

TÜRK VE BATI RESMİNDE MÜZİKSEL İMGE ÇÖZÜMLEMESİ

BERRAK AKTAN

IŞIK ÜNİVERSİTESİ  
2012

# TÜRK VE BATI RESMİNDE MÜZİKSEL İMGE ÇÖZÜMLEMESİ

BERRAK AKTAN

Lisans, Resim Ana Sanat Dalı, Sakarya Üniversitesi, 2010

Bu tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne

Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2012

İŞIK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK VE BATI RESMİNDE MÜZİKSEL İMGE ÇÖZÜMLEMESİ

Yüksek Lisans Tezi  
BERRAK AKTAN

ONAYLAYANLAR:

Doç. Dr. A. Kamil GÖREN  
(Proje Danışmanı)

İstanbul Üniversitesi

Prof. Dr. Zeynep SAYIN

İstanbul Üniversitesi

Doç. Dr. Nilüfer ÖNDİN

Mimar Sinan Güzel Sanatlar  
Üniversitesi

Onay Tarihi: 28/08/2012

## BATI VE TÜRK RESMİNDE MÜZİKSEL İMGE ÇÖZÜMLEMESİ

### ÖZET

Bu alışma Batı ve Türk resim sanatında müzikle bağı bulunan sanatçıların müziksel duyarlılıklarının sanatlarına nasıl yansıdığıının incelenmesine yöneliktir. Sanatçıların sanat anlayışları üzerinden müziksel zmler yapılmaya çalışılmış; İmgede varolan müzik, sanatçılar ve eserleri üzerinden değerlendirilmiştir.

19.yüzyılla beraber sanat, hem resim hem de müzik alanında köklü değişimleri de beraberinde getirir. İki sanat arasındaki etkileşimin tarihsel sürecini ve birbirlerinden ne denli etkilendiklerini ilk bölümde ele almaya çalıştık. İkinci bölümle beraber bir çok gelişmenin ışığında bilimsel yöntemler de dahil edilerek müzikten resme yansıyanlar incelenmiştir. Resim ile müzik arasındaki bağ ve ressamların görsel yaratı süreçlerinde müziğe olan ilgisi 20.yüzyılda soyut sanatla beraber oldukça güçlenir. Sanatçılar, müzikte duyumsadıkları güçlü etkiden resimde de yararlanmaya giderler. Soyut bir yapıya sahip olan müzik, sanat dalları içinde güçlü etkisini her daim göstermiştir. Soyut sanatla beraber ressamlar müzikten daha verimli bir şekilde yararlanma olanağı bulur. Böylelikle resim sanatındaki soyut anlayış müziği imgede aramada büyük kolaylık sağlar. Müziğe duyarlı ressamların sanat anlayışları içerisinde müziği konumlandırılışları büyük farklılıklar taşır. Bu soyut olguyu resim yüzeyine aktarışları her sanatçının kendi sanat anlayışıyla şekillenir. Türk resminde de müziksel anlayış benzerlik göstermekle beraber süreç 1950 sonrasına tekabül eder. Türk sanatçıların resimsel sorunsallarına aradıkları müziksel cevaplar batılı sanatçılar gibi batı müziğinde

yoğunlaşır. Buna karşın köklü Türk müziği kültüründen herhangi bir yararlanma görülmemektedir. Türk müziğine, sanat içerisindeki yerine, batı müziğiyle karşılaştırılmasına ve ressamların tutumlarına üçüncü bölümde yer verilmiştir.

Sanatçıların müziği sanatlarına ne şekilde dahil ettikleri çalışmamızın dördüncü bölümünde dört ana kategori altında çözümlenmeye çalışılmıştır. Son kategori (müzik nesnesi ele alma) müzikle direk bir bağ kurmamakla beraber, tezin bütünündeki müzik çözümlemesine yardımcı işlevinden dolayı dahil edilmesi çalışmaya büyük fayda sağlamıştır. Diğer üç bölüm ise müziğin görselleştirilmesi ve müziğin etki gücünden resimsel yönde yararlanmaya yönelik çalışmaları içerir. Her sanatçı kendi kategorisinde resim yüzeyinde ya da derinlerde duyumsanan müziğiyle ele alınmıştır. Sonuç bölümüyle beraber ayrı ayrı ele alınan sanatçılara genel bir bakış yapılmış, bununla beraber benliğe işleyen müziğin ve yüzeysel etkili müziğin resimdeki rolüne açıklık getirilmiştir.

## **ABSTRACT**

This work is aimed at researching how the musical sensitivity of Western and Turkish artists who have connections with music reflects on their paintings. It is attempted to make musical analysis through the art perception of these artists and the music which exists on the image is evaluated via artists and their work.

With the 19th century, art has shown a great progress and it brought radical changes in painting and music with it. We tried to tackle how these two art forms interact historically and how much they get influenced by each other in the first chapter. In the second chapter the reflections from music to paintings are examined by adding the scientific methods in the light of many different developments. The connection between painting and music, and the interest of painters' progress of visual creation grows stronger in 20th century with abstract art. Artists seek to benefit from the powerful effect they sense from music in their paintings. Music which has an abstract form has always shown its powerful impact on art forms. With abstract art, painters find the opportunity to benefit from music in more productive ways. Thus the abstract perception on painting makes it easier to search the music in the image. The painters who are sensitive to music variably position this music in their art perception. The way they convey this abstract phenomenon on the surface of a painting takes shape through their own art perception. The musical perception in Turkish paintings shows a similar progress but it starts from 1950's onwards. The musical answers to the pictorial problems that the Turkish painters try to find concentrate on the Western music just like Western artists. In spite of that, no utilization from deep-rooted Turkish music can be found. Turkish music, its place

in art, the comparison with Western music and the attitudes of painters towards it are accounted in the third chapter.

The way the artists incorporate music in their art is tried to be resolved under four main categories in the fourth chapter. The last chapter –dealing with musical objects– does not exactly correlate with music however it was helpful to add due to the supportive function about musical analysis of the thesis in general. The other three chapters include the studies of visualising music and benefiting from the music's power of impact. Every artist is discussed under their own category and with their surface of painting or the music sensed deep down. With the concluding chapter, the role of the music which penetrates and which is superficially effective on paintings is clarified.

## **Teşekkür**

Tez çalışmamı gerçekleştirmemde bana yol gösteren Sayın Doç. Dr. A. Kamil Gören'e yardım ve katkılarından dolayı sonsuz teşekkürler. Tez oluşum süreci içerisinde tüm destekleriyle yanımda olan aileme de teşekkürü bir borç bilirim.

Bu çalışmayı, oluşum süreci içerisinde göstermiş olduğu büyük manevi desteğinden dolayı ablam Irmak Aktan'a ithaf ediyorum.



## Önsöz

Sanatın gelişimi içerisinde sanatçılar, müziğe olan duyarlılıklarının etkisiyle resimde de müziği aramaya gitmişlerdir. Bu arayışta resim yüzeyinde müziğe yönelen sanatçılar müziği yapı yönünden inceleyip görünür kılmayı amaçlar. Müziği bilimsel ve kuramsal yönden inceler, çıkarımlar yapar, müzik üzerine düşünür, müziğin geçmişindeki büyük etkisinin gelecekteki şekillenişine dair varsayımlarda bulunur. Resim sanatında müziği aramak için atılması gereken ilk adım soyut sanata yönelmektir. Böylelikle müziğin biçimlendirme öğeleri, formları ve genel yapısına dair özelliklerini resim yüzeyine yansıtmak daha mümkün hale gelir.

Resimsel sorunsallarında müziğin biçimlendirme öğelerinden yararlanıp çözüme ulaşmaya çalışan sanatçılar da başka bir kategori oluşturur. Bu sanatçılar resim yüzeyinde müziği direk aramazlar. Onların aradığı başka şeyler vardır ve bu arayışlarında müziği bir yol olarak kullanırlar. Müziğin biçimlendirme öğelerini resmin biçimlendirme öğelerine dönüştürüp müzikte yakalanan yüksek etkiyi resimde yakalamayı amaçlarlar.

Müziği yapı yönünden inceleyen ve müziğin biçimlendirme öğelerinden yararlanan sanatçıların dışında müziğin ruhsal etkisinden yararlanmaya çalışan sanatçılar da oldukça fazladır. Bu sanatçılar müzikle profesyonel anlamda ilgilenmeyebilir, enstrüman çalmayabilir yada müziğin geleceğine dair düşünceler de bulunmaya bilirler. Onların ilgilendikleri müziğin oluşturduğu sarsıcı etkidir. Ruhsal anlamda oluşan bu büyük etkiyi resmin olanaklarıyla aktarmaya çalışır. Tüm bu müziksel

etkileşimin dışında resimlerinde müzik nesnesine yer veren sanatçılar da vardır. Bu kategorideki çoğu sanatçı müzik nesnesi ele alırken müzikle hiçbir bağ kurmazlar. Onların anlatmaya, ifade etmeye çalıştıkları müzik dışında bir şeydir ve müzik nesnesi herhangi bir nesne kullanımı gibi resim kadraji içerisinde yerini alır.

Sanatçıları, resim yüzeyinde duyumsadıkları müziğin şekillenişine ve algısına göre kategorilere ayırırken onların müziksel eğilimlerine, içlerinde barındırdıkları müziği ne şekilde tuval yüzeyine yansıttıklarına, benliklerine müziğin işlediği sanatçıların çalışmalarında müziğe nerelerle ve ne şekilde rastlandığına dair genel çıkarımlar yansıtılmaktadır. Bununla beraber teze ışık tutması açısından müzik ve resim sanatının gelişim süreçleri içerisinde birbirlerine açtıkları yol, sürece dair birbirine koşut hazırladıkları zemin ayrıca ele alınmıştır. Tez için seçilen sanatçılar, iki ayrı sanat dalı olan resim ve müziğin birbirine dönüşümünü sağlamaları açısından önemlidir. Tez de iki sanat dalının koşutluğundan ziyade birbirine dönüşümü ele alınmaktadır. Ayrıca bu çalışma, batı ve Türk sanatında müzik ve resim etkileşiminin iki farklı kültür üzerinde nasıl şekillendiğine dair genel bakışı yansıtır. Tarihsel gelişim içerisinde müzik üzerine etkilenmeler genel olarak batı müziği üzerinedir. Bununla beraber süreci daha geriden izleyen Türk ressamların müzikle olan ilgileri de Batı müziği üzerinde toplanır. Değerini koruyan köklü müzik kültürü karşısında Türk sanatçıların kendi müzik kültürlerinden uzak kalmaları garip bir hali yansıtmakla beraber müzikle profesyonel anlamda ilgilenen ressamların bile resimlerinde Türk müziği incelemeleri yerine Batı müziğine yönelmeleri dikkat çekicidir. Müzik kültürünün şekillenışı ve etkileri tezde inlenmiştir.

Çalışmada izlenen yol, müziğe bilinçli olarak eğilen ve müzikle birebir bağları bulunun resim sanatçılarının yansıttığı müziğin izini sürmeğe yöneliktir.

## İçindekiler

<b>Özet</b>	<b>i</b>
<b>Abstract</b>	<b>iii</b>
<b>Teşekkür</b>	<b>v</b>
<b>Önsöz</b>	<b>vi</b>
<b>İçindekiler</b>	<b>viii</b>
<b>Resimler Listesi</b>	<b>x</b>
<b>1. Giriş</b>	<b>1</b>
<b>2. Resim ve Müzik Koşutluğuna Tarihsel Yaklaşım</b>	<b>5</b>
2.1. Ses – Renk İlişkisi.....	25
<b>3. Türk ve Batı Kültüründe Müzik ve Türk Müziğinin Batı Müziğiyle</b>	
<b>Karşılaştırılması</b>	<b>37</b>
3.1. Doğu Müziğinin Batı Müziği Üzerindeki Etkisi.....	37
3.2. Batı Müziğini Türk Müziği Üzerindeki Etkisi.....	40
<b>4. Sanatçıların Müziğe Gösterdiği İlg</b>	<b>44</b>
4.1. Esin Kaynağı Olarak Müziği Kullanma.....	44
4.1.1. Alexej Jawlensky .....	45
4.1.2. Henri Matisse .....	48
4.1.3. Piet Mondrian.....	52
4.1.4. Mikolajus Ciurlionis.....	57
4.1.5. Joan Miro .....	59
4.1.6. Adnan Çoker.....	63
4.1.7. Günseli Kato.....	69
4.1.8. Ayşegül Yeşilnil.....	74

4.2. Doğrudan Doğruya Müziğin Resmini Yapma.....	78
4.2.1. Gustave Klimt.....	79
4.2.2. Vassily Kandinsky.....	82
4.2.3. Luigi Russolo.....	90
4.2.4. Abdurrahman Öztoprak.....	93
4.2.5. Bilge Alkor.....	98
4.2.6. Tülin Kiper.....	105
4.2.7. Habip Aydoğdu.....	113
4.2.8. Hülya Düzenli.....	117
4.2.9. Güzin Tangör.....	121
4.3. Müziğin Formlarını Resme Aktarma .....	130
4.3.1. James Abbott McNeill Whistler.....	130
4.3.2. Lyonel Feininger.....	133
4.3.3. Frank Kupka.....	135
4.3.4. Paul Klee.....	138
4.3.5. Georges Braque.....	142
4.3.6. Robert Delaunay.....	146
4.3.7. Luigi Veronesi.....	150
4.3.8. Mehmet Mahir.....	152
4.4. Müzik Nesnesi Ele Alma.....	157
4.4.1. Georges Braque.....	157
4.4.2. Henri Matisse.....	158
4.4.3. Adnan Turani.....	160
4.4.4. Ayşegül Yeşilnil.....	164
4.4.5. Güzin Tangör.....	165
4.4.6. Müzik nesnesi kullanımına sanat tarihi içerisinde Alternatif örneklemeler.....	166
<b>5. Sonuç.....</b>	<b>181</b>
<b>Kaynakça.....</b>	<b>186</b>

## Resimler Listesi

<b>Resim 1</b> Telharmonium.....	22
<b>Resim 2</b> Telharmonium.....	22
<b>Resim 3</b> Theremin Diagram.....	23
<b>Resim 4</b> Theremin.....	23
<b>Resim 5</b> Ondes Martenot.....	23
<b>Resim 6</b> Ondes Martenot.....	23
<b>Resim 7</b> Newton, 7 renge eş değer 7 ton skalası.....	28
<b>Resim 8</b> Jules Antonie Lissajous, alet kurulum hali, 1857.....	30
<b>Resim 9</b> Jules Antonie Lissajous, (oluşan görüntüler) ‘Lissajous figures’, 1857.....	30
<b>Resim 10</b> Bainbridge Bishop, alet çözümlemesi ve inşa edilmiş hali, 1877.....	31
<b>Resim 11</b> Alexander Wallece Rimington “Colour Organ” adlı buluşu ile, 1893.....	32
<b>Resim 12</b> Alexander Wallece Rimington, Colour Organ için Scriabin’in Prometheus The Poem Of Fine çözümlemesi.....	33
<b>Resim 13</b> Thomas Wilfred, “Clavilux” adlı buluşuyla.1922.....	34
<b>Resim 14</b> Thomas Wilfred, “Clavilux” adlı buluşuyla sesi dönüştürdüğü ışık görüntüleri,1922.....	34
<b>Resim 15</b> Işık konsolunun ilk geliştirilmiş hali; Frederick Bentham Londra’da bir tiyatro performansı öncesi konsor üzerinde ayarlamalar yaparken, 1937.....	35
<b>Resim 16</b> (Konsolun geliştirilmiş hali) control paneli, Royal Drury Lane, London, 1972.....	36
<b>Resim 17</b> Konsolun bağlı olduğu ışıklandırma sistemi, Royal Drury Lane, London, 1972.....	36

<b>Resim 18</b> Alexej Jawlensky, “Meditation (The Prayer)”, 1922.....	46
<b>Resim 19</b> Alexej Jawlensky, “Meditasyon”, 1935, Kağıt üzerine yağlı boya, 17,8 x 13,5 cm.....	46
<b>Resim 20</b> Alexej Jawlensky, “Büyük Meditasyon”, 1936, Dokulu bez üzerine yağlı boya, 24.8 x 18.5 cm, The Sidney and Harriet Janis koleksiyonu, New York.....	47
<b>Resim 21</b> Henri Matisse, “Kırmızı Armoni”, 1908, Tuval üzerine yağlı boya, 69 x 85 cm, The Hermitage Museum, St. Petersburg.....	48
<b>Resim 22</b> Henri Matisse, Dans II, 1909/10, Tuval üzerine yağlı boya, 260 x 391 cm, The Hermitage Museum, St. Petersburg.....	51
<b>Resim 23</b> Henri Matisse, “Müzik”, 1910, Tuval üzerine yağlı boya, 260 x 389 cm, The Hermitage Museum, St. Petersburg.....	52
<b>Resim 24</b> Piet Mondrian, Broadway Boogie-Woogie, 1942-43. Tuval üzerine yağlı boya, 127 x 127 cm, Museum of Modern Art, New York.....	54
<b>Resim 25</b> Piet Mondrian, Victory Boogie-Woogie, 1944, Tuval üzerine yağlı boya-kağıt ve plastik parçaları-siyah tebeşir, 127 x 127 cm; dikey eksen:178cm, Gemeente Museum Den Haag, The Hague.....	57
<b>Resim 26</b> Mikolajus Ciurlionis, “Güneş Sonatı, allegro”, 1907, Kağıt üzerine tempera, 63.1 x 59.5 cm.....	58
<b>Resim 27</b> Mikolajus Ciurlionis, “Güneş Sonatı, Final”, 1907, Kağıt üzerine tempera, 63 x 59.7 cm.....	58
<b>Resim 28</b> Joan Miro, “Çiflik”, 1921-22, Tuval üzerine yağlıboya, 122,5 x 140 cm, New York, Mrs Ernest Hemingway koleksiyonu.....	59
<b>Resim 29</b> Joan Miro, “Kadın (Opera Söyleyen Kadın)”, 1934, Kağıt üzerine pastel ve kalem, 106.7 x 71.1 cm, Museum of Modern Art.....	62
<b>Resim 30</b> Adnan Çoker, “Otoportre” (eskiz), 1993, Kağıt üzerine keçeli ve renkli kalem.....	64
<b>Resim 31</b> Adnan Çoker, “Yapısal Ritm 12”, 2007, Tuval üzerine akrilik, 140 x 140 cm.....	68
<b>Resim 32</b> Adnan Çoker, “Mavide Denge”, 1996, Tuval üzerine akrilik, 180 x 180 cm.....	68
<b>Resim 33</b> Adnan Çoker, “Yapısal Ritm 8”, 2006, Tuval üzerine yağlı boya, 140 x 140 cm.....	69

<b>Resim 34</b> Günseli Kato, “Yeryüzü Sanatlarında İstanbul’un Son Bin Yılı” performansından, 1988.....	72
<b>Resim 35</b> Günseli Kato, “Yeryüzü Sanatlarında İstanbul’un Son Bin Yılı” performansında kullanılan bir heykel, Aya İrini/İstanbul, 1988.....	72
<b>Resim 36</b> Günseli Kato, “Yeryüzü Sanatlarında İstanbul’un Son Bin Yılı” performansında kullanılan bir heykel, Aya İrini/İstanbul, 1988.....	73
<b>Resim 37</b> Günseli Kato, “Yeryüzü Sanatlarında İstanbul’un Son Bin Yılı” performansında kullanılan bir heykel, Aya İrini/İstanbul, 1988.....	73
<b>Resim 38</b> Günseli Kato, “Yeryüzü Sanatlarında İstanbul’un Son Bin Yılı” performansında kullanılan bir heykel, Aya İrini/İstanbul, 1988.....	74
<b>Resim 39</b> Ayşegül Yeşilnil, “Açık Armoni”, 1987, Karışık teknik, 51 x 41cm....	76
<b>Resim 40</b> Ayşegül Yeşilnil, “Notaların Komplimanı”, 1990, Pastel, 65 x 42cm....	76
<b>Resim 41</b> Ayşegül Yeşilnil, “Nami”, 2000, Pastel, 28 x 21cm.....	77
<b>Resim 42</b> Gustave Klimt, “Beethoven Friz” –“Mutluluğa Çekilen Özlem” kısmı, sol duvar-, 1901-02, Viyana, Avusturya.....	81
<b>Resim 43</b> Gustave Klimt, “Beethoven Friz” –“Düşmanca Güçler” kısmı, orta duvar-, 1901-02, Viyana, Avusturya.....	81
<b>Resim 44</b> Gustave Klimt, “Beethoven Firiz”-“Tüm Dünyaya Öpücük” kısmı (final kısım), sağ duvar -, 1901-02, Viyana, Avusturya.....	82
<b>Resim 45</b> Gustav Klimt, “Beethoven Friz” detay – Lir Çalan Kadın-, 1901-02.....	82
<b>Resim 46</b> Wassily Kandinsky, -ilk soyut suluboya-, Kağıt üzerine kalem ve suluboya, 49.6 x 64.8 cm, 1910, Musée National d'Art Moderne.....	84
<b>Resim 47</b> Vassily Kandinsky, “İzlenim no:3; Konser”, Tuval üzerine yağlı boya, 78x100 cm., 1911, Stadtische Galerie im Lenbachhaus, Münih.....	88
<b>Resim 48</b> Vassily Kandinky, “Doğaçlama no:18”, 1911.....	88
<b>Resim 49</b> Vassily Kandinsky, "Composition II"[Beste 2], Tuval üzerine yağlı boya, 97.5 x 131.2 cm., 1909-1910, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.....	89
<b>Resim 50</b> V. Paul Cezanne, “Yıkılanlar”, 1898-1905, Tuval üzerine yağlı boya, 210 x 250 cm, Philadelphia Art Museum, (W.P.Wilstach Koleksiyonu).....	89
<b>Resim 51</b> “1. İmparatoriçe Theodora ve Cariyeleri”, mozaik, Ravenna’da San Vitale’de, İtalya, 4.yüzyıl.....	90

<b>Resim 52</b> Luigi Russolo, “Bir Arabanın Dinamizmi”, 1912-13, Musée National d'Art Moderne, Paris.....	92
<b>Resim 53</b> Luigi Russolo, “Müzik”, 1911.....	92
<b>Resim 54</b> Abdurrahman Öztoprak, İsimsiz, Tuval üzerine karışık teknik, 95x95 cm, 1994.....	93
<b>Resim 55</b> Abdurrahman Öztoprak, İsimsiz, Tuval üzerine karışık teknik, 130x130 cm, 2000.....	97
<b>Resim 56</b> Abdurrahman Öztoprak, “Missa Solemnis, L.v. Beethoven’a Saygıyla, Müvit Özdoğru Anısına”, 2005, Tuval üzerine karışık teknik, 300 x 360 cm.....	98
<b>Resim 57</b> Bilge Alkor, “Kış yolculuğu_ ‘Rüzgar Gülüyle Oynuyor Sevgilimin Damında Rüzgar...’”, 2000- 2005, 165 x 310 cm, Tuval üzerine akrilik ve yağlıboya.....	99
<b>Resim 58</b> Bilge Alkor, “Kış yolculuğu_ ‘Yeni Öpmek İstiyorum, Kan ve Buzu Eritmek, Sıcak Gözyaşları, Toprağı Görünceye Dek.’”, 2000-2005, Kağıt üzerine karışık teknik, 75 x 153 cm.....	100
<b>Resim 59</b> Bilge Alkor, “Kış yolculuğu_ ‘Yeri öpmek istiyorum’”, 2000-2005, 75 x 153 cm, kağıt üzerine karışık teknik.....	100
<b>Resim 60</b> Bilge Alkor, “Sihirli Flüt”, 2005-2009, 160cm x 310cm.....	103
<b>Resim 61</b> Bilge Alkor, “Sihirli flüt müziğine sunu”, 2005-2009, 160cm x 310cm.....	105
<b>Resim 62</b> Tülin Kiper, “senfoniler diyarı”, Tuval üzerine yağlı boya.....	107
<b>Resim 63</b> Tülin Kiper, “Vivaldi; İlkbahar” Tuval üzerine yağlı boya.....	108
<b>Resim 64</b> Tülin Kiper, “Vivaldi – Ormanda Sonbahar”, Tuval üzerine yağlı boya.....	108
<b>Resim 65</b> Tülin Kiper, “Beethoven; Ayışığı Sonatı” Tuval üzerine yağlı boya....	109
<b>Resim 66</b> Tülin Kiper, “Wolfgang Amadeus Mozart – Jüpiter”, Tuval üzerine yağlı boya.....	109
<b>Resim 67</b> Tülin Kiper, “Gustav Mahler - Senfoniler”, Tuval üzerine yağlı boya.....	110
<b>Resim 68</b> Tülin Kiper, “Ferit Tüzün – Anadolu Süiti”, Tuval üzerine yağlı boya.....	110
<b>Resim 69</b> Tülin Kiper, “Ahmet Adnan Saygun - Yunus Emre Orotoryosu”, 100 x 100 cm, Tuval üzerine yağlıboya.....	111



<b>Resim 70</b> Tülin Kiper, “John Sebastian Bach – Fugue” 100 x100 cm, Tuval üzerine yağlı boya.....	112
<b>Resim 71</b> Habip Aydoğdu , “Senfonik Triptik”, 3x(140x60 cm), Tuval üzerine akrilik, 2006.....	115
<b>Resim 72</b> Habip Aydoğdu, “9. Senfoni”, Tuval üzerine yağlı boya, 50x70 cm, 2006.....	116
<b>Resim 73</b> Hülya Düzenli, “Bir Sergiden Tablolar; Cıvcivlerin Dansı”, 1992.....	119
<b>Resim 74</b> Hülya Düzenli, “Bir Sergiden Tablolar; Promanade cıvciv” 1992.....	120
<b>Resim 75</b> Hülya Düzenli, “Bir Sergiden Tablolar; Promanade”, 1992.....	120
<b>Resim 76</b> Güzin Tangör, (1993-2004 arası dönem), 100cm x 110cm, Tuval üzerine yağlıboya ve kolaj.....	124
<b>Resim 77</b> Güzin Tangör, (1993-2004 arası dönem), 80 x 90 cm, Tuval üzerine yağlıboya ve kolaj.....	124
<b>Resim 78</b> Güzin Tangör, (1993-2004 arası dönem), 45 x 50 cm, Tuval üzeri yağlıboya ve kolaj.....	125
<b>Resim 79</b> Güzin Tangör, 60 x 70 cm, Tuval üzeri akrilik ve kolaj.....	125
<b>Resim 80</b> Güzin Tangör, 60 x 70cm, Tuval üzeri akrilik, yağlıboya ve kolaj.....	126
<b>Resim 81</b> Güzin Tangör, 50 x 60 cm, Tuval üzeri akrilik ve kolaj.....	126
<b>Resim 82</b> Güzin Tangör, 50cmX60cm Tuval üzeri akrilik.....	127
<b>Resim 83</b> J. Whistler, “Nocturne: Blue and Silver - Cremorne Lights”, 1872, 50.2 x 74.3 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Tate Gallery, London.....	131
<b>Resim 84</b> J. Whistler, “Symphony in White, No. 1: The White Girl”, 1862, 214.6 x 108 cm, Tuval üzerine yağlı boya, National Gallery of Art, Washington.....	132
<b>Resim 85</b> J. Whistler, “Harmony in Grey and Green: Miss Cicely Alexander”, 1972-74, 190.2 x 97.8 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Tate Gallery, London.....	132
<b>Resim 86</b> Lyonel Feininger, “Manzara”, 1937.....	135
<b>Resim 87</b> Frank Kupka, “İki Renkli Füg”, 1912, Kağıt üzerine guaj ve mürekkep, 21 x 22.5 cm, Národní Galerie, Prag.....	137
<b>Resim 88</b> Frank Kupka, “İki Renkli Füg”, 1912, Kağıt üzerine guaj ve mürekkep, 21.6 x 22.9 cm, Museum of Modern Art, New York.....	137
<b>Resim 89</b> Paul Klee, “Kırmızı Füg”, 1930, Felix Klee Koleksiyonu.....	141

<b>Resim 90</b> Paul Klee, “Müzik Günü”,1953, 49 x 63.9 cm, Louis E. Stern Koleksiyonu, New York.....	142
<b>Resim 91</b> Georges Braque, “Gitar ve Akordeon”, 1908, Tuval üzerine yağlı boya, 50 x 60 cm, Fransa, özel koleksiyon.....	143
<b>Resim 92</b> Georges Braque, “Keman ve Palet”, 1909 – 10, 92 x 43cm, Tuval üzerine yağlı boya, New York Solomon R.Guggenheim Müzesi.....	144
<b>Resim 93</b> Robert Delaunay, “Eiffel Kulesi”, 1911, 200 x 138 cm, Tuval üzerine yağlı boya. New York, Solomon R. Guggenheim Müzesi.....	147
<b>Resim 94</b> Robert Delaunay, “Şehrin Üzerindeki Pencere”, (1.bölüm, 3. şekil), 1912, 45 x 37cm, Tuval üzerine yağlı boya. Londra, Tate Galerisi.....	148
<b>Resim 95</b> Robert Delaunay, “Eşzamanlı Pencere”, 1912, 55 x 46,5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, New York, Guggenheim Müzesi.....	149
<b>Resim 96</b> Luigi Veronesi, “Bach füg”, 35 x 100 cm.....	151
<b>Resim 97</b> Mehmet Mahir, Müzik serisinden, Bach Füg’lerinden önce, bilgileri bilinmiyor.....	154
<b>Resim 98</b> Mehmet Mahir, “Bach, Füg”, 1996.....	156
<b>Resim 99</b> Mehmet Mahir, Müzik serisinden, Bach Füg’lerinden önce; bilgileri bilinmiyor.....	156
<b>Resim 100</b> Georges Braque, “Gitar ve Akordeon”, 1908, 50 x 60 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Fransa, özel koleksiyon.....	158
<b>Resim 101</b> Henri Matisse, “Music”, 1910, The Hermitage, St. Petersburg.....	159
<b>Resim 102</b> Henri Matisse, “The Music Lesson” ,1917, Tuval üzerine yağlı boya, Lincoln Üniversitesi, Merion, PA, USA.....	159
<b>Resim 103</b> Adnan Turani, “Siyah Kemanlı Kız”, 1999, 50 x 50 cm, Tuval üzerine yağlı boya.....	163
<b>Resim 104</b> Adnan Turani, “Kemancı Kız”, 2009, 50 x 50 cm, Tuval üzerine yağlı boya.....	164
<b>Resim 105</b> Ayşegül Yeşilnil, “İkili Doğaçlama”, 1987, kağıt üzerine mürekkep, 35 x 33 cm.....	164
<b>Resim 106</b> Ayşegül Yeşilnil, “Beşi Bir Yerde Perküsyon”, 2002.....	165
<b>Resim 107</b> Güzin Tangör, 2006-2011 arası dönemden, 60 x 60 cm, tuval üzerine akrilik ve kolaj.....	165

- Resim 108** Orazio Gentileschi (İtalyan, 1563-1639), “Lute Player”, 1612-20,  
Tuval üzerine yağlı boya, 143.5 x 129cm, National Gallery of Art,  
U.S.A.....167
- Resim 109** Giovanni Lanfranco (İtalyan, 1582-1647), “Venus Playing the Harp”  
(Allegory of Music), 1630-34, Tuval üzerine yağlı boya,  
214 x 150cm, Galleria Nazionale d’Arte Antica, Rome.....167
- Resim 110** Nicolas Poussin(Fransa, 1594-1665), “Dance to the Music Time”,  
1638, Tuval üzerine yağlı boya, 82.5 x 104 cm, Wallace koleksiyon,  
Londra.....168
- Resim 111** Laurent de La Hyre (Fransa, 1606-1656), “Allegory of Music” 1649,  
Tuval üzerine yağlı boya, 105.7x 144.1 cm.....168
- Resim 112** Edward Burne Jones(İngiltere, 1833-1898), “Music”, 1877,  
Tuval üzerine yağlı boya, 67.7 x 43.5 cm, Ashmolean Museum.....169
- Resim 113** Auguste Renoir (French, 1841-1919), “Two Young Girls at the Piano”,  
1892, Tuval üzerine yağlı boya, 111.8 x 86.4 cm, Robert Lehman  
Koleksiyon.....169
- Resim 114** Henri Rousseau(Fransa, 1844-1910), “The Sleeping Gypsy”, 1897,  
Tuval üzerine yağlı boya, 129.5 x 200.7 cm, The Museum of Modern  
Art, New York.....170
- Resim 115** Marc Chagall (Rusya, 1887- 1985) “The Fiddler”, 1912-13, Tuval  
üzerine yağlı boya, 155 x 186 cm, National Gallery of Art at  
Washington.....170
- Resim 116** Pablo Picasso (İspanya, 1881-1973), “Guitar”, 1913, 66.4 x 49.6 cm,  
Kolaj, The Museum of Modern Art, New York.....171
- Resim 117** Juan Gris (Madrid, 1887-1927), “The Guitar”, 1914, Tuval üzerine  
kağıt, kolaj, guaj boya, kalem ve karakalem, 65 x 46 cm, özel  
koleksiyon.....171
- Resim 118** Juan Gris, “Guitar and Music Paper”, 1926-27, Tuval üzerine yağlı  
boya, 65 x 81 cm, Saidenberg Gallery, New York.....172
- Resim 119** Osman Hamdi, “İki Müzisyen Kız”, 1880, tuval üzerine yağlı boya,  
58 x 39 cm, Suna-İnan Kıraç koleksiyonu, Pera müzesi.....172
- Resim 120** Fausto Zonara, “Saz Çalan Kadın”, 1891-1910, pastel, 95 x 67 cm,  
Suna-İnan Kıraç koleksiyonu.....173

<b>Resim 121</b> Halife Abdulmecit, “Sarayda Beethoven”, (yıl bilinmiyor), Tuval üzerine yağlı boya, 155,5 x 211cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi..	173
<b>Resim 122</b> Cemal Tollu, “Keçili Kompozisyon”, (yıl bilinmiyor), duvar panosu, 200 x 300 cm.....	174
<b>Resim 123</b> İbrahim Çallı, “Tefli Kadın”, (yıl bilinmiyor), Tuval üzerine yağlı boya, 73 x 100 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.....	174
<b>Resim 124</b> Refik Epikman, “ <i>Bar</i> ”, 1937, Tuval üzerine yağlı boya, 46 x 65 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.....	175
<b>Resim 125</b> Hamit Görele, (yıl bilinmiyor), Tuval üzerine yağlı boya, 100 x 80 cm, M.Aydın Görele Koleksiyonu.....	175
<b>Resim 126</b> Fikret Mualla, İsimli, 1952, Kağıt üzerine karışık teknik, 34 x 26 cm.....	176
<b>Resim 127</b> Fikret Mualla, “Müziyenler”, 1957, Kağıt üzerine kalem, 50 x 65 cm.....	176
<b>Resim 128</b> Cihat Burak, “Polis Badosu”, 1962, Tuval üzerine yağlı boya, 54 x 80 cm.....	177
<b>Resim 129</b> Cihat Burak, “Cumhuriyet Meyhanesi”, 1968, Duralit üzerine yağlı boya, 88 x 116 cm.....	177
<b>Resim 130</b> Cevat Dereli, “Mevleviler”, yıl bilinmiyor, Tuval üzerine yağlı boya, 73 x 92 cm, özel koleksiyon.....	178
<b>Resim 131</b> Cevat Dereli, “İstanbul”, Tuval üzerine yağlı boya, 114 x 89cm, özel koleksiyon.....	178
<b>Resim 132</b> Bedri Rahmi Eyüpoğlu, “Sarı Saz”, 1966, Tuval üzerine karışık teknik, 183 x 122 cm, Ankara Resim - Heykel Müzesi.....	179
<b>Resim 133</b> Bedri Rahmi Eyüpoğlu, “Han Kahvesi”, 1973, Tuval üzerine akrilik, 125 x 125 cm, Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu.....	179
<b>Resim 134</b> Abidin Dino, “ <i>Neyzen Tevfik</i> ”, (yıl bilinmiyor), Kağıt üzerine mürekkep ve kalem, 29 x 21 cm.....	180
<b>Resim 135</b> Şirin İskit, “Fülüt Çalan Kız”, 1988, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 136 cm.....	180

## 1. Giriş

Resim ve Müzik tarih içerisinde geçtikleri aşamalarla beraber birbirlerine gittikçe yakınlaşmışlardır. Soyut yapısıyla dikkat çeken müzik, ressamın için de önemli bir yer teşkil eder. Özellikle 20. yüzyılla beraber soyut sanatın doğuşu ressamın müziğe olan ilgisini arttırmaktadır. Dönemle beraber yapı yönünden de birbirine yakınlaşan iki sanat arasındaki etkileşim en üst boyutlara ulaşır. Bu yakınlık 20. yüzyıla doğru boyut değiştiren sanatın geçtiği bir çok kırılmayla kurulur. Daha sonrasında da en üst düzeye ulaşır. 1950'lerden sonra ise oluşan çoklu sanat ortamı melez bir sanatı oluşturmuştur. Böylelikle birbirinden etkilenen, faydalanan sanatlar yerine tek potada yer alan, bir çok sanat dalının beraber kullanıldığı, akımlarla birbirinden ayrılmayan melez sanat oluşur. Günümüz sanatına zemin hazırlayan sanatlar arası etkileşimin müzik-resim etkileşimi sürecine dair gelişmeler tezin 'resim ve müzik koşutluğuna tarihsel yaklaşım' bölümünde ele alınmıştır.

Tarihsel gelişim içerisinde müzik üzerine etkilenmeler genel olarak batı müziği üzerinedir. Batılı sanatçıların sanatın gelişimi içerisinde Batı müziğinden etkilenmeleri gayet doğaldır. Nitekim 19. yüzyıl sonlarında ilkel kabilelere olan ilgiyle beraber Batı müziği dışında başka kültürlerin müziklerine kulak veren sanatçılarda olmuştur. Bununla beraber süreci daha geriden izleyen Türk ressamın müzikle olan ilgileri de Batı müziği üzerinde toplanır ve kendi kültürünün müziğine eğilme söz konusu değildir. Batıya yönelmede erken Cumhuriyet döneminde izlenen kültür politikalarının etkisi de vardır; Türk müziğinde Osmanlı etkilerinin yok edilmesinin hedeflenmesiyle klasik Türk müziği yasaklanmıştır. Milli müzik yaratma düşüncesiyle batı müziğine büyük önem verilmiştir. Yeni kültür politikasında Türk müziği, Osmanlı etkileri taşıyan klasik

Türk müziğinden uzaklaşıp, halk müziğinin evrensel seviyeye ulaştığı kabul gören batı müziğiyle harmanlanarak milli müziği oluşturacaktır. Bu aşamada klasik Türk müziğinin halkı yansıtmadığı, Türk halkını yansıtan tek müziğin halk müziği olduğu, fakat halk müziğinin de muasır medeniyet seviyesine ulaşmada yetersiz kalacağı düşünülmektedir. Bunun için de Türk müziğinin geleceği adına tek çıkış noktası, halk müziğinin batı müziğiyle harmanlanarak geliştirilmesi gerektiği olur. 1927 yılında tek sesli müzik eğitimi verilmesi hem özel kurumlarda hem de devlet kurumlarında yasaklanır<sup>1</sup>. 1934 yılında ise radyolarda klasik Türk müziği yayınlanmasına yasak getirilir<sup>2</sup>. Dönemin kültür politikasında müziğe getirilen yasaklar ve batı müziğine yönlendirilme, sanatçıların Türk müziğinden uzak olmalarına kısmen de olsa sebebiyet vermiş olabilir, fakat yürütülen kültür politikasında yasaklama klasik Türk müziği üzerinedir. Buna karşın halk müziğine verilen önem artmıştır. Bununla beraber gelen batı müziğine yönelim halkın özündeki müziği arama da ve geliştirme de engelleyici değildir, evrensel müziğe ulaştırma esastır. Batı müziğine yönelen Türk müziği, getirilen yasaklamalara rağmen köklü müzikal değerinden yitirme göstermemiştir. Değerini koruyan köklü müzik kültürü karşısında Türk sanatçıların kendi müzik kültürlerinden uzak kalmaları garip bir hali yansıtmakla beraber müzikle profesyonel anlamda ilgilenen ressamların bile resimlerinde Türk müziği incelemeleri yerine Batı müziğine yönelmeleri dikkat çekicidir. Batı müziği karşısında Türk müziğinin köklü geçmişi ve yeri, kendine has yapısal özellikleriyle oluşturduğu önem ‘Türk ve Batı Kültüründe Müzik ve Türk Müziğinin Batı Müziğiyle Karşılaştırılması’ bölümünde incelenmiştir. Sanatçıların müziğe olan ilgilerinin değerlendirilmesine de yer verilmiştir.

Sanatın gelişimi içerisinde sanatçılar, müziğe olan duyarlılıklarının etkisiyle resimde de müziği aramaya gitmişlerdir. Bu arayışta resim yüzeyinde müziğe yönelen sanatçılar müziği yapı yönünden inceleyip görünür kılmayı amaçlar. Bu sanatçılar çok hassas bir müzik duyarlılığına sahip olduğundan çalışmalarında müziği duyumsamak isterler. Müziği bilimsel ve kuramsal yönden inceler, çıkarımlar yapar, müzik üzerine düşünür, müziğin geçmişindeki büyük etkisinin

---

<sup>1</sup> Özgür Balkılıç, *Cumhuriyet, Halk ve Müzik: Türkiye’de Müzik Reformu 1922-1952*, 2009, Ankara, Tan Yayınevi, s.80

<sup>2</sup> Yalçın Tura, “Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi” *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, 1988, Sayı: 6, s. 1512

gelecekteki şekillenişine dair varsayımlarda bulunur. Özellikle çok küçük yaşlarından itibaren müzikle iç içe olan, müziğin içinde benlik kazanan sanatçıların resim çalışmalarında her ne ile ilgileniyor olursa olsun müzikten etkilerin olmadığını düşünmek pek doğru bir bakışı yansıtmamaktadır. Bu bağlamda müziği direk aktarım olmasa bile çalışmanın derinlerinde müziğe dair etkilerin varlığı kaçınılmazdır diyebiliriz. Resim sanatında müziği aramak için atılması gereken ilk adım soyut sanata yönelmektir. Çünkü yapı olarak müzik soyuttur ve bu soyutluğu görünür kılmak ancak soyut sanatla mümkündür. Bu durum 20. yüzyılla beraber soyut sanatın doğuşuyla sağlanmıştır. Böylelikle müziğin biçimlendirme öğeleri, formları ve genel yapısına dair özelliklerini resim yüzeyine yansıtmak daha mümkün hale gelir. Resimsel sorunsallarında müziğin biçimlendirme öğelerinden yararlanıp çözüme ulaşmaya çalışan sanatçılar da başka bir kategori oluşturur. Bu sanatçılar resim yüzeyinde müziği direk aramazlar. Onların aradığı başka şeyler vardır ve bu arayışlarında müziği bir yol olarak kullanırlar. Müziğin biçimlendirme öğelerini resmin biçimlendirme öğelerine dönüştürüp müzikte yakalanan yüksek etkiyi resimde yakalamayı amaçlarlar. Müziği yapı yönünden inceleyen ve müziğin biçimlendirme öğelerinden yararlanan sanatçıların dışında müziğin ruhsal etkisinden yararlanmaya çalışan sanatçılar da oldukça fazladır. Bu sanatçılar müzikle profesyonel anlamda ilgilenmeyebilir, enstrüman çalmayabilir yada müziğin geleceğine dair düşünceler de bulunmaya bilirler. Onların ilgilendikleri müziğin oluşturduğu sarsıcı etkidir. Ruhsal anlamda oluşan bu büyük etkiyi resmin olanaklarıyla aktarmaya çalışır. Tüm bu müziksel etkileşimin dışında resimlerinde müzik nesnesine yer veren sanatçılar da vardır. Bu kategorideki çoğu sanatçı müzik nesnesi ele alırken müzikle hiçbir bağ kurmazlar. Onların anlatmaya, ifade etmeye çalıştıkları müzik dışında bir şeydir ve müzik nesnesi herhangi bir nesne kullanımı gibi resim kadrajı içerisinde yerini alır. Tezimizde müzikle bağı bulunmayan bu kategori konunun daha iyi kavranması adına belirli görevleri üstlenmiştir. Bu yol göstermeler eşliğinde müziği resimlerinde barındıran sanatçıları dört ana başlık altında inceledik; esin kaynağı olarak müziği kullanma, doğrudan doğruya müziğin resmini yapma, müziğin formlarını resme aktarma, müzik nesnesi ele alma. Bu bölümler sanatçıların müziksel eğilimlerine, içlerinde barındırdıkları müziği ne şekilde tuval yüzeyine yansıttıklarına, benliklerine müziğin işlediği sanatçıların çalışmalarında müziğe nerelerle ve ne şekilde rastlandığına dair genel çıkarımları

içermektedir. Ayrıca Batı ve Türk sanatında müzik ve resim etkileşiminin iki farklı kültür üzerinde nasıl şekillendiğine genel bakışı yansıtır.

Tüm toparlamalardan sonra tez ile ilgili değinilmesi gereken bir nokta daha vardır. Tezde incelemeler yapılırken izlenen yol, resim sanatından örnekler ele alıp, bu eserlerle müzik arasında koşutluk kurup müzikle ilgili çıkarımlarda bulunmak değildir. İki sanatın pek çok ortak yönünden ve rahatlıkla koşutluk kurulabilecek biçimlendirme öğelerinden yola çıkılıyorsa çok eski dönemlere kadar gidilip tablolar üzerinden müziksel okuma yapılabilirdi. Nitekim tezde izlenen yol müziğe bilinçli olarak eğilen ve müzikle birebir bağları bulunun resim sanatçılarının yansıttığı müziğin izini sürmeğe yöneliktir.



## 2. Resim ve Müzik Koşutluğuna Tarihsel Yaklaşım

Resim ve Müzik sanatının gelişim süreci bizi yüzyıllar öncesine dek götürür. Sanatın kendi özünde barındırdığı güç fark edildiğinde bir çok yöne saptırıldığına, fakat zamanın getirdikleriyle birlikte kendi yatağında akışını gerçekleştirdiğine şahit olmaktayız. Kralların, dinin, zengin tacirlerin egemenliğinde olduğu görülen sanat 18. yüzyıl itibarıyla kendi öz yoluna yönelmeye başlar. Bu durum batı resim sanatındaki gelişim olmakla beraber Türk resim sanatındaki gelişim oldukça kısa bir dönemi kapsar. Batı resminin tarihinde yüzyıllarca geriye gidebilmemize rağmen özgün Türk resim sanatından 20. yüzyıldan itibaren söz edebilmekteyiz. Buna karşın müziğe baktığımız zaman köklü batı müziği karşısında, Türk müziğinin de köklü geçmişiyle karşılaşmaktayız.

Müziğe dair ilk ezgiler, sözlerin veya duygulu coşkuların ön planda oluşuna göre, Logo-genik veya Patho-genik olarak ikiye ayrılır ve daha sonraları bu iki türün birleşmesiyle de Melogenik ezgi tipi doğmaktadır. İlkel bir yapı içinde, bazen bir aralığın sürekli tekrarından oluşan bu ezgiler, zamanla birbirine cevap veren bir koro-başı ve koro arasında Responsorium\* şeklinde, veya iki koro arasında Antifonia\* tarzında söylenmeğe başlandı. Birlikte şarkı söyleme, başlarda bilinçsiz daha sonraları bilinçli olarak çok seslilik unsurlarını doğurmuştur. Bu durum müziğin batıdaki hali olmakla beraber doğuda durum daha farklıdır. İnsan sesiyle yapılan müzik, başlangıçta, bütün ilkel topluluklarda olduğu gibi, öncelikle büyü niteliği taşımaktadır. Eski Türkler, müziğin insan üzerindeki etki gücünün farkında olarak müziği savaşlarda da kullanmış ve coşku halini oluşturmak üzere askeri alanda müzik aletlerinden ve müziğin gücünden yararlanmışlardır. Fakat Anadolu'da çalgıya verilen önem geçmişten günümüze sese verilen önemin önüne

geçemediği için ezgilerle sözler her daim ön planda kalmaktadır. Batıda daha çok akorların birbirine bağlanışlarından doğan ezgi, Doğuda incelikli işlemlerle oluşur. Türklerde de eski dönemlerde topluluğun ortak duygularını dile getiren temsilci durumunda olan, büyücülük yapan sanatçılar ve din adamları vardı. Bunlar Altay Türklerinde; Kam, Tonguzlarda; Şaman, Kırgızlarda; Baskı, Yakutlarda; Oyun, Oğuzlarda; Ozan adını almışlardır. Ozanların ve Ozanlık geleneğinin daha sonra yerini alan Aşık geleneği günümüze kadar gelmiştir ve tek kişi çalarken diğerlerinin dinleme geleneği olarak adlandırılır<sup>3</sup>. Adnan Saygun'un Anadolu'daki araştırmalarında dikkati çektiği unsur, çok sesli müziği bir kenara bırakın, tek sesli olarak birkaç kişinin aynı icrayı yapmasına çok rastlanmamasıdır. Anadolu halkı, bu tür müzik seslendirmesinden zevk almamaktadırlar. Bu kültür yüzyıllardan beri devam etmektedir ve Cinuçen Tanrıkorur'un aktardığı üzere, 1947 yılında folklor derlemesi yapmak üzere davet edilen Macar besteci Bela Bartok, hiçbir zaman hatta aynı köyün halkına dahi hep bir arada şarkı söyletmediğini, tek sesli dahi olsa hiçbir koro teşkil etmeyişlerinin inanılacak şey olmadığını dile getirir. Bunun sebebi Karl Wörner'in incelediği, müzikte 'distans' ve 'konsonans' denen iki değişik ezgi yapısı türü ile açıklanır. Distans ilkesine göre kurulan müziklerin başlıca özelliği, Türklerde, bir çok Asya ülkesinde ve Kızılderililerin bir kısmında görüldüğü gibi, ezginin 'bitişik ikili adımlar'dan oluşmasıdır. İkinci özellik, motiflerin çeşitlemelerle bir alt sese aktarılarak tekrarlanması ve adına 'merdiven ezgi' denilen bir türü yaratmasıdır. Konsonans ilkesine göre kurulan müziklerin özelliği ise, ezgi çatısını, distans ilkesindeki ikili ve dördü aralıkların yerine, 'küçük ve büyük üçlü'lerin oluşturmasıdır. Küçük ve büyük üçlünün birbirini izlemesi beşliyi ortaya çıkarır; arka arkaya üç tane üçlünden - yani do temelinde göre 7. derece olan si sesinden- sonra da sekizlinin gelmesi gerektiğini de zamanla keşfedildi. Armoni bilimi, bu üçlü anlayışın ürünüdür<sup>4</sup>. Anadolu'nun çeşitli bölgelerinden derlenmiş olan halk müziği örneklerinin çok seslendirilmesi halk ezgilerinin yeniden yapılandırılması demektir. Bu durum yöresel tavır özelliklerini büyük ölçüde ortadan kaldırmaktadır. Zaten Türk halk müziğinde çok sesliliğin yabancı durması, müziğin yapısına aykırı olduğundan kaynaklanmaktadır ve giydirilmeye çalışılan dar bir elbise niteliğindedir. Bu yüzden her ne kadar

<sup>3</sup> R. Oruç Güvenç, "Türk Sanat Musikisinde Kökler", *Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını (tebliğler)*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 1.Ulusal Sanat Sempozyumu, 1985, Ankara, s.319

<sup>4</sup> a.g.e., s.320

batılılaşma yolundaki ülke için bir aşama olarak görülse de mümkün bir durum olmamıştır. Bu da Türk halk müziğinin kendine has yapısının korunmasından kaynaklıdır<sup>5</sup>.

Batıda durum daha farklıdır. Hıristiyanlığın Avrupada yayılmasıyla beraber müziğin etki gücü Kiliselerde de en başından beri kullanılmaktadır. Kilise korolarında tek sesli Gregor ezgileri zamanla yerlerini paralel dördü ve beşlilerden oluşan 'Organum' adlı çok sesliliğe bırakmıştır. 12.yüzyılda Fransa'da Gregor ezgilerinin, 'Cantus Firmus' şeklinde sabit tutulup onun üstünde 'discantus' adı verilen süslü bir yan şarkı söylendiği görülür. Gelişme Tenor'a bas partisi olan 'contratenor bassus' ve alto partisi olan 'contratenor altus'un eklenmesiyle devam etmiştir. Sonra discantus, Latince en üstün anlamındaki 'supremus'tan 'Soprano'ya döndürülerek 13.yüzyıl Fransa'sında çok sesli müziğin ana türü haline geldi: her partinin başlı başına bir ezgi söylediği bu müzikte, aslında birlikte söylendiğinde doğan tınılara fazla önem vermiyordu. Bu konudaki teorikilerin düşünceleri üzerine ortaya bazı kurallar kondu. Bu kurallara 1300 yılından itibaren 'Kontrapunkt' veya 'Contrepoint' denmektedir<sup>6</sup>.

13 ve 15. yüzyıllarda sosyolojik gelişmelerle birlikte Halk müziğiyle Kilise arasındaki bağlarda kopmalar olmuş, sanat daha çok günlük hayatın gerçeklerini yansıtır olmuştu. Çok sesli müzik din dışı alanlara da girmeye başlamıştı. Bunların en başındaki müzik türü 'Kanon' geliyordu. İtalyan halk müziğinin ana formu olan 'Caccia'nın yanı sıra 'Ballate' ve 'Madrigali'ler de en önemli müzik türleri arasında yerlerini aldılar. Bu halk şarkılarına paralel olarak daha yüksek sınıfları şarkı ihtiyacını Almanya'da 'Maister Sanger'ler (Şarkı ustaları) karşılamış ve yenileri de yetiştirilmek üzere bir çok şehre 'Singschule'ler (şarkı okulları) açılmıştır.

Daha o çağlarda sesle yapılan müziğe paralel bir gelişme gösteren çalgılar, daha sonraki yüzyıllarda çok sesli çalgı müziğinin gerektirdiği şekilde geliştirildiler. Klavyeli çalgıların ortaya çıkmasıyla, yatay çok seslilik yerini düşey armonili bir müzik anlayışına bırakır ve amatör müzik toplulukları her geçen gün biraz daha artarak sonunda konservatuarların açılmasıyla profesyonel müzisyenler

---

<sup>5</sup> F. Reyhan Altınay, *Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği*, 2004, Mete Basım, İzmir, s.22

<sup>6</sup> a.e., s.320

yetiştirilmeye başlanır. Çok seslilik, Batı toplum yapısına mahsus ve kuru ile şarkı söyleme alışkanlığından doğmuş, özellikle çalgı müziği kilise içinde ve dışında yüzyıllar boyu geliştirilerek olgunlaştırılmış, halkın kültür mirası olarak günümüze kadar gelmiştir. Teknik yapısı bakımından; 17.yüzyıl sonlarında Werckmeister’le Neidhardt’ın teklifi ve Bach ile Ramea’nun desteğiyle kabul edilip yerleşen, bir sekizli içinde 12 eşit aralıklı ses sistemine dayanmaktadır. Türk Musikisindeki teknik yapı ise; Periyodik olarak yürüyen, ama eşit olmayan karmaşık aralıklı, titreşime dayalı bir ses sistemine sahip; tek porte\* üzerine yazıldığı ve yatay gelişmeli olduğu için de melodi ve ritm(makam ve usul) malzemesi zengin; bu malzeme kullanılarak dini, askeri, klasik ve halk müziği dallarında en az bin yıldır yaratılmakta olan repertuara sahip, esas itibarıyla ses icrasına dayalı ve bunun yanında çeşidi bol vurmali, nefesli, yaylı ve mızraplı çalgıları en eski kademle kullanmış ve bu teknik özelliklerin zenginliği, yeterliliği ve kendine has yapısından dolayı Batının armoni-kontrpuan-füg gibi çokseslilik öğeleri kendi biçimlendirme öğelerine dahil etmemiş ve bu öğeleri kullanmamış müziktir<sup>7</sup>.

Resim ve Müzik sanatın güçlü iki kolunu oluşturmaktadır. İnsanların bu yaratıcı eylemleri, gelişim süreçleri boyunca birbirini etkilemişlerdir. Sadece resim ve müzik değil edebiyattan mimariye kadar bu etkileşimler görülmektedir. Aynı zamanda felsefe ve bilim de bu etkileşime katılır ve her biri bir diğerinin gelişimine farklı şekilde ve farklı boyutlarda etki ederler. Sanatlararası etkileşim, biri diğerinin önünde ya da eş zamanlı gelişimlerinde bir çok benzerlik meydana getirir. Daha erken dönemlerden başlayarak örneklendirmek gerekirse, Barok dönem buna iyi bir örneklendirme oluşturabilir; Barok dönemde müzik sık sık ton değiştirmesi, karmaşık armoni yapısı, yapay melodileriyle dengesi zor kurulan hareketi sınırlı bir

---

<sup>7</sup>a.g.e., s.322

Konuşmacının dayandığı kaynaklar;

Sadettin Arel, *Türk Musikisi Kimindir?*, MEB. İst. 1969

Bela Bartok, *Türkiye’de Halk Türküleri Derlemeleri*, Çev. S. Birgi, Filarmoni 13, Aralık 1949,

Yıldıray Erdener, *Halk Türkülerimiz Koro İçin Çokseslendirilmeli midir?*, Kültür Bakanlığı, Türkiye 1.Uluslararası Folklor Kongresi Bildirileri, Ank. 1977

Fuat Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları*, Ank. 1966, s.158 (Zikreden Dizdaroğlu, Halk Şiirinde Türler, A.Ü. 1969)

Cust Sachs, *‘Ön Ortaçağ’*, çev. İ. Usmanbaş, Opus, Ocak 1964

Adnan Saygun, *Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunlar Hakkında Bazı Malümat*, İst. 1937, s.21

Adnan Saygun, *Musiki Temel Bilgisi*, İst. 1966 MEB. Kitap 4, s.26

Karl Wörner, *Geschichte der Musik*, Göttingen, Vandenhoeck + Ruprecht 1961, s.102

\*Porte :Üstüne notaların yazıldığı beş çizgi düzeni. Dizek.

müziğidir. Barok müziği duygusal bir abartı içindedir ve bu abartıya aynı dönemin mimari yapıtlarında da rastlanır. Bu dönem de çok büyük alanlarda süslü katedrallerin yapıldığı, abartılı süslemelere yer verildiği ve süslemenin büyük önem taşıdığı görülür.

Örneğin: Roma'daki San Pietro meydanı ve katedrali, Barok döneminin ürünüdür. Ayrıca heykeltıraş Gianlorenzo Bernini, dönemin detaya ve abartıya önem veren özelliğini yansıtan *-Apollo ve Daphne* (1622-24), *David* (1623-24), *Aziz Teresa'nın Vecdi* (1647-52)- heykelleriyle dikkat çeker.

Bu dönemde Müzikte de süslemeler ve bu durumun getirdiği aşırılıklar görülür. Bu abartı hali dönemin şatafatlı mimarisinin benzeridir<sup>8</sup>. Barok müzik, karşıtlığa (kontrast) büyük önem verir, yoğunluğun aktarımını karşıtlıklarla ifade eder bu bağlamda barok besteciler, geniş düşünce ve duygularını, en canlı müzikle anlatmak istemişlerdir. Coşkuyu, kahramanlık duygularını, derin düşünceyi, gizemi, arzuları tutkuyu anlatmak için karşıtlıklardan yararlanmışlardır<sup>9</sup>. Barok dönemde dikkat çeken bir husus konumuzla büyük bağlantı taşır; dönemin önemli bestecilerinden biri olan Vivaldi'nin müziğindeki görsellik. Antonio Vivaldi (1678-1741) 500'ü aşkın konçerto bestelemiştir ve müzikle resim çizmesi ile bilinir. Vivaldi, kendi müziğiyle resim yapar. "Mevsimler" adı altındaki 4 konçertosu (dört mevsim konçertosu) yılın 12 ayını simgeler. Bu on iki ayda 4 mevsim, kendi tipik özellikleri doğrultusunda önce görselleşir daha sonrasında bu görsellik müziğe aktarılır. Gök gürültüsü, hasat zamanı, buzdaki kayganlık, baharda öten kuşlar, yapıtın çalgılarla işitsel düzeye taşınan sahneleridir<sup>10</sup>. Görsellekle beraber hisler dünyasının da işitsel düzeye taşınması söz konusudur. Ayrıca Vivaldi'nin Gece ve Saka Kuşu adlarını taşıyan flüt konçertolarında gölge-ışık oyunları, müzikle resim yapma niteliğindedir. Resimde atmosfer duygusu önemlidir. Renkler atmosferde erir. Işık büyük önem kazanır. Kontrastlık ön plandadır. Kompozisyonlarda kontrast renkler kullanılarak ışık ön plana çıkarılır. Işığın dramatik etkisiyle ilahi özelliği vurgulanır. Dönemle beraber tensellikte önem kazanır. Böylelikle figürler ruhani

---

<sup>8</sup> Evin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik*, 1994, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.24

<sup>9</sup> a.g.e., s.26

<sup>10</sup> *Klasik Müzik Koleksiyonu*; (CD kitapçığı), *Antonio Vivaldi*, no:1, Boyut Müzik, 1.baskı 1995, İstanbul, s.8

ve dinsel boyutunun dışında maddi bir varlık olarak ele alınmış olur. Sanat günlük yaşama iner. Sanatçı dönemle beraber özgürlük kazanmaya başlarken saknatçı kimliğini ön plana çıkarmış olur. Caravaggio belirsiz mekanları, dramatik ve yüceltilmiş ışığı ile -*Şüpheli Thomas* (1601-1602)- dönemin önde gelen temsilcisidir. Dönemin başlıca temsilcileri arasında Velazques -*Las Meninas* (1656)-, Paul Rubens, (İsa'nın çarmıhtan indirilişi (1610)-, Rembrant -*Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi* (1632)- Vermeer -*İnci küpeli kız* (1665)-, sayılmaktadır.

Barok dönemden klasik döneme geçmeden önce, ara bir akım olan 18.yy'ın Rokoko'suna da değinmek gerekir. Müziksel açıdan baktığımızda Rokoko sitilinde bir yapıt hafif, zarif, yapay, eğlenceli, zeki, kolay anlaşılır, süslü niteliklere sahiptir. Müzik alanında ciddi ve uzun yapıtlar yerine, kısa, yalın, dans adımlarıyla dolu eserler bestelenir. Johann Sebastian Bach, müziğinde bu biçime yer verir ve sanatıyla da klasik çağa zemin hazırlar. Aynı zamanda Mozart'ın erken dönem senfonileri de yine bu sitildedir. Zamanın gözde çalgısı ise klavsendir. Rokoko mimaride de etkisini güçlü hissettirir; geniş kavisler, zarif bir etki yaratmak amacıyla yapılmış süslemeler, ev içindeki ince ayrıntılı süslemeler, abartılar ve yine süslemeli ev eşyaları Rokoko sitilinin etkileridir. Resimde ise önceki dönemin büyük ihtişamlı tabloları, 1720'lerde dönemin etkisiyle daha küçük boyutlu, gösterişli, bol abartılı, dönemin yenilikçi niteliğini vurgulayan eserlerdir.

Aydınlanma çağı olan 18. yüzyılda birey büyük önem kazanır. Özellikle Fransız devrimi, Anayasanın ilanı gibi önemli toplumsal olaylarla beraber bilimde, endüstride gerçekleşen büyük atılımlar sanattaki değişim ve gelişime de ışık tutar. Sanatın ve sanatçının yeni bakış açısı bireye yönelmektir. Böylelikle sanat, insancıl düşüncelere önem verir ve geniş halk kitlelerine ulaşır. Bu dönemin müziği de çağına uygun olarak, teknik bakımdan güçlü, karmaşadan uzak, fazlalıklarından sıyrılmış, derin duyguları güçlü bir şekilde yansıtan ve doğal bir müzik haline gelmiştir. Döneminin ünlü sanatçıları arasında, Christoph Willibald Von Gluck , Franz Joseph Haydn , Wolfgang Amedeus Mozart ,Ludwig Van Beethoven sayılabilir ve bu dönem klasik dönemdir. Bu dönemde oluşturulmaya çalışılan eserler, klasik değerleri örnek alan, yüzyıllar boyu değerini yitirmeyecek nitelikte ve güncelliğini koruyan, belirli değerler ölçüt alınarak yeni yaratılar ortaya koyan eserlerdir. Bu dönemin akabinde gelecek olan Romantik dönem 18. yüzyılın klasik

akımına bir başkaldırı niteliğindedir. Romantizm, çığır açan bir hareket olmasıyla beraber duyarlılığın gelişimi, Romantizm'den aldığı itici gücü, başka hiçbir akımdan alamamış; sanatçı, duygularının çağrısına uyma hakkını ve bireysel eğilimini, bu kadar kesin bir biçimde belirtmemiştir<sup>11</sup>. Müzikte dönemin temsilcileri ise Schubert, Chopin, Schuman, Liszt, Berlioz, Verdi ve Wagner'dir. Bu dönemle beraber sanatçının ruhsal iniş çıkışları, his dünyası, iç çelişkileri ve arayışları önem kazanır. Sanat, insanın iç dünyasına yönelmiştir. Böylelikle insan ruhuna doğru bir yolculuk başlar. Böylelikle sürekli bir arayış içerisinde olan, çelişkilere, gel gitlere, iç dünyasının karmaşasına ve belirsizliğine yer veren bir sanat anlayışı ve sanatçı tipi ortaya çıkar. Resimlerde sisli, belirsiz net olmayan alanlar, mitolojik öyküler, destansı savaş sahneleri gibi konular dikkat çeker. William Turner'de *-Denizde Kar Fırtınası (1842)*, *Yağmur, Buhar ve Hız (1844)*- bu dönemde yaptığı derin atmosferli, doğa irdelemeli çalışmalarıyla Romantizmi etkiler.

Francisco Goya *-Dev (1818)-*, John Henry Fuseli *-Kabus (1781)-*, William Blake *-Meryem Ana (1795)-*, Delacroix *-Halka Yol Gösteren Özgürlük (1780)-* Jean François Millet; *-Toplayıcılar (1857)-*, Théodore Rousseau *-Bambizon Manzarası (1850)-* müziği etkileyen başlıca ressamlardır. Beethoven'ın Postoral Senfonisi, Wagner'in sigfried'i, Mendelssohn'un İskoç Senfonisi, Çaykovski'nin Manfred Uvertürü Brahms ve Schumann'ın doğayı betimleyen senfonileri ise doğayı kendi algılarına göre müziklerinde irdelerler ve bu bağlamda doğa ressamlarının müzikteki uzantılarıdır diyebiliriz. Romantik müzik uzun uzun anlatımlar, geniş atlamalar, çok sesli, çalgısı bol, ritmi çeşitli, zengin armonisiyle dikkat çeker. Dönemde artık müzik sonsuzluğun, sınırsız bir özlemin, içliliğin ifadesi olarak alınılanır, öznellik giderek ağır basar. Özellikle Alman romantikleri müziğin iletisinin sanatçının kişiliğiyle de sınırlı tutmaz, onlara göre sanatçının kişiliğinde 'evrensel ruh' dile gelir<sup>12</sup>. Delacroix ise resimde müziksel öğeye önem verir: "Salt resim sanatına özgü bir tür heyecan vardır; başka hiçbir sanatta izine rastlanmaz bu. Renklerin, ışığı gölgelerin şöyle bir ışıldamasından gelen bir duygulanma: tablonun müziği diye adlandırılabilir şeydir bu."<sup>13</sup> Sanatçıya göre doğanın

<sup>11</sup> Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2003, s.337

<sup>12</sup> Nazan İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, Yirmidört Yayın Evi, İstanbul, 2006, s.33

<sup>13</sup> Anonim, "Kübizm" *Sanat Şaheserleri En Büyük Ressamlar*, İstanbul, 1969, s.1

yasalar kadar plastik sanatların yasaları da önemlidir ve sanatçının kattığı müziksellik resme kendine özgü hal kazandırır. Bu dönemden 20. yüzyıla geçerken özellikle 19.yüzyılın sonlarında birçok akımın iç içe geçişine tanık olunur. Bu dönemden sonra gözlem ve izlenime dayalı sanat anlayışı etkin olur. Resimde ise bu dönem 19. yüzyılın sonlarında gerçekleşmektedir. Döneme adını veren İzlenimcilik, gözlem ve anlık görüntülere dayanan, nesnenin görünüşünden çok ışığın resminin yapıldığı ve ışığa göre şekillenen nesnenin anlarının yakalandığı bir anlayıştır<sup>14</sup>. O dönemde sanatın başkenti Paris'tir. Monet –*Nilüferler*(1914-26)-, Degas –*Dansçılar, Pembe ve Yeşil* (1890)-, Whistler –*Nocturn* (1871)- , Renoir –*Terasta* (1881)- dönemin önde gelen ressamı içerisindedir. Bir çok ressamı etkileri altına aldıkları gibi sanat anlayışları ve tarzlarıyla müziği de etkilerler. Bu bağlamda Debussy, Ravel Faure gibi önemli müzik adamları eserlerinde betimlemeye gitmek yerine anın bellekte oluşturduğu buğulu izlenim gibi, betimlemenin bellekte bıraktığı izlenimi müziğini yapmaya girişirler. Bu izlenimi görünür kılmak yerine duyururlar. Ulaşılmak istenen şey, bir duygu betimlemek yerine bir duygu uyandırmaktır. Daha özgür ve esnek bir şekilde his dünyasına yönelen ve titreşimi betimlemeden farklı bir yolla sağlayan müzik kendine büyük bir soluklanma alanı yaratmış olur çünkü artık daha özgürdür<sup>15</sup>. Mevzu doğa olduğunda da doğanın aktarımından çok doğanın izlenimi söz konusudur. Debussy sanatında bu izlenimlere sık sık yer verir. Aynı zamanda her eserin çalgısının ve her bestecinin orkestrada kullandığı çalgının da öze yönelik olması gerektiği düşünür. Bir çalgının yapısına göre bestelenmiş bir eser farklı bir çalgıyla seslendirildiğinde kendine has büyümlü etkisini kaybedeceğini söyler. Nitekim her çalgının tınısı da farklıdır ve her tınının oluşturduğu etki alanı birbirinden ayrıdır. Bu gelişmelerin yanı sıra 20. yüzyılda müzik alanında dikkat çeken bir başka tür de Caz müziğidir. Özellikle Avrupa ve Amerika'da etkili olan bu müzik türü sanatın diğer dallarında da etkisini gösterir. Caz; 19. yüzyılda Batı müziğinin armoni dili ve biçimleri ile Afrika'nın ritim ve ezgi dağarcığının Amerika'da birleşmesinden doğan bir sentezdir. Caz müziğinin başlıca özellikleri, doğaçlama ve ritimdir aynı zamanda kendine özgü tonlama şekliyle de dikkat çeker ve etki alanı oluşturur.

---

<sup>14</sup> İsmail Tunalı, "Felsefenin Işığında Modern Resim", *rh+ Yayınları*, 6.basım, 2003, s.12

<sup>15</sup> Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2003, s.468



20. yüzyılın bir diğer önemli yeniliği de 12 ses yöntemidir. Bu yöntemi geliştiren Arnold Schönberg'dir ve ciddi bir müzik eğitimi olmamasına rağmen müziğe duyarlıdır, ilgilidir aynı zamanda da resim çalışmaları yapmaktadır. Kandinsky'le de arkadaşlıkları bulunan sanatçı geleneksel anlayışı bir kenara bırakır ve böylelikle sanatı geleneksel kalıplardan kurtarmayı arzular. Schönberg, İkinci Yaylı Çalgılar Kuvartet'inin ikinci bölümde atonal müziği kullanarak ilk atonal(belli bir tona bağlı olmayan) yapıtını besteler. Ayrıca sanatçı bu Kuvartet\*'inde denenmeyen bir şey yaparak insan sesini de kullanır. Bu açıdan önemli bir yeniliğe imza atmış olur. Schönberg'in aynı dönemde 'Şanslı El' (Die gluckliche Hand; 1913) adlı yaşam öyküsünü simgeleyen tek perdelik müzikli oyunu, resim, müzik, şiir ve tiyatronun iç içe geçtiği bir yapıt olarak önemli bir örnek oluşturur<sup>16</sup>.

Eski düzene ilk tepkilerden biri Fov'larla gerçekleşir. Vahşi hayvanlar anlamını taşıyan Fov dönemde yadırganan bir akımdır. Fovist anlayışı savunan Matisse'in eşinin portresini yaptığı resimde karısının yüzünü doğal rengiyle boyamaması büyük tepkiye yol açar. Modern sanatın gelişmesini destekleyen başka etkiler vardı. Dostoyevski, Nietzsche ve Freud gibi yazar ve düşünürler, her biri daha başka bir çok etkenle birlikte, insanlığa yön veren güçlerin arasında güzellik, uyum ve mantıkla ilgisi olmayan gereksinmeler ve korkular olduğunun anlaşılmasına yardım etmişlerdir. Birçok modern sanat yapıtı, düzen yerine düzensizliği, güzellik yerine çirkinlik ya da çarpıklığı, anlam açıklığı yerine anlaşılmazlığı sanki olumsuz biçimde yeğlemesinin, daha önce anormal ve sanata aykırı sayılan yaşantıları artık felsefe, bilim ve yaratıcılık açısından insanlığın temel sorunları olarak görülmesinin daha verimli bir girişim olarak yansıttı. Wagner'in, Strass'un , Mahler'in ve öbür bazı bestecilerin müziği de operada ve konser salonunda halka sunulduğu için, toplumda kazandığı saygınlıkla Ekspresyonizm duygusal karşılıklarını bulmayı başardı. Sanatta Gauguin, Van Gogh, Munch ve Ensor gibi sanatçıların çalışmalarıyla da önemli adımlar atılmıştı ama bu sanatçıların yapıtları henüz yeterince bilinmiyordu. Halkın Die Brücke sanatçılarına yakınlaşması zaman almakla birlikte, sanat çevresi tarafından da yavaşça tanınıp destek görmeye başladılar<sup>17</sup>. Bu arada sanat dergilerinin, galerilerin, yayınevlerinin ve sanat

<sup>16</sup> Evin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik*, 1994, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.212

<sup>17</sup> Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, 1982, Remzi Kitabevi, İstanbul, s.40-41

\*Kuvartet: Dört çalgı ya da dört ses için müzik. Dörtlü. Dördül. [Quartett (Almanca)]

okullarının katkıları da yadsınacak gibi değildi. Berlin’de Der Sturm (Fırtına) adlı yayınevini, bir kültür dergisini (müzik, tiyatro, konferans ve okuma programları düzenleyen), bir galeriyi ve sanat okulunu yöneten besteci ve yazar Walden, Ekspresyonizmin ve modern sanatın en zengin örneklerini sunarak (özellikle de dergi ve galerisi ile) Almanların Avrupa’daki yeni sanata herkesten daha kolay ulaşmasını sağlıyordu. Walden, ayrıca sergilediği yapıtların çoğu içinde bir takım koleksiyoncular buluyordu. Galerisinde düzenlediği ilk sergi 1912 yılının Mart ayında Kokoschka’nın ve Der Blaue Reiter ressamlarının yapıtlarından oluşuyordu. Der Blaue Reiter grubunun adı Kandinsky ve Marc’ın 1912’de yayımladıkları, genellikle plastik sanatlarla, fakat aynı zamanda da müzikle ilgili yazı ve resimleri içeren bir yıllığa verdikleri addı. Bu yıllık Goethe’nin bir sözünü ilke olarak benimsiyordu: Goethe, 1807’de resim sanatının müziğe destek olan herkesin benimsediği yerleşmiş bir temel kuramdan yoksun olduğunu söylemişti. Bu ilke yıllığın temel eğilimini yansıtıyordu. Der Blaue Reiter adlı yıllığın üstü kapalı bir biçimde öne sürdüğüne göre, her türlü sanat biçimlerinin gözden geçirilmesi, sanatı sanat yapan ve kalıcı olan niteliklerin saptanması, sanatın geçici, sınırlı işlevinin anlaşılması ile yeni bir çıkış yolu bulunabilirdi. Yıllıkta en çok şaşırtan şey, daha önce sanat olarak düşünülmeyen pek çok örneğin kitapta yer almasıydı. Kitaptaki resimlerin ellisi, çoğu dinsel konularda cam üstüne yapılmış Bavyera resimleriyle dinsel ve dindışı Rus baskılarından oluşan Avrupa halk sanatının örnekleriydi. Bir çok sayfada da çocuk desenleri yer alıyordu. Bunun dışında da geçmişin sanatı, Gauguin’in boyalı tahta kabartma bir parçasının yanına konan çok eski bir bronz kabartma, bir Bizans mozaïği, birkaç ortaçağ Alman ve Fransız parçası, -Dürer dönemi bir Alman sanatçısı olan- Balgung Grien’in bir tahta kalıbı ve El Greco’nun bir tablosu ile temsil ediliyordu. Elliden fazla resimle de Ekspresyonizm sonrası modern sanatın bir dökümü yapılıyordu. Bunların arasında yeterli sayıda Kandinsky, Marc ve arkadaşlarının yapıtlarıyla birlikte yeni Fransız sanatından birçok örnek (Matisse’in Dans ve Müzik’i, Picasso, Delaunay vb.), Almanya’dan (Kirchner, Heckel, Nolde ve başkaları) ve Rusya’dan seçilmiş yapıtlar vardı. Ayrıca yeryüzündeki çeşitli ilkel toplulukların yaptıkları mask, insan ve başka nesnelere de on altı resmi vardı. Bu resimlerin karışık bir biçimde bir araya getirilmiş olması, hem bu kitabın garipliğini arttırıyor, hem de büyük bir olasılıkla okurlara heyecan veriyordu. Avrupa sanatının ortaçağlardan Ekspresyonizm-sonrası dönemine kadar olan evrelerinden hemen hemen hiçbir

öğeye yer verilmediği göze çarpar. Kitaptaki yazılar arasında Almanya, Fransa ve Rusya'daki yeni sanatla ilgili açıklamalar bulunuyordu. Müzik sanatına da bu alandaki yeni gelişmeleri ele alan iki incelemeyle önemli bir yer veriliyordu. Bunlardan biri Skriabin'in müzik ve yansıtılan renklerden oluşan Prometheus adlı, bestelediği karmaşık bir parça ile Schönberg'in müzikle yazılı metinler, daha genel anlamıyla müzik ve sözlerle açıklanabilecek içerik arasındaki ilişki konusunda yazdığı incelemelerdi. Bu yazı şöyle başlıyordu: "Genellikle pek az kimse müziğin ne demek istediğini salt müziksel düzeyde anlama yeteneğine sahiptir." Daha sonra da müzik diline sözsel biçim verilemeyeceğini, çünkü müziğin mantıkla anlaşılamayacağı vurgulanıyordu. Kitabın sonuna ise Schönberg'in, Berg'in ve Webern'in şarkıları eklenmiştir. Yıllıkta ağırlık sanatın özünü araştırmaya ayrılmıştır. Vurgulanan, sanatın gerçek ve maddi dünyadan kopuşu, manevi değerleri ve yarı dinsel bir iletişim oluşudur. (Bu almanağı çıkaranlardan Kandinsky'nin Sanattaki Ruhsal Değerler Üzerine adlı kitabında da –Sanatta Zihinsellik Üzerine- genişçe açıklamaya çalıştığı gibi) <sup>18</sup>

Ekspresyonizm'in savunduğu anlayışa göre bir sanatçı, içinde bulunduğu ruh halini ve sanata bakışını şu şekilde ifade eder;

*"Ben bunu gördüm, bunu düşledim, bu bana böyle göründü, bununla ilgili olarak bunları hissettim. Ben, sanatçı olarak size bu yaşantıyı sunuyorum, çünkü sanatçı olarak özel bir duyarlılığa sahibim ve hayatımı sizin için, siz insanlar için, bu yaşantıyı kavrama yollarını aramaya ve onu duyarlı bir biçimde algılamaya adıyorum. Ben insanlığın bir parçası olmakla birlikte, tekim, benzersizim. Sizse çok sayıdasınız; boş saatlerinizin değilse bile, vaktinizin, öğreniminizin, çalışmanızın çoğu bir yaşantıyı algılamamanızı dizginleyecek, duyarlığınızı köreltecek biçimde ayarlanmıştır. Size nasıl sesleneyim? Aşırı kullanımla aşınmış Avrupa sanatının kalıplarıyla olamaz bu; bunların artık hayatla hiçbir bağları yok ve benim hayatı kişisel kavrayışımı dile getirmeme izin vermiyor. Çarpıcı renkler, figürleri resmederken asıllarına bağlı kalacak yerde, etkili betimlemelerden yararlanmam ve özellikle onları çarpıtmam dikkatinizi çekebilir, ama fazla saldırgan oldukları için de tepkilerinizi köreltebilir. Ben hergün bu renklerle*

---

<sup>18</sup> a.g.e., s.44-46

*haşır neşir olduğum için beni ürkütüyorlar; sizin beceriksizce çizilmiş gibi gördüğünüz desen, ben öyle istediğim için öyle. Ama siz onu okumayı, ona tepki göstermeyi öğrenebilir misiniz, hele benim durumumdaki ve kendimdeki gelişmelere sürekli olarak kendimi uyarlamam gerektiğine göre? Ben sizin sanatımı kullanmanızı, onunla şehir hayatının öldürücü baskısına karşı koymanızı istiyorum. Aslında, benim kendimi odak noktası alan bir sanatta direnmem, bu sanat ancak sizin gerçek kimliğinizi bulmanıza yardım ediyorsa anlamlıdır. Ama benim kendimi açıklayabilmem için, aramızdaki bağı sağlayan o ortak görsel dilden vazgeçmem gerekiyordu.<sup>19</sup>*

Ekspresyonizm, 1900 başlarında resim akımından müziğe aktarılmıştır. Müzikte, Arnold Schönberg, Abla Berg, Anton Weber akımdan etkilenen sanatçılar arasında sayılabilir. Müzik yine içsel duygulara Romantizm’de olduğu gibi önem verir fakat daha önemli olan bastırılmış duyguların, sanatçının en derinlerinde barındırdığı dünyanın açığa çıkarılmasının sağlanmasıdır. Resim, müzik, tiyatro ve edebiyat karakter olarak anlatımcı bir kişiliğe bürünür ve her sanat dalı da bu özü aktarmak için kendine göre teknik yöntemler geliştirir. Bu bağlamda geleneksel yapıyı yıkan, biçim sınırlarını yok sayan müzik İkinci Viyana Okulu üyeleri arasında hayat bulur. Bu tutumlarıyla sanatçılar, yeni klasikçilere ve yeni nesnelcilere başkaldırır. Müzik tarihine baktığımızda Birinci Viyana Okulu’nun üyeleri; Haydn, Mozart, Beethoven, İkinci Viyana Okulu’nun üyeleri ise Schönberg, Berg, Weber olarak gösterilir. Schönberg ve Kandinsky arasındaki işbirliğinin sonucu olan akım, betimciliğe karşı, görünmeyen gerçeği en çarpıcı bir biçimde görünür kılma peşindeydi. Dolayısıyla müzikte, ton duygusu ve melodik akış reddedilir ve atonalite savunulur<sup>20</sup>.

Bu dönemde bir başka dikkati çeken unsur ise ilkel kavimlerin sanatına olan yöneliştir. Tören maskeleri Ernst Ludwig Kirchner, Kandinsky , Franz Mark, Picasso ve Braque gibi bir çok ressamı etkiler. Yönelme, İgor Stravinsky’nin Rus Balerin grubuyla 1912’de ortaya çıkarttığı Bahar Ayini balesi ile özleşir. Çünkü bu gösteri bilinen ve kabul gören diğer bale gösterilerinden bir hayli farklıdır. Sahnede alışlagelmiş balerinlerin yerine, çuvallara sarılmış ve köşeli bir devingenlik

<sup>19</sup> Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, s.38

<sup>20</sup> Evin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik*, s.214

içerisinde dans eden dansçılar vardır. Vurma çalgılara getirilen yenilik, tekdüze ritm, ilkelerin coşkusu, atonal armoni ve uyuşumsuz seslerin iç içe sergilendiği bir gösteri sunulur. Nijinski'nin koreografisi üstüne hazırlanmış iki perdelik bu bale gösterisi her perdede tedirgin adımlarla başlar ve coşkun bir biçimde sürer. Bu gösterinin getirdiği diğer yenilikler ise büyük orkestranın etkin sonaritesi, yapıtın bütünündeki mantık ve kendi içerisindeki zıt yapılara karşın tutarlı halidir ve bu durum gösteriyi çağın başyapıtlarından biri olmasını sağlar. Bir diğer ilkel kavimlerin sanatına yönelme örneğine ise Bela Bartok'un Allegro barbara (neşeli/kıvrak/çabuk tempoda) başlıklı piyano yapıtında karşılaşmaktayız<sup>21</sup>.

Atonalite zaten 20.yüzyıl müzik sanatının iskeletini meydana getirmektedir. Bu durum kökten bir değişimin sanata yansımasıdır. Dönem gösterdiği özelliklerden dolayı çoğulcu bir dönemi ifade eder<sup>22</sup>. Pek çok akım ve sanat hareketi gerçekleşen verimli bir dönemdir ve yenilenme ard arda kesintisiz bir biçimde devam edecek gelişen sanat bambaşka boyutlara ulaşacaktır. 20.yüzyılla beraber dünyanın hızlı değişimi içerisinde sanatın görevi Klee'nin de ifade ettiği gibi 'görünmeyeni görünür kılmak'tır. 20.yüzyılla beraber sanatçılar geçmiş dönemin sanatını kullanmaktan tamamen vazgeçerler. Artık varlığa yaklaşımda önemli olan onları duyularla kavramak yerine düşünsel bir boyutta ele almaktır<sup>23</sup>. Dönüşüm ve yenilikten resim kadar müzik sanatı da payını alır. Yeni estetik kavrayışla beraber uyumsuz sesler müziğin temel özelliği haline gelmiştir.

Picasso 1907'de "Avignon'lu Kızlar" tablosuyla dikkatleri üstüne çeker. Kullandığı renklerle beraber yadırganan, insan anatomisiyle bu denli oynanmasıdır. Picasso suratları eğip bükerek, içbükey dışbükey çevirmeler yaparak bedenlerle adeta oynamaktadır. Kübist sanatçılar bu tip oynamalarla kalmayıp tuvallere kesik gazete kağıtları yapıştırarak, resim dışı malzeme yapıştırarak tuvale kolaj mantığını ve tekniğini sokarlar. Picasso bunlara "realite parçacıkları" demektedir -*Bambu Sandalyeli Natürmort* (1912)-. Kübizm takındığı bu tavırlarla natüralist anlayışı büyük ölçüde yıkar. Doğa formlarının bozulmasını gerektiren yeni biçim anlayışı,

---

<sup>21</sup> a.g.e., s.222

<sup>22</sup> Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2003, s.468

<sup>23</sup> İsmail Tunali, "Felsefenin Işığında Modern Resim", *rh+ Yayınları*, 6.basım, 2003, s.123

alışılmışın dışı malzeme kullanımı, bütünü parçalayıp yeniden kurma hali müzikte de karşılığını bulacaktır.

1920'li yıllara gelindiğinde karşımıza yeni bir müzik türü çıkmaktadır. Paul Hindemith, Kurt Weill ve Ernst Krenek gibi bestecilerin ortaya attıkları ve Yararlı Müzik adı verilen bu tür, Bertolt Brecht'in sanatı daha geniş çevrelere yayma ve eğitim amacıyla kullanma görüşünden kaynaklanmaktadır. Sanat sanat içindir felsefesinin dışına çıkıp, halk için sanat, kullanılabilir, yararlanılabilir, sanat kavramları geliştirilir. Müziğin karmaşık boyutlara ulaştığı dinleyici ile bestecinin arasına uçurumlar girdiği ileri sürülerek artık herkesin amatör müzisyenlerin de yorumlayabileceği yazılışı, tekniği yalın, dinleyip anlaması kolay bestelerin gereği savunulur. Hindemith'in Martins Lied'i ve Brecht-Weill ortak çalışması olan "Üç Kuruşluk Opera" bu anlayışa güzel bir örnek oluşturmaktadır<sup>24</sup>.

Soyut sanatın en etkili öncülerinden üçü olan Delaunay, Mondrian ve Malevich tümüyle betimleme-dışı bir sanata yönelirken, Kübizmden yararlanmışlardı. Delaunay'ın sanatı ışık, renk ve hareketin lirizmine ağırlık veriyor, herhangi genel bir felsefeyi dile getirmeyi amaçlamıyordu. Mondrian'ın sanatı evrensel değerleri ve karşıtların yan yana geldiği varoluşu dile getiriyordu; ona göre, yaptığı dinamik fakat uyumlu tablolar henüz gerçekleşmemiş fiziksel ve ruhsal dünyanın modelleri olarak görülmeliydi, böyle bir dünyada da resmin gereği olmayacaktı. Malevich ise, doğrudan doğruya dinsel olmamakla birlikte, teknolojik dünyayı yadırgadığını belirten görüntüler sunuyordu. Picasso ile Braque'ın böyle amaçları yoktu ve sonradan ortaya çıkan figüratif sanata karşı soyut sanat tartışmasında her ikisi de kesinlikte figüratif sanattan yanaydılar. Yine de istemeyerek onlar da geometriye ve bir araya getirilmiş biçimlere öncelik veren bir sanat önermişler, bundan yararlanmak isteyen başka sanatçılar da değişik türde içerik kullanmada, kendilerini özgür hissetmişlerdi. Bunun dışında, soyut sanata giden başka bir yol, soyutlamayı doğaçlama sanatı sayan yoldu. Bu yol Delacroix'nın 'resimde müziksel öge' dediği ve daha önce biçimlerin ve renklerin iletişim gücü dediğimiz özelliğin kullanılmasıydı. 'Resimde müziksel öge' Monet, Delacroix, Velasques, Rembradt ve Rubens yoluyla Tiziano'ya ve onun on altıncı yüzyıl Venedik okulundaki meslektaşlarının 'ressamca resim' geleneğine kadar uzanan bir özelliktir.

---

<sup>24</sup> a.e., s.226

‘Ressamca resim’ geleneğinde renklerin, tonların, anlatımcı davranış ve dokunun duygusal etkileri, doğrudan doğruya ressamla resme bakan arasındaki duygusal iletişimin bir parçasıdır. Burada betimleme gereksiz ve istenmeyen bir özellik, ressamla resme bakan arasına giren bir perde sayılabilir<sup>25</sup>. Böylece yaygın bir akım olan Ekspresyonizmde, 1910’dan sonra Soyut Ekspresyonizm dediğimiz bir yan akım gelişir. Akımın önde gelen savunucusu ve temsilcisi Kandinsky’dir. Kandinsky’nin resim sanatını anlamak için en başta eklenmesi gereken şey müziktir. Müzik sanatçının hayatında büyük bir yer kaplar ve bu etki resimde de kendini oldukça gösterir. Kandinsky’nin halk sanatı ve Fovizm’den türeyen sanatına en büyük şekli veren, müziğin resme dahil edilışıdır. Kandisky, müziğin insanın içindeki gücü harekete geçirdiğini düşünür ve resmin de böyle bir özelliği olduğu, resimle de böylesi bir durum yaratılabileceğini savunur. Zaten sanatçının resimde yapmaya çalıştığı şey de izleyiciyi büyük bir etkiye alarak, güçlü bir heyecan duygusu uyandırmasını sağlamaktır. Müzik böylesi bir şeyi oluşturabiliyor, dinleyenini sarıp sarmayabiliyordu. Kandinsky’nin müzikte dikkatini çeken ve resimde yapmaya çalıştığı bu durum ve müziğin barındırdığı güç onu hep resimde müziği aramaya itmiştir.

20. yüzyıla beraber sanayide, teknolojide, bilimde gelişen ve makinalaşan dünyayı temsil görevi Fütürizmdir. Yüzyılın başıyla beraber Fütürizm, akımının başladığı ve makinenin egemen olduğu çağa alkış niteliğinde, geçmişi yok sayıp geleceğe yönelen anlayışa şahitlik eder. Akım İtalyan sanatçı Filippo Tomasso Marinetti’nin Le Figaro gazetesinde yayınladığı bildirme ile başlar. Akım hızı ve devinimi savunur, makinelerin getirdiği hız anlayışına koşut hayatın enerjikliği ve süren devinimi sanata yansıtmayı amaçlar (Örn: Luigi Russolo: *Bir Otomobilin Dinamizmi*, 1912-13). Akım Avrupa’da olan etkisinin yanında Rusya ve Amerika’da da her sanat dalını etkiler. Yeni bir estetik değer oluşur, geçmişin duygusallığı geride bırakılır, kalıplaşmış biçimlerin dışına çıkılır. Makineye ve teknolojiye olan övgü, eserlerde kendini konu olarak gösterir. Yaşamın akan ve devingen hali içerisinde var olan bir çok görüntü ve ses sanata dahil edilir. 1912’de ressam Umberto Boccioni yayınladığı teknik bir bildirme ile geçmişin öldüğünü, geleceğin mumyalardan kurtulması gerektiğini vurgular. Geleceğe yenilikçi ve

---

<sup>25</sup> Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, s.83

sağlam adımlarla gidebilmek için geçmişten tümüyle kurtulunması gerektiğini kesin kararlılıkla açıklar. Bu akımla beraber artık sanatçının sokağa çıkması gerektiği, yaşamın farkına varması ve akıp giden yaşamdaki olağan ses ve görüntüleri sanatına aktarması gerektiği savunulur.

*Fütürizm Manifestosu;*

1. *Tehlike sevgisinin, enerji ve korkusuzluk alışkanlığının şarkısını söylemeye niyetliyiz.*

2. *Cesaret, cüret ve başkaldırı, bizim şiirimizin önemli öğeleri olacaktır.*

3. *Şimdiye değin edebiyat dalgınca bir durağanlığı, şehveti ve uykuyu göklere çıkardı. Biz saldırgan hareketleri, ateşli bir uykusuzluğu,, yarışçının adımlarını, ölümlü sıçrayışı, yumruğu ve tokadı göklere çıkarmaya niyetliyiz.*

4. *Dünyanın muhteşemliğinin yeni bir güzellik tarafından daha da zenginleştiğini onaylıyoruz: hızın güzelliği. Patlayıcı nefesli bir yılan gibi kaportası büyük borularla süslenmiş bir yarış arabası – kükreyen bir araba Semadirek'in Zaferi'ne kıyasla daha güzeldir.*

5. *Ruhunun mızrağını dünyaya doğru yörünge halkası boyunca fırlatmış insanoğlunu yüceltmek istiyoruz.*

6. *Şair kadim öğelerinin heyecan dolu arzularını arttırmak için kendisini şevk, ihtişam ve cömertlikle harcamalıdır.*

7. *Gayret gösterirken karşılaşılanın haricinde, güzellik yoktur. Saldırgan bir karakter olmadan gerçekleştirilen hiçbir iş başarıya ulaşamaz. Şiir bilinmeyen güçlere karşı, onları azaltacak ve insanın önünde diz çöktürecek sert bir saldırı olarak tasarlanmalıdır.*

8. *Asılların son ucunda duruyoruz!... Yapmak istediğimiz İmkansızın gizemli kapılarını yıkmakken neden geriye bakalım? Zaman ve Uzam dün*



*öldü. Zaten mutlaklıkta yaşıyoruz, çünkü sansuz, her yerde hazır ve nazır hızı yarattık.*

*9. Savaşı yücelteceğiz-dünyanın tek hijyenini-militarizm, vtanseverlik, özgürlük getirenlerin yıkıcı hareketleri, ölmeye değer güzel fikirler ve kadınların hoş görülmesi.*

*10. Müzeleri, kütüphaneleri, her tür akademileri yıkacağız, ahlakçılıkla, feminizmle, her çeşit fırsatçı yada faydacı ödeklilikle savaştığımız.*

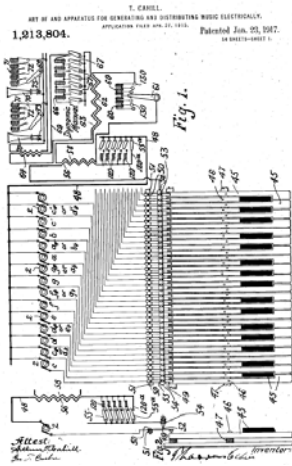
*11. Çalışmayla, zevkle ve isyanla heyecanlanmış büyük kalabalıkların şarkılarını söyleyeceğiz; modern başkentler-deki devrimin çok renkli, çok sesli gelgitlerinin şarkılarını söyleyeceğiz; vahşi elektrikli bir ayla parıldayan cephaneliklerin ve tersanelerin titrek gece heyecanlarının şarkılarını söyleyeceğiz; dumanla süslenmiş yılanları yiyip yutan hırslı demiryolu istasyonlarının; dumanlarının çarpık çizgileriyle bulutlar yaratan fabrikaların; bıçakların pırlıltısıyla güneşte ışıldayan, dev jimnastikçiler gibi nehirleri aşıveren köprülerin; ufkun kokusunu alan maceraperest buharlı gemilerin; koca tekerlekleri devasa çelik atlar gibi rayları arşınlayan geniş göğüslü demir başlıklarla zapt edilmiş lokomotiflerin ve pervaneleri rüzgarda bayraklar gibi salınan ve heyecan dolu bir kalabalıkmişçasına bağırsır gibi görünen uçakların sessiz uçuşlarının şarkılarını söyleyeceğiz. [20 Şubat 1909 tarihinde Le Figaro'da (Paris) yayınlanmıştır.]<sup>26</sup>*

Fütürizm'in müzikteki yansıması da benzeri etkileri taşır. Fütürizmle beraber müziğe gürültü dahil olur ve bu hiç umulmadık ses, müziğin hep var olan bir öğesiymişçesine eserlerde yer edinir. Geleneksel orkestra çalgıları arasına yerleştirilen patlayıcı ses üreticileri, gök gürültüsü yaratan aygıtlar, düdük, siren sesleri bu dönemin gürültü müziğinin özellikleridir. İsviçreli besteci Arthur Honegger Pacific 231 (1923) adlı senfonik bölümde 120 mil hızla giden bir treni konu edinmiştir. Honegger, duran bir motorun çıkardığı hantal sesi, kalkışını, hız

---

<sup>26</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Fütürist Manifestolar Kitabı*, çeviren: Tuna Yılmaz, Altı Kırtbeş Yayın, 1. baskı, İstanbul, s. 9-10

kazanırken geçirdiği aşamaları ve yola koyulunca üç yüz tonluk bir gürültünün seyir hali boyunca etkisini anlatır. Aynı zamanda ressam olan Luigi Russolo gelecekçi müziğin de öncü bestecilerinden biri olarak tanınır. Her çeşit sesin müziksel bir gereç olabileceğini ileri süren sanatçı makine ve fabrika seslerinden seslerin sanatı adını verdiği bir felsefe türetmiştir. Mekanik sesleri duyurmak içinde orkestrayı yeni çalgılar gerektiğini savunmuş, böylece oluşturduğu mekanik bir ses aygıtı ile patlama, kırılma, vızıltı gibi seslerin orkestra içinde yer almasını sağlamıştır. Bu dönemde değişik ses üreten araçlar ortaya çıkar; ‘Piyanolo’ gibi hiçbir yaratıcılığa gereksinimi olmayan mekanik araç, Romantik dönemin piyanistine meydana okur niteliktedir. Bunun yanı sıra Telharmonium, Theremin ve Ondes Martenot adlarında mekanik sesler üreten ve elektronik müziğe doğru yol açan aygıtlar üretilir<sup>27</sup>.



**Resim 1** Telharmonium

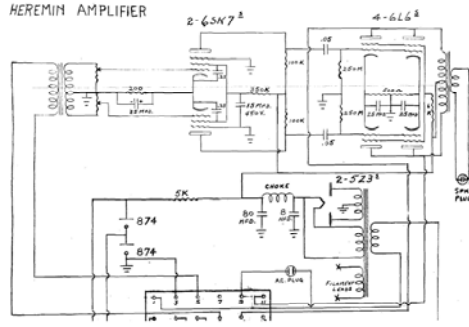
([www.synthmuseum.com/magazine/magimgs/telharm1.gif](http://www.synthmuseum.com/magazine/magimgs/telharm1.gif))



**Resim 2** Telharmonium

([alh.oxfordjournals.org/content/19/3/629/F1.expansion](http://alh.oxfordjournals.org/content/19/3/629/F1.expansion))

<sup>27</sup> Perspectives of New Music, Lowell Cross, “Electronic music and computer research; Electronic Music, 1948- 1953” Vol. 7, No. 1, 1968, s.34-35



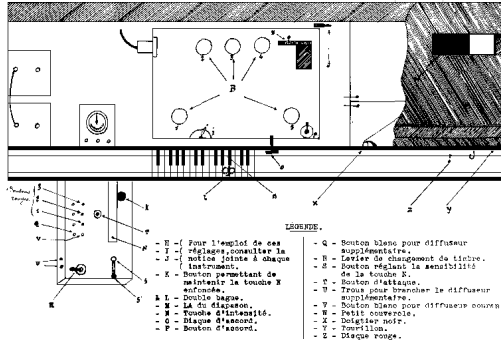
**Resim 3** Theremin Diagram

(<http://www.caramoor.org/rosen-house-and-gardens/lucies-theremin/>)



**Resim 4** Theremin

([rachelannpoling.com/2012/06/25/theremin-and-individuality/](http://rachelannpoling.com/2012/06/25/theremin-and-individuality/))



**Resim 5** Ondes Martenot

([www.bruit-direct.org/disques/br-d%204/indexEN.html](http://www.bruit-direct.org/disques/br-d%204/indexEN.html))



**Resim 6** Ondes Martenot

([www.fardrock.wordpress.com/2012/05/10/ondes-martenot/](http://www.fardrock.wordpress.com/2012/05/10/ondes-martenot/))

Akım, Birinci Dünya Savaşının ardından da yeni üretilen araçlar ve yeni keşiflerle gelişimine devam eder. Bir çok farklı ülkede sanatçılar bu makine çağı sanatına dair örnekler icra ederler; Rusya'da Aleksandr Mossolof, 'Fabrika' adlı bale yapıtında yarattığı metalik etkilerle Rus müziğinde gerçekçi-gelecekçi bir akıma yol açar. Sonradan 'Mekaniklerin Müziği' başlıklı bir konser süitine dönüştürülen bu bale yapıtı, fabrika işçilerinin kentleşen yaşamını anlatmaktadır. Aynı yıllarda Paris'te

Sergey Prokofiyefin ‘Çelik Çağı’ adlı balesi dikkat çeker. Amerikalı besteci George Antheil , ‘Mekanik Balesi’nde ise sekiz piyano, iki elektrikli zil ve uçak pervaneleri kullanılarak, çağdaş uygarlığın ortasında soyutlanan insan anlatılır.

Gelecekçi müzikçilerin seslerle yaptığı deneyler, çalgı tınlarının mekaniğe yönlendirilmesi, yaşam içerisindeki her türlü sesin müziğe dahil edilmesi, gürültünün estetiği 20. yüzyılın ikinci yarısındaki soyut ve somut müzik yapıtlarının da zeminini oluşturur. Dada hareketi ise bir çok sanat dalını etkilediği gibi resim sanatına da etkisiyle büyük yenilikler getirir. Dada ile birlikte sanat yapıtının ne olduğuna dair sorgulama başlar. Modern sanat kendine yeni iletişim yolları bulur. Böylelikle sanat yapıtları, her türlü sanat duyarlılığını, her türlü görsel iletişimi, kitle iletişim araçlarını, gerçekliğin ne olup olmadığı konusundaki bütün görüşleri kuşkuyla karşılar. Bu sonuca varmak için kullanılan teknik ise rastgele parçaları birleştirerek yapıtın iletisine ulaşmaktan geçmektedir. En iyi örneklerden birini Duchamp oluşturur. 1914’te ‘görsel aldırma’ dediği anlayıştan yola çıkarak Paris’ten aldığı yuvarlak bir şişe kılıfının üzerine yazı yazmakla yetinir. 1915’te bir kar küreğini sanat eseri olarak değerlendirir ve ona *Kırık Kolun Önü* adını verir. 1917’de ise Mott Works firmasının yaptığı bir porselen pisuvarı ‘R. Mutt’ imzasıyla bir sergiye göndermiştir. Pisuvara *Çeşme* ismini verir ve verilen yeni isimden ve konumundan dolayı parçanın amacının değiştirilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Böylelikle sanatçının rastgele seçilen nesneye sağladığı yenilik, yeni konum ve bu değişimle gelen anlam değişiklidir<sup>28</sup>. Sonuç olarak hazır buluntu nesnelere artık sanat eseri görevi görmektedir.

Edgard Varése “öyle bir bomba arıyorum ki geleneksel müzik dünyasında kocaman bir gedik açsın, sonra da yaşamımızda yer alan her türlü ses hatta gürültü bile bu delikten içeriye sızabilsin” şeklindeki duyurusu ile büyük ilgi çeker ve bazı kesimler tarafından da tepki alır. Varése’nin yapıtlarında o güne dek alışılmış armoni ve melodi gibi öğelerin yerine tını, vurgu ve ritim öğeleri önem kazanır. Hyperprism ve Ionisation bestecinin gelecekçi felsefeden etkilendiği yapıtlardır. Hyperprism geleneksel küçük bir orkestraya özel olarak eklenmiş vurma çalgılar grubuyla çalınır. Ionisation ise 35 vurma çalgıyı kapsayan bir topluluk için yazılmıştır. Varese için sesin özgün yapısı önemlidir. Ses olduğu gibi aktarılmalı, izleyeceği yol değiştirilmemelidir<sup>29</sup>. Dönemde deneysel atılımlar sürerken bir

<sup>28</sup> Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, s.133-134

<sup>29</sup> Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, s.233

yandan da diğerk besteciler, Amerika'daki popöler müziğe doğru kaymaya başlar. Gershwin, Copland, Carter, Bernstein ve Monotli Amerikan Popöler müziğini sanat müziği ile birleştiren, Amerikalı bir müziği yaratmak isterler<sup>30</sup>.

20. yüzyılla beraber gelişen avangard sanat hareketleriyle resim-müzik arasındaki etkileşim yüzyılın ikinci yarısıyla boyut değıştirerek büyük oranda iki sanatın (hatta diğerk sanat dallarının da dahil olduğı) beraberce kullanılması şekline dönüştür. Bu oluşumla çoklu sanat denilen kavram günümüz sanatına kadar ulaşır. İki sanat birbirinden etkilenmekten çok birbirini tamamlayan sanat oluşumlarını meydana getirir; iki sanat dalının zaman ve mekansallığı ortak bir zeminde buluşarak melez bir sanatı oluşturmuştur. Artık ses ve görüntü disiplinler arası sanatta anılan beraber kullanım şeklinde karşımıza çıkar.

## **2.1. Ses – Renk İlişkisi**

Müzik, işitselliğı; resim, görselliğı temsil eden birbirinden farklı iki sanat dalını oluşturmaktadır. Tarih boyunca eski dönemlere doğru gidildiğinde, birbirinden farklı bu iki sanat dalının genelde benzer şeylere hizmet ettiklerine veya ödev edindiklerine değindik. İki sanat dalı da bünyesinde muazzam bir gücü barındırmaktadır. Tarih boyunca gelişim süreçlerinde birbirlerinden etkilenen, bir diğerkinin gelişimine katkı sağlayan bu iki sanat kendi yollarındaki serüvenlerine devam ederken kimi zaman birbirlerinin alanlarına girdiklerini görmekteyiz. Kendi gelişimlerine devam ederken birbirlerinde var olan gücü kullanma arzusu iki sanatı birbirine yaklaştıran en önemli olgudur. Birbirlerine benzer nitelikler taşırlar fakat kendine özgü yapılarının güçlü etkileri her zaman merak uyandırıcıdır ve sanat tarihi boyunca biçimlendirme öğelerinin yardımıyla iki sanatı birbirine dönüştürmeye girişen bir çok sanatçı bulunmaktadır.

Müziğin tarihsel gelişiminde, işitsel olarak betimleme özelliğı resme ve de şiire de dayanır. Sanatı aktarma şekli betimleme olduğunda bunu birinci yoldan gerçekleştiren resimdir. Diğerk sanat dalları da resmin bu gücünden

---

<sup>30</sup> a.g.e., s. 253

faydalanmışlardır. Erken dönemlere bakıldığında, müzikte resimden faydalanmanın en tipik örneklerinden biri olarak ünlü müzisyen Vivaldi olduğuna daha öncede değinmiştik. Görsellikle beraber hisler dünyasının da işitsel düzeye taşınmasıdır. Bununla beraber ‘ses ressamlığı’ değimi ortaya çıkar. Ancak öznelci eğilimlerin ağırlık kazanması, bireyin içe yönelmesiyle beraber seslerle neyin resmi yapılıyor sorusu ortaya çıkar. Ses neyi anlatmalı? Müzik betimleme midir? Müzik bir resmi mi anlatır yoksa o sahnedeki duyguyu mu aktarır? Resimsel gelişmelerde resim görünmeyeni görünür kılmaya başlıyorsa ve bu bakış açısı sanatın bakış açısıysa, müziğin yaptığı da betimlemenin ötesinde bir şey olmalıdır. Zaten soyut yapısı itibarıyla görüneni değil de görünmeyi görünür kılma işini daha kolay gerçekleştirir. Bu bağlamdan bakıldığında müzikte bir şeyler arayan tüm ressamların aslında gördükleri budur. Müzik, bir şeyleri gerçekleştirmektedir ve ressam müziğin ses ile gerçekleştirebildiklerini resimde görsel dil ile görünür kılma derindedir. Bu yüzden çıkış kapısını müzikte görür, sorularına en iyi cevabın müzikte var olanı çözümleyip resim diline dönüştürmesidir.

İki sanat dalı arasında teknik özellik bakımından da bir çok koşutluğa rastlarız. Müzikte ses tınısının alçalıp yükselmesi sonucunda oluşan melodik yapıyla resimdeki renk tonlarının, kompozisyonu bütünleştirici doğrultuda bir araya gelerek oluşturduğu ‘soyut’ düzen arasında, ‘sözel’ olmamaktan kaynaklanan bir ilişkinin varlığı üzerinde durulmuştur zaman zaman. Sanatların en soyutu olan müzik, doğayı ve insan tinini, ses aracılığıyla ve melodik yapılanma eşliğinde yorumlarken, ressamın doğa gerçekliğine öykünmeden salt soyut biçimler eşliğinde yapmaya çalıştığı noktada buluşur onunla. Ancak bu buluşma, başlangıçta programlanmış olabileceği gibi, dolaylı bağlantılar çevresinde de gelişebilir; ressam bir müzik partiyonundan etkilenecek tuvalin başına geçebileceği gibi, müzisyen de ressamın tablosundan esinlenerek bir beste geliştirebilir<sup>31</sup>. İki sanatın birbirinden faydalanmaları konusunda soyutluk önemli bir kavramdır. Zaten müziği resme aktarmaya çalışan resamlara baktığımızda soyut bir eğilim görmekteyiz. Kendi ifadelerinden de anlaşıldığı üzere, müziği resme aktarmada en birinci çözümleme soyut resme yönelmedir. Tabi ki burada müziğin aktarılma durumu yapısal yönünden kaynaklanır. Nitekim etki yönünden resme aktarılmaya çalışılan müzik

---

<sup>31</sup> Kaya Özsezgin, "Şair-Müzik Eşliğinden Resim Sanatına", *Cumhuriyet Gazetesi*, 05.12.2004

her zaman soyut bir biçime bürünmez. Bunu müziğin etki yönünden ele alan sanatçıların çalışmalarında da görmekteyiz. Ama yapı olarak soyut bir yapıda olan müziği, yapısal yönden resme aktarırken bunu soyut bir anlayışın dışında gerçekleştirmek pek mümkün görünmüyor. En azından bu durumu inceleyen sanatçıların ulaştıkları sonuçlara baktığımızda bu böyledir diyebiliriz.

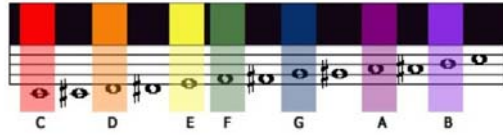
İki sanat arasındaki bilinen örneklerden yola çıkarak aradaki dönüşüme veya birbirinden yararlanmaya baktığımızda resimden müziğe yönelişin daha fazla olduğunu görüyoruz. Özellikle sanatın ilerleyen dönemlerinde (soyut sanat) bu konuda artış gözlemlenmektedir. Bunun başlıca nedeninin müziğin soyut yapısından kaynaklandığını daha öncede söylemiştik. Bu yönelişteki diğer önemli bir neden de müzikteki formların, özellikle de soyutçu resim formlarına dönüşüm pratiğinin daha fazla olmasındandır. Ressamlar somut bir alan içerisinde soyut bir alan oluştururken, yine soyut olan verilerden yararlanmak ve böyle verilerin sanatçının dikkatini çekmesi olağan bir durum olarak görülebilir.

Mondrian, Klee gibi ressamlar, daha önce müzikle bağlantıları bir konser sahnesini eserlerine aktarmaktan ibaret olanları aşarak, doğrudan doğruya sesle, renk ve biçimin plastik yapısı arasında ‘doğal’ geçişler aramışlar, böylece de bir anlamda, ‘işitsel’ olanla ‘görsel’ olanı eşleştirme yolunu seçmişlerdir. Ortaklığı, daha ileri aşamalara götürmenin, ilişkiyi daha da derinleştirmenin yolunu açanlar, bu bakımdan daha çok soyut sanatla uğraşan ressamlardır<sup>32</sup>. Zaten bir konser sahnesini resimleme müziğin etki alanıyla alakalı bir durumdur. Yani müzikten etkilenen veya müzikle ilgilenen sanatçıların resimlerinde müzik sahnesi konu edinmeleri, sahnenin etki alanını hissettirmek amaçlıdır. Bu duruma resimlerinde müzik etkisi altında çalgı aletlerini resimleyen sanatçılar da dahil edilebilir. Soyuta yönelenler yapısal olarak müziği inceleyenlerdir. Bu sanatçılar müzik üzerine düşünürler, kuramsal çıkarımlarda bulunurlar ve düşünsel boyutta ulaştıkları sonucu resimlerine kendi sanat anlayışları çerçevesinde aktarmayı amaçlarlar. Bunu yaparken de soyut sanattan yardım alırlar.

---

<sup>32</sup> a.g.e.

Resim ve müziğin biçimlendirme öğeleri, yapıları ve birbirlerine koşutlukları üzerine olan araştırmalara, incelemelere baktığımız zaman bu süreç bizi çok eski tarihlere kadar götürür. Süreç içerisinde işitsellik ve görsellikteki etki alanları irdelenir. Bu esnada ses yapıları üzerinde durulur, rengin dalga boyu tıpkı seste olduğu gibi araştırılır, yoğunluklar ve şiddet hesaba katılır, armoni değerlendirilir. Düşünsel boyutlarda Goethe ve Newton renk-ses ikilisine dair çıkarımlarda bulunur. Bu çıkarımlar daha sonraları bir çok sanatçı ve bilim adamına da ses-renk konusunda yol gösterecektir. Newton, ışık ve renk üzerine bulgularını özetleyen “*Optik*” kitabında prizmadan geçirdiği ışık ile elde ettiği yedi rengin, içinde yabancı sesler bulunmayan (diatonik) gama ait olan yedi notayla ilişkisi olduğunu ileri sürer<sup>33</sup>.



**Resim 7** Newton, 7 renge eş değer 7 ton skalası

(Peacock, Kenneth. “Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation.” *Leonardo*, Vol. 21, no: 4, 1988, s.398.)

Goethe “*Renklerin Teorisi*” adlı kitabında “Renkler ve sesler, bir kaynaktan beslenen iki nehir gibidir<sup>34</sup>” der ve oluşturduğu renk kuramlarıyla Newton’un Fizik yasalarını daha da ileri taşır. Rengi, zihinsel algı ile açıklar ve göze gelen görüntünün ötesinde, göz yerine algıya hitap eden rengin özelliklerinden bahseder. Görme işleminin karmaşık ve zihinle alakalı bir işlem olmasından dolayı zihinsel etkisinin de varlığını savunur<sup>35</sup>.

1787 yılında Ernst Chladni, yaptığı bir incelemeyle dikkat çeker. Ses frekanslarının etkisiyle şekillenme olup olamayacağı yada bu şekillenmenin ne düzeyde olduğunu araştıran sanatçı kare bir levha üzerine serpiştirdiği kum taneleriyle ilginç bir

<sup>33</sup> John Cage, *Colour and Culture Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Thames and Hudson, 1995, London and New York, s. 232

<sup>34</sup> Millei Shaw, “Visible Deeds of Music”, *Yale University Press*, 2002. s.70

<sup>35</sup> Salah Bırsel, *Goethe: Biraz Daha Işık*, 1992, İstanbul, s.364



deneye imza atar. Keman yayının etkisiyle titreşen levhalar kuma yön vermektedir ve sese göre kum değişik şekiller almaktadır. Bu deneyle, düzenli seslerin etkisiyle levha üzerinde düzenli görüntüler oluşturulur. Aslında bu durum bir nevi sesin görüntüye dönüşmüş yada şekle bürünmüş halidir diyebiliriz. Fakat yinede bu kıt koşullar içerisinde ne kadar kuvvetli bir dönüşüm yaşanabileceği tartışmalıdır. Ama yinede sesin titreşim gücüne görsel bir kanıttır denebilir. Bu durum, sesin titreşim yönünün etkisiyle müziğin görünür kılınması deneyidir. Bir başka deney yine müziğin görünür kılınmasına dairdir ve bu sefer karşımıza renklerle oluşturulmuş görüntüler çıkar. Bu deney Newton'un renk kuramından hareket edilerek tasarlanan bir renk klavyesiyle oluşturulmaktadır. Louis Bertrand Castel 18. yüzyılın ilk çeyreğinde, "Clavin Oculaire" adlı bilinen ilk renk klavyesini oluşturmuştur. Klavyenin çalışma prensibi şu şekildedir; Eski tip bir piyanonun her bir notasına eş değer renkler verilir. Tuşlara bağlı olan makaralarla ışığın yansıtıldığı pencereler açılıp kapatılır. Işığa filtre olarak renkli kağıtlar kullanılır ve çalınan notalarla açılıp kapanan pencereden yansıyan ışıklar renkli filtreler sayesinde melodileri renksel olarak görünür kılar. Basit bir sistemden oluşan renk klavyesine dair açıklamayı yaratıcısı şu sözlerle dile getirir; "*Mavi mi istiyorsunuz? Parmağınızı en soldaki ilk tuşun üzerine koyun. Aynı rengin daha açık bir tonunu mu istiyorsunuz? Sekizinci tuşa basın. Eğer renginizin iki derece ya da üç derece daha açık olmasını istiyorsanız, 15'inci ya da 22'inciye basarak ilerleyebilirsiniz*"<sup>36</sup>."

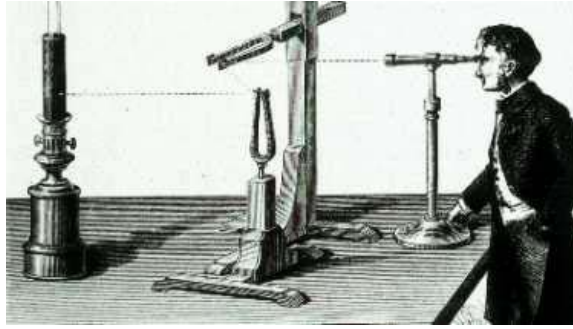
Ortaya çıkan buluşlara yeni ve daha gelişmişleri ekleyenler genelde matematikçi ve fizikçilerdir. Matematiksel oranlarla ve fiziğin el verdiği koşullarda sesin renge dönüşüm çalışmaları devam eder. Ses frekansı üzerine çalışmalar yapan bir diğer isim Blackburn 1844 yılında "Armonograf" adında bir alet oluşturur. Alet bir masadaki deliklerden sarkıtılan sarkaçların, birbiriyle dik açı yapacak şekilde salınım yapmasıyla oluşturulmuştur<sup>37</sup>. Sarkaçların kollarında kalemler bulunur ve ses frekansıyla doğal salınımını yapan sarkaçlar kalem yardımıyla belirli şekiller çizerler. Sarkaçların değişen boyları oluşan görüntülerde de değişiklikleri yeni şekillerin oluşumunu sağlar.

---

<sup>36</sup> Kenneth Peacock, *Leonardo*, "Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentatio", 1988, Vol.21, No.4, p.400

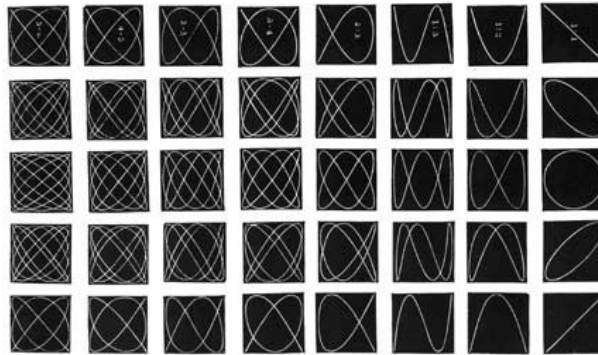
<sup>37</sup> Anthony Ashton, *Armonograf Müzikteki Matematikğin Görsel bir Rehberi*, Ne Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 2004, s.24

19. yüzyıl ortalarında matematikçi Jules Antoine Lissajous yeni bir alet oluşturur. Bu alet sesin görüntüye dönüşümü için yapılan ve sesin yine titreşim özelliğinden yararlanan bir alettir. Titreşim özelliğinden faydalanılan ses dalgalarıyla düz zemin üzerinde görüntüler oluşturulur. İki kollu çelik ve akoru sabit ses ölçüsü olan diyapazonun ucuna ayna yerleştirilerek ışık yansıtılır. Ufak vuruşlarla diyapazonun titreşimi sağlanır ve bu titreşimle düz bir çizginin yansımaları sağlanır. Tıpkı bir akor etme durumu gibi düşünülebilir. Diyapazon sesin akorunda kullanılma görevini görüntünün akoru için üstlenir. Diyapazondan yansıyan ışık, yine bir ayna yardımıyla bir yüzeye yansıtılır ve sinüs eğrisinin görüntüsü oluşturulur. Bu yöntemde diyapazon birim olarak kabul edilir ve bu birimler artırılarak ses frekanslarından oluşan şekiller bir bütünde yeni şekilleri meydana getirir. Bilimsel bir deney düzeyinde sesin görselleştirilmesine farklı bir yaklaşım olarak gösterilebilir.



**Resim 8** Jules Antonie Lissajous, alet kurulum hali, 1857

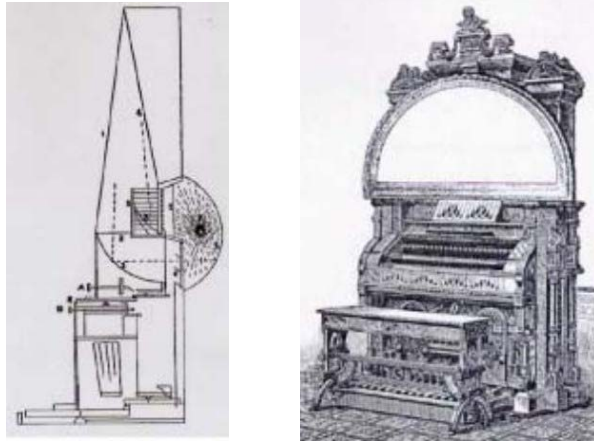
(Lincoln Laboratory-Tom Irvini, (Newsletter) haber bülteni, ağustos 2006, s.8)



**Resim 9** Jules Antonie Lissajous, (oluşan görüntüler) 'Lissajous figures' "Etude Optique des Mouvements Vibratoires," Annales de Chimie et de Physique 51 , 1857

(Sandra Clara University/exhibits; <http://www.scu.edu/archives/exhibits>)

19.yüzyılda gerçekleşen bilimsel buluşlardaki ilerlemeler ve renk ses üzerine oluşan merakla beraber dönüştürücü aletlerin oluşturulmasına devam edilir. Amerikalı mucit Bainbridge Bishop ahenkli müziği benzer bir tarzda uyumlu renkler oluşturmak için çıkış yolu görür. Mucide göre gökkuşağının ışığı doğal bir harmonik akordur. Benzer müzikal ölçeklere renk atamak üzerine yaptığı bir çok araştırmadan sonra yeni bir alet oluşturur. 1877 yılında inşa ettiği renk organında renk, cam sayesinde dağılma gösterir. Alet pedallarla çalışır ve müziğin duygularını ifade etmeye yardımcı olması adına müzisyen tarafından kullanılır<sup>38</sup>.



**Resim 10** Bainbridge Bishop, alet çözümlemesi ve inşa edilmiş hali, 1877

(Kenneth Peacock, *Leonardo*, Vol.21, No.4, “Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentatio”, 1988, p.398)

1893 yılında Alexander Wallece Rimington “Colour Organ” adını taşıyan yeni bir renk enstrümanı olarak açıklanan aletini üretir. Alet, yaklaşık 3 metre boyutundadır ve 14 lamba, anilin boyayla verniklenmiş çok sayıda filtreden oluşur. Alet, renk ve ses titreşimleri üzerinden birbirine koştut dönüşümü sağlamasıyla işlevini gerçekleştirir. Ses perdesini değiştirmeye yarayan pedallarla ses frekansı sağlanır ve bu frekansa eş değer olan renk frekansı atanır. Alet sessizdir, piyano gibi ses üretimi yapmaz ama notalara ve frekansa eş değer renkler oluşturur. Sanatçı 1895 yılında Londra yaptığı gösteriyle beraber oluşturduğu renk enstrümanını tanıtır. Aynı yıl içerisinde dört ayrı konserde Wagner, Chopin, Bach ve Dvorak’ın

<sup>38</sup>Kenneth Peacock, *Leonardo*, “Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentatio”, 1988, Vol.21, No.4, p.398.

eserlerine kendi buluşuyla eşlik eder <sup>39</sup>. Bir müzik eserin renge dönüştürülmüş haline dair büyük önem taşır. Çünkü bir sesin, bir notanın renklerle görünür kılınmasının ötesinde, bir eserin renk sistemiyle görünür kılınması halidir. Bestecinin eserinin renk dönüşümüyle ses boyutundan görüntü boyutuna geçmesi bu alet ile sağlanmış olur. Sanatçı 1911 yılında yayımlanan “Colour-Music: The Art of Mobile Colour” adlı kitabında da kendi renk teorisine ve oluşturduğu sesin dönüşümünü sağlayan aletini geniş bir şekilde anlatır.



**Resim 11** Alexander Wallece Rimington “Colour Organ” adlı buluşu ile,1893

(Kenneth Peacock, *Leonardo*, Vol.21, No.4, “Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentatio”, 1988, p.399)

---

<sup>39</sup> Anthony Ashton, *Armonograf Müzikteki Matematiğin Görsel bir Rehberi*, Ne KitaplarYayınevi, İstanbul, 2004, s.24



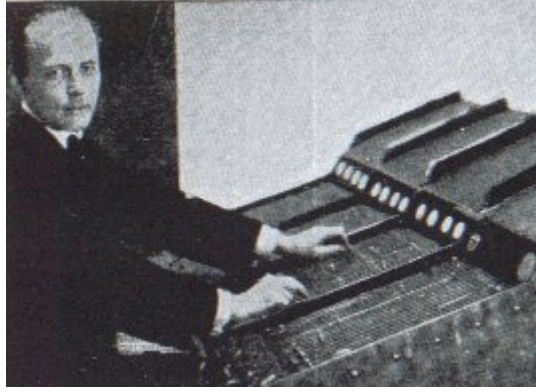
**Resim 12** Alexander Wallece Rimington,

Colour Organ için Scriabin'ın *Prometheus The Poem Of Fine* çözümlemesi

(Kenneth Peacock, *Leonardo*, Vol.21, No.4, "Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentatio", 1988, p.399)

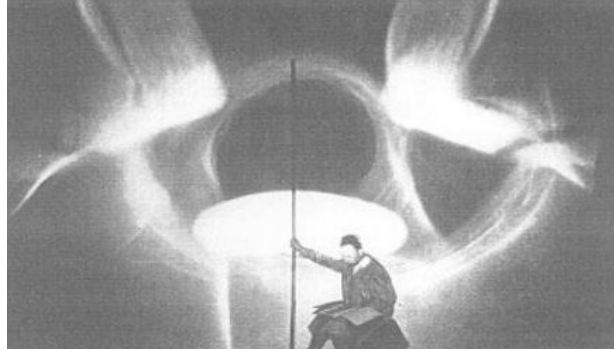
En çok tanınmış ve ün salmış bir başka renk klavyesi ise Thomas Wilfred'e aittir. Bu renk klavyesi "Clavilux" adıyla bilinir ve 1922 yılında geliştirilmiştir. Alet diğer renk klavyelerine göre köklü farklılıklar taşır. Nitekim bu aletten önce geliştirilen diğer dönüştürücü aletler hep bilimsel çalışmalara temellendirilmiştir. Kullanılan sesler matematiksel ve fiziksel deneylerle renk ve şekillerin frekanslarına dönüştürülmüş, bu işlem yapılırken de hep eş değerlik gözetilmiştir. Wilfred'in geliştirdiği renk klavyesi ise daha öznel bir renk klavyesidir nitekim renk ve ses arasında direk bir bağlantı bulunmaz. Bilimsel koşutluklar gözetilmez. Alet sanatçının kendi sanatına katkı sağlaması ve kendi tarzını ortaya koyması için geliştirdiği bir alettir. Çalışma prensibi ise; müziğin melodik ritmine göre renklerle hareketli bir kompozisyon sağlanarak görüntülerin oluşturulması şeklindedir. Sanatçı kendisinin oluşturduğu bu yeni tarzındaki kullandığı soyut dili Kandinsky'e borçlu olduğunu ifade eder. Wilfred de tinsel bir duyarlılığa sahiptir ve kendi sanatını Kandinsky'e yakın görmesinin en önemli sebeplerinden birini bu özellik oluşturur. Sanatçının kendi sanatı adına oluşturduğu aletin yanı sıra ev içinde kullanıma yönelik ve aynı sistemi barındıran "Lumia Box" adını alan bir diğer

aletinde üretimini sağlamıştır<sup>40</sup>. Yüzyılın başından beri gerçekleştirilen ışık ve renk klavyeleri resme, müziğe olan katkıları yanında animasyon ve deneysel filmlerin gelişimine katkıda bulunmuştur. Böylece ışık, renk, ses üzerine düşünceler hızla devam etmiş, bir çok sanat dalına katkısı bulunan bu üretimler teknolojik gelişmelerden de oldukça faydalanarak gelişim süreçlerine devam etmişlerdir. Her yeni buluş, resim ve müzik adına atılan bir adımdır. Çözömler bu açıdan büyük önem teşkil eder.



**Resim 13** Thomas Wilfred, “Clavilux” adlı buluşuyla.1922

(Kenneth Peacock, *Leonardo*, Vol.21, No.4, “Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentatio”, 1988 s.403)



**Resim 14** Thomas Wilfred,

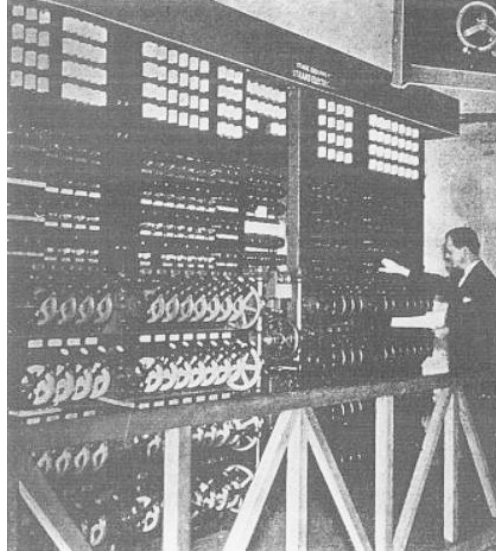
“Clavilux” adlı buluşuyla sesi dönüştürdüğü ışık görüntüleri,1922

(Kenneth Peacock, *Leonardo*, Vol.21, No.4, “Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentatio”, 1988 s.403)

---

<sup>40</sup> Kenneth Peacock, *Leonardo*, “Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentatio”, 1988, Vol.21, No.4, p.403.

Teknik yönden gelişmeler bu ışık makinelerinin geliştirilmesinde önemli katkıda bulunmuştur. Bir çok müziğe duyarlı sanat insanı kendi sanatlarını ışık makineleriyle geliştirirken daha geniş alanlara da fayda sayladmışlardır. 1937 yılında sanatçı yönünün yanı sıra mühendis olan Frederick Bentham'ın geliştirdiği ışık konsoyu uzun yıllar boyunca sahne ışık tasarımlarında kullanılmış ve sahnelerdeki ışık kullanımlarının gelişmesinde rol oynamıştır. Bentham'ın konsolu bir elektrik sistemiyle donatılmış, ciddi mühendislik bilgisi gerektiren, bir çok elektronik ekipmanın yanı sıra bünyesinde motor da barındıran bir alettir. Konsol, sahneyi uzaktan kumanda şeklinde control eder. Elektrik sistemi, konsol ve sahne arasında döşenmiş ve tek bir insanın kumandasında müzikle şekillenen ışığı sahneye taşımak üzere ayarlanmıştır. Müzik tuşları, şişme pedallar ve aynı zamanda ayak pistonlarıyla beraber control edilen ışık, sisteme bağlanmış renkli filtrelerle sağlanır. İlk geliştirildiği yıllarda son derece karışık ve büyük yer işgal eden alet daha sonraları geliştirilerek işlevsel hale getirilir. Konsol, müzik eşliğinde ışık gösterisi sunar ve bale, opera, tiyatro, revü gösterilerinde sahne ışık-ses yönetiminde görev alır <sup>41</sup>.



**Resim 15** Işık konsolunun ilk geliştirilmiş hali; Frederick Bentham Londra'da bir tiyatro performansı öncesi konsor üzerinde ayarlamalar yaparken, 1937

(Kenneth Peacock, *Leonardo*, Vol.21, No.4, "Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentatio", 1988, p.404)

<sup>41</sup>Kenneth Peacock, *Leonardo*, "Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentatio", 1988, Vol.21, No.4, p.404.



**Resim 16** (Konsolun geliştirilmiş hali) control paneli, Royal Drury Lane, London, 1972  
(Frederick Bentham, *The Art of State Lighting*, 1976, s.232)



**Resim 17** Konsolun bağılı olduğu ışıklandırma sistemi, Royal Drury Lane, London, 1972  
(Frederick Bentham, *The Art of State Lighting*, 1976, s.232)



### **3.Türk ve Batı Kültüründe Müzik ve Türk Müziğinin Batı Müziğiyle Karşılaştırılması**

#### **3.1. Doğu Müziğinin Batı Müziği Üzerindeki Etkisi**

Kültürler arası etkileşim her çağda karşımıza çıkan bir olgudur. Yerel çerçeve içinde gelişmiş bir kültür, zaman içerisinde veya kısa bir sürede göçler, büyük savaşlar neticesinde bir yerden başka bir yere taşınmış, farklı kültürler içinde yok olmuş ya da başka görünümlere bürünmüş hale gelmiştir. Yüzyıllar boyunca yeryüzünde sürüp giden bu etkileşim sonucunda yirminci yüzyıl itibarıyla bir değerlendirme yapıldığında üç ana karakteristik kültür sayılabilir; Avrupa kültürü, Asya kültürü ve de Afrika kültürü. Bu bağlamda Amerika çok farklı kültürler etkileşiminin bir örneğidir. Kültür etkileşiminde bugüne geldiğimizde ise çok yoğun bir etkileşim görmekteyiz. Zorlamaksızın, olağan seyrince ve güçlü bir biçimde gerçekleşen kültür etkileşimine en uygun ortamı kuşkusuz teknoloji sağlamaktadır. Teknolojik gelişimin kullanım araçları tüm dünyaya yayılmış ve bir yaşama biçimi halinde insanların hayatlarında yer etmiştir. Böylelikle insanlar var oldukları kültürleri içerisinde diğer kültürlere pencere açarak bireysel ya da toplumsal bir etkileşimi hızlandırmışlardır. Ayrıca günümüzün özgürlük olanakları bireye kendi kültüründen çıkıp başka kültür bağları aramasına ve bu bağları sürdürmesine hak tanımaktadır. Sonuç olarak etkilenmeye olabildiğince açık bu ortam bir çok melezleşmeye ve yeni yaratılara zemin hazırlamaktadır. Olumsuz bir sonuç olarak da kendini bambaşka bir kültürün içinde bulup ona adapte olmaya çalışma yada hiç alışkın olunmadık bir kültürde yeni arayışlara girişme bir çok başarısız sonuç doğurmaktadır. Özellikle yirminci yüzyıl başlarına gelindiğinde yeni oluşan teknoloji ortamının sağladığı etkileşim gücü, kabuğundan kurtulmuş insanın özgürleşme ortamı, sindirilerek bir kültüre ulaşmayı değil de birdenbire

karşılaşılmış bir durumun içinde kendini bulma gibidir. Nitekim buna hazır bir altyapı varsa da olağanüstü sonuçlara gidebilmek olası bir durumdur.

Bu etkileşimler içerisinde özellikle 20. yüzyılda müzik bağlamında da Doğu/Batı arasında büyük etkileşimler görülmektedir. Evrensel boyutlara ulaşmış Batı sanatını düşünecek olursak, bunun dışındaki kültürlerin Batı sanatından etkilenmeleri çok olası bir durumdur. Batı'nın evrenselliğine karşın Doğu sanatının da kendine özgü karakteristik yapısı kültürleri birbirine çekmeye ve merak uyandırmaya hala devam etmektedir.

Batı sanatının müzik üzerinden evrenselliğe şu şekilde özetlenebilir;

1200'lerden bu yana başlayıp sürekli zenginleşen, kopuksuz, birbirinden farklı fakat birbirine bağlı anlatım halkalarının 800 yıl sonunda kaynak müzikten çok ötede fakat onun tohumunu taşıyan bir noktaya gelmesidir; en ufak, önemsiz bir sayfası bile kaybolmamış binlerce, on bilerce yapıttır; bu yapıtları sanat, estetik, teknik bakımdan inceleyen, sınıflandıran binlerce, on binlerce kitaptır; bu müziği görüşüyle, eleştirisiyle besleyen sayısız tartışma; çalgı yapıcısı, çalgıcısıyla, yayımcısıyla büyük bir dünyadır; 1920'lerden beri, o zamana dek boşlukta yitip giden seslerin bir daha silinmeyecek gibi saklanması, zaten saklanmakta olan bu hazinenin, kağıttan sese dönüşerek saklanmasıdır. Batı müziği çok seslidir. Seslerin ötesinde, insanı, psikolojisini, doğayı, hareketi, renkleri, şiiri, romanı anlatmak ister. Kendi kendisini hem göklere çıkarır hem yadsır; farklı insanları yan yana getirir; uzaklaştırır; hem aşırı bireyseldir, hem kurumlaşmıştır; ticari bir metadır, alınıp satılabilir; müzelerde saklanır; turistikdir; en küçük çocuklar da onunla uğraşır en yüce müzikçilerde. Bu niteliklerle Doğu müziğinde de karşılaşıyoruz fakat bir kaçıyla. Hepsini birden anca Batı sanatında buluyoruz. Bu yüzden Avrupa müziği de diğer bir çok sanat dalı da evrenseldir<sup>42</sup>.

Batının evrenselliğe ve batı sanatından etkilenmelere karşın özellikle 20. yüzyıl başlarına dek doğu müziğinin çokseslilikten sonraki batı müziğine etkisi oldukça yüzeysel ve dekoratif düzeydedir. "Turqueries" diye adlandırılan ve 1700'lerden 1800'lerin ilk birkaç on yılında moda olan Türk konulu operalar ve bunu

---

<sup>42</sup> İlhan Usmanbaş, "Yirminci Yüzyılda Doğu'dan Batı'ya – Batı'dan Doğu'ya Müziksel Etkileşimler", *Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını (tebliğler)*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 1.Ulusal Sanat Sempozyumu, 1985, Ankara, s.242

destekleyen opera tınısı, Avrupa'nın yanı başında ve ondan bir o kadar uzak olan bu ülkenin kimi zaman düşsel kimi zamanda alaycı bir yansımasıydı. 19.yüzyılın sonuna doğru Avrupa müziğine karşı Doğu'dan etkilenmeye başlayan büyük besteciler yeni bir arayışın ve yeni yaratıların habercisiydiler. Özellikle o dönemde Hint ve Cava müziğindeki farklı tempo katlarının üst üste gelmesi olayı daha sonraki dönemlerde de bir çok bestecinin yapıtlarında görülmektedir. Duruma örnek olarak; Stockhausen'in 'Gruppen' (1955-57) adlı üç orkestra için partiyonu\* verilebilir. Üç şefle yönetilen bu yapıtta orkestralar zaman zaman tını bakımından farklı ses ortamlarını farklı tempolara girerek bir süre yürütüyor, sonra bir başka notada birleştiriyorlar. Usmanbaş'ın "Devr-i kebir" (1947) adlı vurma çalgılar altılısı için olan yapıtında aynı ritim kalıbında bir süre birlikte çalan çalgılar yapıtın orta yerine doğru yöneliyor, bir bölümü hızlanırken, aynı ritm kalıbı, bir bölümünde ağırlaşıyor; bir noktadan sonra da verilmiş ritmik gözeler üzerinde doğaçlama yapmaya başlıyorlar<sup>43</sup>. Bu arada bazı batılı müzik sanatçılarının vurma çalgıları kullanımında da doğuya has inceliklere rastlamaktayız. Yine bunun yanında Hint makamlarından yararlanan, ezgi ve armoni geliştiren, Uzakdoğu temaları ve armonileri kullanan, egzotik sınırlara yaklaşan bestecilerle karşılaşmaktayız.

1910'larda Avrupa dışı müziklerle ciddi biçimde uğraşan önemli bir besteci de Bela Bartok'dur. Doğu Avrupa müzikleriyle olduğu kadar Türk ve Arap müzikleriyle bilimsel bir yaklaşımla uğraşmış olan Bartok'un müziğinde Batı duyarlılığına genellikle kapalı olan çeyrek sesler, bazı çalma ve söyleme yöntemleri, özellikle bazı ezgisel ve armonisel yönler, en çok da aksak ritimler, davul vurumsallığı içinde ele alınmıştır. Aynı yıllarda Orta Avrupa'da Webern'in müziklerinde bir başka duyarlılık dikkat çeker. Çok sınırlı bir modal malzemenin renk ayrıntısı çeşitlemesine uğraması dikkat çekicidir. Asya müziklerinden doğrudan doğruya etkilenmiş olması söylenemese de Strawinsky'nin '3 Japon Şiiri'ni, Scriabin'in 'Ateşin Şiiri'ni, Busoni'nin kuramsal yazıları yanında 'Hindistan Günlüğü' gibi, Mahler'in 'Das Lied von der Erde' gibi doğu temalarını ve sanat anlayışını işleyen yazı ve yapıtlar Weber'in kısa fakat yoğun parçalarını, 'dörtlüklerini' (Japon şiiri yada Hayyam'da olduğu gibi) hazırlamış ve bestelemiş olabilir. Bu tutum birkaç yüzyıldır 'söylev' mantığına dayalı Avrupa müziğinin çok ötesindedir. Bu yüzden

---

<sup>43</sup> a.g.e., s.238

arkadaşı Alban Berg'in bir mektubunda Webern'e yazdığı yazı da 'Hiçbir yapıt senin Op.22 Dördül'ün kadar yüzde yüz orijinal olamaz' demesinden de anlaşılmaktadır<sup>44</sup>.

İlhan Usmanbaş, daha sonraki dönemlerde de Avrupa sanatına bir çok örneklemeler getirerek yeni arayışların salt Avrupa sanat algısından uzak olduğunu ve bunu yapan sanatçıların ister istemez yaptıkları müzikte doğuya yaklaştığını belirtir. Bu sanatçılar doğuya yaklaşırken doğunun bir çok kabul görmüş öğeleriyle benzerlik kurarlar ve kendilerine özgü bir yaratı oluştururlar. Fakat yine de bu yöneliş bilinçli değildir, isteyerek ele alınan ve yeni sonuçlara ulaşılan bir yol değildir ama kültürler ve sanatlararası etkileşimin zemin hazırlamış olduğunu ve bu çalışmaların Doğudan bi haber olarak yapılmadığını belirtir. Bu yeni arayışlara ve ses denemelerine giren bestecilerin dolaylı bir Doğu etkisiyle yeniliklerini gerçekleştirdiklerini ve bir çokta yan yol açtıklarını, bu yan yollardan devam edenlerin de dolaylı olarak Doğu müziği etkisiyle yaratılara giriştiklerini belirtir<sup>45</sup>.

### **3.2. Batı Müziğinin Türk Müziği Üzerindeki Etkisi**

Türkiye'nin Batı'dan alıp kendi geleneksel müziği ile çağdaş evrensel Türk müziği alanında Batıya katmaya hazırlandığı ortamda, ilk batı müziği örnekleri askeri bandoların 1830'da Donizetti Paşa'nın nezaretinde kurulmasıyla ülkeye girmiştir. Evrensel müziğe gerçek açılma ve önemli temellerin atılması Atatürk'ün Ankara'da "Musiki ve Temsil Akademisi" projesini Devlet Konservatuvarı olarak kurmasından sonra olmuştur. İlk kuşak bestecilerimizin getirdiği, örnek olarak Cemal Reşit Rey'in Türk ezgisini yeni bir tını içinde vermesi ve müzik yapıtında resmi ve insanı getirmesi, enstantaneler şeklinde fotoğraf çekercesine müzikler oluşturması (Enstantaneler, 1931), Saygun'un Yunus'un felsefesi ve hümanistik içeriğini dramatik bir gelişim içinde anlatması (Yunus Emre Oratoryosu, 1946), Akses'in Ankara Kalesi(1942) bu yapıtlar geleneksel müziğimizde devrimsel yapıtlardır.

---

<sup>44</sup>a.g.e., s.240

<sup>45</sup>a.g.e., s.241

\*Partisyon : Bir müzik yapıtının partilerinin belirtildiği nota yazısı; tüm çalgı partilerinin ortak porte çizgisinde, aynı hizada yazılmış biçimini içeren büyük boyutlu defter. [Partition (Fransızca)]

Yapılan bu sentez yinede kalıcı bir süreç değildir. Eserlerin evrenselleşmesi ve kalıcılığının sağlanması sentezlerin tutarlılığı, bunlar üzerinden düşünülmesi ve aklın süzgecinden geçirilmesiyle sağlanacaktır<sup>46</sup>.

Genç kuşaktan önemli bir müzisyen de Fazıl Say (Ankara,1970)' dir. Oratoryo\* yazmış bir müzisyen olması bakımından Türk Müzik Sanatı için büyük önem teşkil eder. 2001 yılında “Nazım Oratoryosu” (piyano, solo ses, koro ve orkestra için) ve 2002-2003 yılında da “Metin Altıok için Ağıt” oratoryosunu ( piyano, solo ses, koro ve oda orkestrası için) yazmıştır. Bu oratoryolar Türk ezgileri ve Türk müziğine dair değerler barındırır. Kendi müziğimizin geleceği, yaşatılması, yeniliği adına genç müzisyenin verdiği eserler büyük bir adım niteliğindedir.

Fazıl Say'ın Nazım başlığı altında bestelediği eser, şarkıcıların ve şiir sunucusunun yanı sıra, geniş bir karma koronun ve senfonik orkestranın ifade olanaklarını kullanırken, kimi yerde usulca duyurulan lirik havayı, kimi yerde yüksek ses gürlülüğü ile haykıran bir toksözlülüğü içermektedir. Müzik, hem şiirlerin yoğun anlatım gücünü vurgulamayı üstlenmiş, hem de başlı başına duygusal yükselişi temsil etmektedir. Nazım, opera, oratoryo gibi sahne müziklerine yakınlık göstermekte, ancak kuruluşu ve içeriğiyle onlardan ayrılmaktadır. Birbirine bağlı beş bölümden oluşan ve özgür form yapısıyla yaklaşık 70 dk.süren eser makamsal, tonal ve atonal tekniklerle genelde halk müziğimizin renklerinden yararlanmakta, şiirle müziğin görkemli bileşimini yansıtmaktadır. Şiirle müziğin sarmallığından kaynaklanan atmosfer, yorumcuların içtenliği ile daha da renklendirilmiştir. Genco Erkal, şiirlerdeki güçlü ifade özelliklerini büyük bir duyarlılıkla dile getirirken, söylediği şarkılarla şiir ve melodiyi kaynaştıran Zuhal Olcay ise Fazıl Say'ın piyano eşliği ile bütünleşmektedir. Karma koro ve senfonik orkestra zengin ise konserdeki şiirsel ve müzikal anlamı bütünüyle birleştirmektedir.<sup>47</sup>

“Metin Altıok için ağıt” oratoryosu ise 2 Temmuz 1993'de Sivas'taki Madımak Oteli yangınında hayatını kaybeden şair Metin Altıok'un anısına bestelenmiştir.

---

<sup>46</sup>a.g.e., s.245

<sup>47</sup>Anonim, *Fazıl Say*, Nazım Hikmet Oratoryosu DVD kapak yazısından, 2007

\*Oratoryo: Kutsal konulu bir metin üstüne çalgılar, koro ve solistlerce seslendirilmek için yazılmış, sahnelenmeyi gerektirmeyen tür. [Oratorio (İtalyanca)]

Fazıl Say'ın seçkisi olan 12 şiirin yer aldığı Metin Altıok Oratoryosu üç bölümden oluşur. Eserin, 'Dalmış Kendi Kendime' başlığı altındaki bölümünde Metin Altıok anlatılır. 'Bingöl Soneleri' başlıklı ikinci bölümde şairin Bingöl'de kaleme aldığı şiirlerini yorumlayan Fazıl Say'ın Metin Altıok Oratoryosu'nun üçüncü temasını ise 'Ölüm' oluşturmaktadır<sup>48</sup>.

Batı sanatında resimden etkilenecek beste oluşturan müzisyenlere tarih boyunca tanık olmuştuk. İmgelerden yola çıkarak gözünün önünde gördüğü -yada çizdiği- resmi müziğe çeviren ve gördüğüm resmin müziğini yapıyorum diyen Vivaldi'ye daha önce de değinmiştik. Ayrıca Rus besteci Mussorgsky (1839-1881), "Bir sergiden tablolar" adını taşıyan eseriyle, mimar ve ressam olan arkadaşı Victor Hartmann'ın anısına sanatçının bir sergisinde yer alan 10 adet tablosunu yorumlayarak hayatının en başarılı işlerinden birine imza atmıştır. Mussorgsky'nin yorumu, görsel olan tabloların melodilerle çizilmesi ve görselin sese dönüştürülmesi denilebilir. -Hatta bu müzik yorumunu Türk resim sanatçısı Hülya Düzenli kendi sanatsal süzgecinden geçirip tablolarında işleyerek eseri yeniden resim haline dönüştürmüştür.- (Bu konuya tezin 'Hülya Düzenli' bölümünde yeniden değineceğiz.) Bu bağlamda Türk müzik sanatında İlhan Usmanbaş (1921) önemli bir yer teşkil eder. Usmanbaş tabloları aynı Mussorgsky'nin yaptığı gibi müziğe dönüştürmektedir. Resmin zihindeki çağrışım yoluyla imgelerin görünür kılınmasına değil, -ki bu şekilde yapılmış olsaydı da büyük önem taşırdı- birebir bir eserin müziğe dönüştürülmesine Usmanbaş'ın bestelerinde tanıklık ediyoruz. İlhan Usmanbaş, ilk olarak 1947 yılında bestelediği "Yaylı Dördülü"nin son bölümünde resimle karşılaşır. Bu farkındalıktan sonra ilk olarak Matisse'in tablolarıyla ilgilenir. Matisse'deki zıtlıklar, saf renkler, akıcılık, dönüp dolaşmalarla gerçekleşen devinim, süsler, büyük lekeler gibi resimdeki ana temalar ve bu temaların ressam tarafında ustaca kullanılarak gerçekleştirdiği resimsel oyunlardır Usmanbaş'ı Matisse'e yönelten. Besteci İlhan Usmanbaş, böylelikle müziğin gereksinim duyduğu bir çok şeyin karşısına resimde çıktığını söyler. Onun resmi müziğe aktarımı, resmin etki alanıyla alakalı değil, resmin yapısıyla alakalıdır. Resmin üzerinde bıraktığı büyük etkiden çok resimsel öğelerdeki müthiş etkiyi

---

<sup>48</sup>Anonim, ntv-msnbc/ arşiv/ "31.Uluslar Arası İstanbul Müzik Festivali, Fazıl Say'dan Metin Üstünok'a Ağıt", çevrimiçi; www.arsiv.ntvmsnbc.com/news, 2003

müziğe çevirmek ister. Besteci, Matisse'deki incelemelerinin ardından Dali'ye yönelir. Böylece 1952-1956 yılları arasında, “Dali'den Üç Tablo” adlı eserini gerçekleştirir. Eserdeki üç tablo Dali'nin “Aziz Antoine'in Hesaplaşması”, “El Centaura” ve “Uyumlu Parçalanmış Melek” adını verdiği tablolarıdır. Usmanbaş bu çalışmasını 12 ton tekniğine göre gerçekleştirir. Bu tekniğin üzerine Dali'nin resminde kullandığı dikey-yataylar, ritm, kompozisyon kurgusu, dağılıp birleşen biçimleri otutturur ve kendi kurgusuyla bu üç tabloyu müzik eserine çevirir<sup>49</sup>.

Müziği resme aktarmaya gelince, Türk müziğinin ve Türk ezgilerinin taşıdığı köklü geçmişe, değer ve öneme yukarıda ki bölümlerde değindik. Bunun yanında, müziği resme aktaran veya resimlerinde müzikten izler barındıran ressamlarımızın hemen hemen hepsinin batı müziğinden etkilendiğini görmekteyiz. Ressamlarımızın yabancı ressamlarla beraber batı müziği üzerine olan araştırmalarına, etkilenmelerine ileri bölümlerde de tanık olacağız. Burada dikkat çeken önemli bir husus, müzikten izler taşıyan ressamlarımız arasında müzikle profesyonel anlamda ilgilenenlerle beraber diğer Türk ressamların resimlerinde Türk müziğinden hiç bir etkilenme görülmemesidir. Bu açıdan tek bir ressam net olarak genelleme dışında kalır, o da Tülin Kiper'dir. Kiper, batı anlayışındaki bir çok bestecinin eserlerini görselleştirdiği gibi Türk müzik sanatından da eserler görselleştirir. Vivaldi, Bach, Beethoven gibi ünlü müzik adamlarının eserlerinin yanı sıra Ferit Tüzün, Ahmet Adnan Saygun gibi Türk müzik sanatının önemli isimlerinin eserlerini de görselleştirmiştir. Sanatçının resimlerindeki müziğin yerini, ileriki bölümlerde kendisine ait olan kısımda ele alacağız. Bu bağlamda geri planda kalmış Türk müziğinin olması gereken konumun yanı sıra, sanatla içli dışlı olan sanatçılar arasında ne denli bir öneme sahip olduğu ayrıca incelenip araştırılmalıdır.

---

<sup>49</sup> İlhan Usmanbaş, “Yapıtlarım Bağlamında Resim Müzik İlişkisi”, *rh+sanat dergisi*, 2003, Sayı:6, s.16

#### **4. Sanatçuların Müziğe Gösterdiği İlgi**

Sanatsal arayışı içerisinde müzikle karşılaşan, müzik gereksinimi duyan ressamın müzikle olan etkileşimleri bir çok nedene bağlı olarak birbirinden farklılıklar göstermektedir. Maddeden arışmış yapısıyla müzik, resim sanatında yapısal yenilikler arayan bir çok ressamda da yol gösterir. Kimi sanatçı bu iki sanat arasındaki biçimlendirme öğelerini birbirine dönüştürerek yapısal fayda sağlar, kimi müziğin soyut yapısının bütünüyle etkisindedir ve resimlerinde de müziğin izini sürer, kimisi de kendi sanatsal problematiğine en iyi yol göstericiyi müzik olarak görür ve müzikten yardım alarak çözümlere ulaşır. Bunların dışında müziğin yapısından çok bu yapının ruh üzerindeki etkisine yönelir ve aynı yüksek etkiyi resimde arar. Resimde aranıp müzikte bulunan şey kimi sanatçıya göre son derece öznel olarak karşımıza çıkar, kimi sanatçı ise aradığını nesnel olarak ele alır ve daha genel geçer sonuçlara ulaşma peşindedir. Bu aşamada müziği bilimsel yollarla inceleyip, bilimsel sonuçlara ulaşan ve bu sonuçlarla müziği görsele çeviren sanatçılar karşımıza çıkar.

##### **4.1. Esin Kaynağı Olarak Müziği Kullanma**

Bu kategorideki sanatçılar müzik eşliğinde resim yapmaktan kendi sorunlarına müzikten bir cevap bulmaya, kendi benliğindeki müziği resimlerinde duyumsamaya kadar bir çok farklı etkilenmeyle müziğin yansıması şeklinde karşımıza çıkar.



#### 4.1.1. Alexej Jawlensky (1864-1941)

“İçimde, göğsümde bir org varmış gibi duyuyordum, org tınlamalıydı... Bunu bana doğa fısıldıyordu. Orgun tınlamasını sağlayacak anahtar buydu ve manzara teması üzerine çeşitlemeler adını verdiğim bir çok manzara resmi yaptım. Bunlar ‘sözsüz şarkılardır’<sup>50</sup>”

Sanatçının aktarımından da anlaşıldığı üzere, içsel olarak müziği özümsemiş bir sanatçının müzik sanatı üzerinden kendi sanatını çözümlene çabasına tanık oluyoruz. Nazan İpşiroğlu'nun Alexej Lawlensky'nin müziğe olan yakınlığını incelerken sanatçının Der Blaue Reiter yıllarında yaptığı resimlerde müziksellikten söz edilemeyeceği kanısındadır<sup>51</sup>. Sanatçının sonradan yazdığı anılarında, son dönem resimlerine değinerek, çalışmalarının kazandığı tinsellikten bahseder. Bu özellik müziğe yaklaşımda oldukça etkilidir. Bu açıdan baktığımızda Kandinsky'nin sanatındaki müzik anlayışına yakın bir anlayışla karşılaşmaktayız. Sanatçının “Meditasyon” başlığı altında yer alan çalışmaları noktürn, füg gibi müzik biçimlerinin adlarını taşımaktadır. Bu çalışmalara baktığımızda insan yüzleriyle karşılaşmaktayız. Bir çok sanatçının aksine çalışmalar soyut değildir fakat son derece soyutlanmış bir şekildedir. İnsan yüzünden yola çıkarak, insanın içinde varolan ‘öz’e ulaşmaya çalışan sanatçı yüzde gördüğü tüm fazlalıkları resimden çıkarır. Arınmış, yücelmiş, maddenin ötesine geçmiş olan bu insan yüzleri müziğe de bir o kadar yakınlaşmıştır. Sanatçı müziğe yaklaştığını ifade ettiği tüm resim çalışmalarında ‘öz’e ulaşma kaygısındadır. İster manzara olsun ister figür yada portre olsun son derece yalınlaştırılmış, arılaşmış ve artık maddenin maddesellikten uzaklaşmaya başladığı çalışmalar olmuştur.

---

<sup>50</sup>Nazan İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.59; J. Hahl. Kohl, Kandinsky und der “Blaue Reiter”, Vom Klang der Bilder, s. 358.

<sup>51</sup>a.g.e.



**Resim 18** Alexej Jawlensky, “Meditation (The Prayer)”, 1922  
(The Way, temmuz 2009 Vol. 48, no: 3, s.30)

Sanatçının çalışmaları 1930’lu yıllara geldiğinde araştırmalarının ve çeşitlemelerinin doğrultusunda iyice maddeden sıyrılır. Ele alınan portreler giderek yalınlaşır, renkler sadeleşir. Maddeden sıyrılan çalışmalar ‘varolan öz’e yaklaştıkça müzikselliği de artar. Sanatçı böylelikle ‘aradığı öz’e bir o kadar yaklaşmış olur.



**Resim 19** Alexej Jawlensky, “Meditasyon”, Kağıt üzerine yağlı boya,  
17,8 x 13,5 cm, 1935

(www.kunstmuseum/ Kunstmuseum Basel/Konservatorin Henriette Mentha/Sept. 2007)



**Resim 20** Alexej Jawlensky, “Büyük Meditasyon”, 1936, Dokulu bez üzerine yağlı boya, 24.8 x 18.5 cm, The Sidney and Harriet Janis koleksiyonu, New York  
([moma.org/collection](http://moma.org/collection))

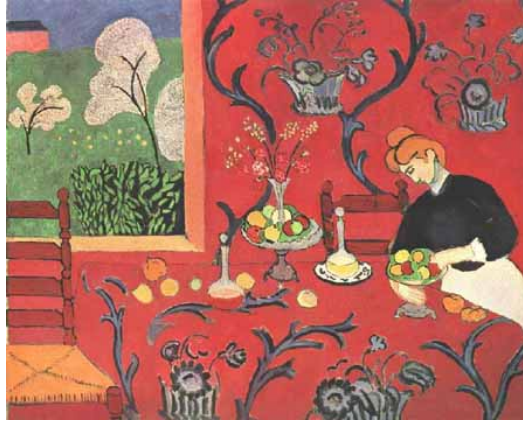
Süreç öze ulaşmada oldukça etkilidir. Her yeni çalışma sanatçının sorunsalına yeni bir çözümlenme getirir. Aranılan özün yansıtılmasındaki süreci göz önünde tuttuğumuzda maddeden sıyrılmada gelinen aşama dikkat çekicidir. Peki bu düzeye ulaşmakta portrenin önemi neydi? En çok kullandığı manzara resmi ve insan figürünü geride bırakıp sadece portreye yönelmesindeki sebep neydi? Bu sorunun cevabı sanatçının kendi kurduğu cümlelerde saklıdır; “insan yüzü için yeni bir biçim bulma zorunluluğunu duyuyordum, büyük sanatın sadece dinsel duyguyla yaratılabileceğini anlamıştım. Bu da ancak insan yüzünde gerçekleşebilirdi. Sanatçının iç dünyasında duyduğu tanrısallığın renk ve biçimle iletilebileceğini anlamıştım. Ve yine anlamıştım ki sanat yapıtı, görselleşen Tanrı, sanat da Tanrı’ya duyulan özlemdir<sup>52</sup>.” Ayrıca sanatçının bu cümlelerinden dine olan bağlılığını ve tinselliğin kaynağının bu bağlılıktan geldiğini görmekteyiz. Onun sanat üzerinden aradığı şeyi en iyi bulduğu yer maddeden arınmış, müziksel olan, tinselliğe ulaşmış insandır.

---

<sup>52</sup> a.g.e., s.60

#### 4.1.2. Henri Matisse (1869-1954)

Matisse'in Güzel Sanatlar Okulu'nda eğitim döneminde kısa süre Goya'nın resimlerinin etkisinde kalmıştır. Daha sonra ise Cezanne'nin resimleri onu derinden etkiler. Resimlerindeki gerginliği ve kaygıları Cezanne'dan almıştır. Ayrıca Matisse nesnelere değişikliğinin değil de, içlerinde yer alan özün peşindedir yani nesnenin değişmeyen, kalıcı halini yakalama arzusundadır. Espas denemelerinde de geleneğin ötesine geçmesi gerektiğini düşündü. Kendi duygularıyla nesnelere arasındaki ilişkiyi en iyi şekilde ortaya koymanın peşindeydi.



**Resim 21** Henri Matisse, “Kırmızı Armoni”, 1908, Tuval üzerine yağlı boya, 69 x 85 cm, The Hermitage Museum, St. Petersburg

(Hermitage Museum; [www.hermitagemuseum.org/html\\_En/08/hm89\\_0\\_2\\_105\\_0.html](http://www.hermitagemuseum.org/html_En/08/hm89_0_2_105_0.html))

Sanatçı için önemli olan detaycı resimler yapmak değil, aksine yansıtacağı şeyin karakteristik yanını basit çizgilerle,renkle veya biçimle verebilmektir. Ast olan biçimin özünü görebilmektir, özü yakalayıp yapıtın iletisini sunmaktır<sup>53</sup>.

Matisse'in müzik ile olan ilgisine gelecek olursak; Matisse müziğe iyi bir dinleyici olmanın ötesinde bakar. Müziğin sorunsallarıyla ilgilenir, müzikle kendi arasında ciddi bağlar kurar. Müziğin sorunsallarına duyulan merak müzik enstrümanlarıyla olan bağ ile de alakalıdır. Müziğin sorunsalıyla uğraşan sanatçılara baktığımızda ortak yönlerinin müzikle olan geçmişlerinin çok eskilere dayandığı ve bir çoğunun enstrümanlarla yakından alakalı olduğudur. Matisse'in Nazan İpşiroğlu'nun

<sup>53</sup> Anonim, “Henri Matisse: Bir Retrospektif”, *Artist Modern*, Kasım-Aralık 1992, Sayı 15, s. 47-48

aktardığına göre gençliğinde keman çaldığı bilinir. Yazarın bu bilgiyi aktardıktan sonra eklediği bilgide ise, bir söylentiye göre 50'sine kadar keman çalmış ve her sabah resim yapmaya başlamadan önce bir süre keman çalışmış<sup>54</sup>. Keman imgesine Matisse'in çalışmalarında sık sık rastlamaktayız. Bu açıdan bakıldığında Matisse'in sanatında müzik, ilham kaynağı olma, resimsel arayışın derinliklerinde müzikle beslenmenin dışında, resimde müziksel nesne kullanma olarak da karşımıza çıkar. Matisse'in müziksel nesne olarak müziği resmine –bir nevi- dahil ettiği çalışmalarına yeri geldiğinde tekrardan değineceğiz.

Matisse'in müzik ile ilgili açıklamaları genelde renk ile olan sorunsallarıyla ilgili söylemlerinde karşımıza çıkar. Ayrıca renk uyumlarından söz ederken orkestrasyon benzetmesini kullanır<sup>55</sup>. Matisse'in ifadesiyle:

*“Taklitçilikten kurtulmak gerekiyordu, ışığın taklidinden bile...Resimde ışık etkisi verebilmek için renklerle değişik düzlemlerde oynamalı, müzikte akorlarla olduğu gibi. Ben renkleri duygularımı dile getirebilmek için kullandım doğayı yansıtmak için değil. En yalın renkleri kullandım. Onlar birbirleriyle karşılıklı ilişkileri içinde kendiliğinden (resimde) yerlerini buluyorlar. Müzik nasıl sadece yedi ton üzerine kurulabiliyorsa, bizim de kompozisyonlarımızı pek az birkaç renkle yapmamızı hiçbir şey engelleyemez<sup>56</sup>”*

İpşiroğlu, Matisse ilgili incelemesine devam ederken sanatçının güçlü renkleri, en aza indirgenen biçimleri, yüzeyleşen mekanlarıyla müziğe yaklaştığını söyler. Fakat bizim incelememizde sanatçının müziğe yakınlaşması yada müzikle bir koşutluk kurmak değil yansıttı müziktir. Müzikle derin bağları olması açısından müziğin resim sanatına öyle yada böyle yansması kadar doğal bir durum olamaz. Ama söz konusu olan çalışmalar Matisse'in müziği yansıttığı çalışmalardır. Çalışmalar, müzik üzerinden aktarım değil de müziğin aktarımıdır. Bu açıdan bakıldığında Matisse'in Dans adlı resim çalışmasını ele almak doğru olacaktır. İpşiroğlu'nun bu çalışmayla ilgili aktardığı bilgide de müziğin ne denli ön planda

<sup>54</sup> Nazan İpşiroğlu, “Renk ve Çizgi; Matisse ve Çevresi”, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.51

<sup>55</sup> a.g.e., s.51

<sup>56</sup> a.g.e., s.52 (yazarın dip notuyla; Matisse, *Über Kunst*, 1982 Zürich.s.208)

olduğunu görmekteyiz. Matisse yıllar sonra kendisiyle yapılan bir söyleşide, Paris'te ressam arkadaşlarıyla birlikte gittiği bir varyete tiyatrosunda izlediği danslardan farandole'un (bir Fransız dansı) müziğinin kulağında kaldığını ve sonradan bu resme çalışırken hep bu ezgiyi ıslıkla çalarak dans edercesine resim yaptığını anlatmıştır<sup>57</sup>. Bu aktarım resmi incelememizde çok önemli bir bilgiyi oluşturmaktadır. Nitekim dans tablolarına bakıldığında müziğin yansıtılmasında direkt bir bağ kurmak çok sağlıklı gözükmez. Dans müzikle ilgili dolaylı yoldan bağ kurmayı sağlar. Bu dolaylı yol çağrışımdır. Dans edildiğine göre müzik çalındığı ve belki de dans şekline göre nasıl bir müzik eşlik ettiğini çağrışım yoluyla anlarız. Aslında bu tıpkı bir enstrümanı resmetmekle neredeyse eşdeğeri.

Enstrüman müziğin etkisini direk vermez, sadece gördüğümüz enstrümanın sesini daha önceden karşılaştığımız sesin çağrışım yaratmasıyla duyumsarız. Salt enstrüman sadece bir nesnedir. Sesi malzemesinde barındırmaz. Sesi aktarması için çalınması gereklidir. Yoksa duvarda asılı bir kemanın, bir aynadan yada bir süs eşyasından hiçbir farkı yoktur. Diğer nesnelere ne kadar sessizse dokunulmayan bir keman da o kadar sessizdir. Müzik, görüntüde değil titreşimin frekansında saklıdır. Bu açıdan bakıldığında Matisse'in dans tablosunu da çağrışım yoluyla müziğe ulaşma şeklinde değerlendirebilirdik; fakat Matisse'in kendi söylemine baktığımızda müziği eserine ne denli aktardığına da tanık oluruz. Bu açıdan dans tablosu hem müzikten ilham alma şeklinde müziği barındırır hem de müziğin direkt resmedilmesi şeklinde müziği barındırmaktadır.

---

<sup>57</sup> a.g.e., s.53



**Resim 22** Henri Matisse, Dans II, 1909/10, Tuval üzerine yağlı boya, 260 x 391 cm,  
The Hermitage Museum, St. Petersburg  
(Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, 1. baskı, İstanbul, s.33)

Konumuz açısından Matisse'in diğer bir çalışması ise Müzik adlı tablosudur. Tablonun taşıdığı isimden de anlaşıldığı üzere direkt müziğin aktarılması şeklinde karşımıza çıkan bir çalışmadır. Dans tablosuyla benzerlik taşır. Renk değerleri ve kompozisyon bakımından yakın bir ilişki içerisinde. Fakat bu çalışmada yer alan figürlerin hareketsiz olduklarını görmekteyiz. Figürler dans eder şekilde de değildirler yani çağrışım yoluyla da müziği içinde barındırmaz fakat sanatçı müziği resmetmiştir. Kendi sanat süzgecinden geçirdiği müziği yansıtır. Çağrışım yoluna ihtiyaç duymaz çünkü zaten bu çalışma direkt müziğin resminin çalışmasıdır. Burada Miro'nun hareket kavramına dikkat çekebiliriz. Miro devinen figürlerin hareketten çok hareketsizliği hissettirdiğini fakat durağan bir şeyin sonsuz hareket hissiyatı oluşturduğunu söylemiştir. Yani ast olan hareketli bir şey yansıtmak değil özdeki hareketi yakalamaktı. Matisse müzikle alakalı olan 'dans'ı yansıtırken figürel hareket kullanır fakat müziği yansıttığı tabloda durağan figür kullanır. Çünkü önemli olan yansıtılanlar değil özde yakalanan müziktir. Durağan ya da hareketli figür sadece kompozisyona hizmet eder, duyulan müzik kendini başka olgularla duyurur. Burada bir şeyi daha belirtmek gerekir. Tabloda yer alan figürlerin enstrüman çalar pozisyonda olduklarını görüyoruz. Matisse müziğe duyarlı olmayan yada az duyarlı bir sanatçı olmuş olsaydı (belkide sadece müzik dinleyicisi olsaydı) tabloya 'müzik' ismini figürlerin ellerinde enstrüman taşımamasından ve bir çalma seremonisi gerçekleştiriyor olmalarından dolayı verildiğini düşünebilirdik. Ancak müziğe bu denli duyarlı bir sanatçıyı bu şekilde

yorumlamak büyük haksızlık olur. Matisse'in yansıttığı müzik kavramı daha derinlerde ve tablonun bütününün tınısında yer almaktadır.



**Resim 23** Henri Matisse, “Müzik”, 1910, tuval üzerine yağlı boya, 260 x 389 cm,  
The Hermitage Museum, St. Petersburg  
(Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, 1.baskı, İstanbul, s.33)

#### 4.1.3. Piet Mondrian (1872-1944)

1911’de Paris’e yerleşen sanatçı 1903’ten beri teosofiyeye duyduğu ilginin etkisiyle daha yalın renklere yönelir. Bu yöneliş sanatçıyı ana renkler üzerinde yoğunlaştırır. Onun oluşturmaya çalıştığı sanat, saf plastik sanatın anlatımı şeklindedir. Kübizmin soyut sanata yaptığı açılımın ötesine geçerek arı sanata ulaşma hedefindedir<sup>58</sup>. Mondrian, kübizme ilgi duymadan önce gerçekçi resimler yapmaktaydı fakat kübizmle tanışmasıyla beraber kendini de fark etmeye başladı. Soyuta giden bu yolda Hollandalı bir sanatçı olmasının yararı da az değildir. Hollanda manzaralarındaki yataylar, dikeyler ve derinlik kavramıyla ilgilenmeye başladı. İlk başlarda yalınlaştırdığı renklerine çizgiler eşlik ediyordu. Resim yüzeyi çizginin ritmiyle kaplanmaya başladı. Yatay ve dikeylerle ilgileniyordu fakat henüz eğri çizgiler resminde varlığını devam ettirmekteydi. Kendi sanat anlayışına giden yolda eğri çizgilerin doğadan aktarımlar olduğunun bilincine varacak ve daha sonra bu durumun dışına çıkıp sadece temsiller üzerinden gidip dik ve yatay çizgileri kullanması gerektiğini anlayacaktı.

<sup>58</sup> Nazan-Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, 3.baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, s.54



1912-14 yılları arasında Paris’te yaptığı ağaç ve bina resimleri onun soyutlama sürecini daha da ileriye götürür. Soyut anlayışı yüzey üzerinde bir renk ve çizgi düzenlemesi şeklindedir. Mondrian gördüğü ilk biçimlerden yola çıkarak, daha sonraki kompozisyonlarının başlıca çizgilerini bulmuş, estetik yaşantısını resmin geçirdiği aşamalarla karşılayarak sonucun bir betimleme değil, sanatçının heyecanını resme bakan kimsenin duyularına yönelterek gerçekleştirir<sup>59</sup>. Mondrian 1920-1’de ‘Neo Plastisizm’ adını verdiği anlayışla yaptığı ve son derece sınırlı olan resim dilini değiştirmeden, 1940’lara kadar sürdürdüğü yapıtlarının iki değişik ögesinden bir birleşim elde etti. Mondrian 1925’e kadar Doesburg ile birlikte 1917’de De Stij adıyla kurdukları ressam ve tasarımcılar birliğinin önde gelen üyelerinden biri oldu. Bu birliğin uluslar arası sanat dünyasında büyük ilgi uyandıran bu açılımla figüratif çağrışımın bütünüyle terk edildiği yeni-plastisizm adlı yeni bir soyut resim akımını başlatmış oldu<sup>60</sup>.

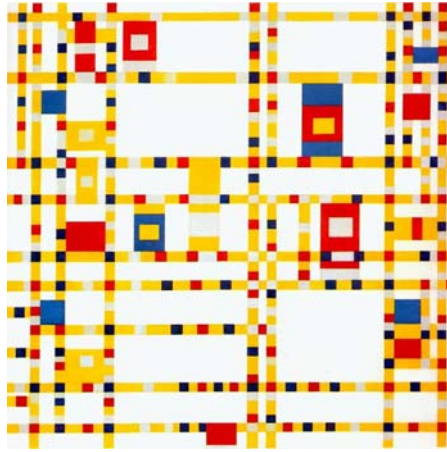
Sanatçı, 1919’a kadar resim zeminini küçük dörtgenlere bölerek renklendirmektedir. 1919’dan sonra resim zeminini dolduran dikdörtgenler büyür ve renkler tonlardan arındırılarak parlamaya başlar<sup>61</sup>. Renkler ton farklılıklarından arınmış haldelerdir. Mondrian’ın resimlerinde kalın çizgiler yüzeyi bölerek dikdörtgenler oluşturur. Kalın çizgiler kimi resimlerde incelmeler gösterirken kimilerinde dahada kalınlaşır. Sarı, mavi veya kırmızı renk hakimiyeti devam eder. Bazen çalışmalarında denge yaratmak açısından siyah, beyaz ve ara tonlarını kullandığını da görmekteyiz. 1932’de çift çizgi girer resimlere ve siyah çizgilerin sayıları artar.1936’da yaptığı resimlerde dik açıyla kesişen siyah çizgiler resim yüzeyini kafes gibi kaplar, ama bu uzun sürmez. 1940’lara doğru çalışmalarında yer alan siyah kalın, keskin çizgilerin yumuşadığını görmekteyiz. Ayrıca daha küçük dörtgenlere parçalanmalar gerçekleşir.Gri zemin üzerinde dikdörtgenler yine genişler. Kimi zaman bir kenara küçücük bir dikdörtgen koyar. 1940’ta atölyesinin bir bombardıman sırasında yıkılmasından sonra New York’a gider. Son yıllarda yaptığı üç resimde siyah çizgiler büsbütün ortadan kalkar. Bunların yerini 1942’de bitirdiği “New York City”de sarı, kırmızı, mavi çizgiler alır. Ölümüne dek burada

<sup>59</sup> Nobert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, s.76

<sup>60</sup> a.g.e., s.77

<sup>61</sup> Nazan – Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, 3.baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, s.56

yaşayan sanatçının bu dönemde gerçekleştirdiği daha canlı soyut yapıtlar arasında en ünlüleri, kent yaşamına özgü ritimleri yansıtan Broadway boogie-woogie 1942-43 ve Victory boogie-woogie dizileridir. Bu iki resimde çizgi küçük renk karelerine dönüşür, ama temel ilke olan dik açı hiç değişmez<sup>62</sup>.



**Resim 24** Piet Mondrian, Broadway Boogie-Woogie, 1942-43, Tuval üzerine yağlı boya, 127 x 127 cm, Museum of Modern Art, New York

(Museum of Modern Art / koleksiyon: [www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=78682](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78682))

Mondrian'ın müzikle olan ilgisi de farklı bir boyuttadır. Mondrian bir müzik aleti çalmıyordu ve müziği uygulayan biri de değildi. Ama müzikle son derece ilgili ve müziğin geleceğine dair düşünceler üreten bir sanatçıdır. Mondrian'ın müzik konusunda yakın ilişkilerde olduğu iki arkadaşı vardır. Birisi Hollandalı besteci Domselaer diğeri ise Paris'te tanıştığı yine Hollandalı besteci ve pianist Ruyneman'dır. Domselaer Mondrian'ın resimlerinden esinlenerek piano için bir dizi parça da yazmıştır. Ruyneman ise Mondrian'ın "karşıtlıkların dengesi" fikrine uygun, tını karşıtlıklarına, alışılmadık tını bağlantılarına dayanan besteler yapıyordu. Fütüristlerin Gürültü Müziği'ne Mondrian'ın dikkatini çeken de o olmuştu. Mondrian'ın müzik üzerindeki düşünceleri geleceğin müziğinin ne olacağı üzerinedir ve kendi sanatında oluşturmaya çalıştığı şeyin müzik için de bir gelecek teşkil ettiğini düşünür. Zaten Mondrian uyguladığı sanat anlayışını sadece sanatla kısıtlanmasını düşünmez, yaşama da dahil olmasını ister. Aslında oluşturmaya

---

<sup>62</sup> a.e., s.103

çalıştığı şey bir nevi yaşam anlayışıdır ve bu yaşam anlayışı resimden müziğe tüm sanatları da içine almalıdır. Bu yüzden geleceğin müziğinin de Neo-Plastisizm üzerine kurulması gerektiğini düşünür. Geleneksel müziğin de modern müziğin de sonunun geldiğini, artık üzerine koyulacak bişey olamayacağını ve yeni bir müzik çağının geleceğini düşünür. En yakın tarz olarak cazı sanatına koşut görür. İpşiroğlu'nun aktardığına göre; Mondrian ölümünden bir yıl önce kendisiyle yapılan bir söyleşide, gerçek bir Boogie-Woogie'nin çıkış noktasının kendi sanatının amaçlarıyla bir olduğunu söylüyor ve bunları doğal görünümün yok edilmesi (müzikte melodi); ritmin bağımsızlık kazanması; kompozisyonun kurgusunun, biçimlendirme öğelerinin karşıtlıklarıyla oluşturulması olarak açıklıyor<sup>63</sup>. Mondrian müzikte madde ve tinin dengesinin anca caz ile kurulduğunu düşünür. Sanatçıya göre caz, yapıcı olmak için yıkıcıdır. Cazın önemi bağımsızlık kazanan ritim ve yok olan melodidir. Ritim başlı başına bir ifade ögesidir. Caz yeni bir yaşam üslubunun ifadesiydi. İnsan varlığının yüksek katlarına seslenen Klasik Batı müziğinin karşıtıdır. Beden-ruh-tin bütünlüğünü yansıtıyordu.

Mondrian'a göre müzik cazın da ötesine geçmeliydi. Yeni müzik için caz bile yetersizdi. Onun kurduğu sistemde müzikte yeni haliyle yerini almalıydı. Doğal biçimler yerine evrensel soyut biçimler varolmalıydı. Resimde denge sağlayan biçimlendirme öğelerinden biri ve en önde geleni olan renk ve renk-sizlik, müzikte ses ve sessizlik olarak karşılık bulmalıydı. Sessizlikten kasıt ise suskunluk değil tam tersine bir çok sessin bir arada duyulmasından oluşan bir gürültü şeklinde 'sessizlik'ti.

Ses ve gürültü, yüzeysel arı ve kesin olmalıydı. Aslında Mondrian için kurallar hep aynıdır. Tek bir hedef vardır ve bu hedefe yönelen farklı farklı olgular bulunur. Mondrian bir düşünce sistemi oluşturmuştur ve ister resim olsun ister müzik olsun bu sisteme oturtmak çabasıdadır.

Mondrian'a müzik açısından bakıldığında tam bir dans tutkunudur bu konuda derslerde almıştır. Mondrian'ın dansındaki dimdik duruşu ve ritmik hareketiyle resim sanatında uyguladığı etkiye yakın bir etki yaptığı ve dansıyla resimlerini

---

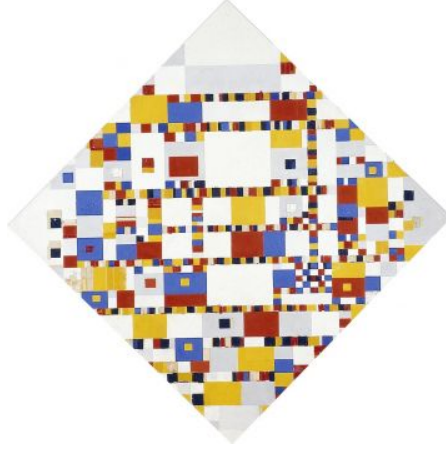
<sup>63</sup> a.g.e., s.104

çağrıştırdığı da söylenir. Mondrian için dans bir eğlenceden çok dünya görüşü içerisinde yer alan bir olgudur. Kendi sanatı doğrultusunda şekillenen hayat anlayışından dansta nasibini alır ve sanatçının dünya görüşünde büyük bir pay edinir. Esas konumuz olan Mondrian'ın Boogie-Woogie dansını resmettiği eserleridir ve isminden de anlaşıldığı gibi bu çalışmalara içinde müziği barındıran çalışmalardır diyebiliriz. 1940'lı yıllarda Boogie-Woogie bir moda halindeydi. Canlılığı, hızı bu dansın yaygınlaşmasının baş nedenlerindedir. Genellikle piyanoyla çalınır ve bir çeşit piyano blues'u olan bu müzikte sol el bas; sağ el melodi çizgisini sürdürür. Ostinato karakterinde olan bas, noktalı, noktasız 1/8'lik, 1/6'lık ve triolelerin, senkoplu, senkopsuz kullanılmasıyla gerçekleştirilir; melodi çizgisiyse gelişimden, gerilimden yoksundur. Boogie-Woogie'nin karakteristik yanı, ritmik ve vurucu olmasıdır<sup>64</sup>.

Mondrian'da bu dansta gördüğü tüm yakınlığı tablolarına aktarmıştır. Onun düşünce sistemine uyan her şeyi görünür kılmaları mümkün olduğundan dolayı bir dans parçası veya bir müzik parçası da resmi oluşturabilir. Kendi düşünce sistemine hizmet eden her şey resminin konusu olabilir. Bu açıdan baktığımızda müzik bu tablolarında kendi hayat görüşünü tuvalde yansıtmak için ideal bir araçtır. Bu yüzden müziğin ilham verici yönünden yararlandığını söyleyebiliriz. Bir müzikselliği aktardığı için direkt müziğin resmidir de diyebiliriz fakat belirli bir parçayı dönüşüme sokmayıp genel bir tarzı (örn:caz) yansıttığı için müziğin resminden çok aktarımı sağlayan bir yol olarak görülmesi daha doğru olur. Bu yüzden müzik Mondrian'a resimlerini oluşturması için hizmet eder. Amaç müziği anlatmak değil müzik üzerinden düşüncenin ya da düşünce sisteminin aktarılmasıdır. Çok boyutlu bir anlayış içermesi bakımından da konumuz için güzel bir örnek teşkil eder. Kendine hastır.

---

<sup>64</sup> a.g.e., s.107 -C.Sermet, *Cazın İçinden*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1990, s.21



**Resim 25** Piet Mondrian, Victory Boogie-Woogie, 1944, Tuval üzerine yağlı boya-kağıt ve plastik parçaları-siyah tebeşir, 127 x 127 cm; dikey ekseninde:178cm,  
Gemeente Museum Den Haag, The Hague  
(Gameente Museum / koleksiyon / modern sanat / Piet Mondrian;  
<http://www.gemeentemuseum.nl/index.php?id=031845&langId=en> )

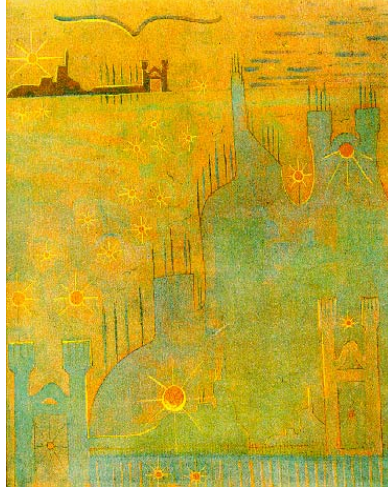
#### **4.1.4. Mikolajus Ciurlionis (1875 -1911)**

Litvanyalı besteci ve ressam. Müzik eğitimini Varşova Müzik Enstitüsü ve Leipzig Konservatuarında aldı.1905 yılında Varşova Güzel Sanatlar okulunda resim eğitimi aldı. Resimlerinde müzikal kompozisyonlar dikkat çeker. Kendisi sembolist tarzda eserler üretmiştir. Yaratıcılığında müzik yaşantısı ön plandadır bunun yanı sıra ressamdır. Besteci ve müzisyen kişiliğinden dolayı yaptığı resimlerde de müzik kendine büyük bir yer bulur. O da Whistler gibi resimlerine müzik formlarının isimlerini vermektedir. Müziği bu denli benimseyen ve yaşamında büyük yer ayıran, üstelik profesyonel anlamda bu işin içinde olan bir sanatçının resim sanatında da müziğe yer vermesi gayet doğaldır. Ayrıca sanatçının hem müzisyen hem de ressam olması dikkat çekicidir ve çok rastladığımız bir durum değildir. Böylesi özelliği olan bir sanatçının iki sanat dalını da aynı amaca hizmet ettirmesi beklenir bir durumdur.

“Bütün dünyayı bir senfoni olarak duyuyor, insanları da notalar olarak görüyorum<sup>65</sup>”. Bu düşüncedeki bir sanatçının hangi tarzda resim yapıyor olursa olsun resimlerine müziğin dahil olması yadırganır bir durumu oluşturmaz.

---

<sup>65</sup> a.g.e., s.42

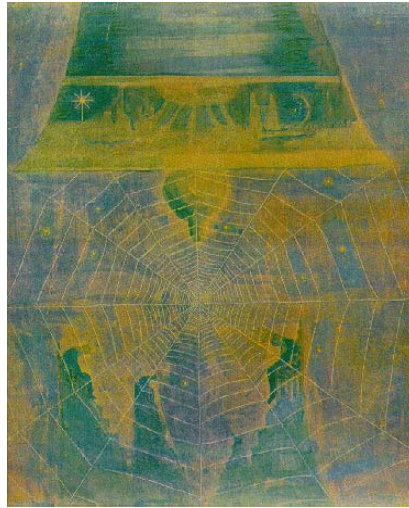


**Resim 26** Mikolajus Ciurlionis, “Güneş Sonatı, allegro”, 1907,

Kağıt üzerine tempera, 63.1 x 59.5 cm,

(görsel sanatlar ansiklopedisi, [wikipainting.org](http://wikipainting.org); [www.wikipaintings.org/en/mikalajus-ciurlionis/allegro-sonata-of-the-sun-1907](http://www.wikipaintings.org/en/mikalajus-ciurlionis/allegro-sonata-of-the-sun-1907) )

(Güneş Sonatı resmi, allegro bölümü temsil ettiği belirtilerek müziksel bir ayırım olan bölüm ayırımı yapılmıştır. Ressam, isimleri verirken müzisyen kişiliğiyle karşımıza çıkar ve resme karşı sanki bir müzik bestesiymiş gibi tavır takınır)



**Resim 27** Mikolajus Ciurlionis, “Güneş Sonatı, Final”, 1907, Kağıt üzerine tempera, 63 x 59.7 cm,

(görsel sanatlar ansiklopedisi, [wikipainting.org](http://wikipainting.org); [www.wikipaintings.org/en/mikalajus-ciurlionis/finale-sonata-of-the-sun-1907](http://www.wikipaintings.org/en/mikalajus-ciurlionis/finale-sonata-of-the-sun-1907) )

#### 4.1.5. Joan Miro (1893 - 1983)

1893 yılında İspanya Barcelona’da dünyaya geldi. 14 yaşında Barselona’da La Lonja’s Escuela Superior de Artes Industriales y Bellas Artes (Güzel Sanatlar ve Endüstriyel Sanatlar Okulu)’na katıldı. Daha sonra sanat çalışmalarına devam etmek için 1912-1915 yılları arasında Barselona’daki Francesc Galí’s Escola d’Art isimli sanat okuluna devam etti. Galeri sahibi olan José Dalmau’nun teşvikiyle ilk sergisini Barselona’da 1918 yılında açtı. Miro 1920’ye kadar Barselona’nın gece eğlencelerini, sanat eğitimi eşliğinde yaşadıktan sonra Paris’e gitti. Bu dönemde yaşanan sanat hareketi dalgalanmaları Miro’yu da etkiledi ve bir yandan Matisse’in temsil ettiği Fovizm, diğer yandan Kübizm’den esinlendi. Miro’nun esin kaynaklarından biri de Cezanne oldu. 1921’de Paris’e yerleşip bir stüdyo kiralayan Miro bu dönemde üzerinde tam bir yıl çalıştığı ve sanat hayatının bir dönüm noktası olarak görülen Çiftlik adlı eserini yaptı.



**Resim 28** Joan Miro, “Çiftlik”, 1921-22, Tual üzerine yağlıboya, 122,5 x 140 cm, New York, Mrs Ernest Hemingway koleksiyonu

(Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, 1.baskı, İstanbul, s.177)

1924’te sürrealist hareketle tanıştı. Sürrealizm, Miro’nun duygu ve düşüncelerini özgürce ifade edebildiği bir ortam sağladığı için en sevdiği sanat akımlarından biri oldu. 1930’larda Miro tiyatro sanatı ile yakın ilişki içine girdi. Yine bu dönemde Miro geniş boyutlu kolajlar yaptı. İspanya’da iç savaşın çıkmasından sonra Miro Paris’e tam olarak yerleşti ve muhalefetini resimle ifade eden 27 tablolu bir seri üretti. 1937 yılındaki Paris Dünya Fuarı’nda Miro çağdaş sanatçılar Picasso ve Calder ile buluştu. Bir süre sonra işaretleri ve sembolleri figüratif temsilin yerine

koydu ve 2.Dünya Savaşı sırasında ailesiyle birlikte yaşadığı Normandiya’da kağıt üzerine çalıştığı Constellations serisini yaptı. Daha sonra yaptığı Barcelona serisindeki gibi burada da ortak konular kadın, kuşlar ve kutsal vücutlardı. Bu konular Miro’nun daha sonraki üretimine de hakim olmuştu. Artık tamamen kendi tarzını ortaya çıkarmış olan Miro eserlerinde günlük hayatta kullanılan birçok malzemeyi bir araya getirerek çeşitli denemelere girişti. Sanatçı 1948 yılında Paris Galerisi Maeght’ta açtığı ilk kişisel sergisinden sonra yüzyılın yeni bir dehası olarak kabul görmeye başladı 25 Aralık 1983 yılında, Palma Majorca’da, 90 yaşında geriye bir çok eser bırakarak vefat etti<sup>66</sup>.

Miro, resim sanatının kendisini bir şok halinde etkilediğini söyler. Ona göre evrendeki herhangi bir şey, içindeki coşkuyu harekete geçirmesi için yeterlidir. İçindeki coşku halini ‘tinsel gerilim’ olarak açıklar. Bu gerilimi yaratacak şeyleri şiirde, müzikte, mimaride, yaptığı günlük yürüyüşlerinde yada bazı seslerde bulduğunu söyler. Onu harekete geçiren en ufak ‘şey’ ile bir dünya oluşturur. Bu dünyaya bir ad verdiğinde tüm cansızlığın can bulduğunu düşünür. Ad sanatçı için önemli bir olgudur ve çalışmalarının ancak adlarıyla hayat bulduğunu düşünür. Resimden çok varolan etkisini önemser. Bu yüzden ki Sürrealizm’e ayrı bir ilgi duyar.

Renkte ve biçimde azalışa gitmesini ise şöyle açıklar; “yarattığım kişiler de tıpkı renkte başvurduğum yönetime benzer bir biçimde ayrıntıları verilmiş gibi daha insani ve canlı görünmektedirler. Böyle olmasa her şeyi aşan esrarengiz bir yaşamları olmazdı.<sup>67</sup>”

Miro, büyük boşluklara önem verir, boşlukların üzerindeki etkisini şok etkisi olarak açıklar. Aynı zamanda hareketten çok hareketsizliğe önem verir, hareketsizliği sonsuz hareketi içinde barınma olarak görür. Ona göre devingen imgelerden o kadar etki hissetmez fakat durağan nesnelere, hareket halindekiyle daha fazla devinimi içerir;

*“hareketsizlik bana hiç durmayacak sonsuza dek sürecek hareketleri barındıran geniş alanları hatırlatır. Kant’ında dediği gibi, sonsuzun, sonu olana yaptığı ani baskındır bu. Sonu olan ve hareketsiz bir nesne olan çakıl*

<sup>66</sup> Anonim, “Joan Miro Vakıf Müzesi”, *Artist Modern*, Sayı:71, Ekim 2006, s.26

<sup>67</sup> Anonim, “Miro; Bahçıvan Gibi Çalışıyorum”, *Artist Modern*, Sayı:7, Ekim 1986, s.3



*taşı, bana sadece hareketi değil, sonsuz hareketi hatırlatır. Bu da resim yüzeyinden volkan gibi fişkıran kıvılcımsı şekiller olarak resimlerime yansır.<sup>68</sup>”*

Miro'nun resmin dışında ki diğer sanatlara da duyduğu saygıyı söylemlerinde hep hissederiz. Resim sanatı üzerine açıklamalarda bulunurken ya da kendi sanatını; kendine göre sanatı ifade ederken diğer sanat dallarından da yararlanır. Sanatın her türlüşünün gücünü vurgular, müziksel benzetmeler de bundan nasibini alır;

*“... Aslında aradığım şey hareketsiz bir hareket, sessizliğin belagatine eşdeğer bir şey yada sanırım Ermiş Yahya'nın sessiz müzik dediği şey. Resimlerimde şekiller hem hareketli, hem hareketsizdirler. Hareketsiz, çünkü tuval hareketsiz bir yüzey. Hareketsiz, çünkü konturları net ve bazen de çerçeveye kuşatılırlar. Ama işte tam da hareketsiz oldukları için hareketi çağrıştırırlar.<sup>69</sup>”*

Miro'nun müzikle olan ilişkisini resimlerinde direkt görmemiz pek mümkün olmuyor. Bunun nedeni de Miro'nun müziği salt olarak ele alan bir sanatçı olmamasından kaynaklanıyor. Nazan İpşiroğlu'da müziğin resim üzerindeki etkisini incelediği kitabında Miro'ya yer verirken sanatçının müzik ve resim arasındaki koşutluklarına dikkat çeker. Bu bakımdan ele aldığımızda aslında tez konumuzla direk alakalı görmüyorum. İki sanat arasında koşutluk kurmak gerekiyorsa bir çok sanatçıyı bu konuya dahil etmek mümkün olabiliyor. Sanatçı, müziğin resim üzerindeki etkisine verilebilir bir örnek teşkil etse de, resim sanatında müziksel öge olarak bir sonuca daha derinlerde yatıyor. Miro'nun eserlerindeki müziksel imgeyi çözümlerken birincil basamaktan değil de ikincil ya da üçüncül basamaktan hareket etmek mümkün olabilir.

Miro, resimlerinde bir çok şeye yer verir, belirli sorunsalları vardır ancak bunları direk müzik üzerinden yapmaz. Fakat yansıttığı sanatında etki alanlarına baktığımızda müziğin de varlığını görürüz. Bu varlık diğer bir çok şeyle beraber varolur fakat diğer bir çok sanatçıdan daha güçlüdür. Çünkü sanatçının müziğe

---

<sup>68</sup> Nazan İpşiroğlu, “Belgeler: Joan Miro; Bir Bahçıvan Gibi Çalışıyorum”, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.152

<sup>69</sup> a.g.e., s.153

ilgisi vardır, etki alanındadır. Öte yandan Miro'nun müziği uygulayan yada eğitim almış ya da müziği inceleyen biri olmadığını biliyoruz. Onun müzikle ilişki sanatsal bir etkilenmeden ibarettir. Müzik, sanatçı ruhunu titreşime sokan bir çok unsurdan birini oluşturur. Bir çok şeyden beslendiği gibi müzikten de beslenir. Bunun dışında farklı bir noktaya daha değinmek gerekirse Miro'nun 'ses'e olan ilgisidir. Resim sanatında onu harekete geçiren bir çok şeyin içerisinde seslerinde varlığını vurular. Herhangi bir sestem yola çıkarak bir dünya oluşturduğunu dile getirir. Bu etki alanı dikkat çekicidir fakat resme yansıtmaya çalıştığı bir sesin görselleştirilmesi değildir. Etkisi altına girdiği 'ses' ona sanatına dair beslenme olanağı tanır ve kendi dünyasını tuval üzerinde oluşturur. Burada müziksel etki ikinci plandadır, direkt bir yansıma halinde karşımıza çıkmaz. Ses dönüşüme uğrayarak resme dahil olur. Bu dönüşüm sanatçının sorunsalında duyduğu sese atfettiği anlamdır. Miro için varolan her türlü olgu, onun yaratısındaki sanatı besler. Müzik, edebiyat, şiir, ses, nesne, hareket veya boşluk ona sanatsal yaratısının açığa çıkmasında itici güç uygular.



**Resim 29** Joan Miro, “Kadın (Opera Söyleyen Kadın)” , 1934, Kağıt üzerine pastel ve kalem,

106.7 x 71.1 cm, Museum of Modern Art

(Museum of Modern Art / koleksiyon / Joan Miro:

[www.moma.org/interactives/exhibitions/2008/miro/flashsite/](http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2008/miro/flashsite/))

#### 4.1.6. Adnan Çoker (1927)

1944-1951 yıllarında İDGSA'da Zeki Kocamemi atölyesinde çalıştı. Ayrıca H. Dikmen'den kompozisyon bilgileri aldı. 1951-1955 yıllarında Hadi Bara ile espas üzerine çalışmalar yaptı. 1955'te Avrupa sınavını kazanarak devlet bursuyla gittiği Paris'te 1956-1957'de A. Lhote'un, 1957-1960 yıllarında H.Goetz'ün atölyesine devam etti. İspanya, Belçika ve Hollanda müzelerinde araştırmalar yaptı. İtalya ve İsviçre'de sanat eğitime ilişkin incelemelerde bulundu. 1960'da İDGSA Resim Bölümü'ne asistan olarak girdi. 1963'te dört sanatçı arkadaşıyla Mavi Grubu'nu kurdu. 1964'te devlet bursuyla ikinci kez gittiği Paris'te Hayter atölyesinde gravür, Goetz'de resim çalıştı. 1965'te Salzburg Yaz Akademisi'ne katılarak E. Vedova atölyesinde, bu tür çalışmalarını sürdürdü. 1966'da öğretim üyeliğine atandı. MSÜGSF'nde bu göreve devam etti. İlk kişisel sergisini 1953'te Sergi Öncesi adıyla Ankara'da (DTCF) açtı. Ertesi yıl, gene Ankara'da (Helikon) daha kapsamlı bir başka sergi düzenledi. Non-objektif Resimler adını , verdiği soyut çalışmalarını, aynı yıl İstanbul'da (Maya) sergiledi.

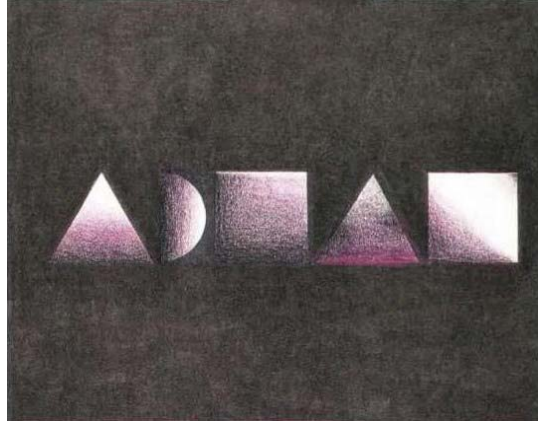
Adnan Çoker, önceleri boyanın lekesel değerlerine bağlı bir etkinlik düzeyinde başlattığı, daha sonra mekansal bir illüzyon çerçevesinde yeni bir boyutla kişilikçi yönünü netleştirdiği soyut-minimal resimlerinde, yüzey-mekan, düzlem- espas gibi temel kavramları sorgular, bu kavramların sanatsal içerik bakımından sağlayacağı yeni değerleri gündemde tutar. Türk resminde 1950'li yıllarda erken örneklerini gördüğümüz soyutçu anlayış, Adnan Çoker'in kişiliğinde tipik temsilcilerinden birini bulur<sup>70</sup>.

20. yüzyıl başlarında tüm dünyaya yayılan soyut sanat ülkemizde de ilk kez 1953 yılında Adnan Çoker'in tümüyle soyut sanata yönelmiş eserlerini sergilediği sergiyle başlar. Çoker tuvaldeki özgün simetrisine apayrı bir bağımsızlık kazandırır. Ünlü siyah tuvaleri 1968'den sonra başlamıştır. Bu tarihle beraber sanatçı abstre ekspresyonist dönemi geride bırakarak şematik anlatıma geçer. Bu dönemde devreye yeni kavramlar girer. Tuval yüzeyinin ve sığ sınırların dışına

---

<sup>70</sup> Kaya Özsezgin, *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük*, Yapı Kredi Yayınları, 1.baskı, İstanbul, Aralık 1994, s.107 (Yayın: Retrospektif Sergi Katalogu, Derimod Yay. 1, 1989, İstanbul)

çıkılır. Kendi sentezine göre gerçekleştirilen yeni estetikte yer alan biçim anca siyahta şekillenmektedir. Mekan, zaman bağlamında soyut sanat sorgulanır.



**Resim 30** Adnan Çoker, “Otoportre”, (eskiz) Kağıt üzerine keçeli ve renkli kalem, 1993  
(Günseli İnal, “Ontolojik Boyutun Estetik Nirvanası: Adnan Çoker”, *Artist Modern*, Sayı:19, Mayıs 2003, s.48)

Resimlerde kompozisyon düşüncesi en aza indirgenir hatta resmin en önemli biçimlendirme öğelerinden biri olan kompozisyonu resimde terk etme söz konusudur. Ayrıca asimetrik denge problemi gibi bir problem de red edilir. Siyahın da kuvveti bu dünyadan başka bir yerden gelmektedir. Dünyasal bir benzetme, ilham, tasvir, simge içermez. Siyaha yüklenen anlam bu dünyadan başka bir yerde gizlidir. Siyah, boşluk kavramıyla kavramsallaşır. Bu yüzden eserler kavramsaldir. Boşluk geniş alanları kaplar, yücedir, muazzamdır sonsuzluğu içinde barındırır. Aynı zamanda resimler birer illüzyon içerir. Başka dünyanın başka bir halini göz önüne sermesine bambaşka bir illüzyonu barındırır. Onun çalışmaları kendine özgü estetik bir ifadenin kullanıldığı görsel işaretler sistemidir. Geleneksel kültürlerimizin formlarından yola çıkılır ve soyut dışavurumculuktan yapısal resme varan sanatsal bir gelişim süreci yaşanır. Sanatçı çağın geometrik soyutuna uzak durarak kendi biçim anlayışını geliştirir ve öncülü olmayan dilini oluşturur. Çoker’in anıtsal eserlerindeki daire, kare, dikdörtgen, üçgen gibi geometrik formlar, klasik form anlayışını aşarak kurgulanmış kompozisyonun ana devindiricilerini oluşturur. Güçlü matematiksel bir yapı ile tabloda sağlam bir iskelet oluşur. Sanatçı tarihsel veriler eşliğinde kendine özgü diliyle estetik, geometrik yapılarını tuval düzlemi üzerinde kurgular. Resimler bir çok şeyden arınmış arı çalışmalardır.

Renkte, biçimde arılık en önemli noktalardır. Formlar arasındaki arılık, renk dengesi ile beslenir.

Günseli İnan, Çoker'in Sanatını Hegel üzerinden açıklar ve Hegel "Tin'in Görüngübilimi" adlı eserinin Işık tanrı bölümünde "Tin, özbilinç olan öz olarak, ya da özbilinçli öz ki, tüm gerçekliktir ve tüm edimselliği kendi kendisi olarak bilmektedir, -bilincin deviniminde kendisine verdiği olgusallığa karşı ilk olarak salt kendi kavramıdır; Ve bu kavram, bu gelişmenin gün ışığına karşı, onun özünün gecesidir; bağımsız şekiller olarak kapıların dışvarlığına karşı, doğuşunun yaratıcı gizidir" der. Adnan Çoker eserleriyle, bu gizin kendi bildirişini kendi içinde taşıyan arı bir bendir ki, estetik ifadesinde kendi içinde evrensel nesne olarak kendi kendisinin yetkinliğini taşımaktadır. Adnan Çoker'in kendi eserleriyle, eserin yükseldiği sağlam estetik teori; Tin'in kendisini yeni bir varlık biçiminde seyretmesi anlamına gelir der<sup>71</sup>.

Adnan Çoker'in konumuzla alakalı olarak müzikle bağlantısı siyahlı resimlerinden çok Akademide öğrencilere müzik eşliğinde yaptırdığı resim performansıdır. Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı adlı kitabının 'dünyaya açılmanın yeni bir aşaması' kısmında, 'soyutlayıcı ve figüratif eğilimlerde farklı yönelişler' başlığı altında değindiği Adnan Çoker ile ilgili kısımda öğrencilere yaptırdığı müzikli eğitimin ilgi çekici olduğunu söyler. 60'lı yılların başında öğrencilere zaman zaman klasik batı müziği dinletilerek resim yaptırılır. Türk Çağdaş Sanat eğitiminde dikkat çekici bir olaydır. Resim eğitimine bu türden bir dinamizmin sokulması, sanatçıda biçim yaratıcı eylemin temel unsuru olan belli bir hareket duyarlılığını ortaya çıkarmayı amaçlar. Dinletilen müzik ne tür olursa olsun, uyarılan hareket duyarlılığı, gene de yerel biçimlendirme isteminin çerçevesi içinde işlerliğini korumak zorundadır. Adnan Çoker ise kendi sanatsal gelişimi üzerinde geometrik biçim düzenlemeleri ve renk derecelenmeleri elde etmenin sırrını Anadolu Selçuklularının mimari ve geometrik tezyini kaynak verilerinde bulmuştur<sup>72</sup>. Güntekin Elibal'ın 1961'de Akademide gerçekleştirilen bu müzikli performansa dair, performansın hemen akabinde ele aldığı "Akademide Şenlik" yazısında gördüklerine ve

---

<sup>71</sup>Günseli İnal, "Ontolojik Boyutun Estetik Nirvanası: Adnan Çoker", *Artist Modern*, Sayı:19, Mayıs 2003, s.48

<sup>72</sup> Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, 1986, s.278

duyumsadıklarına dair aktarımlarda bulunmuştur. Coşkulu, heyecan veren ve alışılmışın dışında görülen bu performansı çok başarılı ve yenilikçi bir deneyim olarak görür. Performansın gerçekleştirilmesini sağlayan ve fikri oluşturan Çoker'e sanat eğitiminde gösterdiği yenilikçi ve çağdaş tutumundan dolayı teşekkürü de borç bilir:

*“Güzel Sanatlar Akademisinde bir yandan hortumlar, kazanlar, diğer yandan sesler, yapıcılar, seyirciler. Dopdolu, şuurun ta kendisi bir davranışla öğrenciler kendilerindeki olumlu seslerle belki de yeni bir biçimde değerlendirmeyi denediler. Şimdi salon durulmuştur. Sessizlik vardır. Görmek isteyenlerin en kısa sürede gidip gördüğünde Bir Bach'ı bir Schönberg'i duyması işten bile değil. Duymayabilir da belki. Bir devinim, bir çaba, bir yeni yapı denemesi, bir yeni öğrenim biçimi var bu şölende... A. Çoker, sunusunda bu biçim çalışmayı günümüz sanatının bin bir yolundan biri olarak gösterdi ve şenlik-deneye katılan figürlü ve figürsüz çalışımlı 12 öğrenciyi tanıttı. Metin Talayman, Gülsen Tuncel, Doğan Türker, Olcan Şanlı, Mehmet Güleriyüz, Oktay Anılanmert, Aylan Birkan, Ergin Kolbek, Şener Akman, Metin Acar, Tayfur ve Altan Candan, Bach'ın Si B.Majör partitası ile re majör toccata, Konkret müzikte de Luc Ferrari, Pierre Schaffer, Henri Sauguet ile Schönberg'in Orkestra için Beş Parçası'nın eşliğinde şişelere, kazanlara fırçalarını daldırdılar, tuallerine (kağıtlar) ilettiler, yerlere yatıp kalktılar, çizdiler, durdular, yeniden sarıldılar boyaya, çini mürekkebine... dinlediler sesleri, kararttılar, açtılar.. püskürttüler...*

*Sonuç ne olusa olsun, müziğin çalındığı sürede ressam üstündeki etkisi o kadar belirli, o kadar deneyse ki, isteği de bu idi düzenleyicinin. "Başarıya ulaşma sonunda belirecek" diyordu Adnan Çoker. Sanat kollarında yardımlaşma, örgü, bir kere daha deneniyordu, topluca..<sup>73</sup>”*

---

<sup>73</sup> Gültekin Elibal, “Akademide Şenlik”, *Sanat Dünyası*, Sayı:129, yıl:6, 1 Temmuz 1961, s.15

## **Akademideki Deneysel Gösterilerin Tarihleri:<sup>74</sup>**

18 Mayıs 1961: 12 öğrenci katılımı ile

21 Mayıs 1962: 12 öğrencinin katılımı ve talebe cemiyetinin daveti ile

11 Mayıs 1963: 13 öğrencinin katılımı ile

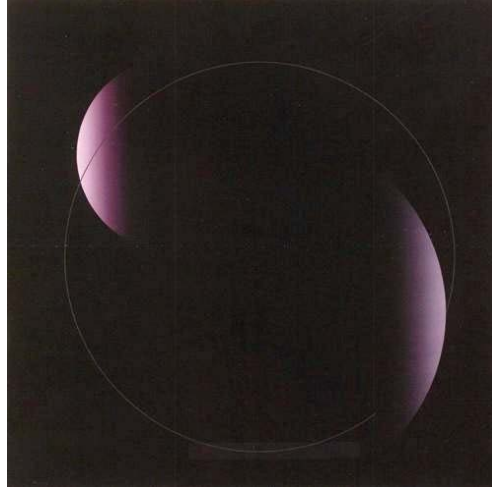
18 Nisan 1966: 14 resim öğrencisinin yanısıra bir heykeltıraş ve bir mim'ci de gösteriye katılmıştır.

Sanatçının siyah üzerine yaptığı soyut çalışmalarındaki müziğe gelecek olursak, sanatçının bu çalışmalarında müziği yansıttığına dair bir ifadeyle karşılaşmamaktayız, fakat Çoker müzikle ilgilenen ve müziğe duyarlı bir sanatçı olduğundan dolayı müziği ayrı bir yerde tuttuğu söylenebilir. Resim eğitimi verirken bile, resim sanatına müziğin katkısını düşünerek, üstelik o dönemlerde böylesi bir etkinlik alışlagelmiş bir durum olmamasına rağmen gerçekleştiren bir sanatçı olması müziğe verdiği önemi rahatça gösterir. Müziğin Güzel Sanatlar eğitiminde dahi etkisinin büyük olduğunu görüşünde olan, bu doğrultuda eğitim veren ve performanslar gerçekleştiren bir eğitimciyi müzikten bağımsız düşünmek, ona bu konuda haksızlık yapmak anlamına gelir. Sanatçının eserlerinde özellikle müziğin yapısal yöndeki etkisi görülebilir ve hemen gözlemlenemese de alt katmanlarında müziği taşıyor diyebiliriz. Müziği bünyesinde barındıran bir ressamın, eserlerinde müziği barındırmaması pek mümkün görünmüyor. Etki yönünden olmasa da bu etkiyi sağlam kılan yapı yönünden sanatçının resimleri bağlantılı görülebilir. Zaman, mekan kavramı, devinim, durağanlık, ritm, imgelerin yüklendiği enerji ve bir çok diğer öge müzikle koşutluk sağlar. Sanatçıyı, müziğin biçimlendirme öğelerinden yararlanan bir ressam olarak tanımlayabiliriz. Resmin yapısına inme, ritmine bağlı kalma ve eserlerine verdiği isimler müziğin formlarının müziği biçimlendirmesi gibi resmin biçimlenmesine yardımcı olmaktadır. Müzikten yararlanma direk bir yararlanma olmamakla beraber çalışmaların alt zeminlerini

---

<sup>74</sup> Anonim, çevrimiçi, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı, Eczacıbaşı Sanal Müzesi, [www.sanalmuze.org/paneller](http://www.sanalmuze.org/paneller), “akademide şenlik”, 2009

oluşturan ve teknik yönden destekleyen, yansıtılmaya çalışılan düşünceyi, kavramı güçlü bir şekilde aktarmakta yardımcı bir yararlanmadır diyebiliriz.



**Resim 31** Adnan oker, "Yapısal Ritm 12", 2007, 140 x 140 cm,  
Tuval zerine akrilik

([www.adnancoker.com](http://www.adnancoker.com) :

[lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=483&section=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=auctioncatalogues&pageNo=0&exhID=0](http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=483&section=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=auctioncatalogues&pageNo=0&exhID=0))

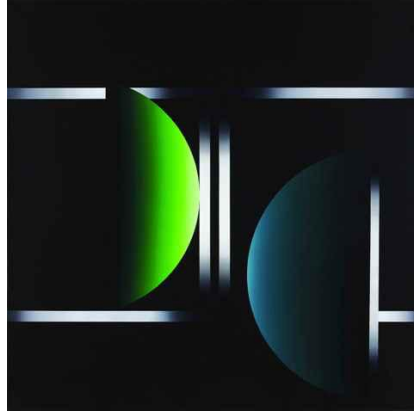


**Resim 32** Adnan oker, "Mavide Denge", 1996, Tuval zerine akrilik, 180 x 180 cm

([www.adnancoker.com](http://www.adnancoker.com) :

[lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=483&section=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=auctioncatalogues&pageNo=0&exhID=0](http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=483&section=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=auctioncatalogues&pageNo=0&exhID=0))





**Resim 33** Adnan Çoker, “Yapısal Ritm 8”, 2006, Tuval üzerine yağlı boya, 140 x 140 cm

([www.adnancoker.com](http://www.adnancoker.com) :

[lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=483&section=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=auctioncatalogues&pageNo=0&exhID=0](http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=483&section=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=auctioncatalogues&pageNo=0&exhID=0))

#### **4.1.7. Günseli Kato ( 1956)**

Günseli Kato'nun resim çalışmaları 1974 yılında Prof. Dr. Süheyl Ünver'in Topkapı Sarayı Müzesi'nde yaptığı minyatür çalışmalarına katılmasıyla başlamıştır. İki yıl sonra Topkapı Sarayı Nakışhanesi Süsleme Sanatları Bölümü'ne atanır. Marmara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim Bölümü'nü 1980 yılında bitirir. Sato Vakfi'nin teklif ettiği bursla Japonya'ya gider. Kato 1985 yılında İslam Seramik Sanatı Uzmanı Takuo Kato ile tanışır, onun atölyesinde seramik çalışmalarına başlar. Kato, öğrencisinin bu sanatı uluslararası düzeyde temsil edecek yetenekte olduğunu fark eder ve bildiği her şeyi öğretmeye başlar.

Kato, eserlerinde ışığın kaynağı güneşin rengi olan “altın rengi”ni kullanır. Temalarında ise sıkça idolleri, haçlar, hilaller, üç kıtada egemen “tau”, iyileştiren su, tılsımlı balık, koruyucu yeşim, koşulsuz aşkın taşı zümrüt, yaşamı temsil eden yürek görülür. 1994 yılında Asahi Gazetesi Kültür Merkezi'nde Günseli Kato Türk minyatür sınıfı açılmıştır. Kato yılda iki kez bu okulda ders vermeyi sürdürmektedir<sup>75</sup>.

<sup>75</sup> Anonim, G-Art Galeri; sanatçı arşivi, sanatçılar/Günseli Kato/biyografı

Sanatçının konumuz açıdan önem teşkil eden çalışması “İstanbul’un bin yılı” adını taşıyan bir performans çalışmasıdır. Bu performans eşlik eden sergiyle beraber Cumhuriyetin 75. yılı etkinlikleri kapsamında gerçekleştirilmiştir. Sergi açılışının öncesinde sanatçı performansını gerçekleştirir. Tema, İstanbul’un Bizans ve Osmanlı dönemlerini içeren son bin yılına ilişkin simgesel dilde sunuştan oluşmaktadır. 17 Ekim 1998 tarihinde Aya İrini’de 45 dakika süren bu performansta bizim için önemli olan, sanatçının performans sırasında müzik eşliğinde spontane bir biçimde tuval üzerine yaptığı boyama çalışmasıdır. Müziğin etkisiyle gerçekleştirilen bu çalışma müziği anlatmak ya da yansıtmak üzere yapılan bir çalışma değildir. Direk müziği baz almak fakat sanatçının boyadığı tablo, müzik eşliğinde ve müziğin etkisiyle yapılmasından dolayı müziği barındıran bir tuval çalışmasıdır diyebiliriz. Bu çalışma müziği yapı olarak değil müziğin etki alanının resmedilmesi olarak karşımıza çıkar.

Sanatçı eserlerinde müzikle direk bağlantılı çalışmalar gerçekleştirmez. Fakat performansları müzik eşliğindedir. Bu performanslar müziğe dair yapılan performanslar değildir. Müzik burada yardımcı öge konumundadır, performansların etkisinin güçlü kılınması adına sanatçıya eşlik eder. Ele alacağımız performanstaki müzikte aynı duruma hizmet etmektedir fakat diğer performanslardan farklı olarak müzik, resmi şekillendiren bir öge halini alır.

Performans; müzik, resim, heykel ve dans sanatlarının aynı sanatsal mekanda ortak bir tema için yorumlanmasıyla gerçekleşir. Performansta Aya İrini’nin sahne dışında kalan mekanı çepeçevre ışıklandırılarak yerleştirilmiş on adet heykel bulunur. Bu heykeller son bin yılın karakteristik dönemlerini temsil eden ve bu dönemleri yansıtacak şekilde hazırlanmış heykellerdir. Heykeller İstanbul’un kişiselleşmesini sembolize eder. Ön ve arka yüzeyleri kullanılmıştır. Tarihsel döneme uygun biçimler ve bazılarında da portreler bulunur. Stilize edilmiş ve dönemlere göre tasarlanmış olan bu heykeller performanstan sonra sergilenmeye devam eder. İkinci bin yılın başını simgeleyen bir diğer heykel olarak sanatçı kendi bedenini kullanır. Üzerinde İssey Miyake’nin tasarladığı beyaz bir kostüm bulunur. Beyaz kostümle başlanan performans siyah bir kostümle devam eder. Sanatçı yürüyerek sahneye gelir, ortaya vardığında üzerindeki beyaz kostümünü çıkarıp diğer kostümü olan siyahı giyer. Başlangıçta on birinci heykel olarak dahil olduğu

performansta bu kez resim yapılan bir boya alanı (tuval) olarak devam eder. Ayaklarını ve vücudunu boyadıktan sonra kasesini ve fırçasını alarak izleyicilerin arasına inerek, izleyicilerden bir kaçını boyadıktan sonra izleyicilerden birinin kendisini boyamasını ister . Daha sonra Bizans müzikleri ve Kamuran İnce'nin özgün eserleri eşliğinde, içlerinde Japon pigmentlerinin ve altın, gümüş varakların bulunduğu büyük porselen kaseleri ve Japon fırçalarını kullanarak dev tuvale, son bin yılın İstanbul'unu resimler. Performans sırasında boyanan tuval sekiz metre boyunda uzun bir tuvaldir. Müziklerde Kös, timpani, davul, gog gibi vurmalı çalgılar kullanılır, ses ve müzik Salih Saka tarafından derlenir. Müzikler Bizans, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi olmak üzere üç ayrı dönemi temsil eden müziklerdir. Bizans dönemi için bestesinin Kamuran İnce'ye ait olduğu "The Fall of Constantinople" eseri, Osmanlı dönemini temsilen halk ve çocuk sesleri, Cumhuriyet dönemi içinse Bağırışlar ve coşkulu sesler kullanılır. Performansa sanatçı 2000'li yılları simgelemek üzere kendisi de dahil olur. Daha sonrasında 8 metrelik tuval bezini hızlı vuruşlarla ve spontane bir biçimde boyamaya başlar. Müzikle beraber şekillenen tuvali boyamayı bitiren sanatçı bu eyleminin ardından çalgılarla müziğe eşlik eder. Sanatçının performansı esnasında yaptığı resmin satışından elde edilen gelir, Ayasofya'nın restorasyonu için bağışlanmıştır. Performans tek sefere mahsus olmak üzere gerçekleştirilir ve bir daha tekrarlanmaz. Çalışmada ki heykeller performans sonrasında da sergilenmeye devam edilir<sup>76</sup>. Sanatçının performansına dair görsellere ulaşılammış; Cumhuriyet Gazetesinin 15 Ekim 1998 tarihli sanatçının performansına dair yayınında, performansla alakalı görsel aşağıdaki verilmiştir.

---

<sup>76</sup>Anonim, "Yeryüzü Sanatlarında İstanbul'un Son Bin Yılı", *Cumhuriyet Gazetesi*, 15 Ekim 1998, s.12



**Resim 34** Günseli Kato, “Yeryüzü Sanatlarında İstanbul’un Son Bin Yılı” performansından, 1988  
( Anonim, “Yeryüzü Sanatlarında İstanbul’un Son Bin Yılı”, *Cumhuriyet Gazetesi*, 15 Ekim 1998, s.12)

Performans ve daha sonrasındaki sergide yer alan heykellerden bir kaçının görselleri:

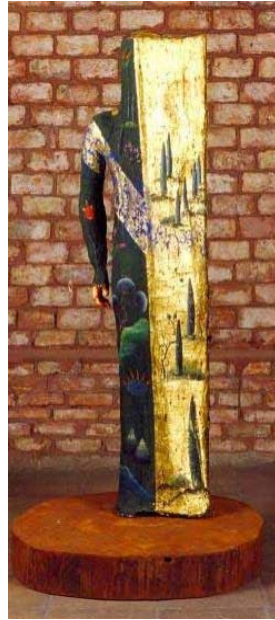


**Resim 35** Günseli Kato, “Yeryüzü Sanatlarında İstanbul’un Son Bin Yılı” performansında kullanılan bir heykel, Aya İrini/İstanbul, 1988  
[Tufan Sağnak, *Kültürlerarası Etkileşimde Bir Örnek: Günseli Kato*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Bilimi Ana Bilim Dalı (yayınlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2009, s.220, (fotograf:Günseli Kato arşivi)]



**Resim 36** Günseli Kato, “Yeryüzü Sanatlarında İstanbul’un Son Bin Yılı” performansında kullanılan bir heykel, Aya İrini/İstanbul, 1988

[Tufan Sağnak, *Kültürlerarası Etkileşimde Bir Örnek: Günseli Kato*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Bilimi Ana Bilim Dalı (yayınlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2009, s.221, (fotograf:Günseli Kato arşivi)]



**Resim 37** Günseli Kato, “Yeryüzü Sanatlarında İstanbul’un Son Bin Yılı” performansında kullanılan bir heykel, Aya İrini/İstanbul, 1988

[Tufan Sağnak, *Kültürlerarası Etkileşimde Bir Örnek: Günseli Kato*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Bilimi Ana Bilim Dalı (yayınlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2009, s.223, (fotograf:Günseli Kato arşivi)]



**Resim 38** Günseli Kato, “Yeryüzü Sanatlarında İstanbul’un Son Bin Yılı” performansında kullanılan bir heykel, Aya İrini/İstanbul, 1988

[Tufan Sağnak, *Kültürlerarası Etkileşimde Bir Örnek: Günseli Kato*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Bilimi Ana Bilim Dalı (yayınlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2009, s.223, (fotograf:Günseli Kato arşivi)]

#### **4.1.8. Ayşegül Yeşilnil (1959)**

Ressam, Caz sanatçısı.1982'de Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü-Tekstil Tasarımı Ana Sanat Dalı'ndan mezun olan sanatçı, Türkiye’de ilk kez üniversite bünyesinde açılmış olan "Moda Tasarımı" uzmanlık dalına giren ilk öğrenci olarak hocası Ayten Sürür'den tek başına eğitim alarak; Türkiye'de döneminin tek ve ilk üniversite mezunu moda tasarımcısı oldu. İstanbul Vakko Fabrikası'nda moda desinatörlüğü yaptı. Çeşitli ihracat firmalarında kreatör olarak çalışan Yeşilnil'in tasarımları uluslararası fuar defilelerinde sergilendi. 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. İzmir Devlet Opera ve Balesi için afişler hazırladı. 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 sergi gerçekleştirdi.

Resim çalışmalarının yanı sıra, 1987 yılından itibaren, birçok tanınmış caz müzisyenleriyle birlikte, profesyonel olarak caz söylemeye başladı. Tüm sözlerini kendisinin yazdığı Rüzgara Şarkılar Söyle adlı ilk albümünü 1995'te çıkardı. Neşet Ruacan, Bülent Ortaçgil, Nezih Yeşilnil, Önder Focan, Erkan Oğur gibi müzisyenler bu albüme eşlik etmiştir. Fotoğraf sanatçısı Mehmet Kısmet ile reklam fotoğrafçılığı alanında sanat yönetmenliği çalışmaları yapan Yeşilnil, İsveçli rock grubu “İubar”ın isteği üzerine atölyesinde gerçekleştirilen performans sonrası, grubun müziğini resimler. Bu proje kapsamında yaratılan resimler, Stockholm Rookie 2005 Müzik festivalinde grubun performansı boyunca barkovizyonda gösterilmiştir.

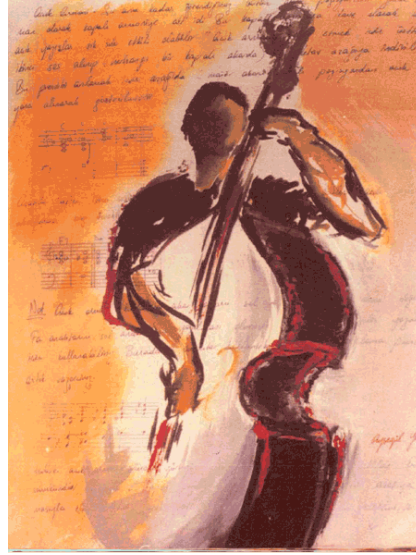
Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği üyesi olan sanatçının, caz müzisyenlerinin gece yaşamını ve enstrümanlarını konu alan bir koleksiyonu bulunmaktadır. Bu koleksiyonunun yanı sıra, Fantastik, Mitolojik ve Efsanevi konulardan oluşturduğu eserlere sahiptir. Resim çalışmalarına İstanbul'daki atölyesinde devam etmektedir.<sup>77</sup>

Sanatçı kendini ifade etme yöntemini hem müzikte kullanır hem de müziği aktardığını söylediği resimde: “Müzik benim her şeyim ama resim ve müzik birbirine çok bağlı, birbirini besliyor, çoğaltıyor. İnsanlar iki sanatı birlikte götürebilmeme çok şaşırıyor ancak ben onları hep ikiz çocuklarım olarak gördüm. Birlikte büyüyorlar, neden birisini tercih etmek zorunda kalayım ki. Dünyada çok olmasa da örnekleri var; Miles Davis ve Joni Mitchel gibi.<sup>78</sup>” Gerçekten de baktığımızda iki disiplinle de eşit şekilde uğraşan sanatçıya çok rastlamamaktayız. Genel olarak, farklı disiplinlere özel ilgiler duyan sanatçıların daha sonra bir yöne yöneldiği görülmektedir. Yeşilnil, resim ve müzikle uğraşısında iki disipline de eşit ağırlık vermektedir. Kendi tabiriyle; şarkılarını çizer, resimlerini söyler.

---

<sup>77</sup> Anonim, çevrimiçi, [www.yesilnil.com/](http://www.yesilnil.com/) biyografi

<sup>78</sup> Zeynep Şanlıer, “Caz Şarkıcısından Resimler”, *RadikalGazetesi Kültür Sanat*, 22.03.2003



**Resim 39** Ayşegül Yeşilnil, “Açık Armoni”, 1987, Karışık teknik, 51 x 41cm  
(yeşilnil.com / galeriler-yillara göre / 1987: [www.yesilnil.com/agaleri.htm](http://www.yesilnil.com/agaleri.htm))



**Resim 40** Ayşegül Yeşilnil, “Notaların Komplimanı”, 1990, Pastel, 65 x 42cm  
(yeşilnil.com / galeriler-yillara göre /1990: [www.yesilnil.com/agaleri.htm](http://www.yesilnil.com/agaleri.htm))

Yeşilnil müziği aktardığı resimlerinde cazı işler; “Bir caz şarkıcısı resim yaparsa yine cazı seçer çünkü caz bir tutkudur<sup>79</sup>,”

Genel olarak baktığımızda sanatçının resim ve müzik arasındaki ilişkiyi kurduğu nokta ruh hali ile alakalıdır. Sanatçının müzikle ilintili eserlerinde caz müziğinin ruhunu resme aktarma çabaları görüyoruz. Sanatçı, resimlerini oluştururken izlenimlerinden yola çıktığını ve figürlerde gözlemlediği hali resme aktardığını dile

<sup>79</sup> İpek Durkal, “Caz Şarkıcısının Caz Resimleri”, *Milliyet Gazetesi Kültür Sanat*, 15.07.1996, s.27



getirir; “Yaşadığım çevredeki nesnelere anlık görüntüler olarak sanatıma yansıyor ve izlenimlerimin söz konusu olduğu bu durum içinde figüratif resimler yapıyorum. Soyut resimde iç dünya nesne aracılığıyla olmaksızın dışa dökülüyor. Yaşamımın bu dönemi izlenimci resimleri içeriyor.<sup>80</sup>” Sanatçının izlenimci hali ilerleyen dönemlerinde de devam eder. Müzik resimlerinin yanı sıra 2006 yılında gerçekleşen sergisinin “Kutsal binbir gece hayvanları” olan isminden de anlaşılacağı üzere hayvan imgelerine sık sık yer vermektedir. Mitolojik karakterlerle ilgilenir. Efsaneleri ele alır, toplumsal kültüre değer verir.



**Resim 41** Ayşegül Yeşilnil, “Nami”, 2000, Pastel, 28 x 21cm  
(yeşilnil.com / galeriler-yıllara göre / 2000: www.yesilnil.com/agaleri.htm)

Hem caz sanatçısı olması hem de ressam olması sanatçıya bu iki disiplin içinde sürekli bir bağ kurma hali sağlamaktadır. Sanatçı eş zamanlı bir uğraş içerisinde. Bu açılarından baktığımızda sanatçının resimlerinde müzik hem ilham kaynağı olarak vardır hem de doğrudan müziği yansıtmaya çalışır. Müzik mekanını, gecesini, müzisyenleri ve müzik aletlerini işler. Bu yönüyle müzik, ilham alınıdır. İşin içine caz girdiği anda müzik direkt kendi varlığıyla resimde hayat bulur. Müzisyenleri ve enstrümanları da resmettiği için son kategorimizde sanatçıya yeniden değineceğiz.

<sup>80</sup> Ali Öz, “Ressam Kadınlar”, *Milliyet Kültür Sanat*, 06.02.1989, s.13

Yeşilnil müziği pek çok yönden kullanır; sanatçının müziği, çizdiği nesne yada figürlerde değil bunları yansıtırken kullandığı üslupta duyumsanır. Nitekim bir müzisyenin resmi yada bir enstrümanın resmi müziği direk yansıtan unsurlar değildir. Salt ele alındığında sessiz birer imgelerdir. Yani onun müziği resmin yapısı olarak karşımıza çıkmaz. Kullandığı üslupta “caz” etkisini yada yansımasını hissederiz. Müzik konu yönünden ilham vericidir. Resimlerinde sürekli müzisyenleri ve müzik hayatını ele alması müziğin ona verdiği imhamdan kaynaklanır. Caz müziğine bu denli bağlı bir müzisyen olarak resim sanatında da müzikten etkilenir. Bu yönüyle sanatçı, konumuzun “esin kaynağı olarak müziği kullanma” bölümünde yer almaktadır.

Müziği resme dönüştürmeyi amaç edinen ressamlar soyuta yönelmişlerdir. Yeşilnil ise figüratif resimler yapmaktadır. Sanatçıya göre caz resimde de, müzikte de öz ruhunu yansıtarak duyulur ve görünür kılınır. Yeşilnil, resimlerinde her ne konuyu ele alırsa alsın(müzikle alakalı ya da alakasız) müzisyen kişiliğinden dolayı caz etkisini ya da yansımasını hissetmekteyiz. Bu ‘öznel’ müziği yansıttan dolayı müziğin resmini yapmaktadır denilebilir. Yine de müziğin yansıtılması diğer müziğin resmini yapan resamlardan bir hayli farklıdır ve öznel bir yansıttır. Yeşilnil müziği barındıran resimler yapar, kendisi resimde müziği duyumsar. Böylelikle Yeşilnil, müziği hem “esin kaynağı olarak resmetme” hem de “doğrudan doğruya müziğin resmini yapma” kategorilerine girmektedir.

#### **4.2. Doğrudan Doğruya Müziğin Resmini Yapma**

Bu bölümde sanatçıların resimlerinde bestecilerin eserlerini görselleştirmeleriyle yada öznel veya nesnel olarak sesin görünür kılınmasını ve bu şekilde ‘müziğin resminin yapılması’ni ele almaktayız.

#### 4.2.1. Gustave Klimt (1862-1918)

Klimt 1876' da Viyana Halk Sanat Okulunda eğitimine başladı. 1886-1892 yılları arasında Burgteater ve Viyana Sanat Tarihi Müzesi'nde duvar resimleri yaptı. Altın rengini ve kadın figürünü çalışmalarında bu dönemlerde kullanmaya başlamıştır.

1897'de Klimt, genç sanatçıları bir araya getiren ve Viyana'da başlayan bir hareket olan Secession hareketine katılmış, 1898-1905 yılları arasında Secession tarafından verilen ilk serginin ardından, Klimt ile sanatçı arkadaşları Secession binasında çalışmalarına ve sergilerine devam etmişlerdir. Klimt'in ilk çalışmaları ve topluma bir sanatçı olarak entegrasyonu, liberalizm ve liberal burjuvazinin içinde bulunduğu kriz ortamı ile çakışır. Köklü ekonomik ve siyasi değişikliklerin tetiklediği bu kriz sanatçıyı ve çalışmalarını etkilemiştir. Klimt eserlerinde erotizmi cesur, kırılğan ve ustaca yorumlar. Klimt'in çalışmalarında kadınlar çıplaktır ve çıplaklık gerçektir. Bu çıplak kadınlar, doğurganlıklarıyla sonsuzluğu da sembolize ederler.

Secession binası, Secession hareketini takiben altı ay sonra yapılmıştır. Birçok serginin yapıldığı ve Avusturya İmparatoru'nun da ziyaret ettiği bu binanın temsil ettiği Secession hareketi, dönemin ekonomik ve sosyal hareketlerinden de güç alarak, önemli mevki ve makamlara üyelerini yerleştirerek, Viyana'da Modernizm'e yapılan hamleye ön ayak olmuştur. "Secession sanatçıları modern sanata getirdikleri kendi yorumlarını ifade edecek ideal bir yol bulmaya çalıştılar ve bu işe özel önem vererek, birlikte öğrenmek istediler"<sup>81</sup>. Beethoven sergisinin meydana getiriliş sebebi de buydu. 1900'lü yılların başında Beethoven sergisi önemli ve büyük bir başarı olarak görülmekteydi. O tarihlerde sonsuza kadar unutulmuş olduğu düşünülen mimari, resim ve heykelin birbirleriyle olan uyumluluğu 21 sanatçı tarafından yeniden oluşturulmaya çalışıldı. Bir Secession sanatçısı olan Klinger'in uzun zamandır sanat dünyasınca beklenen ve bitmesi yakınlaşan Beethoven heykelinin de sergileneceği bir olay olacaktı. Kısa süreli

---

<sup>81</sup> Mehmet Fırıncı - Dizar Ercivan Zincirci, "Gustav Klimt ve 'Beethoven Friz' ", *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi* 20: 2006, s. 139. (dip not: Bisanz Prakken, M. The Beethoven Frieze by Gustav Klimt And The Vienna Secession, Secession-Gustav Klimt-Beethovenfries, Wien:Remaprint: 21-38, 2002)

sergilenecek olsa da, böylesi müthiş bir eserin etrafını saracak coşku dolu eserler bu misyona yardım edecekti.

Gustav Mahler'in 9. senfoninin son bölümünü yorumlayarak yönettiği açılışı daha sonraları büyük bir ziyaretçi kitlesi izledi. Üç ay içerisinde yaklaşık 60.000 sanatseverin takip ettiği bu Beethoven sergisi, Secession döneminin en büyük başarılarından biri olmuştur.

Klimt, bir başyapıt olarak anılan ve kendisinin büyük bir ustalıkla çalıştığı Beethoven Friz'i 1902 yılında tamamlamıştır. Sergiden sonra yerinden kaldırılacak düşüncesiyle eserini ucuz ve taşınabilir malzeme ile çalışmış ve bu nedenle daha sonra frizin restorasyonu sırasında ciddi sıkıntılar yaşanmıştır. Alçı ve çeşitli applike malzemeler (ayna, düğme, renkli kesilmiş cam parçaları, perde halkaları, vb) ile iki uzun bir kısa duvardan oluşan toplam üç duvarı saracak şekilde yapılmıştır. Toplam uzunluğu 34,14 m (uzun duvarlar-13,92 m, kısa duvar – 6,30 m) olan bu eserin, yüksekliği ise 2 ile 2,15 m arasında değişmektedir.

Esere adını veren Beethoven'in, 9. senfonisinin son bölümü olan Schiller'in Neşe'ye Kaside'den (Ode to Joy) esinlenerek Klimt bu eseri yaratmıştır. 1770 yılında dünyaya gelen Ludwig van Beethoven bu şiiri ilk kez incelemesi 9. senfoniye bestelemesinden 30 yıl öncesine dayanıyordu. 1785 yılında ilk baskısı yapılan bu şiire, ilk beste denemesini 1792 yılında yaptığında Beethoven daha 1. senfonisini yazmamıştı. Schiller'in bu şiirine 200'den fazla beste denemesi yaptıktan sonra, 1824 yılında sonuncusunu 9. senfonisinin sonuna eklemiştir. Besteci 9. senfonisi ile insanlığın mutluluğa olan özlemini anlatmaya çalışmıştır. Eserde üç ana tema görülmektedir; soldaki ilk ve uzun duvarda "Mutluluğa Çekilen Özlem", ortada yer alan kısa duvarda "Düşmanca Güçler" ve son olarak sağdaki uzun duvarda "Tüm Dünyaya Öpücük"<sup>82</sup>. Klimt'in Beethoven'a dair gerçekleştirdiği bu çalışmasında her ne kadar 9.senfoniye dair olsa da müzikle karşılaşmayız. Klimt eserini gerçekleştirirken müziği yansıtma kaygısı değil, şiiri görselleştirme kaygısındadır. Yani bir betimleme üzerine sanatçının kendi bakış açısı ve simgeleriyle bu betimlemeyi görünür kılması sağlanmıştır. Aslında Beethoven'in müziğinde de yaptığı budur. Bir sanatçı şiiri müziğe dönüştürür, diğer

---

<sup>82</sup> a.g.e., s.139

sanatçı ise şiiri resime dönüştürür. Burada Beethoven'in eserini oluştururkenki coşkunu resme aktarma şeklinde bir çalışma yapılmış olsaydı Beethoven'in müziğini duyumsayabilirdik. Ya da Klimt'in resminde müziğin yansımaları görebilirdik. Ama Klimt, betimlemeyi kendi süzgecinden geçirip yansıtmıştır. Burada şu ayrımı yapmak gerekmektedir; Klimt, eserini gerçekleştirirken Beethoven üzerinden yorumlama yapmıştır. Sonuç bir betimleme dahi olsa müzik eseri yorumlamasıdır. Eserde müzik duyumsanmasının irdelenmesi yerine sanatçı için resimsel yorumlayışın müzik yorumlanması olması önem kazanır.

Eserde dikkat çeken önemli bir nokta müziğe dair lir çalan bir kadın figürünün bulunmasıdır. Fakat kadın figürünün lir çalan haldeki tasviri müziği ne kadar yansıtır tartışılmalıdır. Eserde müzik enstrümanına bir tek bu sahnede yer verilmiştir. Sahne, tasvir özelliğini korur ve müzik enstrümanının çıkardığı yada yaydığı sese dair bir yorumlama söz konusu değildir. Bu yüzden lir, resimde müziği yayan değil sadece bir kadının ellerinde yer alan bir nesne görevindedir.



**Resim 42** Gustave Klimt, "Beethoven Friz"

-“Mutluluğa Çekilen Özlem” kısmı, sol duvar-,1901-02, Viyana, Avusturya

(Secession resmi sitesi / Close-up – Gustav Klimt ~ Gerwald Rockenschaub – Platform:  
[www.secession.at/e.html](http://www.secession.at/e.html))



**Resim 43** Gustave Klimt, "Beethoven Friz" -“Düşmanca Güçler Kısmı”, orta duvar-,  
1901-02, Viyana, Avusturya

(Secession resmi sitesi / Close-up – Gustav Klimt ~ Gerwald Rockenschaub – Platform:  
[www.secession.at/e.html](http://www.secession.at/e.html))



**Resim 44** Gustave Klimt, “Beethoven Firiz” - “Tüm Dünyaya Öpücük” kısmı  
(final kısım), sağ duvar -, 1901-02, Viyana, Avusturya  
(Secession resmi sitesi / Close-up – Gustav Klimt ~ Gerwald Rockenschaub – Platform:  
[www.secession.at/e.html](http://www.secession.at/e.html)



**Resim 45** Gustav Klimt, “Beethoven Friz”; detay – Lir Çalan Kadın-, 1901-02  
(Mehmet Fırıncı - Dizar Ercivan Zincirci, “Gustav Klimt ve ‘Beethoven Friz’”, Dokuz Eylül  
Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi 20: 2006, s.142 )

#### 4.2.2. Vassily Kandinsky (1866 – 1944)

1866’da Moskova’da doğdu. 1944’te Paris yakınlarında öldü. 1895’te Monet’in tablosunu görmesiyle beraber hukuk öğrenimini bırakır ve kendisini bütünüyle sanata adar. Önce Münih’te sonra Hollanda ve İtalya’da araştırmalar yapar. 1907’de Münih’e döner. 1910’da ünlü soyutlamasını yaparak bir devrime yol açar. 1911’de Franz Marc ile “Der Bleau Reiter” hareketini kurar. Kandinsky, 1921’de Sanatsal Bilimler Akademisi’ni açar, bir sene sonra da Bauhaus’ta hocalığa başlar. . Ayrıca 1924’te Mavi Süvari grubunun başkanlığını yapan Galka Scheyer (1889-1945) grup üyeleri olan Kandinsky, Klee, Jawlensky, Feininger’ın koruyuculuğunu üstlenir ve bu dört ressamın sanatını savunmak üzere Birleşik Amerika’ya gider. Orada yaptığı

etkinliklerle Kandinsky'nin sanatını tanıtmış olur<sup>83</sup>. 1933'de Naziler Bauhaus okulunu kapatana dek kuramsal düşüncelerini orada oluşturup yayan sanatçı 1934'te Paris'e yerleşir. Hem ressam hem de sanat kuramcısı olarak 20.yüzyıl sanatının en etkili kişileri arasında sayılmaktadır<sup>84</sup>.

Kandinsky'nin sanat hayatında önemli etkileri olan olaylardan biri Monet'nin “saman yığınları” adlı tablosuyla karşılaşmasıdır. Hayatındaki bu önemli durumu kendi şu sözlerle aktarır;

*“Aynı günlerde, bütün hayatıma damgasını vuran ve beni o günler temelden sarsan iki olay yaşadım. Bunlar Moskova'daki Fransız sergisi –her şeyden önce Claude Monet'nin ‘saman yığını’- ile Saray Tiyatrosu'ndaki bir Wagner sahnelemesiydi: Lohengrin. Daha önce sadece gerçekçi sanattan haberim vardı, daha doğrusu Ruslardan başkasını bilmiyordum, sık sık Repin'in portresindeki Franz Liszt'in eli vb. karşısında durur, uzun uzun bakardım. Ve birden bire, ilk defa bir resim görmüş gibi oluyordum. Karşımdakinin saman yığını olduğunu serginin katalogu söylüyordu bana. Bu görüp de tanıyamama utandırdı beni. Hem, ressamın bu kadar belirsiz resim yapmaya hakkı olmadığını düşündüm. Belirsiz bir biçimde bu resim nesnesinin eksik olduğunu hissediyordum. Aynı zamanda, şaşırarak ve kafam karışarak, resmin beni sarmakla kalmayıp silinmez bir biçimde belleğime kazındığını ve sürekli olarak, ister istemez, en son ayrıntısına kadar gözlerimin önünde canlandığını fark ettim. Hiçbir şey anlamıyordum bütün bu olandan, bu yaşantıdan en yalın sonuçları çıkartacak halde bile değildim. Ama iyice anladığım bir şey varsa o da, paletin bana o zamana kadar gizli kalmış, aklımın ucundan bile geçmeyen ve bütün düşlerimi aşan gücüydü. Resim masalsı güç ve görkem kazanıyordu. Ama farkında olmadan, nesnenin resimde vazgeçilmez bir öge olduğu yolundaki kanım da sarsılmıştı...<sup>85</sup>”*

Sanatçının sanat anlayışı soyut sanatın da temelleri niteliğindedir. 1912 yılında Kandinsky'nin “Sanatta Zihinsellik Üzerine” (Concerning The Spiritual In Art) adını taşıyan teorik kitabı yayımlamasıyla beraber bütün dikkatleri üzerine çeker.

<sup>83</sup>Vivian Endicott Barnett, çeviren:Kaya Özsezgin, “Kandinsky ve yeni dünyanın soyutlaması”, *Artist Modern*, Nisan 1993, Sayı:19, s.43

<sup>84</sup>Vassily Kandinsky, *Sanatta Zihinsellik Üzerine*, s.[2]

<sup>85</sup>a.g.e., s.10

Bunu Mondrian'ın (1872-1944), 1919-20 tarihlerinde “Doğal gerçeklik ve Soyut Gerçeklik” (An Essay in Trialogue Form) adlı kitabı takip eder. Bu kitaplar iki ünlü sanatçının resimlerindeki tutumunu ve sanat etiklerini açıklayan niteliktedir. Kandinsky'nin imzasını attığı “Sanatta Zihinsellik Üzerine” adlı kitap, soyut sanatın felsefi içeriğini dile getirmekteydi. Soyut sanatın manifestosu niteliğini taşıyan bu kitap yayınlandığı anda geniş bir yankı yaratmış ve birçok sanatçıyı etkisi altına almıştır.

Soyut sanat örnekleri yüzyılım başlangıçlarında ilk kez 1910'da Kandinsky'nin yapmış olduğu bir suluboya kompozisyonu ile başlamış Mondrian, Robert Delaunay (1885-1941), Picabia (1879-1953), Jean Arp (1887-1966) ve Franz Kupka (1911-1957) ile devam etmiştir. 1910'larda başlayan bu stil gerçekte bir ekol olmayıp bir anlayışı dile getirmekteydi. Soyut sanatın en büyük özelliği artık sanatçıların doğaya bakmadan zihinsel çalışmalarınıdır. Artık sanatta zihinsel yaratı önem kazanmaktaydı<sup>86</sup>.



**Resim 46** Wassily Kandinsky, -ilk soyut suluboya-, Kağıt üzerine kalem ve suluboya, 49.6 x 64.8 cm, 1910, Musée National d'Art Moderne (Texas Wesleyan University, <http://faculty.txwes.edu/csmeller>)

Kandinsky'nin soyut sanat anlayışını kavrayabilmek için onun resimleri kadar resimlerindeki müziğini de duyumsamamız gerekir. Kandinsky resme verdiği önem kadar müziğe de büyük önem verir ve resimlerinin müziği barındırdığını dile getirir. Sanatçı çocukluk yıllarında müzik eğitimleri alır. Müzikle her zaman iç içedir ve özel bir yatkınlığı vardır. Bu özel yatkınlık bizi Kandinsky'nin sinestezik durumuna götürür. Sinestezi özelliği sayesinde büyük bir sezgisel duyarlılığa

<sup>86</sup>Yahşi Baraz, “Türk Resminde Soyut Eğilimler” sergi kataloğu, 13 Kasım-4 Aralık 1998, giriş yazısından, s.5



sahiptir. Sinestezi, duyuların birbirine geçebilme halidir; rengin sesini duymak, kokunun rengini görmek, rengin tadını almak yada harflerin ses yada rengini görebilmek gibi özel bir sezgi hali sunar. En çok harflerin seslerinin duyulması şeklinde ortaya çıkan bu durumda sesin rengini görebilmek yada rengin sesini duyabilmek haline de çok rastlanılmaktadır. Kandisky de rengin, biçimlerin seslerini duyar.

Sanatçının kendi sözleriyle de sinestezik haline tanıklık etmekteyiz; “Nihayet, renklerin işitilmesi o kadar kesindir ki, cart sarı izlenimini piyanonun bas tuşlarında vermeye çalışmayan ya da koyu vişne çürüğünü soprano sesi olarak nitelendirmeyen bir kişi bile bulunamaz belki<sup>87</sup>.” Bununla beraber resim-müzik arasında kurduğu koşutlukta bir çok benzetmeler yaparak iki sanata dair çıkarımlarda ve açıklamalarda bulunur.

“Renk, ruhu dolaysız etkilemeye yarayan bir araçtır. Renk bir tuştur. Göz ise çekiçtir. Ruh bir çok telleri olan bir piyano... Sanatçı şu yada bu tuşa basarak insan ruhunu amacına uygun biçimde titreşime geçiren eldir.<sup>88</sup>”

Kandinsky kendi sanat kuramını açıklarken de kendi öğelerini sürekli olarak başka bir sanatın öğeleriyle karşılaştırır, yada başka bir sanat üzerinden resim sanatını anlatır ve bu anlatımdaki ‘başka sanat’ genelde müziktir. Kendi kuramının üzerine müziği giydirerek aktarım yapar. Bu esnada müziğe dair bir çok görüşüne, müziğin resimle olan bağlarına da değinir. Aslında yaptığı, müzik sanatı üzerinden resim sanatını anlatmaktır. İki sanatın da özüne inildiğinde aynı yere vardığını ve bir çok benzerlik taşıdığını dile getirir. Kendi sanatını konumlandığı dönemlerde müziğe baktığında kendine dair bir çok şeyi görür ve onun istediği bu gördüğü şeyleri resmin öğeleriyle tuvale aktarmaktır. Müziğin birkaç yüzyıldan beri taklitten uzak, yaratıcı, tabiata dair canlandırmalar yapmak yerine sanatçının duygularını aktardığı, ruhsal hayatını ifade ettiği bir olgu olarak yorumlar ve bu yüzden müzik ile bir karşılaştırma yapmak gayet tutarlı bir yoldur<sup>89</sup>.

---

<sup>87</sup>Vassily Kandinsky, Çeviren:Tevfik Turan, *Sanatta Zihinsellik Üzerine*, 1.baskı, 2009, s.49

<sup>88</sup> a.g.e., s.50

<sup>89</sup> a.g.e., s.43-44

Renk karşılaştırmasında rengin kendine has tınısını sesin tınısıyla kıyaslar ve müzikte ne tür bir karşılık edindiğine bakar. Örneğin mavi rengin çok fazla açılmaya gelemeyeceğini, açıldıkça tınısının azalacağını fakat siyaha doğru giden yolda güçlü bir tınıya kavuşacağını düşünür. Müziksel yönden canlandırır ve açık mavinin tınısına bakıldığında flüte karşılık geleceğini, koyu mavinin güçlenen tınısının viyolonsel tınısına benzediğini daha da koyuldukça iyice kuvvetlenen tınının ancak kontrabassın tınısıyla denkleştiğini, siyaha yaklaştığı zaman ise pes bir orgun tınısına benzemeye başladığını ifade eder. Bu ifade şekli Kandinsky'nin iki sanat üzerinden düşünce sistemi oturtup, yöntemi ve tekniği resim sanatından yana kullanma şeklinde görünür kılınır. Zaten asıl amaç resme hizmet etmektir. Düşünce, kuvvetlenen olgunun müzik üzerinden oluşturulması ve sonra resimsel öğelerle tuval düzlemine yansıtılmasıyla vücut bulur.<sup>90</sup>

Sanatçının resimlerine koşut olarak gördüğü müzik atonal müziktir. Atonal müzikte duyumsadığı ve onu etkileyen bir çok şeyi kendi resimleriyle özdeşleştirir. Atonal müziğin ardındaki düşünce yapısıyla kendi resimleri üzerinden kurduğu düşünce yapısının birbirleriyle büyük benzerlik taşıdığını düşünür. 1 Ocak 1911 yılında Münih'te verilen bir konserde Arnold Schönberg, atonal bestelerini ilk kez seslendirmiştir. Kandinsky, Schönberg'in müzikte yapmaya çalıştığı şeyi kendi resmindeki arayışlarla büyük benzerlik taşıdığını görür. Sanatçının, bu konser ardından Schönberg'e yazdığı mektupta da bu benzerlikten ve etkiden bahsetmektedir;

*“Sizin bestelerinizdeki ses çizgilerinin birbirlerinden bağımsız yürüyüşlerini, özgün yaşamlarını ben de resimde bulmaya çalışıyorum. Günümüzde resimde yeni armoniyi konstrüktif yolda arama eğilimi var. Ritm, hemen hemen hep geometri biçimleri üzerine kuruluyor... Ben yeni armoninin geometri yoluyla değil, tersine geometriye karşıt, mantığa karşıt bir yoldan bulunacağına inanıyorum. Bu yol müzikte olduğu gibi, resimde de dissonansların yolu. Bugünün dissonansları yarının konsonansları olacak.”<sup>91</sup>*

---

<sup>90</sup> a.g.e., s.47-50

<sup>91</sup>Nazan İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.61 -Wassily Kandinsky, *Briefe, Salzburg 1981*, s.19, 19.01.1911-

Aynı zamanda dönemin akımlarından biri olan teozofiden de etkilenen sanatçı, teozofinin mantığında da kendi mantığıyla örtüşen bir çok şey bulur. Akımın anlayışına göre madde ve tin karışıklık değil, aynı ilkenin değişik aşamalarıdır. Kandinsky için de tin, sanatta belirginleşir. Sanatçı, tinsel yaşantısını sanatla biçimlendirir, dışa aktarır, ruhsal titreşimlerin tınısını duyarak yüksek düzeydeki hakikatlere ulaşır. Böylece sanatçı derin bir görme yetisine sahiptir, görünenin ötesini ve üst düzey hakikati görebilendir. Sanatçı bu yetiye sanatıyla ulaşabilmektedir. Kandinsky, resim sanatını müzik üzerinden açıklarken 'beste'ye vurgu yapar. Resmin renk ve biçim araçlarıyla kurulmasıyla beste oluşmaktadır. Sanatçı açıklamalarında her zaman beste üzerinden çözümler yapar; bütünü bestesi, bütünü kuran parçaların bestesi, arı beste, salt resimsel beste (çizimsel ve boyasal resim). Kandinsky, besteleri de kendi içlerinde kümelere ayırır; yalın beste (açık-seçik biçimde beliren yalın bir biçimin egemenliği altındadır.) yani melodik olan ve karmaşık beste (çeşitli biçimlerden oluşur ve bu biçimler açık-seçik yada üstü örtülmüş bir ana biçimin egemenliği altındadır. Bu ana biçim dışsal olarak zor bulup çıkarılır nitelikte olabilir; o zaman içsel temel özellikle güçlü bir tını kazanır.) yani senfonik olan olmak üzere iki çeşittir<sup>92</sup>. Kandinsky müzik üzerinden resim açıklamalarında bu iki ayrımı sanat tarihinin her dönemine ve her tablosuna uyarlayabiliyor. Resimlerinde müziği barındırsın yada barındırmasın tüm tablolar bu müziksel sınıflandırmada yer alabiliyor. Çünkü Kandinsky'nin yaptığı şey, bir sanatı başka bir sanat üzerinden açıklama yoludur ve o sanatın üzerinden açıklandığı sanatla direkt bir bağı olmasının gereği yoktur. Yapılan çözümler sanatı daha iyi kavrama ve algılama adına yapılan bir çözümlerdir. Bu açıdan bakıldığında sanatçı yalın (melodik) beste sınıfına Cezanne'ın ve Hodler'in çalışmalarını örnekler, karmaşık (senfonik) beste kategorisine ise geçmiş sanat dönemlerinin bir çok tablolarını, minyatürleri, ağaç-baskıları, eski Alman ustalarını, İranlıların sanatını, Japon sanatını, Rus İkonlarını, halk baskılarını örnekler. Bunu yaparken senfonik bestenin melodik olanla henüz çok bitişik olduğunu da ekler. İçlerinde melodik ögenin çok nadir görülebildiği, bu halde bile yeni bir biçimlendirmeye uğradığı 'yeni senfonik beste' türünün kendi resimlerinde var olduğunu belirtir. Bunun için resimleri arasından da üç röprodüksiyonu örnek verir<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> a.e., s.99

<sup>93</sup> a.g.e., s.100

Bu resimler üç ayrı çıkış noktasına örnek resimlerdir;

1- “Dışsal tabiat”ın çizimsel-boyayimsal biçimde ifade bulan dolaysız izlenimi. Bu resimler “Impressionen” (İzlenimler) adını alır:



**Resim 47** Vassily Kandinsky, “İzlenim no:3; Konser”, Tuval üzerine yağlı boya , 78x100 cm., 1911, Stadtische Galerie im Lenbachhaus, Münih.  
([www.guggenheim.org/](http://www.guggenheim.org/) 50.yıl için retrospektif sergisi,2009)

2- İçsel nitelikte olayların genelde bilinçsiz olarak, büyük çoğunlukla birden bire oluşmuş ifadeleri, yani “içsel tabiat”ın izlenimleri. Bu türe “Improvisationen” (Doğaçlamalar) adını alır:



**Resim 48** Vassily Kandinsky, “Doğaçlama no:18”, 1911  
(Vassily Kandinsky, *Sanatta Zihinsellik Üzerine / Tablolar / s.[122]* )

3- İçinde benzer biçimde (ama çok çok özel bir yavaşlıkla) oluşan, uzun zaman ve ilk taslaklardan sonra neredeyse kılı kırk yararcasına tarafımdan sınıp üzerlerinde çalışılan ifadeler. Bu tür resimler “Komposition”[Beste] adını alır:



**Resim 49** Vassily Kandinsky, "Composition II" [Beste 2], Tuval üzerine yağlı boya, 97.5 x 131.2 cm., 1909-1910, Solomon R. Guggenheim Museum, New York  
(Vassily Kandinsky, *Sanatta Zİhinsellik Üzerine* / Tablolar / s.[123] )

Kandinsky'nin sanat tarihi içerisinde melodik ve senfonik beste kategorilerinde gördüğü çalışmalara örnekler;



**Resim 50** V. Paul Cezanne, “Yıkananlar”, 1898-1905, Tuval üzerine yağlı boya, 210 x 250 cm, Philadelphia Art Museum, (W.P.Wilstach Koleksiyonu)  
(Vassily Kandinsky, *Sanatta Zİhinsellik Üzerine* / Tablolar / s.[120] )



**Resim 51** 1. İmparatoriçe Theodora ve Cariyeleri, Mozaik,  
Ravenna’da San Vitale’de, İtalya, 4.yüzyıl  
(Vassily Kandinsky, *Sanatta Zİhinsellik Üzerine* / Tablolar / s.[116] )

#### 4.2.3. Luigi Russolo (1885 – 1947)

Ressam ve aynı zamanda müzikle de uğraşan Luigi Russolo 1913 yılında Filippo Tommaso Marinetti ile birlikte “Gürültünün Sanatı” manifestosunu yayımlamıştır. Bu açıdan bakıldığında elektronik müziğin ilk teorisyenlerinden denilebilir. Yayımlanan “Gürültünün Sanatı” manifestosu aslında Russolo’nun fütürist besteci arkadaşı Francesco Balilla Pratella’ya yazdığı bir mektuptan oluşmaktadır. Russolo’ya göre insan kulağı hız, enerji, gürültü ve urban endüstriyel sese alışık hale geldi, hatta bu yeni ses paleti beste ve müzikal alet anlayışına yeni bir anlayış getirmektedir<sup>94</sup>. 20. yüzyıl müzik anlayışına bambaşka ve önemli bir bakış getiren bu manifesto ile de Gürültü Makinası doğmuştur. Modern şehrin gürültüsünü kontrol altına alınabilen bir hale getiren; gürültü, fısıltı, bağırma, çığlık gibi isimler verilerek sınıflandırılan ve sesler üreten Russolo’nun “Intonarumori” adını verdiği gürültü makinesi kapalı kapılar ardında gösteri amaçlı kalmamış, aksine Nisan 1914’te Milano’da ilk kez bir konserde çalınmıştır. Bunu takiben Genova ve Londra’da da konserler verilir. Gürültünün Sanatı manifestosu dışında başka manifestoların da yazılmasına rağmen, Russolo kadar ses getirmemiştir. Russolo, müziğin olağan sınırlayıcılığından kurtulması gerektiğini savunur. Artık radikal bir yeniliğin gelmesi kaçınılmazdır. Sanatçıya göre geçmiş dönemlerde müzik düşünürleri ve besteciler bir takım yenilikler getirme çabasında olsalar da tekrarın

<sup>94</sup>Robert P.Morgan, “Musical Modernity: Futurism, Modernism, and The Art of Noises”, *Modernizm/Modernity*, Eylül 1995, Vol.1, No:3, pp.138-139

ötesine geçememişlerdir ve bilinenin yinelenmesinden oluşan bir yenilik müziğe hiçbir katkı sağlamaz<sup>95</sup>.

Russolo'nun sanatının bizim için önemi sanatçının hem ressam hem de müzisyen olmasıdır. Öncesinde resim sanatıyla uğraşan ve müziğe dair de görüşleri bulunan Russolo daha sonrasında resimden uzaklaşır ve tamamen müziğe yönelir. İmge dünyasından ses dünyasına yönelen ve kendi enstrümanını geliştirip sanatının bir parçası haline getiren sanatçının resimlerinde de müziğin büyük etkisi vardır. Modernleşmeye dair olan tüm teknolojik gelişmelerde ortaya çıkan ses kavramlarını resimlerindeki imgelerle bütünleştirir. Şehir sesinin senfonisi resimlerde şehre dönüşür veya bir arabanın çıkardığı ses müziksel açıdan ele alınıp yine araba imgesi üzerinden görselleştirilir. Müziksel sesi çıkaran alete enstrüman adını veriyorsak o halde Rossolo için müzik aleti bir arabadır diyebiliriz. Çünkü onun müzikte kullandığı ve kontrollü bir şekilde birleştirdiği seslerin hepsi modernleşme sürecine dair, geleneksel müzik seslerinden arınmış, aykırı olan ve yaşamın içindeki seslerdir.

Bu açıdan bakıldığında “Bir Arabanın Dinamizmi” adlı eserinde araç müzik aleti niteliğinde, ve motorundan çıkan ses ise müzik niteliğindedir. Çünkü sanatçının sanatsal sorunsalı ses üzerinedir ve resim sanatında da ele aldığı şey sesin vurgusudur. Bu ses sanatçı için müziğin oluşumudur ve “intonarumori” müzik aletine aktardığı motor sesi kendi kontrollü altında bir beste oluşturur. “Bir arabanın dinamizmi” müzikseldir, dinamizm olarak hızın yanı sıra motor sesinin hız ve sürüş karşısında çıkardığı aykırı seslerin dinamizmidir.

---

<sup>95</sup>İlhan Mimaroglu, *Müzik Tarihi*, 1995, s.141



**Resim 52** Luigi Russolo, “Bir Arabanın Dinamizmi”, 1912-13,  
Musée National d'Art Moderne, Paris

(Karl Ruhrberg, Klaus Honnef, Manfred Schneckeburger, Christiane Fricke, *Art of the 20th Century*,  
1.baskı, 2000, USA, s.84)

Russolo'nun 1911 yılında yaptığı bir diğer eseri olan “Müzik” de konumuz açısından dikkat çekicidir. Tablo müzik içeriklidir ve bir müzisyen icra halindedir. Renkler dikkat çekicidir, devinimi destekler ve devinim müziğin görselleştirilmesiyle tabloya verilir. Ritm dalgalanma şeklinde resme yansır. Orta alt konuma yerleştirilen müzisyene nazaran müzik tüm tabloyu kaplar. Toparlayıcı ve bütünü oluşturan niteliğindedir. Ses tüm alana yayılır ve yayılan ses görünür kılınp tablo içerisinde dolaşır. Tabloyu kuran, yıkan, toparlayan, parçalayan, dengeye getiren, kucaklayan, dağıtan, harekete geçiren tüm unsurlar seste toplanır. Ana unsur sestir ve tablo müziğin destekçisi olarak adını da müzikten alır. Müzisyen bir piyanisttir ve sesin görselleşmesi dışında müzik aleti de rahatlıkla seçilir.



**Resim 53** Luigi Russolo, “Müzik”, 1911

([www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/artists/luigi-russolo](http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/artists/luigi-russolo))



#### 4.2.4. Abdurrahman Öztoprak (1927 - 2011)

1951’de İ.D.G.S.A. Resim Bölümü’nden mezun oldu. 1952-53 yıllarında Roma Güzel Sanatlar Akademisi’nde fresk çalışmaları yaptı. Birbirini değişik konuş ve planlarda kapatan ve soyut derinlik imajını güçlendiren biçimlerle oluşturduğu çalışmaları, geometrik-soyut anlayış kapsamında değerlendirilebilir<sup>96</sup>. “Çözüm, resimlerde zamanı yaşatmak mümkün olmadığına göre, resimlere zamanı yaşatmaktır: Öztoprak da bunu yapıyor. Resimlere bakıyoruz; genellikle siyah bir yüzey üzerinde renkli yüzeyler. Bu yüzey, zaman zaman hacim kazanıp, geometrik figürlere dönüşüyor. 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 başladığı zaman anlıyoruz. Kompozisyon da ışıkla birlikte değişiyor çünkü. Böylece bir resim gün boyu, değişen çevre ışığıyla, andan ana değişiyor; yeni bir resme bakıyoruz her baktığımızda.”<sup>97</sup>



**Resim 54** Abdurrahman Öztoprak, İsimsiz, Tuval üzerine karışık teknik, 95x95 cm, 1994

(Özkan Eroğlu, *Abdurrahman Öztoprak/Duygulanım Resimleri*, Bilim Sanat Galerisi, 1999)

<sup>96</sup>Kaya Özsezgin, *Türk Plastik Sanatçıları; Ansiklopedik Sözlük*, Yapı Kredi Yayınları, 1.baskı, İstanbul, Aralık 1994, s.264

<sup>97</sup>Anonim, *Türk Plastik Sanatları, Yetmiş Beşinci Yıl'a Armağan*, Bilim Sanat Galerisi, 1988, İstanbul, s.198

Abdurrahman Öztoprak hayatına dair ipuçları sunarken annesinin sanata düşkün olduğunu, ressam olmasında büyük rolü olan iki kadından biri olduğunu vurgular. İkinci soylu kadın ise kırklı yılların başında, eşinin Yahudi olması nedeniyle ülkemize gelen Prof. Clemens (Emin) Bosch'un eşi Johanna'dır. Gençlik yıllarını üst düzeyde kültür birikimine sahip olan bu ailenin yanında geçirmesini büyük bir şans olarak görür. Hayatı boyunca zamanın kıymetini iyi bilen ve sanata da büyük bir tutkuyla bağlı olan sanatçı, yirmi dört saatlik günlük saat diliminin azlığından hep yakınmıştır. Elli yaşına kadar günde ortalama on beş saat, daha ileriki yaşlarında da altı, yedi saat boyunca çalışır ve zamanı hiçbir zaman yeterli bulmaz. Sanatçının hayatının dönüm noktası 1967'de Darmstadt'da açılan, '2. Internationale der Zeichnung' sergisidir. Bu sergide Paul Klee'nin küçük bir alçı levha üzerine önce altın fon ve bu fonun üstüne yaptığı, özel bir koleksiyondan getirilmiş suluboya çalışması Öztoprak'ı derinden etkiler ve yıllardan beri aradığı gerçek devinimin çıkış noktasını bulmuş olur. Onun hayatı boyunca aradığı devinim müzikte onu etkileyen devinimdir. Sanatçı müziğe karşı farklı bir duyarlılıktadır ve müzikte yakaladığı bir çok etkiye resimde de ulaşmak ister. Bu açıdan Klee'nin çalışmasındaki devinim ona bu arayışta büyük katkı sağlar. Sanatçının müzik ile resim üzerine arayış sürecini kendi sözleriyle aktaralım;

“1950'li yıllarda, biraz da ressam kıtlığından olsa gerek, çiçeği burnunda, oldukça tanınmış bir ressamdım. Henüz öğrencilik yıllarımda yapmış olduğum resimlerim, bugün özel koleksiyon ve kataloglarda yer almasına ve iyi işler yapmış olmama rağmen, yukarıda kısaca ve özellikle açıklamaya çalıştığım müziğin bende yaptığı etkiden dolayı, görsel bir sanat olan resimde gerçek bir devinimi arzuladım daima... Önce, soyut bir olgu olan müziğin karşınının resimde de soyut olması gerçeği ile, Akademi'nin son yıllarında araştırma olarak yaptığım soyut çalışmalarımı ön plana alıp, 1956 yılında, İstanbul Şehir Galerisi'nde açtığım soyut resimlerimden oluşan sergimden sonra arzuladığım devinim olayını çözümlenmeden sergi açmamaya karar verdim. 60'lı yıllarda Paris, Rotterdam, Brüksel, Anvers, Amsterdam vb. gibi şehirlerde yaptığım araştırmalar ile tanıdığım kinetik sanatçıları 1968'de Kassel şehrinde o güne kadar açılanların en başarılısı olan “4.Documenta” da toplu olarak görme şansım oldu. Bu sanatçılardan Julio le Park, Francesco Mario, Günter Vecker motor gücü, ışık oyunları ile mimarlık eğitiminden sonra plastik sanata başlayan Enrico Castellani mekaniğin dışında kullandığı

alüminyum malzemeyi önlü arkalı çalışarak hareket sağlarken, Gianni Colombo ile Hugo Demarco ise karanlık mekanlarda ışık oyunları ile çeşitli objelerle çok iyi değerlendirmişlerdi. Fakat bu çalışmaların tual ile ilgili olmadığı gibi belirli bir mekana bağımlı oluşları yanında çoğaltma şansı da yoktu... Benim arzum, normal bir tual üstünde yardımcı malzeme kullanmadan kesin bir devinim sağlamaktı. Uzun yıllar sürdürdüğüm araştırmalarımın sonucunu yukarıda bahsettiğim, Klee'nin 21x11 cm ebadındaki küçük bir çalışmasından yola çıkarak, üç boyutu dördüncü boyuta çözümlenip, yaşam boyu özlediğim özgün resmimi yapma imkanına kavuştum.<sup>98</sup>

Sanatçının çalışmalarında önemle üzerinde durduğu; armoni, devinim, yüzey, es- pas ve geometridir. Geometrik formlar devinerek onun mekan kaygısı içerisinde yerini alır. Formlar ışık ile derinlik etkisine girer. Zaman zaman sert olan geometrik formların yerini daha yumuşatılmış ve daha organik formlar alır. Sanatçının yüzey üzerinde yapmaya çalıştığı tüm etki aslında müziğin etkisidir ve çıkan sonuç bir resim kadar müziktir de. Beethoven başta olmak üzere Klasik Batı Müziği'nin önemli bestecilerinden aldığı esinle Müziği en iyi şekilde yüzeye aktarma çabaları onu geometrik formlarla devinen bir alan oluşturmaya iter.

“Öztoprak'ın sanatı, çağdaş Avrupa sanatının gelişme sürecine eşlik ediyor; arayışları, esinlenmeleri hatta bazı temel farklılıklarıyla da bu süreci irdeliyor. 10 senelik mimarlık ve tasarım deneyimi sanatçıya zindelik ve benzersiz bir detaycılık sağlamış; bu zindeliğin arayışların ve deneyselliğin kesiştiği yerde Öztoprak'ın duygusal ve müzikal ruhu bulunuyor. Işık ve rengin ritmi, bakıldığında derinleşen ve gizemleşen uzayın titreşimleri, algılamamanın katı kuralları ile müziğin tınılarını birleştiriyor. Bu müzikal resim doğrudan doğruya, dillerin, tekniklerin ve dışa vurumculuğun bir kaynaşması olarak, Doğu ile Batı füzyonunu anlatıyor; aynı denizin iki yakasını birleştiren, salt sanattan yapılmış bir köprü.<sup>99</sup>”

<sup>98</sup>Özkan Eroğlu, *Abdurrahman Öztoprak/Duygulanım Resimleri*, Bilim Sanat Galerisi 1999, s. 60

<sup>99</sup>Halilhan Dostal, 'Renk ile Notanın, Resim ile Müziğin Etkileşimi'; Abdurrahman Öztoprak Sergisi, 25 Mart 2010 çevrimiçi yazısından dip notuyla; Silvio Fuso, 'Kalp Coşkusunun Yüce Figürleri-Elgiz Koleksiyonu'ndan Abdurrahman Öztoprak, Ca' Pesaro Uluslararası Modern Sanat Müzesi, Venedik / Ca' Pesaro Müze Müdüründen', Kitap Yayınevi Ltd. Şti., Mas Matbaası, Mayıs 2008, İstanbul, s. 21.

Özkan Eroğlu'nun kaleme aldığı Abdurrahman Öztoprak, Duygulanım Resimleri kitabında Öztoprak, sanat anlayışım kısmında kendi sanat üzerine duyarlığını aktarır;

*“Kişi zaman ve mekan ortamında oluştuğuna göre, doğayı tanımayan bir insanın, bir insanı bir ağaca değişmeyen Beethoven'ı nasıl algıladığını, Palladio'nun yapıtlarını tanımayan bir kişinin, İtalyan operalarından ne zevk aldığını her zaman merak etmişimdir... Çocukluğumda, dünyayı tanımaya başladığım yıllarda, karşı sahilde, Anadoluhisarı ile Kanlıca arasında, bugün yok olmaya terk edilmiş! Benim için Türk mimarisinin en güzel örneklerinden biri olan, Amucazade Hüseyin Paşa yalısını ve Mimar Sinan'ın eserlerini görmeyen bir insan Itri, Dede Efendi, şevki Bey'in müziğini nasıl algılar?.. Bunlara biraz açıklık getirmek için Ergun Zoya'nın bir yorumunu sunmak istiyorum.*

*‘...Kişi, kafasındaki bilgi ve tecrübeden oluşan birikim gücünün üstündeki bir şeyi algılayamaz... Kişi, algılayamadığı bir şeyi fark edemez, dolayısıyla araştırıp inceleyemez... Kişi, araştırıp inceleyemediği şeyi öğrenemez... Kişi, öğrenemediği şeyi algılayamaz... Kişi, algılamadığı, incelememiği, öğrenemediği ve anlayamadığı şeyi benimseyemez... Kişi, benimsemediği bir şeyler hayatını özleştiremez...<sup>100</sup>”*

Sanatçının kendini ifade ettiği her konuşmasında resim üzerine sürekli değindiği olgu müziktir. Sanatçı müziği hayatına dair arayışlarında bir çıkış yolu olarak görür. Kendini en iyi ifade ettiği araç olan resim sanatına da müziği aktarır. Böylelikle ulaşmak isteği yere ulaşır ve sorunsallarına karşılık bulur. Müziği resme aktarma çabasında izlemesi gereken yolu uzun yıllar arar ve aslında bazen ne aradığını da bilmeksizin bir arayış içerisinde. Bu içinden çıkılmaz durum karşısında “Yıllardır aradığım neydi?” diye sorar kendine. Müzik onun ruhunda derin izler bırakır ve yüceleşir. Aradığı etki de aslında bu yüce etkidir. Bazen bu etki o kadar kuvvetlenir ki yaşama sebebi olarak gördüğü Beethoven'ı insan statüsünden çıkartıp tanrılaştırır. Beethoven olsa olsa bir müzik tanrısı olabilir der,

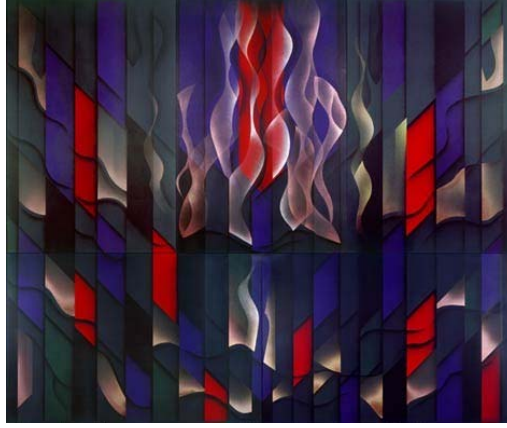
<sup>100</sup>Özkan Eroğlu, *Abdurrahman Öztoprak/Duygulanım Resimleri*, Bilim Sanat Galerisi 1999, s.5

yoksa onun müzikle oluşturduğu bu müthiş etki başka nasıl açıklanır? Bu etkiyi yaratabilen nasıl bir insan statüsünde algılanabilir? düşüncesindedir. Hissedilen bu etki resimde karşılık bulurken gerçek bir devinime dönüşmelidir ve burada da resimsel sorunsallar ortaya çıkar. Bu sorunsallar hissettiği ve oluşturmaya çalıştığı etkiyi en iyi şekilde nasıl tuval yüzeyine aktaracağına dair sorunsallardır. Bu evrede soyut sanat devreye girer çünkü soyut olan müziği en iyi soyut sanatın yansıtabileceği düşüncesindedir. Daha sonrası devinim nasıl oluşacaktır? Ona bu konu da Klee'nin çalışmaları yol gösterir. Yukarıda da değindiğimiz Klee çalışmasıyla karşılaşmasından sonra bir numaralı yol göstericisi Klee olmuştur. Çünkü sanatçının yıllardır bulmaya çalıştığı etki, hemen karşısında boya, form, biçime bürünmüş durmaktadır. Onun kafasındaki soyut kavram elle tutulur gözle görülür hale gelmiştir. Bunu yapan büyük üstat Klee'dir ve böylelikle ana iskelet kurulmuş olur. Mimariden gelen bilinçaltı mekan etkisi onu çalışmalarında hep bir mekan oluşturmaya iter ve sanatçı es-pas ile oluşturduğu mekan olgusunu devinime hizmet ettirir. Devimin bütünsel resme, resim ise müziğe ulaşan bir yoldur. Bu açıdan onun resimleri müziği doğrudan aktarır, müzikten beslenir, müziğe ihtiyaç duyar, çıkış noktası ve ulaşılan yer müziktir.



**Resim 55** Abdurrahman Öztoprak, İsimsiz, Tuval üzerine karışık teknik,  
130x130 cm, 2000

(Özkan Eroğlu, *Abdurrahman Öztoprak/Duygulanım Resimleri*, Bilim Sanat Galerisi, 1999)



**Resim 56** Abdurrahman Öztoprak, “Missa Solemnis, L.v. Beethoven’a Saygıyla, Müvit Özdoğru Anısına”, Tuval üzerine karışık teknik, 300 x 360 cm, 2005  
(Özkan Eroğlu, *Abdurrahman Öztoprak/Duygulanım Resimleri*, Bilim Sanat Galerisi, 1999)

#### 4.2.5. Bilge Alkor (1936)

İDGSA Resim Bölümü’ndeki öğreniminin yanı sıra, Münih ve Roma Akademilerinde çalıştı. Gravürlerinde, siyahın tonları ve süperpoze etkileri üzerinde geliştirdiği nötr armonilere dayanmakta ve biçimin ifade olanaklarını bu doğrultuda genişletici çalışmalar yapmaktadır<sup>101</sup>.

Bilge Alkor’un sanatına disiplinler arası sanat dememiz doğru olur. Çünkü Bilge Alkor resim sanatının içerisinde müzik, ses, metin, gibi başka disiplinlere ait öğelere de yer vermektedir. Bizim için önem teşkil eden şey bilge Alkor’un sanatında müziği nasıl ele aldığıdır. Bir metni resme dahil etmek birebir aktarımla gerçekleşebilen bir şey fakat müziği dahil etmeye çalışıldığında farklı bir yol izlemek gerekiyor. Nitekim harf sembollerinden oluşan metin, görsel bir yapıdır. Müzik ise soyuttur ve işitseldir. Bilge Alkor eserlerine müziği dahil ederken müziğin yapısını görsel frekansta eşitliyor.

Bilge Alkor, sanat disiplinleri içerisinde kendi sanatına hizmet edecek her türlü öğeyi kullanmaya açıktır. Sanatçı için önemli olan sonuca ulaşmak ve özü yakalayabilmektir. Resimde salt müziği işleyen bir sanatçı olmamakla beraber

<sup>101</sup>Kaya Özsezgin, *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük*, Yapı Kredi Yayınları, 1.baskı, İstanbul, Aralık 1994, s.30

resim serilerinde farklı disiplinlere yer verdiğini söylemiştik. Yeri geliyor bir opera yorumu yeri geliyor liedlerin ele alınması yeri geliyor bir sanatçıya yapılan göndermeler şeklinde karşımıza çıkıyor. Disiplinler her ne kadar farklı olsa da sanatçı kendi resim algısı süzgecinden geçirdiği tüm alımlamaları görselliğe dönüştürüyor. Aslında tüm sanatı boyunca yakaladığı öz budur. Varolan bir yaratıya kendi varlığından katılımlar yapıp, görsellik süzgecinden geçirip görünür kılıyor. Aslında görsele dönüşümde öz hep aynı fakat sanatçı bu özü yeniden yorumlayıp, boyutu imge boyutuna çevirip sunuyor.



**Resim 57** Bilge Alkor, “Kış yolculuğu\_ ‘Rüzgar gülüyle oynuyor Sevgilimin damında rüzgar...’”,  
2000- 2005, 165 x 310 cm, Tuval üzerine akrilik ve yağlıboya  
(bilgealkor.com / yapılar/ resim /2000-05 kış yolculuğu: <http://www.bilgealkor.com/?resim=4>)

Bilge Alkor'un konumuz dahilindeki çalışmalarından ilk değineceğimiz Schubert'in Kış Yolculuğu adlı lied dizisinden esinlenerek yapmış olduğu resim serisidir. Sanatçının eserlerindeki müziğin yerinden önce konu edinilen Schubert'in liedlerine Nazan İpşiroğlu sözleriyle açıklık getirelim;

*“ Lied'lerin sözleri Wilhelm Müller'in. Şiirlerin iletisi yâlnızlık, iletişimsizlik, umutsuz aşk, hastalık, varoluşun anlamsızlığı, ölüm özlemi... Schubert (1827'de) hasta ve karamsar bir ruh hali içindeyken Müller'in Kış Yolculuğu adı altında topladığı şiirlerle karşılaşılıyor. Onu çok etkileyen bu şiirleri hemen besteliyor. Dizi 24 şiirden oluşuyor. Schubert ilk aşamada 12 şiiri besteliyor, ölümünden bir yıl önce geri kalan 12 şiiri de besteleyerek diziyi tamamlıyor. Şiirler doğa betimlemeleriyle, simgelerle, metaforlarla yüklü. Schubert, şiirlerde anlatılanları müziğe yansıtıyor, başka deyişle tını ressamlığı yapmıyor bu lied'lerde. Dizinin bütününe göz önünde tutarak her*

*bir şiiri yorumluyor ve onun iletisini tınlarla dile getiriyor. Bir düşünceyi, bir sözel ifadeyi müziğin biçimlendirme öğeleriyle tınlarda somutlaştırıyor. Böylece şiir ve müzik bütünleşiyor. Bu açıdan bakınca Schubert'in bu alanda öncü olduğu söylenebilir.<sup>102</sup>”*

Bu açıklamadan sonra İpşiroğlu Schubert'in Müller'in şiirlerine yaklaşımı neyse Bilge Alkor'un da lied'lere yaklaşımının da öyle olduğunu söyler. Alkor liedleri kendi resim süzgecinden geçirir ve alılmadığı haliyle resme aktarır. Tıpkı Schubert'in şiirleri kendi alılmamasına göre yorumlaması gibi.



**Resim 58** Bilge Alkor, “Kış yolculuğu\_ ‘Yeri öpmek istiyorum, kan ve buzu eritmek, sıcak gözyaşları, toprağı görünceye dek.”, 2000-2005,  
75 x 153 cm, Kağıt üzerine karışık teknik

(bilgealkor.com / yapılar/ resim /2000-05 kış yolculuğu: <http://www.bilgealkor.com/?resim=4>)



**Resim 59** Bilge Alkor, “Kış yolculuğu\_ ‘Yeri öpmek istiyorum’”, 2000-2005,  
75 x 153 cm, Kağıt üzerine karışık teknik

(bilgealkor.com / yapılar/ resim /2000-05 kış yolculuğu: <http://www.bilgealkor.com/?resim=4>)

<sup>102</sup>Nazan İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.95



Alkor'un serisine baktığımızda liedlerdeki hüznü, karamsarlığı direk algılayabiliyoruz. Çünkü müziği nasıl kendi alımlamasıyla süzgecinden geçirip görselleştiriyorsa burada da hüznü kendi algısına göre görselleştirir ve izleyiciyi o hisse kaptırır. Durumu açıklamak gerekirse; İpşiroğlu, Alkor'un lieddeki hüznü, resme "renk-siz" renklerle verdiğini söyler. "renk-siz" renklerin tanımını ise şöyle açıklar; "Bir çok rengin bir araya gelerek oluşturduğu "renk-sizlik": belli bir renk olarak tanımlanmayan 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 hüznü dolu gecelerin rengi/ renk-sizliği <sup>103</sup>" Bu tanımlamada gördüğümüz, bir durumu renklerle lekelerle resme aktarma halinin anlatımıdır. Son derece resimsel bir kaygıya tanık oluruz. Müziğin duygusunda da sanatçının aynı kaygılarla aktardığını söyleyebiliriz. Bir 'durum' ya da 'hal' yerini müziğe bırakır, yöntem, izlenen yol aynıdır. Sessiz frekanstan görsel frekansa geçişin resim dilinin olanaklarını kullanarak mümkün kılındığına şahit oluruz. Bu mümkünlüğe, görünür olmayan müziğin görünür kılınmasıdır diyebiliriz.

Ses, söz, imge üçleminde sanatçının algısında süzülüp resimselleşen olgular bütününe şimdi de başka bir izleyenin gözünden aktaralım; (bu aktarıma bakıldığında Alkor'un sanatında yaptığı 'yorumlayarak disiplinlerin birbirine dönüşümü' hali rahatlıkla gözlemlenebilir şekilde gelmiştir diyebiliriz)

*"Bilge Alkor çalışırken sözcükler ile sesleri bir an olsun ayırmamış belli ki yanından, düşleminde. Çok boyutlu bir düş kuyusunda sesle ağırlaşarak, görüntüyle sarmalanarak, baş dönmüşlüğüyle duvarlara çarparak düşüyor yaratıcı. Ona bakan da yüzeyin merkezine odaklanırsa dibi boylayacakmış gibi uçacak. Uğultuya katlanmak zorunda kalacak çünkü hiç sessizlik yok tuvalerde. Parçalar arasında bir an, üst üste binmiş görüntülerde sesi duyuran bir gölge gibi yansıyor el yazısı. Porteye taşarak yazılmış sözcükler notalara yanaşarak kendilerine kısılmayacak bir ses arıyorlar. Şarkıcının haykırışına eşlik eden piyano sustuğunda, fırça ucundaki sertlik yumuşayarak dönüyor, kendini sessizliğe ayarlar gibi sakinleşiyor..."<sup>104</sup>*

<sup>103</sup> a.g.e., s.96

<sup>104</sup> Pelin Özer, "Rüya Röntgeni Gibi Bir Resmin Şarkısını Söylesem", *Sanat Dünyamız*, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s.94

Bilge Alkor'un ele alacağımız ikinci resim serisi ise Mozart'ın operası Sihirli Flüt'ü yorumladığı aynı adı taşıyan serginin resim serisi. Genel olarak bakıldığında bu seri içinden de elemeler yapmamız gerekiyor çünkü serinin içinde müziğin dahil oldu iki tane çalışma vardır. Serideki diğer çalışmalar ise operadaki karakterlerin ya da müzik dışında kalanların sanatçının yorum süzgecinden geçip imgeye dönüşmüş halleridir. Seride değişik medyumlardan yararlanılmıştır (akrilik, yağlıboya, fotoğraf, kolaj, fotoresim). Hem figüratif hem soyut çalışmalar vardır. Figüratif olanlar müziğin dışında kalanlardır diyebiliriz çünkü müziğin içine dahil olduğu çalışmalar soyut ağırlıklı olarak ele alınmıştır.

“Sihirli Flüt” operası Mozartın son iki yapıtından birini oluşturur ve 1791 yılında tamamlanıp aynı yıl Viyana'da sahnelenir. Sahnelendiği ilk günden bu yana, her dönem yeni bakış açısıyla sahnelenmiştir. Yorumlara açık, çok katmanlı bir opera oluşundan dolayı sahnelendiği dönemlerde farklı yorumlamalara da olanak tanımıştır.

Mozart'ın ‘Sihirli Flüt’ünü anlamak adına, operanın konusunu İpşiroğlu'ndan özetle aktaralım:

Konu ilk algılama aşamasında tam bir masal etkisi bırakır. Gerçek masalla, tarihsel, mitolojik ve masonik öğelerle yoğrulmuştur. Olaylar eski Mısır'da İsis ve Osiris kültürünün egemen olduğu bir ortamda geçer. Gece kraliçesinin kızı Pamina güneş kralı Sarastro'nun adamları tarafından kaçırılmıştır. Genç ve yakışıklı bir prens olan Tamino ormanda yolunu kaybeder, onu kovalayan ejderhadan kaçarken korkudan bayılır. Kraliçenin nedimeleri onun imdat seslerini duyar, ejderhayı öldürerek onu kurtarırlar ve kraliçeye haber verirler. Kraliçe Tamino'ya kızının resmini gösterir ve onu kurtarmasını ister. Resme bakar bakmaz Pamina'ya aşık olan Tamino, Kraliçeye kızını kötü adam Sarastro'nun elinden kurtaracağına söz verir. Kraliçe ona bir sihirli flüt verir. Yol arkadaşı olarak kuş adam Papageno'yu yanına koyar.

Bu güç işi başarabilmeleri için, bunalımlı anlarında onlara yol gösterecek olan bulutlar arasında gökten inen üç bilge oğlandır. Tamino Sarastro'nun sarayına vardıktan, onun rahipleriyle konuştuktan sonra Sarastro'nun kötü adam olmadığını anlar. Sarastro'nun amacı, Tamino'yu sınamak ve onu Pamina ile evlendirerek kendi

yerine geçirmektir. Rahiplerinden biri, Tamino'nun sınavı başaracağından kuşkuludur, Sarastro'ya sorar, 'Sınavı başarabilecek mi? O bir prens,' der. Sarastro'nun yanıtı: 'Daha da öte, o bir insan,' olur. Bütün bunlardan habersiz olan Tamino, Pamina'ya kavuşabilmek için türlü sınavlardan geçer. Bu arada Gece Kraliçesi intikam hırsıyla kızından Sarastro'yu öldürmesini ister. Ancak Pamina bunu yapamayacaktır. Sarastro'nun kötü bir insan olmadığını bilmektedir. Tamino'ya olan sevgisi büyüktür. Tamino sınavların hepsini başarır ve sevgilisine kavuşur. En güç sınavı, Pamina ile birlikte yapacaklardır; topraktan, sudan ve ateşten geçmek. İki sevgili sihirli flütün gücüyle bunu da başarırlar<sup>105</sup>.

Müziğin dışında kalan tablolar metinle bağlantılı olarak resmedilmiştir. Operanın baş kişilerinin metinler bağlamında yansıtılması gibide düşünülebilir. Bu tablolar mevzu olan operanın içeriğini aktarır, yorumlar cinstedir. Geriye kalan iki tabloya geldiğimizde ise müziği duyumsamaya başlarız. Bu tablolar büyük ölçülerde ele alınmış yağlı boya olan 'sihirli flüt' ve 'sihirli flüt müziğine sunu' tablolarıdır. Flütü resmin ortasına konumlandırılmış görürüz ve sihirli flüt çalınır haldedir. Çıkan ses dalgalar halinde yorumlanır ve tüm tabloya yayılmıştır.



**Resim 60** Bilge Alkor, "Sihirli Flüt", 2005-2009, 160cm x 310cm

(bilgealkor.com / yapılar/ resim / 2005-09 sihirli flüt: <http://www.bilgealkor.com/?resim=4>)

<sup>105</sup>Nazan İpşiroğlu, "Mozart'ın Sihirli Flüt Operasına Yeni Bir Yorum" – 01.06.2007, çevrimiçi; [www.bilgealkor.com/kaynakca](http://www.bilgealkor.com/kaynakca)

Müzikle ilintili ikinci resim olan ‘sihirli fülüt müziğine sunu’ adlı resmin içeriği hakkında İpşiroğlu’nun çözümlemesine yer verelim:

*“Resim operadaki simgelerin örgüsünden oluşmuş. Tıpkı opera uvertürlerinin, operanın temalarının örgüsünden oluştuğu gibi; Gece Kraliçesinin ve Sarastro'nun renkleri bir arada. Resmin tam ortasında koyu mavi boşluğun içindeki hızlı döngüsel hareketle dört bir yana saçılan ve aynı döngüsel hareketi vurgulayan ışıltılı yıldızlar... Gece Kraliçesi'nin simgeleri. Sivri ucu gökyüzüne yönelen üçgenler... Sarastro'nun simgeleri. Resimde karşıt renkler egemen, yani karşıt güçler bir arada. Simgeler iç içe giriyor. Pamina, annesine kavuşmak istediğini Sarastro'ya söylediğinde Sarastro Gece kraliçesi için, "O benim egemenliğim altında," der. Kadınların erkek tarafından yönetilmedikçe doğru yoldan şaşacaklarını ekler sözlerine. Pamina'nın babası (Güneş Kralı) ölürken yedi katlı güneş kursunu Sarastro'ya vermiş ve eşiyile kızını ona emanet etmiştir. Böylece gece-gündüz düzeni bozulmuştur. Gece Kraliçesi güneş kursunu ele geçirerek tek başına iktidar sahibi olmayı istemektedir. Oysa daha baştan Pamina ile Papageno'nun düetinden öğreniyoruz ki 'sevgi' bağı kadın ve erkeği birlikte tanrısallığa ulaştırır. Kadın kalbiyle, erkek aklıyla birbirlerini tamamlarlar. Sarastro bir öngörüyle Pamina'yı kaçırmıştır; Tamino ve Pamina sınavı kazanacaklar, Sarastro güneş kursunu onlara vererek çekilecek ve eski gece-gündüz düzeni geri gelecektir. Bu resim, konunun özüne uygun olarak geceyle gündüzün birbirini izlediği, evrensel barışın egemen olduğu önceki düzen olarak alımlanabilir. Ancak, Tamino'yu kadın olarak düşünürsek karşıtlıklar ortadan kalkacak demektir. Kadında akıl da yürek de olduğuna göre, karşıt cinslerin "birbirini tamamlayan" bütünleşmesine gerek kalmayacak. Opera, aydınlığın karanlık güçlere, Güneş Kralı'nın Gece Kraliçesi'ne egemen olmasıyla son bulur. Bu yeni yorumda operanın sonu değişiyor. Sevgiyle birbirine bağlanan, en güç sınavları birlikte başaran iki kadın evrensel barışı gerçekleştirecekler. Düş kurmanın sonu yok, kim bilir, belki de o zaman güç ve intikam duygusunun bilinmediği daha aydınlık, daha mutlu bir dünyamız olurdu.<sup>106</sup>”*

---

<sup>106</sup>a.g.e.



**Resim 61** Bilge Alkor, “Sihirli Flüt Müziğine Sunu”, 2005-2009, 160cm x 310cm  
(bilgealkor.com / yapılar/ resim / 2005-09 sihirli flüt: <http://www.bilgealkor.com/?resim=4>)

Hikayenin sonu sihirli bir fülüte bağlandığı için bu sahnenin görselleştirilmesinde fülüte büyük pay düşer. Fülütten sihirli melodi yayılır ve sona ulaşılır. Sanatçının görselleştirmesinde de soyut olan bu ses kavramının kendi yorumuyla resimde görünürleştiğine tanık oluruz. Bu durum Alkor’un sanatındaki disiplinler arası dönüşümün uygulanmış haline güzel bir örnek teşkil eder.

#### **4.2.6. Tülin Kiper (1939)**

Tülin Kiper küçük yaşlarda piyano ile başladığı sanat ilişkilerini bale ile sürdürdü. Kolej yıllarında yaptığı resim çalışmaları hocaların ilgisini çekerek destek gördü. Daha sonra ressam Hasan Kavruk ve Servet Büyükbağcı ile akademik eğitim çalışmaları yaptı. Bu arada, gerek Amerika’da ve gerekse Avrupa’da birçok galeri ve müzelerde plastik sanat bilgisini geliştirdi. Ekspresyonist bir üslupla çalışmalarını gerçekleştiren sanatçı renk ve ses arasındaki ilişkiye dikkat çeker. İki farklı olgu arasındaki bağlantıyı önemser ve bu farklı olguların birbirine dönüşümünü sağlar. İki olgunun birbirinden ayrı düşünülemez bir bağla birbirlerine bağlı olduklarını düşünür ve kendi sanatında da bu inancını korur.

*"Sanat, her çeşidi ile bir bütündür. Ve en güzeli onu her zaman aramaktır. Yeniliğe, estetiğe ve mükemmelliğe koşmaktır. Evrende, seslerin, enerjinin renkleri vardır. Dolayısıyla, müzik renktir. Arpejler - gamlar - kromitler şekillerdir. Müziğin şekilleri senfonileri, prelüdlere, konçertoları paletimle*

*biçime ve figüre dönüştürdüğüm zaman ortaya resim çıkıyor. Konuları da evren gibi özgürlük, bereket ve kadın oluyor. Tamamen doğaçlama olarak özgür, hiçbir akıma bağlanmadan ekspresyonist tarzda ve lekecilikte figürleri abstre şekilde şekillendirerek ve daima sanat arayıştır ilkesini sürdürerek resim yapıyorum. Müzik ve renklerle bütün evrene mesajlar ileten müzisyenlerin, bestecilerin, ressamların duygularını hissediyorum. Hayal gücümle de yaratıyor, yaratıyorum. İçimden geliyor...<sup>107</sup>”*

Tülin Kiper’in resimleri müzik ile büyük paralellik gösterir. Zaten sanatçı, müziği ve resmi birbirine paralel görür ve resimlerinde müziği duyumsar. Kendi resminin paralelindeki müziği duyar, duyduğu müziğin paralelindeki resmi çizer. Birbirinden farklı iki sanatı bu derece birbirine paralel gören bir sanatçının çok yüksek bir duyarlılıkta olduğu aşikardır. Resim sanatına olan hakimiyeti kadar müzik sanatına da hakimdir ve büyük bir bilgi birikimine sahip olması iki sanat arasında paralellik kurmasını daha da olanaklı hale getirir. Sanatçının iki sanat arasında kurduğu paralellikle resimlerinde duyumsadığı müzik duygu yönünden onu etkileyen müziktir. Müziğin üzerinde bıraktığı etkiyle bu etkiye görsel paralellikte resimler yapmayı hedefler. Yani müziğin yapısal mükemmeliyetine nazaran, ruhta yarattığı mükemmel etkiyi tuval yüzeyine yansıtma gayretindedir. Bir müzik enstrümanı ile müzik icra edercesine tuval yüzeyini şekillendirir. Bu iki durum arasında pek bir fark görmeyen sanatçı iki sanatın kendisine sunduğu tüm olanaklardan faydalanma çabasıdadır. Renk sanatçı için çok önemli bir biçimlendirme ögesidir. Tuval yüzeyindeki devinim renk üzerinden sağlanır ve aynı zamanda yüzey şekillenirken denge ve kompozisyon renk üzerinden kurulur. Bu durumda ‘taşıyıcı öge’ renktir diyebiliriz. Sanatçı kendine kurallar koymaksızın iç dünyasını, müziğin coşkusuyla birleştirdiği resimlerinde yansıtma çabasıdadır.

Doç. Ayşegül İzer, Kiper’in sanatına dair görüşlerini aktarırken renk yoğunlaşmalarına, devinime, resim yüzeyindeki harekete, derinliğe, içsellığe, iç dünyanın coşkusuna, resmin coşkusuna, müziksellığe, müzikaliteye, ritme ve şiirsellliğine değinir. Kiper’in yapıtlarındaki yapılanmanın müzikal uyum doğrultusunda yorumlanıp değerlendirilebileceğini belirtir.

---

<sup>107</sup>Tülin Kiper, Özgeçmiş, (çevrimiçi) [www.tulinkiper.com/özgeçmiş](http://www.tulinkiper.com/özgeçmiş), 2012

“...Coşkuya açık bir resmi ortaya koyuyor sanatçı; bu coşku kah esinlenmelerle geliyor ve çeşitleniyor onda, kah anlık heyecanların, ritmin ve müziğin yaratıyı doğuran melodik tavrı olarak başlayıp olgunlaşıyor. Ama mutlaka onu sarmalayan, onu rengin müziğine doğru çeken, spontan oluşlarla ilerleyen anlık patlamalarla yol ve yöntem bulan bir yönü var coşkunun. Bütün resimlerindeki gizli - açık figür kimliği; soyutu arayan tavrı, giderek adeta müzik olmak isteyen istenci; içsel yapısının ve karakter bütünlüğünün derin izlerini taşıyor sanatçının. Arayan ve aradığını sorgulayan bir tavır, rengin, biçimin evreninde, adeta bütün renkleri kullanmak, değerlendirmek isteyen boyut olarak karşımıza çıkıyor. Bütün renkler ; Bach olduğunda farklı onda, Beethoven, Brahms veya Chopin olduğunda farklı. Bach'ın Brandenbueg Konçertosu mu renk skalaları içinde bazı özel renk tanımlarına yönlendiriyor sanatçıyı veya Chopin'in müzikte yenilikçi tavrı, halk müziğinden etkilerle şekillenen prelüd ve sonatları mı biçimin renksel dili ve algısına dönüşüyor sanatçıda... Bunların hepsi olabilir; ama o daha çok müziğin ruhu üzerinde duruyor; çağrışımlar silsilesi içinde algılıyor müziği. Klasik müziğin enstrümantal gerçekliği doğuya batıya uzanan derinliği içinde resimsel bir melodik tavra dönüşüyor onda da...<sup>108</sup>”

Sanatçının müzikten ilham alarak çalıştığı resimlerine örnek;



**Resim 62** Tülin Kiper, “Senfoniler Diyarı”, tuval üzerine yağlı boya  
([www.tulinkiper.com/eserler](http://www.tulinkiper.com/eserler))

<sup>108</sup>Ayşegül İzer, (çevrimiçi) [www.tulinkiper.com/](http://www.tulinkiper.com/) metinler / “Doç. Ayşegül İzer’in sanatçı hakkında yazısı - Tülin Kiper ve Coşkusal Pentür”, 2012

Sanatçının doğrudan müziği resmettiği çalışmaları:



**Resim 63** Tülin Kiper, “Vivaldi; İlkbahar”, Tuval üzerine yağlı boya  
([www.tulinkiper.com/eserler](http://www.tulinkiper.com/eserler))



**Resim 64** Tülin Kiper, “Vivaldi – Ormanda Sonbahar”, Tuval üzerine yağlı boya  
([www.tulinkiper.com/eserler](http://www.tulinkiper.com/eserler))





**Resim 65** Tülin Kiper, “Beethoven; Ayışığı Sonatı” Tuval üzerine yağlı boya  
([www.tulinkiper.com/eserler](http://www.tulinkiper.com/eserler))



**Resim 66** Tülin Kiper, “Wolfgang Amadeus Mozart – Jüpiter”,  
Tuval üzerine yağlı boya  
([www.tulinkiper.com/eserler](http://www.tulinkiper.com/eserler))



**Resim 67** Tülin Kiper, “Gustav Mahler - Senfoniler”, Tuval üzerine yağlı boya  
([www.tulinkiper.com/eserler](http://www.tulinkiper.com/eserler))



**Resim 68** Tülin Kiper, “Ferit Tüzün – Anadolu Süiti”, Tuval üzerine yağlı boya  
([www.tulinkiper.com/eserler](http://www.tulinkiper.com/eserler))



**Resim 69** Tülin Kiper, “Ahmet Adnan Saygun - Yunus Emre Orotoryosu”,  
100 x 100 cm, Tuval üzerine yağlıboya  
([www.tulinkiper.com/eserler](http://www.tulinkiper.com/eserler))

Sanatçının müziği doğrudan yansıttığı resimlerin isimlerine de baktığımızda bir ‘eser’i müzik halinden çıkartıp, müzikselliğini koruyarak resim düzlemine yansıtma çabasını görürüz. Eserin sanatçıda oluşturduğu etkiye eşdeğer resimsel öğeler seçilir ve resim yüzeyinde bir araya getirilir. Renkler esere göre belirlenir, devinim, biçim eserin içerisindeki devini ve biçim algısıyla eşdeğer bir algıda resme yansır. Yapısal yönden çok sanatçının iç dünyasında oluşturduğu etki baz alınır. Ses frekansını, kendi duygu sisteminden geçirip görünür kılan sanatçı müzik-resim ilişkisi açısından büyük önem teşkil eder. Direkt bir müzik eserini resme yansıttığı çalışmalarının dışındaki işlerinde de müzik her zaman duyumsanır. Müziğin biçimlendirme öğeleri sanatçının resimlerinde resmin biçimlendirme öğelerine dönüşür. Böylelikle istenilen dönüşüm gerçekleşir, işitsel olan müzik görselleşir, görsel imgeler ses yayarak müzikselleşir. Sanatçının resimleri müziği ne kadar yansıtır? Müzik, kendi iç dünyasında oluşturduğu etkiye eş değer bir etkide resim yüzeyinde karşılık buluyorsa müziği tam anlamıyla yansıtıyor denilebilir. Yinede müziğin her insan üzerinde farklı etki yarattığını düşündüğümüzde sanatçının ‘eş değer’ anlayışı öznel ve kişisel bir algılayıştan öteye gidemiyor da denilebilir. Burada şu soru önem kazanıyor; sanatçı müziği resimlerinde duyumsayabiliyor mu? Cevap olarak evet dediğimizde resim artık müziği yansıtıyor diyebiliriz.

Sanatçıyı konumuz açısından ele alırken iki kategoriye birden girdiğini görmekteyiz;

Sanatçının müzikle olan sorunsalı, yapısal değil müziğin ruhsal etkisi üzerinedir. Sanatçı bir çok müzik bestesini kendi üzerinde bıraktığı etkiyle, sanat süzgecinden süzerek duysal olanı renge, biçime, armoniye dönüştürür ve müziğin etkisi yönünde kompozisyonlar kurar. Bach'tan Beethoven'a, Brahms'tan, Vivaldi'den Chopin'e kadar bir çok müzisyenin müziğini biçimlenme ögesi olarak kullandığı fügen, senfoniye, sonatları ve diğer birçok biçimlendirme ögesini resme aktarır.



**Resim 70** Tülin Kiper, “John Sebastian Bach – Fugue” 100 x100 cm,  
Tuval üzerine yağlı boya  
([www.tulinkiper.com/eserler](http://www.tulinkiper.com/eserler))

Örneğin, sanatçının yukarıdaki fügen çalışması John Sebastian Bach'ın eserine dair bir yorumlamadır. Bir müzik eserinin resme dönüştürülmesi şeklinde ele alınan bu çalışma müziğin biçimlendirme öğelerinden biri olan 'füg'ü yansıtır. Sadece fügen üzerine ele alınmış bir çalışma olsaydı, müziğin formlarından yararlanılmıştır diyebilirdik fakat sanatçının eseri aynı zamanda bir müzisyenin müzik eserinin yansıtılması olduğundan dolayı direk müziği yansıtan da bir çalışmadır diyebilmekteyiz. Bu açıdan sanatçının ele aldığı bir çok çalışma hem müziğin formlarını resme aktarma kategorisine hem de doğrudan müziğin resmini yapma kategorisine de girmektedir.

#### 4.2.7. Habip Aydoğdu (1952)

1963'te öğrenime başladığı İvriz İlköğretmen Okulu'nda, resim sanatına ilgi duymaya başladı. İstanbul İlköğretmen Okulu resim seminerinde, Selahattin Taran atölyesinde sanat öğrenimine başladı. 1970-1974 arasında, İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (M.Ü.G.S.F) Dekoratif Resim Bölümü'nde bu öğrenimini pekiştirdi. Resimleri, iki dönem altında yorumlanabilir; 1980'li yılların ortalarına kadar süren ilk dönemde, figür ve dış mekan bağıntısı, düşsel bir atmosfer içinde çözümlenir. Toplumsal temalara yöneldiği ilk resimleri de bu grup içindedir. İkinci grup çalışmalarında renk, başat bir nitelik kazanmaya başlar. Figür, soyut bir espasla kaynaşır, giderek erir, şiirsel denebilecek bir anlatım bütünleşir<sup>109</sup>.

Habip Aydoğdu, 90'lı yılların sonlarında sanatına dair görüşünü şu şekilde aktarıyor; “Yaşadığımız kaosun gölgesi her yerde buluyor bizi. Düşlerimize çöküyor. Bu gölgeye karşı duruş benim resmim. Düş gücümü özgürleştirerek, sınırsız fantazyalarla, rastlantılarla, çağrışımlarla dolu bir süreci güncemdeki küçük notlarla birleştirip, bir renk, bir benekle başlayan yaşamı savunma uğraşı...<sup>110</sup>”. İmgeyi yeni bir boyutta ele alır. Simgelerle kurulmuş ve yeni anlamlar yüklenilmiş bir resim alanıyla karşılaşılır. Figür odaklı ve büyük renk kümeleriyle, çizgilerle kaligrafik bir etki yaratılarak resim yüzeyi şekillendirilir. Aydoğdu, 2000 yılında geriye dönük baktığında sanatının geldiği yeri ve resimlerinin arasındaki farkları aktarır;

*“Eski resimlerimle yeni resimlerim arasında çok fark var. En son yaptığım resim de bir öncekinden farklı. Bu çok doğal... Çünkü her resimde elde ettiğim tadı bir sonrakinin alt malzemesi olarak kullanıyorum. Öyle daldan dala atlamıyorum, büyük sıçramalar da yapmıyorum, ama, her resimde bütün unsurları yeniden sorguluyorum. Dönüp geriye baktığımda, nereden nereye geldiğimi görüyorum. Her sergide izleyiciler de bunu fark ediyorlar. Benim için değişim, kendi rotası içindeki oluşum ve gelişimdir...Ben sürekli tırmanmaya çalışıyorum. Önceki çalışmalarımın üzerine basa basa. Her*

<sup>109</sup>Kaya Özsezgin, *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük*, Yapı Kredi Yayınları, 1. baskı, İstanbul, Aralık 1994, s.56 (Yayın: “Habip Aydoğdu”, Selvin Galerisi Yayınları, 1988, Ankara. “Habip Aydoğdu”- Katalog, Şekerbank Sanat Galerisi Yayınları, 1990, Ankara. Katalog, Yapı kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi Yayınları, 1991, İstanbul, Katalog, Ramko Sanat Galerisi Yayınları, 1989, İstanbul)

<sup>110</sup>Anonim, *Türk Plastik Sanatları; Yetmiş Beşinci Yıla Armağan*, Bilim Sanat Galerisi, 1998, İstanbul, s.342

*sergimde geride bıraktığım bütün basamakların izi var. Bir yandan da tırmanılacak yeni basamakların işaretleri... Elbette resimlerimde yaşadığım coğrafyanın içinde bulunduğum toplumun etkileri oldu. Belleğimde yer edinen pek çok şey bir biçimde çizgilerime, renklerime yansdı. Kimi biçimler zamanla doğal görünülerinden fantastik, simgesel biçimlere yöneldi. Etkilendiğim olaylar, önemsemediğim düşünceler bir biçimde resmime girdi. Ben resimle hikaye anlatmıyorum. Kullandığım her renk, her çizgi, her leke o resimde gerektiği için orda. Onun gerçek resimlerle olan ilişkisi, izleyicinin algı ve yorumuna bağlı...<sup>111</sup>»*

Bu dönem ki çalışmaları renk soyutlaması üzerine daha spontane olarak gelişen, başı sonu belirsiz olan ve yapım süreci içinde şekillenen resim yüzeyleri karşımıza çıkar. Bu çalışmalarında renk soyutlamasına gidilirken amaçlanan sürekli bir devinim sağlamaktır. Özgür ve gerilimli ırça vuruşlarındaki hareket, spontane şekillenen yüzey, devinime hizmet etmek için çalışmalarda yer alır. Her yeni çalışmasında bir öncekinin ötesine geçme çabasında büyük bir sorgulamaya girer. Çalışmalar birbirini tekrarlamaz, ana düşünceye yeni yeni durumlar eklenerek bir adım daha öteye geçebilme çabaları görülür. Her çalışma bir öncekinin gelişmiş hallerini oluşturur, bir öncesi hep geride kalmıştır bir sonrası ise hep yeni bir basamağa çıkmayı arzular.

Habip Aydoğdu'nun müzikle olan ilişkisine baktığımızda renk, devinim, fırça vuruşları ve dinamizmle karşı karşıya geliriz. Buna müzikten ziyade müziksel bir yaklaşım demek daha doğru olur. Habip Aydoğdu müziğe dair çok fazla bir söylem içerisinde değildir. Sanatına dair yaptığı söyleşi ve söylemlerinde müziğe değindiğine çok nadir rastlanır. En net olanı, bir çok şeyin yanında müzikten de beslendiğini dile getirmesidir. Soyut resimlerinde peşine düştüğü etki, müzikle benzer etkiler taşıdığından dolayı sanatçıyı müziğe ister istemez yakınlaştırır. Nitekim sanatçının müzikten beslenmesinin yanında müzikle doğrudan bağlantılı işleri de dikkat çeker. Murat Ural, sanatçının1994 yılında Ankara'da Vakko Sanat Galerisi'nde ve İstanbul'da AKM'de düzenlediği iki ayrı performansına değinerek müzik-resim bağlamında, (ülkemizde bu tür performansların azlığından da dolayı)

---

<sup>111</sup>Habip Aydoğdu, *Sanat Çevresi*, Sayı:265, Kasım 2000, s.42

o senelerde izleyenler tarafından büyük ilgi gördüğünü vurgular. Habip Aydoğdu, Dolaçlama caz müziği eşliğinde 8 metrekarelik bir tuvalde spontane bir şekilde çalışmasını gerçekleştirir<sup>112</sup>.

Sanatçının bu ve benzeri çalışmalarının dışında isimleriyle de dikkati çeken işler yapmıştır. Beethoven'in 9. Senfonisinin yorumlandığı "9. senfoni" ve "Senfonik Triptik" müzik- resim bağlamında önemli işlerdendir. Çalışmalara verilen adlardan da anlaşıldığı gibi bu resimler içerinde müziği barındıran çalışmalardır. Bu lirik soyut resimler sanatçının kendi üslubu çerçevesinde şekillenen, az renk kullanımlı, beyaz zemin üzerine renk lekeleriyle, serbest vuruşlarla, yalın ve net hareketi yansıtan çalışmalardır. Ast olan devinimdir. Tüm resimsel çabalar en kuvvetli devinime ulaşmak içindir. Sanatçının resimde en önemli gördüğü öğelerden biri olan ve yaratmaya çalıştığı etkiyi en iyi şekilde yansıtan 'devinim' olduğundan dolayı müziğe duyulan ilgi daha da güçlenir. Çünkü sanat dalları arasında devinimi bünyesinde barındıran en güçlü sanat dalı müziktir.



**Resim 71** Habip Aydoğdu , "Senfonik Triptik", 3x(140x60 cm),

Tuval üzerine akrilik, 2006

([www.habipaydogdu.com/frame.tr.htm](http://www.habipaydogdu.com/frame.tr.htm))

<sup>112</sup>Murat Ural, *Habip Aydoğdu*, İstanbul, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, Nisan 2002, s. 235. (kaynak; Kaya Özsezgin, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:334, 15 Nisan 1994)

Eğer bir resimde devinim vurgulanmaya çalışılıyorsa müzikten beslenilmesi kaçınılmazdır. Aydoğdu'da müzikte hissettiği güçlü devinimi, resmin sorunsallarıyla ve imkanlarıyla oluşturma çabasındadır. Bu çaba gayet öznel bir çabadır ve müziğe yaklaşım son derece öznelidir. Müziği içeren bu çalışmalarda sanatçının kendi süzgecinden geçip şekillendirdiği müziğe tanıklık ederiz. Ahmet Telli'nin, sanatçının 9. Senfoni adlı eserine dair görüşü ile müziği bir kez daha vurguluyoruz;

*“...Senfonik olanın edebiyattaki karşılığı romandır. Öyleyse ressamın sezdirmekten öte, anlatmaya çalıştığına peşine düşmeliyim. Bu alegorik romanın bana fısıldadıklarıyla '9. Senfoni' tablosuna yöneliyorum. Yaklaşık bir atmosfer içinde yine alegori: Boyanın kimyası, notaların görsel ritmine dönüşüyor ve 9. Senfoni'nin bu kez de bir ressamın fırça darbeleriyle icra edildiğini hissediyorum. Piyanonun tuşları yerine geçen fırça, kendi esnekliğini unutarak dolaşiyor tuvalde.”<sup>113</sup>”*



**Resim 72** Habip Aydoğdu, “9. Senfoni”, Tuval üzerine yağlı boya, 50x70 cm, 2006  
([www.habipaydogdu.com/frametr.htm](http://www.habipaydogdu.com/frametr.htm))

Sanatçının özellikle resimlerine verdiği isimlerden anlaşıldığı üzere, müziğin biçimlendirme öğelerini resmin biçimlendirme ögesine dönüştürdüğüne tanıklık etmekteyiz. Sanatçı müziğin formlarını kendi görüşünde görsel dile çevirir ve resmini oluştururken bu biçimlendirme ögesini resmi biçimlendirmede kullanır. Bu açıdan ele aldığımızda Habip Aydoğdu “doğrudan doğruya müziğin resmini

<sup>113</sup>Ahmet Telli, “Sözcüklere ve Notalara Dönüşen Bir Dil”, *Radikal Gazetesi*, 28 Şubat 2008, (Çevrimiçi) [www.habipaydogdu.com](http://www.habipaydogdu.com)



yapma” kategorisinde yer almakla beraber, “müziğin formlarını resme aktarma” kategorisine de girmektedir.

#### 4.2.8. Hülya Düzenli (1957)

1976-1981 yılları arasında İDGSA’da Adnan Çoker atölyesinde sanat öğrenimini gördü. 1981’de Türkiye’nin ilk özel atölyesi olan İstasyon Sanatevi’ni Ömer Düzenli ile kurdu. İlk kişisel sergisini 1984’te İstanbul’da (Beyoğlu Şehir Galerisi) açtı. “Düzenli Koç’un resim dizileri, her şeyden önce birbirini tamamlayan, ama kendi başlarına da bir bütünlüğü olan resimlerden oluşur. Resimsel bir mekan ve derinlik sağlama kaygısından sıyrılmış olan resimlerde, bu bütünlük içinde yinelenen öğeler izleriz” (B.Madra)<sup>114</sup>.

Hülya Düzenli sanatsal üretimde farklı yöntemlere de yer veren bir sanatçıdır. Aynı zamanda farklı sanat dallarından da beslenir, müzikten, şiirden ve fotoğraftan yararlanır. Müziğe dair “Bir Sergiden Tablolar” sergisi ve 90’lı yılların başında gerçekleştirdiği “Tınılar ve Yansıyan İmgeler” performansı dikkat çekicidir. O yıllarda Sanatçı Timur Selçuk’un sanat okulunda Sanat Tarihi dersleri vermektedir ve bununla bağlantılı olarak bir çok müzisyenle tanışır. Tanıştığı ve dostluk kurduğu müzisyenlerle sohbetlerinde resim ve müzik üzerine konuşmalar gerçekleştirir. Resim ve müziğin yakınlıkları, bağları ve farklılıkları üzerine olan konuşmalar sanatçının müziğe olan ilgisini artırır bağı kuvvetlendirir ve yeni bir bakış açısının oluşmasında büyük önem teşkil eder. Rus besteci Mussorsky’nin arkadaşı Victor Hartmann’ın ölümü üzerine gerçekleştirilen sergiyi gezince Mussorsky’nin yazdığı “Bir Sergiden Tablolar” eserini yorumlayarak resimler yapar ve izleyici sergiye geldiğinde bir walkmen eşliğinde müziği dinleyerek, bu müzikler için yapılan resimleri izlerler. Müzik eserinin 30.62 dakika olan süresine koşut, tabloların toplam boyunda da 30.62 metre ölçüt olarak belirlenmiştir. Böylelikle müziğin zamansallığına koşut bir zamansallığa tanık oluruz. Eserin

---

<sup>114</sup>Kaya Özsezgin, *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük*, Yapı Kredi Yayınları, 1.baskı, İstanbul, Aralık 1994, s.220

içeriğindeki bölümlerin uzunluğuna eş değer olarak tablolar da kısa ve uzun olarak bölümlendirilmiştir. Resimlerde renk dikkat çekicidir. Devinimi ve hareketi sağlayan ana unsur görevini renk üstlenir ve bir diğer görev olarak da bağlayıcı roledir, birbirini takip eden resimler arasında renklerle gözün takibi sağlanır. Bir önceki tablodaki bir renk bir sonraki tabloya sıçrar, bir sonraki tablodaki bir renk de kendisini takip eden tabloya sıçrar. Bütüne bakıldığında tek tablo üzerinden değil, bütün üzerinden kurgulanan bir renk düzeni söz konusudur. Bireysel tablolar yerine birbiri ile bağlar kuran tablolar sergi mekanını kurgular. Kompozisyon bütünlüğünü ise resimlerin alt bölgesinden geçen ren-siz renkli<sup>115</sup> bir şerit sağlar. Kurgu bütünseldir tüm tabloları etkisi altına alan genel bir dengeleme söz konusudur. Bu eserlerin oluşumunda birebir müziği duyumsarız çünkü burada müzik ilham verici yönüne nazaran birebir bir müzik eserini görselleştirme şeklinde karşımıza çıkar. Bu eserlerle bir müzik parçasının bir ressamı ne denli etkileyebileceği ve bu etkiyi görsel kılmak için ne denli bir çalışmaya girebileceğine tanıklık ederiz. Tabii ki eserlerin müziği yansıtmada ne kadar başarılı olduğu ya da müzik eserine ne kadar eşdeğer bir etkide olduğu tartışılır. Yinede ressamın amaçladığı yolun bu olması nedeniyle, müzik-resim bağlamında dikkat çekicidir. Ayrıca 1992 yılında aynı sergi Moskova’da sergilenir.

“Tınılar ve Yansıyan İmgeler” projesi ise bir performans şeklinde gerçekleşmektedir. Flütist Aydın Büke ve Arpist İpek Tongur’un enstrümanlarını çalması ve bununla eş zamanlı olarak sunulan resimlerden oluşan bir performans 1991 yılında seyircilerle buluşur. Resimler asetat kağıdı üzerine çizilmiş ve birbirine yapıştırılarak uzun bir rulo şekline getirilmiş ve bu canlı performans ile beraber tepegöz vasıtasıyla karanlık ortamda müziğe uyumlu bir şekilde hareket ettirilerek sergilenmiştir.

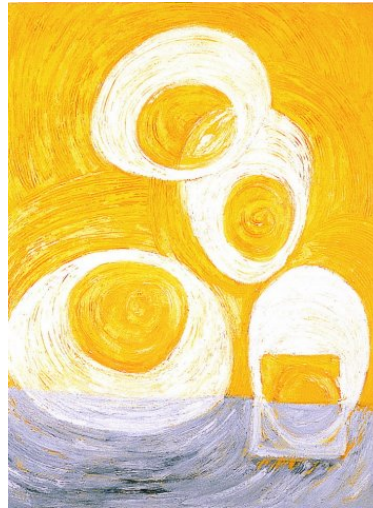
Sanatçı, sadece müzikle ilgilenen; müziği sorunsalı yapan araştıran; yapısal yönden ya da etki yönünden irdeleyen bir çok ressama nazaran sadece müzikle ilgilenmez. Proje bazında müziği ele alır. Diğer çalışmalarında var olan müziksellik zihnimizde ancak soru işaretleri oluşturabilir. Müzikle ilgilenen ve sorunsalı haline getiren bir sanatçının diğer projelerini gerçekleştirirken de müziğe yer vermesi (istemli yada istemsiz) doğal karşılanabilir fakat bunu ne denli duyumsarız yada sanatçı ne denli

---

<sup>115</sup>Nazan İpşiroğlu, “Hülya Düzenli Renk-Zaman-Mekan”, *İstasyon Sanat*, s. 16.

önemser bilemiyoruz. Bu yönden sadece müzikle direk bağlantılı projelerine yer verilebilir bunlarda yukarıda bahsi geçen iki projeden ibarettir. Sanatçının müzikle ilgili çalışmalarının dışında başka alanlarla da ilgilendiğini söylemiştik. Örnekleme gerekirse; 90’lı yılların sonunda ‘Benim Tabletlerim’ adı altında Hititli Tutalia’nın hikayesini anlatan sanatçı, tarihe yoğun ilgi duyar. Görüldüğü üzere bu çalışmalarında da hikayeden yola çıkmıştır. Hitit kültürüne eğilen sanatçı ele aldığı hikayeyi yazılı metinlere temellendirdiği ve resimlerine aktardığı görülür.

2002 yılında ise Hülya Düzenli karşımıza “Gen-etik” çalışmasıyla çıkar. Bu çalışmaların oluşum sürecinde de adından da anlaşıldığı gibi genetik üzerine bir araştırmaya girişir. Genetik üzerindeki gelişmeler ve araştırmaların insanlık için büyük önem teşkil ettiğini ve büyük faydası olduğunu savunan sanatçı, bu büyük gücün, aşılın ‘etik’ ile insanlığın kötülüğüne kullanılması durumunda büyük tehdit oluşturacağını düşünür. Bu yüzden genetik sözcüğünü parçalayarak gen ve etik üzerine ilgiyi çeker<sup>116</sup>. Hülya Düzenli sanatında yaşamla ve toplumla sürekli bir hesaplaşma halindedir. Sosyal katmanlar, anarşi, inanç, karşıtlıklar, insanlığa dair olumlu olumsuz gelişmeler, varoluş sürecinden bu yana insan, değişim, dönüşüm gibi kavramları ele alır. Sürekli bir arayış, yenileniş halinde olan gelişime açık bir sanatçıdır.



**Resim 73** Hülya Düzenli, “Bir Sergiden Tablolar; Cıvıvıların Dansı”, 1992

(hulyaduzenli.com / eserler / bir sergiden tablolar 1992 : [www.hulyaduzenli.com/bir-sergiden-tablolar-1992.html](http://www.hulyaduzenli.com/bir-sergiden-tablolar-1992.html))

<sup>116</sup>Nazan İpşiroğlu, “Sanatçı-Yapıt-İzleyici Üçgeninde”, *Artist Aktüel*, Sayı:19, s.44



**Resim 74** Hülya Düzenli, “Bir Sergiden Tablolar; Promanade civciv” 1992  
([hulyaduzenli.com / eserler / bir sergiden tablolar 1992](http://hulyaduzenli.com/eserler/bir-sergiden-tablolar-1992) : [www.hulyaduzenli.com/bir-sergiden-tablolar-1992.html](http://www.hulyaduzenli.com/bir-sergiden-tablolar-1992.html))



**Resim 75** Hülya Düzenli, “Bir Sergiden Tablolar; Promanade”, 1992  
([hulyaduzenli.com / eserler / bir sergiden tablolar 1992](http://hulyaduzenli.com/eserler/bir-sergiden-tablolar-1992) : [www.hulyaduzenli.com/bir-sergiden-tablolar-1992.html](http://www.hulyaduzenli.com/bir-sergiden-tablolar-1992.html))

#### 4.2.9. Güzin Tangör

İstanbul'da doğdu. Liseyi Sankt Georg, Avusturya Lisesinde okudu, İstanbul Üniversitesi Klasik Arkeoloji Bölümünden mezun oldu. İlk resim çalışmalarına 1986'da ressam Müreccel Küçükaksoy ile başladı, daha sonra ressam Atilla Tos, ressam Kezban Arca Batıbeki ile uzun seneler atölye çalışmaları yaptı<sup>117</sup>.

Güzin Tangör'ün 1993 sonrası resimlerinde babası Fethi Topuz'dan gelen bir yatkınlıkla müzik araçları, özellikle keman formları, ünlü bestelerden derlenmiş notalar, doğal görünümle düzenlenmiş kolaj ve yağlıboya üzerinde yoğunlaşmıştır. Özenli bir teknik, biçim ve istif kaygısıyla hazırlanmış resimler arasında "Schubert Serenade", "Kemanlı Keyf", "Müziğe Açılan Kapı" vb. ünlü bestecilerden derlenmiş notalar, fotoğraf kolajlarıyla dengeli, uyumlu bir renk beğenisi ilgi çekicidir. Tangör bu çalışmalarında fonetik öğeler ve biçimleri görsel tatlarla birleştiren kişisel bir biçem seçeneği araştırıyor<sup>118</sup>. Sanatçının müzik ile olan bağımlı çalışmalarına baktığımızda rahatlıkla görebilmemizin yanında tablolarına verdiği isimlerle de sanatındaki müziğe dair bir çok ipucuyla karşılaşmaktayız. Sanatçının babasının ünlü bir keman virtüözü olması, Güzin Tangör'ün müziğe bakışında ve müziğin hayatındaki etkisinde son derece önemlidir. Bu etkiye müzisyen bir aileden gelmenin etkileri de denilebilir. Kendisi ud ustası Fahri Kopuz'un oğlu olan keman virtüözü Fethi Topuz'un kızıdır.. Bu durumda sonradan edinilmiş bir 'müzik severlik'ten ziyade, kimliğe, ruha işlemiş bir müzikten bahsetmek gerekir. Bir sanatçının eserlerinde, hangi sanat dalıyla uğraşırsa uğraşsın müzikle iç içe geçen bir çocukluk hayatından dolayı müziğin etkilerini her zaman duyumsayabiliriz. Bu duyumsama sanatçının yatkınlığına ve alımlamasına bağlı olarak çok belirgin yada son derece derinlerde algılanabilir bir duyumsama olacaktır. Güzin Tangör'ün hayatında müziğin yerinin büyük bir yer kapladığını resimlere yansıyan müzik etkisinden de rahatlıkla anlamaktayız.

Virtüöz babanın etkisiyle tuvallerinde kemanlar, arşeler, yanı sıra nota kolajları yansıtan sanatçı bir süre de küçük boyutlu işlerle arayışlarda bulundu. 2004 sonrası işleri ise çok daha boyutlu, espas üzerinde varyasyonlar sunan ve kimi

<sup>117</sup>Anonim, [guzintangor.com/ana sayfa](http://guzintangor.com/ana_sayfa) (sanatçı resmi sitesi)

<sup>118</sup>Ahmet Köksal, *Milliyet Sanat*, Sayı:32, Ekim 1993, s.46

yorumlamalara açık işlerdir. Kapı, kilit, anahtar üçlüsü bağlamında gerçekleştirdiği işleri simgesel, yer yer geometrik soyutlamaya giden ve yanı sıra en basitinden bir mesajın iletilmesi şeklinde yalın çalışmalardır<sup>119</sup>.

Müzikle bağı bulunan çalışmalara geldiğimizde ise Abdulkadir Günyaz'ın sözleriyle çalışmalardaki müzikselliğe dair bir çözümlemeye varmamız mümkün gözüküyor ;

*“Kemanlar, arşeler, piyano ve ut, bazen bir nefesli; yanı sıra elbet partiyonlar. Her biri ustalıklı tuvallere aktarılmış. Ve tüm bunlar hangi ezgileri çağrıştırırlar bilinmez. Kimi kez gözlerinizi kapatıp iç dünyanıza döndüğünüzde, ayışığı sonatının tınları mı yansır kulaklarınıza veya bir Chopin noktürnü mü, yoksa Paganini'nin kemanından çılgnılığın melodileri mi? ... Yoksa, olur ya Fahri Kopuz'un udundan bir taksim, bestenigârla sâbâ arasında hüznü kanatlandırıveren... Belki de bazen tiz bir boru sesi duyabilirsiniz İngiltere korularında bir süre avından yankılanan. Elbette öyle olacaktır, bir zamanların pek namdar bir ud ustasının torunu ve anlı şanlı bir keman virtüözünün kızıdır zira ressamımız. Elbet müzikle haşır neşir olacaktır fırçası, tâ 1990 öncesi yıllarda başlayan bu tutkunun çizgiye, renge ve volüme, kompozisyona bürünmesi. Ve nice önceki sergilerinde olduğu gibi Güzin Tangör'ün... Bakmayın zaman zaman araya kimi küçük işler sokması ruhunu dinlendirircesine, ya da bir içe kapanışın veya açılım isteğinin örneklenmesi gibisinden kapılar ve kilitler, elbet anahtarlar üzere yoğunlaşması... O her zaman için pikabında, cd'sinde, radyosunda, olmadı kafasının içinde, ruhunun derinliklerinde hep, ama hep müzik olanlardandır. Ve üstüne üstlük bir ressamdır o. Sayıları ona yaklaşan kişisel ve herhalde iki katı karma sergileriyle.. Kaldı ki resmi üzerine de düşünen, onu kişiliksiz bir natüermort olmaktan çıkararak, gerektiğinde soyut bir evrene açılmaya da hazır geniş bir perspektif içinde... Evet bir ressam ve daima bir söyleyeceği, inceden inceye bir duyuracağı olan...”<sup>120</sup>”*

<sup>119</sup> Abdulkadir Günyaz, “Kemanlardan, Partiyonlardan Tınlar, Yerini Kapılar, Kilitler ve Anahtarlara Bırakmış”, *Artist Modern*, Sayı:23, 2004, s. 64

<sup>120</sup> Anonim, çevrimiçi; (sanatçı resmi sitesi) [guzintangor.com/](http://guzintangor.com/) sanatçı hakkında, Abdulkadir günyaz; Güzin Tangör'de resim ve müzik beraberce

Güngör Taner'in ise sanatçının çalışmalarına teknik yönden getirdiği açıklama ve sanatçıya dair görüşü şöyledir;

*"Ressam Güzin Tangör 1992'den günümüze kadar gelen sanatsal süreci içinde belirgin konstruktif yapısı, renk kromasını kullanmasındaki becerisi, müzikal cümlelerin gereksinimi olan ritm olgusunu dar bir espas anlayışı içinde çeşitlenen valör sıçramaları ile zenginleştirmesi ve plastik düzen adına taviz vermez tutumu ile dikkatimi çekmiştir. <sup>121</sup>"*

Tangör'ün sanatında müzik sanatsal sorunsallarını dile getirmede bir basamak işlevindedir. Kurduğu kompozisyonlar sıradan bir natürmort şeklinde değildir. Devreye giren müzik aletlerinden bir tınlama duyumsarız. Hayatında müzikle bu denli haşır neşir olan bir sanatçının müzik aletlerini sadece natürmort nesnesi olarak kullanması pek mümkün görünmüyor. Sessizce duran bir enstrümanlar kompozisyon, renk, kurgu, gibi resim sanatı sorunsallarıyla tınlar. Bu yönde müziğin kullanılması diğer sanatçılarda rastladığımız şekliinden çok farklıdır. Yansıtılan müzik soyut biçimde karşımıza çıkmaz. 'Sessiz' dediğimiz enstrümanların yansıtılması sanatçının algısında yeri geldiğinde senfoniye dönüşür. Bu düşünce müziği kuramsal yönden inceleyen yapan resamlara baktığımızda ne kadar tutarlı olduğu tartışılır. Yada müziği ne denli yansıttığı. Fakat sanatçının kendi süzgecinden geçirerek görselleştirdiği müzik kendi bağlamında görünür kılınmış müziktir. Benzerlik kurmak gerekse -bir birinden çok farklı bir yol izlenmiş olsa bile- müziği görsel notaya döküp görünür kılan sanatçılarla bağ kurulabilir. Bu kurulan bağ, çalışmalarda müziğin duyumsanmasında ulaşılan sonuçlarla kurulmuş bir bağdır diyebiliriz.

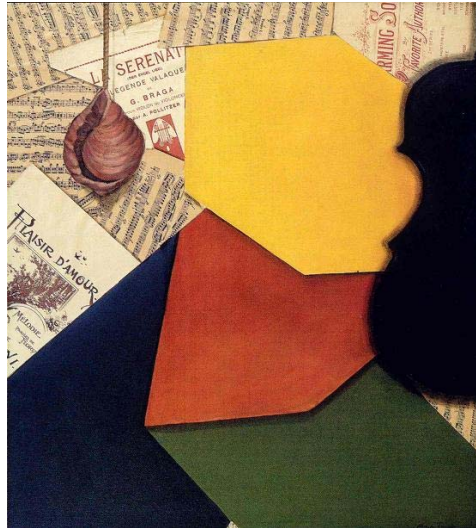
---

<sup>121</sup>Anonim, çevrimiçi; (sanatçı resmi sitesi) [guzintangor.com/](http://guzintangor.com/) sanatçı hakkında / Güngör Taner

**1993-2004 arası dönem**



**Resim 76** Güzin Tangör, 100cm x 110cm, Tuval üzeri yağlıboya ve kolaj,  
(1993-2004 arası dönem)  
([www.guzintangor.com/Anamuzik1.htm](http://www.guzintangor.com/Anamuzik1.htm))



**Resim 77** Güzin Tangör, 80 x 90 cm, Tuval üzeri yağlıboya, Kolaj  
(1993-2004 arası dönem)  
([www.guzintangor.com/Anamuzik1.htm](http://www.guzintangor.com/Anamuzik1.htm))



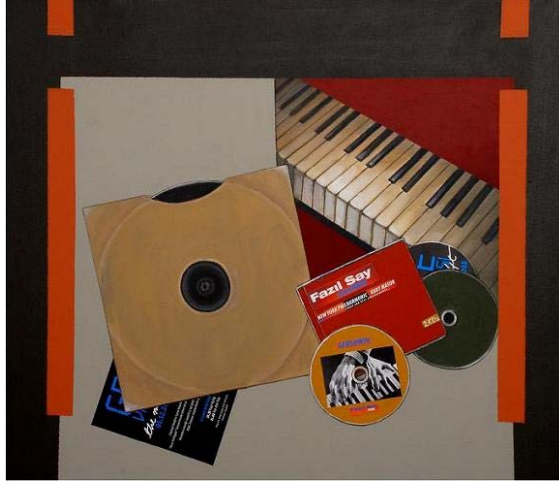


**Resim 78** Güzin Tangör, 45 x 50 cm, Tuval üzeri yağlıboya, Kolaj  
(1993-2004 arası dönem)  
([www.guzintangor.com/Anamuzik1.htm](http://www.guzintangor.com/Anamuzik1.htm))

### 2006 ve sonrası dönem



**Resim 79** Güzin Tangör, 60 x 70 cm, Tuval Üzeri Akrilik, Kolaj  
([www.guzintangor.com/Anamuzik2.htm](http://www.guzintangor.com/Anamuzik2.htm))



**Resim 80** Güzin Tangör, 60 x 70cm, Tuval Üzeri Akrilik, Yağlıboya, Kolaj  
([www.guzintangor.com/Anamuzik2.htm](http://www.guzintangor.com/Anamuzik2.htm))

### 2011 abstre çalışmalar



**Resim 81** Güzin Tangör, 50 x 60 cm, Tuval Üzeri Akrilik ve Kolaj  
([www.guzintangor.com/Abstre.htm](http://www.guzintangor.com/Abstre.htm))



**Resim 82** Güzin Tangör, 50cmx60cm, Tuval Üzeri Akrilik  
([www.guzintangor.com/Abstre.htm](http://www.guzintangor.com/Abstre.htm))

Sanatçının müzikle haşır neşir bir çocukluk geçirmesi, müzisyen bir aileye sahip olmasından dolayı müzikle yoğrulmuş olan yaşamı, resme olan ilgisiyle müzikten çok resme yönelmesi, müziğin etkisiyle beraber nota ve enstrümanlara da resimlerinde yer vermesi bakımından dikkat çekici ve merak uyandırıcıdır. Güzin Tangör ile gerçekleştirdiğimiz 1 Mart 2012 tarihli soru-cevap şeklindeki konuşmamızda, bir ressamın hayatını kaplayan müziğe dair merak ettiğim noktalara içten cevaplar aldım ve birebir aktarıyorum;

Müzisyen bir aileden gelmenizin üzerinizdeki etkisi nedir? Bu durumun müzikle olan bağınızdaki yerini nasıl görüyorsunuz?

*Müzisyen bir ailede yetişmemden dolayı müzik benim sanat yaşamımı çok etkilemiştir tabii. Babam ( Fethi Kopuz ) klasik müzik sanatçısı olduğu için hayatımız hep konser hazırlıkları, resitaller, provalar, evimizde sanatçı dostlarla yapılan oda müziği çalışmaları, vs ile çok renkli geçmiştir. Bütün bunlar önce bana sanatın ne kadar ciddi ve disiplinli bir çalışma gerektirdiğini öğretmiştir.*

Müzik denilince size ne ifade ediyor? Etkisi altında kaldığımız müzik, sizi ne yönden etkiliyor yani müzikte neyi arayıp neyi bulursunuz? Bu arada bir müzik enstrümanı çalıp çalmadığınızı merak ediyorum..

*Babamın çaldığı enstrüman keman olduğu içindir ki ben de tabii küçük yaşta keman öğrenmeye başladım. Ama yeteneğim olduğu halde özellikle yaylı sazların her gün çok sıkı bir çalışma gerektirdiğinden olsa gerek devam etmek istemedim. ileriki senelerde buna çok pişman olmuşum ki , resimlerimde hep bir keman figürü olmuştur. Bir diğer neden de bu enstrümanı hem tınısı hem de fiziksel yapısı açısından çok iyi tanımamdır. Hatta bir keman atölyesinde yaylı sazların yapım ve tamir aşamasındaki aşamalarını yakından incelemiştim, “keman atölyesi” adlı resimlerimde bunun örneklerini resimlemiştim.*

Müziği seçmek yerine resme yönelmenizin sebebi nedir?

*Yukarıda da belirttiğim gibi o zamanlar müzikteki o sıkı disiplin, her gün en az 1,2 saat çalışma zorunluluğu beni ürkütmüş olabilir. Resim yaparken hissettiğim sonsuz özgürlük, yaratma sevinci, hayallerini sınırsız kullanma keyfi o yaşlarda bana daha çekici gelmiş olabilir.*

Müziği barındıran resimler yaparken neyi amaçlıyorsunuz? Sizi bu iki sanat dalını tek potada toplamaya iten sebepler, arayışlar, sorunsallar nedir? Bir de bu çalışmalarını yaparken üzerinizde oluşturduğu ruhsal etkiyi merak ediyorum.. Resmin oluşum ve düşünsel sürecinde müziğin ruhsal etkisini nasıl ifade edersiniz?

*Resim yaparken hep müzik dinlerim. Barok çağ müziği ve o dönem sanatçıları - özellikle Bach'ın eserleri resimlerimin adeta arka fonudur. Yaylı sazlar için bestelemiş olduğu sonatlar, konçerto grosso. prelüd ve fügler... vazgeçilmezimlerdir. Rönesansın o monoton, ifadesiz, sıkıcılığının arkasından Barok ile gelen kontrast, armoni, ifade (sesin alçalıp yükselmesi) , ritmik yapıdaki gelişme, yani özetle bugünkü sanatın yapı taşlarının o dönem de oluşması beni etkilemiştir ve benim resimlerimde de bu özellikler görülür: Dar bir espas üzerinde varyasyonlar..Teknik olarak tuval üzeri yağlıboya, akrilik, kolaj (karışık teknik) ...*

Resimlerinizde müziksel etkiler kullanırken ve sorunsallarınıza cevap ararken müzik enstrümanlarını yada bestelerden derlenmiş notaları resimlemenizin sebebi var mıdır? Nesne olarak enstrüman yada notalar size neyi ifade eder?

*Picasso ve Braque 1911 den itibaren resimlerin okunaklılığını daha belirgin hale getirmek için tuvallerinde kağıt, gazete, kumaş parçaları,v.s kolaj olarak kullanmışlardır. Bu uygulama birçok sanatçı tarafından uygulanmış, günümüzde de Pop-art sanatçıları tarafından da hala uygulanmaktadır. Benim resimlerimin alt yapısında geometrik bir düzen vardır ve sıkça kullandığım kolaj vardır. Kullandığım bu kolajların büyük kısmı babamın çok eski (100, 150 senelik) nota ve nota kitaplarının kapaklarıdır. Bu da resimlerime ayrı bir özellik katar. Tabi ki bu kolajları babamın izni ile kullandım. Ona göre bu notaların benim eserlerimde kullanılmış olması onlara artı değer katıyormuş, öyle söylerdi..*

Resimlerinizde müziği nasıl duyumsuyorsunuz? Bu duyumsama yapı yönünden midir yoksa sizde oluşturduğu müziksel etkiden mi? Sizce eserleriniz müziğe bir çağrışımdır yoksa direk müziğin resmimidir?

*Ban göre müziğin resmi yapılamaz (bunu deneyen sanatçılar olmuştur). Ama önemli olan sizde yarattığı duygulardır. Ben resim yaparken aynı bir bestecinin eserini yaratması gibi (bu berbat bir şey de olabilir) elimdeki malzeme ile müziğin ruhumda yarattığı duyguları renk ve formlarla kontrast, armononi, ritm içinde tuvale aktarıyorum. Yani çok sevdiğim bu iki sanat dalını bir arada kullanmak bana çok büyük bir keyif ve tatmin duygusu veriyor.*

Resimlerinizde sizi müziğe iten herhangi bir ressam var mıdır yada müzikle ilgilenen ressamların müzikselliğini merak ettiniz mi? Bu yönde herhangi bir araştırmanız oldu mu ?

*Etkilendiğim sanatçılar var tabi ki, Bunlar öncelikle Picasso, Georges Braque, Robert Delaunay, Fernand Leger'dir. Bu sanatçılar formları geometrik kalıplara indirgerler. İlk başlarda Analitik Kübizm ilgimi çekmiştir (sonraları bu beni*

*geometrik. soyutlamaya kadar götürecektir). Yani değişik ve birçok açılardan görülen objelerin düz ve iki boyutlu bir yüzeyde tasvir edilmesidir beni etkileyen. Teknik açıdan resimlerimin gelişimi böyledir, müzikte ise beni etkileyen müziğin resimde aranması şeklindedir benim resimlerimdeki müzik.*

Son olarak, geriye dönüp baktığınızda bu güne dek çalışmalarınızdaki müziğin yansımalarını nasıl görüyorsunuz?

*Daha önceleri büyük bir disiplin içinde titizlikle yaptığım resimler daha sonra yerini yoğun boya tadı olan, serbest fırça darbeleri ile kullandığım çok hareketli soyut figüratif resimlere bırakmıştır. Bu kez bu resimleri yaparken de caz müziği dinlemeyi tercih ediyorum. Son zamanlarda caz müziği dinlemek bana çok keyif veriyor, bu yaptığım resimlerin ruhuna uyuyor.. Müzik ve resim birbirine çok yakın, iletişim içinde olan sanat dallarıdır, öyle ki terimleri bile aynı: kompozisyon, armoni, kontrast, ritm, varyasyon, vs... Yani tüm bu unsurlar her ikisinde de olmak zorunda.*

*1 Mart 2012*

### **4.3. Müziğin Formlarını Resme Aktarma**

Bu kategoride müziğin resme aktarılmasında, müziğin füg, senfoni gibi formlarının görselleştirilmesini kullanan sanatçılar karşımıza çıkmaktadır.

#### **4.3.1. James Abbott McNeill Whistler (1834–1903)**

Whistler'in resimleri geleneksel tarzda resimlerdir. Klasizm'den etkilenen sanatçı, bu tarzda resimler üretir. Onun sanatındaki müziğin yeri karşımıza çok farklı bir şekilde çıkar. Sanatçı realist eserler yapar ve bu eserlerde müzikle karşılaşmak olanaksız gibi gözükmektedir. Fakat sanatçı bu tablolarına müziğin biçimlendirme öğelerinin yada müzik formlarının isimlerini verir. Her ne kadar geleneksel resimler yapsa da sanatçının müziğe karşı büyük bir ilgisi vardır . Müzik ile resim

çalışmaları arasında kurduğu bağ kendine has ve kişisel bir bağdır. Sanatçı resimlerini yapar ve onlara, “senfoni”, “melodi”, “armoni”, “nocturne” gibi isimler verir<sup>122</sup>. Sanatçının isimlendirmeleri, kendi duyumsadığı müziğin temsilidir. Onun sanatındaki bu özelliğinden dolayı (her ne kadar geleneksel resimler yapsa da) konumuz açısından dikkat çekicidir.

Sanatçı bu adları resimlerinin havasına uygun olduğu için verdiğini söyler. Arzusu, resimlerinin müziğin yarattığı havayı yaratmasıdır. Bu nedenle konuya değil, renk ve biçime öncelik verir. Whistler duygusallıktan hoşlanmadığı için, anlatmak istediğini yalın biçimlere ve uyumlu renklere döker<sup>123</sup>.



**Resim 83** J. Whistler, “Nocturne\*: Blue and Silver - Cremorne Lights”,

Tuval üzerine yağlı boya, 50.2 x 74.3 cm, 1872 Tate Gallery, London

([www.tate.org.uk/art/artworks/whistler-nocturne-blue-and-silver-cremorne-lights-n03420](http://www.tate.org.uk/art/artworks/whistler-nocturne-blue-and-silver-cremorne-lights-n03420))

---

<sup>122</sup>Anonim, National Gallery of Art/ the collection/ James Abbott Whistler: [www.nga.gov/cgi-bin/tinfo\\_f?object=12203.0&detail=none](http://www.nga.gov/cgi-bin/tinfo_f?object=12203.0&detail=none)

<sup>123</sup>Nazan İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s. 4

\*Nocturne: Gece Müziği. (Fransızca)



**Resim 84** J. Whistler, “**Symphony\*** in White, No. 1: The White Girl”,  
Tuval üzerine yağlı boya, 214.6 x 108 cm, 1862, National Gallery of Art, Washington  
(National Gallery of Art: [www.nga.gov/cgi-bin/tinfo\\_f?object=12203.0&detail=none](http://www.nga.gov/cgi-bin/tinfo_f?object=12203.0&detail=none))



**Resim 85** J. Whistler, “**Harmony\*\*** in Grey and Green: Miss Cicely Alexander”,  
Tuval üzerine yağlı boya, 190.2 x 97.8 cm, 1972-74, Tate Gallery, London  
([www.tate.org.uk/art/artworks/whistler-harmony-in-grey-and-green-miss-cicely-alexander-n04622](http://www.tate.org.uk/art/artworks/whistler-harmony-in-grey-and-green-miss-cicely-alexander-n04622))

\*Symphony: Eski Çağlarda ses ve çalgı birliği temelinden doğan sözcük. 17. yüzyılda operanın giriş müziği, üvertür de Sinfonia olarak adlandırılır. Orkestra için yazılmış; genellikle dört bölümlü, uzun süreli müzik yapısı. [Symphonia (Yunanca)]

\*\*Harmony: En eski kullanımı ahenk, uyum anlamındadır. Seslerin akor oluşturmak üzere birleşmesi. Seslerin eşzamanlı bileşimini inceleyen bilim dalı. [Harmonie (Fransızca)]



### 4.3.2. Lyonel Feininger (1871-1956)

Feininger 1887’de gittiği Almanya’da 1891’e değin Hamburg Uygulamalı Sanatlar Okulu’nda ve Berlin Akademisi’nde, 1891-93 arasında da Paris’teki Colarossi Akademisi’nde eğitim gördü. Bu dönem içinde çeşitli Amerikan, Fransız ve Alman mizah dergileri için yergici çizimler yaptı.

Feininger resimle uğraşmaya 1909’da başlamış ve 1911’de altı yapıtını Salon des Independants’da (Bağımsızlar Salonu) sergilemiştir. Bu dönemde Paris’te Kübistler ve Gelecekçiler’le ilişki kurmuş, kübizmin çizgisel anlatımından etkilenmiş, Delaunay’nin yapıtlarını tanımış, bu ilişkiler onun, köşeli çizgilerin ve saydam, iç içe geçmiş düzlemlerin oluşturduğu üslubunun ortaya çıkmasında etkili olmuştur ayrıca Delaunay’ın renksel duyarlılığından da etkilenmiştir. 1912’de Alman Dışavurumcularıyla tanışmış ve ertesi yıl yapıtlarını Der Blaue Reiter sanatçılarıyla birlikte sergilemiştir. 1919-1933 yılları arasında Bauhaus’ta ders veren sanatçı, 1919’daki Bauhaus bildirgesi için *Sosyalist Katedrali* (Katedrali des Sozialismus) adlı ahşap oyma yapıtını gerçekleştirmiştir. Jawlensky, Kandisky ve Klee’yle birlikte 1924’te kurulan Die Blaue Vier grubu sergisine katılmıştır. 1936’da gezi amacıyla gittiği ABD’ye ertesi yıl tümüyle yerleşmiş ve 1938’den sonra New York’ta yaşamaya başlamıştır. Feininger’in üslubu, 20.yüzyıl başındaki iki büyük akımın, Kübizm ve Fütürizm’in özgün bir biçimde bir araya getirilmesinden oluşmaktadır<sup>124</sup>.

Sanatçının hayatında müzik Klee ve müziğe duyarlı bir çok ressamda olduğu gibi önemli bir yer tutar. Müzikle ilgilenen ve duyarlı bir aileye sahip olan Feininger küçük yaşlardan beri içli dışlı olduğu müzikle ilgilidir ve keman çalar. Müzikle ilgisi sadece enstrüman çalmakla sınırlı değildir, beste de yapmaktadır. Bach’a çok büyük bir ilgi duyar ve füglerinden çok etkilenir. Besteci yönü ve Bach’ın etkili füglerinden yola çıkarak kendisi de füg besteler fakat bu uğraşı 15 sene boyunca devam ettirir. Beste yaptığı dönemleri 1912-27 yıllarıdır. Daha sonrasında tamamen resme yönelir ve bir daha beste yapmaz. Resimlerinde büyük boşlukların etkisiyle biçimlenen anıtsal etkilerin peşindedir. Onun resimleri geniş bakış açısına sahip,

<sup>124</sup>Richard Lionel, çev: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi., İstanbul, 1996, 3.Basım, s.53

kendine özgü bir perspektifle resmin içinde gezen, anıtsal etkili ve boşluğa büyük önem veren resimlerdir. Nazan İpşiroğlu, sanatçının füg üzerinde yoğunlaşp sonrasında bir daha uğraşmamak üzere bırakmasının nedenini, füglerin onu ulaşmaya çalıştığı amacına artık yaklaştırdığına bağlar. Aynı sonuca giden bir yol olarak seçtiği fügler artık görevini tamamlamıştır<sup>125</sup>. Sanatçının bundan sonraki tüm uğraşı resim üzerinde şekillenir. Füglerinde de yapmaya çalıştığı ve çözümlediği problematikleri onu resimde istediği yere gelmesini sağlayan bir faktördür. Sanatçının çalışmalarında füglerin rolünü daha da açmak gerekirse; Müzikle çocukluk yıllarından beri iç içe olmasının rahatlığıyla beraber, kendi resimsel problemlerini daha kolay çözebilecek bir platformu müzikte sağlamış olabilir. Bu problemler çözülmeye başlandığında da besteler ödevini tamamlamış ve geride bırakılmış olabilir. Tüm hayatına daha çocukluğunda işleyen müzik, ona bir çok konuda da yol gösterici olması yadırganır bir durum değildir. Bach'a bu denli bağılılığı ve füglerine olan ilgisi de, kendi içinde çözmeye çalıştığı problematiklerine en güzel cevabı Bach'ın sanatında bulabilmesi ve kendi sanatında da bu cevaplara ulaşabilme isteğinden dolayı oluşmuş olabilir. Müzik ve resim arasındaki bağları irdeleyen ve bunun üzerine incelemeler yapan İpşiroğlu'nun araştırmaları sonucunda Feininger'in sanatındaki müziğin yerine dair görüşleri bu yönde şekillenmektedir<sup>126</sup>. Sanatçının füglerini inceleyen P.Mies ise, büyük değerli notalardan oluşan temaları fazla devingen bulmaz. Resim ve füglerdeki koşutluğu ise: Anıtsal arayış; Resmin yapısını oluşturan geometrik çizgi örgüsünün ışık-renk bütünlüğüyle maddeden sıyrılması; Temanın, değişikliğe uğradığı zamanlarda bile kökeninden kopmaması; Tema gruplarının aralarına ara bölümler girmesi olarak özetler. Sanatçının Bach'a olan sevgisinin ve füglerine olan yoğun çalışmalarının neticesinde müziksel yapıların sanatında dile geldiğini düşünmektedir<sup>127</sup>.

Sanatçının eserlerindeki müziksellik her ne şekilde oluşuyor olursa olsun Bach'ın sanatına dair bir aktarım söz konusu olduğunu söyleyebilmekteyiz. Mies'e göre müzik yansıması vardır fakat sanatında ulaştığı yerin müzikle direkt bağlantısı yoktur. İpşiroğlu ise Feininger'in resimde yapmaya çalıştığı şeyi müzikte çözümlediğini ve bunu resimsel sorunsallarının çözümünde kullandığını

---

<sup>125</sup>Nazan İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.85-88

<sup>126</sup>Nazan İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.85-88

<sup>127</sup>a.g.e., s.88. – P.Mies. *von Malerei und Music bei Lyonel Feininger Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 21, 1976, s. 123

düşünmektedir. Genel kanı ise sanatçının eserlerindeki temada müziğin varlığıdır.



**Resim 86** Lyonel Feininger, “Manzara”, 1937

(Nazan İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.87)

#### 4.3.3. Frank Kupka (1871 - 1957)

1889-92 arası Prag, 1892-93 yılları arasında Viyana akademilerinde eğitim gördü. Bu sıralarda geleneksel tarzda tarihsel sahneler çizdi. 1895 yılından sonra Fransa'ya yerleşti ve hayatının geri kalanını Paris'te geçirdi. Paris'teki ilk yıllarında daha çok illüstratör tarzda çalışmalarda bulundu ve resim sanatında Sembolizm ve Fovizm'den etkilendi<sup>128</sup>. Sanatçı Teozofiyeye ilgi duymuş ve renkte de maneviyata önem vermiştir. Resimlerindeki renk ve ritm onu müziğe yaklaştırmış, iki sanat arasında yakınlık kurmasını sağlamış ve müziğe karşı bir arayış içinde olmasını sağlamıştır. Kupka bazı mektuplarını imzalarken de kendisini renk senfonisti olarak tanımlar<sup>129</sup>.

*Kupka müziğe ve Bach'a olan ilgisini ve arayışlarını şu sözleriyle ifade eder: “Karanlıkta el yordamıyla ilerliyorum daha, ama öyle sanıyorum ki, görmeyle işitme*

<sup>128</sup> *On Line; drawing through the twentieth century*, The Museum of Modern Art (MOMA), November 21.2010 – February 7.2011) 2010 New York

<sup>129</sup>“Ian Chilvers *Oxford Dictionary of 20th-Century Art*”, *Oxford and New York: Oxford University Press* 1999, s.331.

*arasında bir şey bulabileceğim ve Bach'ın, seslerle yaptığı gibi, ben de renklerle bir füğ yağabileceğim.<sup>130</sup>”*

Kupka müziğin etkisini çok güçlü hisseden bir sanatçıdır. Müziğe ola hayranlığı onu resim sanatında da bu denli güçlü bir arayışa iter. Sanatçı kozmik güçleri yansıttığı resimlerde müziğin iletisi kadar kuvvetli bir iletinin peşindedir. Müziğin biçimlendirme öğelerinin oluşturduğu sanatsal etkiye, resmin biçimlendirme öğeleriyle de ulaşılabileceğini düşünür. Onu derinden sarsan müzik gibi resimde de aynı duygulara ulaşma çabası içindedir. Kendi sözlerinde de dile getirdiği gibi Bach'ın müziğini son derece etkili buluyordu ve füğüleri bu kadar kuvvetli kılan öğeleri çözümleyip resim sanatında da böylesi bir Bach etkisi yaratma peşindeydi. Zamansallık ve eş zamanlılık sanatçının sorunsalları içerisinde en önde gelenlerdir. Müziğin oluşturduğu etki de zaman kavramı üzerine bir etkidir. Onu müziğe bu kadar yakın kılan ve bu denli etkileyen de müziğin sahip olduğu zamansal güçtür. İpşiroğlu'nun Kupka üzerine yaptığı inceleme yazısında sanatçının müziğe duyarlı bir çok sanatçı da olduğu gibi sinestezi duyarlılığına sahip olduğunu görüyoruz. Bu durum onun da müziğe olan ilgisini iyi bir dinleyicinin ilgisinden çok daha farklı kılar<sup>131</sup>.

Sanatçının Füğ ele alarak yaptığı çalışma müziğin peşine düştüğü bir soyut çalışma niteliğindedir. Burada sanatçının müziğin biçimlendirme öğesi olan füğ resmin biçimlendirme öğeleriyle görünür kılma çabasına tanık oluruz. Füğ bir biçimlendirme öğesidir ve birbiri ardına adeta kaçıp kovalayan sesleri ifade eder ve Kupka tam da resmine bu açıdan yaklaşmaktadır. Onun yaptığı füğün müzik sanatında gerçekleştirdiği güçlü etkiye karşılık resimsel bir dilde ulaşma çabasıdır.

“İki Renkli Füğ” resmi tıpkı birbirinden farklı iki sesin bir eser içerisinde birbirini kovalama halinde olduğu gibi birbirini kovalayan iki rengin tuval yüzeyindeki imgelemidir. Eş zamanlılık burada devreye girer ve iki renk birbirini kovalar, yakalar, uzaklaşır, yakınlaşır ve resim düzleminde bir bütünlüğe erişir. Ayrıca sanatçının iki renkli füğ üzerine bir çok çalışması ve eskizleri bulunmaktadır.

<sup>130</sup>Nazan İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.89 –F. Kupka, *Vom Klang der Bilder*'den alıntı. s.29-

<sup>131</sup>a.g.e. s.89

Birbirine benzer şekilde kompoze edilen bu çalışmalar üzerinde sanatçı fazlaca durmuş ve üretimler gerçekleştirmiştir<sup>132</sup>.



**Resim 87** Frank Kupka, “İki Renkli Füg”, Kağıt üzerine guaj ve mürekkep,  
21 x 22.5 cm, 1912. Národní Galerie, Prag

(Karl Ruhrberg,Klaus Honnef,Manfred Schneckenburger,Christiane Fricke, *Art of the 20th Century*,  
1.baskı, 2000, USA, s.82)



**Resim 88** Frank Kupka, “İki Renkli Füg”, Kağıt üzerine guaj ve mürekkep,  
21.6 x 22.9 cm, 1912, Museum of Modern Art, New York

([www.moma.org/collection/browse\\_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3302&page\\_number=14&template\\_id=1&sort\\_order=1](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3302&page_number=14&template_id=1&sort_order=1))

---

<sup>132</sup>“On Line; drawing through the twentieth century”, *The Museum of Modern Art (MOMA)*,  
November 21.2010 – February 7.2011) 2010, New York

#### 4.3.4. Paul Klee (1879 – 1949)

18 Aralık 1879’da, Alman müzik öğretmeni Hans Klee ve İsveçli solist Isa (Frick) Klee’nin ikinci çocukları olarak Bern yakınlarındaki Münchenbuchsee’de dünyaya geldi. Ailesi 1880’de Bern’e yerleşen Klee, henüz okul yıllarındayken sanatla ilgilenmeye karar verdiyse de uzun süre müzik ve resim arasında kararsız kaldı. 1898’de Münih’e gelerek Hans Knirr’in ve Franz vom Stuck’un yanında resim çalışmalarına başladı. 1901’de Stuck’un gelenekçi eğitim anlayışına tepki olarak okuldan ayrılan Klee, heykeltıraş Haller ile birlikte altı ay Roma’da kaldı ve burada Rönesans döneminin eserleriyle ilgilenme fırsatı buldu. 1906’da piyanist Lilly Stumpf ile evlenerek Münih’e yerleşti. İlk sergisini 1910’da açan Klee, 1912’de Der Blaue Reiter sergisine, Bern ve Münih’teki Sezession’lara katıldı. 1924’te Kandinsky’nin aralarında olduğu Blaue Vier grubunu kurdu, 1925’te Paris’teki sürrealistlerin sergisine katıldı. 1921-31 arasında Bauhaus’ta dersler verdi ve burada geliştirdiği eğitim yöntemlerini daha sonra pädagogisches skizzenbuch adıyla yayımladı. 1931-33 arasında Dusseldorf Sanat Akademisi’nde dersler veren Klee Naziler tarafından bu görevinden alındı, eserleri de 1937’de “yoz sanat” sergisine alınarak “Alman sanatı”nın dışında bırakıldı. 29 Haziran 1940’da Locerno-Murano’da öldü.

20.yüzyılın soyut resim çalışmalarında önemli biryeri olan Klee, Tunus, Mısır, İtalya gibi ülkelere yaptığı gezilerden ve Robert Delaunay, Vincent van Gogh, Cezanne, Matisse gibi ressamlardan etkilendi. Çizginin, tonalitenin, ışığın farklı şekilde kullanılması adına değişik malzemelerle çalışarak denemeler yaptı; renk, biçim, doğa ve müzikle harmanlanan, mekanı yeni bir dille tanımlayan eserler ortaya koydu ve nesnelere özünü, tinsel anlamlarını kendi gerçekliği üzerinden aktarmaya çalıştı<sup>133</sup>.

Paul Klee hayatında büyük bir yer tutan müziği her an hissetmektedir. Düzenli olarak tuttuğu günlüklerinde de müziğe olan tutkusunu, bağlılığını ve yaşamındaki yerini vurgulayan cümlelere sık sık rastlıyoruz. Bu duyarlı sanatçı müzikle o kadar

---

<sup>133</sup>Selahattin Dilidüzgün; *Paul Klee Günlükler*, giriş sayfası

yakın bağlar içerisinde ki gün içinde her hangi bir anda da içinde hissettiği müziğe kulak verir;

*“Bern, 31.01.1898. Saat gece dokuz olmasına karşın ısı hala beş derece; kemanı akort edecek havada değilim. Hastayım. Doğada aynı benim gibi hastaydı ama muhteşemdi. Ormanlar koyu bir morluğa bürünmüştü. Dahlhölzli’de toprağın üzerine uzandım. Uzun süre çam ağaçlarının bir o yana bir bu yana sallanan doruklarını izledim. Haşırtılar, dalların çatırtısı ve birbirine sürtünme sesleri. Müzik...”<sup>134</sup>”*

Bu çok yönlü gencin, resme, müziğe ve edebiyata duyduğu ilgi amatörün ötesindedir. Hangi yönde ilerlemesi gerektiği konusunda ise sürekli bir bocalama halindedir. *“Müzik benim için büyümlü bir sevgili gibiydi. Ressam olarak mı ünlü olmalıydım? Yazar olarak mı, yoksa şair olarak mı? Ne kötü bir şaka. Böylece işsiz kalıp ortalıkta gezineceğim.”<sup>135</sup>* Bu sözleri sarf ettikten iki sene sonra Klee’yi hala yönünü belirleme konusunda kararsız ve çelişkili görüyoruz.

*“Yaş yirmi bir! Yaşama gücüm konusunda asla kuşku duymadım. Ancak seçmiş olduğum sanatı nasıl devam ettireceğim? Temelde şair olmak olgusu, güzel sanatları engelleyici olmamalı! Ve eğer gerçekten şair olsaydım, Tanrı bilir o zaman da başka bir şey isterdim. İçimde bir deniz dalgalanıyor, eminim, çünkü bunu duyumsuyorum. Hangi sonu seçersen seç hepsinde aynı fırtınaya yakalanacağını ve kaosa egemen olamayacağını bilmek umarsız bir şey.”<sup>136</sup>”*

Haziran 1902’de sarf ettiği sözcükler Klee’nin insani değerleri verdiği önemi vurgular niteliktedir. Nitekim Klee sanatın önünde insan olmayı tutar;

*“Artık önemli olan erken olgunlaşmış resimler yapmak da değil, tersine insan olmak ya da olabilmek. Yaşamı biçimlendirebilme sanatı, ister resim, ister plastik sanatlar, ister tragedya veya müzik olsun diğer bütün yaratıların da*

---

<sup>134</sup>Paul Klee, *Günlükler*, s.23

<sup>135</sup>a.g.e., s.31

<sup>136</sup>a.g.e., s.45

*temel koşuludur. Yaşamı yalnız pratikte biçimlendirmek değil, tersine onu içsel anlamda somut biçime getirebilmek ve elverdiğince gelişmiş bir noktada bulunmaktır önemli olan.*<sup>137</sup>” Bu durumu özetleyen cümlesi işe şöyledir; “*Sözün kısası, ben önce insan olmalıydım, sanat daha sonra bunun içinden çıkacaktı.*<sup>138</sup>”

Klee'nin sanatında en belirgin özellik olarak eş zamanlılığı görüyoruz. Müzik için de kullanılan bu terim Klee'yi resimde eş zamanlılığı aramaya ve müzik-resim koşutluğunu sağlamaya itmiştir. Tıpkı bir orkestra içindeki üyelerin bireysel melodiyle aynı zaman diliminde bütünselliğe erişmeleri gibi.. Sanatçının zamansallık kapsamında eş zamanlılığa verdiği öneme karşılık müzikte Bach etkisindedir. Zaten sanatında eş zamanlığı problem eden tüm sanatçılar Bach'ın sanatına ve eş zamanlı müziğine dikkat çekerler. Klee'nin de Bach'a olan ilgisi yoğundur. Müzikle ve diğer birçok sanat dalıyla iç içe olan Klee gençlik yıllarının erken döneminde de Bach'ın farkındadır fakat daha sonraki yıllarda kendi sanatı doğrultusunda aradıkları ve çözmeye çalıştıklarıyla Bach'a git gide yaklaşır. 1918 yılında düştüğü bir not bu açıdan dikkat çeker;

*“Yaptığım tatilin üzerimdeki etkisi çok olumlu, sanatla doluyum. Defalarca Bach çalmanın etkisiyle bilgi derinleşti. Bach'ı hiç bu kadar yoğun yaşamamıştım, kendimi hiç bu kadar onunla bir duyumsamamıştım. Ne konsantrasyon, ne zenginleşme!”*<sup>139</sup>”

Soyuta soyutlama şeklinde yaklaşır. Soyutlama çalışmalarındaki nesnelere ya da figürler tanımlanabilir özelliktedirler, fakat bu imgeler soyutlamaya başladığı andan itibaren düşselliğe yaklaşır; İkel, çocuk resimleriyle ilişik, düşsel aynı zamanda düşünsellikle de bağ kuran resimler.

Klee'nin erken dönemlerinde ‘füg’den etkilenmesiyle yaptığı bir grup resim bulunmaktadır. Resimler değişik boyut ve renklerdeki geometrik biçimler yatay yada dikey yönde hızlı yada yavaş bir hareketi görselleştirir. Aynı dönemlerde

---

<sup>137</sup>a.e., s.117

<sup>138</sup>a.g.e., s.29

<sup>139</sup>a.g.e., s.345



başlayan ve geç dönemlerine kadar süren resim yüzeyinin yatay renk çizgileriyle, tıpkı nota yazısını anımsatan bölümlenmeli resimler yapar. Bu resimlerde kompozisyonu, yatay renk alanlarının üzerinde değişik ritimleri olan biçimler oluşturur. Klee bunu derslerinde dividuell-bölünebilir taşıyıcı öge, müzikte armoni; individuell, bölünemeyen bireysel öge, müzikte melodi olarak açıklar. Son dönem yıllarında yaptığı resimlerde, Bach'ın son dönem bestelerinde olduğu gibi, simgeler önem kazanır. Çizimlerinin hemen hepsinde bu simgeler yer almaktadır. Dizi olarak yaptığı çizimlerin çoğunda parçalanmışlık, korku, kaçma, geriye bakma, çocuk, çocukluk, kurtuluş vb. konular yer alır. Bu resimlerde incelmış ayrıntıların yerini yalın biçimler ve renkler alır. Anlatımdan uzaklaşan resimler konunun biçimle bütünleştiği çalışmalar halini alır<sup>140</sup>.



**Resim 89** Paul Klee, “Kırmızı Füg”, 1930, Felix Klee Koleksiyonu  
(Nazan İpşiroğlu, Resimde Müziğin Etkisi, s.169)

---

<sup>140</sup>Nazan İpşiroğlu, *20.Yüzyıl Sanatında J.S.Bach* , s.66-70



**Resim 90** Paul Klee, “Müzik Günü”, 1953, 49 x 63.9 cm, Louis E. Stern Koleksiyonu, New York  
(Metropolitan of Modern Art/koleksiyon:  
[www.moma.org/collection/browse\\_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3130&page\\_number=141&template\\_id=1&sort\\_order=1](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3130&page_number=141&template_id=1&sort_order=1))

#### 4.3.5. Georges Braque (1882 – 1963)

(Argenteuil sur Seine Fransa, 1882 - Paris, 1963). Babası amatör bir ressamdır. 8 yaşında iken aile Paris'ten ayrılmak zorunda kalarak Havre'e yerleşir. Havre'de geçirdiği günlerinin sanatına katkısının yüksek olduğu düşünülen sanatçı, Lise öğreniminden sonra Güzel Sanatlar Okulunda okur ve 1899'da profesyonel ressamlığa adımını atar. 1900 Yılında Paris'e döner ve atölyesinde hararetli çalışmalarına devam eder.<sup>141</sup>

Braque'ın sanat tarihindeki yeri, özellikle 1909 ile 1911 yıllarında Picasso ile yaptıkları, betimlemeye karşı soyutlama sorunu üzerine olan resimlerle önem kazanır. Bu üslup Analitik Kübizm olarak sanat tarihinde yerini alır. Görünen cismin görüldüğü an ki biçimi dışlanarak, aynı cisim için geçerli bulunan değişik köşeler, yüzeyler ve bölümlerin gerçekçi algılamadan uzaklaşarak, mantık yoluyla geometrik formlar halinde yeni bir bütün teşkil edecek şekilde yeniden kurulmasını sağlayan ressam, tek bir görüntü değil çeşitli görüntüleri bir araya getiren bir eser meydana getirmektedir. Görünen hayal değil bilinen şeyin önem taşıdığı bu

<sup>141</sup> Anonim, “George Braque”, *Sanat Dünyası*, 15 Eylül 1963, Sayı:8, s.3

anlayışla, yeni bir form teşekkülü ortaya konmuştur<sup>142</sup>.Çözümsel Kübist resimlerin konuları genellikle atölye içi nesnelere ve kişilerdir. Çoğunlukla cansız doğa, belirli eşyalar ve insan resimlerinden oluşur. Bu tarzda yapılmış kompozisyonların ilk örneklerinden birini oluşturan Braque'ın "Gitar ve Akordeon" adlı tablosu müziği konu edinen ilk cansız resim olarak ayrı bir önem taşıyor. Sanatçı "Gitar ve Akordeon" eserini tamamlamasından birkaç ay sonra da "Keman ve Palet" adlı eserini yapar. Adından da belli olduğu gibi bu tablosu da müzik ile ilgili bir tablodur.

"Gitar ve Akordeon" tablosunda ele alınan nesnelere açık olarak seçilebilmektedir. Solda sahneyi kapayan bir perde yada köşe ile masa üstünü ve nota kağıdını da rahatlıkla seçebiliriz. "Keman ve Palet" adlı tablosunda ise yine bir bütünlük hakimdir; ancak bu bütünlük akordeonun köşeleri ve bükümleriyle kırılmış gibidir. Keman'ın sağ ve solunda hiçbir anlam taşımayan, fakat titreşen perdeleri anımsatan zikzaklı yüzeyler vardır. Daha yukarıda ise bazı porteleri kağıdın dışına taşan nota ve bir çiviye asılı palet görülür. Burada açıkça betimlenen tek nesne çavidir. Resimde çivinin vurgulanan gerçekliğinin yanında, çividen geri kalan bölümde herhangi bir gerçekliğe rastlanmaz<sup>143</sup>.



**Resim 91** Georges Braque, "Gitar ve Akordeon", Tuval üzerine yağlı boya,  
50 x 60 cm. 1908, Fransa, özel koleksiyon  
(Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, s.58)

<sup>142</sup>Engin Beksaç, *Avrupa sanatına giriş*, s.117

<sup>143</sup>Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, s.59



**Resim 92** Georges Braque, “Keman ve Palet”, Tuval üzerine yağlı boya, 92 x 43cm,  
1909 – 10. New York Solomon R.Guggenheim Müzesi  
(Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, s.59)

Braque’ın hem “Gitar ve Akordeon” hem de “Keman ve Palet” tablolarında kullanılan müzik nesnelere müziğe bir gönderme yapılmak için kullanılmamıştır. Braque ve diğer kübistler müzikle ilgili konuları resimlerinde hep işlemişlerdir. Müzik aletleri, nota, portre, ve bir çok müzikle ilgili konular işlemişlerdir. Fakat bunu yaparken müzikle herhangi bir bağ kurmazlar. Zaten sanatları dair görüşlerinde de müziğe dair bir söylemleri yoktur. Bunun yanı sıra müzikle ilgili konuları ele aldıkları resimleri açıklarken de müziğe dair her hangi bir söylemde bulunmazlar. Braque ve diğer kübistler genel olarak dikkatlerini kullanacağı resim diline yöneltmişlerdir. Yine de bu noktada Braque’ı diğer kübistlerden (müzik ile olan ilişkisinden dolayı) ayrı tutmak gerekir. Braque müziğe ilgilidir ve aynı zamanda flüt çalmaktadır. Çağdaşları gibi Bach’ın müziğinden etkilenir. Müziğe olan duyarlılığı onu müzik üzerine düşünmeye iter. Bir açıklamasında müzik aletlerini bu denli çok kullanmasına dair görüşüne rastlarız; “Elle tutulabilir mekanı yakalamak üzereydim, müzik aletinin de nesne olarak dokunmayla canlanabilme (tınlama) özelliği vardı<sup>144</sup>”. Burada sanatçının oluşturmaya çalıştığı elle tutulabilir mekan, alışılabilir mekan anlayışının aşılması; aradaki tuval yüzeyinin oluşturduğu perdenin kaldırılarak mekanın içine girilmesi yada nesnelere bu

<sup>144</sup>Nazan İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.71

perdeyi aşır izleyene yaklaşmasıyla oluşacak tınsal mekandır. Braque, bu anlayışında müzik aletiyle iyi bir koşutluk kurar ve iki olgu arasındaki ortaklığı yakalar. Bu ortaklık sanatçının kendince kurduğu ortaklıktır <sup>145</sup>. Müzik nesnesi sadece bir nesneden ibarettir, tınlamadığı zaman bir çok nesneden bir farkı yoktur. Ancak dokunulduğunda, icra edildiğinde başka bir boyut olan ses ile birleşir ve cansız olan hali can kazanır. Böylece salt nesne özelliğinin ötesine geçer. Müzik canlı bir olgudur, müzik nesnesi cansızdır. Müzik devreye girdiğinde çalgısına da can katmış olur. Salt müzik nesnesi ele alarak müziği duyurmak mümkün gözükmemektir. Bu bir betimlemenin ötesine geçemeyen bir durumu oluşturur. Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*'nde Mondrianı ele alırken bir tespit bulunur. Bu tespit anlatmaya çalıştığımız müzik nesnesi-müzik yansıması çelişmesine de açıklık getirir niteliktedir; Lynton, resimde sonucun bir betimleme değil, sanatçının heyecanını resme bakan kimseye aktaran bir açıklama olması gerektiğini belirtir ve ekler; resim bu iletişimi o heyecanı betimleyerek değil, belli bir durumu resme bakan kimsenin duygularına yönelterek gerçekleştirir der<sup>146</sup>. Bu durumda müzik, kendi alanına giren nesnelerin betimlenmesiyle değil daha derin çözümlenmelerle duyumsatılmalıdır. Braque'ın çözümlenmesi ise şu yöndedir; Tek perspektifte yapılmış bir resim, tek bir bakış açısı içerir. Nesneyi kavrayan bir mekan oluşturamaz. Donmuş, durdurulmuş bir zamanı içerir. Fakat çoklu perspektif nesneyi kavrar, can katar. Böylelikle farklı bakış açılarından sunulmuş resim zamansallık kazanır. Tıpkı müzikteki zamansallık gibi. Bir çok farklı açıdan bakışı aynı anda resmetmek nesneye yaklaşımdır, özüne doğru yol almaktır, can katmaktır, kuşatmaktır, elle tutulur bir mekan yaratmaktır. Elle tutulabilir mekan, kuşatılan çepeçevre sarılan ve zamansallık kazanan nesne, can da kazanmış olur. Müzik canlıdır, müzik aleti tınlamaya başladığında canlanandır, zamansallık kazanan mekan tınlayan mekandır.

Kübizm'de tek perspektifi terk etme ve nesneyi bir çok açıdan kavrayarak resme zamansallık katma, müziğe de yaklaşımdır. Eş zamanlı seslerle oluşturulan müzik tınsal mekana ulaştığı gibi, üst üste binen yüzeyler tınsal mekana yaklaşır, parçalanıp yeniden kurulan hacim de resme zamansallık kazanır. Bu bağlamda eş

---

<sup>145</sup>Brenson, Michael, "Picasso and Braque, Brothers in Cubism", *The New York Times/Arts/Cubism*, September 22, 1989, s.2

<sup>146</sup>Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, s.76

zamanlı nesne, mekan kadrajları; üst üste binen görüntüler tınsal mekana yaklaşmayı sağlar ve resim zamansallık kazanmış olur. Braque, sanatında gizlin gücünü savunur ve giz yoksa şiirsellikte yoktur der. Sanatçının şiirsellikte kastettiği şey; uyum, ritm ve en önemlisi olarak gördüğü dönüşümdür. Sanatında yer alan dönüşümde müziğin yerini “gizlin gücü”nü anlattığı yazısında dile getirir. Her şeyin durumuna göre dönüşüme uğradığı kanısındadır. Aynı biçimin farklı insanlar tarafından farklı nesnelere veya birden çok nesne olarak algılanması, ya da herhangi bir nesne olarak algılanmamasının nedenini dönüşümle beraber gelen bir rastlantı ya da kimi zaman yaptığını ifade ettiği; ‘kompozisyonlarına sindirdiği bir melodi’ olabileceğini savunur<sup>147</sup>.

#### 4.3.6. Robert Delaunay (1885-1941)

Şiddetli renklerin anlatımcılığına öncelik vermekle birlikte, Çözümsel Kübizmin esnek geometrisinden aldığı öğelerle resimlerine belirgin güç ve gerilim kazandırmıştır. Bu kişisel teknik renk ile devrim arasındaki ilişkiye hizmet edecektir<sup>148</sup>. Ressamın Eiffel Kulesi dizisi (1910-11) renk ve biçimlerle kişisel heyecanını nasıl dile getirdiğini, aynı zamanda da ele aldığı konuyu nasıl inandırıcı bir üslupla betimlediğini gösterir. Sonrasında yaptığı pencere (1912) dizisinde ise gerilim ve heyecan, resimlerin boyutlarındaki küçülmeye koşut bir biçimde azalır. Bu resimler, kuleyle öbür yapıların izlerini taşıyan yumuşak geometrik renk lekeleriyle meydana getirilmiş belli bir incelikte lirik kompozisyonlardır ve o dönemin en etkili resimleri arasında yer alırlar. Bu resimlerin genel havası ve Delaunay’nin yöntemi, şaşırtıcı derecede Empresyonizmi anımsatır. Empresyonizmin hayranlarının parlak renkleri ortaya çıkaran ayrı ayrı fırça darbelerine koşut olarak Delaunay’nin penceresinden gördüklerinin doğalcı bir betimlemesi olarak pencere serisini değerlendirebiliriz. Sanatçının eserlerinde şiirsel hava gelişerek daha sonraki dönemlerde de devam eder. 1912-13 yıllarında yaptığı bir dizi resim, anlatımını konusu belli olmayan renk ve eğri biçimlerle sağlar. Bu resimler, kullanılan renk ve biçimin çağrıştırdıkları temaları taşıyan

<sup>147</sup>Georges Braque, *Sanatın Gizemi Üzerine, Gesammelte Schriften*, Zürich, 1958. ; Nazan İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi/Belgeler/Georges Braque, Gizlin Gücü*, s.146

<sup>148</sup>İpek Babacan, ‘Delaunay’, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1.Cilt, 1997, s.439.

soyut resimlerdir. Delaunay bu resimlerin sıradan yorumlarla açıklanmasını önlemek için sık sık başlıklar kullanır<sup>149</sup>.



**Resim 93** Robert Delaunay, “Eiffel Kulesi”, 1911, Tuval üzerine yağlı boya, 200 x 138 cm, New York, Solomon R. Guggenheim Müzesi  
([www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-list/artist/d/?search=Robert%20Delaunay](http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-list/artist/d/?search=Robert%20Delaunay))

Sanatçının müziksel anlatıma sahip bir sanat yaratma isteğine giden yolda en güçlü çalışmaları pencere serisinden oluşur. Delaunay bu çalışmalarında en çok rengi sorunsal olarak ele alır. Çalışmalarında renklerle oynamaya başlar ve müziğin biçimlendirme öğelerini kendine örnek alarak çalışmalarında rengi irdeler. Müziğin biçimlenmesi gibi resimde biçimlendirme öğesi olan rengin olanağıyla şekillenir.

*“...Renk Kübist dostlarımla resimlerine girmemişti daha. Ben bunun zorunlu olduğunu görüyordum. Devinim kavram olarak kafamdaydı, ama ifade edemiyordum. Rengin kendine özgü yasaları olan dinamik bir öğe olduğunu seziyordum; yüksekliği, genişliği, tümleyiciliği, karşıtlığı, çeşitliliği... Daha ifadesini bulamamış bir yığın şey...”<sup>150</sup>,*

1911 yılında sanatçının bu arayışına Kandinsky'ye yazdığı bir mektupta da tanık oluruz; *“Bulduğum yasaların daha büyük bir esnekliği olabileceğini umuyorum. Bunlar müzikteki tonlarla karşılaştırılabilecek bir renk saydamlığına dayanıyor. Bu*

<sup>149</sup>Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, s.56

<sup>150</sup>Nazan İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.73, (G. Vrisen, Robert Delaunay, Köln 1992, s.95-96)

(koşutluk) beni renkteki devinimi bulmaya götürdü.<sup>151</sup>”. Delaunay’ın sanatında müzik Kandisky’nin sanatındaki müziğe benzer yaklaşım taşır ve müzikten ilham alarak kendi sanatını şekillendirir diyebiliriz. Delaunay’ da resim sanatını başka bir sanat üzerinden açıklama yoluna gittiğinde kendini müziğin içinde bulur. Resim sanatına dair açıklamaları Kandinsky’de olduğu gibi müzikle koşutluk kuran ve müzik üzerinden kendi sanat anlayışını biçimlendirme şeklindedir.



**Resim 94** Robert Delaunay, “Şehrin Üzerindeki Pencere”, (1.bölüm, 3. şekil)  
1912, Tuval üzerine yağlı boya, 45 x 37cm. Londra, Tate Galerisi  
([www.tate.org.uk/art/artworks/delaunay-windows-open-simultaneously-first-part-third-motif-t00920](http://www.tate.org.uk/art/artworks/delaunay-windows-open-simultaneously-first-part-third-motif-t00920))

Pencere serisi sanatçının renk üzerine olan düşüncelerinin görünür kılınma çalışmalarıdır. Yaptığı denemelerle renk ve ışığı sorgular. Alışlagelen renk-ışık anlayışından farklı, daha derinlemesine sorgulanmış bir ilişkiyi yansıtmaya çalışmaktadır. Renk adeta tüm resmi kurgular. Müziksel anlatıma sahip bir sanat yaratma isteği<sup>152</sup> ile oluşturulan eserler renge yeni bir bakış getirir. Delaunay’ın, kimyacı Michel-Eugene Chevreul’ün (1786–1889) renk kuramlarından yola çıkarak oluşturduğu yeni renk anlayışı, renk ve ışığın nesneye bağlı olmadan irdelenmesidir. Salt renk soyutlamalarıyla müzik arasındaki analogiler sorgulanır<sup>153</sup>. Soyut sanata getirilen bu bakış açısının isim babası, Delaunay’ın 1912’de gerçekleştirdiği “Altın Kesit” sergisindeki eserleri için kullandığı “Orfizim” terimiyle Apollinaire’dir<sup>154</sup>. Apollinaire 1913’te yazdığı *Les Peintres Cubistes*

<sup>151</sup> a.g.e.

<sup>152</sup> Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, s.70

<sup>153</sup> Anonim, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt:3, 1997, İstanbul, s.1381

<sup>154</sup> Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, 2005, İstanbul, s.599



(Kübist Ressamlar) adlı kitabında Orfizm'i Kübizm akımı içinde değerlendirir ve görsel dünyadan değil de bütünüyle sanatçının imgeleminden kaynaklanan öğelerden oluşturulan yeni bir dünyanın aktarımı olarak tanımlar ve salt estetik bir tattan da noksan olmaması gerektiğini vurgular<sup>155</sup>. Rengin eserlerde kendi etkisine göre kapladığı yer küçülür veya büyür. Biçim, mekan, ışık, konu ve diğer tüm öğeler rengin etkisine göre kurgulanır ve ana unsur olan rengin izin verdiği ölçüde resmin bünyesinde yer alırlar. Bu kurgulamada müziğin biçimlenmesi gibi bir biçimlenme vardır. Müziğe koşut olarak düşünülen bu çalışmalar, müziksel anlatımı barındıran eserlerdir. Bu bağlamda çalışmalar direk müziği aktarmasalar da yada müziğin resmi olmasalar da müziği barındırırlar. Tıpkı kendisinin renk üzerine yaptığı ışığı bünyesinde barındırma tespitinde olduğu gibi sanatçının 1911 sonrası çalışmaları bünyesinde müziği barındırır.



**Resim 95** Robert Delaunay, “Eşzamanlı Pencere”, 1912, 55 x 46,5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, New York, Guggenheim Müzesi

([www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-list/artist/d/?search=Robert%20Delaunay](http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-list/artist/d/?search=Robert%20Delaunay))

---

<sup>155</sup>Marilyn Stokstad, *Art History*, 2005, New Jersey, s. 1038

#### 4.3.7. Luigi Veronesi (1908- 1998)

Veronesi'nin sanatında müziğe baktığımızda çok daha bilimsel bir çözümlemeyle karşılaşırız. O müziği ne duygusal yönden, ne üzerinde bıraktığı etkiden ne de yapısal yönden inceler. Onun müziğe olan ilgisi diğer sanatçıların müziği inceleme şeklinden büyük farklılık gösterir. Bu inceleme bilimsel bir çözümlemedir. Veronesi'ye göre bu inceleme sınanabilir, ölçülebilir bir inceleme şeklidir. Bu ön görüye baktığımızda bile ne denli bir bilimsellikte olduğunu kavrayabilmekteyiz. Müzik renklere aktarılır ve renk üzerinden okunabilir hale getirilir. Sesin ve rengin dalgalarından oluştuğunu söyler ve aralarındaki bulduğu ortak payda onu bilimsel bir sonuca doğru götürür. Kandinsky'de renk ve ses arasında koşutluk kurup birbirlerine dönüşümlerini tespit etmişti. O da iki farklı olguyu ortak bir paydada buluşturup bu dönüşümü sağlamıştı. Fakat Kandinsky'nin bu dönüşümleri daha çok sezgiseldir, öznel. Rengin ve sesin üzerinde oluşturduğu etkilerin birbirine dönüşümüdür. Veronesi'de bu dönüşümü sezgisellikten uzaklaştırıp tamamen bilimselliğe oturtmak ister. Kandinsky tüm sanatını müziğin üzerine oturtur ve tüm okumalarını müzik üzerinden yapar. Buna karşın Veronesi'nin sanatında müziğin yeri Kandinsky'e göre daha kısıtlıdır. Bu çok yönlü sanatçı film, fotoğraf, fotogram, sahne kostümü, sahne tasarımı, resim çalışmalarının yanı sıra müzikle ilgilenir. Herhangi bir müzik eğitimi yoktur fakat sanat dallarına olan bu ilgisi onu böylesi ciddi bir bilimsel araştırmaya ve çözümlemeye girer. Çözümlemelerinde izlediği yol notalar üzerindedir. Ölçüp, oranlayıp notalara denk gelen renkleri tespit eder. Her nota için en yakın bulunan rengi atar. Bir nevi notaların simgesellikten çıkarılıp, görselliğinin renge dönüştürülmesi de denilebilir. Onun yapmaya çalıştığı, ortaya çıkan renk sistemine bakılarak müziğin okunabilmesidir. Her nota, kendine en yakın rengi temsil ettiğine göre ve bu renklerle bir kompozisyon oluşturulabildiğine göre renge denk gelen nota üzerinden müziksel okuma da yapılabilir. Çalışmalarını bu denli bilimsel incelemelere dayandırarak kurduğu sistemin üzerinden müzik okuması yapılabileceğini düşünür<sup>156</sup>.

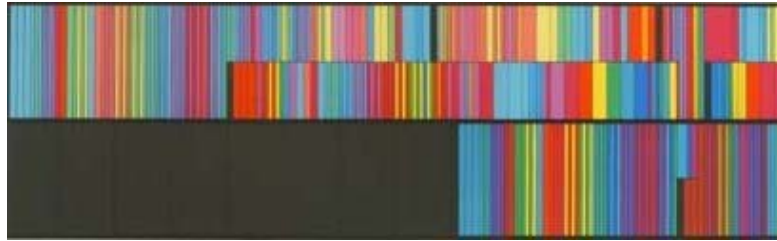
Sanatçının müzik üzerine olan incelemelere ve araştırmalarına baktığımızda ortaya çıkan sonuç nota sisteminden pek farklı değildir. Nota sisteminde belirli simgeler

---

<sup>156</sup>Jörg Jewanski, "Color and Music", *The Oxford Companion to Music*, London, (1938, 1970) s.185

kullanılır, herkes tarafından okunabilir ve uygulanabilir olması için harf sistemi gibi oluşturulan simgesel, işaret sistemidir. Siz bu işaret sistemini oluştururken istediğiniz simgeyi kullanabilirsiniz. Örneğin, sol anahtarının var olan görsel simgesi yerine bir kutucuk içerisindeki Klein mavisini sol anahtarı olarak kabul ettiğimizde, nota sisteminde bu maviye denk gelince onun sol anahtarı olduğunu bilirdik. Yani sonuç yine bir işaretleme sistemine varmaktadır. Veronesi'nin sistemi de var olan nota sistemi gibi uygulanabilir ve sınırlı ölçüdedir, bir müzik bestesi okuması da yapılabilir fakat varolan sistemle ulaşılanın ötesine geçemediği için bir yenilik sağlamaz. Hatta varolanı silip yeni bir işaret sistemi kurduğundan dolayı zaman kaybettiricidir. Zaten uygulanabilir bir yol varken yeni bir karmaşaya girmeyi kimse istemez. Yine de bilimsel bir araştırma olarak başka yollara ışık tutabilir. Başka zihinlerde daha farklı bir hal alıp geliştirilebilir ve bir yeniliğe ulaşılabilir.

Sanatçının notalara bilimsel incelemeler sonucu en yakın gelen rengi atayarak oluşturduğu çözümlenmesi üzerinden görselleştirdiği Bach eserleri bulunmaktadır. Visualisazione cromatica: J.S. Bach contrapunto n.2. ve Eş Düzeyli Klavye'den bir fügür<sup>157</sup>. Bu fügler diğer sanatçıların ele aldığından çok daha farklı bir şekilde ele alınmış füglerdir. Müziği ele alan diğer sanatçılar müziğin yapısını irdeleyerek ya da ruhsal etkisini akarak müzik çözümlenmesi yapar. Veronesi ise bir sanat eseri oluşturmaktan, müziği görselleştirmekten çok bilimsel birer inceleme niteliğindedir.



**Resim 96** Luigi Veronesi, “Bach Füg”, 35 x 100 cm

[Jewanski, Jörg, *Color and Music*, The Oxford Companion to Music, London, (1938, 1970) s.185]

<sup>157</sup>Nazan İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.91

#### 4.3.8. Mehmet Mahir (1948)

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 ünvanı 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.<sup>158</sup>. Nesnelere mekan içindeki hacimsel değerlerine ve karşılıklı ilişkilerine “plastisite” açısından yaklaşmakta, optik biçim ve renk oluşumlarını, müzikal kurguya göndermede bulunacak düzen şemaları yönünde ele almaktadır<sup>159</sup>.

Mehmet Mahir Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde 1999 yılında müzik resim ilişkisi ile ilgili bir konferansta kendi sanatındaki müziğin yerine dair açıklamalar sunmuştur. Mahir'in belirttiğine göre verilen bu isim aslında alel acele konmuş bir isimdir ve içeriği tam olarak yansıtmamaktadır. Daha girişte yapılan bu düzeltme bile Mehmet Mahir'in sanatında müziğin işlevine dair ipuçları

<sup>158</sup>Anonim, çevrimiçi; “Biyografi”, <http://www.mehmetmahir.com/biyografi>

<sup>159</sup>Kaya Özsezgin, *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük*, Yapı Kredi Yayınları, 1.baskı, İstanbul, Aralık 1994, s.234

vermektedir. Mahir “resim-müzik ilişkisi”ne ancak bir sanat tarihçisinin ya da bu konuda bilgi sahibi olan bir araştırmacının açıklık getirebileceğini dile getiriyor. Kendisinin bu konuda bilimsel bir araştırması olmadığını fakat kendi geliştirdiği öznel bir yöntem üzerinden konuyu ele aldığını belirtiyor. Konuşmadaki amacının kendi öznel sanatına açıklık getirmek olduğunu vurguluyor.

Mehmet Mahir’in sanatının başlangıçtan bu güne kadar geçirdiği aşamalarda çağrışım olgusu yaratıcılığındaki büyük payını vurgular. Sanatçı öğrencilik yıllarında ve akabinde realist resimler yapmaktadır. Aynı zamanda karikatür ile de uğraş içerisindeydi. Bu konuda iyi bir yerde olduğunu konuşmasında vurgular. Onun karikatür çalışmaları “yarışma karikatürü” adıyla nitelendirilen tarzıdır. Güldürürken düşündüren, hiciv içeren bu karikatürler mizah dergilerinde yayınlanan türden değil, toplum sorunlarını ele alan sosyal içerikli karikatürlerdi. Mahir karikatür sanatını yaratıcılığın gösterilmesinde, kişisel benliğin ortaya koyulmasında en kolay unsur olarak nitelendiriyor. Mehmet Mahir sanatını şekillendirirken alışlagelmişin dışında bir dil oluşturması gerektiğinin bilincindeydi. Bu ilk etapta karikatürün ona sağladığı fayda, karikatür sanatının karşıtlık ilkesinden yola çıkarak nesnelere dilinden yararlanmaya çalışmasıdır. Realist resim tarzını da sürdürmektedir. Bu realist resimlerinde hiciv yaparak kompozisyonlar oluşturmakta ve bunun üzerinden resimlerine anlamlar yüklemekteydi. Bu safhaya kadar resimlerinde müziğe dair bir şey henüz göremiyoruz. Mehmet Mahir’in müzikle olan hikayesi bu safhalardan sonra başlamaktadır.

İzdüşüm 3 (1986) adlı resminde Mahir müziği keşfetmeye başlar ve bu süreci şöyle anlatır; *“tuvalim yeni bir nesne ile tanışıyor. Halen odamda bulunan üst kısmı parçalı bir tabure. Bu tabure yukarıya tahta bir çit olarak yansıyor. Burada degradelerin açık koyuluğunun karşıt olması, resme derinlik kazandırıyor. Diğer resimlerde, çit biçimindeki alan özgürlüğünü kazanarak, çoğalan ince, uzun çubuklara dönüşüyor. Kendi içerisinde karşıt olarak oluşturulan monokrom degradeler bir titreşim ve hareket oluşturmaya başlıyor. Beni müzikle ilişki kurduracak olan çubukların oyununun dışındaki yönlendirmelere, işi uzatmamak için değinmek istemiyorum. Bu çubuklarda meydana getirdiğim Kinetik Oyun’da açıktan koyuya gidip, gelen karşıt*

*monokrom degradeler, açık koyuluklar renkle daha da şiddetlendirilmeliydi. İlk önceleri sıcak-soğuk karşıtlığı daha sonra da karşıt renklerle titreşim ve hareket kuvvet kazanmalıydı. Bu da yetmedi, çubuklara da hareket verilmeliydi. Hareketli çubuklar yan yana gelen karşıt renkler, titreşimi ve hareketi güçlendirmeliydi. Bildiğiniz gibi, karşıt renkler yan yana geldiğinde, en güçlü şekilde parlar ve titreşimler karıştıkları zamanda ölürlər, yani griye dönüşürler Denemek isteyip de, halâ denemediğim şey, çubuklar arasındaki siyah alanın ortadan kaldırılmasıyla meydana gelecek olan izlenim veya etki. İşte bu dalgalı ve karşıt renkli çubukların oluşturduğu görünüm, bir gün bende, SES DALGALARI duygusunu uyandırdı. O an kendimi başına elma düşmüş Newton gibi hissetmeye başladım. Bir şey yakalamıştım, daha doğrusu bulmuştum, MÜZİĞİN resmini yapmak!”<sup>160</sup>*



**Resim 97** Mehmet Mahir, Müzik serisinden, Bach Füg’lerinden önce. bilgileri bilinmiyor  
(mehmetmahir.com / eserler / müzik : <http://www.mehmetmahir.com/tr/isler/0/0/8/>)

Mehmet Mahir konuşmasında Kandinsky’nin, Klee’nin, Marc’ın ve Delaunay’ın resimlerindeki müziksellikten haberdar olduğunu fakat kendi oluşturmak istediği şeyin bunlardan daha farklı bir ifade olduğu dile getirir. Konuşmanın ardından yaptığı eklemede ise o sıralar Nazan İpşiroğlu’nun müzik ve resim sanatına dair kitabının henüz çıkmamış olduğunu ve eğer bu dönemde İpşiroğlu’nun kitabının içeriğinden haberdar olmuş olsaydı müziğin resmini yapmaya hiç kalkışmayacağını

<sup>160</sup> Mehmet Mahir, “Müzik resim ilişkisi”, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Etkinlikleri, etkinlik dökümanı*, 01.03.1999, Oditoryum

da dile getirir. Mahir, araştırmalar yapar, yapmak istediği Şeyi sorgulamaya başlar fakat çok içi dolu bilgilere ulaşamaz ve bu yüzden önünde bir engel olmadığını bu yöne rahatça yönelebileceğini düşünür.

Onun için en büyük engel müzik bilgisinin olmayışıdır. Müzik alanında eğitim almamıştır ve resimleri oluştururken bilgininde oluşacağını düşünerek yoluna devam eder. Mozart'ın, Bethoven'in, Bach'ın piyano eserlerinin notalarını taranır ve Bach'ın müziğinin solfejleri uygun bulunur. Bu uygun bulunuş bilinçsizce yapılan bir eylemdir. Mehmet Mahir Bach'ı isminin dışında, yapıtlarının içeriğinden haberdar değildir. Onun yapıtlarındaki matematikselliği, devrimciliği ve dehayı daha sonraları Nazan İpşiroğlu'ndan öğrenecektir. Mahir zmlemesine Bach'ın piyano için yazdığı eserlerin notalarıyla çalışmakla başlar.

*“Nota okumasını çok iyi bilmiyordum, ama öğrenmeye başlamıştum ve Bach'ın eserlerindeki matematiksel alt yapıyı, hareketliliği, karşıtlığı görebiliyordum. Tam sol anahtarına alışmıştum ki, bir de fa anahtarı ortaya çıktı ki, bu benim için bir karışıklık demektir. Seçilen eserin notalarının solfejini, eskiz olarak kağıda aktarmam bir haftamı alıyordu. Yapmam gereken Şey, işitselin görsele evrilmesiydi. İlk etapta bire birliğin olamayacağını biliyordum. Bu işi bilgisayarın gelişimi gibi gördüm. Başlangıçtaki hantal makineler, bugün nokta makineler haline geldi. Benim yaptım işi de, başlangıç hantallığı taşıyacaktı ve zamanla olgunlaşarak, eviri evrimleşecekti.<sup>161</sup>”*

Mehmet Mahir Bach zerine yaptığı zmlmelerini resme aktarır. Kendine dair bir dil bulmuştur ve müziği kendi dilinde görselleştirmektedir. Mahir, Bach'ı resimleyen ilk kendisi olmadığını biliyordu fakat Sezer Tansuğ'un 1993 yılında Tanburi Cemil Bey'in bir eserini resimlemesini önerisini akla yatkın bulmuştu ve Türk musikisinin resimlenmesinde nc olacağını düşünmekteydi. Bu konuda ki ilk deneyimlerini Suzidilara ve Muhayyer Saz Semaisi adı altında iki resim ile

---

<sup>161</sup> Mehmet Mahir, “Müzik resim ilişkisi”, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Etkinlikleri, etkinlik dökümanı* 01.03.1999 Oditoryum

gerçekleştirdi. Bu çalışmalarla beraber az da olsa bir bilgi birikimine ulaşan Mahir bu kez Bach'ın daha ritmik yapıları olan Füg'lerini resimlemeye başladı.

*“(Bach Fuga (Siyah Fon) ). Boyutun biraz büyümesi gerekiyordu. Bunun için 130 x 100 cm. boyutlarında bir tuvale çalıştım. Füg'ün hareketliliği dolayısıyla tekrar sağ ve sol elin vuruşlarından kaynaklanan sesler, dolaylı olarak renk şeritleri yeniden düz olarak ortaya kondu ve nota aralıklarındaki gri boşluklar yerlerini aldılar. Eklenenler nelerdi? Sesten sese olan uzantılardaki degradeler. Aynı rengin koyulaşması olarak ele alınmıyor, renk tayfındaki düzene göre sıralanıyor... Notamız sarı ise diğer sarıya kadar olan uzantı, sarı, turuncu, kırmızı, mor, mavi, yeşil düzeninde tekrarlanarak devam ediyor. Aynı seslerin alt alta gelmeleri, varsa uzantılarının, uzantı şeritlerinin yarattığı duygu, teknik zorluklara rağmen büyük haz veriyor. Yine aynı notanın alt alta gelmesini, onlara eş girilen renklerin şiddetinin 3 dereceye indirilmesiyle sağlanıyor. Seçmiş olduğum Füg'ün solfejini iki ayrı tuvale aynı biçimde işledim. Tek değişiklik fondaki siyahın beyaz olmasıydı. Ortaya farklı izlenimler, görünümler sağlayan bir sonuç çıktı. Bu nedenden dolayı, bu iki tuvali Diptik biçiminde ele aldım.”*



**Resim 98** Mehmet Mahir, “Bach, Füg”, 1996



**Resim 99** Mehmet Mahir, Müzik serisinden, Bach Füg'lerinden önce. bilgileri bilinmiyor

(mehmetmahir.com / eserler / müzik : <http://www.mehmetmahir.com/tr/isler/0/0/8/>)



Resim-Müzik çalışmalarının yönünün ne olduğunu ve nereye doğru gideceğine dair de şu cümleyi kurar; ‘DOĞANIN MÜZİĞİNİ YAKALAMAK!’. Fakat bunu tek başına gerçekleştirmenin mümkün olmadığını, bunun için ekip, finans ve de sevgiye ihtiyaç olduğunu söyler. İçinde müzisyenlerin fizikçilerin, mühendislerin ve büyük bir finansın olması gerektiğini vurgular. Sanatçıya göre tek başına sadece düşünce bazında sonuca ulaşılabilir. Doğanın müziğini yakalamak olgusunun, belki farklı alanlarda gerçekleştirilmiş olabileceğini söyler, askeri alandan örnek verir; Isıya, belli bir enerjiye duyarlı olan silahların görüntü de alınabildiğini yani ısı-görüntü dönüşümüne değinir. Kendi istediği ise, renk ve renk tonları karşısında ses verebilecek bir alettir. Bu aletle beraber ormanın, denizin, gökyüzünün, her mekanın müziğini dinleyebileceğimizi ama bu durumun sadece bir düşünce olduğunu dile getirir. Sanatçının bu düşüncesiyle beraber iki sanat arasındaki dönüşümü sağlayan aletlerin varlığını söylemek gerekiyor. Bu alanda pek çok araştırma inceleme ve bununla beraber aletler yapılmıştır. İçerikleri tartışılabilir ama yine de üstünde çalışılmış bir konudur. Bu durumun boyutunu ve ne denli yeniliklere yol açtığına tezimizin baş bölümlerinde değinilmiştir.

#### **4.4. Müzik Nesnesi Ele Alma**

Resimde müzik nesnesi ele alma, müziği resme yansıtma olarak değerlendirilemez. Hatta bir müzik yansıması olarak da görülemez. Sadece çağrışım yoluyla bize müziği hatırlattığı için bir müzik nesnesi gördüğümüzde müzikle bağ kurmaktayız. Zaten bir çok sanatçının tablosunda kullanılan müzik aletleri, müziği yansıtma yada herhangi bir müzik kaygısı ile ele alınmamıştır. Sanatçıların eserlerinde karşımıza çıkan müzik aletlerini neden yansıttıklarına aşağıdaki sanatçı bölümlerinde de değinilmektedir.

##### **4.4.1. Georges Braque (bkz. Georges Braque; s.142)**

Resimde müziği ele alırken, müzik nesnesi kullanma bölümünde Braque kullandığı gitar ve kemanlarla dikkat çeker. Tabi ki sanatçı bu müzik nesnesini resmine müziği aktarmak için kullanmaz. Onun resme dair problemiği farklıdır ve müzik

ögesi resimde bu problematiğe hizmet eder. (bkz. s.). Aynı zamanda sanatsal problematiğine çözüm ararken müzik nesnesini çizen ilk sanatçı da Braque'dir. Kübizimde oldukça çok görülen müzik aletlerini resimde kullanma, sanatçılar arasında Braque'den sonra başlar.



**Resim 100** Georges Braque, “Gitar ve Akordeon”, Tuval üzerine yağlı boya, 50 x 60 cm. 1908, Fransa, özel koleksiyon

#### **4.4.2. Henri Matisse (bkz. Henri Matisse; s.48)**

Henri Matisse'in müziğe olan ilgisine değinmiştik. Sanatçının müziğe olan ilgisini düşündüğümüzde ve resim yüzeyinde yapmaya çalıştığı şeyle çözülemeye gittiği problematiği içerisinde müzik nesnelere de rastlamaktayız. Kendi üslup, renk kullanımı ve kompozisyon kuruluşlarıyla çözülemeye çalıştığı sorunsallarını yansıtırken ele aldığı konularda müzik enstrümanlarına da yer verdiğini görmekteyiz. Sanatçının önemli bir yer tutan “müzik” adlı tablosunda da müzik icra eden iki füğürün ellerinde müzik aletleri net olarak görülmektedir.



**Resim 101** Henri Matisse, “Müzik”, 1910, The Hermitage, St. Petersburg

Bir diğer müzik tablosunda da müzik aletini son derece seçilebilir bir resimlenme şeklinde görmekteyiz. Bununla beraber nota kitabı da alt orta bölümde üzerindeki notalarla seçilebilir bir şekilde resim kompozisyonundaki yerini alır;

Müzik nesnesi barındıran diğer çalışmalardan müzik dersi adlı serisindeki resimlerinde de müzik dersi veren-müzik dersi alan kişilerin resimlendiği ve bu kompozisyon içerisinde müzik enstrümanlarının kullanıldığına tanık olmaktadır.



**Resim 102** Henri Matisse, “Müzik Dersi” , 1917, Tuval üzerine yağlı boya,  
Lincoln Üniversitesi, Merion, PA, USA

1917 tarihli müzik dersi adlı çalışmada müzik dersi alan bir çocuk piyano başındadır. Pianosu arkadan resimlenmiş şekilde görmekteyiz. Ayrıca piyanonun

üzerinde kutusunun kapağı açılmış bir şekilde kabında yer alan bir keman gözükmektedir. Kemanın hemen sol üst tarafında da bir nota kitabı yer alır.

#### 4.4.3. Adnan Turani (1925)

Sanatçı Gazi Eğitim Enstitüsü, Münih Stuttgart ve Hamburg akademilerinde öğrenim gördü. Hannover, Hamburg, Batı Berlin, Tel-Aviv ve yurt içinde özel sergileri oldu. Kanada, USA, Paris, Amsterdam, İtalya, Yugoslavya, Tokyo, Hindistan, İsviçre ve İskandinav ülkelerinde uluslar arası sergilere katıldı. Lirik non-figüratif ve lirik soyutlamacı bir anlayışa sahiptir. “Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi”, “Resim Üzerine”, “Dünya Sanat Tarihi”, “Çağdaş Sanat Felsefesi”, “Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı”, “Resimde Geometri”, ile sanat terimleri sözlükleri yazmış, ayrıca “Sanat ve Sanatçılar” adlı bir dergi yayınlamıştır. Gazi Eğitim Enstitüsü’nde çalıştıktan sonra (1950 – 1970), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde öğretim üyeliği yaptı. Yurtiçi ve dışında duvar resimleri uygulamıştır<sup>162</sup>.

Birbirini tamamlayan renk “prosedürü” üzerinde, aşkınlığın olanaklarını araştırmaya yönelik bir çalışma disiplini öngören Adnan Turani’nin resimleri, içinde taşıdığı gizli doğa cevherini soyutçu analizler düzeyinde işleyip zenginleştirir, bir resimden ötekine, görsellik dinamizminin boyutlarını araştırır, boyanın renge dönüşen sınırında gezinmekten hoşlanır, resimsel biçimin sonsuz olanaklara açık olduğu gerçeğini vurgular<sup>163</sup>.

Turani, resme olan ilgisinin yanında müziğe de ileri derecede ilgi duymaktadır. Hatta müziğe sadece ilgi duymakla kalmaz keman üzerine eğitimler alır ve bu dalda da yetenek gösterir. Hayatının erken dönemlerinden itibaren müzikle bağ kurabileceği ortamlar sürekli mevcut olmuştur ve Turani hayatta hiçbir şeyin tesadüf olmadığı, insanın yaşam çizgisinin olumlu bir biçimde gelişmesinin rastlantılara bağlı olduğunu söyler. Onun müzikle yakınlığını sağlayan bir çok ‘iyi’

<sup>162</sup>Adnan Turani, *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984, Ankara, s.302

<sup>163</sup>Kaya Özsezgin, *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük*, Yapı Kredi Yayınları, 1. baskı, İstanbul, Aralık 1994, s.312. (Yayın: Adnan Turani, *Desenler-Boya Resimler*, Metin: Halil Akdeniz, Enlem 80, 1989, Ankara)

rastlantı söz konusudur. Yaşam çizgisinde iyi rastlantılardan biride İstanbul Öğretmen Okulu'nda keman öğretmeni olan Ekrem Ziya Ün'le karşılaşması ve Ekrem Bey'in onda bazı özellikler bulmasıdır. Ekrem Zeki Ün, Türk Beşleri kuşağındandır; yapıtlarında Türk halk ve klasik müziğin öğelerinden yararlanan bir besteci ve döneminin en iyi kemancılarından biridir<sup>164</sup>. Turani gece saatlerinin bir kısmını keman derslerine ve çalışmalarına ayırır. Kemanı bir müzik enstrümanı olarak çok beğenir ve çalışmalarında kısa sürede önemli mesafe alır. Bach, Beethoven, Mendelsson, Pegamini gibi müzik edebiyatının ünlü simalarının eserlerini tanır. Çünkü Ekrem Ziya Ün nöbetçi olduğu akşamlar seçkin birkaç öğrencisine keman edebiyatının bir çok eserini çalarak tanıtmaktadır. Ekrem Ziya Ün, okulda on beş günde bir cumartesi öğleden sonraları konser vermektedir. Çoğu konçerto ve sonat olmak üzere ünlü eserleri çalar. Eşi Verda Ün'de konserlerde piyanoda Ekrem Ziya Bey'e eşlik eder. Ekrem Bey'in, o inanılmaz Tartini'nin, Şeytan Trili ile Pagani'nin 24 Caprices'ini de mükemmel bir teknikle çaldığını söyler Turani. O günlerin üzerinde yaptığı etkiyi unutamadığını belirten Turani, bu nedenle tüm yaşamında saygıyla andığını belirtir Ekrem Ziya Bey'i<sup>165</sup>.

1944 yılında öğretmen olarak atandığı Milas'ta Halk evinde tanıştığı (ressam ve yazar sonrada Türk resim sanatında yer edinen) Turan Erol'un sözleri şöyledir;

*“1944 - 45 yılları Milas'ta bir kış akşamı Halkevi'nin bir yanında çay ve kahve içilebilen kitaplığında oturmuş vakit geçiriyorduk. Salonda bizden uzak bir köşede yalnız başına oturan ve kucağındaki deftere eğilmiş bir şeyler çizen genç bir adam dikkatimi çekti. Çatılmış kaşları, gözlerinin üzerine dökülmüş düz, kabarık ve gür saçları, sinirli ve gergin duruşu ile bulunduğu yere uymakta güçlük çeken bu genç adama önüne geçilmez bir merakla bir anda yaklaştığımı hatırlıyorum. Kereme Körfezi'nin üstündeki Ören'de öğretmenlik yapıyordu. Adnan o sıralarda İstanbul İlk Öğretmen Okulu'nda öğrenci iken bir yandan İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne konuk öğrenci olarak gidip gelmesine izin veriliyordu. Keman dersleri de almış oda müziği çalışmalarına katılmıştı. Fransızcaya ilgisi vardı. Yüzlerce desen ve kroki*

<sup>164</sup>Sema Öztoprak, *Adnan Turani, Yaşam Serüveni, Sanat Üzerine Düşünceleri ve Resimsel Birikimi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2005, s.16

<sup>165</sup>a.g.e., s.17

*çizmişti. İnsan vücudunun hareketlerini, oranlarını, yapısını araştırmaktan hoşlanıyordu. İnsan vücudunu, hayvanları, ağaçları, yaprakları sabırla, sadakatle inceleyip çiziyordu. Yirmi yaşlarındaydı ama çizgide ulaştığı ustalık, yetenek şaşırtıcıydı.<sup>166</sup>*

Burada da sanatçının erken dönemlerinde ki sanatına, ayrıca resmin yanında müziğe verdiği öneme ve uğraşına tanıklık eden birinin aktarımıyla karşılaşırız. Sanatçının müzikle olan ilişkisi onu resim ve müzik arasında bir koşutluğa iter. Müzik sanatçıyı bir hayli etkiler ve bunun yanında özellikle kemandan çok etkilenir. Resim sanatındaki arayışları devam ederken müzikle olan bağı da hep güçlüdür. Müziğe, resme verdiği önem kadar değer biçen sanatçı, içselleştirdiği müziği bir ömür boyu taşır. Gazeteci İbrahim Karaoğlu'na yaptığı açıklamada , sanatçı resim ve müzik arasında bir koşutluk kurar ve resmi müzik üzerinden açıklamaya gider; “Boyayı, renkleri kullanmak, tanımak, biçimlenmiş bir renk heyecanını yaşamak; müzikle dolu bir orkestra şefinin coşkusunu duymak gibi bir olaydır.<sup>167</sup>” Bu açıdan baktığımızda sanatçının resimlerinde bir müzik varlığından söz etmek doğru olabilir. Fakat Turani müziği resme aktarmaktan çok iki sanat arasında koşutluk kurmaktadır. Kendini resim sanatında ifade ederken müzikten de bir şeylerin katılmış olmaması (müziğin hayatındaki yerinden ötürü) çok mantıklı gözükmemektedir. Tabi ki kendi sanatına müziği aktardığına dair bir söylem içerisinde olmamasından dolayı direk müzikle bağlantılar kuramıyoruz. Renk, biçim, imge, yapı gibi unsurlarda, yada resimlerde yapısal yönden müziği aramaktan çok sanatçının kemanlı kompozisyonları dikkatimizi çeker. Sanatçı, sanat hayatı boyunca bir çok kemanlı kompozisyon yapmıştır. Bunun yanında farklı enstrümanların resmedildiği kompozisyonlar da bulunur fakat kemanlı kompozisyonları sayı bakımından bir hayli çalışılmış kompozisyonlardır. Sanatçı kemana nesne olarak da büyük değer verir ve bunu çalışmalarında sık sık kullanmasından da rahatlıkla anlarız. Kemanlı çalışmalarda müzikten bahsetmemiz daha olanaklı gözüküyor. Fakat burada da ayrımını yapmamız gereken bir durum ortaya çıkıyor. Sanatçının kemanlı kompozisyonlarında keman nesne görevinde kompozisyonlarda yer alır. Resme girişinde kullanım amacı çalınmak değil görsel

---

<sup>166</sup>a.g.e., s.21 (Ulus gazetesi, 4 Şubat 1969)

<sup>167</sup>a.g.e., s.131

bir obje olarak boy göstermektir. Salt nesne olarak ele alınan enstrüman sessiz bir enstrümandır. Müzik yapan bir nesne olmasından öte sadece ‘nesne’dir. Burada müziğin varlığına dair bir yorum yapmamız doğru olmaz çünkü müziğin varlığına dair bir belirti görememekteyiz (en azından ilk alımlamada böyle bir yorum yapılamıyor). Nesne tınlamaya başladığında müziğin varlığından da bahsedilmeye başlanabilir. Tınlayan enstrümanın resme yansması ise ‘ses’ olgusunun görünür kılınmasıyla gerçekleşir. Bu görünür kılma sesin bir çok özelliğine resimde bulunan karşılıkların sanatçının yorumuyla aktarması sonucu sağlanır. Görünür kılma sesin yapısal yönü baz alınarak yada etkisel yönü baz alınarak gerçekleştirilebilir. Müziğin yansıtılması bilimsel bir araştırmadan, son derece öznel bir alımlamaya kadar geniş bir yelpazede gerçekleşebilir. Burada önemli olan sanatçının müziği nasıl algıladığı ve üzerinde ne şekilde bir etki bıraktığıyla alakalıdır. Adnan Turani’nin kemanlı kompozisyonlarında bu şekilde bir müziğin varlığından söz edemiyoruz. Onun çalışmalarında söz edeceğimiz müzik çağrışım yoluyla edinilen bir müzik olacaktır. Resmin alt katmanlarında müzik varlığını sürdürüyor olabilir (ki müzikle haşır neşir bir ressamın resimlerinin alt katmanlarında bilinçli veya istemsiz olarak müziğe yer vermesi gayet doğaldır) Fakat ilk alımlamada çağrışım yoluyla müziğe ulaşıyoruz; keman bir müzik enstrümanıdır ve sıradan bir nesneye nazaran müziğe çok daha fazla çağrışım yapması gayet normaldir. Müziğin tınlaması için üretilmiş bir nesne oluşu, kemana diğer nesnelere ayrıcalıklı kılar (müzik söz konusu olduğunda). Böylelikle Turani’nin kemanlı kompozisyonları çağrışım yoluyla da olsa müziğin duyumsanmasından çok, varlığına dair bir gösterge niteliğindedir.



**Resim 103** Adnan Turani, ‘Siyah Kemanlı Kız’, 50 x 50 cm,  
Tuval üzerine yağlı boya, 1999



**Resim 104** Adnan Turani, 'Kemancı Kız', 50 x 50 cm,  
Tuval üzerine yağlı boya, 2009

#### 4.4.4. Ayşegül Yeşilnil (bkz. Ayşegül Yeşilnil; s.74)

Ayşegül yeşilnil, müziği ele alırken kurduğu kompozisyonların hemen hemen hepsinde müzik enstrümanına yer verir. Figürün ve nesnelerin seçilebildiği bu kompozisyonlarda sanatçı müziği resmin üslubunda duyurur ve bunu yaparkende konu olarak müzik aletlerini tek başına yada icracısıyla beraber icra edilirken ele alır.



**Resim 105** Ayşegül Yeşilnil, "İkili Doğaçlama", 1987, Kağıt üzerine mürekkep,  
35 x 33 cm





**Resim 106** Ayşegül Yeşilnil, “Beşi Bir Yerde Perküsyon”, 2002

#### **4.4.5. Güzin Tangör (bkz. Güzin Tangör; s.121)**

Güzin Tangör’ün ele aldığı çalışmalarında sık sık müzik enstrümanlarına rastlamaktayız. Sanatçının kolajlarında da realist olarak ele aldığı müzik aletleri kompozisyondaki yerini her zaman alır. Sanatçının enstrümanları içeren resimlerine kendisine ait bölümde de bir çok örnek verilmiştir. Nitekim sanatçının müziği yansıttığı hemen hemen her çalışmasının konusunda yer alan öğeler nota, enstrüman ve müzikle ilgili diğer nesnelere oluştuğu için örneklemeler de bu yöndedir.(bkz. s) Soyut tarzda resim yapmayan sanatçı, müziği resmine aktarırken konu olarak müzik aletleri ve notalardan yararlanır. Sanatçının müziğe resimlerinde yaklaşımı bu yöndedir.



**Resim 107** Güzin Tangör, 60 x 60 cm, Tuval üzerine akrilik ve kolaj,  
2006-2011 arası dönemden

#### **4.4.6.Müzik nesnesi kullanımına sanat tarihi içerisinde alternatif örneklemeler:**

Bu tabloların ortak özelliği müziksel konunun görsel hitabının yüksek olması yani estetik değerinden dolayı resmin konusu olmaya değer görülmesidir. Müzik icra etmenin estetik yapısının resmin estetiğine büyük katkı sağladığının düşünülmesiyle icra, resmin konusu olur. Böylelikle resim kadraji içerisinde diğer ele alınan ve çağının estetiğine uygun görülen konulardan birisini oluşturur. Aynı şekilde müzik enstrümanlarının resmedilmesi de çağının estetik kaygıları ve kompozisyon anlayışıyla alakalıdır. Böylelikle göze hoş geldiğinden ve estetik değer taşımasından dolayı müzik nesnelere de resmin kadrajına dahil edilir. Böylesi bir anlayıştaki eserlerin de müziği barındırdığı söylenemez. Bunlar sessiz tablolarıdır. Tıpkı el değmeyip tınlaması sağlanmayan bir müzik enstrümanının sessizliği kadar sessizdirler. İcra sahnesi de anca çağrışım yoluyla sesi duyurabileceğinden dolayı direk müziği yansıtan resimler olmamışlardır. Buna dans tabloları da dahil edilir. –eğerki sanatçının tablosuna öznel olarak yüklediği müziksel bir anlam yoksa-

Sanat tarihi içerisinde hem yerli hem yabancı sanatçıların ele aldıkları, müzik icra edilme sahneleri, müzik aletleri, konser salonları, dans sahneleri müzik açısından bakıldığında sadece birer betimleme olarak karşımıza çıkmaktadır. Müziğin duyumsanmasında ise resim betimlemenin ötesinde bir çözümleme olması gerekmektedir. Müzik ilişkide olduğu nesnelere ve mekanların betimlenmesiyle değil, resme bakan kişinin müzik algısına eş değer bir açıklama taşımasıyla yansıtılabilir ve duyumsanabilir.

Aşağıdaki örnekler müziksel açıdan bakıldığında, betimlemeden ibaret örneklerdir.



**Resim 108** Orazio Gentileschi(İtalyan, 1563-1639), "Lute Player", 1612-20, Tuval üzerine yağlı boya, 143.5 x 129cm, National Gallery of Art, U.S.A



**Resim 109** Giovanni Lanfranco (İtalya, 1582-1647), "Venus Playing the Harp"(Allegory of Music), 1630-34, Tuval üzerine yağlı boya, 214 x 150cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome



**Resim 110** Nicolas Poussin(Fransa, 1594-1665), "Dance to the Music Time", 1638, Tuval üzerine yağlı boya, 82.5 x 104 cm, Wallace koleksiyon, Londra



**Resim 111** Laurent de La Hyre (Fransa, 1606-1656), "Allegory of Music", 1649, Tuval üzerine yağlı boya, 105.7 x 144.1 cm



**Resim 112** Edward Burne Jones(İngiltere, 1833-1898), “Music”, 1877,  
Tuval üzerine yağlı boya, 67.7 x 43.5 cm, Ashmolean Museum



**Resim 113** Auguste Renoir (Fransa, 1841-1919), “Two Young Girls at the Piano”, 1892, Tuval  
üzerine yağlı boya, 111.8 x 86.4 cm, Robert Lehman Koleksiyon

Henri Rousseau, Marc Chagall, Pablo Picasso, Juan Gris gibi sanatçıların resimlerinde de müzik aletlerine raslamaktayız. Bu sanatçılar resimlerinde müzik aletleri herhangi bir müziksel kaygıdan dolayı kullanmamışlardır. Onların enstrümanı kullanmaları, kendi sanatsal görüşleri içerisinde bu görüşe hizmet eden ve kompozisyonun konusu dahilinde diğer nesnelere beraber yer alan nesne niteliğindedir.



**Resim 114** Henri Rousseau(Fransa, 1844-1910), “The Sleeping Gypsy”, 1897, Tuval üzerine yağlı boya, 129.5 x 200.7 cm, The Museum of Modern Art, New York



**Resim 115** Marc Chagall (Rusya, 1887- 1985) “The Fiddler”, 1912-13, Tuval üzerine yağlı boya, 155 x 186 cm, National Gallery of Art at Washington



**Resim 116** Pablo Picasso\* (İspanya, 1881-1973), “Guitar”, 1913, kolaj,  
66.4 x 49.6 cm, The Museum of Modern Art, New York

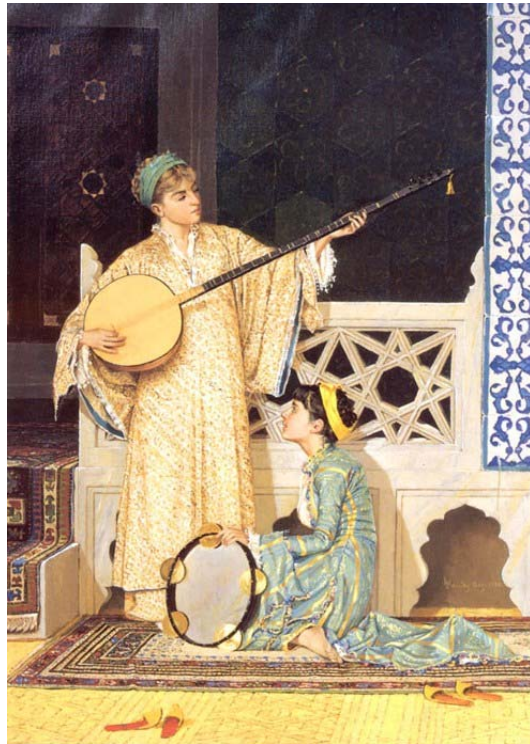


**Resim 117** Juan Gris\* (Madrid, 1887-1927), “The Guitar”, 1914, Tuval üzerine kağıt kolaj, guaj  
boya, kalem ve karakalem, 65 x 46 cm, özel koleksiyon

\*Picasso ve diğer kübist çalışan sanatçıların sanat görüşlerinde müzik enstrümanı, kompozisyon içerisinde herhangi bir nesne olarak yer alır ve müziğe hizmet amacı bulunmaz. Buna dair söylemlere ve müzik enstrümanlarını kullanma amaçlarına ‘Georges Braque’ kısmında değinilmiştir. Bkz. s.142



**Resim 118** Juan Gris\*, “Guitar and Music Paper”, 1926-27, Tuval üzerine yağlı boya, 65 x 81 cm, Sainenberg Gallery, New York



**Resim 119** Osman Hamdi, “İki Müzisyen Kız”, 1880, Tuval üzerine yağlı boya, 58 x 39 cm, Suna-İnan Kıraç koleksiyonu, Pera müzesi  
([www.osmanhamdibey.gov.tr/belge/1-88474/eski2yeni.html](http://www.osmanhamdibey.gov.tr/belge/1-88474/eski2yeni.html))

\*Picasso ve diğer kübist çalışan sanatçıların sanat görüşlerinde müzik enstrümanı, kompozisyon içerisinde herhangi bir nesne olarak yer alır ve müziğe hizmet amacı bulunmaz. Buna dair söylemlere ve müzik enstrümanlarını kullanma amaçlarına ‘Georges Braque’ kısmında değinilmiştir. Bkz. s.142





**Resim 120** Fausto Zonara, “*Saz Çalan Kadın*”, 1891-1910, pastel, 95 x 67 cm,  
Suna-İnan Kıraç koleksiyonu

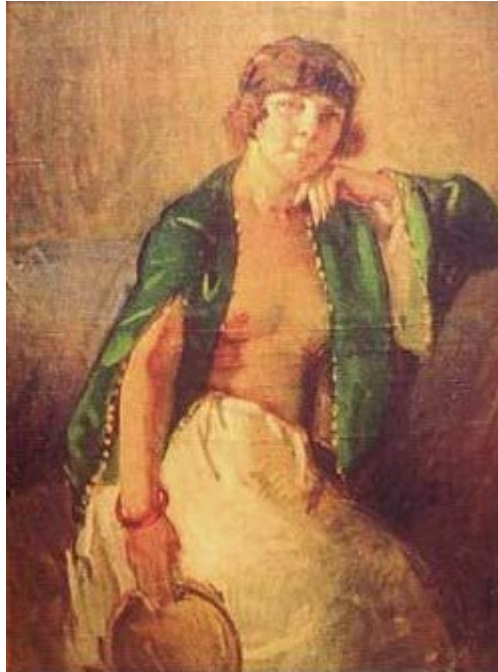
(*Doğumunun 150. yılında Osmanlı Saray Ressamı Fausto Zonaro*, Yapı Kredi Yayınları, TBMM  
Milli Saraylar, 1999, İstanbul, s.102)



**Resim 121** Halife Abdulmecit, “*Sarayda Beethoven*”, Tuval üzerine yağlı boya,  
155,5 x 211cm, (yıl bilinmiyor), İstanbul Resim Heykel Müzesi  
(Resim Heykel Müzesi / eser örnekleri: [www.msgsu.edu.tr/msu/pages/357.aspx](http://www.msgsu.edu.tr/msu/pages/357.aspx))



**Resim 122** Cemal Tollu, “Keçili Kompozisyon”, yıl bilinmiyor, duvar panosu, 200 x 300 cm  
(Adnan Turani, *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2. baskı, Ankara, 1984, s.74)



**Resim 123** İbrahim Çallı, “Tefli Kadın”, yıl bilinmiyor, Tuval üzerine yağlı boya, 73 x 100 cm,  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi  
([mimoza.marmara.edu.tr/~ugur/muzeveinsan/muze/istrh6\\_7salon.htm](http://mimoza.marmara.edu.tr/~ugur/muzeveinsan/muze/istrh6_7salon.htm))



**Resim 124** Refik Epikman, “Bar”, 1937, Tuval üzerine yağlı boya, 46 x 65 cm,  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

(Kıymet Giray, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları,  
İstanbul, 1997, s.124)



**Resim 125** Hamit Görele, yıl bilinmiyor, Tuval üzerine yağlı boya, 100 x 80 cm ,  
M.Aydın Görele Koleksiyonu

([www.hamitgorele.com/yenisergi\\_0102.htm](http://www.hamitgorele.com/yenisergi_0102.htm))



**Resim 126** Fikret Mualla, *İsimsiz*, 1952, Kağıt üzerine karışık teknik, 34 x 26 cm  
(*1950-2000 Türkiye Çağdaş Sanatı*, Galeri Nev, 1999, İstanbul, s.56)



**Resim 127** Fikret Mualla, *"Müzişyenler"*, 1957, Kağıt üzerine kalem, 50 x 65 cm  
(Taviloğlu Koleksiyonu, *Türk Resmi*, 1997, İstanbul, s.28)



**Resim 128** Cihat Burak, “Polis Bandoosu”, 1962, Tuval üzerine yağlı boya, 54 x 80 cm  
(Taviloğlu Koleksiyonu, *Türk Resmi*, 1997, İstanbul, s.243)



**Resim 129** Cihat Burak, “Cumhuriyet Meyhanesi”, 1968, Duralit üzerine yağlı boya, 88 x 116 cm  
(Taviloğlu Koleksiyonu, *Türk Resmi*, 1997, İstanbul, s.236)



**Resim 130** Cevat Dereli, “*Mevleviler*”, yıl bilinmiyor, Tuval üzerine yağlı boya, 73 x 92 cm, özel koleksiyon

(Kıymet Giray, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1997, s.152)



**Resim 131** Cevat Dereli, “*İstanbul*”, Tuval üzerine yağlı boya, 114 x 89cm, özel koleksiyon  
(Kıymet Giray, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1997, s.113)



**Resim 132** Bedri Rahmi Eyüpoğlu, “Sarı Saz”, 1966, Tuval üzerine karışık teknik, 183 x 122 cm,  
Ankara Resim - Heykel Müzesi  
(Kaya Özsezgin , *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998)



**Resim 133** Bedri Rahmi Eyüpoğlu, “Han Kahvesi”, 1973, Tuval üzerine akrilik, 125 x 125 cm,  
Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu  
([http://artistdergisi-modern-actual.blogspot.com/2010/06/artist-modern-mayis-2010\\_03.html](http://artistdergisi-modern-actual.blogspot.com/2010/06/artist-modern-mayis-2010_03.html))



**Resim 134** Abidin Dino, “*Neyzen Teyfik*”, yıl bilinmiyor, Kağıt üzerine mürekkep ve kalem,  
29 x 21 cm

(1950-2000 *Türkiye Çağdaş Sanatı*, Galeri Nev, 1999, İstanbul, s.75)



**Resim 135** Şirin İskit, “*Fülüt Çalan Kız*”, 1988, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 136 cm  
(Taviloğlu Koleksiyonu, *Türk Resmi*, 1997, İstanbul, s.36)



## Sonuç

Tarihsel süreç içerisinde farklı sanat dallarının birbirinden etkilenmelerine, esinlenmelerine sık sık rastlamaktayız. Görsel sanatların iki güçlü dalını oluşturan resim ve müzik, sanatlar arası etkileşimin en çok görüldüğü sanat dallarından ikisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu iki dalın sanatçılarının, sanatlarına yansıttıkları etkileşim bir birlerinden farklılıklar gösterir. Benliklerine işleyen sanat anlayışlarının, her bir sanatçının bir çok etkenden dolayı farklı oluşu, sanatsal etkileşimin boyutunda ve yansıma şeklinde pek çok farklılık oluşturur. Üzerinde çalışılan tezin genel yapısı da bu farklı yansıma şekillerine yöneliktir.

Bilindiği üzere sanat insanları, taşıdığı duyarlılıktan ve sanatın insan benliği üzerindeki yüksek etki gücünden dolayı incelmış bir ruh ve zihin yapısına sahiptirler. Bu bağlamda sanatlarında ulaşmaya çalıştıkları ve vardıkları noktalar çok ince ruh dünyasının ve yoğun zihinsel düşünme süreçlerinin sonuçlarını barındırır. Konumuz dahilinde resim sanatıyla ilgilenen ve resimsel sorunsalları bulunan sanatçıların, müzik sanatını kendi sanat anlayışları içerisinde ne şekilde ele aldıklarını irdeledik. Her ne kadar belirli kategorilere ayrılırlar da buldukları kategoriye sığamadıklarına tanık olmaktayız. Bu duyarlı dünyanın ürünlerindeki müziğin, çok farklı şekillerde karşımıza çıkması ve bu hassas durumdan ötürü kategorilere tam anlamıyla sığamaması dikkat çekicidir. Yinede bu durum karşısında her sanatçı için kategorideki koordinatlarına göre açıklamalar yapılarak sonuca ulaşmaya çalışılmıştır.

Sanatçıları etkileyen müziğin etki boyutları birbirinden farklılıklar taşır. Kimisi müziğin kendisini derinden sarstığını, kimisi belirli bir müziğin etkisinde kaldığını kimisi de soyut yapısıyla müzikte ulaşılan sonucun resimde yol gösterici olacağını düşünmenin oluşturduğu güçlü etkiyi dile getirir. Her sanatçı için ulaşmaya çalıştığı

bir sonuç vardır ve bu yolda neyden yararlanırsa yararlınsın hedefe varmak içindir. Ast olan ulaşılmaya çalışılan noktadır. Bir ressam için bu yola ulaşmak resim sanatı üzerinden sağlanır ve görsellikle ulaşılmaya çalışılan hedefte yol gösterici bir çok farklı olgudan yararlanıldığı kadar müzikten de yararlanılabilir. Bazı sanatçıların müzikte duyumsadıkları, gördükleri, çıkarımları farklı bir duyarlılıkta olabilir. Bu duyarlılık onları resimde ulaşmaya çalıştıkları noktaya daha hızlı bir şekilde götürür ve seçtikleri ‘kolaylaştırıcı unsur’ müziktir. Aslında bu durum Kandsinsky’nin dediği gibi kendi sanatını bir başka sanat üzerinden anlatma yoludur. Kandisky, sanatta çıkmaza düştüğünde bir başka sanatın üzerinden kendi sanatına açıklık getirmenin tutarlılığından ve güçlü etkisinden bahseder. Bu açıdan müziği açıklayıcı sanat olarak ele alan Kandisky, konumuz açısından önemli bir yer teşkil eder. Resim sanatında ulaşmaya çalıştığı hedefe müzik üzerinden varma yada ulaştığı sonucu müzik üzerinden açıklama, müziğin sanatçının hayatındaki yeriyle alakalıdır diyebiliriz. Çocukluktan beri müziğin içinde olan, bununla beraber müzik enstrümanı kullanan bir sanatçının duyarlılığı ile müziğe dinleyici düzeyinde duyarlı olan bir sanatçının sanatındaki müziğin etkisi birbirinden oldukça farklıdır. Benliğe işlenen müzik, sanatını müzik üzerinden açıklamanın kolaylığını da beraberinde getirir. Müziğe karşı çok fazla duyarlı olan bir sanatçının neden müzik üzerinden değil de resim üzerinden kendini ifade edişi büyük merak uyandırır. Aslında yapılmaya çalışılan şey kendini ifade ise seçilen yol sadece bir araç niteliğindedir. Burada Klee’nin ifadeleri büyük önem taşıyor. Klee’nin içindeki kuvvetli sanatçının ne yönde vücut bulacağına ele aldığı günlüklerinde tanık oluruz. Klee, sanatçı ruhunun kuvvetini her daim hissettiğini, hangi yolu seçerse seçsin başarıya ulaşacağını ve sadece bu yollardan hangisinin kendini en iyi şekilde ifade etme yolu olduğunu bulmaya çalıştığını erken yaşlarında dile getirir. “Müzik benim için büyümlü bir sevgili gibiydi. Ressam olarak mı ünlü olmalıydım? Yazar olarak mı, yoksa şair olarak mı? Ne kötü bir şaka. Böylece işsiz kalıp ortalıkta gezineceğim... Yaşama gücüm konusunda asla kuşku duymadım. Ancak seçmiş olduğum sanatı nasıl devam ettireceğim? Temelde şair olmak olgusu, güzel sanatları engelleyici olmamalı! Ve eğer gerçekten şair olsaydım, Tanrı bilir o zaman da başka bir şey isterdim. İçimde bir deniz dalgalanıyor, eminim, çünkü bunu duyumsuyorum. Hangi sonu seçersen seç hepsinde aynı fırtınaya yakalanacağını ve kaosa egemen olamayacağını bilmek umarsız bir şey.” Nitekim tamamen resme yönelen Klee’nin özgün sanatını oluştururken kendisini derinden

etkilen müzik gibi bir çok sanat dalından da faydalandığını, resimsel sorunsallarına cevapları bu sanat dallarında bulduğunu görüyoruz. Tabi ki Kandinsky ve Klee gibi sanatçılar müzikle çok erken yaşlarda tanışmışlar, müzikle büyümüşler, ruhlarını da müzikle büyütmüşlerdir. Benliklerine işleyen müziğe karşı algıları da bir o kadar farklıdır. Müzikte duyumsadıkları ve gördükleri kendi benliklerinde büyük karşılıklar bulur. Ayrıca, müzikle iç içe olan diğer sanatçılarda da aynı duruma rastlamaktayız. Bu algıdaki sanatçılara müziksel açıdan baktığımızda müziğin ruhsal etkisinden çok, yapısal etkisinden faydalandıklarını ve yapısal çözümlenmelere gittiklerini görmekteyiz. Bu duruma nazaran müzikle olan bağları kısmen daha zayıf olan sanatçıların, müziğin yapısından çok müziğin ruhsal etkisinden faydalandıklarını söyleyebiliriz. Eğer sanatçının, müzikle olan bağı çok kuvvetli olduğu halde yine de müziğin ruhsal etkisinden faydalanıyorsa, resimle olan bağı müziğe nazaran daha zayıftır diyebilmekteyiz. Nitekim bizi bu sonuca bu yöndeki sanatçıları incelemek götürmektedir.

Müzikle kuvvetli bağı olan, benliğinde müziğe büyük yer verip müziği yapı yönünden inceleyen, müzikle ruhsal bağ kurup müziğin ruhsal etkisinden yararlanan, ruhsal etkiyi irdeleyip resimlerine yansıtan ressamlardan oluşan gruplarının yanı sıra bir başka grubu da resimlerinde müzik enstrümanı kullanan sanatçılar oluşturur. Bu grupla müzik arasında direk bir bağ kurmanın ne denli mümkün olduğuna kesin bir cevap verememekle birlikte, bu grupta yer alan sanatçılar arasında müzikten derinden etkilenen sanatçıların varlığını da unutmamak gerekir. Yine de bu etki müziğin ruhsal etkisiyle alakalıdır ve sanatçılar müziğin yapısını inceleyen, irdeleyen sanatçılar değildir. Müzik yapısal olarak soyut olduğu için, resimlerinde müziğin yapısını ele alan tüm sanatçıların soyut resme yöneldiğine şahit olmaktayız. Bu özellik en belirleyici özelliklerin başında gelmektedir. Bu açıdan resimlerinde müzik enstrümanı veya nesnesi ele alan sanatçıların müziğin yapısal yönüyle ilgilenmedikleri söylenebilir. Ya da ilgileniliyorsa sağlıklı bir sonuca ulaştığını söyleyemeyiz. Yani, müzik nesnelerini resmin konusu yapıp müziği yansıttığını savunan sanatçıların yansıttığı müzik öznel diyebiliriz. Bu açıdan müziği ne denli yansıttıkları ve duyumsattıkları da son derece öznel kalıyor. Sanatçı bölümlerinde de değindiğimiz gibi müziksel nesnel sessiz birer nesnedir. Müziği ancak çağrışım yoluyla bünyelerinde barındırırlar. Bir müzik nesnesinin insan yoluyla etkileşime geçirilip

tınlatılmadıkları zaman diğer tüm nesnelere kadar sessizdirler. Onların sesleri tınlamalarıyla duyulur. Görüntüleri sesi barındıramaz. Bununla beraber müzik icra eden bir müzisyenin görüntüsü de bir o kadar sessizdir. Biz ancak çağrışım yoluyla icracının müzik icra ettiğini düşünüp müzikle bağ kurabiliriz. Yine ne tür bir müzik olduğunu çağrışım yoluyla duyumsarız. Çünkü hangi enstrümanın ne denli bir sese sahip olduğunu daha önceki deneyimlerimizden bilebiliriz. Bu açıdan bakarsak daha önce karşılaşılmayan bir enstrümanın müziksel etkisini ve tınlayınca duyumsanan sesini deneyimlemediğimiz için çağrışım yoluyla bile bir bağ kuramayız. Böylece gördüğümüz görüntü müzik icrasından ziyade herhangi bir nesneyle etkileşime geçilme şeklinde algılanabilir. Bu durumda müzik, ancak üslupta, teknikte, tarzda ya da kurulan yapıda çağrışım oluşturursa duyumsanabilir.

Müzikten etkilenen sanatçılara baktığımızda karşımıza büyük ölçüde klasik batı sanatı çıkmaktadır. Özellikle 19.yüzyıla beraber Wagner ve Bach etkisi görülür. Çizgi, armoni, renk ve resimsel tını sanatçıları Wagner'in müziğini incelemeye götürür. Yapı yönünden müziği inceleyen sanatçılar ise Bach'ın eş zamanlı müziğine ve yapıda ulaştığı kuvvetli etkiye yönelir. Sanatın gelişim aşamasında Kandinsky gibi ilkel kabilelerin sanatına olan merakla beraber batı müziğinden farklı olarak ilkel kabile müziklerinin tek düze etkisinde de kalınmış, bir çok sonuç ve çıkarıma buradan da ulaşılmıştır. Bununla beraber caz, ressamı etkileyen bir başka müzik türüdür ve doğaçlamaya fırsat veren bir anlayış doğurur. Farklı bir bakış olarak fütüristlerin gürültü müziği de dikkat çeker. Sanatın kat ettiği yollarla beraber gereksinimi duyulan bir çok şeyle koşut olarak müzik gereksinimleri ve arayışları da görüldüğü gibi değişir. Türk resim sanatındaki müziksel arayışa baktığımızda ise özellikle 1950 sonrası soyut sanatla beraber etkilenmeler olduğu görülür. Genel etkileşim klasik batı sanatı üzerinedir. Resimsel açıdan da batı anlayışlı bir resim sanatı oluşturma çabasında olduğundan dolayı, müziksel etki de doğal olarak klasik batı müziği ağırlıklı olarak karşımıza çıkıyor. Her sanatçının müziğe ne denli ilgi gösterdiği ve sanatlarında müziğin ne gibi karşılık bulduğunu sanatçıları ele aldığımız bölümlerde işledik ve batı müzik sanatının etkisinin dışında görülen etkileri de sanatçı bazında ele aldık. Dikkat çeken husus, müzik eleştirmenlerinin, müzikologların ve müziği inceleyen müzik adamlarının Türk müziği üzerine yaptığı köklü tarihsel açıklamalara nazaran müzikle ilgilenen hiçbir Türk ressamın Türk müziğinden faydalanmadığıdır. Müziği inceleyen

araştırmacıların ışık tuttuğu köklü ve kendine has özelliklerine dikkat çektiği Türk müziğine sanatçıların bu denli duyarsız kalmaları dikkat çekicidir. Bu durumun içerisinde müzikle birebir ilgilenen yada çocukluğundan beri müziğin içinde olan ressamaların da varlığı dikkat çekicidir. Bu aşamada müziği resimlerinde kullanan tek bir Türk resim sanatçısı resimlerinde batı müziğinden örnekleri ele aldığı gibi Türk müziğinden eserlere de yer verir. Tülin Kiper, Bach'tan Vivaldi'ye bir çok önemli batılı bestecilerin eserlerini yorumlamış bunun yanı sıra çalışmalarında Ahmet Adnan Saygun, Ferit Tüzün gibi önemli Türk bestecilerin eserlerini de yorumlamıştır. Nitekim Tülin Kiper, müziğin ruhsal etki yönüyle ilgilenir ve etkisinde kaldığı müzik eserlerini kendi ruh hallerine göre resimsel olarak yorumlar. Bu açıdan etkilendiği eser bir batı müziği de olabilir Türk müziği de. Nitekim Vivaldi'nin dört mevsim konçertosundan etkilenip resimlediği gibi Adnan Saygun'un Yunus Emre oratoryosundan da aynı ölçüde etkilenip resimlemiştir. Adnan Saygun'un eseri oratoryodur ve Türk ezgilerini taşır. Yine de Tülin Kiper müziği yapısal olarak incelememiği için, yapısal yönden ciddi farklılıklar bulunan Türk ve Batı müziğinin resimlerine yansısı büyük farklılıklar oluşturmaz.

Tülin Kiper dışında müzikle ilgilenen ve Türk müziğinden kopuk resim sanatçılarımızın bu durumu, müzik adamlarının Türk müziğindeki incelemelerinden sonra müziğimize biçtiği ve verdiği değere Türk sanatçıları tarafından karşılık bulunamadığının göstergesidir. Nitekim ressamaların yanı sıra müzikle ilgilenen sanatçıların, müzik okullarının bile Türk müziğine verdiği önem müzik adamları tarafından tartışılırken, ressamaların bu tutumda olması garip karşılanmamalıdır. Tabi ki ressamaların (özellikle müzikle ilgili ressamaların) resimlerindeki derinlerde yatan Türk kültürüne ait müziksel yapının incelenmesi konu açısından büyük önem teşkil edebilir ve henüz çok karanlıkta kalan bir konu olarak dikkat çekilebilir.

## Kaynakça

Altınay, F. Reyhan, *Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği*, İzmir, Meta Basım, 2004 s.22

Anonim, “Henri Matisse: Bir Retrospektif”, *Artist Modern*, Sayı:15, Kasım-Aralık 1992, s. 46

Anonim, “Joan Miro Vakıf Müzesi”, *Artist Modern*, Sayı:71, Ekim 2006, s.26

Anonim, “Miro; Bahçivan Gibi Çalışıyorum”, *Artist Modern*, Sayı:7, Ekim 1986, s.3

Anonim, “Braque”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1.Cilt, İstanbul, 1997, s.287

Anonim, “Delaunay”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1.Cilt, İstanbul, 1997, s.439

Anonim, “Yeryüzü Sanatlarında İstanbul’un Son Bin Yılı”, *Cumhuriyet Gazetesi-Kültür Servisi*,15 Ekim 1998, s.12

Anonim, Çevrimiçi, Ayşegül Yeşilnil, [www.yesilnil.com/](http://www.yesilnil.com/) biyografi

Anonim, *Dans Ederek Seyredilecek Resimler: Abdurrahman Öztoprak’ın Yeni Yapıtları* Sergisi Kataloğu, Artam Global Art Galeri İstanbul

Anonim, *Doğumunun 150. yılında Osmanlı Saray Ressamı Fausto Zonaro*, Yapı Kredi Yayınları, TBMM Milli Saraylar, 1999, İstanbul

Anonim, Fazıl Say; Nazım Hikmet Orotoryosu DVD kapak yazısından, 2007

Anonim, G-art galeri; sanatçı arşivi, çevrimiçi: [www.g-artgaleri.com](http://www.g-artgaleri.com/) /sanatçılar /Günseli Kato/ biyografi

Anonim, “George Braque”, *Sanat Dünyası*, 15 Eylül 1963, sayı:8, s.3

Anonim, çevrimiçi, “Akademide Şenlik”, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı, Eczacıbaşı Sanal Müzesi, [www.sanalmuze.org/paneller](http://www.sanalmuze.org/paneller), 2009

Anonim, *Klasik Müzik Koleksiyonu; Antonio Vivaldi*, No:1, s.8, İstanbul, Boyut Müzik, 1.baskı 1995

Anonim, ntv-msnbc/ arşiv/ “31.Uluslar Arası İstanbul Müzik Festivali, Fazıl Say’ dan Metin Üstünok’a ağıt”, çevrimiçi; [www.arsiv.ntvmsnbc.com/news](http://www.arsiv.ntvmsnbc.com/news), 2003  
Anonim, *On Line; Drawing Through The Twentieth Century*, (on view from November 21, 2010 to February 7, 2011), The Museum of Modern Art (MOMA), 2010, New York

Anonim, *Türk Plastik Sanatları; Yetmiş Beşinci Yıl’a Armağan*, İstanbul, Bilim Sanat Galerisi, 1988

Anonim, *1950-2000 Türkiye Çağdaş Sanatı*, Galeri Nev, 1999, İstanbul

Ashton, Anthony, *Armonograf Müzikteki Matematiğin Görsel bir Rehberi*, İstanbul, Ne KitaplarYayınevi, 2004, s.24

Aydoğdu, Habip, *Sanat Çevresi*, Sayı:265, Kasım 2000, s.42

Baraz, Yahşi, *Türk Resminde Soyut Eğilimler* sergi kataloğu, 13 Kasım-4 Aralık 1998, giriş yazısından, s.5

Barnett, Vivian Endicott, “Kandinsky ve Yeni Dünyanın Soyutlaması”, *Artist Modern*, çeviren:Kaya Özsezgin, Nisan 1993, sayı:19, s.43

Beksaç, Engin, *Avrupa Sanatına Giriş*, 2.basım, İstanbul, Engin Yayın, 1995

Birsel, Salah, *Goethe: Biraz Daha Işık*, İstanbul, Broy Yayınevi, 1992, s.364

Cage, John, *Colour and Culture Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction, Thames and Hudson*, London and New York, 1995, s. 232

Colombia Universty, Giovanni Lanfranco:  
<http://www.mcah.columbia.edu/dbcourses/publicportfolio.cgi?view=1575>

Cross, Lowell, Perspectives of New Music, “*Electronic music and computer research; Electronic Music, 1948- 1953*” vol. 7, No:1, 1968, s.34-35

Dostal, Halilhan, *Renk İle Notanın, Resim İle Müziğin Etkileşimi; Abdurrahman Öztoprak Sergisi*, 25 Mart 2010 çevrimiçi yazısından dip notuyla; Silvio Fuso, ‘Kalp Coşkusunun Yüce Figürleri Elgiz Koleksiyonu’ndan Abdurrahman Öztoprak, Ca’ Pesaro Uluslararası Modern Sanat Müzesi, Venedik / Ca’Pesaro Müze Müdüründen’, Kitap Yayınevi Ltd. Şti., Mas Matbaası, Mayıs 2008, İstanbul, sf. 21. Durkal, İpek. *Caz şarkıcısının caz resimleri*, Milliyet kültür sanat 15.07.1996, syf.27

Elibal, Gültekin, *Akademide Şenlik*, Sanat Dünyası, sayı:129, yıl:6, 1 Temmuz 1961, s.15

Eroğlu, Özkan, *Abdurrahman Öztoprak/Duygulanım Resimleri*, Bilim Sanat Galerisi 1999, s. 60

Eroğlu, Özkan, “Paul Klee’de Düşünsellik”, *Yapı 353 mimarlık, tasarım, kültür sanat dergisi*, Nisan 2011, s.120

Fırıncı, Mehmet – Zincirli, Dizar Ercivan, *Gustav Klimt ve ‘Beethoven Friz’*, Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi 20: 2006, s. 139. (dip not; Bisanz Prakken, M. The Beethoven Frieze by Gustav Klimt And The Vienna Secession, Secession-Gustav Klimt-Beethovenfries, Wien:Remaprint: 21-38, 2002)

Giray, Kıymet, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, Akbank Kültür ve Sanat yayınları, İstanbul, 1997

Gockel, Alfred, çevrimiçi; [www.gockelfineart.com/sanatçı hakkında](http://www.gockelfineart.com/sanatçı_hakkında)

Günyaz, Abdulkadir, “Kemanlardan, Partisyonlardan Tınılar Yerini Kapılar, Kilitler ve Anahtarlara Bırakmış”, *Artist Modern*, sayı:23, 2004 s. 64

Güvenç, Oruç, *Türk Sanat Musikisinde Kökler*, -Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını (tebliğler), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 1.Ulusal Sanat Sempozyumu, 1985, Ankara, s.286-287



Ian Chilvers, *Oxford Dictionary of 20th-Century Art*, Oxford University Press, Oxford New York, 1999

İlkiz, Pınar, “Fütürist İnleyen Nağmeler”, *Fütüristika*, 27 Mart 2009  
[www.futuristika.org/kultura/musiki/futurist-inleyen-nagmeler/](http://www.futuristika.org/kultura/musiki/futurist-inleyen-nagmeler/)

İlyasoğlu, Evin, *Zaman İçinde Müzik*, 1.baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1994

İnal, Günseli, *Ontolojik Boyutun Estetik Nirvanası: Adnan Çoker*, Artist Modern, sayı:19, Mayıs 2003, s.48

İpşiroğlu, Nazan, *20.Yüzyıl Sanatında J. S. Bach*, 1.baskı, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2002

İpşiroğlu, Nazan, *Hülya Düzenli Renk-Zaman-Mekan*(sergi kataloğu), İstanbul, İstasyon Sanat, 2007 s.16

İpşiroğlu, Nazan-Mazhar, *Sanatta devrim*, 3.basım, İstanbul, Remzi kitabevi, s.54

İpşiroğlu, Nazan, *Mozart'ın Sihirli Flüt Operasına yeni bir yorum – 01.06.2007*, çevrimiçi; [www.bilgealkor.com/kaynakca](http://www.bilgealkor.com/kaynakca)

İpşiroğlu, Nazan, *Resimde Müziğin Etkisi*, 3.basım, İstanbul, Yirmi Dört Yayınevi, Mayıs 2006

İpşiroğlu, Nazan, *Resimde Müziğin Etkisi*, syf.59; J. Hahl. Kohl, Kandinsky und der “Blaue Reiter”, Vom Klang der Bilder, s. 358.

İpşiroğlu, Nazan, *Sanatçı-Yapıt-İzleyici Üçgeninde*, Artist Aktüel, sayı:19, s.44

İzer, Ayşegül, çevrimiçi. [www.tulinkiper.com/](http://www.tulinkiper.com/) metinler / “Doç. Ayşegül İzer’in sanatçı hakkında yazısı - Tülin Kiper ve Coşkusal Pentür”, 2012

J.A.Whistler, çevrimiçi,  
<http://www.mrwhistlersart.info/art/design/exhibitions/signature.shtml>

Karkın, A, Metin, “Müzikten Resme Yansıyanlar”, *Artist Modern*, Sayı:82, Ekim 2007, s.80-83

Kiper, Tülin, çevrimiçi, özgeçmiş, [www.tulinkiper.com/özgeçmiş](http://www.tulinkiper.com/özgeçmiş), 2012

Klee, Paul, *Günlükler 1898-1918*, Çeviren: Selahattin Dilidüzgün, 1. baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Aralık 2005

Köksal, Ahmet, *Milliyet Sanat*, sayı32, Ekim 1993 s.46

Lionel, Richard, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, İstanbul, Remzi Kitabevi., 1996, 3.Basım, s.53

Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, 1.basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982

Mahir, Mehmet, *Müzik Resim İlişkisi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Etkinlikleri, etkinlik dökümanı, 01.03.1999 Oditoryum

Mahir, Mehmet, çevrimiçi; *Biyografi*, <http://www.mehmetmahir.com/biyografi>

Met Museum, Auguste Renoir; çevrimiçi, <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1975.1.201>

Miller-Shaw, *Visible Deeds of Music*, Yale University Press, 2002. s.70

Mimaroğlu, İlhan, *Müzik Tarihi*, İstanbul, Varlık Yayınları, 1995, s.141.

Morgan, Robert P., *A Musical Modernity: Futurism, Modernism and The Art of Noises, Modernizm/Modernity*, vol.1, no:3, September 1994, s.138-139

Museum Syndicate; Orazio Gentileschi, çevrimiçi, <http://www.museumsyndicate.com/item.php?item=12841>

Öz, Ali, *Ressam Kadınlar*, Milliyet kültür sanat, 06.02.1989, s.13

Özer, Pelin, “Rüya Röntgeni Gibi Bir Resmin Şarkısını Söylesem”, *Sanat Dünyamız*, Yapı Kredi Yayınları, 2005, syf.94

Özsezgin, Kaya, *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998

Özsezgin, Kaya, *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı 334, 15 Nisan 1994. ; Murat Ural, *Habip Aydoğdu*, İstanbul, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, Nisan 2002, s. 235.

Özsezgin, Kaya, “Şair-Müzik Eşliğinden Resim Sanatına”, *Cumhuriyet Gazetesi*, 05.12.2004

Özsezgin, Kaya, *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1.baskı, Aralık 1994

Özsezgin, Kaya, *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük*, Yapı Kredi Yayınları, 1.baskı, İstanbul, Aralık 1994, s.107(Yayın: Retrospektif Sergi Katalogu, Derimod Yay. 1, 1989, İstanbul)

Özsezgin, Kaya, *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük*, Yapı Kredi Yayınları, 1.baskı, İstanbul, Aralık 1994, s.264

Özsezgin, Kaya, *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük*, Yapı Kredi Yayınları, 1. baskı, İstanbul, Aralık 1994, s.56 (Yayın: “Habip Aydoğdu”, Selvin Galerisi Yay., 1988, Ankara. “Habip Aydoğdu”- Katalog, Şekerbank Sanat Galerisi Yay., 1990, Ankara. Katalog, Yapı kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi Yay., 1991, İstanbul, Katakog, Ramko Sanat Galerisi Yay., 1989, İstanbul)

Öztoprak, Sema, *Adnan Turani, Yaşam Serüveni, Sanat Üzerine Düşünceleri ve Resimsel Birikimi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2005

Peacock, Kenneth, *Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentatio*, Leonardo, vol.21, No:4, 1988, s.400.

Sağnak, Tufan, *Kültürlerarası Etkileşimde Bir Örnek: Günseli Kato*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Bilimi Ana Bilim Dalı (yayınlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2009

Say, Ahmet, *Müzik Tarihi*, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2003

Şanlıer, Zeynep, “Caz şarkıcısından resimler”, *Radikal Kültür Sanat*, 22.03.2003

Tanrıkorur, Cinucen, “Tek Sesli – Çoksesli Kısır Çekişmesi”, *Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını (tebliğler)*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 1.Ulusal Sanat Sempozyumu, 1985, Ankara

Tansuğ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1. basım, 1986, s.278

Telli, Ahmet, “Sözcüklere ve Notalara Dönüşen Bir Dil”, *Radikal Gazetesi*, 28 Şubat 2008, (Çevrimiçi) [www.habipaydogdu.com](http://www.habipaydogdu.com)

Tunalı, İsmail, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Rh+ Yayınları, 6.basım, 2003, s.12

Turani, Adnan, *Batı anlayışına dönük Türk resim sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984, Ankara, s.302

Tüzel, Ozan Orkun, *Çağdaş Türk Sanatında Müzik Esinli Çalışmalar*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2008

Usmanbaş, İlhan, “Yapıtlarım bağlamında Resim Müzik İlişkisi”, *Rh+Sanat Dergisi*, Sayı:6, 2003, s.16

Usmanbaş, İlhan, *Yirminci “Yüzyılda Doğu’dan Batı’ya – Batı’dan Doğu’ya Müziksel Etkileşimler”*, *Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını (tebliğler)*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 1.Ulusal Sanat Sempozyumu, 1985, Ankara, s.242

Kandinsky, Vassily, Çeviren:Tevfik Turan, *Sanatta Zihinsellik Üzerine*, 1.baskı, 2009

Wep Museum, Paris; Juan Gris, Musical Instruments, çevrimiçi, <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/gris/music/>

Yener, Faruk, “Müziğe Yaklaşım”, *Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını (tebliğler)*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 1.Ulusal Sanat Sempozyumu, 1985, Ankara

Yeşilnil, Ayşegül, çevrimiçi, [www.yesilnil.com/ galeri/](http://www.yesilnil.com/galeri/) Ayşegül Yeşilnil Sanat Görüşü

## Özgeçmiş

Berrak Aktan, 1987 yılında Sakarya’da doğdu. 2010 yılında Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi; Resim Anasanat Dalı’ndan Güzel Sanatlar Fakültesi birincisi ve Resim Ana Sanat Dalı birincisi olarak mezun oldu. Aynı yıl Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programına girdi. 2010 yılında uluslar arası bir plastik sanatlar koloni etkinliğine katıldı. Son iki sene içerisinde çeşitli karma ve grup sergilerinde yer alan sanatçı, çalışmalarına Galata/İstanbul’daki atölyesinde devam etmektedir.