



Müzik ve Resim İlişkisi: Resim Sanatında Müziğin Yenidenüretimine İlişkin Örnekler The Relation between Music and Painting: Samples in the Art of Painting as to the Reproduction of Music

M. Ayça Önal*

* Arş. Gör. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, Isparta, 32100, Türkiye

Article history: Received 10-09-2018 / Accepted 03-07-2019

ÖZET ABSTRACT

XIX. yüzyılda disiplinlerin karşılıklı verilerini tüketmeleriyle birlikte oluşturulan yapıtlarda, metinlerarasılık yöntemi bu eserlerin temel bir özelliği olmuştur. Bu bakış açısıyla oluşan "çokseslilik" özelliği ile farklı disiplinlerin verileri tek bir yapıtta toplanarak, geçmiş ile günümüz arasında bir köprü kurulmuş; farklı amaç ve işlevler doğrultusunda yeni yapıtlar üretilmeye başlanmıştır. Farklı disiplinler arasındaki metinlerarası yöntemler ise göstergelerarasılık kapsamında incelenmektedir. Bu doğrultuda göstergelerarasılık kavramı; bir sanat yapısının başka bir sanat yapısındaki somut varlığı olarak algılanmaktadır. Bu bakış açısıyla oluşan çokkatmanlı ya da çoksesli bir özelliğe bürünen yapıtlar, postmodern sanat yapısı biçiminin de içeriğini oluşturmaktadır. Çalışmada XX. yüzyıl sanatına zemin hazırlayan, resim sanatında müziksel verilerin kullanımına ilişkin tarihsel süreçten örnekler verilerek; XX. yüzyıl müzik ve resim sanatı arasındaki göstergelerarası işlemi inceleyen verilerin resim sanatında yenidenüretimi olarak incelenmektedir. Bu konuda J. Whistler (1834-1903), V. Van Gogh (1853-1890), W. Kandinsky (1866-1944), H. Matisse (1869-1954), F. Kupka (1871-1957), A. Macke (1887-1914) ve H. Düzenli (1957-) gibi ressamların yapıtlarındaki müziksel verilerin resimsel simgelere dönüşümü örneklerle verilmektedir.

In the works created with the discovery of the mutual data of the disciplines in the XIXth century, intertextuality was an essential feature of these works. With the "polyphonic" feature that emerged from this point of view, the data of different disciplines were gathered in a single structure and a bridge was established between past and present; new works have begun to be produced in line with different purposes and functions. Intertextual methods between different disciplines are examined within the scope of the intersemiotic. In this direction, the concept of intersemiotic is perceived as an artworks a concrete entity in another artwork. The artifacts of this multi-faceted or polyphonic nature formed by this point of view constitute the content of postmodern works of art. In this study, historical processes as to use of musical data in painting that have paved the way for 20th century art have been exemplified and intersemiotic practice that links music and painting has been handled with a specific view to re-production. The interplay between the 20th century music and the art of painting is studied as the re-production of musical data in painting. In this regard, the author of such books as J. Whistler (1834-1903), Van Gogh (1853-1890), Wassily Kandinsky (1866-1944), Matisse (1869-1954), F. Kupka (1871-1957), A. Macke) and Hülya Düzenli (1957-) have been included as examples of the transformation of the musical data in the works of painters.

Anahtar Kelimeler: Metinlerarasılık, Göstergelerarasılık, Müzik, Resim, Yenidenüretim.

Keywords: Intertextuality, Intersemiotic, Music, Painting, Reproduction.

1. GİRİŞ

XIX. yüzyılda müziğe karşı olan ilginin artmasıyla birlikte, gerçekçilik bilinci uyanmış ve böylece oluşturulan yapıtlarda öznel bakış açısı ağır basmıştır. Böylece gerçek sadece görünenle sınırlıyken, bu bilinç değişmiş ve insan kendini doğanın bir parçası olarak görmüştür. İpşiroğlu (2006:20); betimleyici özellikleri kapsayan bir sanat olan resim sanatının, gerçeğin sadece görünen olmadığı, görünenin de ötesindeki bir gerçeğin ifadesi olduğunu; doğayı yansıtan müzik sanatının ise, sadece doğa olaylarını değil tüm bu olguların uyandırdıkları duyguları anlatmaya çalıştığını ve buna paralel olarak, sözcüklerin yetmediği yerde tınların da yer almaya başladığını öne sürmektedir. Böylece sanatçıların bakış açıları değişmiş, her iki sanat biçiminde de sınırlar aşmaya çalışılmıştır. Değişen bakış açısı, resim sanatının gerçeğin sadece görünen nesnelere olmadığı bilincinin doğmasına, müzik sanatında da sözlerle sınırlanmayan enstrümantal müziğin ağırlık kazanmasına sebep olmuştur. Enstrümantal müziğin ön plana çıkmasıyla besteciye geniş bir özgürlük alanı sunulmuştur. İpşiroğlu'na göre (2006:20-25); dinleyici ya dinlediği müzikten uzaklaşarak hayal gücünün yarattığı çok öznel yorumlara gitmiş ya da kendini, müziğin uyandırdığı duygulara kaptırarak edilgenliğe sürüklemiştir. Bu gelişmeler ışığında iki sanat biçiminin de birbirine paralel olarak aynı düşüncelerle ilerlemesi, sanatçıların birbirlerinden etkilenmesine sebep olmuştur. Bu

etkilenme sonucunda, farklı disiplinler arasında gerçekleşen alışveriş işlemi metinlerarası yöntemlerle açıklanmaya başlanmıştır.

2. MATERYAL ve YÖNTEM

Bir okuma yöntemi olan metinlerarasılık, farklı metinler arasındaki alış-veriş işlemlerini açıklarken; metin dışındaki sanatsal biçimler arasındaki alışveriş işlemlerini belirtmek için de metinlerarası yöntemler kullanılmaktadır. Farklı disiplinler arasındaki metinlerarası yöntemler ise göstergelerarasılık kapsamında incelenmektedir. Bu doğrultuda göstergelerarasılık kavramı; bir sanat yapıtının başka bir sanat yapıtındaki somut varlığı olarak algılanmaktadır. Bu bakış açısıyla oluşan çokkatmanlı ya da çoksesli bir özelliğe bürünen yapıtlar postmodern sanat yapıtı biçiminin de içeriğini oluşturmaktadır. Sanatın her alanında karşımıza çıkan çokseslilik özelliğini müzik alanında da görmekteyiz. Müzik- edebiyat, müzik heykel, müzik-resim, müzik- mimari ya da müzik sanatının kendi içerisinde de müziksel verilerin dönüştürüm işlemiyle yeniden üretilmiş haline rastlamaktayız. Bu işlem sırasında sanatsal biçimlere ait veriler alıntılanarak yeniden üretilmektedir. Bunun yanı sıra diğer sanatsal biçimler arasındaki alışveriş işlemlerini göstermek için göstergelerarasılık, müziklerarasılık, resimlerarasılık gibi yeni kavramlar ortaya çıkmıştır. Ele aldığımız sanatsal biçimler sözselle ve sözselle olmayan sanat özellikleri taşıdığından bu tanımlamaların yapılması gerekmektedir. Bu bakış açısıyla sözselle olmayan sanatların da sözselle sanatlar gibi kendine özgü bir içeriği ve yapılanma biçimi bulunmaktadır. Aktulum'a göre; sözselle sanat (dil) dünyayı "söyler", "anlatır"; sözselle olmayan sanatlar ise bir şey söylemez, dünyayı "belirtirler". Aynı zamanda Aktulum; sözselle olmayan sanatların bir "değer"i, sözselle sanatların ise "anlam"ı oluşunu vurgularken sözselle sanatlar ile sözselle-olmayan sanatlar arasındaki göstergebilimsel ayrımın açıkça ortada olması nedeniyle sözselle olmayan sanatların kendi aralarındaki alışverişlerine metinlerarası alışverişler yerine göstergelerarası alışverişler adını vermenin daha yerinde ve doğru olacağını vurgulamaktadır. Böylece farklı disiplinlere ait alışverişlerin sözselle yapıtlar arasındaki metinlerarası ilişkilere benzediğinden, bu türden alışveriş işlemlerini göstermek için "metinlerarasılık" yerine daha çok "göstergelerarasılık" kavramının kullanılmasının daha uygun olacağı sonucuna varılmaktadır (Aktulum, 2011:16).

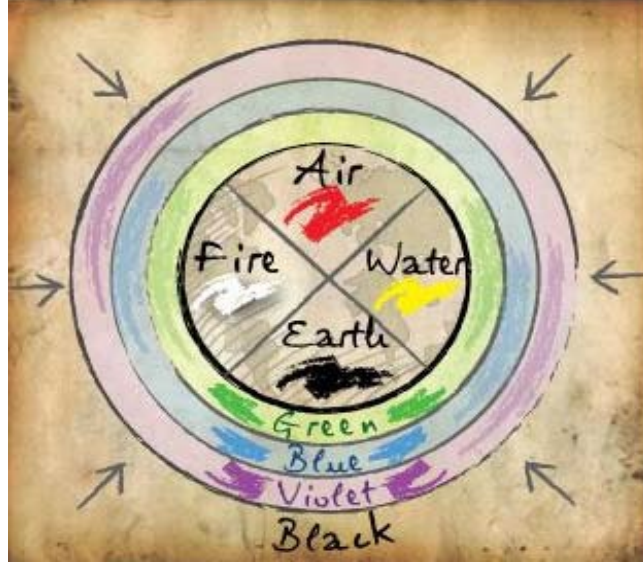
Metinler arasılığına göre, yazılan her metnin geçmişte yazılan diğer metinlerle bağlantısı vardır ve o metni salt bütün halinde geçmişten soyutlayarak çözümlenmek yanlıştır. Çünkü bu kurama göre her sanat eseri, gizli ya da açık bir biçimde önceki metinlerden yapılan alıntılarla örülmüştür. Bu bağlamda metinlerarasılık, farklı metinler arasındaki alış-veriş işlemlerini açıklarken; metin dışındaki sanatsal biçimler arasındaki alışveriş işlemlerini belirtmek için de metinlerarası yöntemler kullanılmaktadır. Farklı disiplinler arasındaki metinlerarası yöntemler ise göstergelerarasılık kapsamında incelenmektedir. Bu doğrultuda göstergelerarasılık kavramı; bir sanat yapıtının başka bir sanat yapıtındaki somut varlığı olarak algılanmaktadır. Bu bakış açısıyla oluşan çokkatmanlı ya da çoksesli bir özelliğe bürünen yapıtlar postmodern sanat yapıtı biçiminin de içeriğini oluşturmaktadır. Böylece üretilen bir yapıtta yazar, sadece edebi metinlere değil aynı zamanda sanatın diğer alanlarına da göndermelerde bulunmaktadır. Çalışmada incelenen eserlerde resim sanatında müziksel verilerin farklı bir biçimde yeniden üretimi incelenmektedir.

3. BULGULAR

3.1. Resim Sanatında Müziğin Yeniden Üretimine İlişkin Örnekler

Görsel ve işitsel sanatlar arasındaki ilişkinin arandığı araştırmalarda bu iki alanı fiziksel ortamda birbirine yaklaştıran renk ve ses yapıları üzerinde durulmuştur. Resim sanatının natüralist tavırdan soyut bakış açısına yönelişi, soyut bir sanat olan müzikle bağıni kuvvetlendirmiştir. Delacroix'le birlikte daha sık dile getirilen "görünenin arkasındaki gerçeği aramak" iki sanat arasındaki bağıni daha da kuvvetlendirmiştir. Bu bağlamda Cage (1995:227), Aristoteles'e göre, renklerin de sesler gibi benzer şekilde bir araya gelmesinden, ışığın ve karanlığın, sesin boşuk ve temiz olması ya da ince ve kalın olmasına eş görülmesinden bahsederken; Platon'un döneminde ise "melodi" kavramının, "renkli" veya "renklendirilmiş" olarak tabir edilen bir dille nitelendirilmesine dikkat çekmektedir. Resim ve müzik konusu, renk-form, ışık-müzik, renk-ses gibi ilişkileri kapsamaktadır. Antik Yunanlılar bilinen yedi gezegenin çağrışım oluşturmasıyla ilk defa yedi bölümden oluşan bir renk skalası yaparak her rengi bilinen yedi sestem biriyle eşleştirmişlerdir. Aristoteles'in "Renk Teorisi"

olarak bilinen bu renk skalasında (Şekil 1.1.) bütün renkler siyah ve beyazın karışımından elde edilmiş ve müzikteki tonal aralıkların konsonansları renklere aktarılmıştır. Renk teorisinin XVII. Yüzyılda geçerli sayılmasıyla, farklı renkler farklı tonal aralıklarla ilişkilendirilmiştir. Jewanski (1999:1), gezegenler, elementler ve insan yaşamının aşamaları gibi karışık daha fazla analogiler de bununla bağlantılı olsa da bu tür benzetmelerin amacının renklerin uyumunu tamamlamak olduğunu belirtmektedir.



Şekil 1.1. Aristoteles, "Renk Teorisi", (Jewanski, 1999:1).

Sanatlar arasındaki alışveriş bu gelişmelerle tarih boyunca dile getirilen bir olgu olmuştur. Bu bakış açısıyla izlenimci ressamın doğa tasviri özelliğini taşıyan eserlerinin etkisi Liszt'in müziğinde de görülmektedir. İzlenimci müziğin kurucusu Debussy, tonal müzik kuramlarından kopmadan, Ortadoğu ve ortaçağ müzik formlarını içerisinde barındıran bestelerle yapıtlarında geleneksel yapıları sorgulamıştır. Aydoğan'a göre; doğa izlenimlerini müziğine aktaran sanatçının "Bölünmüş Dörtlü" adlı yapıtının form özelliği, resim sanatındaki fragmentasyon (parçalı, tek tek renk kullanma) tekniğiyle özdeşleşmiş; bestelerindeki parçalılık, izlenimci resimde olduğu gibi birbirinden ayrı parçaların ortaya çıkardığı mozaik formları andırmıştır (Aydoğan, 2006: 53). Ressam Bulut, Eskizler, Deniz, Yağmur Altında Bahçeler, Sudaki Yansımalar ve Sisler isimli yapıtlarıyla da izlenimci tabloları göndermede bulunmaktadır. Müziğindeki rengi ve biçimsel uyumu yakalamak için doğadan esinlenen sanatçının "La Mer (Deniz)" adını taşıyan yapıtı, denizin besteciye verdiği izlenimlerin duygularına yansımalarının bir anlatımıdır. Ayrıca Aydoğan; "Nehir Üzerinde Bir Yaz Gecesi", "Gün Doğmadan Önce Bir Şarkı", "Tepelerin Üstünde ve Tepelerde" gibi yapıtlarına Debussy gibi doğa görünümünü ifade eden isimler koyan Frederick Delius'un (1863-1934) da müziğini uyuma ve ses rengine dayandırdığına dikkat çekerek; resimde lekeler ve fırça vuruşlarıyla oluşan görüntünün, izlenimci müzikte tınlarla, tınların arasına serpiştirilen sessiz alanlarla elde edilmesinden bahsetmektedir (Aydoğan, 2006: 53).

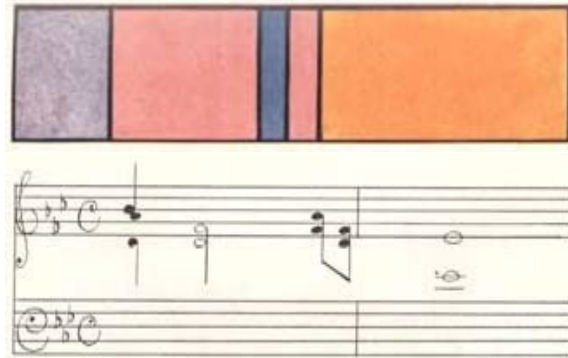
Müzik sanatında bu gelişmeler yaşanırken ressamın müziği görselleştirmeye yöneldiği bu dönemde, birçok yağlıboya ve karakalem çalışmaları olan Schoenberg de müziğin yanı sıra, dışavurumcu resim alanında eserler vermiştir. Schoenberg'in çalışmalarının etkisiyle Klee ve "Blue Readers" (Mavi Atlılar) Grubu soyut formlardan oluşan renk doğaçlamalarındaki etkilerle müziğe koşut bir uyum yaratmışlardır. Bunun yanı sıra Johanne Sebastian Bach yapıtlarındaki müziksel yapılar, birçok modern ressamın yapıtında, konu, biçim, içerik ve yapı unsurları olarak yer alarak yeniden üretilmiştir. Aynı zamanda ressamın yapıtlarına fugue, sonat, sinfoni gibi isimleri vermeleri ile birlikte, renk orkestrasyonu, armonik kompozisyon gibi müzikle ilgili terminolojik yaklaşımlar, resim sanatında da kullanılmış ve böylece müziksel verilerin resim sanatında yeniden üretildiği görülmüştür.

Bu bağlamda müzik sanatı ile resim sanatının tarihsel gelişim süreci incelenmeye alındığında, dönemsel özellikleri yönüyle, birbirine koşut biçimde değişen alışverişlere rastlanmaktadır. Resim ve müzik sanatları arasındaki ilişkinin arandığı araştırmalarda bu iki alanı birbirine yakınlaştıran alışveriş işlemlerinde renk ve ses yapıları üzerinde durulmuştur. Rengin, sesteki gibi dalga boyu hesabına göre ölçülmesi ve yine seste olduğu gibi yoğunluğu, şiddeti ve armonisi gibi özelliklerinin olması, görsel ve işitsel sanatları, tarihsel ve bilimsel gelişmeler ışığında birbirlerine yakınlaştırmıştır. Millei' ye göre (2002- 70); Goethe "Renklerin Teorisi" adlı kitabında renklerin ve seslerin, bir kaynaktan beslenen iki nehir gibi olmasından bahsetmektedir.

Bu bilgiler ışığında XIX. yüzyılın en çok bilinen renk enstrümanı ise Alexander Wallece Rimington (1854-1918) tarafından 1893 tarihinde patenti alınan "Colour Organ"dır.

Jewanski'ye göre; Rimington bu enstrümanın tekniğini, kendi renk teorisini de anlattığı "Colour-Music: The Art of Mobile Colour" (1911) adlı kitabında geniş bir çerçevede ele almış; yaklaşık üç metre boyunda, on dört lambalı ve anilin adı verilen -taşkömürü katranından elde edilen ve boya yapımında kullanılan- maddeyle boyanarak verniklenmiş, çok sayıda filtreden oluştuğundan bahsederek; bu klavyenin diğer renk üreten klavyelerden farkının ise ses üretmemesi olduğuna dikkat çekmektedir (Jewanski, 1999:4). Ses perdesini değiştirmeye yarayan pedallar bu enstrümanda ışık değerleri üzerinde etkili olmuştur.

Ashton, Rimington'un 1895 yılında, Londra'da bin kişinin katıldığı bir gösteride bu yeni enstrümanı tanıtarak; (Şekil 1.2.) aynı yıl dört ayrı konserde Wagner, Chopin, Bach ve Dvorak'ın eserlerine eşlik ettiğine dikkat çekmektedir (Ashton, 2004: 402). Üretilen bu enstrüman ile renklerle notaların birbirleriyle olan alışveriş işlemine değinilerek; bestecilerin eserleri seslendirilirken eşzamanlı olarak yapıtların renklerle yeniden üretildiği görülmektedir.



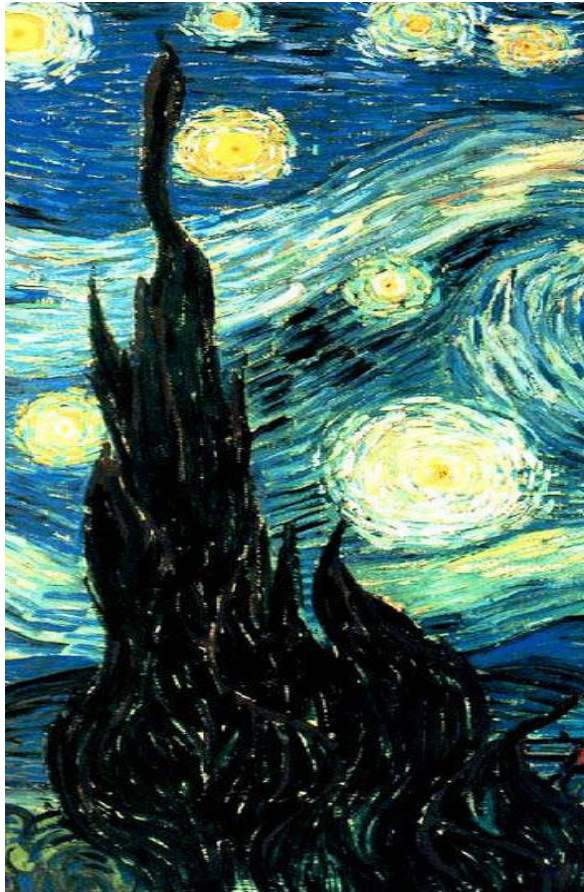
Şekil 1.2. Rimington'daki renk efektini gösteren illüstrasyon. Müzikal notasyona bağlı olarak görselleştirilen renkler, sesler ve çalış süreleri (Aydoğan,2006:13).

Müzik sanatında armonik prensiplerin renk kombinasyonlarına uygulanması düşüncesi günümüzde müzik ve resim arasındaki ilişkiye kadar genişletilmiş ve bu bakış açısıyla ilk defa tartışılmıştır. Jewanski Castel'e göre, ressamlar sık sık müzik terimlerini benimseyerek, müzik veya renk tonlarından, renk uyumlarından ve hatta renklerin uyumsuzluklarından bahsederken; diğer taraftan müzisyenlerin de karışık akorları resmin taklidi olarak tanımladıklarına dikkat çekmektedir. Ayrıca, Castel resimde renklerin, müzikte de notaların bir araya gelmesiyle yapıtların oluşumunu tanımlamış ve bu kıyaslamayı temel alarak "Musique des Couleurs" adlı eserinde müzik parçalarının resme aktararak yeniden üretimine değinmiştir (Jewanski, 1999: 3).

Bu bilgiler ışığında, Skyrabin' in ses- renk karşılıklarına benzer bir biçimde müziksel verileri ya da müziksel yapıyı resimlerinde yeniden üreten Vincent van Gogh'un (1853- 1890) müzisyen ve şair olan Don McLean Vincent' in yapıtı "Starry Night" adlı şarkısını resmettiği şekil 1.5 ve 1.6.da görülmektedir. İpşiroğlu'na göre; bu yapıtta gece gökyüzü betimlenmekte ve döngüsel olarak hareket eden bulutlar ve parlayan yıldızlar, arkının sözleriyle ve müziğin armonisiyle uyum sağlanarak, bu iç elementler aynı zamanda yapıtta akıcılığı sağlamaktadır (İpşiroğlu, 2006: 39-40).



Şekil 1.5. Vincent van Gogh, "Starry Night", 1889 (İpşiroğlu, 2006: 39).



Şekil 1.6. Vincent van Gogh, "Starry Night", 1889 (İpşiroğlu, 2006: 39).

Ortak özellikleri bakımından birbirine yakın olan müzik ve resim sanatı bu bağlamda aynı dili paylaşmaktadırlar. Renkler de notalar gibi karakteristik tonlara sahiptir ve notaların da renklerin de uyumlu birlikteliği kompozisyon olarak adlandırılmaktadır.

Bu gelişmelerle bireycilik ve gerçekçilik konusunda sanatın yeni bir aşamaya ulaştığı XIX. yüzyılda görünenin ardındaki gerçeğe karşı bir duyarlılık uyanarak yeni ifade arayışlarına girilmiş ve bu durum resim sanatını maddeden arınmış olan müzik sanatına yakınlaştırmıştır. Zilcer'e göre (1987: 1); on dokuzuncu yüzyılın sonlarında, "renk müziği" terimi şövale resminden bağımsız olarak renkli ışıklarla yapılan yeni bir düşsel sanat biçimini ifade etmek üzere türetilmiş; farklı alanlardan olan bir grup sanatçı, renk müziği düşüncesiyle estetik kuram içerisinde yer alan temel bir değişimin öncülüğünü yapmıştır. Bu bilgiler ışığında; "renk müziği", müziksel verilerin resim sanatında yenidenüretimiyle görsel sanatlar alanında en açık biçimde dışavurumu olduğu görülmektedir.

XIX. yüzyıldan bu yana güzel sanatlardaki müzikal analogi, görsel ve müziksel sanatlar arasında birbirleriyle olan alışverişleri sonucunda yenidenüretilen yapıtlar görülmektedir. Bunlardan ilki tabloları adlandırmada müzikal terminolojinin kullanılmasıdır. Ressamlar çalışmalarındaki göndermeleri sadece müzikal düzenlemelerinde kullanmayarak, müzik partiyonlarına da görsel ifadeler alıntılanarak yeni yapıtlar üretmişlerdir. Bazı ressamın da çalışmalarına müzikal düzenleme yöntemlerini alıntılanarak yenidenürettikleri yapıtları görülmektedir. Zilcer'e göre; 1912 ve 1917 yılları arasında Dove'un mezun ettiği bir diğer öğrenci olan Max Weber (1864-1920) müzikal temaların alıntılanıldığı bir grup pastel boya ve tuval üzerine yağlı boya resmi yapmış; Weber'in fotoğraf sanatçısı Alvin Langdon Coburn ile olan yakınlığı "müzik resimlerinin", müziğin görsel bir dönüştürümü olarak yenidenüretilmiş olduklarını ortaya koymaktadır. Bu durumda, Weber'in resimde müziğin eşdeğerini bulma çalışmaları daha geniş bir estetik kuramla, dördüncü boyut ile yakından ilgili olmuştur. Zilcer (1987: 10); Weber'in dördüncü boyutun daha ileri bir manevi gerçekliği anlattığına inandığını ileri sürerek; sembolist bir kavram olan müzikal analogi ile bestecinin, soyut kavramları dördüncü boyut olarak benimsediğini belirtmektedir. Ayrıca, bestecinin bu konu üzerine yazdığı ilk makalede dördüncü boyutun müzikal melodilerdeki renk ve derinliğe benzer bir şey olduğunu iddia ettiğini belirtip; bestecinin hayal gücünü uyandırıp duyguları harekete geçirerek sinestezik deneyimlerin onun için dördüncü boyutu gerçekleştirdiğini vurgulamaktadır. Birbirleriyle yakından ilgili olan sinestezi ve renk müziği kavramları XX. yüzyıl sanat yapıtları üzerinde uzun süre etkili olmuş ve böylelikle soyut resimde de müzikal analogi varlığını sürdürmüştür. Arnold Schönberg'in bestelerindeki ses çizgilerinin birbirinden bağımsız yürüyüşlerini resimlerinde bulmaya çalışan Kandinsky (1866-1944), ritmik öğeleri geometrik biçimler üzerine kurmak yerine müzikte olduğu gibi disonanslarla kurmaya çalışmaktadır. Kandinsky'e göre müzik sanatçının iç dünyasını yansıttığı için soyut sanata örnek teşkil etmektedir. Görme ve işitmenin özdeş olduğu sinestezi Kandinsky'nin sanatında büyük rol oynamaktadır. Her sanatın özünde aynı biçimlendirme öğelerinin olduğunu düşünen Kandinsky, bu durumu noktanın müzikteki karşılığına, davul vuruşu gibi kısa kesik tınılar olarak örneklendirmektedir. İlk bakışta geometrik biçimlerin egemen olduğu yalın kompozisyonlara melodik, tek bir biçime bağlı olarak değişik biçimlerin alıntılanarak bir araya gelmesinden oluşan çoksesli kompozisyonlara senfoni adını vermektedir. Senfonik yapıya ressamın İzlenim, Doğaçlama ve Kompozisyon adlı yapıtları örnek verilmektedir (Kandinsky,1993:95-104).

İzlenimde çıkış noktası, ressamın görünen nesnelere sınırladığı dış dünya algılarıdır. Ressamın doğaçlama bir biçimde resme aktardıkları, Schönberg' in müziğini ilk kez dinlediği konserin izlenimleridir (Şekil 1.7.). İpşiroğlu'na göre; yapıtta dış-algılar oldukça belirgin olup; sol alttan yukarıya doğru resmi çapraz ikiye bölen renkli lekeler dinleyiciler, büyük siyah leke piyano; sol yanda müzikçiler; sağda, resmin neredeyse yarısını kaplayan büyük sarı leke, "sarı tını", yani müziğin ressamın üzerinde bıraktığı sinestezik etki, onda uyandırdığı duygular olarak yorumlanabilmektedir (İpşiroğlu, 1995: 1-3).



Şekil 1.7. Wassily Kandinsky, "İzlenim III", 1911 (İpşiroğlu, 1995: 2).

Ressamın diğer bir doğaçlama çalışmasına örnek olarak "Fugue"(Şekil 1.8.) adlı yapıtını ele alındığında, temada çizgiler yuvarlak biçimlerle ve çeşitli çizgilerle kesişerek karmaşık ve çok renkli (çoksesli) bir doku oluşmaktadır. Alttaki belirsiz ve açık sarı biçimler yukarıya doğru ilerledikçe koyulaşır yuvarlak biçimlere dönüşerek belirginleşmektedir. İpşiroğlu'na göre (1995: 3-5); sol köşede sarı lekenin üzerinde bulunan çizgi çiftinin kompozisyonun ortasında çoğalarak ve sıklaşarak yinelenmesi, füg yapısında temanın birkaç seste birden aynı anda bir araya gelmesiyle koşutluk oluşturmaktadır. Yapılan alıntılama işlemiyle yapıt yeni bir biçime dönüştürülerek yeniden üretilmiş olarak karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 1.8. Wassily Kandinsky, "Fugue", 1914 (İpşiroğlu, 1995: 5).

Yaratım sürecinde duyguların ön planda tutulması gerektiğini söyleyen Kandinsky, her bir renge onda uyandırdığı hisle birlikte bir nota ve enstrüman vermiştir. Kandinsky'e göre mavi ne kadar açılırsa beyaz olana kadar tınısı o kadar azalmakta ve müziksel yönden canlandırıldığında açık mavi flüte, koyu mavi viyolonsele ve koyulaştıkça kontrabasin tınlarını almakta; trompet ya da en tiz perdeden çalınan bir borazan sesinin tınısını sarıyla eşleştiren ressam aynı zamanda sarı rengi dünyevi bir renk olarak tanımlayarak; birbirine her yönden karşıt olan bu iki rengin dengesini ise yeşil renkte bulduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca ressam; yeşilin bu iki rengin arasında edilgin bir biçimde alımlandığını ve açıldıkça kayıtsızlık, koyuldukça dinginlik tınısının arttığını söyleyerek; müziksel açıdan yeşili kemanın orta ve pes sesleriyle karşılamakta; beyaz rengi ise mutlak bir susuş olarak tanımlayarak, müzikteki karşılığını bir bölümün ya da içeriğin gelişimini zamansal açıdan kesen susuşlara, siyah rengi

ise sosuz bir sessizlik olarak tanımlamaktadır (Kandinsky, 1993: 69-78). Bu bağlamda Kandinsky'nin resimleri incelendiğinde müziksel tınların zengin olduğu ve içeriğini renk orkestrasyonunun oluşturduğu çoksesli bir yapıyla karşılaşılmaktadır.

Aynı şekilde Matisse'nin 1869-1954) yapıtlarında da müziksel verilerin dönüşüme uğrayıp yeniden üretilerek görselleştiği görülmektedir. Üçlü bir akor gibi üç renk kullanıldığı "Dans" resminde; yeşil ve mavi akorun alt ve üst sesleri, bu iki rengin üzerinde beş kırmızı figür akorun üçlüsü gibi görünmektedir. Bu resmi müziğe yaklaştıran diğer bir unsur ise kompozisyondaki renk karşıtlıklarında ve figürlerin sıralanışındaki kontrapunktal düzendir. Ressam bu yapıtında dans eden figürlerle Fransız dansı olan Farandole'un müziğini görselleştirerek yeniden üretmiştir. Ressamın "Caz" adlı kitabında bulunan resimler ise kolaj özelliğini taşımaktadır. Makasla kesilen renkli kağıtlardan oluşan resimlerde belli bir formda ve temel ritim üzerinde doğaçlamalara yer verilen caz müziğinin yapısal özellikleri dikkat çekmektedir. Caz müziğinde belli bir temel izlek ve ritim üzerinde, değişik müziksel konuları ve ritimleri olan doğaçlamalar seslendiriliyorsa, burada da temel izlek üzerine konulan resimlerin her birinin kendi içinde başka bir ritmi bulunmaktadır (İpşiroğlu, 2006: 53-54).

Matisse'nin diğer bir yapıtı olan "Jazz" da (Şekil 1.9. ve Şekil 1.10.) ressam sadece sanatsal bir araç olarak kağıtları kesmemiş aynı zamanda da Matisse'nin uzun süredir aradığı renk yeniliğiyle ilgili arayışını sembolize etmektedir. Kline, ressamın yapıtın konusuna "Sirk" olarak başladığından, fakat eklediği parçalar arttıkça yarattığı renk kromatikleri doğaçlamayla ilgili olduğu için yapıta "Jazz" ismini verdiğinden bahsederek; kolaj niteliğinde olan çalışmalarında ressamın, ilk adımı büyük tuvalere parlak renklerle suluboya yaparak üzerine kağıttan biçimler keserek ve onları farklı şekillerde düzenleyerek tüm renklerin uyumlu bir armonisini yakalayınca kadar bu işleme devam ederek yeniden üretilen yapıtlarına dikkat çekmektedir (Kline, 2010: 5).



Şekil 1.9. Henri Matisse, "Jazz: The swimmer in the aquarium", 1947 (Matisse,2009:86-87).



Şekil 1.10. Henri Matisse, "Jazz: The Horse, the horsewoman and the Clown", 1947 (Matisse,2009: 34-35).

Aynı şekilde ressamın Les Codomas (Şekil 1.11.) adlı yapıtında benzer formların farklı şekillerde sunulması ressamın doğaçlama tekniğini göstermektedir. Kline'ye göre (2010: 6); uzamsal anlamda parça, organize edilmiş bir kakofoni olarak görülmekte; eğimli, karesel ya da dikdörtgensel düzlemler düzensiz bir şekilde dikdörtgenler ve karelerin arasına yerleştirilmiştir. Kolaj tekniğiyle müziksel bir biçim olan doğaçlamanın yeniden üretilmiş hali bu yapıtta görülmektedir. Kline ressamın, "Le Lanceur de Couteaux" (The Knife-Thrower) (Şekil 1.12.) adlı yapıtında sol taraftaki kolon yapıyı sunarken yapıtın diğer tarafında aynı öge bulunmadığı için dengeyi bozduğunu; yaprak benzeri yapıların düzensiz bir şekilde dipten yüzüyor gibi görünmesine dikkat çekerek bu yapıların, Les Codomas'ta olduğu gibi üzerine doğaçlamaların yapılacağı motifler olarak görülmesinden bahsetmektedir. Ayrıca; Mondrian'ın sanatında olduğu gibi Matisse'nin yapıtlarındaki parçalı-çoksesli biçimsel yapıyı cool-jazzla ilişkilendirildiğinden bahsederken, bu durumun temel olarak kullanılan yaprak benzeri motiflerin ana konu olarak iki yapıtta da bir araya gelerek yeniden üretimine dikkat çekmekte ve Les Codomas adlı yapıtındaki siyah kutuların ve trapez formların temayı oluşturduğunu; lirik yaprak benzeri motiflerin de aradaki boşlukları doldurduğunu söylemektedir. Benzer şekilde iki form "Le Lanceur de Couteaux" (The Knife-Thrower) de soyutlaştırılmış figürlere benzemektedir. Nötr zemin üzerindeki formların arasında yine yaprak benzeri motifler kullanılmıştır. Yapıtlardaki caz ritmi ve renklerin bu güçlü birleşimi Mondrian'ın yapıtlarındaki renkli titreşimli bloklarla koşutluk oluşturmaktadır. Bu durum Kline'ye göre, Matisse'in kromatik doğaçlamaları renkle manipüle edilmiş free-jazz benzeri bir müzik yapısının yeniden üretimini göstermektedir (Kline, 2010: 6-8).



Şekil 1.11. Henri Matisse, " Les Codomas", 1946 (Kline,2010: 6-8).



Şekil 1.12. Henri Matisse, "The Knife-Thrower ", 1947 (Kline, 2010: 6-8).

4. SONUÇ ve TARTIŞMA

XIX. yüzyılda değişen bakış açısı resim sanatında, gerçeğin sadece görünen nesnelere olmadığı bilincinin doğmasına, müzik sanatında da sözlerle sınırlanmayan enstrümantal müziğin ağırlık kazanmasına sebep olmuştur. Bu bilgiler ışığında, çalışmada bahsedilen gelişmelere koşut olarak, resim mekansal, müzik ise zamansal bir sanat gibi algılsa da örnekler doğrultusunda müziksel verilerin resim sanatında yeniden üretimi ile zaman ve mekan kavramı iki sanatta da iç içe geçmiş durumdadır. Bu açıdan bakıldığında mekan kavramı, resmi oluşturan renk, çizgi ve ışık gibi resimsel öğelerle kendine varlık alanı yaratarak resmedilmiş nesnelere armonik bir uyumla bir arada bulunmasıyla oluşturulmaktadır.

Sonuç olarak; resim ve müzik arasındaki yakınlığa bu bağlamda bakıldığında, her iki sanat biçimi içerisinde zaman ve mekan kavramı kesişmiş, sanatların birbiri içine geçerek karşılıklı verilerini tüketmeleri sağlanmıştır. Bütün sanat dallarının temelinde armoni ve kompozisyon biçimsel bağlamda resim ve müzikte ortak kullanılan temel kavramlardan olmuştur. Bu bağlamda resimde renk, çizgi, biçim gibi müzikte de ses, ton ve tını armoninin elemanları olarak gösterilebilmektedir. Bu bakış açısıyla üretilen yapıtlar karşılıklı verilerin alışverişi ile disiplinlerarası bir süreçte göstergelerarası yöntemle yeniden üretilmiştir.

5. KAYNAKLAR

- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, 1.Baskı, Ankara.
- Ashton, A. (2004). *Armonograf Müzikteki Matematiğin Görsel bir Rehberi*, Dharma Yayınları, İstanbul.
- Aydoğan, B. (2006). *1950 Sonrası Görsel Sanatlar ve Müzik Arasındaki Etkileşim*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi, SBE.
- Cage, J. (1994). Colour and Culture Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction, *Thames and Hudson*, 36 (1), 243-244.
- İpşiroğlu, N. (2006). *Resimde Müziğin Etkisi*, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- İpşiroğlu, N. (1998). *Sanattan Güncel Yaşama*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Jewanski, J. (2012), Colour and music, *Grove Music*, 1-11, <http://www.musictheory21.com/jae-sung/syllabus/graduate/rameau-studies/20021/documents/color-and-music.pdf>, (11.10.2012).
- Kandinsky, W. (2001). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, (çev.), Gülin Ekinci, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- Kline, K. (2010). Rhythm and Color in Art as Influenced by Jazz, <http://metamorphosis.coplac.org/index.php/metamorphosis/article/view/219/210>, (11.10.2012).
- Millei, S. (2002). *Visible Deeds of Music*, Yale University Press, İstanbul.
- Önal, M.A. (2016). *Paul Klee' nin Resimlerinde J.S. Bach Füg Formunun Yenidenüretimi*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.
- Zilczer, J. (1987). Color Music: Synaesthesia and Nineteenth-Century Sources for Abstract Art, *Artibus et Historiae*, 8 (16), 101-126.

6. EXTENDED ABSTRACT

In the 19th century, with the increase of interest in music, the consciousness of realism awakened and thus, the subjective perspective was overwhelmed in the works created. Therefore, while the truth is only limited to what is visible, this consciousness has changed and man has seen himself as a part of nature. Accordingly, the perspectives of the artists have changed and both art forms have been tried to be overcome. The changing perspective has led to the emergence of the awareness that the art of painting is not only the visible objects, but also the instrumental music which is not limited to words in the art of music. In the light of these developments, the fact that the two art forms proceed with the same thoughts parallel to each other has caused the artists to be affected by each other. As a result of this impact, the process of exchange between different disciplines has been explained with intertextual methods.

Intertextuality, which is a reading method, explains the exchange between different texts in that intertextual methods are used to indicate the exchange processes between the artistic forms other than text. Intertextual methods between different disciplines are examined within the scope of interdisciplinary. In this respect, the concept of interdisciplinary is perceived as the concrete existence of an art work in another art work. The works which have multilayered or polyphonic characteristics formed from this

perspective make up the content of postmodern artwork style. In this context, when the historical developmental processes of art of music and art of painting is examined, it is observed that there are exchanges which vary in parallel with their periodical features. In the researches where the relationship between painting and music arts are scrutinized, color and sound structures are emphasized in exchange processes that bring these two fields closer together. The idea of applying the harmonic principles to the color combinations in music has now been extended to the relationship between music and painting and is discussed for the first time from this point of view. According to Jewanski Castel, painters often refer to the terms of music or color tones, color harmony and even discordance of colors by adopting music terms. On the other hand, it is noted that musicians also define the mixed chords as imitations of the painting. Measuring the color according to the wavelength calculation as in the sound, and having its properties such as intensity, intensity and harmony as in the sound, brought the visual and audio arts closer together in the light of historical and scientific developments. In addition, Castel defined the formation of colors in music and notes in music, and based on this comparison, in his book *Musique des Couleurs*, he referred to the transfer of music to painting (Jewanski, 1999: 3). Since the 17th century, the works of art, musical analogy, visual and musical arts have been reproduced. The first is the use of musical terminology in naming tables. The painters produced new works by not only using the references in their work in musical arrangements, but also quoting visual expressions to music scores. Some painters' works can be seen in their works by quoting musical editing methods.

The arts of music and painting, which are similar in their common characteristics, share the same language in this context. Colors also have characteristic tones such as notes and the harmonious coexistence of colors in the notes, which is called composition. In the light of this information, the concept of time and space are intertwined in both arts with the reproduction of musical data in the art of painting in line with the examples mentioned in the study, while the picture is seen as spatial and music as a temporal art. From this point of view, the concept of space is created by the combination of pictorial elements such as color, line and light, creating a space of existence and drawing a harmonic harmony. On the basis of all branches of art, harmony and composition were the basic concepts used in painting and music. In this context, color, line, shape, music, such as sound, tone and timbre can be shown as elements of harmony. The works produced from this point of view were reproduced in interdisciplinary process with the exchange of mutual data.