergideki tablolar bir dans gösterisi eşliğinde sergilenmiştir. Koreografi ve kostümlerin sergi için özel olarak hazırlandığı bu gösteride, tüllerle örtülü her tablonun açılmasından önce, tablo ile uyumlu kostümlerle dans gösterisi yapılmış, ardından alkışlar eşliğinde tablolar açılırken, bir konser havası yaratılmıştır. Böylece resimler tıpkı şarkılar gibi alkış almışlardır.¹⁰⁸

Sanatçı bu sergisinde tarih boyunca şans, bereket, şifa, uğur getirdiğine inanılan tavuskuşu, semender ve yusufçuk gibi hayvanları resmetmiştir. Sanatçının anlattığına göre 1990'ların ortasında resmetmeye başladığı hayvan resimleri yıllar içinde daha fantastik bir hale gelmeye başlamışlardır. Masalları küçüklüğünden beri sevdiğini ifade eden sanatçı, bu masal kahramanlarının birer görüntü olarak hayatına geldiğini ve sergiyi oluşturduklarını belirtmiştir.¹⁰⁹

Çok yönlü bir sanatçı olan Ayşegül Yeşilnil, her iki sanatı da profesyonelce sürdürdüğü için iki sanatın da ifade olanakları üzerine düşünme imkanına sahiptir. Müzik ve resim sanatı arasındaki ortak biçimlendirme öğelerine odaklanıp doğrudan

¹⁰⁸ Filiz Küçük, "Ayşegül Yeşilnil", *Jazz Dergisi*, No:43, Temmuz-Ağustos-Eylül 2006, s.86

¹⁰⁹ Aslı Onat, "Müziği Çizen Kadın'dan Kutsal Gece Hayvanları", *Milliyet Gazetesi*, 29 Nisan 2006, (Çevrimiçi) <http://www.mavi-nota.com/index.php?link=yazi&no=2012>, 13 Ağustos 2008

müziği resmetmeye çalışmıyor olsa da, resmettiği müzisyen ve enstrüman resimleri de müziksellik taşımaktadır. Kuşkusuz bu konuyla ilgilenen daha yetkin kişiler, sanatçının resmiyle müzik arasındaki bağları daha sağlam temeller üzerine oturtup çeşitli bağlamlarda ortaklıklar keşfedebilirler.

3.2.6. Mehmet Mahir

1948 yılında Tarsus'ta doğdu. Sanat eğitimine 1973-1978 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümünde eğitim gördü. 1979 yılında Resim Bölümü'ne akademisyen olarak atandı. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Mimar Sinan Üniversitesi'ne dönüştükten sonra, 1983 yılında sanatta yeterlik derecesini aldı. 1989 yılında doçent, 1996 yılında profesörlük unvanı aldı. Bir süre Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümü başkanlığı yaptıktan sonra görevinden istifa etti.

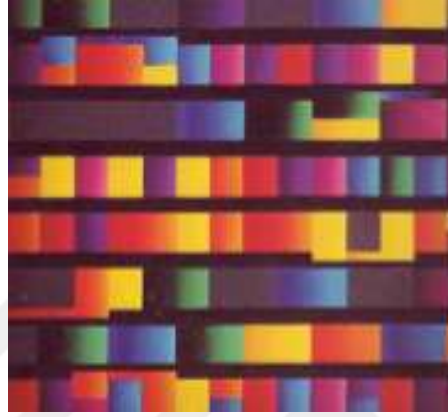
Sanatçı, 1982 ve 1993 yıllarında İstanbul'da açtığı iki kişisel sergi dışında yurtiçinde ve yurtdışında çok sayıda karma sergiye katılmıştır ve katıldığı yarışmalarda çeşitli ödüller almıştır. Sanatçı, resim çalışmalarının yanı sıra, 1976-1985 yılları arasında sanatsal karikatürle de ilgilenmiştir ve çeşitli yarışma ve sergilere katılmıştır.

Mehmet Mahir, resimlerinde 1989 yılından itibaren satranç temasını işlemeye başlamıştır. 1992'den itibaren de Bach'ın piyano için yazdığı eserlerin notalarını resimsel olarak görsele çevirmeyi amaçlayan resimler yapmıştır. Bach'ın Prelüd ve Füglerini birebir notalarından resme aktaran çalışmaları vardır. Halen satranç ve müzikteki çeşitlilik gösteren farklı olasılıkların, resimlerine yansıtacağı görüşüyle çalışmalarını sürdürmektedir. Satranç konulu resimlerinde, biçim deformasyonları yerine, düzen ve sistem deformasyonlarına girişmektedir.¹¹⁰

Mehmet Mahir'in müzikle ilgili resimlerinde, renk-ses özdeşliğini kullandığını ve Bach'ın eserlerinin nota yazılarından yola çıktığını görüyoruz. Mahir'in izlediği metodu uygulamış olan pek çok yabancı sanatçı vardır. Jacob Weder, L. Veronesi gibi isimleri örnek olarak verebiliriz. (bkz. Resim: 12) Mehmet Mahir'i bu sanatçılardan ayıran, resimlerinde bilimsel bir dayanağa oturtmadan notalara renkler atayarak nota yazılarını resmetmesidir. Örneğin, Do sesine onda uyandırdığı etkiye göre ilk resimlerinde gri veren sanatçı daha sonra mor rengini tercih etmiştir. Sanatçı ilk nota için bir renk seçtikten sonra diğer notalara da renk tayfındaki diğer renkleri düzenli

¹¹⁰ Anonim, "Biyografi", (Çevrimiçi) <http://www.mehmetmahir.com/biyografi.asp>, 9 Temmuz 2008.

olarak atamış ve piyano eserindeki sağ ve sol el için iki ayrı şerit halinde yatay olarak dizmiştir. Renkler dörtgen alanlar şeklinde, notaların süreleriyle orantılı büyüklükte olarak uygulanmıştır. Aynı anda tınlayan üçüncü sesleri de hangi şeritteyse, o şeritteki dikdörtgen yatay olarak bölünerek gösterilmiştir. Bununla birlikte Mahir, ilk resimlerinde renk geçişi kullanmazken daha sonraki resimlerinde renklere kromatik geçişler uygulamıştır. Bunu tınlayan bir sesin yavaşça sönmesi gibi yorumlayabiliriz.¹¹¹ (Resim 3.16).



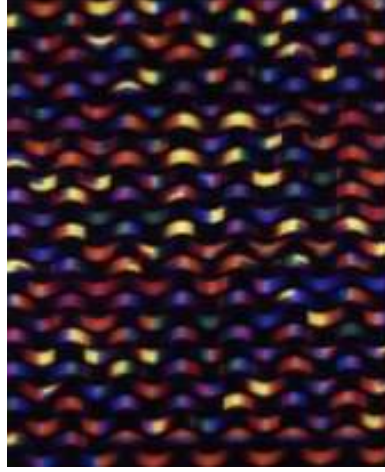
Resim 3.16: Mehmet Mahir, “Füg” (ayrıntı), 1996, Tuval üzerine yağlıboya, Ölçüsü bilinmiyor, (Özel koleksiyon).

Kaynak: Nazan İpşiroğlu, **20. Yüzyıl Sanatında J.S. Bach**, İstanbul: Pan Yayıncılık, Şubat 2002, kapak resmi.

Bu resimlerden sonra Mahir’in zamansallık etkisi daha kuvvetli bir hale gelmiştir. resimlerinde görülmeye başlanan dalgalı hareket ise sanatçıya ses dalgalarını çağrıştırmaktadır. Sanatçı böylece doğrudan seslerin zaman içindeki akışını vermeyi amaçlamıştır.¹¹² (Resim 3.17)

¹¹¹ İpşiroğlu Nazan, “Bach’ın Müziğini Resimleyen İki Sanatçı: Jacob Weder ve Mehmet Mahir”, Milliyet Sanat, Sayı: 343, 1 Eylül 1994, s.19.

¹¹² A.e., s.20.



Resim 3.17: Mehmet Mahir, “İsimsiz”, Tuval üzerine yağlıboya , Ölçüsü bilinmiyor, (Özel koleksiyon).

Kaynak: <http://www.mehmetmahir.com/salon.asp?oda=Müzik&b=bm>

Mehmet Mahir’in neden müziği ve özellikle Bach müziğini resmettiğini; Nazan İpşiroğlu, Mahir’in bir konferansından yararlanarak şöyle anlatıyor:

“Mahir’in ne Bach’la ne de müzikle bir bağlantısı var. Bach’ı müzik olarak dinlemiyor bile. Bu bakımdan onun Bach resimleri yapması ilginç. Neden müzik resmi? Neden Bach? Kendisi bu düşünceye çağrışım yoluyla vardığını söylüyor. Hareketli, dalgalı ve karşıt renkli çubuklarla yaptığı bir kompozisyon üzerinde çalışırken, bu ona ses dalgalarını çağrıştırmış ve müzik resmi yapmaya karar vermiş. Mozart, Beethoven ve Bach’ın piyano notalarını karıştırmaya başlamış. Bunların arasında Bach’ın prelüdlere ona hepsinden daha çekici gelmiş ve hemen işe koyulmuş. Önce ‘İyi Düzenlenmiş Klavye’den yedi prelüd resimlemiş. Konuya iyice girdikten sonra resimlemek için ona en devingen gelen füglerden birini seçmiş (İyi Düzenlenmiş Klavye, II. Kitap, Mi bemol majör). Aynı fügen siyah ve beyaz yüzey üzerinde aynı renkler ve aynı yöntemle resimlemiş. Ararlarındaki tek farkın sadece zeminin rengi olmasına karşın resimlerin biri daha dingin, biri daha devingen izlenimi bırakıyor. Müzikte buna karşılık arayacak olursak, belki aynı parçanın değişik tınıları olan çalgılarla seslendirilmesi gibi düşünülebilir.”¹¹³

Nazan İpşiroğlu’na göre Mehmet Mahir resimlerinde notaların renklerini bilsek bile, ölçü çizgileri belirtilmemiş olduğundan, başlangıçta verilmiş temanın hangi sese ne zaman geçtiğini izlemek güçtür. Ayrıca zamansallık, eşzamanlılığa göre daha belirgindir. (Tıpkı Bach öncesi “Prelüd non mesure” türündeki gibi). Bu yüzden Bach

¹¹³ İpşiroğlu, 20. Yüzyıl Sanatında J.S.Bach, s.50-51.

müziğinin temel ilkelerinden parça-bütün ilişkisini bu resimlerde göremiyoruz. Fakat yine de resimlerinde seslerin koştur yürüyüşü ve renklerin kontrapunktal düzeni resimleri Bach'a yaklaştırıyor.¹¹⁴

Sanatçı'nın teksesli Türk Müziği ile yaptığı çalışmalar da olmuştur. Sanatçı verdiği bir konferansta bu konuya şöyle değinmiştir:

“Bugün aramızda bulunmayan sanat eleştirmeni Sezer Tansuğ 1993 yılında, geniş bir sanatçı topluluğuna konular sunuyor ve bu konular doğrultusunda da 40 x 40 cm. ebadında bir tuvale resimler yapmalarını istemişti. Benim Resim-Müzik ilişkisi çalışmalarımı bildiği için de, bana Tanburi Cemil Bey'in bir eserini resimlememi önermişti. Olay hoşuma gitti. Bach'ı resimleyen ilk ben olamadım, ama Türk musikisinin resimlenmesinde öncü olacaktım. Suzidilara ve Muha yyer Saz Semaisi adı altında iki resim yaptım. Türk musiki teksesli olduğu için, notalar ardarda sıralanıyordu. Musikiyle içiçeliği olan bir matbaacı dostumuzun bizim nota düzenimizin Batı'dan daha zengin olduğu yolundaki ifadesini, bu resimlemede kavrayamadım. Çünkü resimde bir tek düzelik vardı. Bu resimde doğru yaptığım bir şey, resim adına oldu, Dalgalı renk şeritlerinde espası yaratmaya çalışıyordum. İlk ön ve arkaya giden alanlar arasında bir büyüme ve küçülme yoktu. Burada öne gelen resimler büyürken, geriye giden renk alanları küçülmekte. Bu da, bir yöne doğru akan renkli balıklar gibi bir izlenim yaratıyor.”¹¹⁵

İpşiroğlu, sanatçıda henüz armoni bilincinin tam olarak uyanmadığına değinmiştir. Müzikle ilgili resimlerinde dikey boyutun zayıf kaldığını, genellikle çizgisel bir akış hissinin hakim olduğunu, Mahir'in Tanburi Cemil'in saz semaisi için yaptığı resimlerin Bach için yaptıklarından çok da farklı olmadığını belirtmiştir.¹¹⁶

Mehmet Mahir, incelediğimiz Türk sanatçıları içinde müziğe deneysel yaklaşımı bakımından tek örnektir. Diğer sanatçıların tersine resim-müzik ilişkisine son derece nesnel bir yaklaşımı vardır, bununla birlikte teksesli Türk Müziğinden yola çıkarak çalışma üreten de ilk sanatçımız olduğunu tahmin ediyoruz. Bu bakımdan çalışmaları ilgi çekicidir.

¹¹⁴ İpşiroğlu Nazan, “Bach'ın Müziğini Resimleyen İki Sanatçı: Jacob Weder ve Mehmet Mahir”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 343, 1 Eylül 1994, s.20.

¹¹⁵ Mehmet Mahir, “Müzik Resim İlişkisi” (Sanatçının 1999 yılında Mimar Sinan Üniversitesinde düzenlediği konferansın notları), (Çevrimiçi), http://www.msgsu.edu.tr/data/doc/temel_egitim_aktiviteler/7.rtf, 2 Eylül 2008.

¹¹⁶ İpşiroğlu, “Bach'ın Müziğini Resimleyen İki Sanatçı: Jacob Weder ve Mehmet Mahir”, s.20.

3.2.7. Erol Deran

Deran, 1937 yılında Ankara'nın Polatlı ilçesinde doğdu. İstanbul'lu bir ailenin çocuğu olan Erol Deran, ilk müzik derslerini subay ve bestekar Burhanettin Deran'dan aldı. İlk ve orta eğitimini Anadolu'nun çeşitli yerlerinde ve son olarak İstanbul'da tamamladı. 1957-1961 Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi) Yüksek Dekoratif Sanatlar Bölümü, Sabih Gözen'nin Kumaş Desenleri Atölyesi'nden mezun oldu. Akademi'deki eğitimi döneminde Prof. Sabri Berkel ve Prof. Gevher Bozkurt atölyelerinde de çalışmalarda bulundu. Aynı zaman da, 1957-1961 döneminde İstanbul Radyosu'nda kanun sanatçısı olarak görevini yapıyordu. 1961-1963 yılları arasında yedek subaylığını yapmak üzere Ankara'ya gitti. 1963-1968 yılları arasında kanun sanatçılığına Ankara Radyosu'nda devam etti. 1968'de İstanbul'a yerleşti ve İstanbul Radyosu'ndaki görevine yeniden döndü. 1975'de açılan ve 1983'de İ.T.Ü.'ye bağlanan Türk Musikisi Devlet Konservatuari'na öğretim görevlisi olarak başladı. 26.01.1988 İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuari Mızraplı Çalgılar Anasanat Dalı Doçentliğine ve 20.06.2002 tarihide de Profesörlüğe atandı.

Erol Deran İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuari'nda Yönetim Kurulu Üyeliği, Enstrüman Yapımı, Ses Eğitimi, Temel Bilimler, Çalgı Eğitimi Bölümleri ve Mızraplı Çalgılar Anasanat Dalı Başkanlığı görevlerini yürütmüştür. Bunların yanında Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Yüksek Lisans ve Sanatta Yeterlik konularında Danışmanlık yapmış olup halen devam etmektedir. 2004 yılında buradaki görevinden emekliye ayrıldı ve aynı yıl Haliç Üniversitesi Türk Müziği Konservatuari'na başladı.

Çeşitli karma sergilerde resimleri yer alan Erol Deran, müzik alanında da resmi ve özel davetli olarak; Amerika, İspanya, Fransa, Belçika, İtalya, Danimarka, Avusturya, Almanya, Yunanistan, İran, Irak, Afganistan, Mısır, Tunus, Cezayir gibi yurtdışında ve yurtiçinde kanun yorumcusu olarak çeşitli konser ve resitaller verdi. Sanatçının tabloları yurtiçi ve yurtdışındaki resmi ve özel koleksiyonlarda bulunmaktadır.

Ayrıca sanatçının 2000 yılında Winsor & Newton Evrensel Resim Yarışmasında ilk 20'ye kalmış derecesi ve 1984 senesinde ise "Bolu ve Bolu'da Hayat" Yarışması mansiyon ödülü bulunmaktadır.

-Müziğin ve resmin birbirlerinden etkileşimini bir müzisyen-ressam olarak nasıl ifade edersiniz?

“Müzik, Resim, Tiyatro bir ifadenin dilidir. Güzel sanatlarla hakiki anlamda uğraşanlar kendisi müzik olmuş insanlardır. Nereye bakarsa baksın renk- şekil görür, armoni görür. Edward Munch’un “Çılgılık” tablosunda o sesi duyarsın. Renklerin hayata tesir eden titreşimleri vardır, seslerin frekansları olduğu gibi. Kırmızı ile mavi arasındaki farkı bir düşünün.. Ve ya gün batımında yapılan bir taksim ile havanın açık, masmavi olduğu zamanda yapılan bir taksimi? ...Ne kadar farklı karakteristik bir durum! Bunu bir de Batı müziğinde ifade etmeye çalışmışım; Beethoven’ın 5. Senfonisini dinlerken fırça elimde, bir an benliğimi müziğe bıraktım ve kendimi şef gibi tabloyu fırça darbelerimle yönetirken buldum, farkında olmadan..”

-Sonuç olarak çalışmalarınıza baktığımızda şunu diyebiliriz öyleyse; fotografik realizme kapılmadığınız halde, renk ve çizimlerinizrealistik özelliği gösteriyor. Çünkü size göre görünen her şey zaten sanatın ta kendisidir (Resim 3.18).¹¹⁷



Resim 3.18: Erol Deran ‘Peyzaj’ Tuval üzerine yağlıboya, 30 x12 cm. (Özel Koleksiyon)

Kaynak: www.erolderan.com/pPages/pArtist.aspx?palD=12&lang=TR&periodID=973&pageNo=0&exhID=0&bhcp=1

¹¹⁷ Prof. Dr. Erol Deran ile 27.03.2019 tarihinde yapılan söyleşi notları.

3.2.8. Rıza Kuruüzümcü

1968'de Kuşadası'nda doğdu. 1985 yılında İZMİR ATATÜRK LİSESİ (İ.A.L.)'nden mezun olduktan sonra, BOĞAZIÇI ÜNİVERSİTESİ (B.Ü.) M.F. Kimya Mühendisliği Bölümü'nde ve yine B.Ü. M.Y.O Turizm Bölümü'nde "Lisans" öğrenimi gördü; tamamlamadı. 1991 yılında girdiği MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ (M.S.Ü.) Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde "Lisans" öğrenimini bitirdikten sonra, M.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Bölümü'nde birinci dereceyle kazandığı "Yüksek Lisans" öğrenimini ve sonrasında yine M.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Bölümü'nde birinci dereceyle kazandığı "Sanatta Yeterlik" öğrenimini 2000 yılında tamamladı ve aynı dönemde YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ (Y.T.Ü.) Sanat Tasarım Fakültesi'nde akademisyenlik hayatına başladı. Burada, "Dekan Yardımcılığı", "Yüksek Lisans Program Yürütücülüğü", "Senato Üyeliği" gibi akademik/ıdari çeşitli görevlerde bulunduktan sonra; 2012 yılında "Doçent Öğretim Üyesi" ve "Müze Müdürü" olarak geçtiği MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ (M.S.G.S.Ü.) Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Temel Sanat Anasanat Dalı'nda, 2016 yılında "Profesörlük" kadrosuna atandı. Halen, M.S.G.S.Ü.'nde aynı bölümde görevini sürdürmektedir.

Çalışma alanları; Resim Sanatı, Temel Sanat ve Tasarım Eğitimi, Dijital Teknolojiler ve Sanat, İki ve üç Boyutlu Bilgisayar Destekli Tasarım ve Animasyon, Çizgi-Roman, Zen ve Uzakdoğu Sanatı, Sanal Gerçeklik ve Etkileşim Tasarımı, Programlama, Müzik ve Sahne Sanatları, Görüntü ve Ses Etkileşimi, Performans Sanatı, Sanat Eğitimi / Yaratıcılık ve Bilinçaltı'dır.

Sanatçı, İngiltere, Hollanda ve Türkiye başta olmak üzere, 25 yılı aşkın bir süredir yaklaşık 100'e yakın ulusal ve uluslararası, kişisel ve karma sanat etkinliğine katılmış olup, sanatsal ve akademik çalışmalarını İstanbul'da sürdürmektedir.

Çalışma alanlarınızdan biri de 'Görüntü ve Ses Etkileşimi' olması, konumuz açısından önemlidir. "Aşk'ın12yüzü" isimli sanat performansında, 12 duygu ve 12 renk kodlamasına denk gelen kendi seçtiği 12 şarkıdan esinlenerek yaptığı 12 resmin önünde o şarkıları icra ederek verdiği solo konser performansında, bir sanatçının bünyesinde duygunun çok boyutlu ifadesi hedeflenmiştir.¹¹⁸

¹¹⁸ Prof. Dr. Rıza Kuruüzümcü ile 11.03.2019 tarihinde yapılan söyleşi de iletilen sorular doğrultusunda kendisi tarafından yazılan metin .



**Resim 3.19: Rıza Kuruüzümcü, "Aşk'ın12yüzü", 4,80x1,80 m.,
Tuval üzerine karışık teknik, 2015**

Temaya ve taşıdığı duyguya göre renk kullanımı, ifade, biçem, kompozisyon gibi pek çok unsurun çeşitlilik gösterdiği ve bununla birlikte soyutlama düzeylerinin de farklılaştığı resimlerinde sanatçı; duygunun merkezde olduğu ve bu bağlamda resmin müzikten ya da müziğin resimden ayrılamaz hale geldiği metafizik bütünleşme halini aramaktadır.

Ayrıca kendi yaptığı ve söylediği müzik eseri eşliğinde (Suçlu Gözlerin) göstermiş olduğu gerçek zamanlı resim ve müzik icra performansı konumuz açısından kayda değer bir çalışma arz etmektedir.¹¹⁹ Suçlu Gözlerin, söz ve müziğini yaptığı şarkıyı söylerken resmeden sanatçının; duygunun, hem söz, hem ses, hem renk ve biçim, hem de kinestezi olarak; olası bütün boyutlarıyla eşzamanlı doğuşunu/bedenlenişini icra ettiği, gerçek zamanlı sanat performansı klibi.. "Aşk'ın12yüzü" nün devamı, ilk şarkısıdır.



**Resim 3.20: Rıza Kuruüzümcü, "Suçlu Gözlerin", 2,40x1,80 m.,
Tuval üzerine akrilik teknik, 2015**

¹¹⁹ <https://youtu.be//A9sAhqnhgCl>

3.2.9. Filiz Kansu Çelik

İlk ve orta öğrenimini Mersin de tamamladı, Mersin Nevit Kodallı Güzel Sanatlar Lisesi'nden 2005 yılında mezun oldu. Aynı yıl Marmara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Bölümünü kazandı ve 2009 yılında bu bölümden mezun oldu ve 2011 yılında aynı üniversitede Yüksek Lisansa başladı 2017'den beri Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi bölümünde doktorasına devam etmektedir.

-Doğrudan müzik ile ilgili olmadığınız halde resim ve kolaj çalışmalarınızda müziği konu edindiğinizi biliyorum, özellikle etkilendiğiniz müzik türü var mı ve bu müzik türü sizi nasıl yönlendirdi?

“Klasik müzikten ve son temsilcilerinden olan Paul Hindemith'in eserlerini konu edinmeye çalıştım. Çünkü görünüşte romantizmden uzaklaşmış olsa da duyguların anlatımından uzaklaşmamış, anlamı güçlü, sıcak, kulağa, zihne, duygulara uzanan insansı bir müzik tarzı vardı. Almanya'nın İkinci Dünya Savaşı sonrası içinde bulunduğu korkunç bunalımlarını, yoksunluğu ve kararsızlığı bir dönem kendimde hissettim.”(Resim 3.21).



Resim 3.21: Filiz Kansu Çelik, “Gölgeler Senfonisi” 50x70, Kara Kalem Tekniği.

Kaynak: Filiz Kansu Çelik Koleksiyonu

“Gölgeler Senfonisi” resminizde duygusal bir item söz konusu, bir de teknik olarak çalıştığınız “Ritmik Tunel” (Resim 3.23) adındaki kolaj çalışmanızda dinlediğiniz müziğin ait olabileceği mekânı düşünüyor muydunuz gibi..

“Bu oluşum, gizemli mekân imgesi, müziğin oluşturduğu net olmayan muğlak bütünlüğünden kaynaklanıyor: Herhangi bir yöne çekebilecek kadar esnek, olmadık yerde duracak kadar keskin, bir o kadar sakin ama duramayacakmışçasına da

devamlılığı olan...Ritmik yani..Çünkü doğadaki herşey, toplumsal ve bireysel yaşam sürekli ve ritmik değişim içindedir.”¹²⁰ ¹²⁰



Resim 3.22: Filiz Kansu Çelik “Ritmik Tunel” 100x120, Kolaj

Kaynak: Filiz Kansu Çelik Koleksiyonu

3.2.10. Gonca Gören

Müziği resmedebilen müzisyen ressamlardan biri olan Gonca Gören’ in çalışmaları da konumuz açısından kayda değer bir durumdur. Yaptığı müzik konulu çalışmaları açıklaması ise bize bu gizemli yolda ışık tutabilecek seviyededir.



**Resim 3.23: Gonca Gören,” Vibrato I”, 130x180cm
Tual Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 2008**

Kaynak: Gonca Gören, **Modern Müzik Sanatında Müzik**, Çanakkale 18 Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, 2008.

“Müzik terminolojisinden bir isme sahip olan, 130x180 cm. ebatlarındaki tual üzerine akrilik ve yağlıboya teknikleri ile oluşturulan diptik tabloda, müzik aletlerinden kurulu bir natürmort, görülmektedir. İtalyanca’dan gelen ve titreşim anlamını taşıyan *vibrato*, müzikte, insan sesi veya enstrümanlarda bir notanın yüksekliğini aşağı ve yukarı doğru, sık ya da geniş aralıklı sallandırmayla (titreştirmeyeyle) elde edilmektedir.

¹²⁰ Filiz Kansu Çelik, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Doktora Öğr ile 12.03.2019 tarihinde yapılan söyleşi notları.

Tabloda gitar, trompet ve Endonezya /Kore bölgesine ait geleneksel bir çalgı üçlüsünden, özellikle üçgen formunun değişik konumlarda, üst üste çakıştırılmasıyla, müzikal bir kompozisyon oluşturulmuştur.”



**Resim 3.24: Gonca Gören, “Kreşendo”, 50x50cm
Kağıt Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 2008**

Kaynak: Gonca Gören, *Modern Müzik Sanatında Müzik*, Çanakkale 18 Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, 2008

“Kreşendo adlı renkli eskiz, 50x50 cm boyutlarında kraft kâğıdı üzerine akrilik tekniğiyle, oluşturulmuştur. Resimde kaçış noktaları çarpıtılmış, aksları yerinden oynatılmış bir masa üzerinde gitar, kemanve (neredeyse kompozisyonun yarından fazlasını kaplayan) kumaş ile kurgulanmış bir natürmort yer almaktadır. Müzik terminolojisinden bir terim olan Kreşendo, çalınan müzikte seslerin kuvvetinin ya da şiddetinin giderek arttırılması, anlamına gelmektedir.”¹²¹

¹²¹ Gonca Gören, *Modern Müzik Sanatında Müzik*, Çanakkale 18 Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, 2008.

SONUÇ

Yaklaşık son bir asır içerisinde, Batı sanatında soyut resmin doğuşuyla birlikte resim müzik ilişkisi hakkında üretilen düşünceler ve kuramsal çalışmalar daha önce hiç olmadığı kadar artmıştır. Birbirinden bağımsız bu iki sanat formu arasındaki bu yakınlaşmayı, resimde değişen gerçeklik anlayışı 19. yüzyıldan sonraki hızlı sanat ortamında bütün sanatların sınırlarının daha çok sorgulanmasına zemin hazırlamıştır. Bu durumun ülkemiz sanatçılarındaki yansımalarını incelediğimiz çalışmamızın ilk bölümünde, Batı resim sanatında, bu ortamı hazırlayan gelişmeleri inceledik. Özellikle 19. yüzyılda Romantik dönem sanatçı ve düşünürlerin döneminde daha da gelişen resim-müzik ilişkisi, aslında hep varolmuş bir olgudur. Tarih boyunca çeşitli kültürlerde kozmik yasalara ulaşma amacıyla, sesler ve renkler arasında bağlantılar kurulmuştur. Bir dönüm noktası olarak aldığımız, 13.-14. yüzyıllarda çoksesliliğin doğuşu döneminden bu yana ise, iki sanatın koşutluğu, daha net bir şekilde kompozisyon yapılarında görülebilmektedir. Ortaçağın çizgisel bir akış halinde süren müziği, resimlerde de kendisini derinlik yoksunluğu ve çizgisel üslup olarak göstermiştir. Rönesansta ise iyice oturmuş olan çokseslilikle beraber, müzikte armoni bilincinin kuvvetlenmesi, seslerin eşzamanlı armonik bir tını olarak duyulması, kısaca müziğin derinlik kazanması, resim sanatında da karşılığını perspektifin gelişimi olarak bulmuştur. Henüz sanatlar arası etkileşimin pek olmadığı bu dönemlerdeki koşutluğun sebebi, yaşanan çağın sanatçıları üzerinde bıraktığı ortak etkilerdi. 14.-15. yüzyıllarda Rönesans ile birlikte yaşanan gelişmeler, sanatlarda bir atılım olarak kendini göstermişti. Böylece sanatçıların ifade olanakları genişlemiş, bununla birlikte dinsel konuların yanında antik dünya, manzara resimleri gibi farklı konular da işlenmeye başlamıştı. 16. yüzyılda ise Rönesans'ın dengeli dünyasında karşı öznel duyguların ortaya çıktığı Maniyerizm döneminde, sanatlarda ifadeciliğin arttığını görüyoruz. Resimde, biçimsel çarpıtmalar olarak gördüğümüz bu değişim, müzikte, doruğuna varmış kontrapunktal müziğe bir tepki olarak operanın doğuşunu hazırlayacak ses-söz ilişkisinin kuvvetlenmesi olarak karşılık buldu. 17. yüzyıl başı ile 18. yüzyıl ortası

arasında yaşanan Barok dönemde, her iki sanat arasındaki etkileşim devam etmiştir. Kısaca “saray sanatı” olarak tanımlayabileceğimiz Barok sanatta gösteriş, görkem, işçilik, virtüözite ön plandaydı. Bu dönemde kontrapunktal müziğin yanında, melodinin kendi başına değer taşıdığı anlayış ve opera da önem kazanmıştır. Resimde artmış olan konu çeşitliliği müzikte de kendisini sonat, füg, konçerto, suit gibi türlerin doğmasıyla göstermiştir. Artan bireyselleşme ile birlikte çalgı müziği önem kazanmış ve virtüözite düşkünlüğü artmıştır. Armoni dünyasının tüm olanaklarının kullanılmaya başlandığı bu dönemde 20. yüzyılda pek çok ressamı etkileyen Bach’ın fügları doğmuştur. Resimde de gelişen ifadecilik ile birlikte görülen karmaşık kompozisyonlar ve gösterişli sahnelerde renk ve ışık kullanımı önem kazanmıştır. Barok dönemin ardından ortaya çıkan ve daha “hafif” olarak nitelendirilen Rokoko sanatında resim, daha dekoratif ve süslemeci bir tarza bürünmüştü. Müzikte “style galant” adı altında karşılığını bulan bu anlayış, kendini süsleme notalarındaki bolluk ve daha kolay dinlenebilme olarak göstermiştir. 19. yüzyıla gelindiğinde, dönemin öznelci ve nesnelci kutupları, Neoklasisizm ve Romantizm akımlarıdır. Konumuz bağlamında özellikle Romantizm döneminde değişen gerçeklik anlayışı, resmin betimleyici özelliğinin yanında sanatçıların iç dünyalarını resme aktarma istekleri, resim sanatında müziğe yaklaşma eğilimi doğurmuştu. Bu dönemde etkili olan Wagner ve Lizst gibi besteciler ise müziklerinde tını renklerini kullanma, armonide yeni arayışlar gibi özellikler sergiliyor ve 20. yüzyıl müziğinin temellerini hazırlıyorlardı. Özellikle Empresyonizm ve sonrasında ressamların müziğe yaklaşım olanaklarını araştırdıkları görülmüştür. Bu noktadan sonraki resim-müzik ilişkisini açıklayabilmek için Werner Haftmann, sanatçıları iki gruba ayırmıştır. Bunlardan ilki, Gauguin ve Van Gogh gibi sanatçılarla başlayan ve Kandinsky’e uzanan renk ve çizginin temel alındığı yol, diğeri ise Cezanne ile başlayan, Kübistlere, Klee’ye ve Konstrüktivistlere uzanan ve yapı arayışının ağırlıkta olduğu yoldur. Müziksel etki olarak birincisinde Wagner’in, ikincisinde Bach’ın etkisi ağırlıktadır. Romantik dışavurumcu bir tavır içinde olan ilk grupta yer alan 19. yüzyıl sanatçıları Gauguin ve Van Gogh, renklerin müzikselliği konusunda düşünceler üretmiş, dolaylı yoldan müziğe yaklaşmışlardır. Yine aynı gruptaki Gustav Klimt ve Ciurlionis gibi sanatçılar ise doğrudan müziğin kendilerinde bıraktıkları duyguları resmetme çabasında girmişlerdir. 20. yüzyıla gelindiğinde, soyut sanatın doğması, sanatlar arasındaki etkileşimin artması, sanatçılar üzerinde etkili olan sinestezi kavramı ve çeşitli Doğu felsefeleri, iki sanatın koşutlukları konusunu popüler hale getirmiştir. Bu dönemdeki en önemli gelişmelerden biri de Kandinsky’nin “Sanatta

Tinsellik Üzerine” adlı kuramsal çalışmasını yayınlamasıdır. Dönemin müziğine baktığımızda ise kökten bir değişim geçirdiğini ve 300 yıllık tonal müzik ile bağların koptuğunu görmekteyiz.

Renge önem veren ve müziğe bu yönden yaklaşan Kandinsky, Matisse, Marc gibi sanatçıların yanında, daha nesnel bir yol izleyen sanatçıların çalışmaları, konuyu bilimsel ve deneysel yaklaşım açısından almaları önemlidir. Resimde yapı arayışı olarak kendini gösteren nesnel yaklaşım, iki sanatı ritim, zamansallık, eşzamanlılık, tınsal mekan, vb. kavramlar bağlamında ele alıyordu. Bach’ın müziğini temel alan bu sanatçılardan Delaunay, Kupka, Feininger, Veronesi gibi sanatçıların yanında en önemli çalışmalar şüphesiz Klee’ye aittir. Konu hakkındaki kuramsal çalışmalarıyla, Kandinsky ile beraber sonradan pek çok sanatçıya yön göstermiştir. Çalışmamızla ilgili kuramsal temelleri 20. yüzyılın ilk yarısına kadar olan çalışmalar oluştursa da, İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki dönemde de sanatların etkileşimi, teknoloji çağıyla beraber artarak devam etmiş, içiçe geçmiş ve sanatlarda geleneksel zaman-mekan algısı aşılmıştır. 20. yüzyıl başındaki kuramsal çalışmaların günümüz sanatı için hala yol gösterici özelliğini koruduğunu söyleyebiliriz.

Çalışmamızın üçüncü bölümünde resim-müzik ilişkisinin Çağdaş Türk sanatındaki yansımaları inceledik. Yaklaşık ikiyüz yıllık bir süreç olan batılı anlamda resim geleneğimizde özellikle 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebinin kurulması ve 20. yüzyılın başında İkinci Meşrutiyet’le birlikte resim öğrencilerinin Avrupa’ya gönderilmesi önemli dönüm noktalarıdır. Cumhuriyet döneminde, Paris’te eğitim almış öğrencilerin oluşturduğu “1914” kuşağı sanata yön vermiştir. 1929 yılında kurulan “Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği” yeni Cumhuriyet’in ilk sanat topluluğu olmuştur. Eğitimlerini Fransa ve Almanya’da alan grup üyeleri ülkemize fovizm, kübizm, dışavurumculuk gibi güncel akımları getirmişti. 1933 yılında kurulan ve ağırlıklı olarak Kübizm ve konstrüktif anlayışa yönelmiş olan “d Grubu” da çağdaş eğilim içerisindeki bir diğer önemli gruptur. CHP’nin düzenlediği Yurt Gezileri, Devlet Resim ve Heykel Müzesi’nin açılması, çok partili döneme geçiş, İkinci Dünya Savaşı dönemi, sanat hayatımızı etkileyen gelişmelerdir. 1960’ların sonuna kadar azalarak devam eden grup hareketleri içinde batılı anlayışı savunan D Grubu’na karşı ilk tepki, önce toplumsal gerçekçi bir anlayışı benimseyen ve genellikle Akademi dışındaki sanatçılardan oluşan “Yeniler Grubu”, daha sonra da kısa bir süre etkili olan “Tavanarası Ressamları” ile gelmiştir. Konumuz açısından ülkemizde soyut resmin doğuşu açısından önemlidir. İlk kez Bülent Ecevit’in bir sergi yazısında bahsettiği soyut

sanat, ülkemizde özellikle 1950'lerde görülmeye başlanmıştır. Grupların etkinliklerinin azaldığı ve bireysel arayışların arttığı 1970'lerde ise, soyut ve figüratif, ulusallık ve evrensellik, toplumcu ve bireyci başlıklarıyla pek çok tartışma yapılmış, bazı sanatçıların çağdaş sanatı sadece biçimsel olarak algıladığı, bazı sanatçılarımızın ise süreklilik içinde sanatlarına devam ettiği ve özgünlüklerini yakaladıkları görülmüştür. Non-figüratif ve soyut sanatın kısa ömrüne ve benimsenme sorununu düşündüğümüzde resim müzik ilişkisi konusunun Batı'daki gibi popüler olmaması şaşırtıcı değildir. Bu konudaki ilk çalışmaları Akademi'de 1960'larda öğrencileriyle müzik eşliğinde resim çalışmaları yapan Adnan Çoker'e aittir. Bununla birlikte kendi sergisi için bestelenen elektronik müzik eşliğinde resimlerini sunması da o yıllardaki bir başka yeniliktir. Adnan Çoker'in bir dönem Klee'ye ilgi duymuş olmasının bu çalışmalarda etkili olduğunu düşünüyoruz. Klee'ye ilgi duyan ve Beethoven hayranı olan Abdurrahman Öztoprak, Almanya'da uzun süre yaşamış, neredeyse tüm sanat hayatı boyunca soyut sanatla uğraşmış ve müziğe yaklaşmanın yollarını aramıştır. Sanatının temeline müziği yerleştirmesiyle belki de ülkemizdeki tek örnektir. Bu iki örneğe baktığımızda konunun ilk olarak yurtdışında eğitim olanağı bulmuş sanatçılarımız ve Klee'den etkilenmiş sanatçılarımız tarafından ülkemizde ele alındığını görüyoruz. Çalışmamızda konuyla ilgili diğer sanatçıları incelerken çıkardığımız bir diğer sonuç da, bu konudaki çalışmaların genellikler 1990'lardan itibaren güncellik kazanmış olduğudur. Yararlandığımız kaynaklar da bize bunu göstermektedir. Konu hakkında pek çok araştırması, makale ve kitabı bulunan Nazan İpşiroğlu'nun ve diğer bazı eleştirmenlerin bu yıllardaki yazıları artmakta olup resim-müzik etkileşimini işlemiş dolaylı olarak bağlantısı kurulabilecek sanatçıları incelememizde Nazan İpşiroğlu'nun incelemelerine dayanarak yer verdiklerimizdir.

Konumuza deneysel yaklaşan ve notalara belli renkler verip müzik tablolarını renkli nota yazılarına çeviren Mehmet Mahir ise bu konuda tek örnektir. Caz sanatçısı Ayşegül Yeşilnil'in müzisyen betimlemeleri ve 2005 yılında İsveçli İubar adlı rock grubuyla canlı müzik eşliğinde yaptığı çalışmalar ve yine yakın zamanlarda Bilge Alkor'un Schubert ve Mozart eserlerinden yola çıkarak yaptığı dizi resimler ile iki ayrı sergi düzenlemesi; Rıza Kuruüzümcü'nün kendi bestesini söylerken bu müziğini tabloya dökmesi konumuzla ilgili önemli çalışmalardır.

Sanatçılarımızın konuya genel olarak romantik dışavurumcu bir tarzla yaklaşmaları ve müziğin çoksesliliği, eşzamanlılığı, matematiksel yanını fazla işlememiş olmalarında, tek sesli bir müzik geleneğine sahip oluşumuzun etkili olduğunu ve

Çoksesli Batı müziği ile Batılı anlamda resim geleneğini benimseyiş sürecimizin kısa olduğunu düşünüyoruz.



KAYNAKÇA

- Agizza, Rosa. (2001). *Antik Yunan'da Mitoloji Masallar ve Söylenceler*. 1.Baskı, , Arkeoloji ve Sanat Yayınları, Altın Klasikler Koleksiyonu, İstanbul, 2005.
- Arnheim, Rudolf. (2004). *Görsel Düşünme*. 1.Basım, Metis Yayınları, İstanbul.
- Aslanapa, Oktay. (1984). *Türk Sanatı*. 1. Baskı, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Carr-Gomm, Sarah. (2014). *Sanat*. 1.Baskı, İnkılap Kitapevi, İstanbul.
- Cassou, Jean, (1987). *Sembolizm*. 1.Baskı, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Claudon, Francis. (1988). *Romantizm*. 1.Baskı, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Deran,Erol.www.erolderan.com/pPages/pArtist.aspx?palD=12&lang=TR&periodID=973&pageNo=0&ex hID=0&bhcp=1
- Feridunoğlu, Z.Lale. (2014). *Müziğe Giden Yol*. 1.Baskı, İnkılap Yayınları, İstanbul.
- Gece Çelikkan, Şule. (2018). *Soyut Sanat Felsefesi*. 1.Baskı, Cem Yayınevi, İzmir.
- Gombrich, E.H. (1986). *Sanatın Öyküsü*. 3.Baskı, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Gören, Gonca. (2008). *Modern Müzik Sanatında Müzik*. Çanakkale 18 Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Güleryüz, Mehmet. (2014). *Resmigeçit*. 1. Baskı, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- İpşiroğlu, Nazan. (1992). “Dinleyerek Görme, Görerek Dinleme” *Hürriyet Gösteri*, No:141, 48-50.

- İpşiroğlu, Nazan. (1994). “Bach’ın Müziğini Resimleyen İki Sanatçı: Jacob Weder ve Mehmet Mahir”, *Milliyet Sanat*, No: 343, 1820.
- İpşiroğlu, Nazan. (1994). “Kurgu ve Sezgi Ferruh Başıağa’nın Resimlerindeki Müziksellik”, *Milliyet Sanat*, No: 337, 26-28.
- İpşiroğlu, Nazan. (1996). “Mimari-Resim-Müzik Bağlantıları”, *Milliyet Sanat*, No: 395, 18-20.
- İpşiroğlu, Nazan. (1998). *Sanattan Güncel Yaşama*. 1. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- İpşiroğlu, Nazan. (2000). *Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri 1: Resim*. Papirus Yayınları, İstanbul.
- İpşiroğlu, Nazan. (2002). *20. Yüzyıl Sanatında J.S. Bach*. Pan Yayıncılık, İstanbul.
- İpşiroğlu, Nazan. (2017). *Resimde Müziğin Etkisi*. 1.Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- İzer, Ayşegül. (2004). “Müziği Resmi ya da Resmin Müziği”, *Sanat Çevresi*, No:313, 8-13, (Çevrimiçi) www.tulinkiper.com, 17.04.2019.
- Kahraman, Hasan Bülent. (2015). *Bakmak Görmek Bir De Anlamak*.1. Basım, Kapı Yayınları, İstanbul.
- Kandinsky, Wassily. (2005). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. 2. Baskı, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- Küçük, Filiz. (2006). “Ayşegül Yeşilnil”, *Jazz Dergisi*, No:43, 84-86.
- Müzik Ansiklopedisi*, 1.Baskı İstanbul, Nesa Yayınları.
- Richard, Lionel. (1984). *Ekspresyonizm*. 1. Baskı, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Rideal, Liz. (2015). *Resimler Nasıl Okunur*. 1. Baskı, Yem Yayınevi, İstanbul.
- Serullaz, Maurice. (1983). *Empresyonizm*. 1. Baskı, Remzi Kitapevi, İstanbul.

Tansuğ, Sezer. (1986). *ağdaş Türk Sanatı*. 1. Baskı, Remzi Kitapevi, İstanbul.

Turani, Adnan. (2003). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. 9. Baskı, Remzi Kitapevi, İstanbul.

Turani, Adnan. (2007). *Dünya Sanat Tarihi*. 17. Baskı, Remzi Kitapevi, İstanbul.

Wölfflin, Heinrich. (1985). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. 2. Baskı, Remzi Kitapevi, İstanbul.



EKLER

Prof. Rıza Kuruüzümcü



Rıza Kuruuzumcu

Alıcı: ben

11.03.2019 tarihinde, sayın Hülya Memiş ile görüşmüş bulunmaktayım ve bu doğrultuda ekte yer alan dökümandaki bilgilerin doğruluğunu onaylarım.

Prof. Rıza Kuruüzümcü
MSGSÜ GSF Temel Eğitim B.
Temel Sanat Eğitimi ASD. Öğr. Üyesi.
www.rizakuruuzumcu.com

Sayın İlgili,

12.03.2019 tarihinde Hülya MEMİŞ ile gerçekleştirdiğimiz söyleşide söz konusu tezinde kullanmak üzere 'Gölgeler Senfonisi' ve 'Ritmik Tünel' isimli çalışmalarımı ilgili Hülya MEMİŞ' in tezinde belirttiği beyanlar tarafıma aittir ve tezinde kullanması için tarafımdan uygun görülmektedir.

Filiz KANSU ÇELİK

kanfiliz@gmail.com

Doktora Öğr.

Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi

Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı

Teknikokullar-Ankara