

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**1950 SONRASI GÖRSEL SANATLAR VE MÜZİK
ARASINDAKİ ETKİLEŞİM**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Bilge AYDOĞAN

402021005

Tez Danışmanı Prof. Dr. Ayla ÖDEKAN

MAYIS, 2006

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	iv
RESİM LİSTESİ	v
ÖZET	vii
SUMMARY	ix
1. GİRİŞ	1
2. TARİHSEL ARKA ZEMİN	3
3. GÖRSEL SANATLARIN GELENEKSEL YAPISINDAKİ KIRILMA ve 20. YÜZYILDAKİ GELİŞMELERE GENEL BİR BAKIŞ	11
3.1. 1950 Öncesi	12
3.1.1. Devrimler Çağı 19. Yüzyıl Resim Sanatı	12
3.1.2. Akademi Dönemi: 20. Yüzyılın İlk Yarısı	18
3.2. 1950 Sonrası	28
3.2.1. II. Dünya Savaşı Sonrası Sanatın Dönüşümü	29
4. MÜZİKTEKİ GELENEKSEL YAPININ KIRILMASI ve ÇAĞDAKİ MÜZİK HAZIRLAYAN GELİŞMELER	46
4.1. 19. Yüzyıl Müziği: Değişim Sürecinin Başlangıcı	47
4.2. 20. Yüzyılın İlk Yarısı Araklımlar Dönemi	53
4.3. 1950 Sonrası Deneysel Çalışmalar	60
5. 1950 SONRASI GÖRSEL SANATLAR ve MÜZİK ARASINDAKİ ETKİLEŞİM	69
5.1. Modernizm Sürecindeki Etkiler	72
5.2. 1950 Sonrasındaki Melezlenen Yapı	82
6. DEĞERLENDİRME ve SONUÇ	97
KAYNAKLAR	101
ÖZGEÇMİŞ	105

KISALTMALAR

TÜYB : Tuval Üzerine Yağ lēBoya

RESİM LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Resim 2.1. : Ernst Chladni Desenleri	5
Resim 2.2. : Lissajous şekilleri	6
Resim 2.3. : Armonograf ve Kompleks Salâhîmlarla Elde Edilen Geometrik şekiller	6
Resim 2.4. : Frederick Kastner, Pyrophone	7
Resim 2.5. : Rimington'daki renk efektini gösteren illüstrasyon	8
Resim 2.6. : Rimington, New York Prömiyeri	8
Resim 2.7. : Thomas Wilfed, 56 x 44 cm	9
Resim 2.8. : Thomas Wilfed, ev için üretilen ñLumia Boxò ile birlikte	9
Resim 3.1. : William Turner, ñKar Fâtânasâdaki BuharlêGemiò	13
Resim 3.2. : Casper David Friedrich, ñMeke Ormanâdaki Manastârò	14
Resim 3.3. : Erich Heckel, ñAyna Önünde Kadânò	20
Resim 3.4. : Mavi Süvari Almanâf âñññ Kapâf ê	23
Resim 3.5. : Malevich, ñSiyah Dörtgenò	25
Resim 3.6. : Tatlin, ñMalzeme Seçimi: Demir, Duvar Sêvasê Cam, Asfaltò	27
Resim 3.7. : Karel Apel, ñYanmêk Yüzò	30
Resim 3.8. : Francis Bacon, ñKı YanêEtle Çevrilmik Kafaò	31
Resim 3.9. : Barnett Newman, ñVir Heroicus Sublimisò	32
Resim 3.10. : Jasper Johns, ñBoyalêBronzò	34
Resim 3.11. : Denise René Galerisi, Le Mouvement (Hareket) Sergisi	37
Resim 3.12. : Frank Stella, ñQuathlamba Ilò	38
Resim 3.13. : Robert Morris, ñStatement of Aesthetic Withdrawalò	39
Resim 3.14. : Sol LeWitt, ñRed Square White Lettersò	40
Resim 3.15. : Shigeko Kubota, ñVagina Paintingò	43
Resim 3.16. : Joseph Beuys, Fluxus Eylemi	44
Resim 4.1. : Skyrabinâñ Prometheus Eseri	52
Resim 4.2. : Nikolay Obukhovâñ ñcroix sonoreòu	59
Resim 4.3. : Morton Feldman, ñProjectionsò	63
Resim 4.4. : Earle Brown, ñDecember 1952ò	64
Resim 4.5. : John Cage, 4ò33ò	64
Resim 4.6. : Cornelius Cardew, ñParagraph 2 of The Great Learningò	67
Resim 4.7. : Steve Reichâñ 1967 tarihli ñPiano Phaseò eserindeki tekrarlama tekniî i	68
Resim 5.1. : Skyrabinâñ Ses-Renk Karââklarê	71
Resim 5.2. : Sykrabin, Prometheus Senfonisi	73
Resim 5.3. : Kandinsky, ñKlenimò (Konser)	74
Resim 5.4. : Paul Klee, ñAd Parnassumò	75
Resim 5.5. : Frantisek Kupka, ñAmorpha, Fugue in Two Colorsò	77
Resim 5.6. : Luigi Russolo, ñMüzikò	78
Resim 5.7. : Luigi Russolo, ñBir Arabanê Dinamizmiò	78

Resim 5.8. : Luigi Russolo, "Bir şehrin Uyanışı"	78
Resim 5.9. : Picasso, "Plajda Köken Kaderleri"	80
Resim 5.10 : Relâche Balesi	80
Resim 5.11. : Entr'acte, Picabia Bale Gösterisi Yaparken	81
Resim 5.12. : Philips Pavyonu Görselleri	84
Resim 5.13. : Philips Pavyonu Planı	85
Resim 5.14. : Philips Pavyonu	85
Resim 5.15. : Iannis Xenakis, Metastasis	85
Resim 5.16. : Sylvano Bussotti, "David Tudor için Bek Parça"	86
Resim 5.17. : Cathy Beberian, "Stripsody"	87
Resim 5.18. : Salvador Dali, "Aziz Antoine'in Hesaplaması"	88
Resim 5.19. : Kâhan Usmanbaş, Dali'den Üç Tablo	88
Resim 5.20. : Vasarely, "Markab"	88
Resim 5.21. : Kâhan Usmanbaş, "Perpetuum Immobile"	88
Resim 5.22. : Earle Brown	89
Resim 5.23. : Brown, "Calder Piece"	89
Resim 5.24. : Robert Rauschenberg, "White Painting"	90
Resim 5.25. : Joseph Beuys, "Kuyruklu Piyano için Homojen Filtre"	91
Resim 5.26. : George Brecht, "Two Exercises"	91
Resim 5.27. : Jasper Johns, "Scent"	93
Resim 5.28. : Robert Morris, "Box with the Sound of its Own Making"	93
Resim 5.29. : Naim June Paik, "Elektronik Televizyon"	94
Resim 5.30. : La Monte Young ve Marian Zazeela, Dream House	95
Resim 5.31. : Globe Player	96

ÖZET

Geleneksel sanat kurallardan kurtulma sürecinin önemli bir adımı olarak değerlendirilen 19. yüzyıl, görsel ve ikitsel sanatların etkileşiminin yoğunlaşmaya başladığı bir sürece işaret eder. 19. yüzyılın kültürel ortamı kendinden önceki dönemlerden daha karmaşık bir yapıya sahiptir. Dünya küçülmeye başlamış, büyük sanat yapıları ucuz yollu kopyalar üretilmiş, yüzyılın ilk çeyreğine egemen olan Napolyon'un emperyalist dönemine ve Neoklasik sanat anlayışına tepkiler doğmaya başlamıştır. Öyle ki, karmaşık olan bu kültürel ortamın her alanında müzik, mistik bir yol gösterici olmuştur. Wagner'in "Bütünsel Sanat Çalışmaları" (Gesamtkunstwerk) başlığına takılan kitabında, tüm sanatları bir çatı altında toplayacak olan araçlar müzik. Nitekim 20. yüzyıl sanatı da; Fütüristlerin, Kübistlerin, Soyut Sanat savunucuların ve Dadacıların müzik ile kurduğu bağ ile şekillenecektir.

20. yüzyılın ilk yarısında baktığımızda birbirine kök olarak gelirken farklı akımlar ve çeşitli ifade biçimlerinin bir aradığına görmekteyiz. Kandinsky'nin soyut arayışları karkasına Kübist sanatçılar, yapı bozumu ile çıkmışlardır. Öte yandan Avrupa'da diğer ucunda Fütürist sanatçılar, manifestolarıyla sanat ortamının güvenli yapısını sarsan açıklamalar ve eylemler gerçekleştirmişlerdir. Savak öncesinin yarattığı bunalım ve yalnızlık duygusu sanata da yansımıştır. 1920'li yıllara gelindiğinde oldukça eklektik bir yapı çıkar karşımıza. Dada etkinliklerine de katılmak olan besteci Edgar Varese ve Eric Satie'nin de aralarında bulunduğu bir grup avangard sanatçı Sürrealizm akımına harekete geçirmişlerdir.

Müzik ile görsel sanatların etkileşimi bağlamında, Dekavurumculuk akımının müzikte ortaya koyduğu tonal kırılma ile görsel sanatlardaki formun bozulması birbirine eklektik yaklaşımlar olarak görülmüştür. Öte yandan yüzyılın ilk yarısında etkili olan Fütürist ve Dada sanatçıların eylemsel tavırlarında karşımıza çıkan avangarde hareketin ise Wagner'in sanatların bütünlüğü ilkesine temellendirilmiştir.

Müzik ve görsel sanatların 1950 sonrasındaki gelişimine baktığımızda, 20. yüzyılın ilk yarısındaki avangard hareketin etkili olduğu görülmektedir. 2. Dünya Savakının ekşiğinde olan Avrupa'dan tekinsiz ortamından kaçan pek çok sanatçı Amerika'ya göç etmiştir. Bu sanatçılar arasında Duchamp, Varese, Dali, Tanguy, Leger, Breton gibi daha pek çok sanatçı sayılabilmektedir. Bu sanatçılar 1950 sonrasında oluşacak sanat anlayışının temelini oluşturmışlardır. İlk bakışta göze çapan, bu sanatçıların

Dadacılardan miras kalan, rastlantıya dayanan içgüdüsel bir tavrı benimsemiş olan Sürrealizm akımının temsilcileri olduklarıdır.

20. yüzyılın ilk yarısında; müzikte dizesel, görsel sanatlarda ise soyut anlatımın yoğunlukta olduğu bir dönem yaşanmıştır. Bu yaklaşımlar her iki alanın, sanatın sanat için üretilmesi düşüncesini destekleyen bir özellik kazanmasına neden olmuştur. Dolayısıyla, toplumdan kopuk, anlamsız güç ve seçkin bir yapı ortaya çıkmaya başlamıştır. Duchamp, Cage ve Fluxus sanatçıların öncülüğünde yeniden canlanan avangard yaklaşım ise, işte bu noktada önem kazanmaya başlamıştır. Sanatın yeniden tanımlanması yapılmaya başladığı modern sonrası sürecin başlangıcı olmuştur bu sanatçılar.

1950’lerde New York merkezli olukunun yüzyıl başlarındaki Paris sanat ortamına anımsanmaktadır. New York sokaklarının bar ve klüplerinde sanatın ve sanatçıların varlık alanının sorgulanması sanat nesnesi olarak yeni malzemelerin kullanılması girmesi, hem müzik hem de görsel sanatlar alanına yepyeni bir alan açmıştır. Avrupa’da da benzer gelişmeler yaşanmaktadır. Deneysel çalışmalar, görsel sanatlar ve müzik alanında hız kazanmıştır. Soyut sanat ve dizesel müziğin saflık özellikleri melezlemeye başlamış, günümüz sanatını oluşturan çoklu ortam üretimlerinin temelleri atılmıştır.

ABSTRACT

19th Century was appreciated as a considerable duration to deliver the art from its traditional rules and also designate the intersection between visual and aural arts. 19. Century's cultural scene represents much more complex structure than ever. The World has begun to get smaller, masterpiece reproductions has accumulated in a cheaper way and in generally, reaction against the Neoclassic art perceptiveness and Napoléon's Imperialist period has began to increase. Music had become a mystic beacon in every field of this cultural medium. Such as Wagner mentioned in his book "Gesamtkunstwerk" (Total work of Art), music is the mediator for all the arts to make them together under the same structure. Thus 20th century art is to be formed by the connection between music and Futurists, Cubists, Abstract Art defenders and Dadaists.

As we overlook the first half of the 20th century, it is visible to see the parallel developments of different movements, various expression and styles. Towards Kandinsky's abstract pursuit, Cubist artist has came out with their deconstruction. At the same time, on the other pole of Europe, Futurists had discouraged the reliable art field by their published manifestos and realized actions. Depression and loneliness just before the war, has reflected on the art productions. An eclectic form had appeared by the 1920's. Such composers and artists like Edgar Varese and Eric Satie, who were also attend the Dada activities, had set in motion the Surrealist movement.

In the context of interaction between visual and aural arts; ruptured tonal form which was exposed by Expressionism in music has been seen equivalent to visual forms dissolutions. From another point of view, by the first half of the century, Futurists and Dada artists influential activities could be seen as essential part, as, the fundamentals of the Wagnerian total art theory.

After 1950, we consider the effect of avant-garde movement on the developments of music and visual arts. At the threshold of II. World War, many of artists who were run away from the inauspicious ambiance immigrated to America. Among those artists like Duchamp, Varese, Dali, Tanguy, Leger and Breton constituted fundamentals of new art conception which is going to be formed after 1950. At first sight, it is probably to see that those artists were representative figures of Surrealist movement whose were also assumed coincidental attitudes as inherit from Dada.

At the first half of the 20th century, serialism in music and abstract expressionism in visual arts were dwelled very intensively. For the both part of these fields, ñart as artò concept has been appeared. Consequently an elitist habit with disconnected from society and hard to understand structure has revealed. By the leadership of Duchamp, Cage and Fluxus artists avant-garde touch would became a significance role. Those artists were initiated post-modern era where the new art forms needed to be define.

In 1950, New York based constitution evokes the art scene in Paris at the beginning of the century. At the bars and clubs artists made inquiries of all those art forms that exist. Usage of new art objects were discussed and for both music and visual arts a brand-new field was opened up. During this period Europe was having similar developments. Visual arts and music has gained momentum by the experimental efforts. Pure art forms like serial music and abstract art had begun to turn in to todayôs hybrid art form in the multimedia field.

1. GİRİŞ

Günümüz sanatı akın veya üslup gibi birleştirici öğeler olmaksızın çok katmanlı bir yapı sergilemektedir. Bu özelliğinden dolayı içinde bulunduğu süreçte, biçimsel ve kavramsal açıdan genellenebilecek bir düzenden bahsedilmesi oldukça güçtür. 1950 sonrasında yoğunlaşan disiplinlerarası yaklaşım, sanatın kavramsal ve estetik açıdan yeniden tanımlanmasını zorunlu kılmıştır.

1950 sonrasındaki görsel ve iktisel sanatlar arasındaki etkileşim söz konusu olduğu anda, çoğulcu yapıların sunduğu çeşitlilik karşınza çıkmaktadır. Geleneksel sanat üretimlerinin yanı sıra bilgisayar teknolojisinin sunduğu olanaklar çerçevesinde yeni medyumlar ortaya çıkmıştır. Sesin, görsel bir sanat ürününün malzemesi olarak kullanıldığı ve tam tersi bir yaklaşımla görsel bir malzemenin de bir müzik parçasına eklendiği görülebilmektedir. İktisel ya da görsel olarak sunulan sanat yapılarının izleyiciyle karşılıklı bir biçimi de yeni boyutlar kazanmıştır.

Dijital medyumun sunduğu çoklu ortam imkanı müzik ile görsel yapıların bir arada sunulabilmesini, keşfedilmeyi bekleyen bir alanın varlığını ortaya çıkarmıştır. Bu alan izleyiciyle etkileşime giren ve kendi varlık alanı üzerinden izleyicinin varlık alanının sorgulanmasını amaçladığı bir yapıya dönüşmektedir. MIT (Massachusetts Institute of Technology) ya da Ars Electronica Future Lab gibi sanatın teknolojiyle buluştuğu mecralar, bu yeni alanı besleyen önemli merkezler olarak karşınza çıkmaktadır. Bu çalışmanın amacı müzik ve görsel sanatların etkileşimiyle başlayan modernizm sürecinin, 1950 sonrasında kavramsal açıdan izleyiciyle etkileşime dönüşen yapıların incelemek olacaktır.

Görsel ve iktisel sanatların etkileşimi antik dönemlerden beri pek çok düşünürü, sanatçıyı ve bilim adamını etkilemiştir. Aralarındaki fiziksel yakınlık bilimsel araştırmaların konusu olmuştur. Öte yandan görsel ve iktisel bir yapıların ortak duysal özellikleri olması da bu iki alanın sanat tarihsel gelişmeler karşısında birbirlerine yakınlıklaştırmıştır.

Müzik ile görsel sanatların tarihsel gelişim süreci ayrı ayrı incelenmeye alındığı anda, karşınza, dönemsel özelliklere bağlı olarak, birbirine köküt bir biçimde değişen süreçler çıkmaktadır. 19. yüzyılın sonlarından itibaren ve sanatın kendi varlık alanını sorguladığı bir süreç olarak karşınza çıkan modernizm ise, bugünün sanatına zemin oluşturmaya başladığından önemli bir döneme dönüşmektedir.

Örneğin 19. yüzyıl sonlarından 1930'lu yıllara kadar, ressamlar ve bestecileri aynı çatı altında bir araya getirmeyi bekleyen sinestezi kavramı günümüzde boya ve geleneksel çalgı aletleri yerine, bilgisayar teknolojisiyle birlikte gelişen yeni araçlarla ifade edilmektedir. Finlandyalı besteci Lauri Gröhn tarafından geliştirilen bir bilgisayar yazılımı (Synesthesia Software Music), dijital ortama aktarılan bir görüntüyü, her saniye içinde yine bilgisayar tarafından icra edilen bir müzik bestesine dönüştürmektedir.

Müzik ile görsel sanatların gelişim süreci birbirlerinden bağımsız düşünülemez. Ancak tarihsel bir süreci izleyen çalışmalarda karşılaşılan zorlukları bakıldığında, incelenilen sürecin, kendinden önceki dönemlerden bağımsız olarak düşünülememesi gelmektedir. Dolayısıyla sanatlar arasındaki ilişkilerin kâğıt üzerinde farklı alanların karakter özelliklerinin birbiri içinde eridiği çok yönlü bir ortama işaret eden 1950 sonrasında kavrayabilmek için ilk olarak geçmiş dönemdeki gelişmeleri incelemek gerekmektedir.

19. yüzyıl sonundaki köklü noktalar ile II. Dünya Savaşı sonuna kadar ki süreçte gerçekleşen değişimler, 1950 sonrasında zemin oluşturan estetik anlayışın benimsenmesi açısından önem taşımaktadır. Dolayısıyla bu çalışmada öncelikli olarak, kronolojik bir metodolojiyle, 1950 öncesi ve 1950 sonrası olmak üzere iki ana başlık altında toplanan müzik ile görsel sanatların tarihsel süreci, Modernizmin serüveni içerisinde değerlendirilmiştir.

Tarihsel olarak değişim gösteren sosyal yapıların değişiminde ve ona bağlı olarak bilimsel ve teknolojik alandan ortaya konulan yenilikler de sanatın kavramsal, pratik ve teorik olarak değişiminde etkili olmuştur. Renk ve ses arasındaki bağlantının bilimsel araştırmaların konusu olmaya başlaması ve bu bağlantı doğrultusunda gerçekleştirilen deneysel çalışmalar, "Tarihsel Arka Zemin" başlığı altında incelenmiştir.

Görsel ve işitsel sanatlar arasındaki etkileşime değinen kaynakların bakıldığında Fransız besteci Jean-Yves Bosseur'un görsel sanatlarla ilgilenen bestecilerle gerçekleştirdiği röportajlarına derlediği "Ses ve Görsel Sanatlar" kitabı ile Royal Akademide dersler veren Simon Shaw-Miller'in "Visible Deeds of Music" adlı çalışması ayrıntılı olarak değerlendirilmelidir. Türkçe kaynaklar arasında, ayrıca tezimizde Nazan Kızıroğlu'nun "Resimde Müziğin Etkisi" kitabı ile Evin Kıyasoğlu'nun araştırmalardan faydalandığı görülmektedir.

2. TARİHSEL ARKA ZEMİN

Görsel ve iktisel sanatlarēn iki temel öfesi olan renk ile ses, aynē zamanda günlük yakantēnēz içinde sürekli kullandġ ēnēz iki önemli duyuya ikaret etmektedir: Görmek ve iktmek. Doġ anēn algđanabilir olmasē sesin ve rengin ya da ēġ ēn fiziksel olarak kavranmasēna baġ lēdē. Biri göze, biri kulaġ a hitap eden bu iki algē alanēnēn ñritimō, ñtonō, ñkompozisyonō, ñarmoniō, ñton aralġ ēō gibi ortak bir terminolojisi de vardē. Dolayēēyla aralarēndaki baġ lantē fiziksel olduġ u kadar doġ anēn temsil alanēyla da ilgilidir.

Antik yunan dükünçesi tüm sanatlarēn, doġ anēn bir taklidi veya temsili olduġ u fikrini benimsemiktir. Aristotelesē göre, kiir ve müzik bu temsil anlayēānēn ürünleriydiler. Birbirilerinden ayrē olarak görülmeyen bu iki alanē tanımlamak için Grekçe, genel bir ifade olarak, ñmousikeō* kelimesi kullanđmēātē. Ancak 4. yüzyđdan itibaren, müzik ile kiirin uygulama açđdan özerkliklerini ortaya koymaya bakladġ ē görülmüktür; ve böylece müzik, sözlerden baġ ēnsē bir yapē kazanmēātē[1]. Ortaçaġ da gelindġ inde ise müzik, geometri, astronomi ve matematik ile birlikte dört yüksek bilim arasēnda yer almēātē. Antik dönemde parçalanmaya başlayan bütünselci yaklakēnēn ancak, 18. yüzyđda, Schopenhauerōn idealist dükünçesiyle birlikte yeniden birlekmesi gündeme gelmiştir. Platoncu bir ifadeyle Schopenhauer, fenomenler dünyasēnē ideađlarēn bir yansēmasē olarak görmektedir ve ona göre bu dünyada ideağlardan baġ ēnsē olan tek key ise müziktir.

Müziġ in, diġ er sanat dallarēndan ayrđan bu özelliġ i Wagnerōn sanat anlayēānēn da temelini oluşturmaktadır. Wagner, ñSanat ve Devrimō (1849), ñGeleceġ in Sanat Yapđō (1849) ve ñOpera ve Dramaō (1851) gibi yazđlarēnda Schopenhauerōn dükünçesini destekleyen teoriler ortaya koymaktadır. Çoklu ortamlarēn birliġ inin sergilendġ i operalarēnda, müziġ i, tüm yapēya egemen olan bir yönlendirici konumuna dönüktürmüktür.

* Mousike (~~Latince Musica~~ kelimesinin yine Grekçe musa (Grekçe mousa) kelimesinden gelmektedir: ~~Mousike~~, yetüm sanat ve bilim alanlarēnētemsil eden musalarē ifade etmek için kullanđmēātē. Musağlar etimolojik olarak akē, dükünce, yaratēđēk yeteneġ i anlamēdadē ve Yunan Mitolojisininōde dokuz ilham perisi olarak vücuda gelmişlerdir. Bunlar Euterpe, (flüt, müzik), Erato, (korolu-lirik-akık kiirleri), Kalliope (destan-epik kiir), Kleio (tarih), Melpomene (tragedya), Polymnia (kutsal kiirler), Terpsikhore (dans), Thalia (komedyā) ve Urania (Gök bilimi)ōdē. ~~Kendilerine Kendilerine~~ özgü ~~yazđmā~~ efsaneleri ~~yoktur~~ ~~rastlanmaz~~, ~~genelde~~ tanrđlarēn ~~bütün~~ kenliklerinde ezgi söylerken, dans ederken betimlenmişlerdir. Adlarēn geçmediġ i bir kiir neredeyse yoktur.

Schopenhauer'ın antikiteye temellenen düşüncesini, Batı toplumunu içinde bulunduğ u baskıncı düzenden kurtarma çabasında olan Nietzsche de benimsemektir. Ünlü düşünür, müziğin diğer sanatlar arasındaki liberal yapısını Apollon ve Dionysos kültürüne bağlanarak sunmaya çalışmaktadır. Apollon, dâima dönük, biçemci ve uyumlu olanı temsil etmektedir, Dionysos ise çokkuyu, müzikte olduğu gibi içe dönük olanı ve daha kompleks bir yapıya sergilemektedir. Nietzsche, "Trajedinin Doğuşu" (Die Geburt Der Tragödie, 1870-1873) adlı eserinde, sanatın bütünsellik ilkesini, akıncı düşüncenin yanlış bir yorumuyla kaybettiğini dile getirmiş, Dionysos ve Apollon'da simgeleştirdiği diyalektik düşüncenin kurulum biçimini bu eserde irdelemiştir [2]. Her ne kadar bu iki kültürün yapısal farkları arasındaki dengeden bahsetmiş olsa da Nietzsche, Dionysos'a özgü bir estetikten yanadır. "Trajedinin Doğuşu"nu kaleme aldığı yıllar Nietzsche'nin, Wagner'e karşı yoğun ilgi duyduğu zamanlardır. Dionysos'un çokkunun ifadesini, Wagner'in bestelerinde bulmuştur. Bu ikilinin dostluğ a dayanan ilişkisi, bir süre sonra Nietzsche'nin nefretine dönüşmüştür. "Wagner Olayı" (1888) ve "Nietzsche Wagner'e Karşı" (1988) adlı yapıtlarında besteciye karşı hakarete varan açıklamalar yapmıştır. Osman Toklu, "Nietzsche-Müzik" ilişkisini kaleme aldığı yazısında bu nefreti dile getirmiştir. Nietzsche, Wagner'i Almanlara özgü bir müzik ve ulusçu düşüncelere kokut besteler yapmakla, bir merhamet dini olan Hristiyanlık arasındaki acizlikle, Hristiyanlık Haçın önünde diz çökmekle, çökük çağ ı insanı olmakla ve çökük çağ ı insanı için besteler yapmakla suçlamıştır [3].

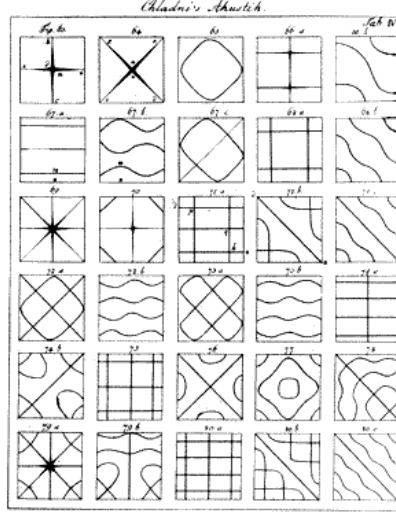
Wagner'ın, izleyici üzerindeki ikitsel ve görsel algıya odaklanan besteleri, 19. yüzyıl bilimsel ve sanatsal çalışmaları yoğunlaştıran ses ve renk arasındaki ilişkiye temellendirilmiştir.

Ses ve renk üzerine araştırmalar Antik döneme kadar geriye gitmektedir. Yunan kuramcılar rengin, kalınlık-incelik ve sürekliliği açısından ses ile aynı şekilde olduklarını düşünmekteydiler. Aristoteles'e göre, renkler de sesler gibi benzer şekilde bir araya gelmiştir. Işık ve karanlık, sesin boğuk ve temiz olması ya da ince ve kalın olması ek görülmüştür. Platon'un döneminde "melodi" kavramı "renkli" veya "renklendirilmiş" tabir edilen bir jargonla betimlenmiştir [4].

Piyanonun klavyesinde yedi nota olduğu gibi gökkubanda da yine yedi renk mevcuttur. Doğ a gözlemine dayanarak yedi rengin karşılığı ı yüzeylerde kolayca kendini belli eder. Ancak sesler, ikitsel düzlemde ayrılmaması güç bir yapıya sahiptir. Bu konuda bizleri ilk olarak aydınlatan Pisagor (M.Ö. c.570-c.480) olmuştur. Müzikteki uyumun nasıl ortaya çıktığını araştıran Pisagor, rivayete göre bir demirci atölyesinin önünden geçerken gerçeğin farkına varmıştır. Farklı ağırlıklardaki çekiçlerin, orse vurulduğ unda değ ikinin yarattığı ı gözlemlenmiş ve görsel notaların çıkmasından çekiçlerin ağırlıklarının (yani matematik in) sorumlu olduğunu belirlemiştir

[5].ò Ses tonlarē ve renkler arasēda ilikkıyla yetinmeyen Pisagor, evrenin dūzenini de bu korelasyona gōre aēēklamayēdenemiktir.

18. yūzyēē sonlarēna doē ru, Pisagorūn uyumlu seslerinin titrekiminden uyumlu gōrüntüler elde edilmeye ēalēēmēē. 1787 yēēnda Ernst Chladni, kare bir levha ūzerine serpiētirdiē i kum tanelerinden, bir keman yayē kullanarak titreētirdiē i levhalardan armoni deē erine sahip sesler ēēkardē ēnda, dūzgūn gōrüntüler elde ettiē ini keēfetmiktir (Resim 2.1.).



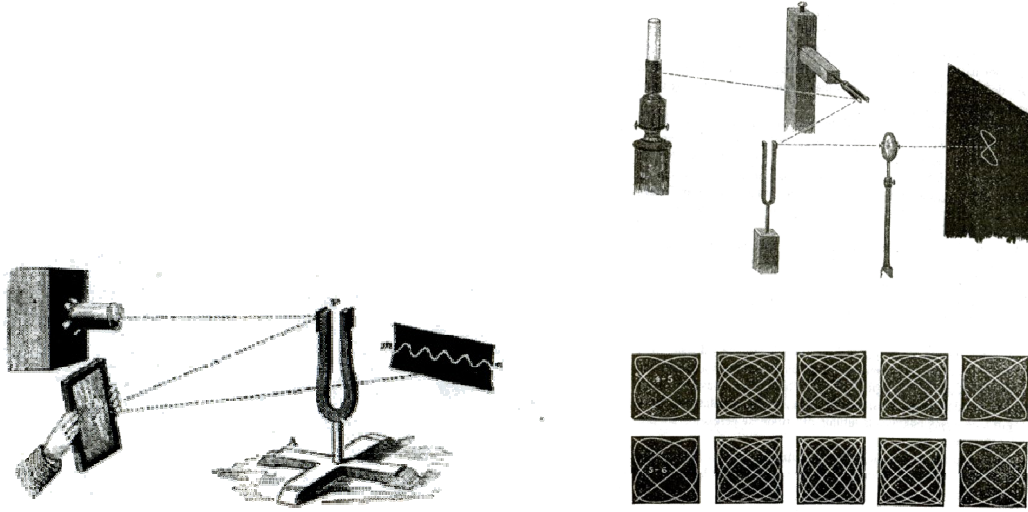
Resim 2.1. Ernst Chladni Desenleri, 1787

Sesin, matematiksel oranlara baē lē kalēnarak ortaya koyduē u gōrsel dūzenlemelere ōrnek olarak, 18. yūzyēda Newtonūn renk kuramēndan hareketle bir renk klavyesi tasarlayan Louis Bertrand Castel ile karkēlamaktayēz. Aynē zamanda matematikēi ve fizikēi olan Cizvit rahibi Louis Bertrand Castel, bilinen ilk renk klavyesini ñClavin Oculaireōi icat etmiktir. ñClavin Oculaireō, klavsen gibi eski tip bir piyanodur ve her nota tukunun karkēēna bir renk atandē ē gōrūlmūktūr. Klavyenin tuklarēna baē lē olan makaralarla, ēēē ēn yansēēdē ē pencereler aēēē kapanmaktadē. Baklangēēta prizma kullanmayē deneyen Castel, yansēmadan dolayē renklerin parlaklē ēnē kaybettiē ini gōrmūē, sonrasēna mumlarla ve filtre iēlevi gōren renkli kaē ēlar ūzerinde ēalēēmēē. 1725 tarihli yazēēnda kınlarē yazmēē: ñMavi mi istiyorsunuz? Parmaē ēnēēen soldaki ilk tukun ūzerine koyun. Aynē rengin daha aēē bir tonunu mu istiyorsunuz? Sekizinci tuka basē. Eē er renginizin iki derece ya da ūē derece daha aēē olmasēē istiyorsanēz, 15ēinci ya da 22ēinciye basarak ilerleyebilirsiniz [6].ò

Sesin fiziksel bir gōrüntūye dōnūkmesi ise 19. yūzyēdaki deneylerle devam etmiktir. Matematikēi Jules Antoine Lissajous (1822-1880), sesin titrekim ōzellēinden yararlanarak ñLissajous ēekilleriō olarak adlandēēan ses dalgasēnē dūz zemin ūzerinde gōrūnūr kēēnmasēē saē lamēēē. Lissajous, bu ēekilleri elde etmek iēin diyapazon*

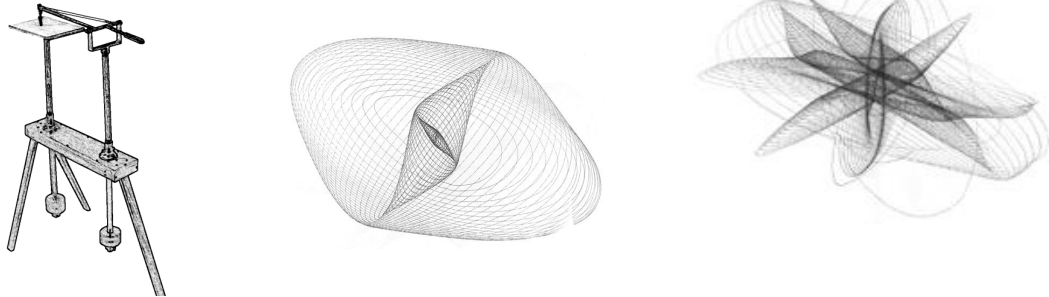
* İēi kollu ēelik ses ōēēsū, ñLaō sesini vererek ēalgēdārēn uyumlamasēna yarayan ēatal.

kullanılmaktadır: Ucuna bir ayna yerleştirilen diyapazona ışık yansıtılır. Ufak bir vurukla diyapazonun titreşmesi ışık lanet ve bu titreşimle düz bir çizginin yansıtılması elde edilir. Diyapazondan yansıtılan ışık, bir ayna yardımıyla başka bir yüzeye yansıtıldığında ise sinüs eğrisinin görüntüsü elde edilmek olur. Diyapazonun sayısını arttırdığında ise göreceli olarak ışıklanan ses frekanslarından uyumlu şekiller elde edilmiştir (Resim 2.2.).



Resim 2.2. Lissajous şekilleri

Lissajous şekilleri gibi ses frekansının görselleştirilmesi üzerine çalışan Prof. Blackburn ise 1844 yılında Armonograf adındaki tasarımıyla sarkaç salınımından faydalanmıştır. Anthony Ashton'un hazırladığı Armonograf, Müzikteki Matematik'in Görsel Rehberi adını taşıyan, bakıcı kitabını niteliğindeki bu eserde sarkaç mekanizması çititli örneklerle açıklanmıştır: Armonograf, en basit haliyle, bir masadaki deliklerden sarkaçlararak, birbiriyle dik açı yapacak şekilde salınım yapan iki sarkaçtan oluşur (Resim 2.3.).[5, s.24]



Resim 2.3. Armonograf ve Kompleks Salınımlarla Elde Edilen Geometrik şekiller

Sarkaçlar salınım yaparken ortaya çıkan devinim, sarkaçların başlıca olduğu kolların ucunda yer alan kalem aracılığıyla çizime dönüştürülmüştür. Salınım (frekans), sarkaçın uzunluğuna bağlı olarak değişmektedir. Armonograf da bu genel fizik kuralına bağlı olarak hareket ettirilmektedir. Sarkaçların boyu kısaltılıp uzatılarak farklı frekans

değerleri elde edilmik ve karkasında eksiz görüntüler ortaya çıkmıştır. Armonograf, kullanıldığı dönem içerisinde ev eşlencelerindeki gösterilerde de kullanılmıştır. Portatif bir alet olması bu gizemli çizimlerin dolakânlı hâzlandırın bir özellik olmuştur.

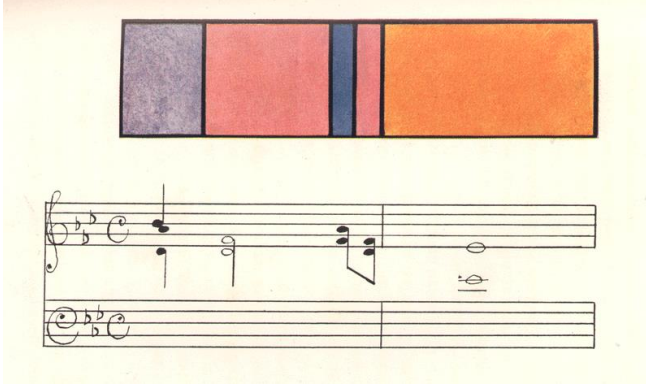
Bilimsel alandaki gelişmeler ve 19. yüzyıldın algıya dayalı deneylere açık olan yaklaşımı renkli çalgı aleti üretimine hâz kazandırmıştır. Kıgı çeken bir diğer alet 1869-1873 yılları arasında, Frederick Kastner tarafından yapılmıştır. Burada kullanılan mekanizma iç mekan aydınlatmasında elektrikten önce kullanılmak olan gaz lambalarıyla elde edilmiştir. Klavye tarafından çalıştırılan kontrol edilen gazlar, cam tüplerin içine verilerek renkler elde edilmiştir. Görüntüsünün yanı sıra bu alet, insan sesine yakın bir ses çıkarmasıyla da ün yapmıştır (Resim 2.4.).



Resim 2.4. Frederick Kastner, Pyrophone (c.1870)

19. yüzyıldın en çok bilinen renk enstrümanı ise Alexander Wallace Rimington (1854-1918) tarafından 1893 tarihinde patenti alınan "Colour Organ"dır. Rimington bu aletin tekniğini, kendi renk teorisini de anlattığı "Colour-Music: The Art of Mobile Colour" (1911) adlı kitabında geniş bir çerçevede ele almıştır (Resim 2.5.). Yaklaşık 3 metre boyunda, 14 lambalı ve anilin* boyayla verniklenmiş çok sayıda filtreden oluşmaktadır. Bu klavyenin diğer renk üreten klavyelerden farklı ses üretmiyor olmasıdır. Ancak diğerlerine nazaran renk ve ses titreşimleri arasındaki bağlantıya daha sıkı sıkıya bağlıdır. Ses perdesinin diğer ıktırmeye yarayan pedallar bu alette aynı değerleri üzerinde etkili olmuştur (Resim 2.6.).

* Takkömürü katranından elde edilen ve boya yapımında kullanılan madde.



Resim 2.5. Rimington'daki renk efektini gösteren illüstrasyon. Müzikal notasyona bağli olarak görselleştirilen renkler, sesler ve çalāk süreleri.



Resim 2.6. Rimington, New York Prömiyeri, 1915

Rimington, 1895 yēāda, Londra'da 1000 kikin katēddē ē bir gösteride bu yeni enstrümanē tanāmētē. Aynē yē dört ayrē konserde Wagner, Chopin, Bach ve Dvorak'ın eserlerine eklik etmiştir [5, p.402]. Sonrasēda, Rimington'un 1911'de kitabēn yayālanmasēna dek, başka bir konserde yer almamētē. 1914 yēāda Scriabin'ın 'Prometheus' eserinde kullanēmasē tasarlanmē; ancak I. Dünya Savakē nedeniyle proje gerçekleştirilememiştir. Bu beraberlik ancak 1915 yēāda, 'Prometheus'un New York'daki Carnegie Salonu'nda sahnelendiē inde saēlanabilmektedir. Amerikalē bilim adamlarēn ilgisini çeken Rimington, özel olarak Scriabin'ın 'Prometheus' performanslarēda kullanēmak üzere 'Chomola'oyē tasarlamlarēna ilham kaynaē olmuştur. General Elektrik, bu enstrüman için özel lambalar geliştirmiştir. 'Chomola' elektrik düzeniyle çalāk bir alet olarak üretilmiştir.

Renk klavyelerinde elektrifin kullanēmaya baklmasē bu üretimlerin teknik sorunlarē çözmeye yönelik olarak tasarlanmasēnē zorunlu kēmētē. Elektrik akēnēn kiddetini kontrol eden bir direnç aygē geliştiren Mary Hallock Greenewalt, 1919 yēāda, annesini ismini verdiē i 'Sarabetò de bu mekanizmayē kullanmētē. Greenewalt'ın amacı müzik icra edilirken ona, tek renkli bir zemin üzerinde yansēdan, renklerin eklik etmesini saēlamaktē.

Geçtiē imiz yüzyēān en bilinen renk klavyesi ise Thomas Wilfred'ın 'Clavilux'üdür. 1922 yēāda geliştirilen aletin aslēda ses ile renk arasēdaki ilikiiyle direkt bağlantē yoktur. Çünkü bu enstrüman, Wilfred'ın 'lumia' adēnē verdiē i yeni bir sanat formunu meydana getirmektedir (Resim 2.7.). 'Colour Music' (Renk Müziē i) terimini ise bir metafor olarak kullanmētē. Müziē in melodik ritmini renklerle görselleştirilmiştir. Görüntünün hareketli olmasē müzikal bir kompozisyonu andē. Wilfred'ın ifadede kullandē ē soyut dili Kandinsky'ē borçludur. Tinsel duyarlıē ē aē ē basan bir dünya

görüküne sahiptir. 1924-1925 yēlarē arasēnda pek çok konser vermiştir. ñLumia Boxò adēnda, televizyon setine benzeyen ev içi kullanēnēna yönelik üretimler yapmāttē (Resim 2.8.).



Resim 2.7. Thomas Wilfed, 56 x 44 cm., 1930



Resim 2.8. Thomas Wilfed, ev için üretilen ñLumia Boxò ile birlikte, 1950.

Bu müzik aletlerinde sinestezi geleneēinin izleri görülebilmektedir. 1930đu yēlara kadar tinsel algēdama sürecine yoēun olarak ilgi gösterilmiştir. Bu ilginin Bauhaus okulu hocalarēnē renk ve ses kuramlarēnē etkisi olduēu dükünülebilir. Hamburg Üniversitesiōnin 1927, 1930, 1933 ve 1936 yēlarēnda ñRenk Müziē iò üzerine gerçeklektirdiēi konferanslara Kurt Schwerdtfeger ve Ludwig Hirschfeld-Mark gibi Bauhaus sanatēdarēkatēdmāttē [7].

Yüzyēēēn bakēndan itibaren āēē klavyeleriyle, 1920đlerdeki animasyon ve deneysel film yapēncēē ēnē önü açēdmāttē. 1921 yēēnda Walter Ruttmann ñLichtspel Opus Iò (Ikk Oyunu Opus I) adēndaki ilk soyut film gösterimini gerçeklektirmiştir. Ruttmann, mimarlık ve resim eēitimi almē ve bir süre de grafik tasarēncē olarak çālmē bir sanatēēē. Aynē yēlar Bauhaus sanatēēē Ludwig Hirschfeld-Mack da lambalar kullanarak, müzik ile baēlantēērenk ve gölge kovu hazēlamāttē.

Teknolojik olanaklardan yararlanma süreci, sanatē ve dükünsel hayatē vazgeçilmez bir parçasē olmaya baklamāttē. Sembolist kair Paul Valéry, Walter Benjaminōin 1936 yēēnda yaynladēē ñTekniē in Olanaklarēyla Yeniden Üretilbildiē i Çāē da Sanat Yapēō yazēēnē girik bölümünde, sanatē dönükümünü kı sözlerle ifade etmiştir:

ñAraēlarēnēēē esneklik ve yetkinlik bakēnēndan geçirdiēi gelişme, ñgüzeldē ilikkin Antik endüstrinin yakē gelecekte köklü deē ikime uē ramasēē çok olasē göstermektedir. ŐSanatē bütününde artē eskiden farklı gözlemi ve iklemeyi gerektiren fiziksel bir yan vardēō; bu fiziksel yanē kendini çāē dak bilimin ve uygulamalarē etkilerine daha fazla kapayabilmesi olanaksēzdē. Yirmi yēdan bu yana ne madde, ne uzam, ne de zaman

* ñSanat bütününde, eski dönemlerden farklı olarak, fiziksel bir yönü olan gözlem ve uygulama alanēna ihtiyaç duymaktadē. ò kēlinde bir düzeltmenin cümleinin anlamēēē daha kolay açēya çēkaracaē ēē dükünmekteyiz.

eskiden beri olduğu konumdadır. Bu denli büyük yeniliklerin sanatların tekniğini olduğu gibi değ iktirmesine, böylece doğ rudan buluk yeteneğini etkilemesine ve sonunda belki de sanat kavramının kendisini dönüktürebilecek en sihirli biçimde değ iktirmesine hazır olmalıyız[8].

3. GÖRSEL SANATLARIN GELENEKSEL YAPISINDAKİ KIRILMA ve 20. YÜZYILDAKİ GELİŞMELERE GENEL BİR BAKIŞ

Yüzyıllar boyunca gelişimini kralların, din adamlarının ve zengin tacirlerin güvencesinde geçiren resim sanatı 18. yüzyılda sarsılan ve 19. yüzyıl ile beraber farklı bir düzene girmeye başlayan sosyal, ekonomik ve politik yapılanma ile birlikte, kaçınılmaz olarak değişime uğramıştır. Bu dönemde, Akademiklerin güvenli yapışın sarsılmaya başladığı görülecektir. Sanatçılar, bir yandan resmin teknik zorluklarına çözmeye yönelik araştırmalar yaparken bir yandan da sosyal kaygılardan hareketle, toplumsal değişime tepki göstermeye başlamışlardır. Temsil ettikleri kesim, saray soylularından burjuvaziye, oradan da halk sınıflarına kadar inmiştir.

Akademik kuralların döneminde yeni estetik anlayışlar ortaya çıkmaya başlamış ve 19. yüzyılın kültürel yaşamı geçmişe nazaran farklı bir yön kazanmıştır. Bu aşılardan, görsel sanatların geleneksel yapışındaki kırılma denildiğinde akıllara, çağın yapıya zemin oluşturan ilk sarsılmanın yakındığı 19. yüzyıl gelmektedir.

Kırık ve estetik anlamda değişmeye başlayan görsel kültür, araştırma alanına nirenko, niformò ve nĩĩkò gibi resim sanatının temel kavramları üzerine yoğunlaşmaya başlamıştır. Bu kavramlar, resim sanatının varoluşundan beri üzerinde düşünülen ve sahip oldukları özelliklere göre Barok ve Rönesans gibi tarihsel dönemlerin aydın edilebilmesinde yarayan en temel öğelerdir. Ancak 20. yüzyıl ile birlikte tuval yüzeyinde temsil edilecek olan konuların çeşitlilik kazanarak farklı ifade alanlarına ihtiyacına doğı urması klasik öğelerin o zamana dek görülmemiş bir özgünlükle ele alınmasına sağlanmıştır. Bu özgünlüğe en büyük katkı değişimin merkezinde olan, hem etken hem de bu değişimden etkilenen bireysel girişimler tarafından sağlanmıştır.

II. Dünya Savaşı sonuna dek ortaya çıkan pek çok akım değişmez kurallarına manifestolar yayınlarak sunmuşlardır. Fovist, Die Brücke ve Der Blaue Reiter temsilcileri ile Futüristler, Dadacı ve Sürrealist sanatçılar kimi zaman birbirlerinden beslenmiş olsa da çoğı zaman kendilerini ortaya koydukları kurallar çerçevesinde ırlar üretmekte sorumlu hissetmişlerdir. Hepsinin sınırları ve birbirleriyle temas ettikleri noktalar belirgindir.

1950 sonrasında ise; sanatın sınırlarının, bir önceki elli yılla oranla daha esnek bir yapıya sahip olduğunu ve akımlar arasında keskin hatların ortadan kalktığı görülmüştür. 20.

yüzyđın ilk yarısında sağ lanan olanaklar çerçevesinde sanatçılar, kavramsal boyutta kendilerine yeni deney alanları yaratmışlardır.

3.1. 1950 Öncesi

19. yüzyıl, pozitivist düşünceinin geliştirdiği, öte yandan bireysellik ile birlikte içe dönükün yakandığı kimi zaman metafizik eğilimlerin de görüldüğü çeliklil bir yüzyıldır. Her alanda devrimlerin yakandığı bir çağ olmasından dolayı kendinden önceki dönemlerden ayrıdan pek çok yönü bulunmaktadır. Bu açıdan Modernizmi, 20. yüzyılın ilk yarısıyla sınırlanmak yerine, başlangıç evresinin 19. yüzyılın sonlarına doğru kaydığı bir tarihsel tablo içinde değerlendirilmek gerekmektedir. Görsel sanatların geleneksel yapılarındaki kırılma da kaçınılmaz olarak, temelleri bu dönemde atılan değişikliklerin üzerine inşa edecektir.

3.1.1. Devrimler Çağı ile 19. Yüzyıl Resim Sanatı

Devrimlerin çağ ile olarak nitelendirilen 19. yüzyıl, bilimsel ve toplumsal gelişmelere bağli olarak, sanatın bireysel yaklaşımlarla kendine yeni ifade biçimleri arandığı önemli bir döneme işaret etmektedir. 20. yüzyılda ortaya çıkacak pek çok akım, temellerini bu yüzyıldaki gelişmelere dayandıracaktır. Sosyal ve fen bilimleri yeni inceleme alanlarına doğru eğilim gösterecek, sanayi devrimi beraberinde yeni toplumsal alışkanlıklar kazandıracaktır.

19. yüzyıl sanatına egemen olan Romantizm, terim olarak anlamına Orta Çağın öykü ve söylencelerinden almaktadır. Aydınlanma düşünceisiyle ortaya çıkan akılcılığa bir tepki olarak gelişen bu sanat üslubuna Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Immanuel Kant (1724-1804), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) ve Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) gibi felsefeciler ile Friedrich Schiller (1759-1805), Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Victor Hugo (1802-1885) gibi edebiyatçıların katkıları önemli olmuştur. Akımın başlıca özellikleri arasında; duygusallık, ifadecilik, geçmişe ve ütoppyaya kaçış, ulusçuluk ve yurtseverlik gibi kavramlar sıralanabilir.

Romantizmin bir diğer önemli özelliği ise doğaya duyulan sevgidir. Önceleri resimde daha çok fon olarak kullanılan manzara, bu dönemde resmin teması olmaya başlamıştır. Bu tür resimler doğanın insan üzerindeki gücünü ve yüceliğini temsil etmektedir. Öyle ki, bu temsiliyet, peyzaj mimarisinde de etkisini göstermektedir. "Tüm bahçeler bir manzara resmi, dediği İngiliz mimar William Kent (1685-1748), insan elinin değmediği izlenimi veren bahçe düzenlemeleri gerçekleştirmiştir. Bu tarz bahçelere İngiliz Bahçesi adı verilmiştir.

Romantik manzara resimleri de ilk olarak İngiltere’de karkāmēza çıkmaktadır. Bu türün öncülerinden olan John Constable (1776-1837) resimlerinde, günün farklı saatlerindeki       verebilmek için renk ve fırça kullanımında yeni teknikler uygulayacak ve bu özelliği ile modern manzara resminin geli mesinde, Barbizon Okulu ile   lenimci ressamların tekniklerinde etkili olacaktır.

Bu dönemdeki ifade araçlarının bakında renk kullan n  gelmektedir. Constable, herhangi bir konuya ba  l kalmaks z n manzarayı içinde bulunduğu fiziksel kokuları ön planda tutarak renklendirmektedir. William Turner (1775-1851) ve Caspar David Friedrich n (1774-1840) doğa görünümlerini betimledikleri resimlerinde ise, özellikle     kullanımında uyguladıkları çarpıcı görüntüler, romantik dönemin izleyici üzerinde b r kmak istediği etkiyi güçlendiren önemli    eler olarak kark m za çıkmaktadır. Örneğin Turner n   Kar F rt nas ndaki Buharl Gemi  ad n tak yan 1842 tarihli ya  l  boya resminde de görülebileceği gibi, resme adını veren buharlı geminin ayrıntıları ve fırtınaya yakalanm k görünümünden çok, içinde bulunan korku dolu süreç verilmeye  al  m kt r (Resim 3.1.).



Resim 3.1. William Turner,   Kar F rt nas ndaki Buharl Gemi , TÜYB., 1842

G z kamakt ran ve oraya buraya savrulm k olan     ve karanlık gölgeler, f rt n n n kiddetini gözler önüne sermektedir. Turner n     dak  olan Alman ressam Friedrich n manzara resimlerinde de bu özellik görülebilmektedir. Gombrich e göre Friedrich,  daha çok Schubert n ezgileri arac    ıyla tan     m z,      n n Romantik lirik kiirlerinin havas n yans    [9].

Romantik dönem resimleri kiir ve edebiyatla yakından ilikkilidir. Constable n bazı resimlerinin altına kiirler eklediği bilinmektedir. Şiirsel görüntüyü kuvvetlendirecek

olan renk, konudan uzaklaşan ve kompozisyonun bütününde etkili olacak bir üslupla, görünenin arkasındaki duygusal etkinin soyuta yaklaşan ifadesi olarak kullanılmaktadır. Bu yaklaşım geleneksel doğa betimlemelerinin dışına çıkan önemli bir özelliktir. Turner'ın tablosunda olduğu gibi Friedrich de, "Meke Ormanındaki Manastır" adlı resminde bu kişisel ifadeyi açık ve net olarak oluşturmaktadır (Resim 3.2.). Kuru bir koruluk içinde görünen manastır, gün batımının etkisiyle karanlık bir sahneye dönüşür. Yıkık manastırın arka bahçesinde kalan mezar taşlarının silüetleri de bu etkiyi kuvvetlendirmektedir. Friedrich'ın resimlerinde önemli olan manzaranın dramatik etkisiyle birlikte, "yüce" kavramıyla bağlanarak, doğanın tanrısal ve tinsel yönünü ortaya çıkarmaktadır.



Resim 3.2. Casper David Friedrich, "Meke Ormanındaki Manastır", 1809-1810

İspanyol ressam Goya'nın resimleri ise, ulusalcı anlayışa bağlanarak ıskelenen figüratif romantik resimlere örnek olarak gösterilebilir. İspanya iç savaşına konu aldığı ünlü tablosu "3 Mayıs" (1814) yine romantik renklerin hakim olduğu görülmektedir. ıskelenen konunun açıkça belli olmasının yanında buradaki tek kaynaktan çıkan ışık kullanımı ve figürlerin ifade ve duruşlarındaki çaresizlik, üzerlerine silah doğrultmak olan askerlerin keskin ve muntazam hatları ile arasında bir çelişki yaratmakta ve resmedilen konunun yakındığı anın gergin atmosferini bakarıyla izleyiciye aktarmaktadır. Goya'nın en bilinen özelliği figürlerde kullandığı ifadeciliklerdir. Bir saray ressamı olup, saray ahalisini resmederken bile kılık özelliklerini açıkça betimlemekten çekinmez. İfadecilik, "Oğlunu Yiyen Satürn" (1820-1823) tablosunda açıkça görülebilmektedir. Konu olarak mitolojiden yararlandığı bu resimde verilen vahşet ile yeme eylemini yerine getiren Satürn'ün duyduğu dehşet birlikte verilmektedir.

Fransa'da da Romantizm, daha çok figürlü kompozisyonlarda kendini gösterir ve Théodore Géricault (1791-1824) ve Eugène Delacroix'ın (1789-1863) resimlerinde hayat bulur. Delacroix'ın, renk bilimci Hermann von Helmholtz (1858-1871) ve

Fransız kimyacı Michel Eugene Chevreul'da (1786-1889) birlikte geliştirdikleri renk teorileri, Romantik dönem ve İzlenimci ressamların renk ve ışık kullanışlarında uyguladıkları teknikleri etkileyecektir [10]. Delacroix, öf rencisi oldu u, Fransız romantizminin en önemli sanatçılardan olan Gericault'dan oldukça etkilenmiştir. 1832 yılında, incelemeler yapmak üzere gitti i Kuzey Afrika'nın görsel kültüründen de beslenen sanatçıl do uğun egzotizmini romantik bir bakış açısıyla resimlerine aktarmıştır.

Paris'in sanat ortamında bir yandan Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) gibi muhafazakar ressamlar varlık gösterirken onun karşısında yer alan sanatçılar ise Delacroix'ın üslubunun takipçisi olmuştur. Her ne kadar birbirlerine karşı anlayışta resim üretmek olsalar da, bu iki sanatçıl Oryantalizm'in çatış altında bir araya gelmiştir. Daha önceleri dekoratif bir öf e olmaktan öteye gidemeyen do uğun görselli i, Romantizm'in etkisiyle, tıpkı manzarada oldu u gibi resmin konusu olarak işlenmeye başlanmıştır.

19. yüzyılın ortalarında do ru Fransa'da ortaya çıkan bir başka sanat yaklaşımı ise Realizmdir. Bu tarzda resim yapan sanatçılar gerçek dünyayı gözleme dayanan, do ru, nesnel ve tarafsız bir şekilde yansıtabilmeyi amaçlamaktaydılar. Bilim ve felsefedeki pozitivist düşüncelerle paralel olarak gerçeklik, oldu u gibi resmedilmeye çalışılmaktadır. Dolayısıyla resmin geleneksel konusunda da önemli bir değişim söz konusu olmuştur. Dini ve mitolojik konulu resimlerden çok sanayileşmeyle birlikte sosyal yapıda ortaya çıkan, işçi ve zanaatkar gibi günlük yaşamdaki yeni aktörlere yer verilmeye başlanmıştır.

Romantizm ve Realizm, geleneksel kuralları esneklemesini sağlayan önemli gelişmelerdir. Yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'nın sanat başkenti Fransa'da ortaya çıkan İzlenimcilik de bu gelişmeler ışığında kuralları oluşturmuş ve 20. yüzyıl sanat akımlarına büyük ölçüde etkilemiştir. Müzik ve edebiyat alanında da yankı bulan bu akımın sanatçılar Akademik sanat anlayışının karşısına yeni bir tavırla çıkmışlardır.

Bu yeni anlayışa göre resim, akıp gitmekte olan zamanın bir belgesi niteliğindedir. Bu resimlerde günlük yaşamın değişken görüntüsü; keskin olmayan belli belirsiz çizgiler ve ışık en iyi şekilde yansıtabilecek renkler kullanılarak yakalanmaya çalışılmaktadır. Akademik kuralları dışına çıkarak geliştirilen bu yeni estetik anlayış, görsel sanatlarda dikkatleri konudan çok renk ve biçime çekmiştir. Artık görünen oldu u gibi değil, nasıl bir izlenim veriyorsa onun gibi betimlenmeye başlanmıştır.

Yeni yaklaşımlara pek sıcak bakmayan Paris'in sanat ortamı düzenlenen salon sergilerinde bu yeni türdeki eserlere yer vermemiştir. 1860'larda kurulan akımın sanatçılar da bu eksikli i kapatmak için Reddedilenler Salonu (Salon des Refusés) adında sergiler düzenlemeye başlamışlardır. Claude Monet (1840-1926), Pierre-

Auguste Renoir (1841-1919), Alfred Sisley (1839-1899) ve Frederic Bazille (1841-70)ın öncülüğünde kurulan gruba, bir süre sonra, Camille Pisaro (c.1830-1903), Paul Cezanne (1839-1906), Berthe Morisot (1841-1895) ve Edgar Degas (1834-1917) da katılarak, her biri kendi üslubunda ancak; İzlenimciliğin kurallarına da bağlı olarak, ortak dilde eserler üretmişlerdir. Renoir, kadın ve çocuklu sahneler ile nakli bir atmosfer yaratırken, Degas daha çok balerinleri ve atları resimlemekteydi. Sisley, Pisaro ve Monet ise doğa görünümünden yola çıkarak renk ve ışık üzerine çalışmaktaydılar.

Romantik manzara resmi ile başlayan konunun ikinci plana itilmesi, İzlenimcilerin öncelikli amaçlarından biri olmuştur. Realizmde olduğu gibi sanatçılar günlük yaşamın içinden görüntüler kullanmayı tercih etmişler ve bu görüntüleri doğanın bir parçası olarak nitelendirmişlerdir. Figürlü kompozisyona bir manzara resmiymiş gibi yaklaşılarak, renk ve fırça kullanırken izlenimi aktarabilecek yeni teknikler geliştirmişlerdir. Kompozisyona dahil edilecek görüntü ise, doğanın bir detayı olan manzara resminde olduğu gibi günlük yaşamdan bir sahneyi canlandırmaktadır. Bu sahnenin geri kalanı izleyicinin zihninde tamamlanır. Renoirın Moulin de la Galetteinde (1876) veya Degasın Baklama Karetini Beklerkeni (1879) resmedilen balerinlerinde görülen; aynı mekanı paylaşan sanatçının bir an için gözüne çarptığı bir ayrıntıdır. İzlenimci ressamlar konu ne olursa olsun anlık izlenimleri yakalamaya çalışmışlardır.

19. yüzyıl sanatçıları arasında bir kısmı bu dünyada varolanlarla ilgilenirken bir kısmı da mistisizm dükküncesinden hareketle Romantik akımdan miras kalan metafizik ve simgesel dünyanın izlerini takip etmişlerdir. Bu akım; Romantizm, Realizm ve İzlenimcilikte de olduğu gibi edebiyatla iç içe geçmiş olan Sembolizmdir. Doğal ve gerçekliğin olan ilgiye karşı olarak gelirken Sembolizm, özünde hüznü ve melankoliyi temsil etmektedir. Akımın yayılmasında Edgar Allan Poe (1809 - 1849), onun fikirlerini Fransızca'ya çeviren Charles Pierre Baudelaire (1821-1867) ve Stéphane Mallarmé (1842 - 1898) edebiyatçıları kılıklerinin etkisi olduğu kadar, daha önceki dönemlerden Arthur Schopenhauer (1788-1860) ve William Blake (1757-1827) gibi felsefeci ve ressamların oluşturduğu estetik anlayışları da katkıları olmuştur. Öte yandan bu dönemde Katolik inanca ve sofulnessuna karşı bir başlanma da söz konusudur [11]. Mistik dükkünceler, deneyimler ve okültist inançlar bu dönem sanatçıları arasında üretimlerinde etkili olduğu kadar yaşamlarındaki şekillendirmektir.

Sembolizmin belirlediği süsleme anlayışı dönemin tasarımı ekolunu oluşturan Art Nouveau stiline oldukça yararlanmaktadır. Yeni Sanat ve Stil 1900 olarak bilinen bu tasarımı akımı doğanın stilize edilmeye çiçek, yaprak ve organik formlarla yeni bir mekan anlayışı ortaya çıkarmaktadır [12]. Bu form, sembolist ressamların

tuvallerinde yakalamaya çalıştıkları mekan olgusuna oldukça yakındır. Sembolizmde olduğu gibi Art Nouveau'nun kökeninde de William Blake gibi ortak bir tinsel geçmiş yer almaktadır.

19. yüzyılın sonuna doğru Realist, Romantik, İzlenimci ve Sembolist gruplar tarafından ek zamanlı olarak farklı üsluplardaki sanat üretimi devam ederken, bir yandan da sanat tarihinin dönüm noktası oluşturacak bireysel çalışmalar da sessiz sedasız ilerlemektedir. Arayışlar ve etki-tepki yoluyla geliken edebiyatla özdek farklı yaklaşımlardan uzakta, Paul Cézanne (1839-1906) bambaşka bir arayış içine girmiştir. Önceleri İzlenimci ressamlarla sergilere katılan Cézanne, kısa bir süre sonra izlenimciliğin de terk edilerek, bu sanatçıların kullandığı şekilde belirsizleşen detayları çözümleme yolları aramıştır. Doğru manzaralardan yola çıkarak, resmin iki boyutluluğunu kâran bir hacimlendirmeye yönelmiştir. Bunun için kullandığı yöntem, genel hatlarıyla geometrik yüzeyleri belirlemek olmuştur.

19. yüzyılın sonunda Cézanne sanat nesnesi olarak görünen (resmedilene) getirdiği yeni bakış açısı kendinden önceki anlayışları temelden sarsan bir hareket olarak nitelendirilmiştir. Özne (gören, ressam) ve nesne (görülen, resmedilen), bu yeni ilikilde, artık, birbirilerini var eden birer etken olarak değerlendirilmiştir. Nesne, özne için, sadece o öyle istediği ve şekillendirdiği için var olmaz. Onun varoluğu öznenin varoluşuna bağlı olduğu kadar, aynı şekilde özneninki de ona bağlıdır. Maurice Merleau Ponty şöyle der: "Çünkü ben ona, bir şeye bakıyordum gibi bakmam, onu kendi yerinde saptamam, bakışta onda varlıkların halelerinde gibi gezmektir, ben onu gördüğümde çok ona göre ya da onunla birlikte görmekteyimdir" [13]. Bu düşünce sanatı imgeyle göz, nesneyle özne arasında bir alanda değerlendirilmemizde etkili olur. Cézanne'nin ölümünden hemen sonra, ek zamanlı olarak, Picasso ve Braque'nin sanat nesnesini tuval üzerinde ayrıştıkları yaklaşımları da ille bu yeni görme biçimine temellendirilecek ve hâkları olarak Cézanne'nin modern sanatın babası olarak nitelendirilmesine sebep olacaktı.

Cézanne gibi resimdeki düzen arayışları izlenimci ressamların ortaya koyduğu teknik yöntemlerle ayrıştıkları bir diğer sanatçı ise George Seurat'dır (1859-1891). Renkleri paletinde karıştırmadan direkt olarak tuval üzerine noktasal vuruklarla geçiren Seurat, resimde bir mozaik hissi yaratmıştır. Böylece fırça darbeleriyle oluşan her bir rengin, birbiri içinde eriyerek izleyicinin gözüne bütün olarak ulaşması amaçlanmıştır. Ancak Noktasal olarak tanımlanan bu teknik Gombrich'e göre, "tüm büyük hatları ortadan kaldırdığı ve her biçimi çok renkli noktalardan oluşan yüzeylere dönüştürdüğü için, doğru olarak tabloların zor anlaşılmasına neden oluyordu" [9, s.544]. Resimde aradığı düzeni, kompozisyonu oluşturduğu geometrik planlarla elde etmeye çalışan Seurat, resim mekanında da figürleri de bu anlayışa göre biçimlendirmiştir. Zor

anlatılabilir. Böylece, kompozisyonun yalnız geometrik düzenlenmesiyle çözülmeye çalışılabilir.

Yüzyılın sonlarına damgasını vuran diğer önemli isimler ise Vincent Van Gogh (1853-1890) ve Paul Gauguin (1848-1903)'dür. Resim yapmaya Realist ressamların sade anlatımlı toplumsal içerikli resimlerinden etkilenerek başlayan Van Gogh, bu dönemde, her genç ressamların yaptığı gibi ilk olarak İzlenimcilerle yakınlıkta. Resme bakıldığında erken dönemlerde Romantik türde örnekler de veren Van Gogh'un sağladığı en önemli yenilik, renk uygulamasına getirdiği farklı ifadedir. Resmedilen bir manzara ya da sradan bir oda olabilmektedir ancak kullanılan saf ve parlak renklerle bambaşka bir anlatıma dönüştürülmektedir. Kısa bir dönem de olsa bir ara Van Gogh'da birlikte çalışan Gauguin'in de resim ile hesaplaşma yönüne dayandığı. Kullandığı simgesel nesneler ve renkler ile kendince yeni bir dil oluşturmaktadır. Van Gogh'un Japon sanatından etkilenmesi gibi Gauguin de uzun yıllar sanat ortamından uzak yaşadığı Tahiti'nin yerli sanatlarından beslenmiştir.

Yüzyılın sonuna yaklaştıkça, sanatçıların bireysel çıkarları da görülmektedir. Bu bireysellik, aynı zamanda paylaşılan sanatçıların bir araya getirmektedir. Kadecilikteki çeşitlik kimi zaman birbirine karşı, kimi zamansa birbirlerinden beslenen 20. yüzyılın akımları dönemine zemin oluşturmaktadır. Birbirlerinden uzak ve yalnız bakıma resmin sorunlarına çözmeye çalışan Cezanne, Van Gogh ve Gauguin, sanatçıların pekinden korktuğu ideallerin, davranışının ve kimileri için de mistisizmin temsilcileri olmuştur.

20. yüzyılın ilk yıllarında, Fransa ve Almanya'da, Van Gogh, Gauguin ve Cezanne'nin pek çok sergisine ev sahipliği yaptığı bilinmektedir. Bu sanatçıların primitif özellikleri ve parlak renk kullanımı 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan akımların temelini oluşturmaktadır.

3.1.2. Akımlar Dönemi: 20. Yüzyılın İlk Yarısı

20. yüzyılın akımları kimi kaynaklara göre, genel olarak, Davurumcu, Soyut ve Fantastik olarak nitelendirilen bakışlar altında toplanmıştır [14]. Bu düşünceye göre; Davurumculuk, dünyayı ve yaşadıkları çevreyi, kendi ifade araçlarıyla anlamlandırmaya çalışan sanatçı ve bulundukları akımlar için kullanılmaktadır. Nesneleri, Cezanne'nin yaklaşımında olduğu gibi, sanatçı duygusallığından bağımsız birer varlık olarak gören ve mutlak olana, biçimin farklı yöntemlerle bozulmasıyla ulaşmaya çalışan sanatçı ise Soyut sanat akımları bakıldığında bir araya getirilmiştir. Bu akımların bakımda Kübizm, Orfizm, Fütürizm ve Süprematizm gelmektedir. Fantezi bakıldığında toplanan üçüncü kategoride ise hayal gücünün sınırlarında dolan Sürrealist ve Dadacé sanatçıları yer almaktadır. Ancak

Dēavurumculuġ un da kendi içinde soyut ve figüratif olarak farklı ifade biçimleri kullandġ ē dükünölürse, ikinci genel baklāk olarak verilen ŋsoyutlamanēnò resmin yapēēna dair, bir duygunun ifadesinden çok resmedilen nesnenin fiziksel özellikleri üzerinden geliştirildiġ ini de burada belirtmek gerekmektedir.

Dēavurumculuk ilk olarak 1905 yēlarē dolaylarında, Fransaâda Fovizm ve Almanyaâda ise Die Brücke (Köprü) akēmlarēyla karkēmēza çēkmēttē. Terim olarak ilk kez 1911 yēnda, İřlenimciliġ e ve doġ ayē taklit etmeye karkē çēkan Fovist ve Kübistler için kullanēdmēttē [15]. Fransa ve Almanyaâda farklı isimlerle karkēmēza çēkan dēavurumcu hareketin birbirinden ayrēdan en önemli özelliġ i, Fransē sanatçēdarēn Almanlara oranla daha yumukak bir ifade tarzēna sahip olmalarēdē.

Fovistler, en çarpēē yapēlarēnda bile kompozisyonun uyumuna baġ lē kalarak kiirsel bir niteliġ e sahip olmaya çalēkmēlardē. Almanyaâda durum biraz daha farklıdē. Buradaki sanatçēdar içinde bulunduklarē belirsiz durumdan kaynaklanan bir varoluk çabasē içine girmiklerdir. Siyasal ve sosyal ortam, yēkēcē yeni bir dünya düzeninin sinyallerini vermektedir. Bu huzursuz ortam içinde sanatçēdar da sanatē ve kendi geleceklerinin kaygēēnē yakamaktadēlar. ħair, dükünür, yazar, besteci ve ressamlar, derinden gelen bu deġ ikim rüzgarlarēnē hissetmiklerdir. Kültürel ortam, farklı alanlardaki sanatçēdarēn birliġ inden doġ acak güçle deġ ikmeye baklayacaktır.

Henri Matisse (1869-1954) öncülüġ ünde kurulan Fovizm, lirik bir ifadeciliġ e sahiptir. İřlenimcilikteki gibi görünenin deġ il manevi ve tinsel bir dünyanēn temsil edildiġ i bu resimlerde, kompozisyonun önemi büyüktür. kiirsel anlatēn, bundan önceki dönemlerde olduġ u gibi, sadece renkle deġ il uygulanan ritmik kurgulamayla da verilmeye çalēkmēttē. Matisse, bu düzenleme içinde kullandġ ē canlē renkleri, ince ve lokal yüzeylere uygulamēttē. Akēmēn diġ er bir önemli üyesi olan George Rouaultūn aksine Matisse, dini konulardan çok pagan kültürün konularēnē resmetmiktir. Kurulduktan kēsa bir süre sonra daġ dan akēmēn öncüsü Matisse, uzun yēlar bu üslupta eserler vermeye devam etmiktir.

Fovizm, evrensel deġ erlerleri savunmuk bir akēndē. Dēavurulan duygular, bir birey olarak 19. yüzyēn kültürel hareketliliġ inden nasibini almāk olan herkesin özdekim kurabileceġ i çāġ rēēmnlara sahiptir. Die Brücke sanatçēdarē ise daha bireysel bir yaklakēnla yola çēkmēlardē. Hakikat ile gerçeġ i bu sanatçēdar, yakadēklarē deneyimlerle görsellektirmikler, resmin konusunu içsellektirmiklerdir. Akēm, 1905 yēnda bir grup avangard sanatçēnēn Dresdenōde bir araya gelmesiyle kurulmuktur. Bohem bir yakām tarzēnē benimsemik olan bu sanatçēdar arasēnda Ludwig Kirshner (1880-1938), Eric Heckel (1883-1970) ve Avusturyalēressam Oskar Kokoscha (1886-1980) gibi sanatçēdar yer almaktadır.

Bu sanatçıların üsluplarında, Gauguin ve Van Gogh etkisi açıkça görülebilmektedir. Örneğin; Eric Heckel'in ahkap baskısıyla, gerek uygulama gerekse de sonucunda elde edilen dokusu nedeniyle primitif bir izlenim vermektedir. Sanatçının 1908'de Kadın (1908) adlı eserinde kullandığı figürde, doğrudan bölgesinin vurgulanması primitif etkiyi arkaik bir geçmişle destekleyen bir örnek olarak karmakçaya çıkmaktadır (Resim 3.3.).



Resim 3.3. Erich Heckel, Kadın, ahkap baskı 42,2 x 22,5 cm., 1908

1913 yılında dağılan grubun sanatçıları birbirilerine oldukça yakın bir üslupta eserler üretmişlerdir. Yakın karmakçaya yapışmış yansıma amacıyla resim sanatına bir iletişim aracı olarak görmüşler ve 1907-1908 yılları arasında üslup açısından aynı ilkelerinin doruk noktasında eserler üretmişlerdir.

Bu yıllar, modern sanatın temelini oluşturan Kübizm'in ortaya çıktığı önemli bir döneme karmakça gelmektedir. İzlenimcilik'e tepki olarak çıkan ve Post-İzlenimci sanatçıların renk ve kompozisyon öğelerinden beslenerek ilkelerini benimsemiş olan dâvurumcu akımlar, Kübizm ile etkinliğini kaybetmeye başlamıştır.

Kübizm, 1908 yılında Paris'te, George Braque (1882-1963) ve Pablo Picasso (1881-1973) öncülüğünde ortaya çıkmış olan bir sanat akımıdır. Dâvurumcu sanatçıları nasıl ki Van Gogh ve Gauguin'in çizgisinden ilerlemişlerse, Kübist sanatçıları da Cezanne'nin sanat görüşünden yola çıkarak ilkelerini ortaya koymuşlardır. Öte yandan Afrika sanatı gibi ilkel sanatlardan da etkilenmişlerdir. Kübist sanatçıları, her ne kadar Fovizm'e karmakçaya alternatif bir söylemler hareket etmiş olsalar da Gauguin'in liderliğinde keşfedilen Afrika ve Okyanusya'nın görsel kültürünü de yine Fovist akıma borçludur.[14, p.788].

Dâvurumcu akımına aksine Kübist eserlerde kullanılan yapı bozum, metodolojik bir yöntem olarak karmakçaya çıkmaktadır. Görünen her nesne, resmedilirken, kökeni yüzeylere bölünmektedir.

Matisse, gördüğü objenin kendisi üzerinde bıraktığı duyguyu vermek üzere resimlerken, Picasso ise aynı objeye sadece biçimsel olarak yaklaştı. Bu yöntemle asıl biçimini kaybeden nesne, çoğu zaman, tanımlanamayacak bir görünüm almıştır. Dönüştürücü sanatların aksine Kübizm, rengi ikinci planda tutmuştur. Daha çok, donuk ve mat renkler kullanmak, yoğun olarak form üzerinde çalışmıştır.

Kübizm parça-bütün ilişkisine dayanan bir görselliğe sahiptir. Geometrik planlara bölünen nesne bütünle ilişki içindedir. Bu bütünsellik anlayışe karşın, farklı zamanlarda iki ayrı ilkeyle tanımlanmasına neden olmuştur. Bu ilkeler 1908-1912 yılları arasında Çözümsel (Analitik) ve 1912-1922 yılları arasında ise Birekimsel (Sentetik) Kübizm olarak ikiye ayrılmıştır. İlkinde bütünden parçaya doğru bir hareket gözlemlenirken, daha geç tarihte karşın çıkan ikincisinde ise parçadan bütüne giden bir yaklaşım sergilenmiştir. Her ikisinde de hacimsellik ve mekan derinliği ön planda yer almıştır. Bunun için de yine, resmin öğesini oluşturan parçalardan yararlanılmıştır. Parçanın önemini ve vurgusunu belirtmek için ise karşın sanatçıların tuvale gerçek nesneler yapıştırma yöntemi geliştirmişlerdir. Kolaj tekniği olarak adlandırılan bu yeni yöntem ile özellikle Birekimsel Kübizm, natürmort resme bambaşka bir bakış açısı getirmiştir.

Çözümsel Kübizmin yetkin örneklerinin verildiği 1912'de, Robert Delaunay (1885-1941)'ın, renk kullanışına ön plana çıkarttığı soyut çalışmalar dikkat çekmeye başlar. Önceleri Kübizm içerisinde değerlendirilen bu çalışmalar, daha sonra Kupka, Picabia, Duchamp gibi sanatçıların da içinde bulunduğu Orfizm akımıyla anılmıştır.

Renk soyutlamalarının müzikle özdeşleştirildiği bu çalışmalarda, özellikle Komünistlerin renk kuramından yararlanılmıştır. Bu anlayış ileriki yıllarda, Amerikalı sanatçı Stanton Macdonald-Wright (1886-1973) ve bir ara Paris'te de çalışmalar yapmış olan Morgan Russel (1886-1953) tarafından geliştirilecek olan Senkronizm akımına temel oluşturmıştır.

20. yüzyılın ilk çeyreğinde karşın çıkan bir diğer önemli akım ise Fütürizmdir. Kalyaonda ortaya çıkan karşın öncüler arasında, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), Umberto Boccioni (1882-1916), Giacomo Balla (1871-1958) ve Luigi Russolo (1885-1947) yer almıştır.

Post-Komünistlerden bu yana yaşanan teknik gelişmeleri takip eden Fütürist sanatçılar, öncelikle, sanayi toplumunu tema olarak benimsemişler ve ortaya koydukları yeni estetik anlayış ile bu konuları temsil etmeyi amaçlamışlardır. Fütüristler, geleneksel anlatımdan kurtulmayı başarmış olan Kübizmin esnek yapışına kullanmışlardır. 20. yüzyılın hız, mekan ve enerji gibi yeni

kavramlarēnē görsellektirmeye çalāxmēklar, bilimsel gelikmeleri yakāndan takip etmiklerdir.

Fütürist sanatçđdar, sanayi devrimini hēzlē bir deĭ ikim süreciyle benimsemeye çalākan Kalyan toplumunun içinde bulunduĭ u durumu, deĭ ikime verdiĭ i tepkileri ve olukmaya baklayan modern yakamē temsil eden çalāxmalar üretmiklerdir. Çalāxmalarēnē sadece resim alanēnda sēnēlē bērakmayēp müzîĭ e de takēmalarē konumuz açēsēndan bu akēmē önemli bir noktaya yerlektirmektedir.

Müzîk alanēnda yayēnladēklarē manifestolarēnēn yanē sēra mimari alana da eĭ ilim göstermiklerdir. Ancak Boccioni tarafēndan hazēlanan mimarlēk bildirgesinin yayēnlanmasē Marinetti tarafēndan engellenmiktir [16]. Mimaride, hareketsiz kütle izlenimi veren geometrik yapđdanma yerine, hareketli parçalarēn bütününden olukan bir bakēkēn izlenmesi gerektiĭ ini dükünmüklerdir. Her ne kadar keskin çizgilerle geleceĭ in sanatē belirlenmik olsa da Fütürizm, yoĭ un etkisini ancak I. Dünya Savakē sonrasēna kadar gösterebilmiktir. Yine de, mimarlēk alanēnda De Stijl grubunu etkilemik ve bu alandaki uygulamalarda teorik altyapēyē olukturmuklardē.

Fütüristler, 1909 yēdēnda ñLe Figaroō gazetesinde yayēnlanan manifestolarēyla Fransa merkezli sanat ortamēnda kendilerini gösterme fērsatē elde etmiklerdir. Akēmēn ilk manifestosu olan bildiride, reddettikleri ve arzuladēklarē estetik anlayēk açēkça dile getirilmiktir. Buna göre; yumukak renkleri ve formlarē dükey çizgiler ile dik açđlarē duraĭ an biçemleri, zamansēzlē ē ve yer birlîĭ ini reddetmiklerdir. Eserlerinde yakalamaya çalātdēklarē görsel yapēyē ise, dinamik formlar ve renkler olukturmaktadē. Kēmēzē keskin yekil gibi canlē renkleri, dar açđlarla bir araya getirdikleri kompozisyonlarda kullanmayētercih etmiklerdir.

Avrupaōda, 20. yüzyēdēn ilk çeyreĭ ine damgasēnē vuran son akēm Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) dir. Grup, 1911 yēdēnda, baktā Wassily Kandinsky (1866-1944), August Macke (1887-1914) ve Franz Marc (1880-1916) olmak üzere Alfred Kubin (1877-1959), Paul Klee (1879-1940), Alexei Jawlensky (1864-1941), Marianne von Werefkin (1860-1938)ōn bir araya gelmesiyle kurulmuktur. I. Dünya Savakē sērasēnda Marc ve Mackeōnin yakamlarēnē yitirmesi ve Kandinskyōnin de Rusyaōya dönmesiyle grup daĭ dēmētdē. Kēsa ömürlü bir sanat akēmē olmasēna raĭ men, yenilikçi tavrē ile etkileri günümüze kadar süregelmiktir.

Duygusal ve gizemci bir yaklakēm sergileyen Der Blaue Reiter sanatçđdarē dîĭ er Alman Dēkarumcu akēm Die Brückeōye oranla daha yumukak bir ifadecilîĭ e sahiptir. Öte yandan Post-İzlenimcilerōden kalma primitif öĭ elere de rastlanmaktadē: Özellikle Afrika sanatēndan, Mēsē heykellerinden ve Japon baskđdarēndan yararlanmēklardē. Sergiler düzenleyerek genik kitlelere ulakmayē hedefleyen akēmēn amacē bir yandan da yayēnlar yaparak yeni sanat teorileri geliktirmek olarak

belirlenmiştir. Bu amaç doğ rultusunda, farklı sanat alanlarından (özellikle de müzik alanından) yenilikçi isimlerin görükleryle, yazđarına yer verdikleri bir Almanak yayınlamâklardır (Resim 3.4.). Bu Almanakın yanė sėra akēmēn lideri Kandinsky, 1912 yđında, nSanatta Ruhsallık Üzerineòò (Über das Geistige in der Kunst) adlı kitabēnēçkarmâktır.



Resim 3.4. Mavi Süvari Almanaj ĩnēn Kapağ ē 1912

Bu kitap iki ana bölümden olukmaktadır: nGenel Estetik Üzerineò baklığ ēnē takēyan birinci bölümde, kompozisyonun geometrik yapısē ile bu yapēnēn sanata yansēyan ruhsal yönünden bahsedilmektedir. İkinci bölüm olan nResim Üzerineò de ise, renk algısē psikolojisi ve teorisi üzerinde durulmaktadır. Bir dönem Bauhausōda dersler de veren Kandinskyōi, renk kuramēaçsēından, akēmēn bir bakka üyesi Klee takip etmiştir.

Der Blaue Reiter grubunun etkili söylemlerinden biri de renk kuramēyla bağ lantēē olarak geliktirilen nsinesteziò kavramē olmuştur. Form ve renk arasēndaki etkilekim artık açık bir şekilde akēmēn sanatçđardē ve özellikle de Kandinsky tarafından dile getirilmiştir. nSarē bir üçgen, mavi bir daire, yekil bir kare, ya da yekil bir üçgen, sarē bir daire, mavi bir kareòye dönükmeğtedir [17]. Bütün bu renkler ve formlar farklı ruhsal değ erlere sahiptirler. Örneđ in keskin bir sarē dar açđē bir üçgenle sunulurken, yumukak bir mavi ise yuvarlak, dairesel bir formla birlikte verilmiştir. Renklerin sēcak ve soğ uk değ erleri de bu bakēndan önem takēmaktadır. Böylece resmin armonisi yeniden olukturulmaya çalāđmâktır. Sanatçēnēn elinden çēkan ve onun dēavurumunu temsil eden bir tablo, izleyicinin gözünde, eser ile kuracağ ē empatiye bağ lē olarak evrensel bir değ er takēyacaktır. Görsel yapē sinestezi aracđēđ ēyla algđdayēđda çaj rāēnlar yaratacaktır.

Fovistlerin gökkukaj ē renk paletinden, özgür fēça darbelerinden ve kiirselliğ inden yararlanan Kandinskyōnin en önemli özelliğ i soyut sanata yaklakmāk ve bu alanda ilk örnekleri vermik olmasđdır.

20. yüzyıldan itibaren, Avrupa'da ortaya çıkan akımların çeşitliliği, Rusya'da da etkili olmaya başlamıştır. Avrupa'ya ek zamanlar olarak Fovistlerin, Post-İzlenimcilerin sergilerine ev sahipliği yapan Moskova sanat ortamı Fransa'dan Kübizm ile Rusya'dan Fütürizm'den oldukça etkilenmiştir. İki hareketin önderliği içinde gelirken ve kısa zamanda resme yansayan, Rus Soyut Sanat'ın gelişmesine öncülük eden, bu hareket Kübo-Fütürizmdir.

1910'du yıllarda Liubov Popova (1889-1924), Natalia Goncharova (1881-1962), Mikhail Larionov (1881-1964), Vladimir Tatlin (1885-1953) ve Kasimir Malevich (1878-1935) bu bakış açısında ortak sergiler düzenlemişlerdir. Ancak kısa bir süre sonra hareketin isim babası olan Malevich ile Tatlin, grubun içinde iki ayrı üslubun temsilcisi olarak ayrılmaya başlamışlardır. Tatlin 1920'lerde, devrim sonrasında Rusya'da, üretime odaklanan Konstruktivizm'in gelişimine, bu dönem gerçekleştirdiği eserlerle temel oluştururken; Malevich ise sanatı, tüm bağlarından kurtularak, sadece sanat için üretilmesini ön görmeye başlamıştır. 1913 yılında gerçekleştirdiği "Siyah Dörtgen" adlı eseri ilk Süprematist örneklerdendir (Resim 3.5.).



Resim 3.5. Malevich, "Siyah Dörtgen", Tüzy, 106.2 x 106.5 cm.

Malevich bu resmi, besteci ve aynı zamanda ressam olan Mikhail Matiushin (1861-1934)'in "Güneşe Karşı Kazanılan Zafer" (Victory over the Sun) operasının kostüm ve dekorlarını hazırlarken gerçekleştirmiştir. Operanın içeriğine bağlanarak bu siyah dörtgen, batı resim sanatı ve bu sanata bağlanarak her şeyi temsil ettiği düşünülen güneğin tutulması anlamına gelmektedir. Daha da ileriye götürülecek olursa, bu çalışmada, doğanın batı insanlığı için doğaya da düşüncenin madde üzerindeki zaferi gibi

karkālêklar olarak da görülebilmektedir [14, p.796]. Tam bir kare ölçülerinde olmayan siyah dörtgen modern bir ikona durukı sergilemektedir. Geometrinin kendine has bir soyutlamaya sahip olmasından dolayı yüce bir gerçekliği sembolize ettiği düşünülebilir.

I. Dünya Savakânın ardından, Avrupa merkezli sanat gelişiminin giderek Amerika ve Rusya gibi farklı coğrafyalarda da yayıldığını görülmüştür. Savakân geriliminden kaçan sanatçılar, ülkelerarası dolakana geçmeye başlamışlardır. Bununla birlikte temsilcisi oldukları akımların sanat anlayışlarına yayarak, bu dönemde ortaya çıkacak sanat hareketlerinin ilkelerine katkıda bulunmuşlardır.

1915 ile 1922 yılları arasında tarihlenen Dadaizm, bir akımdan çok hareket olarak değerlendirilmiştir. Bunun başlıca sebebi, sanatçıların arasında üslupsal bir birlikten çok kavramsal açıdan sağlanan yeni bir sanat düşüncesine bağlılıktan kaynaklanmaktadır. Dadaizm, Dünya Savakânın etkisi altında, ona bir tepki olarak ortaya çıkmış harekettir. Ne Fütüristler gibi geleceğe bel bağlamışlardır ne de geçmişe dönük değerleri yüceltmişlerdir. Bu hareketin sanatçıların inandığı bir tek şey vardır: Hiçlik. Nietzsche'nin nihilist düşüncelerine paralel olarak, içgüdüsel bir yekânın pekiye düşmüşlerdir.

Friedrich Nietzsche (1844-1900), 19. yüzyılın tüm çelişkilerini yaşamaya ve düşüncelerine yansımak bir felsefecidir. İnsan ve kültür konuları üzerine yoğunlaşmak ve fikirleriyle pek çok sanatçıyı ve felsefi düşünceyi etkilemiştir. Nietzsche insanlığı içinde bulunduğu büyük yansılardan kurtarmak istemektedir. Ona göre Batı toplumu, Hristiyan ahlakının tarih boyunca koyduğu değerlerden ve yaptıklarından kurtulmalıdır. Nietzsche, bunun ancak, var olan değerleri inkar ederek, yakama nihayete diyerek başarabileceğini dile getirmiştir [18]. Bu düşünceyle yola çıkan Dadaist sanatçılar da sanatın geleneksel yapısına ve kavram olarak kendisine nihayete demikler ve nanti-sanat kavramını geliştirmişlerdir.

Dadaistler, her ne kadar sanat anlayışına açışından Fütüristlere yakınlık göstermemiş olsalar da, onların tepkisel yaklaşımlarından aldıkları güç ile, fikir ve eylemlerinde köktar bir tavır benimsemişlerdir. I. Dünya Savakânından kaçarak Zürih kentini merkez edinen sanatçılar, kair ve müzisyen Hugo Ball (1886-1927) mekan Cabaret Voltaire'de bir araya gelmişlerdir. Burada gerçekleştirdikleri sıra dışı gösteriler ile Dada hareketinin ilk resmi faaliyetlerini gerçekleştirmişlerdir.

Tristan Tzara (1896-1963), Hans Richter (1888 -1976), Marcel Janco (1895-1984) ve Jean (Hans) Arp (1886-1966)ın bir araya gelerek oluşturduğu grup, sergiler düzenlemek ve kiiir dinletileri gerçekleştirmişlerdir. Ancak bu etkinlikler, o zamana kadar alışılagelmiş olmayan bir düzende kurgulanmamıştır. Hiç bir anlam içermeyen kiiirlere

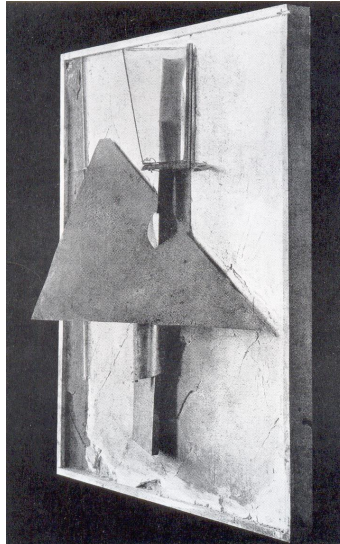
gürültülü sesler eklik etmiş, sergilenen resimler ise parçalanıp rasgele yerlere savrulmuştur. Tüm gösterilerin bir tek ortak yanēvardē: Otomatizm.

İstej e baēlē olmadan yapıdan bu hareketler temelde bilinçaltēnē eylemine ikaret etmektedir. Öte yandan sonuç olarak ortaya nērastlantēallēkō kavramēnē çekmasē söz konusu olmuştur. Bilinçaltēnē görselleştirilmesi durumu Dadaizmōn, Süreallizm akēmēnē temelini oluşturacak önemli bir etki olarak sanat tarihine yansēmēktē.

Dadaizmōn bir diēer önemli özelliē i ise hareketin Avrupa sēmēlarēnē akarak, ek zamanlē olarak Amerikaōda da kendini göstermiş olmasēdē. Savakōtan kaçan Marcel Duchamp, Picabia ve Man Ray gibi sanatçdarē Avrupaōdakine benzer çalēmalar gerçekleştirmişlerdir.

Fütürizm ile başlayan modern gündelik yaşamē sanatē konusu olma durumu, Dadaist sanatçdarēn eserlerinde sanatē malzemesine dönükmüştür. Gündelik yaşamdan ekşalar kullanēmaya baklanmē; Kūbizmōn kolaj tekniē iyle tuvale yerlektirdiē i malzemeler, tek baklarēna birer yapı olarak deē erlendirilmişlerdir. Duchampōn R.Mutt imzalē nēPisuarōē hazē yapı olarak adlandēdan yeni temsil anlayēnēn ilk örnekleri arasēnda sayēmēktē.

Hazē nesneleri kullanan bir başka sanatçēise Vladimir Tatlin (1895-1956)ōdır (Resim 3.6.). Tatlin, 1920ōlerde Moskovaōda ortaya çıkan Rus soyut sanat akēmē Konstrüktivizmōn öncüsü olmuştur. Kūbo-Fütürist grubun içinde gerçekleştirdiē i kabartmalar, sanatçēnē, 1917 Devrimiōnden sonra Rusyaōda hakim olacak nēüretimō anlayēnēn ilk örneklerini temsil etmiştir.



Resim 3.6. Vladimir Tatlin, nēMalzeme Seçimi: Demir, Duvar Sēvasē Cam, Asfaltō, 1914

Konstrüktivizm, devrim ideallerini savunan ve geniş kitlelere bu idealleri sunacak bir iletişim aracı olarak görülmüştür. Teknik ustalığı ön plana çıkartmış iklevsel bir sanattan yanadır. Dolayısıyla endüstri ürünlerinin yanı sıra grafik sanatlar alanında da pek çok çalışma gerçekleştirilmiştir.

Akânen diğer öncüleri olan Naum Gabo (1890-1977) ve Antoine Pevsner'in (1884-1962) Rusya'dan ayrılmaları Konstrüktivist sanat anlayışının Avrupa'da da etkili olmasına ön ayak olmuştur. Bu sanatçıların bakış açısı Rus Konstrüktivizminde olduğu gibi malzemeye yönelik iklevsellikten çok, sade anlatıma ve geometrik soyuta temellendirilmiştir.

Konstrüktivizm, 1920'lerde Avrupa'da etkili olan De Stijl hareketi ile Bauhaus Okulu'nun tasarım, mimarlık ve plastik sanatlar anlayışında etkili olması açısından önemli bir akândır.

Nötr renk ve geometrik biçimleri kompozisyonun temel öğesi olarak kullanan De Stijl hareketinin temsilcileri Van Doesburg öncülüğünde, yine aynı adla yayınlanan derginin çevresinde bir araya gelmiştir. Hollanda merkezli olan De Stijl sanatçıları ortak etkinlikler düzenlemeler de, üslup açısından tutarlılık sergilemişlerdir. Karmaşık bir anlatımdan çok, yalın bir tarz benimsemişlerdir. Sadece plastik sanatlar alanında değil, mimari ve grafik tasarımda içine alan disiplinlerarası evrensel bir söyleme sahip olmuştur.

20. yüzyılın ilk çeyreğinin geride kaldığı bu dönemde, disiplinlerarası yaklaşım, dikkat çekici bir biçimde etkili olmuştur. Ortak bir sanat görüşü çevresinde geliken düşünceler, üretimin hemen her alanında görülmeye başlanmıştır. De Stijl'in yanı sıra Almanya'daki Bauhaus Okulu da bu çerçevede değerlendirilmiştir. Uygulamalı bir sanat okulu misyonunu taşıyan Bauhaus'un en önemli özelliği, endüstriyel üretim alanında yetkin örnekler vererek, çağdaş tasarım anlayışının temelini oluşturmıştır. Kandinsky, Klee ve Itten'in renk kuramlarıyla şekillenen eğitim anlayışı önceleri Art Nouveau ve Alman Dönüşümcülüğü'nün ilkelerini benimsenirken, sonraları De Stijl ve Konstrüktivizm'in etkileriyle akıcı ve iklevsel bir nitelik kazanmıştır [19].

De Stijl, Konstrüktivizm ve Süprematizm gibi akâmların, Avrupa kültür-sanat ortamının kalbi sayılan Paris'de gelişme olanağı bulunmuş olması dikkat çekicidir. Yıkıcı bir dünya savasının ardından henüz toplumsal ve ekonomik dengeler yerine oturmamıştır. Amerika ve Japonya tarih sahnesinde yerlerini almaya başlamışlardır. Bu zamana dek kültür-sanat merkez sayılan Fransa, plastik sanatlar alanında, müzik ve edebiyat gibi diğer sanat alanlarında da etkili olacak Sürrealizm akımıyla, bu ününden belki de son kez söz ettirecektir.

Sürrealizmîn ilkeleri, Dadacđarēn karamsar tavrēnē bir kenara bēakmak isteyen bir grup sanatçē tarafēndan, Parisōte, André Breton öncülūđ ünde kurulmıxtır. Yöntem açōsēndan Dadaōnēn otomatizmi, ya da dīđ er bir deđ ikle rastlantēallēđ ēndan yararlanan bu akēm, dükünsel bađ lamda da yine Dadacđarēn ön plana çekardēđ ē bilinçaltēna yönelmıxler; anlama, ifadeye ve plastik öđ elere önem vermıxlerdir.

Sürrealist sanatçđar temelde, 1910 gibi erken bir tarihte metafizik anlamlar içeren resimleriyle dikkat çeken Giorgio de Chirico (1888-1978)ōdan da oldukça etkilenmıxlerdir. Sigmund Freud (1856-1939)ōn bilinçaltēna yönelik gelixtirdīđ i teoriler de akēmēn geliğmesinde etkili olan dīđ er bir unsurdur. Öte yandan, kendilerinden önceki dönemler içinde yakāmōđ, gizem ve dük gücüne dayalē anlatēmnlara sahip Bosch, Füseli, William Blake ve Goya gibi sanatçđardan da beslenmıxlerdir.

Sürrealist akēm içerisinde iki farklı eğ ilim görölmektedir. Bakta Miro olmak üzere Roberto Matta ve André Masson gibi sanatçđar, bilinçaltēnēsembolik ve soyuta varan bir temsil anlayōēyla betimlerken; Dali, Tanguy, Max Ernst ve René Magritte ise Chiricoōdan gelen bir gelenekle, resmin detaylarēnda gizli olan figüratif bir yaklakēm sergilemıxlerdir. II. Dünya Savakōnēn ekiđ ine gelindiğ inde bakta Sürrealistler olmak üzere pek çok sanatçē Amerikaōya göç etmıxtır. Böylece yeni dünyada olukmaya baklayan sanat ortamēnēn temelleri Avrupaōdan gelecek olan dükünceler ēōđ ēnda şekillenmıxtır.

3.2. 1950 Sonrasē

Yüzyđēn ilk yarēō geleneksel kurallarē bir kenara bēakma çabasēnda olan akēmnlarēn dönemi olmaktadır. Gelenekten kopuk sadece, sanat normlarēnēn ve estetik anlayōēn değ ikmesiyle kalmamōxtır. İkinci Dünya Savakōnēn ardēndan, insanēn bir birey olarak içinden geđtīđ i değ ikim sürecini de sorgulayan yeni bir dükünce yapōē ortaya çekmōxtır.

İki dünya savakōnēn yakanmasē 19 yüzyđ sonuyla baklatēdan modernizmi üretim anlamēnda sekteye uğ ratēken bir yandan da toplumsal değ erlerin alt üst olmasēna sebep olmaktadır. Ancak 1950 sonrasēndaki etkisi, kendini ve içinde bulunduğ u süreci sorgulayan, öte yandan din ve devlet gibi otoriter erklerin ortadan kalkmasēyla, kendini boşlukta salēnan varlēk nesneleri olarak gören insan için yeni bir baklangēç olmaktadır.

20. yüzyđēn ilk yarēōnēn sonuna doğ ru Fransaōda ortaya çıkan ñVarolukçulukò ile yüzyđēn ikinci yarēōnda etkili olan ñYapōsalçēđkò, 1950 sonrasēnsanatēn geliğmesinde etkili olmuqlardē. Toplumu, bireyi, kurumlarē ve sosyal tüm yapēyē tarihsel geliğim

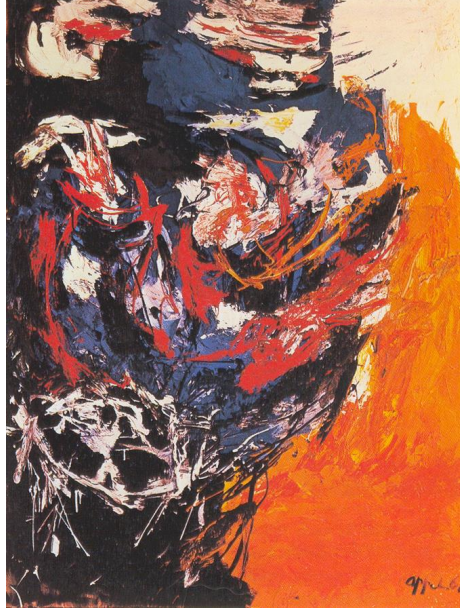
süreciyle sēnā'lē bēakmayēp, yeni bir zaman dilimi içerisinde, aralarēndaki ilişkilerin de göz önünde bulundurulmasıyla irdelenmesine baklanmēktē. Sēnā'larēn kalktđ ē sosyal, ekonomik, kültürel ve siyasi etkileşimin yoğ un olarak yakandđ ē modern sonrasēyeni bir dönem karkēmēza çıkmaktadır.

3.2.1. İkinci Dünya Savağı Sonrasė Sanatėn Dėnėkėmė

Sürrealizmîn, İkinci Dünya Savakē sonrasē Avrupaâda ortaya çākan akēmilar üzerindeki etkisi büyük olmuştur. 1945 yēānda Dubuffetîn (1901-1985) adēē koyduĝu Art Brüt ile 1948 yēānda Karel Appel (1921), Asger Jorn (1914-1973) ve Corneille (1922) öncülüĝünde kurulan KOBRA grubu, Sürrealizmîn bilinçaltēna yönlendirdiĝi akēmilarē bakānda gelmektedir. Her iki akēm için de öncelikli olan, bilincin özgür bēakēmasēdē. Bunun için çocuk resimlerini andēan bir naifliĝe kadar gidilmiştir. Öyle ki; bir sanat ürünü meydana getirmek için artēk sanatçē olmaya da gerek kalmamēdē.

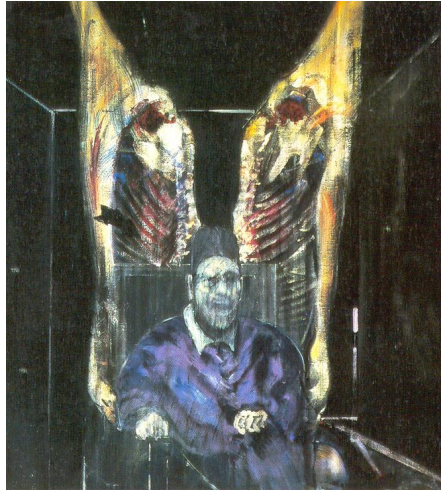
Art Brüt sanatçılarının pek çoğu sanatsal geçmiki olmayan kıkilerdir ve kullandıkları teknikleri de içgüdüsel olarak geliştirmişlerdir. Kurulduktan kısa bir süre sonra dağdan KOBRA grubu sanatçılar ise serbest fırça vurukları kullanarak, otomatizm ilkesine bağılı rastlantısal bir yöntem belirlemişlerdir. Rengi ve resmin plastik öğelerini ön planda tutmuşlardır. Serbest boyama teknikleriyle, 1950lerde Amerika'da Soyut Davayumculuk doğultusunda gelişecek olan Action Painting'e öncü olmuşlardır.

KOBRA grubu sanatçılardan ve kurucularından olan Karel Appel, grubun 1955 yılında dağılmasından sonra Amerika'da bir kaç kez ziyaret etmiştir [14, p.823]. Burada, Amerika'da uluslararası sanat piyasasında söz sahibi olmaya bakıldığında Action Painting örneklerinden ve jazz müziğinden oldukça etkilenmiştir. Bu etki, sanatçının kullandığı boyama tekniği üzerinden kolayca anlaşılabilmektedir. Sert fırça vuruklarının karmakık düzeni, resmindeki plastik yoğunlukla birlikte, hareketin de görünmesine olanak sağlamıştır (Resim 3.7.).



Resim 3.7. Karel Appel,  Yanm k Yüzü, TÜYB., 3 x 2 m., 1961

 kinci Dünya Savak n  ardından hakim olan kukuculuk, korku ve tekinsiz ortamları yarattı   duygular, sanat alanında bir kez daha kark n za bir d avurum olarak       . Ayrıca bireysel ifadecikte ustalakan sanatçğar belirmeye baklam   . Bu sanat  ardan biri de Francis Bacon dur (1910-1992). Bacon, önceden  retilm k olan malzemelerden yola çıkarak, kendine has bir üslupla resme yeni anlamlar katmış.



Resim 3.8. Francis Bacon,   ki Yanı Etle  evrilm k Kafa , TÜYB., 129 x 122 cm., 1954

Velazquez n  Papa X. Innocentius  portresi üzerine yapt     al  ma, Bacon n tarzını açığa gözler önüne serm ktir (Resim 3.8.). 1644-1655 yıllarına tarihlenen resimdeki Papa X. Innocentius, bu resimde, bir     huzmesiyle birlikte bir anda

Bacon'ın resim atölyesinde belirmik gibi bir izlenimle resmedilmiştir. Bu his, Bacon'ın kalın fırça darbelerinde ve Papa'nın bu klanma olayına verdiği tepkiymiş gibi görünen ifadesinde yakalanabilmektedir.

Savaş sonrası Amerika'da ise, dâvurumun temsilcisi olarak Willem De Kooning (1904-1997) ve yakın arkadaş Arshile Gorky (1904-1948) karmâza çıkmıştır. Henüz yüzyılın ikinci yarısına gelmeden yakamâna son veren Gorky'nin resimlerinde Kooning'e nazaran daha yoğun bir soyuta yaklakm söz konusu olmuştur. Sürrealizm'in, çağrâna dayanan üslubunu benimsemiştir ve dâvurumcu resimlerinde bunu bakaryla kullanmıştır. Kimi resimlerinde ise İspanyol Sürrealist sanatçı Miro'nun plastik anlayışe sezelebilmektedir. 1950'dere gelindiğinde Kooning'ın, Jackson Pollock, Mark Rothko ve Clyfford Still gibi Soyut Dâvurumculuk akâmê içerisinde değ erlendirilen sanatçılar ile birlikteliği göze çarpmaktadır.

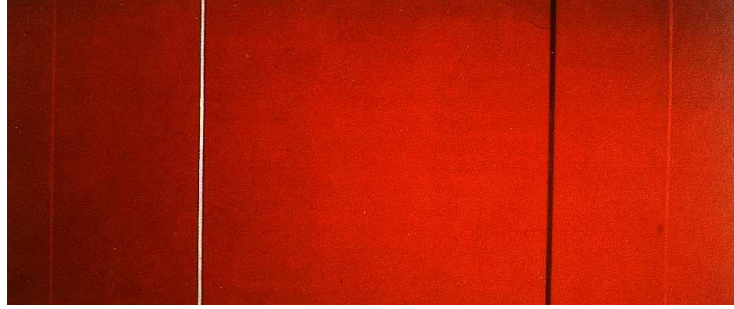
Soyut Dâvurumculuk, Amerika'ya göç eden Sürrealist sanatçıların yanê sâra bu dönem etkili olan Varoluşçu felsefenin de bir ürünüdür. Bilincin özgür bırakılması ve ayrıca sanatçıların rasyonel düşüncelerden uzakta bir anlayışa sahip olmaları sanatın nesnesi olan boya ve tuvale yaklakmê bir kez daha değ ırtırmıştır. Tuvall yüzeyi, sanatın deneylere açık bir alanına dönükmeye baklamıştır. Bu yaklakm özellikle, Jackson Pollock'ın (1912-1956), ilkelerini dayandırdığı Action Painting'e ön plana çıkmıştır.

Bitmiş olarak sergilenen bu eserlerde en göz alıcı olan, yapın akamasının, izleyici tarafından algılanabilir olmasıdır. Kompozisyon, tuvale rasgele uygulanan boyalarla elde edilmektedir. Pollock, büyük boyutlardaki tuvaleri yere sererek, boyayê fârlatarak veya sârlatarak, kimi zamansa delikler açtığı kutulardan damlatarak çalmıştır. Ancak yüzey alanına serbest olarak uygulanan bu yöntemin, daha ileriye gidemeyeceğini düşünün sanatçı bir süre sonra bu tekniği terk etmiştir [20]. Yine de bu kâsa süre üretim, nAmerika'nın yakayan en büyük sanatçısı unvanına almasına engel olmamıştır. Soyut Dâvurumculuk bir kaç yıl içinde, Modern Sanatlar Müzesi'nin de desteğiyle Amerikan kültür politikasının bir parçası haline gelmiştir.

Clement Greenberg'e göre, nAmerikan tarzı olan bu akâmın sanatçıları Sovyet Komünizmine karşı gönüllülerden olukmuk kültürel savaşçıları temsil etmektedirler [21]. Bu ifade soğ uk savaşın sadece politik ve ekonomik alanlarda değ il, aynı zamanda kültürel ve sanatsal alanda da yakandığı nın bir göstergesidir.

1950'li yıllar, Action Painting'in yanê sâra Soyut Dâvurumculuk'ın bir diğ er eğ ilimi olan Renk Alanı Resmi'ni (Colour Field Painting) de karmâza çıkarmıştır. Bu çalmalarda dâvurum, hareket ve rastgelelikle değ il, uyum ve dengenin ön plana çıktığı bir temsil anlayışe benimsenmiştir. Aralarında Mark Rothko, Helen

Frakenthaler (1928) ve Morris Louis (1912-1962) gibi isimlerin sayılabileceği i akām adānē sanatçılarēn tuvale uyguladıkları canlī ve geniş renk lekeleri yönteminden almaktā. Action Paintingın hareketli, çarpıcı görsellī i bu resimlerde soyutun sade ve durgun anlatānıyla elde edilmeye çalışılmaktā. Böylece resmin varlık alanānē oluşturan tuval yüzeyi yeni bir sorgu alanāna dönükmektedir.



Resim 3.9. Barnett Newman, nVir Heroicus Sublimis, TUBYB., 213 x 518 cm., 1950-1951

Clement Greenberg (1909-1994), 1962 yılında yayınlanan bir yazısında [22] Clyfford Still (1904-1980), Barnett Newman (1905-1970) ve Mark Rothko'nun (1903-1970), Soyut Dāavurumculuk sonrasında, soyut anlatānla gerçekleştirdikleri çalışān önemi üzerinde durmuştur (Resim 3.9.). Greenberg göre, tuval yüzeyinde kalabalık yğ ālar oluşturan aceleci resim yapma gelenei i geride kalmaktā. Ona göre her açdan kendini sorgulamaya alan ve kendi elektirisini kendisi yapmaya baklayan modern resim, bu örneklerle gelişmeye başlamaktā. Greenberg, bu gelişime temel oluşturan geçmiş akānlardan İlenimcilikōi örnek olarak vermiştir. Monetın yeni bir açdān getirdi i ini belirtmiştir. Sanatçān, resmin parçalardan de i il renk alanlarıyla bir bütün oluşturan öncü tavrān altānē çizmiştir.

Robert Rauschenberg ve Jasper Johns, Soyut Dāavurumculukın geç döneminde etkili olan iki önemli isimdir. Japonyaadan New Yorka geldi i ilk yıllarda bir kitapçada çalışan Johns, genç yaıtayken kair olmayē düşünmüştür. 1953de Rauschenbergde tanāttktan sonra resim sanatāna e i ilim göstermiştir. 1955 ydāna tarihlenen nBayrakō adlı resmiyle dikkatleri üzerine çekmeyi başarmaktā. Görsel olarak simgesel de i eri yüksel olan Amerikan bayra i ān, belirgin fēça vuruklarıyla tekrar üretilmiş olmasē anlam açsāndan temsil gelene i ine yeni bir boyut kazandırmaktā. Görünen bir bayrak de i il bir resim objesidir. Anlam ve temsil bir bilmeceye dönükmüş, toplumsal bir hicvi düşünce boyutuna dāavurumcu tekni i in yöntemiyle takānmaktā.

Küratör ve sanat elektirmeni Kirk Varnedoe, Jasper Johns için, sanat piyasasāna hakim olan Pollock, Kline ve De Kooning gibi devlerin kölesi olmaktan kurtulmuş ve

Don Judd, Andy Warhol, Frank Stella ve takipçilerine yer açmāk önemli bir sanatçē yorumunu yapmāktır [23]. Johns, ilk kişisel sergisini 1958 yēdā Leo Castelli Sanat Galerisiōnde açmāktır. Etkilendiē i sanatçđlar arasēda Rauschenbergōn yanē sēra 1972 yēdēna kadar birlikte çālāttđ ē John Cage ve Merce Cunningham yer almāktır.

Johnsōn Rauschenberg ile aralarēndaki iliēki oldukça kuvvetlidir. Birlikteliklerinin ilk yēllarēnda aynē daireyi paylaşan bu iki sanatçē kurduklarē duygusal yakēnlđ ēn ötesinde ürettikleri sanat yapılarē üzerinden derin tartāmalara girmikler; kendi sanatlarēna ve ileriye āēk tutacak geliēmelere zemin oluşturmuklardē. 1950ōlerin ortalarēnda bu iki genç sanatçē New York merkezli yeni olukımın iēinde yer almēlardē. Bu olukım, John Cage, Morton Feldman, Earle Brown ve David Tudar gibi bestecilerin soyut dēavurumcu ressamılar olan Jacson Pollock, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Stil, Franz Kline gibi sanatçđlarla kurduklarēiliēkiyle ortaya çēkan New York Okuluōdur.

1950ōi yēllarēn sonu 1960ōlarēn bakēna doēru Jasper Johns, heykel yapıēnēna baklamāktır. Ancak bu heykeller sēradan, günlük yakām iēinde görmeye alāēk olduēumuz objelerdir. Rauschenberg ile bir dönem tuvale yapıētērdēklarē günlük yakām nesneleri böylece, sadece kendileri olarak, bir yapıēa dönüēmüktür. Ancak Duchamp geleneē inden gelen ready-made anlayēōndan daha farklı bir yapıēē vardē bu heykellerin. Kavramsal bir çerēeve yerine, daha çok kendilerince sembolik ve ikonografik bir anlamē ve ifadeyi temsil etmiklerdir. İzleyicinin görmeye alāēkēn olduē u bu nesneler toplumsal bir elektiri niteliē i takēnaktadē.

Jasper Johnsōn, dönemin önde gelen galericisi Leo Castelli iēin De Kooningōn nēBir çift bira kutusu verseniz, onu bile satarō anekdotundan hareketle yaptıē ē dükünülen nēBoyalē Bronzō adlē heykeli takēdē ē toplumsal elektiri açēōndan önemli bir örnektir (Resim 3.10.).



Resim 3.10. Jasper Johns, nēBoyalēBronzō (Ballantine Ale Cans), 1964

İlk olarak isminin boyalı bronz adını takınmasından hareketle bu heykellerin, Soyut Dâvurumculukun tuvali akan plastik anlayışına gönderme yapıldığı düşünülebilir. Ballantine Aleo, Amerika'da bilinen en ünlü markalarından biridir. 1940 ve 50'de New York Yankees takımının sponsoru olmuştur. 26 Ocak 1953 tarihli Life Dergisi'ndeki reklamında John Steinbeck yer almıştır. Ernest Hemingway de bu marka için, hayatında ilk kez bir reklamda oynamıştır. Marilyn Monroe, Joe DiMaggio ve Frank Sinatra da Ballantine Aleo'nun hayranları arasında olduğu söylenmektedir [24].

Jasper Johns'un, bu markaya küçük bir kaideye sergiliyor olması, resimlediği Amerikan bayrağına olduğu gibi Amerikan yaşam tarzının sembolü haline gelmiş olan bir objenin temsiliyle sâflanmaya çalışılan bir elektiri niteliğini takındığı düşünülebilmektedir.

Bu iki küçük bira kutusu, ilk bakışta, bir endüstri ürünü izlenimi vermektedir. Ancak detaylarda göze çarpan fâçâ vurukları bu heykellerin plastik özelliğini de gözler önüne serer. Kullandığı esâradan objelerin özellikle tüketim kültürüyle ilişkilendiriliyor olması ve Soyut Dâvurumcu estetiğin dâına çıkarak, bu akınin hakim olduğu sanat piyasasına duyduğu tepki ile Johns ve Rauschenberg, Pop sanatının gelişiminde öncü olmuştur.

1960 öncesinde, tüketim kültürünün görsel malzemelerinden yararlanan bir grup genç İngiliz sanatçı Pop Sanatın oluşmasında öncü olmuştur. 1954-1955 yılları arasında aralarında Lawrence Alloway, Reynier Banham, Frank Cordell, John Mc Hale, Richard Hamilton, Tony Renzio ve Eduardo Paolozzi gibi sanatçıların bulunduğu bir grup, halk kültürünün her yönüyle incelendiği bir dizi konferans düzenlemiştir. Reklam dünyasının öndülediği gerçekler, tüketim malları halk müziği, otomobil karoseri, resim sanatının ve iletişim araçlarının kullandığı insan imgesi ve moda, bu konferanslarda ele alınan konulardan bazılarıdır [25].

Reklam ve yayıncılık alanında tüketime bağlı olarak gelişen bu güçlü görsel kültür, gündelik yaşamı dönme çabasında olan genç sanatçıları da kaçınılmaz olarak etkilemiştir.

Pop sanatın İngiltere'deki gelişimi incelendiğinde, 1960'lara doğru, soyuta yaklaşan bir eğilim göstermiştir. Ardından, sanatçı bireyselliği ile üslup açısından farklılaşmış gözlenen, yine figürün ağırlıkta olduğu eserler üretilmişse de 1960'lara gelindiğinde Pop Sanat temsilciliğinin, İngiltere'den Amerikalı sanatçılara doğru kaydığı görülmüştür. Jasper Johns ve Rauschenberg'in kullandığı günlük yaşam objeleri, simgesel anlamlarından arındırılmış, böylece Pop Sanatın malzemesi olacaktı.

Amerika'da Pop Sanatın öncüleri arasında, bir süre reklam sektöründe çalışmış Andy Warhol (1930-1987) ve James Rosenquist (1933) ile sanat eğitimi tamamlamış

olan Roy Lichtenstein (1923-1997) ve Claes Oldenburg (1929) gibi farklı kesimden sanatçılar yer almıştır. Bu sanatçılar ortak bir temsil anlayışını benimsemek olmasalar da, popüler kültür dinamikleri içinde aynı tarafta durmuşlardır. Örneğin; Rosenquist, Amerikan kültürünü temsil eden simgesel figürlerden beslenirken, Lichtenstein, bu kültürün bir ürünü olan çizgi romanların görselliğinden yararlanmıştır. Warhol, tüketim malzemelerinin üretim tekniğinden yararlanarak, Marilyn Monroe gibi Amerikan kültürünün vazgeçilmez bir imgesini veya herhangi bir Amerikalıyı, özellikle süper markette, sıklıkla karşılaştığımız çorba ve ketçap gibi markalı ürünleri, bir fabrika gibi, seriler halinde çoğaltmıştır. Oldenburg ise daha çok üç boyutlu üretimleriyle karşılaştığımızı çekmiştir. Ancak Warhol gibi markalı ürünler yerine günlük yaşamı vazgeçilmez, görülmeye alışık olunan, yiyecek ve kullanış eşyalarını sanat objesi olarak kullanmayı tercih etmiştir.

Duchamp'ın önderliğinde başlayan sanat nesnesinin ve sergileme yöntemlerinin değişim süreci, 1960'lar gelindiğinde, sanatı, galeri ve müzelerden dışarıya çıkarma isteğine dönüşmüştür. Claes Oldenburg'ın 1960 tarihli "Sokak" ve "Dükkan" yerleştirmelerinde bu özellik dikkat çekicidir. Sergide kullanılan bulunmuş objeler aynı zamanda tüketilebilir sanat objesi olarak, bir galeride veya müzede görmeye alışık olmadığımız bir anlayışta sergilenmişlerdir.

Ek zamanlar olarak Paris'te de benzer bir sergi Arman (1928-2005) tarafından düzenlenmiştir. Bir hafta boyunca Paris sokaklarından, çöp, döküntü ne varsa toplanmış ve iki yıl önce Yves Klein (1928-1962) tarafından boşlukta sergilediği Iris Clert Sanat Galerisi'ne yerleştirilmiştir. Arman, aralarında Yves Klein ve Jean Tinguely'nin (1925-1991) bulunduğu sonradan Mimmo Rotella (1918), Niki de Saint-Phalle (1930-2002) ve Christo'nun (1935) da katılacağı "Yeni Gerçekçilik (Nouveau Réalisme)" akımının bir sanatçısıdır. Bu sanatçılar, Amerika'daki meslektaşlarıyla ek zamanlar olarak topladıkları gündelik eşyaları "happening" ve "yerleştirme" olarak sunmuşlardır. Estetik görünümünden çok sergilenen iklerin dükünsel boyutuna önem veren akımın sanatçıları bu açıdan Kavramsal Sanat'ın öncülleri olarak anılmaktadırlar.

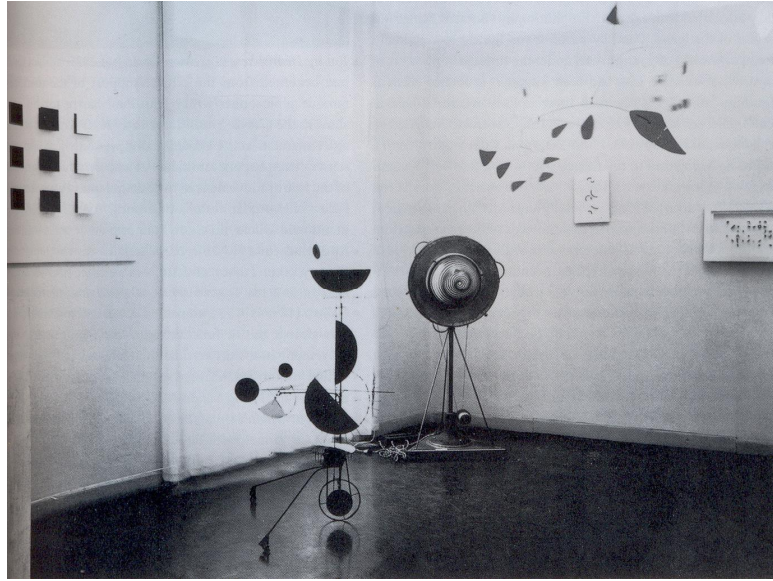
Resmin algılanmasında optik yanılsamalardan yararlanan bir başka akım ise Avrupa'da 1950'lerin başında ortaya çıkan ve 1960'larda yaygınlaşarak yoğun olarak üretilen Op Art örnekleridir. Op Art, renk ve renk değerlerinin görsel yanılsamalarla sağlandığı estetik bir anlayış sunmaktır. Vassily'nin figürlü kompozisyonlarında sağladığı bu yeni görsellik 50'leri sonlarına doğru geometrik ve renksel alanlara dönüşmeye başlamıştır. Renk Alan resimlerinde olduğu gibi kompozisyon, önceden belirlenmiş bir tasarım anlayışına göre oluşturulmuştur. Ancak buradaki tasarım, bilimsel yöntemlere ve matematiksel denklemlere göre hesaplanmaktadır. "Op Art

sanatçılarının büyük bölümü doğrudan ya da dolaylı bir biçimde soyut geometrik sanattan, Bauhaus'un bazı araştırma yöntemlerinden, Konstrüktivizmden ve De Stijl'den yararlanmışlardır [25, s.28].

Bu resimlerin izleyici üzerindeki etkisi duygusal veya empati yoluyla değil, tamamen algısal bir süreçten geçen bir kavrayışla sunulmuştur. Renkli geometrik yüzeyler, görsel bir illüzyon ve hareket sağlanmıştır. Böylece izleyici, sergilenen tuvalle birebir ilişkiye girmektedir ve ister istemez bir etkileşim yakalanmaktadır. Hareketliymiş gibi görünen iki boyutlu yüzeylere sahip Op Art örnekleri, Kinetik sanat anlayışı içerisinde değil erlendirilmiştir.

1950'li yılların önemli sanat hareketlerinden biri olan Kinetik Sanat, 1960'larda Amerika ve Avrupa'da yaygın olarak kullanılan sanat anlayışlarından biri haline gelmiştir. Bu alandaki sanatçılar sadece üretilen eserin kompozisyonunda yer alan, algısal yansımasına yönelik olarak sağlanan hareket duygusunun yanı sıra kompozisyonu oluşturan yapıların mekanik ya da dinamik hareketinden de yararlanmışlardır.

Vasarely'nin 1947 yılında, siyah-beyaz dönemine ait ilk soyut resimlerini sergilediği Paris'teki Denise René Galerisi, 1955 yılında, Vasarely ile birlikte galeri sahibi Bayan René'nin dört silahkarları diye adlandırdığı Jesus-Rafael Soto (1923), Yaacov Agam (1928), Pol Bury (1922) ve Jean Tinguely'nin de aralarında bulunduğu Le Mouvement sergisine ev sahipliği yapmıştır. The Yellow Manifesto başlığıyla, grup sergisinin lideriymiş gibi bir izlenim veren Vasarely, sergide yer alan diğer sanatçıların tepkisini toplamıştır [21, pp. s..379-384].



Resim 3.11. Denise René Galerisi, Le Mouvement (Hareket) Sergisi, Nisan 1955.

Sergide, Calder'ın hareketli heykeli ile Duchamp'ın 1920 tarihli, mekanik hareket sistemiyle oluşturulmuş "Rotary Glass Plate" de yer almıştır (Resim 3.11.). Her biri kendi üslubunda, hareketi ve optik yansımalarla merkeze alan bu çalışmalar sanat ortamında yankı uyandırmış, aradan 10 yıl geçtikten sonra "Le Mouvement 20" sergisiyle 10 farklı ülkeden sanatçı yine Denise René Galerisi'nde bir araya getirilmiştir. Ancak bu serginin ardından bir kaç ay sonra New York Modern Sanatlar Müzesi'nde düzenlenen "The Responsive Eye" (Duyarlı Göz) ile Kinetik Sanat yükselişini tamamlayarak, yerini Op Art'ın egemenliğine bırakacaktır.

Resim ve heykelin mekansal algılamaya açışından sağladığı çeşitlilik, Kinetik Sanat ve Op Art'ta olduğu gibi büyük boyutlu soyut resimleriyle de kendini göstermektedir. Frank Stella'nın (1936) geometrik kompozisyon anlayışı ile bir araya getirdiği biçimlendirilmiş anasall tuvaleri, bir yüzyıl boyunca resim ile heykel arasında yaşanan ikileme bir bakış açısı getirmiştir (Resim 3.12.).



Resim 3.12. Frank Stella, "Quadrilateral II", 1968

İlk olarak Kübizm'in kolaj tekniğiyle karkasıza çıkan; Konstrüktivistlerin tuval ve yerleştirmeleriyle kendine yer açan üçüncü boyut, görsel algıyı izleyici üzerinde bırakacağı etkinin ön plana çıkmaya başladığı 1960'larda, kendine yeni bir alan yaratmıştır. Sanat, yaratıcısı da soyutlayarak, olduğu gibi izleyicinin karşısındadır artık. Evrensel değerler ve sanatçıların davranışını yerine, kendi varlığıyla seyirciye yeni bir deneyim yakatan üçüncü boyut üzerine düşünülmeyle bakılmaktadır. Jasper Johns, obje boyutundaki heykellerini boyamış, Stella ise heykel anasallığında resimler yaparak bu iki alanı birbirine yaklaştırmıştır. Ancak heykel, 1960 sonrasında sanatın biçimsel ve estetik arayışları içinde, özellikle Minimal Sanat içinde kendisine bir yer bulabilmektedir.

Minimal Sanat'ın, yazdığı yazılar ile besleyen ve resmi bırakıp, duvar yüzeyine uyguladığı yerleştirmeler ile yalnızca geometrik formlarda heykeller üretmeye başlayan Donald Judd (1928-1994) ile kavramsallaştıranı görmekteyiz. Judd, "Specific Object"

bakıldıkça yazısında, Stella'nın kekillendirilmiş resimlerinde vurgulanan üçüncü boyutun karakteristik özelliklerinin önemi üzerinde durmuştur [26]. Anısal ve göz yandırmaya sebep olan geometrik algı Stella'nın resimlerine, Minimal Sanat'ın habercisi olma niteliği kazandırmıştır.

Terim olarak Minimal Sanat, ilk kez Richard Wollheim tarafından 1961 yılında, genel olarak sadeleştirilmiş üç boyutlu eserler için kullanılmıştır. Donald Judd'un yanı sıra Carl André (1935) ve Robert Morris (1931) gibi sanatçıların temsilcilerinin yazın alanında verdikleri örneklerle Minimal Sanat'ın dükünsel plandaki önemi ön plana çıkarılmıştır. Öte yandan, Sol Le Witt de 1967 yılında Art Forum dergisinde yayımlanan "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar" ile 1969 yılında Art and Language dergisindeki "Kavramsal Sanat üzerine Cümleler" başlıklı yazıya takılan yazılarla Kavramsal Sanat'ın temelleri atmıştır.

Dan Flavin'in duvara yerleştirdiği neon lambalarla elde ettiği yalın, Carl André'nin sergi mekanının zemininde konumlandırıldığı ince bakır plakalarda olduğu gibi Minimal Sanat'ın anısal özelliklerinin dışında örneklerdir. Bu eserlerdeki minimal anlayış, yalın geometrik birimlerin tekrarlanması ya da sınırlanmış renk skalası kullanımıyla karakterize edilir. Öte yandan Robert Morris, Joel Shapiro ve David Smith'in açtığı alanlara ve galeri mekanına yerleştirdikleri heykelleri ise direkt anlatımdan uzakta bir bütünlük sergilemişlerdir. Bu kütleli yapılarındaki denge kurulumu ve hacmi ile sağladığı mekansal güç, bir anlatım gerektirmeden, sadece orada böylece var olarak, izleyicinin farkındalığı artırılmaktadır.

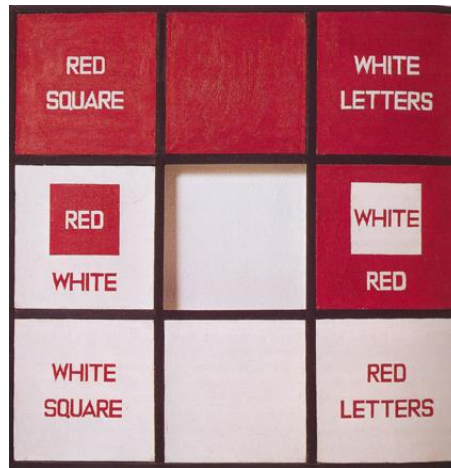
Her ne kadar varlık alanıyla ilgili olarak, izleyiciye dükünsel bir tecrübe yaratma çabasında olsa da Minimalist yapılarında, halen, estetik kaygılara, belli bir kompozisyon anlayışına sahip olma duygusunun etkili olduğu da görülmektedir.

Minimal Sanat ile birlikte, Kavramsal Sanat'ın düşünce temellerinin atılmasına bakıldığında görülecektir. Le Witt, Richard Wollheim, Robert Morris ve daha gerideki diğer isimler, yine Duchamp'ın düşünceleri bu yeni eğilimin çıkış noktası oluşturmaktadır. Robert Morris'in, 1963 tarihli "Statement of Aesthetic Withdrawal" adlı çalışması Kavramsal Sanat düşüncesine temel oluşturan erken dönem isimlerden biridir (Resim 3.13.).



Resim 3.13. Robert Morris, "Statement of Aesthetic Withdrawal", 45 x 60,5 cm., 1963

Bu eser, Morris'in yine aynı tarihli "Litanies" adlı çalışmasıyla estetik ve sanatsal değerlerinin kendisi tarafından iptalinin noter tasdikli bir belgesinden ibarettir. LeWitt'in "Red Square, White Letters" (Kırmızı Kare, Beyaz Yazılar) adlı çalışması da yine Kavramsal Sanat düşüncesini etkileyen erken dönem örneklerden biri olarak sayılabilir (Resim 3.14.).



Resim 3.14. Sol LeWitt, "Red Square White Letters", TüYB., 91,4 x 91,4 cm., 1963

Her iki sanatçı da izleyiciyi okuyucu statüsünde yeniden değerlendirmiştir. Boya kullanımı ve kompozisyonu oluşturan geometrik yapıyla LeWitt'in geleneksel plastik unsurları kavramsal sanatın malzemesi olarak kullandığı net göstermektedir. Ancak yine de burada da öncelikli olan, eserin kavranmasıyla ilgili olarak izleyicinin katılmasıyla ilgili olarak.

Minimal sanatçılarda olduğu gibi Kavramsal sanatçılar da kendi sanat anlayışları ve görüşlerini, yazdıkları yazılar ile desteklemişlerdir. Amerika’da ve İngiltere’de ek zamanlı olarak bir araya gelen sanatçı grupları biçimin değil kavramın öncelikli olduğu sergiler düzenlemeye başlamışlardır. Sergilenen eserler, tuval veya heykel gibi gerek malzemesi ve gerekse de temsil ettiği bir anlam açısından belirli bir ifadesi olan geleneksel yapılar değildir. Daha çok nitelik olarak tanımlanan, görsel algıdan ve psikolojik etkilerden çok, kavramsal yapıların ön plana çıktığı çalışmalarlardır.

Le Witt, Kavramsal Sanat eserlerinin tanımlanmasında sürekli kullandığı *ready-made* (sanat çalışması/iki) sözcüğüne çekimser yaklaşmıştır. Bu kelimenin iddialı bir anlamı olduğu düşünülmektedir. Ona göre sanatçının yapıya bir zanaatkar gibi yaklaşması gerekmektedir [27]. Estetik kaygılardan çok verilmek istenen kavramsal düşünceyi fikir boyutu önem taşımaktadır. Eğer ki izleyici, büyük boyutlu bir objeyle karşılaşsa onun hacmi karşısında etkilenecek, çok küçük boyutlu bir obje ise önemsizleşecektir. Malzeme seçiminin de bu noktada önemi değinmeye başlamıştır. Bir kavramsal düşünceyi farklı malzemelerle sunmak, izleyicinin malzemenin yapıya bağlı olarak algılamasında bir yönlendirmeye sebebiyet vermesi açısından tehlike arz etmektedir.

Temsiliyet açısından iki ve üç boyutun arasındaki farkın zamanla yok olmaya, giderek birbirlerinin alanlarına kaymaya başladığı bir döneme girilmiştir. Sanatın sınırlarına her yeni çıkan akıyla genişletmeye çalışan sanatçıların geldikleri nokta, sundukları kavramsal düşünceyi seyirci tarafından kendi düşünce yetisiyle kavramları beklemek olmuştur.

Görsel, estetik bir kavrayışa yönelik olmayan bu çalışmalarda, özellikle dil kullanımı ön plana çıkmaya başladı. Bu bağlamda Ludwig Wittgenstein’in dil felsefesi, sanatçılar için bir çıkış noktası olmuştur. Kavramsal Sanatın önemli temsilcilerinden olan Joseph Kosuth (1945) dilin kullanımına sanat nesnesinin önemli bir araç haline getirmiştir. 1965 tarihli *Üç Tabure* adlı eseri, ideal ve kusursuz dil fikrini savunan önemli bir örnektir. Bu düşünce Wittgenstein’in, dil ve bilinçten bağımsız olarak var olan hiçbir şeyin nesnel gerçekliğinin kabul edilemez olması düşüncesine dayandırılmıştır [28].

Taburenin sözlük anlamının bir metin olarak duvara yerleştirildiği ve bu metnin yanına taburenin gerçek nesnesi ile onu temsil eden bir fotoğrafın yer aldığı bu çalışmada, dilin varlığı düşünsel açıdan önemli bir noktaya işaret etmektedir. Burada önemli olan, Duchamp’ın hazır nesnelerinden biri var olan, sanat nesnesinin estetik kaygılardan ve sanatçı düşüncesinden uzakta, sadece kendi olarak izleyici karşısında kavranmayı bekleyen bir varlık alanı oluşturmıştır. Böylece, neredeyse yarı asr boyunca tartışılan sanatın sanat için mi yoksa toplum için mi sorularına bambaşka bir cevapla karşı gelindiği görülmektedir. Sanat artık ne sanat içindir ne de

toplum için. Bu kavramsal ılerde sunulan bireyin bilinçli bir algılama ve kavrama süreci yakamasıdır. Sanat artık, bir nesnenin zihindeki çağrışımlar ya da izleyicinin özdekim kuracağı mimetik bir fenomen değildir.

1960'lar sanatın, bir kavram ve görsel bir araç olarak, başlıca alanın genişlediği önemli bir döneme işaret etmektedir. Amerika'da Soyut Davurumculuk sonrasında gelen resimsel olmayan soyut resim anlayışı bu anlayış ile Pop Art arasında yer alan Johns ve Rauschenberg'in çalışmaları ayrıca, Minimal ve Kavramsal sanat teorileriyle dil bilimin ve varoluşçu düşüncenin etkisi 1950 ile 1960 arasındaki on yıllık süreçte yaşanan hızlı dönüşümün kaynakları arasında sayılabilir.

Sanat nesnesinin ve başlıca alanın sorgulandığı 1960'larda ayrıca, yüzyılın ilk çeyreğinde Futürizm ve Dada ile ortaya çıkan ve Sürrealist sanatçılar ile devam eden avangard düşüncenin yansıması olarak da görülmektedir. Burjuva kültürüne karşı geliştirdikleri eleştirel tavrı uyguladıkları farklı yöntem ve tekniklerle ortaya koymak olan bu üç hareketin 1960'daki temsilcileri Fluxus sanatçıları olacaktır.

Fluxus sanatçıları'nın amacı geçmişi Cezanne'den kadar giden Modernizm serüveninin geldiği noktaya bir tepki geliştirmek olmuştur. Geçmişteki gelişmeleri hiçe sayan Dada ve Futürizm'de olduğu gibi, Fluxus sanatçıları da bu tepkiyi çeşitli eylemlere dönüştürmüşlerdir. Böylece gerçekleştirdikleri pek çok etkinlik ile Performans Sanatına katkıda bulunacaklardır. Nam June Paik ve Wolf Vostell'in video yerleştirmeleriyle de Video Art'a öncü olmuşlardır.

Fluxus bir akım, hareket olarak değil de sanatçıları tarafından daha çok bir yaşam tarzı ve hayat görüşü olarak tanımlanmıştır. Burjuva kültürünün egemen olduğu sanat anlayışının yaşam ile sanat arasında büyük bir uçurum yaratıldığı düşünmüşlerdir ve kültürel-politik olguları sorgularken insanı merkeze koymayı tercih etmişlerdir. Bu sanatçılara göre sanat, özellikle sanatsal beceri gerektirmeyen bir etkinlikten ibarettir.

Fluxus'un etkinliklerinin hayata geçirilmesinde önemli isimlerin başında George Maciunas yer almıştır. Maciunas 1948 yılında Batı Almanya'dan Amerika'ya gelmiş mimar, müzikolog ve sanat tarihçisi olan bir Litvanyalı göçmenidir. Almus Salcius ile birlikte, yöneticiliğini yaptığı AG Galeri'de, Fluxus'un bel kemiğini oluşturan etkinliklere ev sahipliğini yapmıştır. Bu etkinliklere katılan sanatçıların bir kısmı 1957-1960 yılları arasında New York Sosyal Araştırmalar Okulu'nda ders veren John Cage'in öğrencileridir.

Fluxus'un gelişiminde Cage'in düşünceleri ve sanata yaklaşımının önemi büyüktür. Cage'in ilham kaynakları arasında ise, avangard sanat, bir süre birlikte çalıştığı Duchamp ve Zen düşüncesi yer almıştır. Zen'in bütünselci yaklaşımı Cage'in tüm sanatları bir çatı altında toplayan yaklaşımına zemin oluşturmaktadır. Bu anlayış

Wagner'ın "Gesamtkunstwerk" düşünceyle paralellik göstermesi açısından da önemlidir. Cage, müzikal bir performans, sadece ikitsel değil görsel ve kavramsal bir alanda, tıpkı bir tiyatro sahnesi gibi, yeniden tanımlanması gerektiğini düşünmüştür. 1950'lerin sonlarına doğru bu düşüncesini hayata geçiren performanslar gerçekleştirmeye başlamıştır.

Öğrencileri arasında bulunan George Brecht, Dick Higgins ve Jackson Mac Low, başka Amerika'da daha sonra ise Maciunas öncülüğünde, Avrupa'daki çeşitli kentlerinde, başlıca olarak çalışan diğer sanatçılarla ortak sergilere katılmışlardır. Maciunas'ın 1962 yılında, Almanya'daki Weisbaden kentinde, aralarında Emmett Williams, Naim June Paik, Alison Knowles, Le Monte Young, Benjamin Patterson, Terry Riley, Yoko Ono, Addi Kopke gibi sanatçıların olduğu bir etkinlik düzenleyerek ilk kez Fluxus ismini kullanmıştır. Bu sergi daha sonra Kopenhag, Dusseldorf ve Paris'te de sürdürülerek hareketin uluslararası bir platformda sahne alması sağlanmıştır.

Fluxus'un terim olarak anlamı Herakleitos (M.Ö 5. yüzyıl) düşünceye kadar uzanmaktadır. Latince, sürekli değil ikimi ifade eden "fluxus" (flux/flow) kelimesinden türetilmiştir. Fluxus sanatçıları'nın eylemleri de bu akıkan yapıyla ilişkilendirilebilmektedir. Bu sanatçılar için değilken yakınlık her an sanatın kendisidir. Genelde, ses, görüntü ve performans iç içe geçtiği etkinlikler düzenlenmektedir. Sanat, bu sanatçıya göre görünen, iktiden, koklanabilen ve dokunulabilen her şeydir.

Fluxus sanatçıları insanları her şeyin bir sanat nesnesi olabileceğini düşüncesine sahip olana kadar bu tür etkinlikler düzenlemeyi amaç edinmişlerdir. Onlara göre sanata ihtiyaç yoktur, çünkü gündelik yaşamımızdan fenomenler dünyasına kadar her şey sanatın bir parçasıdır. Bu yaklaşık olarak Dadacıların "anti-sanat" kavramının 1960'larda geldiği noktadır ve Fluxus eylemlerinin temelini oluşturmaktadır.

Fluxus eylemlerinin çeşitlilik gösteren bir yapısı vardır. Festivaller kapsamında konserler düzenlenmiş, yerleştirmeler ve görsel-ikitsel yönüne ağırlık verilen kısa ömürlü tiyatro performansları gerçekleştirilmiştir. Bu etkinliklerde izleyici katılımcıların katılımı da önem taşımaktadır. Kavramsal sanat alanında izleyiciye verilen sorumluluk, bu eylemlerde onun katılımcı olarak bekleyen bir yapıya dönüşmüştür. Fluxus sanatçıları'nın eylemlerinde sanat ortamına getirdikleri eleştiriler de dikkat çekicidir. Shigeo Kubota'nın 1965 yılında New York'ta düzenlenen "Kalıcı Fluxus Festivali"nde gerçekleştirdiği performans, sanat ortamının mevcut tavrına bir tepki niteliği taşımaktadır. "Vajina Resmi" başlığı altında bu performansta sanatçı Soyut Dönüşüm gelenekten gelen boyama tekniğini kasıklarının arasına yerleştirdiği fişayla gerçekleştirmektedir (Resim 3.15).



Resim 3.15. Shigeko Kubota, "Vagina Painting", Fluxus Festivali, New York, 1965.

Kompozitör ve aynı zamanda eğitimci olan Naim June Paik, Fluxus eylemlerinin önde gelen isimlerinden biridir. 1962 tarihli Zen for Head adlı performansında, Shigeko Kubota'nın Vajinal Resiminde olduğu gibi, sanat ortamının eleştirisini yaparken, sanat malzemesi olarak getirdiği televizyon ile yeni bir görsel dil yakalamaktadır. Grubun bir diğer önemli ismi Joseph Beuys, bok odalarda hayvan yağı eriterek ya da ölü bir tavukla resmi anlatan performanslarıyla, yaşam ile sanat ve hatta ölümün sınırlarını genişleten çalışmalar gerçekleştirmektedir. Aslında Fluxus eylemcileri, sanatçıların mitleştirildiği sanat ortamına karşıdır. Ancak Beuys tepkisini, kendi mitini yaratarak göstermiştir. İkinci Dünya Savaşında Tatar bölgesine dükken uçağından sağ çekmek ve bölge yerlisinin, keçe ve hayvan yağı kullanarak uyguladığı tedavi yöntemiyle kurtulabilmektedir. Sanatçıların pek çok performansının malzemesi olur bu tedavi araçları. Öte yandan toplumsal ve siyasal koşullara karşı eylemler gerçekleştirmektedir, üniversite yapısındaki kısımları örgütlenmeye teşvik etmektedir. Beuys'ın bu aktivist yaklaşımı 1964 yılında Aachen'deki Yeni Sanatlar Festivali'nde sağ kesimden öğrencilerin kendisine saldırılarına yol açmıştır (Resim 3.16.).



Resim 3.16. Joseph Beuys, Fluxus Eylemi, Aachen Teknik Üniversitesi Büyük Oditoryumu

Fluxus'un politik tavrı hareketin merkezinde yer alan Cage ve Maciunas'dan kaynaklanmaktadır. Cage hayata, tutkuyla bağ lı oldu u Zen Budizminin Batı'da olmayan, burjuva psikolojisi ve dinsel kabullenmelerin dıında kalan dünyasından bakmaktadır. Bu bakış açısı Johns'un, sanat üretimi yönteminden dünya görüşüne kadar ve hatta çevresindeki insanların da görüşlerini şekillendirecek kadar kuvvetli olmuştur. Maciunas ise Marxist-Lenist yanlı bir aktivisttir.

Fluxus grubu eylemleriyle, 1960'dlarda geliken Happening ve Performans sanatının kaynağı oluşturmaktadır. Duchamp estetiği, Dada ve Fütürist akımın etkisinin yanı sıra 1930'dlarda, 1940 ve 1950'dlerde performatif etkinlikler düzenlenmiştir. 1936 yılında Bauhaus'a gelen Xanti Schawinsky, sanat deneyimlerine dair araştırmalar yapmak üzere bir sahne atölyesi kurarak, form, renk, müzik, hareket ve zaman gibi kavramlar üzerinden okulun hoca ve öğrencileriyle beraber performanslar gerçekleştirmiştir. Bir dönem Fransız Yeni Gerçekçilik akımına çalışmalarıyla katılan Yves Klein'in müzik ekibi içinde modellerini kendi adını taşıyan mavi renkle boyayarak vücut baskıları çıkarması yine aynı dönemde, Piero Manzoni'nin çiplak canlı bedenler üzerine imza atarak onları birer sanat nesnesine dönüştürmesi de örnekler arasında sıralanabilir.

Performans sanatı tuval, boya, heykel gibi klasik öğeleri bırakma pekinde olan sanat anlayışına yepyeni bir malzemeyle sunmuştur: Beden. Beuys, her insanı bir sanatçı ve her bedeni de bir sanat nesnesi olarak nitelendirmiştir; Gilbert ve George ise kendilerini yakayan heykellere dönüştürerek performanslar düzenlemiştir. Bu çalışmalar yalnızca görsel bir etkileşim sağ lamıyor, aynı zamanda izleyiciyle anında teması giriliyordu. Kayıt teknolojisinin gelişmesiyle bu etkinliklerin videoya kaydedilerek yeniden çoğaltılması sağ lamak da mümkün olmaya başlamıştır. Bedenin ön plana çıkması 1960 sonrası sanatında Body Art, Eat Art gibi sanat alanında yeni uzantıların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Performanslar ve deneysel çalışmaların kayıtları alan ve gerçekleştiren bitmiş işlerin tekrar tekrar üretilmesine olanak sağlayan video, bu dönemde bir araç ve malzeme olarak kullanılmaya başlanmıştır. Naim June Paik'in, televizyon ekranından yansıttığı görüntüler; ondan daha erken tarihli olarak karnavaleske çıkan Ernie Kovacs'ın bozulmuş sinyaller üzerinde çalıştığı deneyimleri ile Fred Barzyk'ın Boston'da WGBH adlı bir yerel televizyon kanalında 1964'ten 1966'a kadar süren "Jazz Images" adlı programında yayınlanan deneysel video çalışmaları video sanatının ilkleri arasında yer almaktadır [28]. Video teknolojisinin araştırmaları niteliğinde olan bu çalışmalar, televizyon makinesinin sergileme ortamına girmesiyle heykel niteliğini taşıyan bir anlayışa ortaya çıkarmıştır.

Günümüz sanatē ifade aracē olarak malzeme kullanēn alanēē oldukça genikletmiiktir. Bir moda tasarēnē ürünü veyahut ta āāk ya da ses yerlektirmesiyle olukturulan kurgusal ıkların yanē sēa sanat ve tasarēnēn bilim ile buluktuĵ u, sanatēn sayēsal figürlerle çoklu ortamlarda üretildiĵ i, mühendislik gerektiren, kēsacasē sanatēn ve sanatçēnēn yeniden tanēnlanmasē ihtiyacēē doĵ uran ve bu konuda kendine tartēma platformu olukturabilmik yeni bir temsil alanē ortaya çēktē ēgörülmektedir.

4. MÜZİK İN GELENEKSEL YAPISINDAKİ KIRILMA ve ÇAĞ DAĞ MÜZİK İN HAZIRLAYAN GELİŞİMLER

Batı müziğ in geleneksel yapısından kurtulma çabasının, tıpkı diğer sanat alanlarında olduğu gibi, sosyal-ekonomik ve tarihsel süreçte karşılaştığı en büyük ikiliklere başlıca olarak gelmektedir. Bu çaba, diğer sosyal ve ekonomik dengelere ayak uydurmaya çalışırken ve 18. yüzyıl aydınlanma dönemiyle beraber varlığına korunmaya yönelik beklentiler geliştiren bireysel çabalarla ortaya çıkmıştır. Klasisizmin kalıplara başlıca kuralcılarından kurtulmanın bir tek yolu vardır: Geleneksel kurallara hiçe sayarak yeni bir anlayışla, yeni bir hayat görüşüyle hareket etmek. Geleneksel yapı diğer sosyal yaşam koşullarında içinde sanatçıların ifade alanını sınırlandırmaya çalışmıştır. Bestecilerin bu sınırlandırmak alanından kendilerini kurtarabilmeleri için müziğin yapısından oluşturan sesin tınısı, armoni, ton gibi diğerleriyle oynamaya başladıkları görülecektir.

19. yüzyıldan itibaren müziğin armonisinde ve temasal olarak içeriğinde diğer ikiliklere gidecek olan besteciler, 20. yüzyıldan itibaren ton kavramı üzerinde yoğunlaşmaya başlayacaklardır. 19. yüzyılla beraber geride bırakılan Romantizm ve Sembolizm gibi ifade biçimlerinin yerini, atonalitenin müzikal diğerlerinin oluşmaya başlamasıyla, Davaurumcu bir anlayışın almaya başladığı görülecektir. Tonal yapıdaki diğer ikilik bestecileri bu sefer de sesin kaynağına yönlendirecektir. Böylece, teknolojinin gelişmesine de paralel olarak, yeni müzik aletlerine ihtiyaç duyulmaya başlanacaktır. Ek zamanlı olarak ilerleyen atonal araştırmalar ve yeni alet yapısına duyulan ilgi, 20. yüzyılın ilk yarısında, arada I. Dünya Savaşı gibi duraklamanın yakındığı dönemlerde olsa, gelişimini sürdürmeye devam edecektir.

Atonalitenin kullanılması ve bu yapıya sistemleştiren 12 Ton estetiğinin ortaya çıkması müzik alanında, 19. yüzyılın sonuyla birlikte ve II. Dünya Savaşı sonrasında kadar sürdüğü düşünülen Modernizm dönemi içinde değerlendirilmektedir. Bu dönemdeki gelişmelerin bir yansıması olan ve avangard düşünce alanında gelişen 1950 sonrasında gelişmeleri ise, modernizm karşıtı bir sürece işaret etmektedir. Kapitalizme tepkisel olarak, savaş sonrasında oluşmaya başlayan sosyal bilinç seviyesi ve sisteme yönelilen eleştirel bakış, sanat çevresinde de diğer ikiliği zorunlu kılmıştır. 1950 sonrasında gelişmelere bakıldığında, 20. yüzyılın ilk çeyreğinden miras kalan diğer iklim istetiğinin politik ve kavramsal söylemlere doğru yaklaştığı görülmek mümkündür. Bireysel ve

sosyal haklar çerçevesinde, ifadecilikte çeşitliliğin ortaya çıkmaya başladığı ve coşku, etnik, sınıfsal her alanda sınıfların kaldırılması için çaba harcandığı görülmektedir.

4.1. 19. Yüzyıl Müziği: Değişim Sürecinin Başlangıcı

19. yüzyıl, görsel ve işitsel sanatların etkileşiminin yoğun olarak yakındığı bir dönem olması açısından çalınmamız için öneme sahiptir. Çağdaki müziğin temelini oluşturan gelişmeleri incelemeye başlamadan önce, ileriki bölümlere referans olacağı düşünülen ilerlemelere bu bölümde yer verilmesi gerektiği düşünülmüştür.

Modern ve çağdaki müzik örneklerindeki gelişimi geriye doğru takip ettiğimizde karkar, klasik dönemin değişmez kurallarına yılmaya eğilim gösteren ilk uzun soluklu hareket olarak, Romantik dönem çıkar. Bu dönem, klasik batı müziği ile modern müzik arasındaki bir geçiş evresi olma özelliğinden dolayı önemli bir döneme işaret etmektedir. 19. yüzyılın ilk yarısında etkili olmaya başlayan müzikteki romantik etki, yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Sembolizm ve İzlenimcilik gibi farklı ifade biçimleriyle birlikte, yüzyıl boyunca etkili olmuştur.

Fransız Devrimi'nin bireyi özgür kılma yapısı yeni bir dinleyici kitlesi ile bu kitleye hitap edecek yeni estetik anlayışların peşinde olan besteciler yaratmıştır. Dolayısıyla, müziğin geleneksel yapısından kurtulma çabasının, aydınlanma dönemi ile başladığı düşünülmektedir. 19. yüzyılda gelindiğinde, tüm sanat alanlarında olduğu gibi müzikte de Romantik düşünce etkili olmuştur. Duyguların ön plana çıktığı akademin ve yüzyılın çeliklerinin müzikal dile de yansıtıldığı görülmektedir.

Fransız Devrimi sonrası güçlenmeye başlayan burjuvaziyle beraber müziğin geniş kitlelere yayıldığı görülmektedir. Salonların yanında, açık havada ve evlerde konserler düzenlenmiştir. Müzik faaliyet alanındaki gelişmelere paralel olarak eğlence kültürü de değişime uğramış, izleyici üzerindeki etkiyi kuvvetlendirmek üzere konserlerin görsel yanına ağırlık verilmeye başlanmıştır. Müzik, ticari bir görünüm kazanmıştır. Kuramsal ve estetik değerleri konu alan kitap ve dergi yayıncılığı da bu dönem artmaya başladığı görülecektir. Besteciler ise özgülenen bu müzik üretimi ortamında geliştirdikleri yenilikleri daha rahat uygulama şansiyakalayacaklardır.

19. yüzyıl müziğinin bir diğer özelliği ise ulusçuluk düşüncesinden etkilenmiş olmasıdır. Aydınlanma düşüncesiyle gelirken bireysel bakış, Napolyon dönemi sonrasında varlığına kanılama çabasında olan ulusların geleneklerine dönüşünde etkili olmuştur. Bu gelenek arayışı bestecileri, halk ezgilerini kullanmaya teşvik etmiştir. Aynı zamanda, müziğin geniş kitlelere ulaşmasında kolaylaşmaktadır.

19. yüzyıl bestecilerinin, doğunun egzotik yapısından esinlendikleri de görülmektedir. Doğunun batı müziğinden ayrıdan en önemli özelliği müziğe, teknik bir bilgi yığılması olarak değil felsefe, duygu ve düşüncelerin bir ifade aracı olarak bakılmasından kaynaklanmaktadır. Oryantalizm ile doruk noktasına ulaşan bu ilgi, doğunun özümsemişi bir anlamda batı sanatının gelişmesinde önemli bir rol oynayacaktır. 19. yüzyılda yoğunlaşan doğu etkilekimi sayesinde, artık bestecilere yetmez olan geleneksel yapıların çözülmesi bir zorunluluğa dönüşmüştür.

Romantik bestecilerin en önemli amacı notadan sese dönüşen duygusal ifadenin izleyici tarafından tam anlamıyla algılanmasını sağlamaktır. Buna bağlı olarak klasik dönem müziğinin formunda değil iktima ihtiyaç duyulacak ve ifadeyi daha etkili biçimde vermeye yönelik yeni yöntemler geliştirilecektir. Wagner'ın Tristan ve Isolde, Sykrabin'ın Prometheus akoru gibi, genel tonlama kurallarından uzaklaşan yenilikler ortaya çıkacak; dinleyici üzerindeki etkiyi güçlendirmek üzere, müziğin akışının sahne serisine göre düzenlenmesi örnekler oluşturacaktır.

Programlı müzik olarak adlandırılan bu örneklerde müziğin anlatım ile ilişkisinin kuvvetlenmesi görülmektedir. Bu özelliğin, ilk olarak edebiyatta karamazı çıkan Romantik düşünceinin, müzik alanındaki etkisinden kaynaklandığı düşünülebilir. Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867) göre her dönemin baskın bir sanatı vardır ve 19. yüzyılda bu baskın rol, edebiyattan müziğe geçmiştir [1, p.86].

Edebiyatla müzik arasındaki bu yoğun ilişki kimi zaman o kadar kuvvetli hissedilmiştir ki erken dönem Romantik bestecilerinden Robert Schumann (1810-1856); bir başka önemli Romantik besteci Franz Liszt (1811-1886) kaleme aldığı bir yazısında bu yaklaşımdan duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Schumann'a göre edebiyatın besteciye kişisel bir ruh vermesi açısından önemi büyüktür ancak Liszt'de olduğu gibi birebir sözcüklerle göre de müzik yapılmamalıdır [30].

Sahnelere göre düzenlenmiş bestelerin, mutlaka bir edebi yapı ile ilişkisi olması gerekmez. Önemli olan anlatımın, ifadesini müzikal dil ve armonide bulmuş olmasıdır. Hector Berlioz (1803-1869) tarafından sahneye konulan Symphonie Fantastique (Fantastik Senfoni, 1830) da bu ilişki daha net görülebilmektedir. Berlioz'un kendi yaşamından esinlenerek bestelediği düşünülen senfoninin konusu akılcıdır. Opium bağımlılığı bir sanatçının yaşadığı hanisünatif deneyimler, müzik ile temsil edilmektedir. Müziğin tema ile yoğun ilişkisinden dolayı Berlioz, dönemin akademik çevreleri tarafından ağır eleştirilere maruz kalmıştır. Ancak bu ilişki, edebiyatın dışına çıkarak müziğin diğer alanlara yaklaşmasıyla devam etmiştir.

Richard Wagner (1813-1888), müziğin diğer sanat alanlarına yaklaşmasını ön ayak olması ve etkisini 19. yüzyılın ikinci yarısından günümüze kadar sürdürmesi açısından

müzik tarihinde oldukça önemli bir noktada yer almaktadır. Tâññındaki çoklu ve kromatik yarân sesleriyle de geleneksel armoni kurallarâñ karkâña yeni bir anlayâda çâkmâttâ. Wagner de diğ er romantik besteciler gibi antikiteden beslenir, geçmiş kültürün sanat kavramâñ yakadğ ė döneme uyarlamâttâ. Ona göre; her fenomenin bir ideasê olduğ u gibi her notanâ da bir düküncelyi ya da kavramê temsil etmesi gerekmektedir.

Wagner, Beethovenâden devraldğ ė motif çekitliliğ ini eserlerinde geliştirerek sunmaya devam etmiştir. Tonaliteâden çok dramatik etkiye önem vererek, temada verilmek istenen duygu geçiklerini bestenin içinde ustaca yerleştirmiştir. Wagnerâñ, müziğ in tonalitesini ikinci plana itmesi, atonal müziğ in gelişmesine önemli bir katkı sağ lamâttâ.

19. yüzyâ toplumsal, ekonomik ve sanatsal devrimlerin yakandğ ė bir çağ dâ. Bireysel yaklakâñlarla müzik alanâda ortaya konulan yenilikler, kendilerinden sonra gelecek olan bestecilere yeni bir yöntem sunacaktır. Bu yöntem, klasik dönemden alâdagelen tonal hareketin genişletilmesidir. 19. yüzyâ sonunda, özellikle Liszt, Skyrabin, Debussyâñın besteleriyle, geleneksel yapê çözülmeye baklamâ; bu yöntemle müziğ e, özgürlüce ifade edilebilen yeni anlatâñ biçimlerinin girebilmesine olanak sağ lanmâttâ.

19. yüzyâñ ikinci yarâñdan itibaren, Romantik müziğ in temellerini atmâ olan ilk dönem bestecilerinin yerlerini, ulusalcâğ ėñ ânda hareket edenler almâttâ. Bir yandan Fransaâda İğlenimcilik etkisiyle üretimler devam ederken bir yandan da romantik düküncenin kattğ ė ivmeyle köklerini mistisizmde arayan bazê sanatçâlar sembolizme yöneleceklerdir. Rusyaâdan Skyrabin ve Stravinsky, Fransaâdan Ravel ve Debussy bu özellikliğ e sahip besteciler arasânda sayâdabilir.

19. yüzyâñ ikinci yarâñda Fransaâda ortaya çâkan İğlenimcilik, kâsa sürede müzik ve edebiyatê etkilemiştir. Monetâñ 1874 yâñda, resim alanâda yaptğ ė devrimi, müzik alanâda Debussy (1862-1918) gerçekleştirmiştir. Yerlekmik kalâplarê değ ıktirmek adâna Debussy, klasik ölçülerinden uzaklaşan çâlmalar üreterek rengin müzikte önemli bir öge olduğ unun altâñ çizmektedir. Romantik dönemde ön plana çâkan kromatik* yapê izlenimci müziğ in vazgeçilmez bir öğ esi haline gelir.

İğhan Mimaroğ lu, Müzik Tarihi kitabânda İğlenimci müziğ in yöntemlerini ñBelirli tonalitenin dâñda kalan akorlarâñ kimi kere parçanâ daha ilk ölçüsünde sunulmasêve böylece tonalite duygusunun silinmesi, akorlarâñ klasik armoni kurallarâñ tersine, kokut olarak ilerlemeleri ve bu tutumun bir sonucu olarak dâ ülkelerin,

* Yarân tonlardan olunan ses dizisi.

Uzakdoğ uânun, özellikle Çin ve Japon müzîî inin, hem de ortaçağ müzîî inin ses dizelerine bakvurulmasē kromatik dizinin, tonalite kurallarē içinde çözümlenemez gibisinden kullanēmasē ve böylece atonalitenin hazēlanmasē ÷eklinde açēklamaktadē [31].

Debussy, müzîî indeki rengi ve biçimsel uyumu yakalamak için doğ adan esinlenmiştir. Eserleri, dinleyici gözünde sanki bir manzara resmi çizmektedir: ñLa Mer (Deniz)ò adēnē takēyan yapēē bir doğ a görünükünün, denizin besteciye verdî i duygularēn, izlenimlerin anlatēmasēdē. Müzîî ini, özellikle uyuma ve ses rengine dayandēran Frederick Delius (1863-1934) da yapēlarēna Debussyôinki gibi doğ a görünümlerini ifade eden isimler koyar. Örnek olarak ñNehir Üzerinde Bir Yaz Gecesiò, ñGün Doğ madan Önce Bir karkō, ñTepelerin Üstünde ve Tepelerdeò sēalanabilir. Resimde lekeler ve fēça vuruklarēyla olukan görüntü, izlenimci müzikte tēdārla, tēdārēn arasēna serpiştirilen sessiz alanlarla elde edilmiktir.

Armoni ve form kurallarēnē akan Claude Debussyônin müzîî i melodi, ritm ve tēnē parçacēklarēnē birlekimlerine dayanmaktadē. Böylece izlenimciliğ in ikitsel sanatlardaki yöntemi belirlenmē ve Debussyôden sonra pek çok sanatçē bu yolda uygulamalara baklamēttē. Bir geçik dönemi olarak görülebilecek olan 19. yüzyē sonlarē bestecilerin farklı üsluplarda besteler yapamaya yönlendirmiştir. İzlenimci Müzîî in temsilcisi olan Debussyônin Sembolizmôden etkilendiğ i gibi Maurice Ravel (1875-1937) de bu grupta sayēdabilececek önemli isimler arasēnda sayēdabilmektedir.

Ravel, Fransēzlarēn ñFin de siēcleò (Çağ ēn sonu) sanatçēlarē diye adlandērdēklarē ñDannyo karakterinin bir simgesidir. Aslen İngiltereônin Hindistanôdaki sömürgelerinde görev yapan memur anlamēna gelen ñDandistò ya da ñDandyò, ñaydēn bir kafa yapēē içinde, herkesten ayrē bir görünümde, soylu davranēdlē iyi giyinen, hazē cevap, esprili, biraz züppe, çelikgili bir tipò anlamēna gelmektedir [30, s239]. Ravel de bu tanēna uyacak ÷ekilde ÷akacē ve alaycē bir mizaca sahiptir. Yapēlarēna enteresan isimler verecek kadar alaycēdēkte cesur olan bir sanatçēdē.

Ravel her ne kadar armoni kurallarēna bağ lēymēk gibi gözükse de müzîî inde, çeliklilerin sergilendiğ i alēdēmadēk birlekimler kullanmēttē. Debussy gibi onun da sembolist ÷airlerle kurduğ u ilikki müzîî ine yansēmēttē. ñÇocuk ve Cadē Büyüsüò, ñGecenin Hortlağ ēò adēnē takēyan eserlerindeki gibi daha pek çok yapēnda fantastik ve gizemli bir hava sezilmektedir. ñTasalē Kuklarò ve ñÇanlarēn Vadisiòinde Ravel, çanlarēn ve kuklarēn seslerini izleyicinin gözünde canlandēmak için farklı ses figürasyonlarēkullanmēttē.

Sembolizm ise maddeciliğ e ve fiziksel eğ ilime bir tepki olarak 19. yüzyēn sonunda doğ ru ortaya çēkmēk entelektüel bir harekettir. İzlenimcilikēte olduğ u gibi, görünenin

varolduđ u kokullar altēnda temsil edilmesi sembolistlere gōre yetersiz kalmaktadē. Onlara gōre aklēn artđk, fiziksel olanēn ōtesine geēerek; gizemli ve dūksel bakka bir gerēeklik ūzerine dūkūnmesi gerekmektedir. Bu eđ ilimde olan sanatēđar da yapēlarēnda maddi olan dūnyayēdeđ il; sadece ruhen algēdanabilen manevi ve tinsel bir dūnyayē anlamlandırēmaya, onu duyulur ve gōrūnūr kēlmaya ēalēmēklardē. Sanatēđar ifade biēimi olarak mistik ve dinsel dūkūncelere yōnelmeye baklayacaklardē.

Skryabin, estetik anlayēēē gizemci dūkūncelere ve dinsel kaynaklara dayandēmēē ōnemli bir bestecidir. Bu konuda oldukēa ileri gitmiē, kendisine yakēēēdan peygamber kimliē i ile duyduđ u bu manevi aēlē ē gizemli yapēlarēyla doyurmaya ēalēmēēē.

Skryabinēn teozofik dūkūnce ile ilikkisi, 1906 yēēnda, Parisēte abone olduđ u ēLe Lotus blueō gazetesiyile baklamēēē ve Rusyaōya dōndūē ūnde, bu gazetenin bir benzeri olan ēTeosifskiō ile devam etmiētir. Kēviēreēdeyken ise Madame Blavatsky, Annie Besant ve C.W. Leadbeater okumuktur. Bu kitaplar Skryabinēi oldukēa etkilemiē, ēalēmalarēēē temelini oluēturmuktur [1, p.59].

Teosofistler mūzīē in dinleyiciyi, manevi algēdarla yūksēk bir bilinē seviyesine ēēardēē ēē gōrmūklerdi. Bu bilinē seviyesinde mūzīē in, zihinde dūkūnce formlarē oluēturduđ unu dūkūnmekteydiler. Annie Besant ve C.W. Leadbeater, kitaplarēnda bu konu ūzerinde durmaktadēlar: ēSesler de renkler gibi form ūretirler... her mūzik parēasē arkasēnda bir iz bēakē... bu izler onlarē gōrebilecek gōzler iēin aēēk ve anlakēēēdēō [32].

Wagnerēde gibi Skryabinēn de antik dōnemdeki ōsanatlarē būtūnlūē ūnūō ilkesine baēlēē. Būtūnsel ifadeyi yakalamak iēin ēok sesli olan eklektik bir anlayēē benimsemiētir ve ēoē u zaman sinestezi aracēēē ēyla sanatlarē arasēndaki ilikkiiyi yakalamaya ēalēmēēē. Yapēlarēnda kimi zaman bir renk sesin, bir ses de bir duygunun ifadesi olabilmektedir. ēiir, mūzik, gōrsel sanatlar onun eserlerinde ek it rol oynamaktadē. Herhangi birinin ōncelikli bir ōzerklīē i yoktur. Ōlmeden ōnce tamamladēē ē en son yapē olan ēPrometheus: The Poem of Fireōda (1910) orkestraya ūflemeliler, vurmālēdar, arp, piyano gibi telli mūzik aletlerinin yanē sēra bir de ēēēk klavyesi eklik etmektedir. Ikēk klavyesinin nasē ēalēnacaē ēēē nota kaē ēēēnda, Luce (Ikēk) bōlūmūnū ekleyerek yine notalarla belirtmiētir (Resim 4.1.).



Resim 4.1. Skyrabin'ın Prometheus Eseri

Prometheus, Skyrabin'ın bir çok yeniliği bir araya getirdiği önemli bir çalışmadır. Sinestezi ve âk klavyesinin yanısıra Skyrabin bu eserde, kendine özgü bir armoniye sahip olan Prometheus akorunu da yaratmıştır. Müzik kuramcılar uzun yıllar üzerinde tartıştığı bu akor, fiziksel ve bilimsel kurallara bağlı olarak üretilmiştir. Her ne kadar 12 ses dizisini kullanmamış olsa da Schönberg'e oldukça yaklaşıyor olmasından dolayı Skyrabin, atonal müziğin gelişmesinde önemli bir yerde durmaktadır.

Prometheus adlı eserin diğer bir önemli özelliği ise dönemin felsefesi âk'ında şekillenen Skyrabin'ın düşüncesini ortaya koymasıdır. Fichte ve Schelling gibi Rus simgeçilerin yanı sıra sanatçı, Nietzsche'nin üstün insan kavramından da beslenmektedir. Prometheus ve Mesih kavramlarıyla örtükten bu üstün insan modeli, Skyrabin'ın dünyayı kurabileceğini düşündüğü peygamber tanrıya da uygun düşmektedir. Nietzsche'ye göre Apollon imgesi, Dionisos'un bakından beri sahip olduğu bütüncül yaklaşımı gölgede bırakmaktadır. Nietzsche Prometheus'u, onu kışkırtan şeylerden kurtulmuş ve sürekli üzerinde durup parçalarından parça koparan kartal'a karşı zafer kazanmış bir karakter olarak betimler. Nietzsche'ye göre sanat da bu şekilde, kendini kışkırtan aidiyetlik duygusundan ve sosyal baskılardan kurtulmalıdır [33].

Skyrabin Mesih kavramını erken ölümü nedeniyle tamamlayamadığı 'Mysterium' (Gizemli Alem) adlı eserinde de yer vermeye çalışmıştır. Bu eser yine Prometheus örneğinde olduğu gibi, Wagner'in geleceğin sanat yapısı kuramına bağlı olarak tüm duyuları; görme ve iktmeye bağlı olarak âk ve müziğin, hatta kokunun ve tadın bir arada olduğu, sinestezik bir yaklaşımla anlamlandırılacak bir çalışmadır. Buna göre; iktisel, görsel ve motor tüm duyular tek bir estetik deneyimle sıkı sıkıya bağlı olmalıdır.

Skyrabinê göre insanlêk baklangêçta, yeni ve gelişmekte olan bütünsel sanat anlayışın bilincindedir. Antikite ile ilişkisi su götürmez olan Skyrabin, bu yaklaşımla, geçmişten aldığı destek ve birikimi sanat kavramı olarak yeniden şekillendirilmesinde kullanmaktadır.

Skyrabin, Prometheus akoru ve müzikteki yeni renklerinin kullanımı gibi, ortaya koyduğu yenilikler, her ne kadar tarihsel bir devamlıktan yoksun kalmışsa da sanatçı Rus meslektaşları üzerindeki etkisi bir süre de olsa devam etmiştir. Nikolai Obukhov, Arthur Lourie ve Wischnegradsky, Skyrabin'ın açtığı yolda ilerleyen önemli isimler arasında yer alır. Sanatçı son dönemde üzerinde durduğu mikrotanalite sisteminden hareketle Olivier Messiaen ve Yannis Xenakis öncü olmuş; bunun yanı sıra piyanonun olanaklarını genişletme çabası ile de Charles Ives, Stravinski ve John Cage'nin uygulamalarına önemli bir zemin hazırlamıştır.

4.2. 20. Yüzyılın İlk Yarısı

19. yüzyıldan miras kalan durağan ve kendini tekrarlayan kalıplardan kurtulma çabası 20. yüzyılın ilk yıllarında yoğun olarak devam etmiştir. Müzikteki ifade alanının genişlemesiyle birlikte, yüzyıl başında kerkemza çıkacak ilk aşamada Dâvurumculuk olacaktır.

Müzikte Dâvurumculuk, aşırı uyumsuzluğun, uçuk, birbiriyle bağlanmaz melodilerin ve atonalitenin kullanımı ile canlandırılmaktadır. Mahler, Richard Strauss ve Wagner gibi son romantik bestecilerin çalışmalarındaki duygusal karmaşıklık 20. yüzyıl Dâvurumcu müziğin temelini oluşturmaktadır. 1905'ten 1925'e kadar Avusturya ve Almanya, bu hareketin merkezi olmuştur [34].

Erken dönem çalışmalarında Arnold Schönberg (1885-1947), Wagner sonrası Romantizmin örneklerine yakın eserler üretmiştir. Sonrasında, atonalitenin canlanmasıyla birlikte Schönberg, dâvurumcu müzik anlayışının en önemli bestecisi olarak anılmaya başlanacaktır. Atonalitenin, bestelenen eserde yarattığı bilinçli uyumsuzluk durumu, sanatçıların kendilerini ifade edecekleri bir araca dönüşmüştür.

Schönberg bir yandan Debussy, Skyrabin, Ravel gibi atonal müzik çizgisinde eserler üretirken öte yandan bir süre sonra atonal müziğin de tıkanacağına düşünerek, araştırmalar yapmaya başlamıştır. Bir dönem eser vermeye ara vermek ve çalışmalarını yoğunlaştırmıştır. 1922 yılında 12 ses sistemini ilan ederek müziğin devrimci sınırlarıyla tarihteki yerini almıştır. Obukhov ve Stravinsky gibi çağdaş olan bir çok besteci, sanatçıların açtığı bu yeni yoldan ilerleyecektir.

20. yüzyılın ilk çeyreğinde, sanayileşmenin ve bilimsel alanda geliken yeni teknolojilerin katkıları da önemli olmuştur. Farklı araçlarla ses üreten alet yapımı ile sesin fiziksel yapısına yönelik araştırmaların yanı sıra modernleşme ile toplumun da beklentileri değişimlere bakılmaktadır.

Kıyafetlerde sıra dışı bir söylemle ortaya çıkan Fütürizm, müzik alanında ilklerin gerçekleştirildiği, avangard ve deneysel müziğin temellerinin atıldığı bir akım olmasına açısından önem taşımaktadır. Makinelenin deyiştirmeye bakıldığı kültürel ve sosyal ortamın resim, heykel, kırı, tiyatro ve müzikteki bir yansımasıdır. Marinetti ve Bussoni (1866-1924) öncülüğünde geliken akımın düşünceci, 1909 yılında *Le Figaro* gazetesinde, manifestolarının yayınlanmasıyla sanat çevrelerine duyurulur. Kısa ömürlü bir akım olmasına rağmen müzik tarihine damgasını vuran Fütürist akım, 20. yüzyılın başında, müziğin geleneksel yapısından kurtulmaya çabasına, radikal bir yöntemle katkı sağlamak amaçlanmıştır.

Fütürist sanatçılar, yeni sanat hareketlerini yaymak için farklı yollar denemiklerdir. Bir tren kiralararak Rusya'ya kadar gitmişler, *Fütürist Geceler* adında, sanatları ile halk arasında icra ettikleri konserler ve özel partiler düzenlemiklerdir.

Balilla Pratella'nın 1910 yılında kaleme aldığı *Fütürist Müzisyenlerin Manifestosu*, 1913 yılında ressamlığı bir gecede bırakıp yığın olarak müziğe ejiilen Luigi Russolo'nun *Art of Noises* (Gürültü Müziği) ile takip etmiştir. Bu sanatçıların asıl amacı geçmişe dönük deyişlerini hiçe sayarak geleceğin müzik anlayışının, geliken saniyelenin ortaya çıkardığı yeni bir çehreyle, yeniden üretilmesini sağlamak lamaktadır. Bunun için teknolojik olanaklardan, modern yaşamın şekillendirdiği gündelik hayattan ve makinelenmeden beslenmiklerdir.

Russolo fütürist müziği, Pratella'ya nazaran daha keskin bir ifadeyle açıklar. Ona göre Batı müziğinin sürekli ses gamından kurtulmasının vakti gelmiştir. Her ne kadar geçmiş dönemlerde yaratıcı besteciler bazı deyişlilikler öngörmük olsalar da Russolo'ya göre bu örnekler de yine bildik, sürekli yinelenen seslerden ibarettir [35]. Ancak bazı istisnalar da vardır: Fütürist sanatçılar, *Bahar Ayını* adlı eserinde Rus halk müziğini, balenin içine hiç almadı olunmayan bir düzenlemeyle yerleştiren Stravinsky'den övgüyle bahsetmektedirler. Geleneksel bir motifi stilize etmesi, fütürist sanatçılar için geçmişle hesaplamanın bakardığı bir örneğini temsil etmektedir. Stravinsky onlar için artık yeni müziğin efendisi sayılmaktadır. Kıhan Mimaroğlu Fütüristlerin sokaklarda elinde *Kahrolsun Wagner!* Yakaşın Stravinsky'ye yazdığı levhalarla dolandıkları belirtmiştir [31, s.141].

Yüzyılın ilk yıllarında geliken teknolojiye bağılı olarak ortaya çıkan yeni icatlar da fütürist hareketi destekler niteliktedir. 1906 yılında, Amerikalı Thaddeus Cahill

tarafından halka sunulan "Dynamophone / The harmonium", fütürist sanatçılar oldukça heyecanlandı. Elektrik akımına sese dönüştüren bu aletin 36 notadan oluşan 7 oktavlı bir klavyesi vardı ve 40-4000HZ frekans aralığında ses üretebilmektedir.

Kentin ve sanayileşmenin sesini bir müzik parçası olarak gören fütürist besteciler için alet üretimi, sanatçıların beslendikleri önemli kaynaklarından biri haline gelmiştir. Ses üreten elektronik aygıtların (sintisayz) prototipini oluşturan bu aletler, 20. yüzyıl müziğinin temelini oluşturan örnekler olması açısından oldukça önemlidir.

Modern şehrin dönükümü sırasında ortaya çıkan gürültüleri bir müzik notasına benzeten Luigi Russolo, bu seslerin kontrollü bir biçimde üretilmesini sağlayacak alet yapmağa başlamıştır. Sanatçı "Intonorumori" olarak adlandırıldığı enstrümanıyla "gürültü", "fışkırt", "çığlık" ve "bağırma" gibi isimlerle seslendirdiği sesler üretmektedir. İlk konserini Milano'da vermiştir (Nisan, 1914). Bir ay sonra Genova'ya, daha sonra ise Londra'ya geçmiştir. Moskova'da gerçekleştirileceği konser ise 1. Dünya Savakının çıkmasıyla iptal edilmiştir [35, p.139].

Intonorumoriye duyulan ilgi, savak sonrasında azalmak olsa da Ravel, Milhaud ve Edgard Varèse gibi sanatçılar bu buluştan oldukça etkilenmişlerdir. Russolo, 1922 yılında Paris'te "Rumorarmonio" adını verdiği bir müzik aleti daha geliştirir. Bu enstrümanın bir öncekinden farkı çekitli gürültülerin bir klavyeden üretilmesini sağlayan bir düzeneğe sahip olmasıdır. Varese 1929 yılında gerçekleştirdiği bir halk konserinde bu enstrümanı orkestrasına dahil etmiştir. Ancak bu müzik aletleri, seri üretime geçmeden, 2. Dünya Savakı sırasında tamamen ortadan kaldırılmıştır. Geriye bir kaç ses kaydı ve enstrümana ait fikir verebilecek görsellerden başka bir şey kalmamıştır.

Fütüristlerin ayrıksı düşünceleri, ek zamanlı olarak gelirken Dada hareketine ve 20. yüzyılın ikinci yarısında Amerika'da ortaya çıkacak Fluxus akımına zemin oluşturmaktadır. Bu etki Fütüristlerin eylemsel ve avangard tavrından kaynaklanmaktadır.

Müziğin klasik bağlamından koparıldığı ses, Dada hareketlerinde ortaya konulan eylemin önemli bir parçası haline oluşturmaktadır. Rastlantısal, otomasyon ve performans gerçekleştirilen kikinin bilinç altı yeni bir müzik dilini ortaya koymaktadır.

Rastlantısal ve doğaçlamayla ortaya çıkan melodik yapı Sürrealist sanatın esin kaynağı olmuştur. 1920'lerde pek çok besteci Sürrealizmin bu gelikigüzellik anlayışından yararlanmışlardır. Bu sanatçıların arasında Bohuslav Martinu, Andre Souris ve Edgar Varese de yer almaktadır. Örneğin, Varese'nin "Arcana" (1925-1927) adlı eseri bir rüya serisinin tasviridir, Pierre Boulez'ın 1972 tarihli "Explosante-fixe" ise

sanatçân Bretonûn ñMad Loveò adlê kiirinden esinlenerek gerçekteirdi i bir eserdir. Sürrealist akēm etkileri günümüzde de halen görülebilmektedir. Jeferson Airplane grubunun 1967 tarihli albümü ñSürrealist Yastêkò adē takēmakta ve David Bowie ve Brian Eno gibi çağ dak besteciler de çalēmalarēnda bu akēm etkilerinden söz etmektedirler.

I. Dünya savakēsonrasēnda, toplumsal kaygēlarla ortaya çēkan bir başka akēm ise Yeni-Klasikçilikdir. Bartok ve Hindemith öncülüğünde geliken akēm amacē Fütüristlerin aksine, geçmişteki müzikal değ erlerin yeniden gün yüzüne çēkarēmasēne saē lamaktē. Çünkü bu sanatçēlara göre; deneysel müzikler ve atonal yapē dinleyiciden gittikçe uzaklanan yeni bir müzik dili oluşturmıştır. Öte yandan savak sonrasēyakanan skētē ve buhran, gelecek kaygēstakēyan dinleyici kesimine hitap etmemeye baklamēttē.

I. Dünya Savakēnēn tahribatē özellikle Almanyaōyē derinden etkilemiştir. Bunalēm, yoksulluk ve gelecek kaygēē kararsēzlēk ve karamsarlēk egemen oldu u bir dönem baklamēttē. Kısınlar bu yüzden kimi zaman öfkeli, kimi zaman umutsuzdurlar. Bok vermiklik hakimdir ve kendilerini dēk dūnyanēn karamsar ortamēndan uzaklaētmak için eē lenceye vermiklerdir. Genel karamsarlēk yanēnda, kültürel bokluē a dūkmüklerdi. Öyle uzun boylu, büyük soluklu sanat eserlerini dinleyecek halleri pek yoktur [36].

Bartok ve Hindemithōn yanēsēra Yeni-Klasikçilik üslubunda eserler üreten Stravinsky de bu kaygēdan hareketle, Barok, Rönesans ve Klasik formlarēn yer aldē ē besteler yapmaya baklamēdlardē. Yeni-Klasikçi bestecilerin geçmiş değ erlerden beslendi i bir başka alan ise folklorik, yerel oē elerdir. Macar asēlē Bartok, ülkesinin halk müzi i ezgilerini, yerinde yaptē ē incelemelerle müzi ine eklemlendirmiştir. Bartok ve Hindemithōn, Türk müzi i üzerine araētmalar yapmak üzere ülkemize davet edildi i de bilinmektedir.

Hindemithōn savundu u görük, ñike yararò ve ñiklevselò olan sanattan yanadē. Böylece seyirciyle müzik arasēndaki baē ēn yeniden kurulabilece i inanmaktadē. Bu amaç doē rultusunda çocuklara yönelik opera ve orkestra besteleri ile halkēn duygularēna seslenen anlaēdabilir müzik çalēmalarē yapmēttē. Ancak 1933 yēlēnda Nazi Partisiōnin iktidara gelmesiyle, pek çok besteciye karkē geliştirilen tepkilere Hindemith de maruz kalmēttē. 1933-1934 yēllarē arasēnda besteledi i ñMathis der Malerò (Ressam Mathis) adlē operasē reddedilen eserlerinin bakēnda gelir ve sanatçânēn müzi i yasaklananlar arasēna alēnē.

Ressam Mathis Operasē 15. yüzyēl Almayaōsēnda yakāmēk olan ve Reform hareketlerine destek vermek üzere saraydaki görevinden ayrēdan ressam Mathias

Grünewald'ın konu almaktadır. Eserin libretto* bölümü, 1934 yılında Almanya'ya yakınlığından ötürü tepki toplamıştır.

Futurist besteciler arasında adını saydığımız Bussoni de Yeni-Klasikçilik akımı ve sanatın iklevsellik ine değil inmiştir. Besteci 1922 yılında akımın amacına yönelik olarak kınları söyleyecektir: "Kargakalın özgürlüğüne götürmez. Üzerinde durmak istediği imkân, her işe yarar gerecin, sadece güzellik amacıyla kullanılmasıdır. Ölçü, tempo ve ezgi yapısı ustaca uygulanmalı, kuruluşu ne olursa olsun sanat yapısı klasik sanat yapısının düzeyine çıkarılmalı, klasik teriminin anlatmak istediği bütünlük anlayışına varılmalıdır" [36, s.279].

Atonal yapının açmazlığına tepki olarak gelişen Yeni-Klasikçilik'in etkisi sürerken Schönberg, tonsuzluğu belli bir sisteme oturtacak araştırmalarına devam etmektedir. 1921 yılında ortaya koyduğu yeni sistemle modern müziğin temelini oluşturan sonuca ulaşmıştır. 12 ses/nota dizisi olarak adlandırılan bu yapı, eserin belkemiğini oluşturmaktadır. 12 sesin her biri, bağımsız olarak bir değer sahiptir. Bu eşitlikçi ilke sesler arasındaki hiyerarkiyi de ortadan kaldırmak olur. 12 ses bir kez duyulduktan sonra başka bir dizilimle tekrarlanır. Tekrarlanan dizinin bir değeriyle aynı olmaması ön koşuldur. Bunun için de ses dizisi, sondan başa ya da tersine bir sistemle yeniden düzenlenir. Aralıkların kimi zaman yukarıdan aşağıya, kimi zaman da aşağıdan yukarıya çevrilmesiyle de başka yeni düzenler yaratmak olur. Düzeni sağlamak için ise yığın olarak matematikten, matematiğin permutasyon ve matris sisteminden yararlanılmıştır.

Atonal yapıya ve 12 nota sistemine bağlı olan kurguyu savunan Schönberg'in, Alban Berg ve Anton Webern'in eklenmesiyle, İkinci Viyana Okulu olarak adlandırılan yeni bir müzik akımı oluşmuştur. Alban Berg'in eserlerinde, Schönberg ve Webern'in oranla eskiye bağlılık görülmektedir. Besteci tonaliteyi seriyalizmle birlikte kullanarak eserler üretmiştir. Webern'in ise daha köktenci bir anlayışla seriyal yapıya bağlı kalmak, deneysel yaklaşımla kendine özgü bir müzik karakteri oluşturmıştır.

Webern ise Schönberg'in, yalnızca birbiriyle ilişkili olan 12 ses ile kompozisyon oluşturma yönteminin ilerici bir bütünlüğüne ulaşmış olduğunu düşünmektedir. Geçmişe tam olarak arkasını dönmediğini, ancak yine de daha önce söylenmemiş bir ifadeyle müziğin dile getirilmesi gerektiğini belirten Webern'e göre yeni müzik, geçmişteki gelişmelerden yola çıkarak elde edilir. Bu konuda Webern, Goethe'nin görüşlerinden yararlanmıştır. "Tıpkı Goethe'nin renklerin özünü görme duygusuyla ilgili deyiş al yasa olarak tanımlaması gibi, Webern de sesin iktisat duygusuyla ilgili deyiş al yasa olarak

* Operalara ve operet gibi sahne eserlerinin sözlerini içeren metin. "Kitapçık" anlamına gelen bu terim, bestelenecek konulu eserler içindeki sözlerden oluşur. (Ahmet Say, Müziğin Kitabı)

kabul edilmesini ister; ve sesin insanca tüm güzeli-güzelliklerden arındırılmasi gerekmektedir [37].

1932 yilinin sonuna dogru yazdig i Koçerto op.24 ile Webern, 12 Ses Sisteminin temel ilkelerini acik bir kilde ortaya koymuktur. Besteci bu eserinde, eski bir Latin deji iki olan nSator Arepo Tenet Opera Rotasò'dan yola cakararak dizisel bir yap e oluurtmuktur. Bu kelimelerin alt alta soralan ile ortaya cikan kare yap e kelimelerin yukardan aya ya ve sa dan sola okunukunda yine ayn e soralamay e vermektedir. Farkli duzlemlerde yine ayn e deji erleri oluurtan bu dizgisel dukince 12 Ses Sisteminin temelini oluurtan formulu gorunur kalmaktadir. Webern'in muzigi i, 20. yuzyilin ilk yarisi bittigi inde Boulez, Stockhausen, Nono ve Pousseur gibi sanatcilar uzerinde etkili olmuur.

Ancak bu yeni duzenle oluurturulan muzikleri dinlemek gittikce guclenmeye bakilmali. Permutasyon ve matris hesaplamalar ile duzenlenen, Kntegral ve Total Seriyalizm gibi kurallaripek esnek olmayan dizisel yap in kullanilidoruk noktasi ula kmali. 1950lere gelindigi inde ise avangard sanatcilar, formulektirilmik olan bu sistemin tamamlayici olarak, rastlantisal, belirsiz ve kimi zamanda kansa dayali kompozisyon anlayislar geliiktirmiklerdir.

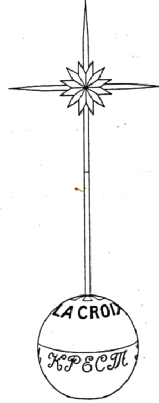
Tum bu dizisel ve Yeni Klasikci hareketlerin gelismesinin yan e sira alidilmak seslerin otesinde ses arayislar bir yandan devam etmektedir. Futurist muzik ile baklayan deneysel yaklam, bir sure dada ve surrealizm gibi diji er sanat akamlar ile devam etmik, sonrasinda elektronik muzik ile kavramsal ve teknik cercevesini oluurtmuktur. Elektronik muzik, elektronik aletlerden yararlanarak muzik yap dan genik bir alan e kapsamaktadir. Futuristlerin ve daha oncesinde geleneksel aletlerin tanilme dainda kalmak olan Theremin**, Ether gibi icatlarin da bu alanin icine giren primitif ornekler arasinda yer aldig i dukinulebilir.

Rus Besteci Obukhovun nLa Livre de Vieò (Yakam i Kitab i) adli eserinde kullandigi e Ether, yaklak olarak insan duyum ekijinin bek oktav altindan ultrasonik bir ses u retmektedir. 1920lerde ve 1930larin ilk yarisinde Obukhovun keftigi i bu alet Michael Billaudot ve Pierre Dauvillier tarafindan ncroix sonoreò (Sesli Haç)ad ile

* nÇiftci Arepo Kleri Yuritirò

** Kk sintisayza olarak bilinen Theremin 1917 yilinda, fizikci Leon Thereminin Rusya da guvenlik alarmetasarilneicin radyo tupleriyle yaptigi deneyler sirasinda u retilmik bir alettir. Bu aletten cikan sesler, iki anten yardil ile sesin perdesi ve kiddeti uzerindeki oynamalarla sa lanlmaktadir. Ellerin antenlere yakilankitirip uzaklankitirilmesiyle kontrol edilen bu mekanizmada yuksek radyo frekansindaki ses dalgalarindan yararlanilmali. Thereminin calisma prensibi 1960larda Robert Moog tarafindan u retilecek ilk klavyeli sintisayza da oncu olacakti. Theremin ozellikle 1920 ve 1930larda klasik muzik konserlerinde yaygin olarak kullanilmali.

imal edilmiştir [1, p.76]. Üzerinde bir haç olan yaklaşık 120cm.dik pirinç antenin altına elektrik titreşimlerini ileten 60cm. çapında bir küre eklenmiştir (Resim 4.2.).



Resim 4.2. Nikolay Obukhov'un ncroix sonore'u.

Küreden sağlanan elektrik akımı ses perdesini etkilemekte ve ellerin ikonik heykelsi aletin hac kısmına yaklaşıp uzaklaşmasıyla da değişik tonlar elde edilmektedir. Eserin bir bölümü 1926 yılında Paris Operasında sahne aldığı anda, izleyiciden olumsuz tepkiler alır. Obukhov bu sahne deneyiminde izleyiciye, kendilerinden geçebilecekleri ruhani bir atmosfer ne yazık ki yaratamamıştır.

La Livre de Vie (Yakamın Kitabı), küçük bir tekrarla döngüler yaparak ilerleyen 12 sese dayanmaktadır. Obukhov, seste tekrardan hoşlanmayan bir bestecidir. Ona göre tekrar uyumu kirletir. Müziği, 12 tonlu melodiyle ilerlerken vokal eklenmektedir. Karkardar yüksek perdeden, kısa bir cümle ya da kimi zaman da ağızları kapalı bir şekilde maddeden sesler çıkarmaktadırlar. Bunlara Ether eklemektedir. 1934 yılında yine Paris'te sahne almasından ardından New York Times konser için, Obukhov'un Paris'te gülümsemelere yol açan müziği: Elektronik müzik aletine eklenen karkardarın garip performansları ile yaratıyordu yorumunu yapmıştır [38].

Çalgıların senadığı besteciler, elektronik müzik ile kendilerini özgürce ifade edecekleri yeni bir alan buldular ve düşünmekteydiler. Elindeki gereçlerin istediği türden bir müziği engellediğine inanan, bir süre Dada performanslarına da katılmak olan Edgar Varese de, Theremin ve Ondes-Martenot'u* bestelerinde kullanarak gelişmesine ve yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur. Varese, Schönberg gibi iki dünya savaşı arasında müzik yazmaya ara vermiştir. Schönberg, müziğin atonal yapısına yeni çözümler ararken Varese ise daha çok ses kaynaklarına yönelmiştir.

* 1923 yılında tanıtıldığı Leon Theremin'in çalışmalarından etkilenen çellist Maurice Martenot tarafından üretilmiş elektronik müzik aletidir. Patentinin 1928 yılında alındığı "Ondes-Martenot"un, daha sonraki modellerine klavye de eklenmiştir. Böylece orkestrada içinde daha uyumlu olmuştur. Kıracının ses tınısı ve karakteri üzerinde değişiklikler yapılabilmesi de ayrıca kendi generasyonu içindeki diğer aletlere kıyasla bir bakardır.

Çalgē aletlerinin yanē sēra mūzīj in yeniden üretimini saĵ layan kayā teknolojisi de gelismeye baklanmāxtā. Ses kayā etme iklemi, icra edilen bir mūzīj in yeniden üretilmesinde kullanđmaktadē. Kimi zaman da kaydedilen sesler, yeniden deĵ erlendirilerek mūzikal yapēya eklemlenmektedir. Örneĵ in; 1939 yēānda John Cage, űImaginary Landscape No.1ò adēnē takēyan bestesinde, elektrik titrekimlerini kaydettīĵ i gramafon kayālarēnē kullanarak pahalē ve pratik aēđan uygulamasē zor bir deneme gerēeklektirmiştir.

Ses bandē ilk olarak radyo endüstrisinde kullanđmaya baklanmāxtā. Ancak bu gelikme kēsa zamanda Edgar Varese, Karlheinz Stockhausen ve John Cage gibi avangard sanatēđarēn ilgi odaĵ ē olmuştur. Farklē mūzik aletlerine yōnlenen yeni ses ve tēnē arayālarē 1950đlerde kayā teknolojisinin gelikmesiyle somut seslerin, mūzīj in malzemesi olarak gündeme gelmesini saĵ lamāxtā.

4.3. 1950 SonrasēMūzikteki Gelikmeler

Elektronik mūzik aletleri ve ses kayā sistemlerinin gelikmesiyle, 1950đlerin baklarēnda, ses kēridi üzerinde yapđan farklē mūzik eĵ ilimleri ortaya ēēkmāxtā. Bunlardan biri Parisēte, Pierre Schaeffer ve Pierre Henry öncölūĵ ünde geliētirilen űMusique Concreteòdir. Aynē zamanda Köln Radyoòsunda Pierre Boulez ve Karlheinz Stockhausen gibi bestecilerin ēālāmalarēyla kēkillenecek olana ise űElektronishe Musikò denilmektedir. űTape Musicò olarak adlandēđan üçüncü ses kēridi mūzīj i ise, Avrupaòdaki gelikmelerin ardēndan Amerikaòda geliētirilmiştir. Princetonòda kurulan stüdyonun yanē sēra Milano ve Tokyoòda da ardē ardēna elektronik mūzik stüdyolarē kurulmuştur.

Musique Concrete ile Elektronishe Musikōn ortak yanē besteciye saĵ ladē ē genik olanaklardē. Ancak sesin kaynaĵ ēna bakēddē ēnda aralarēndaki ayēēn daha net görülebilmektedir. Musique Concrete, doĵ al seslerin kaydēyla saĵ lanmaktadē. Varolan seslerden yararlanđmēk olmasēndan dolayē űsomutò mūzik olarak da adlandēđmaktadē. Oysa elektronik kaynaklē seslerle elde Elektronishe Musikòde sesler, önceden belirlenen bir dizilimle bir araya gelen üretimlerden ibarettir. Bu aēđan öncelikli olarak soyut bir dükünük iēinde yaratēddēklarēdükünölmektedir [39].

Edgar Vareseōnin ismi Elektronik Mūzik denildīĵ inde akla gelen ilk isimlerden biridir. Sanatēēn ileri görüklölūĵ ü, zamanēnda ēevresi tarafēndan anlakēdamamēk olmasē elektronik mūzik üretimini yayĵ nlaştē ē 1950đlerde, hala bir takēn engellerle karkēdaksa da, onun izinden gidecek olan yeni bestecilere ēēk tutacaktır. Varese 1958 yēānda, mimar Le Corbusier öncölūĵ ünde Iannis Xenakis ile birlikte, Brüksel Fuarēnēn Philips Pavyonuōnun düzenlenmesinde ēālāmāxtā. Burasē için besteledīĵ i

“Poem Electronique” adlı eseri, elektronik müziğin önemli örnekleri arasında yer almaktadır.

Stockhausen’ın 1953 yılında gerçekleştirdiği “Kontrapunkte” adlı eserinde ise piyano ve vurmalarla elektronik sesler eklenmektedir. Stockhausen, Webern’den oldukça etkilenmiştir. Bir dönem öğrencisi olduğu Messiaen’in 1952 tarihli “musique concrete” (somut müzik) kapsamına giren “Timbres-durées” adlı kısa bestesi ile elektronik müziğe katkı sağlamıştır.

Avrupa’daki elektronik müzik dalgası kısa zamanda tüm dünyaya yayılmaya başlamıştır. Ankara Devlet Konservatuarı ile Gazi Eğitim Enstitüsü’nde dersler veren ve 1957 yılında Ankara Radyosu Müzik Yayınları’na keşifçi olarak getirilen Bülent Arel* de (1919-1990) gelişmelerden kısmen haberdar olarak kendi çalışmalarına icat ettiği osilatör (elektrik titreşimleri üreten bir alet) ile birlikte sunmaktaydı. “O zamanlar elimizde elektronik cihazlar yoktu. Bir mühendis arkadaşla benim isteğime göre bir tane osilatör yaptık. O eski tramvay kontrolleri gibi bir tane kolu vardı osilatörün, bir de düğmesi. Ben de ibrenin ucuna sıra sıra notaları adan yazdım. Kolu nereye doğru çevirirseniz o ses çıkıyordu” [40].

Arel, 19 Ocak 1958 yılında Ankara Milli Kütüphane’de, Helikon Kuarteti** tarafından icra edilen “Kuartet ve Elektronik Frekansmetresi İçin Müzik”de bu aleti kullanmıştır. Konseri izlemeye gelen Rockefeller temsilcisinden burs teklifi almak ve böylece çalışmalarına, Columbia-Princeton Elektronik Müzik Merkezi’nde devam etme şansını elde etmiştir. Burada, kaydedilmemiş sesleri işlemeyi öğrenen Arel, daha sonra kendi tekniğini oluşturacak çalışmalar yapmaya başlamıştır. 1961 yılında düzenlenen bir konserde, “Stereo Electronic Music No.1” adlı eseri, Milton Babbitt’ın IRC sintisayzerıyla gerçekleştirdiği “Composition for Synthesizer”’ın ardından sahneye konur. Bu dönem birlikte çalıştığı asistanı Mario Davidovsky, 2001 yılında İstanbul’da gerçekleştirilen bir konferansta Bülent Arel için şunları söyleyecektir: “Benim kadar Bülent Arel, 1960-61 yıllarında New York’taki en önemli elektronik müzik bestecisiydi ve bu, üzerinde konuşulması gereken çok önemli bir olgudur. Bir Stockhausen, bir Berio ya da Amerika’daki besteciler kadar önemliydi Arel...” [41].

1950’lerde elektronik müziğin, avangard sanatçıları birbirine yakınlıkta değildiği görülmektedir. John Cage ile Boulez, birbirinden ayrı besteleme anlayışları olsa da

* Piyanist, orkestra şefi ve eğitimci olan Bülent Arel, bir süre birlikte çalıştığı Varese gibi ülkesinde hak ettiği değeri göremeyen önemli bir bestecidir. New York Columbia-Princeton Elektronik Müzik Merkezi’nde çalıştıktan sonra, Yale Üniversitesi’ne geçmiştir (1965). Burada elektronik müzik stüdyosu kurmuş ve profesör olduğu Stony Brook Üniversitesi’nden emekliye ayrılmıştır.

** Helikon Kuarteti: Ulvi Yücelen, Sâkî Bursalı, Faruk Güvenç ve Nejat Tekebağ.

müziğin yapısındaki belirsiz (indeterminacy) ve kansa dayalı (aleatory) düzenleme konusunda birbirilerine yakınlıkta dırlar. Boulez, Messien'in öğ rencisi ve dizisel müzikler üreten bir bestecidir. Ancak dizisel yapının sert kurallarıne yumuşatan görüklere de sahiptir. Ona göre 12 Ton Müziğ i besteciye disipline eder, ancak akere disiplin de fikirlerin ölmesine sebep olur. Bu yüzden müzikal dilin esneklenmesi gerekmektedir. Öte yandan fazla gevşek bırakılmak düzenlemeler de fikirlerin uçukup kaybolmasına sebep olacaktır [42].

John Cage'in ise dizisel yöntemlerle ilişkisi pek olmamaktadır. Savak sonrasında avangard sanatçılardan önde gelen isimleri arasında yer alır. Müzikal anlamda olduğu u kadar çevresindeki sanatçılare düşünceleleriyle de etkilemiştir. Yoğun olarak Zen Budizm'ine ilgi duymıştır. Hayat görüşünden, müzikal ifadesine kadar doğu u felsefesi, sanatçının pek çok alanda çek noktası olmuştur.

John Cage, Boulez'in öne sürdüğu ü esneklenme düşüncesini oldukça ileriye taşımaktadır. Bu iki sanatçı Deneyisel Müzik olarak tanımlanan, 1950 sonrasında geniş bir uygulama alanı bulmuş yeni müziğin temellerini atacaklardır. Her ikisinin de ortak yanı seslerin estetik kaygılardan uzakta da olsa müzikal bir değ ere sahip olduğu u düşüncesini benimsemeleridir. Bu düşünce Cage'de, Zen Budizm'inin bütünselci yaklaşımıyla hayat bulmuştur. Boulez ise bu fikri desteklercesine, müziğin bu dünyadaki varoluşumuzla ilişkilendirmektedir. Ona göre estetik haz, pasif bir beklentidir ve müzik de artık sadece estetik değ il ahlaki bir kategori içinde, bir bütün olarak değ erlendirilmelidir [43].

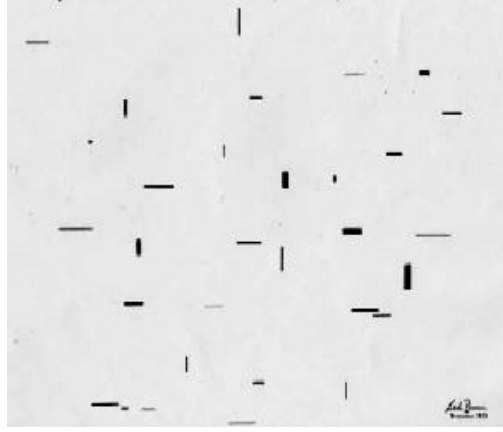
Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Luciano Berio'nun da aralarında bulunduğu u avangard müzik ortamında katılan Boulez ve Cage, birbirilerine yakın bir duruk sergilemişlerdir ve Avrupalı sanatçıların kompozisyon anlayışlarında etkili olmuşturlar. Bu etki, Boulez'in kansa bağı lı (aleatory) dediğ i, Cage'in ise belirsiz (indeterminacy) ve tesadüfi (chance) olarak adlandırdığ e yeni müzikal yapıdır. Atonal ve dizisel sistemde özgürlüğü ne kavuşmuş olan sesin, önceden belirlenmemiş rastlantısal bir düzenlemeyle diğ er seslerle ilişkilendirilmeye baklandığ e görülecektir.

Amerikalı besteciler belirsiz ve kansa dayalı olan kompozisyon anlayışına Avrupalı meslektaşlarına oranla daha erken uygulamaya başlamışlardır. Bunun sebebi, Avrupalı bestecilerin dizisel yapıya bağı lı daha kuvvetli olmasından kaynaklanmaktadır [44]. The New School'da bir araya gelen John Cage, Morton Feldman, Earle Brown, Christian Wolff gibi sanatçılar, Deneyisel Müzik alanında ortaya koydukları yenilikçi anlayışlarıyla, müzikal gelişime önemli bir ivme kazandırmışlardır. Bu sanatçıların sese temellenen araştırmaları müziğ i icra edecek olan sanatçılara tanıtılarak özgürlükle tanımlanabilmektedir. Notalama sisteminden, müziğin devam süresine ve sıralamasına

Amerikalı besteci Feldman, Avrupa daki d zisel gelikimle ilgilenmemik bir sanat   olarak, Machaut dan (c.1300-1377) Boulez  kadar m zi  in inka edilmik bir yapı olduğunu söyleyerek  zg r bırakımı sesler üzerine  al malar  gerçeklektirmiştir. Besteci, dönemindeki birçok avangard besteci gibi, 1950 lerde New School of Social Sciences da dersler veren Cage n d k ncelerinden oldukça etkilenmiştir.

Earle Brown da 1950'lerin başında gerçekleştirdiği denemelerinde, Cage ve Feldman'dan yola çıkarak, deneysel müzik gelişmelerine önemli katkılarda bulunmuştur. Sesin hareketli yapısına bestesine takınmaye amaçlayan bestecinin üzerinde durduğu konu daha çok, icra edilen müzik parçasının belli bir süreyle sınırlı kalmaması için lamak olmuştur. "Four Systems" (1954) adlı bestesinde görülebileceği gibi, müziği icra edecek sanatçıların nasıl bir performans sergileyeceği kendilerine bırakılmıştır.

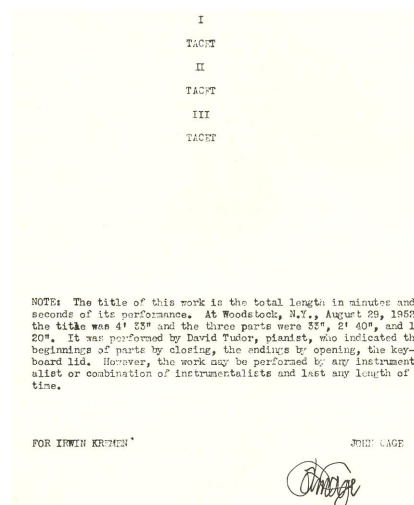
63



Resim 4.4. Earle Brown, "December 1952", Folio serisinden, 1952

Notasyonda kullanılan çizgiler, müzikal yapıyı oluşturan zamanlama, yoğunluk ve aynı zamanda perde aralığı temsil etmektedir. Boş bırakılan alanlar ise sessiz olunması gereken yerler olarak yorumlanabileceği gibi sesin devam süresi olarak da düşünülmeye de açıktır. Böylece ortaya, yeni bir doğaçlama yöntemi çıkmaktadır ve önceden kestirilmesi güç olan performansların gerçekleştirilmesi sağlanmaktadır.

Deneysel müziğin ortaya koyduğu yeniliklerden biri de sessizliğin kullanımı alanının gelişmesi olarak karkarlılık çıkmaktadır. John Cage'ın 433 (1952) adlı eseri, Deneysel Müzik kapsamında sessizliğin kavramsal bir bakış açısıyla değerlendirilmesinin yanı sıra notasyon sistemine getirdiği yenilikler açısından da önem taşımaktadır (Resim 4.5). Bu eser, ses işaretlerinin artık sadece notaya bağlı olmadığı göstergelerinden biridir. Karşılıklı yönlendirecek kompozisyonda sesi temsil eden işaretler (notalar) yerinde, metne bağlı bir açıklama yapılmıştır. Cage, bir eserde ne duyulacağı değil, eserin nasıl uygulanacağı açıklamasının yapılması gerektiğini düşünmektedir.



Resim 4.5. John Cage, 433, 1952

40300 üç bölümden olmaktadır. Her bölümün açıklamasında, müzikal bir terim olan TACET* kullanılmaktadır. 40300 dakika ve saniye olarak eserin toplam süresinin belirtmektedir. New York Woodstock'da, David Tudor tarafından ilk performansın gerçekleştirildiği 29 Ağustos 1952 tarihinde, bu üç bölüm 3300, 204000 ve 102000 olarak bölümlenmiştir. Ancak Cage, bu bölümlenmenin başka bir sanatçı ve enstrüman ile değil ikilik gösterebileceğinin de altını çizerek, eserin belirlenmiş kalıpların dışında kalmasını sağlamıştır.

40300 hangi çalgı aletiyle icra edilirse edilsin, aslında gerçekte sessiz bir yapıdır. Sessizliğin varlığını ortaya koyarken, performans sırasında çevredeki diğer seslerin de duyulur olmasıyla aslında katıksız bir sessizliğin var olmadığıdır ironik bir şekilde dinleyiciye sunulmaktadır. Bölümlerin başlangıç ve bitimi, eseri icra eden bestecinin hareketlerinden anılmaktadır. Tudor'un Woodstock'da gerçekleştirdiği performansında, her bir bölüm, piyano tuşlarının kapağına açılıp kapanmasıyla belirlenmektedir.

Cage'ın bestelerinin icra edilmesi sırasında, performansın ağız basmaya bakılmadığı görülmeye başlayacaktır. Ona göre tiyatro her yerdedir, hatta konser salonlarında bile tiyatrodakine benzer performanslar sergilenmektedir [43, p.72]. Cage'ın bu düşüncesi Amerika'da birlikte çalıştığı dansçı Merce Cunningham ile kurduğu ilişkiyle şekillenmeye başlamıştır. 1952 yılında, Mountain College'de Cage, aralarında Cunningham, yazar ve şair Mc Richards ile Charles Orson, David Tudor ve Rauschenberg gibi farklı medyumlarda işler üreten sanatçıların bir araya getirdiği bir performans gerçekleştirir. Bu çoklu yapı içinde sanatçılar, kendileri için ayrı ayrı yerlerde, ritmik bir zamanlama ve geçişlerle eserin bütünü oluşturarak performanslarını gerçekleştirirler. Sahne ve oturma planı da farklı bir düzenlemeye göre kurulmuştur. Mekan, tepe köşelerinden birbirine yaklaşılmak dört üçgenden oluşan bir kare biçiminde düzenlenmiştir. Üçgen alanlar oturma yerlerini oluşturmaktadır. Aralarında kalan çarpı biçimindeki koridorlu boşluk ve kare planın dışında kalan alanlar ise sahne mekanları olarak düşünülmüştür.

Müziğin performans düzenlemeleri içerisinde yer alması 1950'lerin sonlarına doğru Maciunas ve Cage öncülüğünde gelişen Fluxus hareketinin de merkezinde yer alır. Belirsiz (indeterminacy) müzik, doğaçlama ve şans müziğinin de bu gelişmeye katkı sağladığı düşünülmektedir. Bir anlamda, deneysel müziğin Fluxus'un altyapısını oluşturduğu söylenebilir.

* Konulduğu bölüm ya da parçanın sonuna değil in susulacağı belirtilen müzikal terim. Eserde yer alan vokal ve tüm enstrümanlar için geçerlidir.

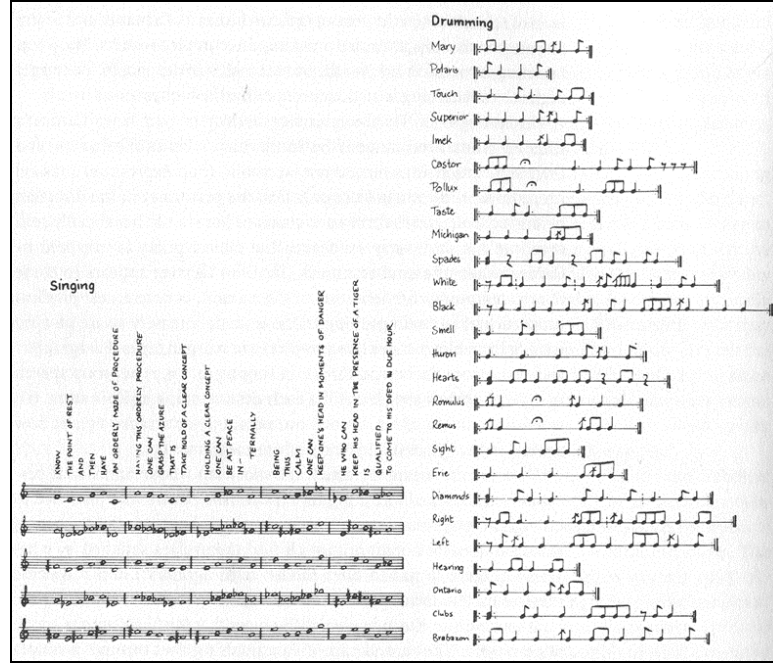
Avrupa ve Amerika'da ek zamanlı olarak geliken ve birbiri peki sâra düzenlenen eylemlerle ismini duyuran Fluxus hareketi, 1962 yâında Weisbaden, Städtische Museum'da gerçekleştirdikleri konserde, müziğin, kendi sanat anlayışlarına göre neyi ifade ettiğini açıkça ortaya koymuştur. Konser için Viyana'dan özel olarak, sözde, bek keman virtüözü getirtilmiştir. Keman çalma konusunda herhangi bir deneyimleri olmayan bu bek kiki, üç saatlik bir konser vermiştir. Fluxus sanatçılar bu tavârlarla, sanatın sosyal yaşamdan ve insandan uzaklaşan yapışkanmaya çalışmışlardır.

Herkesin sanatçı ve çevremizde varolan tüm nesnelerin, seslerin ve hareketin de sanat olduğu düşüncesiyle izleyiciye yaklaşılan bu eylemler, sosyal ve politik bir tavâr da sergilemektedir. Bu sosyal-aktivist tavâr, Fluxus'un İngiltere'deki yansıması olan Scratch Orchestra'nın olukumunda etkili olan Cornelius Cardew'da açıkça görülmektedir. Cardew, Marksist-Maoist bir yaklaşıma sahiptir. Politik sebeplerden dolayı öldürüldüğü düşünülen bestecinin 1974 tarihli Scratch Orchestra'nın Empiryalizm'e Hizmet Ediyor adlı bir de kitap yayınlamıştır.

Towards an Ethic of Improvisation adlı kitabında Cornelius Cardew, ideal müziğin nasıl icra edilmesi gerektiğinin üzerinde durmaktadır [45]. Cardew, masum insanlar olarak adlandırıldığı herhangi bir müzik eğitimi almamış kiki, müziği en ideal biçimde icra edebileceklerini öne sürmektedir. Bu düşünceye dayanarak, 1963-1967 yılları arasında tarihlenen Treatise adlı eserinde, farklı alanlardan kiki bir araya getirmiştir. Bir grup, sadece görsel eğitim almış, diğer bir grup ise müzik eğitiminin kaçınması ve müzisyen olamamış insanlardan oluşmaktadır. Ancak yine de bu orkestrada yer alan insanların ortak politik durumlarının olması kendini çalacakları müziğe verecek bu kiki, ifadeleri arasında bir bağ kurulmasına olanak sağlamaktadır. Herkesin olduğu gibi davranması beklenmektedir. Öte yandan enstrüman seçiminden, müziğin icra edilme aşamasına kadar eserin tüm yapışkanlığı belirsiz bırakılmıştır. Herhangi bir hiyerarşik yapı yoktur ve bir bakışla, bu orkestra ile demokratik, sosyal bir mikro evren yaratılmış düşünülmektedir [43, pp.135-136].

Cardew öncülüğünde örgütlenen Scratch Orchestra, 1969-1972 yılları arasında Londra'da sokaklarında, bahçelerinde, terk edilmiş kökelerinde ve alveriş merkezlerinde pek çok etkinlik gerçekleştirmiştir.

1968-1971 yılları arasında tarihlenen The Great Learning (Büyük Öğretisi) adlı bestesinde Cardew, Konfüçyüs'ün öğretilerinin çevirisinden yararlanmıştır (Resim 4.6.). Scratch Orchestra tarafından sahneye konan bu eserdeki döngüsel olarak yinelenen davul notaları için, Michael Nyman, 1968 yılında kaleme aldığı yazısında ilk kez minimalist terimini kullanmıştır.

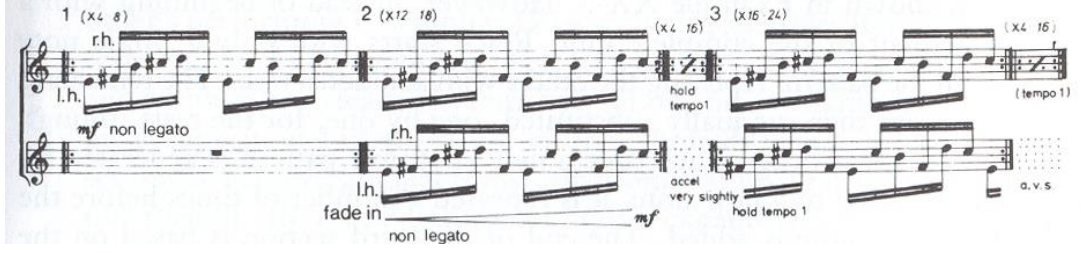


Resim 4.6. Cornelius Cardew, "Paragraph 2 of The Great Learning", 1968-1971

Cardew'den önce Fluxus eylemlerinden tanınan La Monte Young'ın, 1950'lerin sonlarına doğru, bestelerinde yakalamaya çalıştığı eşyalı minimal müziğin habercisi olma niteliğini taşımaktadır. Önceleri dizesel müzik ile ilgilenen ve Webern'in takipçisi olan Young, Kaliforniya'da öğrenirken yazdığı "String Trio"sunda (1958) bu eşyalı gözler önüne sermektedir. Eserin ilk beş dakikası üç enstrümanın sadece üç nota girmesiyle bakılmaktadır. Teker teker duyulmaya başlayan bu üç ses, giderek güçlenmektedir. Bir süre bu şekilde ilerleyen müzikte, yine bu üç notanın teker teker kaybolmasıyla sessiz bölüme geçilmektedir.

Young'ın Deneyisel Müziğe alternatif olarak ortaya çıkardığı eşyalı ilgi duyan sanatçıların bir araya gelmeye başladığı görülecektir. Terry Riley, Young'ın New York'daki derslerine katılacaktır. Riley'nin yanı sıra Terry Jennings ve Dennis Johnson'ın da katılmalarıyla "static music" adını verdikleri (daha sonra Minimal Müzik olarak bilinecek olan) bir hareket bakılmaktadır.

1960'ların ortalarına geldiğimizde ise Minimal Müziğin temsilcileri arasında Steve Reich ve Philip Glass'ın isimleri karanlığa çıkacaktır. Reich bestelerinde, döngüler halinde yinelenen tape müziği denemeleri yapmaktadır. Arakılmaları sırasında, tekrarlar arasındaki kayma dikkatini çekmeye bakılmak ve bu özelliği kompozisyonlarına taşınmaktadır. Böylece, farklı hızlardaki döngülerin birbiri peki sıra çalınmasıyla yeni bir tekrarlama tekniği ortaya çıkmaktadır. Bestecinin erken tarihli çalışmaları arasında sayılan "Gonna Rain" (1965) ve "Come Out" (1966) buna örnek olarak verilebilir.



Resim 4.7. Steve Reich'in 1967 tarihli "Piano Phase" eserindeki tekrarlama tekniği

1960'lardan itibaren elektronik müziğin, Minimal Müzik kompozisyonundan bir Rock parçasına kadar geniş bir alanda uygulandığı görülmektedir. Bu yaygınlığın en önemli sebebi sentisayzın teknolojik olarak gelişmesidir. Klasik bir elektronik müzik stüdyosunda, kesip biçme işlemleriyle saatler alacak bir çalışmayla elde edilecek sonuç, voltaj kontrollü sentisayzlarla gerçek zamanlı olarak ya da saniyelik bir farkla üretilabilmektedir.

Gerçek zamanlı ses üretmek, elektronik düzenin canlı performansta etkinlik kazanmasını sağlayacaktır. Cage'in 1960 tarihli "Cartridge Music" (Kartuk Müziği) ile Stockhausen'ın "Microphonie I" (1964) ve "Microphonie II" (1965) kullandığı mikrofonlar ile kaydedilen sesin kullanılması elektronik müziğin canlı performansının erken örnekleri arasında sayılmaktadır.

1970'lere gelindiğinde, canlı elektronik performansın popüler müzikte, cazda ve The Velvet Underground, The Grateful Dead gibi pek çok Rock grubunun sahnelerinde yer aldığı görülmektedir. 1980'lerde dijital sentisayzların kullanılmasıyla kompleks yapıda sesler de üretilmeye başlanmıştır. Günümüzde ise elektronik üretilen sesler standart bir kaynak olarak görülmektedir ve bilgisayar ortamında son kullanıcılara kadar ulaşan bir müzik stüdyosu kurulabilmektedir.

Amerikalı elektrik mühendisi Max V. Mattheus'un, 1957 yılında New Jersey'deki Bell Laboratuvarında ses üreten bir program yazmasıyla başlayan bilgisayar tabanlı ses üretimi, 1964 yılında bu programın Princeton Üniversitesi'ndeki bilgisayarlara yüklenmesiyle gelişerek devam etmiştir. Avrupa'daki ilk bilgisayar müziği stüdyosu da yine 1964 yılında, Hollanda'nın Utrecht kentinde kurulmuştur. Ancak Bilgisayar Müziği'nin (Computer Music) etkinliklerinin hayata geçirilmesi ancak 1980'lerde başlamıştır. İlk örnekler, J.K. Randall, Hubert Howe, James Tenney öncülüğünde MIT'de (Massachusetts Institute of Technology) gerçekleştirilmiştir. Bilgisayar müziğinin gelişmesinde önemli katkılardan birini de 1979 yılında Boulez tarafından Paris'te kurulan IRCAM (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique) tarafından sağlanmıştır. Fransa Hükümeti'nin desteklediği organizasyon dahilinde müzisyen ve bilim adamların bir arada, ortak çalışmalara imza atmalarıdır.

5. MÜZİK ile GÖRSEL SANATLAR ARASINDAKİ ETKİLEŞİM

İktsel bir yapının en temel öfesi sestir. Görsel bir yapının sahip olduğu en temel elemanlar ise renk ve form. Görsel ve iktsel sanatlar arasındaki ilikinin arandđ pek çok araşma da bu iki alanın, yoğun olarak, fiziksel ortamda birbirine yakınlıkta olan renk ve ses yapıları üzerinde durulmuştur. Rengin, sesteki gibi dalga boyu hesabına göre ölçülmesi ve yine seste olduğu gibi yoğunluğu, kıddeti ve armonisi gibi özelliklerinin olmasđ görsel ve iktsel sanatları tarihsel ve bilimsel gelişmeler âşında birbirlerine yakınlıkta etmiştir. Goethe'nin Renklerin Teorisi adlı kitabında Renkler ve sesler, bir kaynaktan beslenen iki nehir gibidir, ö [1, p.70] demiktir. Newton ise prizmadan geçirdiği âk ile elde ettiği yedi rengin, diyatonik gam (içinde yabancı sesler bulunmayan gama ait) olan yedi notayla ilikisi olduğu unu öne sürmüştür [4, p.232].

Goethe renk kuramıyla, Newton'un fiziksel yasaları daha da ileriye taşınmıştır. Sadece retina ya temas eden âk huzmesinden öte, renklerin, algıya bağlı olarak zihnimizde belirdiğini dile getirmiştir. Çünkü insanın görme mekanizması, zihinsel bir işleme bağlı olduğu görülmüştür [46]. Bu bakımdan Goethe'ye göre renkleri bir araya getiren herhangi bir objeyi, kendimizden bağımsız olarak düşünemeyiz. Gördüğümüz obje varolan âk ve algıya göre bizim zihnimizde şekillenmektedir.

Bu düşünce ilk olarak ifadecilik konusunda titizlik gösteren romantikleri etkilemiştir. Akla karkē gelen ve tinsel bir bakış açısıyla eserler üretmeye çalışan ressam, paletlerindeki renkleri de bu anlayışa göre düzenlemişlerdir.

19. yüzyıl bestecileri de baktı edebiyat olmak üzere, duygusal ifadedeki çeşitliliği arttırmak üzere müzik dünyasından etkiler almaya açk bir görk sergilemişlerdir. Wagner'in bir denizci efsanesini anlatan Uçan Hollandalı operası (1841), izleyici üzerinde etkisi büyük olan dramatik bir yapıya sahiptir. Wagner'in bu operayı bir gemi yolculuğundayken yakalandığı fātādan etkilenecek gerçekleştirdiğini belirtmiştir [47]. Tarihsel olarak ve anlatımındaki renksel ifadecilik açısından bu eser, Turner'ın 1842 tarihinde gerçekleştirdiği Kar Fātāndaki Buharlı Gemi resmine benzetilebilmektedir.

Wagner, yeni bir form anlayış geliştirerek müzikal yapının sadece duygulara değil, algıya da hitap etmesi gerektiğini savunmuştur. Belli bir müzikal karakteri ya da temasın içinde verilmek istenen bir motifi, iktsel düzlemde görselleştirmiştir. Wagner, algılamayı kuvvetlendirecek bu sembolik motifler için leitmotif terimini kullanmıştır.

Sadece teknik alanda değ il, müziğ in teorik alanēyla da ilgilenen besteci, geliktirdiğ i kuramsal dükünceyi ñGesamtkunstwerkò (Geleceđ in Sanat Yapāē 1849) adlē yapāēnda bir araya getirmiştir. Geleceđ in Sanat Yapāē müzik ve diğ er sanat dallarēnē aynē çatē altēnda toplanmasēnē amaçlayan bir dükünceye ikaret etmektedir. Wagnerē göre sanatlarē birlektirecek güç operanē kendisinde, yani müziktir. Diğ er yandan dans ve algēyēgüçlendirecek görsel sanatlar da bu birlekinin içinde yer almalāē.

Bu yaklakēn, müzik ile görsel sanatlar arasēndaki etkilekimden öte, her iki alanē birlikte sunumuna dayanan yeni bir yapāanma sürecine ikaret etmektedir. 20. yüzyāēn ilk yarēēnda avangard etkinliklerle takip edeceğ imiz bu yapāanma, günümüz sanatēnēn çoklu ortam anlayāēna da zemin oluşturmaktadır.

Operalarē yanēsēra Senfonik kıir ya da Programlē Müzikōlerin olarak bilinen yapālarda da yönetici motif anlamēna gelen ñleitmotifōler kullanāēmāē. Müzikal yapādaki bu tekrarlar, dinleyicinin iklenen konuyu daha rahat kavramasēna ve eseri takip edebilmesine olanak sağ lamāē. Ancak yine de dinleyicinin temsil edilen konuyu kavrayabilmesi için besteci tarafēndan hazālanmēk olan metni önceden okunmasē gerekmektedir.

Franz Lisztān (1811-1886) öncüsü olduğ u senfonilerdeki ñses resamlēē ò olgusu ise yöntemsel açādan Programlē Müzik yapālarēndan daha farklı bir özellik e sahiptir. Burada belirlenmik motifsel sesler yerine doğ adaki seslerin taklit edilmesi söz konusu olmuştur. Böylece dinleyicinin ilgisini yakēn tutabilecek nitelikte, bir resim tablosunda olduğ u gibi müzikal bir betimleme durumu gerçekleşir.

19. yüzyāēn ikinci yarēēnda, yöntemsel olarak her iki alanē etkilemik olan Romantizmōn us dāāēēnē bir kenara bāarak geleneksel yapēya karşı bir yenikçi bir tavā sergileyen İzlenimcilik ortaya çıkmāē. Arnold Hauser, ñSanatēn Toplumsal Tarihiò kitabēnda, tarih boyunca hiç bir sanatēn bu denli görsel deneye bağ lēkalmadēēnē dile getirmiştir [48]. Resim sanatēnda bu anlayā, görünenin, değ iken bir zaman dilimi içinde bir anēnē resmedilmesi kēklinde karkānēza çıkmaktadır. Monetān, 1892-1893 yālarēna tarihlenen Rouen Katedraliōni günün farklı saatlerinde resimlemesi bu anlayāēn bir ürünüdür. Etkiyi verebilmek için izlenimci sanatçālar rengin olanaklarēndan yararlanmāēlardē. Romantik dönemden beslenen ancak ifadecilik anlamēnda tinsel olandan çok varolan görüntüden yararlanāēmāē.

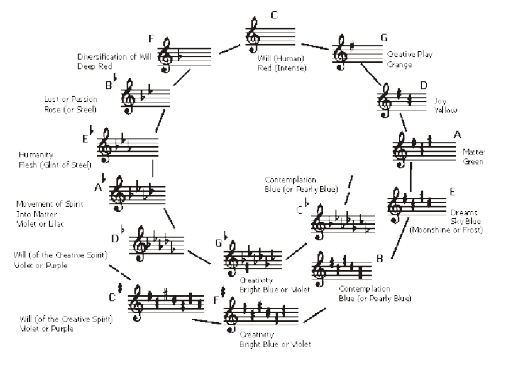
İzlenimcilik, kēsa zamanda müzik alanēnda da etkili olmuştur. Debussy, öğ rencisi Raoul Bardacā yazdēē bir mektupta sanatçālarēn izlenimleri toplamāē gerektiğ ini belirtmektedir [49]. Ancak bu izlenimler hemen kaç āda dökülmemelidir. Çünkü müzik, resimdeki gibi anlēk bir görüntüden ibaret değ ildir. Zaman içine yayāan bir örgüsü ve değ iken görüntünün bir bütün olarak verilmesine olanak sağ layan bir yapēē vardır. Bu

açıldan Debussy müziği i, izlenimin temsil edilmesinde resimden daha bakardē bir yapē olduğunu düşünmüktür. Nitekim, Clair de Lune (1890) adnē takēyan piyano parçasındaki melodik yapē çalınan müzik boyunca ayın gökyüzündeki hareketini izlememize olanak sağ lamaktadır.

Evin Kıyasolu, 10 Ekim 2000 tarihinde gerçekleştirdiği konukmasında, müzik ile resmin İlenimcilik akēmēdoğ rultusunda birbirilerinden nasē beslendiklerini ku sözlerle ifade etmiştir: Monet, Degas, Whistler ve Renoir gibi izlenimci ressamların su damlacıkları ya da bir sis perdesinin ardından sundukları görüntüler bestecilerde de aynı izlenimin uyanmasına yol açar. Örneğin, Debussy, Ravel, Fauré v.b. bazı yapılarında müziği ince bir tül perdesinin ardından duyuran bir teknik oluştururlar. Bir öyküyü, nesneyi doğrudan betimlemek yerine onun bellekte bıraktığı bu ulu izlenimi duyururlar. Teknik olarak akorların belirsizlik anlatan yeni birlemleri, egzotik diziler ve yoğun kromatik doku, müzikte izlenimci araçlar olmuştur [50].

İlenimci müzik ile resim arasındaki kromatik yakınlık daha çok yapısal olarak karmaze çkmē. Ancak sadece görünen ile yetinmeyen Sembolist sanatçılar, İlenimcilerin hemen ardından renksel düzenlemeye daha derin anlamlar vermişlerdir. Debussy'nin de Sembolist kirden etkilendiği bilinmektedir. Stéphane Mallarmé (1842-1898) ile arkadaşlık kurmuştur. Sembolizm akēmēnin gelişmesinde etkili olan diğer isimler ise, resimde Delacroix, edebiyatta Baudelaire ve müzikte ise Wagner'dir.

İlenimcilerin aksine içsel bir dünyanın temsiline çalışan sembolist sanatçılar, renk kullanmaē algıye kuvvetlendiren mistik bir araç olarak görmüşlerdir. Skryabin'ın klavyesini kullanarak etkiyi arttırmaya çalışmak ve her bir sesin karmaze kendince bir renk ve ifade atamē (Resim 5.1.).



C#: Yaratıcı Ruh / Mor

F#: Yaratıcı / Açık Mavi

B: Tinsel Düşünce / Mavi E: Düşsellik / Gök Mavis (Ay Işığında Buz Mavis)

A: Hakimiyet / Yeşil

D: Sevinç / Sarı

G: Yaratıcı Oyun / Turuncu

C: İstek / Karmaze (güçlü)

F: İsteğin Artması / Koyu Karmaze

Bb: Tutku ve İhtiras / Gül Pembesi

Eb: Karmaze / Ten Rengi

Ab: Ruhun Maddeye Doğru Hakareti / Leylak Rengi

Db: Yaratıcı Ruhun İsteği / Mor

Gb: Yaratıcı / Açık Mavi

Cb: Tinsel Düşünce / Mavi

Resim 5.1. Skyrabin'ın Ses-Renk Karkâkılarê

Baudelaire'ın takipçilerinden Arthur Rimbaud'ın *Les Voyelles* (Sesli Harfler, 1875) adnētakēyan sonesinde ise renklerin karkâkî ēolarak sesli harfler kullanđmāxt̄. Sone ñA siyah, E beyaz, I kēmēzē U yekil, O mavi...ò giriğiyle baklamāxt̄ [1, p.87]. Bu çalāmalar, bir duyunun diğ er duyularē tetikleyerek bir karkâkî ēnēn arandē ē ñsinesteziò baklē ēaltēnda bir araya gelmiktir.

Sinestezi'ın terim olarak kökleri Yunan dilindeki ñsynesthesia'ya dayanmaktadır. ñsynò birlik, ñaisthesiò ise algđlamak anlamēna gelmektedir. Yoğ un olarak ses ve renk arasındaki ilikilerin belirlenmesinde kullanđan bu yaklakēm, tat alma ve dokunma gibi duyularēnēzēda kapsayan bir alanētemsil etmektedir.

Resim sanatēnda ise renksel ifadeciliğ in karkâkî ēolarak Paul Gauguin, Van Gogh, Munch gibi sanatçđlarēn yer aldē ē dükünülebilir. Bu sanatçđlar, İklenimcilik ile elde edilen geleneksellikten uzaklakmayēbenimseyip 20. yüzyđ sanatēn gelikmesine zemin oluşturmuklardē. Romantizmōden kalan duygusallēk ve içe dönükün Sembolizm ile yeniden canlanmasē sanatēn yapēsal olarak çözülmeye uğ rayan İklenimcilikōten aldē ē güğ ile 20. yüzyđēn akēmilarēna temel oluşturmuktur.

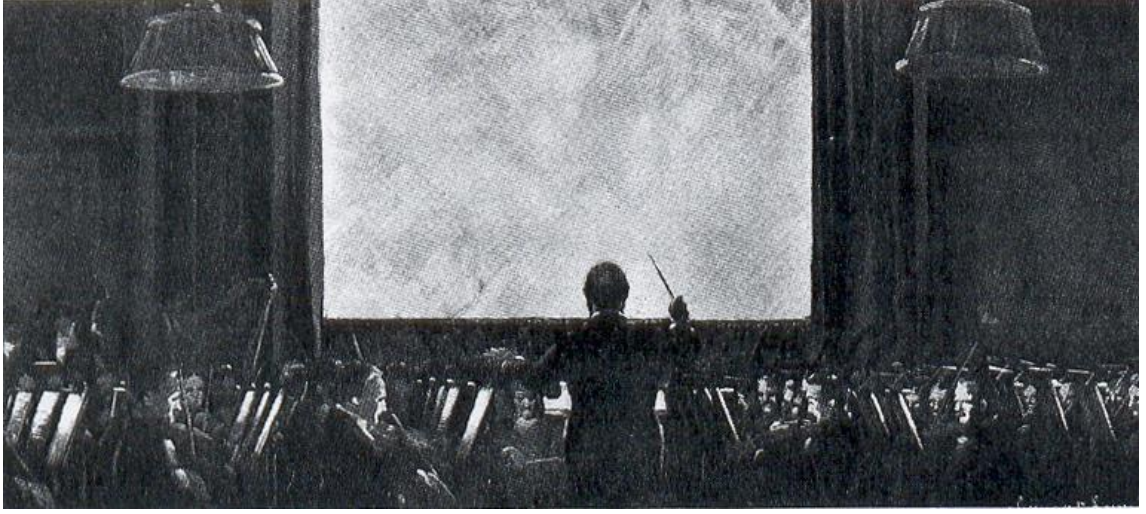
5.1.Modernizm Sürecindeki Etkiler

Nazan Kpıroğ lu, ñResimde Müziğ in Etkisi: Yeni Bir Alēnla Boyutuò adlē kitabēnda, 1910 dolaylarēndaki yđlarē 20. yüzyđ sanatēn gelikim yollarēn belirlendiğ i yđlar olarak görmüktür [51]. Müzik ile resim arasındaki etkilekim bu yđlarda yoğ unlakmāxt̄.

Görsel sanatlar ve müziğ in birbirine yakēlakmasē iki kēkilde karkēmēza çēkmāxt̄. Bunlardan birincisi, birbirilerinin anlam alanlarēna giren ve yapēsal olarak değ ikiye ihtiyaç olunan bir süreçteki gelikmelere ve yeniliklere bağ lēolarak yakēanan etkilekimdir. Diğ eri ise, Wagnerci düküncenin devamē niteliğ inde olan avangard yaklakēm ile bu iki alanē aynē mecrada gerçektirildiğ i etkinliklerdir. Bu etkinlikler ressamalar ve bestecilerin ortak projelere imza attē ē çalāmalarla ya da Fütürizm ve Dada performanslarēgibi deneysel çalāmalarla karkēmēza çēkmāxt̄.

1909 yđēnda Thomas de Hartmann (1885-1956) ve Kandinsky öncülüğ ünde gerçektirilen ñSarē Tēnē (Der Gelbe Klang), müzik ve rengin birliğ ini temsil eden erken dönem, deneysel çalāmalar arasındadē. Bu operada ses ve āēk oyunlarē resim ve müzik bir aradadē. Her biri kendi karakter özelliğ ini koruyarak, uyumlu bir bütün içinde yer almēlardē.

Sykrabin'ın ñPrometheus'unda ise orkestraya āēk klavyesinin eklenmesi ile senfonik yapēya görsellik kazandēđmāxt̄ (Resim 5.2.).



Resim 5.2. Sykrabin, Prometheus Senfonisi, 1915, New York İzlenimi

Kimi müzikologlara göre, bu eserde kullanılan Prometheus akoru; üst ses dizilerinin ve doğ a seslerinin titreşim hesaplamalarına dayanmaktadır. Kandinsky ve Franz Marc'ın çıkardıkları Mavi Süvari almanajına da konu olan bu gelişme Sabanajev'in yanısıra Nikolai Kulbin de bir yazısına konu olmuştur. Kulbin'e göre bülbül, yaprak hâşşegibi doğ a seslerine, ancak bir müzikle öykünülebilmektedir ve özellikle Sykrabin'deki ara seslerin varlığı bu açıdan oldukça önemlidir. Leonid Sabanajev ise 1912 yılında yer alan makalesinde, tüm sanatların uyumlu bir bütünlüğü olduğunu söz etmiştir. Bu bütünlük Sabanajev'e göre; dinsel bir amaca hizmet etmelidir, çünkü Sykrabin'de olduğu gibi [30, s.269].

Her iki sanat alanının yapısal olarak etkileşimi, 19. yüzyıldan aldığı birikimle, müzikte tonalitenin bozulması görsel sanatlarda ise özgür renk kullanımı ve biçimin bozulması olarak karşımıza çıkmaktadır. 19. yüzyıl boyunca, özellikle de sonlarına doğru ruhoşunlakan renk ile ses arasındaki kromatik uyumun üzerine yapılan araştırmaları, Kandinsky ve Schönberg ikilisiyle devam ettirilmiş görülmüştür.

Schönberg'in 20. yüzyılın ilk yıllarında üzerine çalıştığı atonal müzik denemeleri, Kandinsky'nin resim sanatında yakalamaya çalıştığı yapı bozuma ilham kaynağı olmuştur. Kandinsky, 1911 yılında Franz Marc, Alexei Jawlensky, Marianne Weferkin ile birlikte gittiği Schönberg konserinden sonra besteciye bir mektup yazmak ve resimde aradığı belirsiz formların onun müziğinde yakaladığını ifade etmiştir [52]. Ona göre resimde, müzikte olduğu gibi yapısal bir süreç mecburidir. Ancak Kandinsky bu yapıdan manen, Picasso ve Braque'ın ifadesini bulduğu geometrik bir düzenlemeden daha farklı olduğunu düşünmektedir. Sanatçı anti-geometrik ve akademinde bir alanda kompozisyonunu oluşturmak niyetindedir.

Kitabında, Sembolizm ile İlenimci müzik ve resme de değinen Kandinsky, Debussy ve Sykrabin'ın engellenmiş sanat düşüncesini kâmaya yönelik ortaya koydukları yeniliklerden bahsetmiştir ve Schönberg'in, bu sanatçıların yakalamaya çalıştıkları özgürlükçü yapıya bir adım daha ileriye taşınmış olduğunu belirtmiştir: "Onun müziği bizi, müzikal deneyimin bir kulak meselesi değil ruh meselesi olduğu bir dünyaya götürür ve geleceğin müziği bu noktada baklâ [17, s.65].

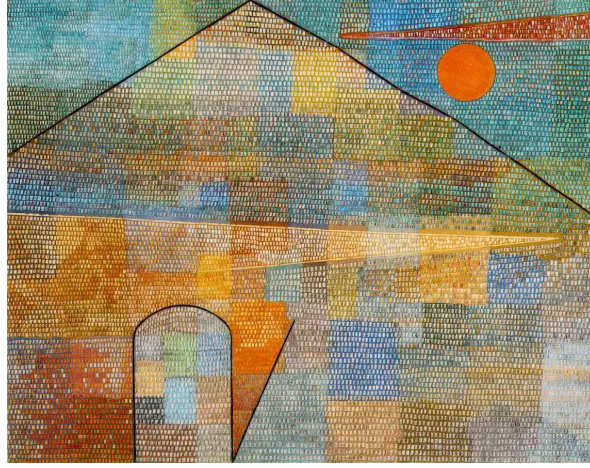
Der Blaue Reiter grubu dağıldıktan on yıl sonra Kandinsky, grubun bir başka üyesi olan Klee ile birlikte Bauhaus Okulu'nda görmekteyiz. Temel renk ve formlar üzerine dersler veren Kandinsky, müfredatına "Sanatta Ruhsallık Üzerine" kitabıyla paralel tutmuştur. Weimar'daki okulun Johannes Itten (1888-1967) ve Klee gibi diğer hocaları da kendi yöntemlerini uygulayarak renk kuramı ve kompozisyon etkileşimi üzerine teorik dersler vermişlerdir.

Klee müzisyen bir ailede büyümüştür. Haftada bir kez profesyonel sanatçılarla müzik yapmışlar. Kandinsky gibi müzik ile birebir ilişki halindedir. Dolayısıyla resim kompozisyonundaki renk armonisinin ritmik uyumu söz konusu olduğunda, kaçınılmaz olarak Klee, müzikten yararlanmıştır. 1957 tarihinde yayınlanan güncesine şu sözleri yazmıştır: "Müzik ile görsel sanatlar arasındaki köklük giderek yoğunlaşıyor kafamda. Ama bunu daha çözümleyemiyorum. Kuşkusuz her iki sanat da zamansal. Bunu kanıtlamak kolay [53].

Klee, resmi de müzik gibi zamansal bir yapıda değerlendirilmiştir. Müzikle ilişkili olan pek çok resim yapmış, zamansal düzenlemeyi bu kompozisyonlardaki renk kullanımıyla sağlamaya çalışmıştır. Bach'ın fûg*lerinden esinlenerek gerçekleştirdiği resimlerinde, boşlukta birbirini tekrar eden farklı tonlardaki formlar yer almaktadır. Klee'nin renkli fûglerini gerçekleştirdiği yıllar (1921) aynı zamanda, müzikte Yeni Klasikçilik ile birlikte Bach, Mozart gibi geçmiş dönem bestecilerine ilginin uyandırıldığı yıllar olması açısından önemlidir.

Klee'nin "Fugue in Red"inde olduğu gibi ölümünden yedi yıl önce gerçekleştirdiği "Ad Parnassum" (1932) adlı eserinde de müzik, resmin biçimlenmesinde etkili olmuştur. Bu etki biçimsel ve içerik olmak üzere iki şekilde ele alınabilir (Resim 5.4.).

* Fûg, bir temanın mutlak kurallarla, benzetme yoluyla geliştirilmesidir, çok sesli bir beste yöntemidir. En az iki sestem oluk bir yapının yinelenmesi anlamına gelmektedir.



Resim 5.4. Paul Klee, Ad Parnassum, 1932

Klee'ye göre her olukunun kaynağı harekettir. Dolayısıyla sanat da bir anı değil bir süreci temsil etmelidir. Sürecin görünür kılınması ise renklerin, bir müzik parçasında olduğu gibi, çoksesli bir yapıda bir araya gelmesiyle sağlanacaktır. Parnassum'da baktığımızda; renk lekelerinin, mozaik misali, küçük parçalara bölündüğünü, böylece resmin bütününde düzenli bir ritmin oluşturulduğunu görebiliriz. Renklerin farklı tonlarda yinelenmesi buradaki ritmik geçişleri destekler niteliktedir. Bu çok renkli yüzey üzerine yerleştirilen çizgisel betimleme ile resimdeki manzara da tam olarak ortaya çıkmaktadır. Resimde görünen manzara; bir dağ, dağın önünde bir geçit ya da kapı olarak tanımlayabileceğimiz kemerli bir girik ve sağ üst köşeye yerleştirilmiş bir güneşten ibarettir. Bunların dışında, resim yüzeyine paralel olarak yerleştirilmiş iki ayrı yöne bakan, dar açılar dikkat çekicidir. Bu yatay açılar, Klee'nin resimlerinde kullanmayı sevdiği, tutku ve ihtiras sembolleriyle ilişkilendirilebileceği gibi; müzik tabletlerinde kullanılan (<) ve (>) işaretlerini de çağrıştırmaktadır. Bu şekiller çalınan müzikte ritmin yükselip alçalmasına işaret etmektedir.

Resmin içerik açısından müzik ile ilişkisi, ayrıca eserin ismi üzerinden de açıklanabilir. Parnassus, günümüzde Liakoura adıyla bilinen 2040 metre yüksekliğinde Yunanistan'daki bir dağın adıdır. Bu dağın bir başka özelliği ise kutsal ve müzikli bir kutsal mekan olmasıdır. Eteklerinde müzikli ve tüm sanatların tanrısı olan Apollon'un tapınağı bulunmaktadır ve bu mekanın sanatların esinleyici gücü olan müzikerin evi olduğu da işaret etmektedir.

Kandinsky ve Klee, davranumculuğu soyut bir anlayışla benimsemişlerdir. Kişisel bağlanmaları korumaya özen göstermişler, duygusal ve duygusal bir etkileşimle yapısalca kurgulamalara girmişlerdir.

Kubizmin geometrik soyut yapısına, Sembolizm, Mistizm gibi içeriksel bir bakış, renksel bir ifade katan Kupka'nın resimleri de konumuz bağlamında önemli bir yer tutmaktadır (Resim 5.5). Sanatçıların pek çok resmi müzikle birebir bağlantılıdır. Klee

gibi müzikteki fûgleri konu alan resimler yapmāktā. Bu resimlere, bir müzikal yapıda aranan armoni ve ritim duygusu egemendir. Baudelaireān, bir resmin melodik olduğunu anlamak için resme detaylar kayboluncaya kadarki bir uzaklıktan bakāmasē gerektiği i düküncesi, Kupkaān resimlerini için de geçerlidir.



Resim 5.5. Frantisek Kupka, 'Amorpha, Fugue in Two Colors', TÜYB., 211x221 cm., 1912

Kübist sanatçılar, soyutun kavranmasında, Kandinsky, Klee ve Kupka gibi sanatçılara nazaran içsel olandan uzak ve daha nesnel bir tavır sergilemiştir. Bu yüzden ki Kübizm, bir akām veya sanat grubu değil modern resmin ilkelerinin belirlendiği bir baklangıç noktasē olarak değeriendirilmiştir. Görünen değil, resmin kendisi sanatān nesnesi olmuştur.

Donal Mitchell 'Language of Modern Music' adlı kitabında, Kübizmān geleneklerden kurtulmayē bakarmā olan analitik yaklāmānē Schönbergān müziğiyle karşılaştırmāktā. Picassoān 'Avignon'da Kadınlar' (1907) Schönbergān 'Yaylı Dörtlüsünü' (Op.10, 1907-1908) örnek olarak göstererek resimde, Rönesansān beri egemen olan perspektifin, müzikte ise 17. yüzyıldan beri hakim olan tonal yapıān terkedilmik olduğuna işaret etmiştir [54].

Mitchell, Schönbergān 12 Ses Sistemiāni formüle ettiği tarihin (1921-1922) Kübizmān baklangıç tarihiyle (1906-1907) ek zamanlē olmadığı ān altē çizimlik ve müzik ile görsel sanatlarān gelişimin ek zamanlē olarak ilerleyemediğini belirtmiştir. Çünkü ona göre resim, kendi tarihiyle birlikte yaşamaktadır. Üslupsal özellikleri ve ilerici buluklarē

müzikte olduğundan daha çekitlidir ve değ ikim süreci hēzlē gelikmiktir. Müziğ in ise atonal yapēyē formalize etmesi ađ ē ve sancđē olmuştur çünkü kulak, radikal değ ikimleri, gözden daha zor kabullenmektedir [54, p.89]. Nitekim ressamlıkta müziğ e geçen Fütürist sanatçē Russolo'nun icat ettiğ i gürültü üreten aletlerin beklenilen ilgiyi görmemesi de bu varsayēnē doğ rular bir örnek olmaktadır.

Kübizmōn perspektif kurallarēnē hiçe sayan yapāē geleneğ i her şekilde ret eden Fütüristlerin çekē noktasē olmuştur. Tuvall yüzeyinde kazandā hareket duygusu değ ikimin, modernleşme ve makineleşmenin temsilini arayan Fütüristler için yeni bir dil oluşturma fērsatē doğ urmaktadır. Bu dil, geleceğ in sanat anlayāında hem müzik, hem görsel sanatlar, hem mimari, hem de tasarē için geçerli olacak yeni bir dildir. Russolo'nun 1911 tarihli nMüzikō adlē çalışmasē, sanatçēnē ve genel olarak fütürist müzisyenlerin devingen yapāēnē gözler önüne sermektedir (Resim 5.6.).



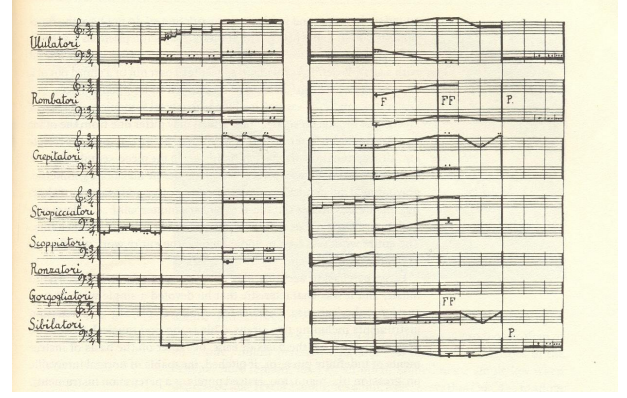
Resim 5.6. Luigi Russolo, nMüzikō, 1911

Bir müzisyenin, müziğ ini icra ederken betimlendiğ i bu resimde verilen hareket efekti, sesin sürekliliğ ini temsil eden dalgalanma ve parlak renk kullanēnēyla desteklenmiştir. Yine aynı tarihli nBir Arabanē Dinamizmiō baklāklē bir başka resmi ise, Fütürist akēmē sanatçđarēnē, içinde bulunduklarē modernleşme sürecinden nasē etkilendiklerinin bir göstergesidir (Resim 5.7.).

Araba figürünün soyut bir şekilde, keskin kēāmalarla sunulan görselliğ i, Russolo'nun nBir ķehrin Uyanāō (1913) adlē bestesinde kullandē ē nIntonorumoriōnin kademeli olarak yükselen motor sesine karķāāk gelmektedir (Resim 5.8.).



Resim 5.7. Luigi Russolo, 'Bir Arabanın Dinamizmi', 1911.



Resim 5.8. Luigi Russolo, 'Bir şehrin Uyanışı', 1913.

Fütürizm'in estetik anlayış disiplinlerarası bir tutarlılık göstermektedir. Fütürist tiyatro ve performans gösterileriyle de bu disiplinlerarası yapı bir bütün haline gelmiştir. Manifestolarında dile getirdikleri dinamiklik, resim, şiir ve müziğin bir arada sunulduğu gecelerde izleyicisi ile buluşmaktır. İlk Fütürist gecesi 12 Ocak 1910 tarihinde, Kalyaon Trieste bölgesindeki Rosetti Tiyatrosunda düzenlenmiştir [55].

Eylemlerini tiyatro çatısı altında bir araya getiren sanatçılar, tiyatronun klasik yapısına önemli bir yenilik kazandırmışlardır. Bu açıdan Fütürist sanatçılar, Dadacılar ve 1950 sonrasında Fluxus sanatçıları öncüsü olmuştur.

Dada hareketi, Fütürizm gibi tiyatro mekanını kullanarak 1. Dünya Savaşı'nın sebep olduğu yıkıma, tedirginleken sosyal ve kültürel ortama tepkisel olarak eylemler gerçekleştirmişlerdir. Ancak Dada sanatçıları çok noktası rasyonel düşünceye ve onu temsil eden her şeye karşı gelmiştir. 'Anti-sanat' düşüncesini savunmuşlar, estetik anlayış ve modernizmi sorgulayan bir yapı benimsemişlerdir. Bu özelliği ile Dada, günümüz sanatına model oluşturmıştır. Fütürist sanatçılar gibi politik bir destek almamışlardır; aksine, siyaseti eleştiren kaos yanlı avant-garde tavırları vardır.

Dadacılar gerçekleştirdikleri etkinliklerin kaynağı olan belirsizlik ve rastgelelik, müzikte doğaçlama ve şans müziğinden, Sürrealizm ve Soyut Düşüncüculuğa kadar etkili olmuştur. Duchamp, Varese, Man Ray ve Picabia gibi Dada hareketinin önde gelen sanatçıları 1950 sonrasında sanatın gelişimine katkı sağlamak önemli isimler arasında yer almışlardır.

Dada ve Fütürizm akımları, 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan diğer akımlar arasındaki en önemli fark, müzik ile görsel sanatlar arasındaki ilişkiyi, etkileşimin ötesine taşımak olmalarıdır. Bu akımlarda, Kübizm, Orfizim ve Düşüncücu sanatçılarda olduğu gibi müzikten esinlenme veya yapısal olarak birbirini etkileme süreci yeterli olmamıştır. Dada ve Fütürizm ilkelerini, aynı platformda yer alan tüm

sanat alanlarē için ortak bir çerçevede belirlemiklerdir. Bu durum günümüz sanatēn çoklu ortamō, disiplinlerarasēkō gibi kavramlarēn, Fütürizm ve Dada üzerinden, Wagnerēn geleceē in sanat yapēē dükünçesine kadar geçmike gittē ini göstermektedir. Bu iki akēmē sanatçđlarē Modernizm içindeki modern sonrasē bir sürece ikaret etmiklerdir.

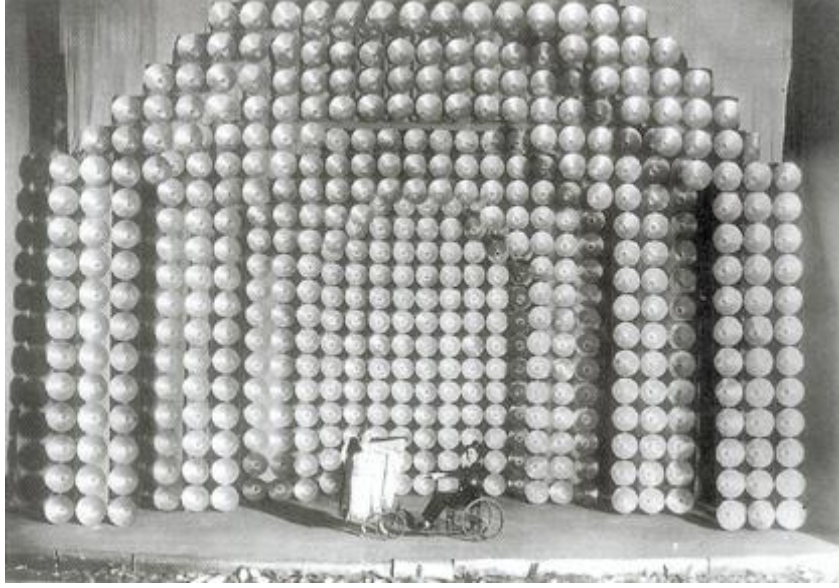
1920'lerden sonraki çekitliliē i, müzik alanēda Schönbergēn takipçileri olan Webern ve Bergēn dizisel çālmalarēda ve Hindemith ile Stravinsky gibi bestecilerin Yeni Klasikçilik anlayālarē üzerinden takip edebilmekteyiz. Görsel sanatlarda ise dizisel müziē in yapēalcēözelliē ine karkāk olarak Rus Konstrüktivistlerin, De Stijl ve Bauhaus Okuluōnun üretimlerinin yer aldē ē dükünülebilir. Ancak bu üç akēmē, sanatta iklevselliē i ön planda tutan yaklakēmlarēyla bir yandan da, Yeni Klasikçiliē in yararlēkō ilkesine yaklakēklarēdükünülebilir.

Kıerik açēēndan görsel sanatlarda, geleneksel ve yerel özelliklerin yeniden gündeme geldē i Yeni Klasikçilik etkisi görülmüktür. Kleeōnin, Bachōn füğlerinden esinlenerek gerçeklektirdē i resimlerinde ve Picassoōnun Klasizmōe döndüē ü çālmalarēda bu etki, yansēnasēēbulmuktur (Resim 5.9.).



Resim 5.9. Picasso, Plajda Kōkan Kadēnlarō, kontrplak üzerine yaē lēboya, 1922

Sürrealizm ise, Dadacđardan miras kalan rastlantēsal, içgüdüsel ve psikanalitik bir bakā açēēna sahiptir. Öte yandan tiyatral ve farklı medyumlarē bir aradalē ē ilkesi de korumaya devam etmiklerdir. 1924 yēında Champs Elysées Tiyatrosuōnda sahneye konan Relācheō, Dada grubunun etkinliklerine katđan Eric Satieōnin öncülüē ünde Francis Picabia, Man Ray ve Marcel Duchamp gibi önceleri Dada eylemlerinde boy göstermik Sürrealizmōin önde gelen sanatçđlarēēbir araya getirmiştir (Resim 5.10.).



Resim 5.10. Relâche Balesi, Champs Elyseés Tiyatrosu, 1924.

Sahne düzenlemesi Picabia'ya ait olan balenin bölüm aralarında, René Clair tarafından çekilen 'Entr'acte' adlı takyan sürrealist film gösterilmiştir. Bu filmin müzikleri de Satie'ye aittir. Oyuncular ise balenin yapımında emeği geçen Picabia, Ray ve Marcel Duchamp'tır (Resim 5.11.).



Resim 5.11. Entr'acte, Picabia Bale Gösterisi Yaparken, 1924

Varese ise 1930 yılında Barselona'da gerçekleştirilmesi planlanan Dördüncü Uluslararası Sanat Festivali'nde 'Espace' (Espas) adındaki, çoklu medyumun bir arada olduğu eserini ilk kez sahneye koymayı planlamıştır. Senfonik yapı içinde, müziğin yanı sıra metne bağlı olarak renk ve ses yansımaları hareket ve film gösterimi dahil edilmiştir. Ancak İspanya'daki iç savaştan dolayı etkinlik hiç bir zaman gerçekleşmemiştir. Geriye

kalan belgeler doğ rultusunda Varese'nin bu projede, Joan Miro ile birlikte alışmalarıne belgelenebilmektedir [56].

5.2. 1950 Sonrasındaki Melezleşen Yapı

2. Dünya Savaşı yüzyılın ilk yarısında yaşanan gelişmeleri sekteye uğratmıştır. Çünkü savaş öncesinde pek çok sanatçı Avrupa'da terk etmek zorunda kalmıştır. Savaş sonrası Paris merkezli Avrupa sanat ortamında Picasso, Matisse ve soyut sanatın tekvik edildiği görülmüştür. Müzikte ise Schönberg'in takipçisi olan Anton Webern ve Alban Berg'in dizesel yönteminin egemenliği söz konusudur.

Savaktan kaçan sanatçılara Amerika'da, kaldıkları yerden devam edebilecekleri yeni bir ortam sunulmuştur. Duchamp ve Varese'nin New York Okulu ile kurduğu yakınlık, Cage, Kooning, Rauschenberg, Earle Brown gibi yeni nesil sanatçıların takipçisi olduğu bir anlayışa dönükmüştür. Hem görsel hem de iktisel alanda deneysel alışmalar gerçekleştirmeye başlamıştır.

Hans Hofmann, Amerika'ya yerleşerek buradaki sanat ortamına erken tarihlerden itibaren sanat görüğüyle etkilenmiş olan başka bir ressamdır. Alman soyut dışavurumcu akımın temsilcilerinden olan sanatçı Avrupa'da Dışavurumcu, Fovist, Kübist ve Sürrealist tüm akımlarına özümsemiktir. 1934 yılında New York'da bir okul açmış, Pollock'un "Action Painting"lerinden üç yıl kadar önce boyayış akımı yöntemini uyguladığı alışmalar gerçekleştirmiştir [57].

Edgar Varese de sanatın varlık alanına sorgulayan Amerikalı soyut ressamların hayran olduğu bir bestecidir. Öte yandan Cage, Feldman, Brown gibi bestecilere de ilham kaynağı olmuştur. Bu sanatçılar Schönberg'in belirlediği kalıpları takip etmek yerine yöntem bilimsel olarak kendilerini özgür hissedebildikleri yeni bir dil arayışlarının cevabına Varese'de bulmuşlardır. Konserlerini takip etmişler, fikirlerinden ve müziğinden etkilenmişlerdir. Varese'nin de soyut resme karkı ilgisi vardır. 1951-1963 yılları arasında soyut resimler yaptığı bilinmektedir.

New York Okulu sanatçıların dığer bir esin kaynağı ise caz müziğı olmuştur. 1946 yılında Samuel Kootz Galerisi'nde düzenledikleri sergiye "Cazın Saygı adına" vermişlerdir. Sergide William Baziotes, Adolph Gottlieb, Robert Motherwell ve Jackson Pollock gibi sanatçıların resimleri yer almıştır. Cazın doğ açlamaya dayanan müzikal yapıları bu ressamların rasgele jestlerle tuvali boyama yöntemlerine benzetilmiştir.

19. yüzyıl sonlarında Amerika'da ortaya ıkan Caz müziğinin, Batı sanat müziğı ve görsel kültürü üzerindeki etkisi de göz ardı edilemez. Popüler müzik alanına dahil edilen Caz müziğı i, dığer pop müziklerinin arasında ayrıcalıklı bir yerde durmaktadır. "Popüler müzik kent kökenlidir" [58] ancak Cazın baktığı anılda Afrika'da törensel

müzik ve danslara kadar inen bir geçmiki olduğunu görmek mümkündür. Cazın doğ açlamaya dayanan müzikal yapış ve anlatıncığı ē Debussy, Ravel ve Satie baktı olmak üzere Hindemith, Copland gibi pek çok besteciyi etkilemiştir. Cazın bir diğ er önemli özelliğ i ise zenci kültürünün gelişmesinde önemli payē olmasında yatmaktadır. 1920 ve 1930larda Afrika kültür mirasē harmanlayan bir grup sanatçē Amerikaıda Harlem Rönesansōnē gerçekleştirmesinde önemli rol oynamışlar. Caz müziğ i yapışal olarak batē sanatē müziğ inde etkili olduğ u kadar görsel sanatçılar da caz müziğ inden dolaylıolarak etkilenmişlerdir.

Sanatçılar arasındaki görük alıverişleri hızlanmaya başladığ ē görülmektedir. 1947 yılında Motherwellın sanat yönetmenliğ ini, Cagēn de müzik editörlüğ ünü yaptığ ē Possibilities 10 (Olaslıklar 1) tek sayē olarak yayınlanmışlar. 1949 yılında aralarında Franz Kline, Kooning, Milton Resnick ve Vareseın bulunduğ u 20 kişilik bir grup sanatçē Sekizinci Cadde ya da The Clupō olarak adlandırılan mekanda bir araya gelmeye başlamışlardır. Bu grup daha çok görsel sanatçılardan oluşmaktır. Aralarında sadece dört tane besteci vardır: Varese, Cage, Stephan Wolpe ve Morton Feldman. Bir röportajda bunun nedeni sorulduğ unda Cage ın cevabē vermiştir: Pek çok müzisyen görsel sanatla ilgilenmez. Ama biz ilgileniyorduk. Tek sebebi bu [56, p.63]

Austin Clarkson Stefan Wolpe ve Soyut Dēavurumculukō adınē takıyan yazışında, Cage, Feldman ve Brownın yanē sıra 1940 sonu 1950 baklarındaki eserlerinden yola çıkarak Stefan Wolpeū soyut dēavurumcu müziğ in öncüsü olarak nitelendirmiştir [57, p.75]. Gençlik döneminde Sykrabin ve Schönberg gibi bestecilerden etkilenmiş olan Wolpe, Bauhaus Okulu sanatçılarıyla, özellikle Klee ve Oscar Schlemmer ile yakınlık kurmuştur. 1930-1940 yıllarē arasında ise yođ un olarak Picasso hayranlığ ē gelişmiştir. 1944 yılında dört bölümünü bestelediğ i Battle Pieceini (Savak Parçası) Picassoın Guernicaōndan (1937) esinlenerek gerçekleştirdiğ i dükünölmektedir [57, p.85]. Wolpe müziğ inde, Picassoın Guernicaōnda olduğ u gibi, yapışal ağıdan sert çizgiler, zıllıklar ve çelikkilerin yođ un olduğ u bir kurgu kullanmışlar.

Wolpe, 1950-1952 tarihleri arasında The Clupōdaki etkinliklere katılmışlar. Ancak buradaki sanatçılarn formal yapē ve teknik konular üzerine yoğ unlaşmak olmasına pek sēcak bakmamışlar. Ona göre sanatçın duruk tüketime, militarizme ve kapitalizme karkē bir tutum sergilemesiyle bütünlekmelidir. Franz Kline, William Bazotes, Philip Guston gibi sanatçılarn Soyut Dēavurumculuk ve Pürizm üzerine gerçekleştirdikleri bir sempozyumun ardından günlüğ üne bu tamamen hepsinin tuzağı a düktüğ ünü gösteriyorō notunu dükmüktür [59].

1950lerin bakında görsel sanatlarda soyutōun, iktisel sanatlarda ise elektronik müzik ile baklayan somutō seslerin denendiğ i bir dönem başlamışlar. Resimde tuval, müzikte ise partiyon, notalar ve sesler yeni deney alanē olmuştur.

Khan Mimaroğlu'na göre, yüzyıllar boyunca dinlediğimiz müzik soyut müziktir. Müziğin somut bir anlayış kazanması ise Elektronik Müzik ile gerçekleşmiştir. Musique Concrète'de kullanılan sesler somut, çevremizde varolan seslerden elde edilmiştir. Elektronische Music'de ise elektronik aletlerle elde edilen soyut sesler, ses kütüğü üzerinde işleme tabi tutuldukları anda somutlaşmışlardır [39, ss.23-24].

Fütüristlerin Intonorumorisi, Obukhov'un Etheri, Theremin ve Ondes-Martenot, elektronik müzik bestecilerinin, ses dalgasındaki çeşitliliği eserlerine takma çabalarının öncülleri olmuştur. 20. yüzyılın başında manyetik kaset üzerine ses kaydı yapılmasına bakıldığında bu alandaki en önemli gelişmedir. Radyo, faks ve sintezayzerin icadı ise elektronik müziğin önlenemez gelişimine hız kazandıran gelişmeler olarak karmazaya çıkmıştır.

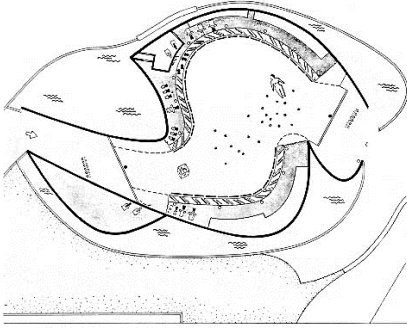
Avrupa'da Stockhausen ve Pierre Schaeffer öncülüğünde kurulan stüdyolarda geliken Elektronik Müzik, kısa zamanda, Amerika başta olmak üzere tüm dünyaya hızla yayılmıştır. Varese, uzun bir süre ara verdiğini yeniliği bu müzikte yakalamıştır. 1917 gibi erken bir tarihte "Bizim alfabemiz oldukça fakir ve mantıksız. Müzik canlı ve titrekimli olmalıdır. Yeni ifade alanlarına ihtiyacı vardır ve bu ihtiyaç ancak bilimin gençlik kaynağı ile karşılanabilir" demektir [60].

Edgar Varese, 1958 yılında, Brüksel'deki Philips Pavyonu için düzenlenen çoklu ortam tasarısının müziğini bestelemiştir. Poem Electronique adını taşıyan bu bestesi, Philips yöneticileri tarafından bakış açıda pek uygun bulunmamıştır. Mimar ve besteci olan Iannis Xenakis ile beraber pavyon projesinin yürütücülüğünü yapan ünlü mimar Le Corbusier'in araya girmesiyle, Varese'nin bestesi proje için onay alınmıştır.

Pavyon, bir pasaj gibi, izleyicileri bir kapıdan diğerine doğru yönlendiren koridorumsu bir yapı şeklinde tasarlanmıştır. Yapının iç duvarına izleyicilerin bir yandan yürürlerken takip edebilecekleri görseller yansıtılmıştır (Resim 5.12. ve Resim 5.13.). Tema, insanlık tarihidir. Görsel malzemelerde bu temaya göre belirlenmiş savaş, egzotizm, çocukluk, yakınlık gibi görüntülerden seçilmişlerdir. Mekansal düzenlemeye göre yerleştirilen hoparlörlerden ise Varese'nin Poem Electronique'i eklenmiştir.



Resim 5.12. Philips Pavyonu Görselleri

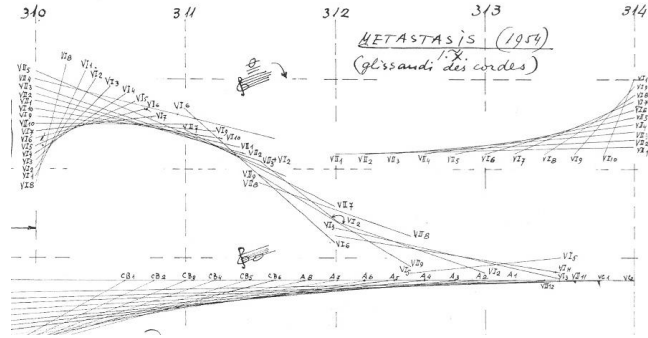


Resim 5.13. Philips Pavyonu Planē



Resim 5.14. Philips Pavyonu, Brüksel, 1958

Pavyon, mimari açēdan da önem takēmaktadır. Iannis Xenakis'ın bu mimari projeyi, 1954 yēdāda gerçeklektirdiē i nMetastasisō adlē eserinin yaylē bölümünün yapēsāndan esinlenerek gerçeklektirmiştir (Resim 5.14. ve Resim 5.15) [61].



Resim 5.15. Iannis Xenakis, Metastasis, 1954

Elektronik müzik ile yeni bir döneme geçilmiştir. Görsel sanatlarda bu yeniliē in takipçisi olan sanatçēlar görülmeye baklar. Jean Dubuffet bu sanatçēlardan biridir. Paris'teki evinin bodrum katēna elektronik stüdyosu kurmuştur. Kēhan Mimaroē luōyla yaptıē ē bir sohbetle, yazēē müziē in düzmece bir müzik olduē unu, gerçek müziē in ise ancak bir iē ne ile balmumu üzerine (demek oluyor ki plaē a) yazēabileceē ine inandē ēē dile getirmiştir [39, ss.51-52].

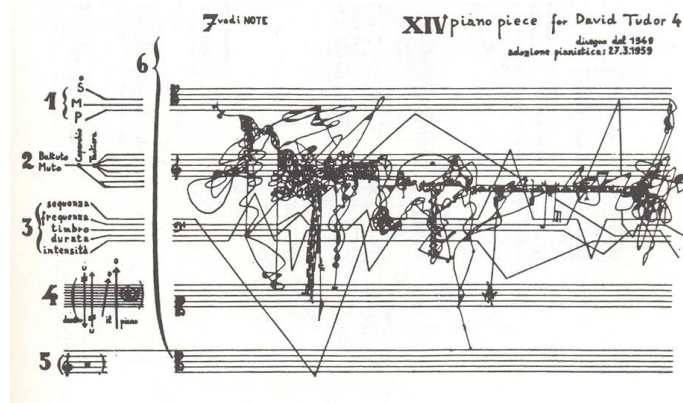
Caz müziē iyle ilgilenen ve amatör olarak piyano çalan Dubuffet, geleneksel ve egzotik her türlü müzik aletinden sesler kayē ederek bu sesler üzerinde oynamalar, eklemeler, çēkarmalar yaparak yeni bir müzik üretmiştir. Ancak araētēmalarē kēsa sürmüştür, bir sene sonra stüdyosunu kapatmēātē.

Dubuffet, somut malzeme kullanēmēnē müzik çālēmalarēndan önce tuval yüzeyinde denemik bir sanatçēlē. Geleneksel resim gereçlerinin yanē sēra çimento, taē, toprak gibi doē al malzemeleri yapēātēarak görsel estetiē e yeni anlamlar katmēātē.

1950'lerde bestecilerin bir izlenimi, duyguyu ya da anlatım dille getirirken kullandıkları notalama sisteminin de değ ikmeye bakladığı görülmüştür. Sesin somutlaşmasına paralel olarak, görsel araçlar olan notaların yerlerine bakka görsel işaretlerin kullanılması denenmiştir.

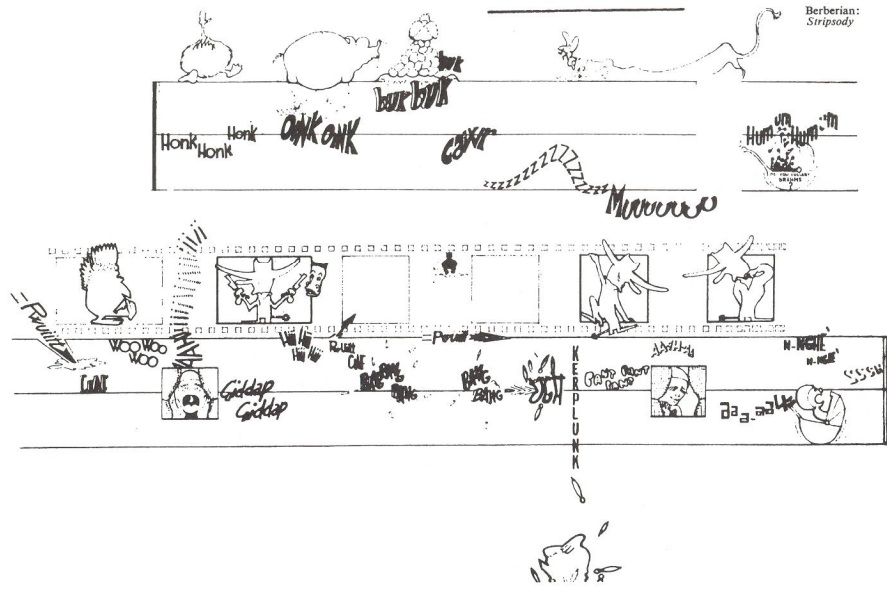
Doğ açlama ve grafik notalama yöntemi, kans müziği ile belirsiz (indeterminancy) müzik kompozisyonlarında geliken bir yapı olarak karkamıza çıkmaktadır. Öte yandan, Stockhausen gibi Elektronik Müzik üretiminin notalama sisteminde de karkamıza grafiksel bir görsellik kullanıldığı görülmektedir.

Grafik notasyon, bestenin bir parçasında yer alacağı gibi bütün bir eser de bu yöntemine göre şekillendirilebilmektedir. Kimi grafik partiyonlarında, müzikal parametrelerin korunduğu görülmektedir. Kimilerinde ise sadece görsel algıya dayalı icracının doğ açlamadaki yaratıcılığına bırakılan örnekler karkamıza çıkmaktadır. Brown'ın Folio'sunda olduğu gibi Kalyan besteci Sylvano Bussotti'nin pek çok eserinde resimsel dil, müzik parçasının kendisini oluşturmaktadır. Bussotti, 1959 tarihli "David Tudor için Bek Parça" adlı eserinde, 1949 yılında gerçekleştirdiği bir deseni müzikleştirmiştir (Resim 5.16.).



Resim 5.16. Sylvano Bussotti, "David Tudor için Bek Parça", 1949

Solist Caty Berberian'ın (1925) ilk müzikal çalışması olan "Stripsody" parçasında kullandığı karikatür andran görsellik, notasız işaretler içinde ayrı bir öneme sahiptir (Resim 5.17). Caty Berberian, dönemin Cage gibi avangard sanatçılar ile çalışan ünlü bir sopranodur. Müzik eğitimini Avrupa'da tamamlamıştır. Ses kullanırken tavkan refleksi ad verilen bir teknik kullanmıştır [62]. Bu teknikte, ses titremleri ve uluma gibi yeni sesler kullanılarak müzikal yapının etkisi kuvvetlendirilmiştir. Berberian'ın bir özelliği ise, vokal yaparken kullandığı mimiklerdir. Sanatçının performanslarında tiyatral bir hava sezilmektedir.



Resim 5.17. Cathy Beberian, *Stripsody*, 1966

1966 yǎna tarihlenen Stripsody, dönemin popüler kültür öĵelerinin iç içe olduĵu bir yapēsergilemektedir. Kıkırlar, çekēlar, çekitli hayvanlarē sesleri, efektler, mēādanma ve homurtularē yanē sēa, Beatles grubunun *Ticket to Ride* parçasēndan bir alēntē, Superman filminden bilinen bir replik* gibi pop öĵelerini de içermektedir.

Yaptĵē çāĵrēāmlarla deĵil, bir resmi oluşturan renk ve form gibi kompozisyon öĵelerine baĵlē kalarak üretilen müzik parçalarēna örnek olarak, 1950 sonrasında, Kĵhan Usmanbak karkēnēza çekmēāē. Besteci, yapēlarē baĵlamēnda resim ile müzik ilikkisini kaleme aldĵē yazēānda, eserlerinin ilk olarak 1947 yāānda bestelediĵi *Yaylē Dördölüōnün* son bölümünde resimle karkēaktĵē āē belirtmiktir. Usmanbakōā ilk olarak müziĵinin karkēna aldĵē sanatçē Matisseōdir. *Matisseō*deki akēāēk, zālēklar, saf renkler, dönüp dolakmalar, süsler, büyük lekeler, bakka türlü söylersek, resimdeki ana tema ile dolayāndaki oyunlar...ō Besteci, bunlarē tam da müziĵin gereksindiĵi dayanak noktalarēolarak karkēāna çēktĵē āē belirtmiktir [63].

Usmanbak, 1952-1956 yālarē arasēnda, *Daliōden Üç Tabloō* adlē eserini gerçeklektirmiktir (Resim5.18). Burada kullanāan tablolar Daliōnin *Aziz Antoineōn Hesaplakmasēō*, *El Centauraō* ve *Uyumlu Parçalanın Melekō* resimleridir. Usmanbak bu çālāmasēnē 12 ton tekniĵine göre gerçeklektirmiktir. Bu üç kompozisyonadaki ritmik görsellik, dikeylik, yataylēk, daĵādan ve birleken parçalar besteciye 12 ses ile kurgulayacaĵē sisteme fikir vermesi için kullanāmēālardē (Resim 5.19).

* *Itōs a bird! Itōs a plane! Itōs Superman!ō* (Bu bir kuk! Bu bir uçak! Bu Süpermen!)

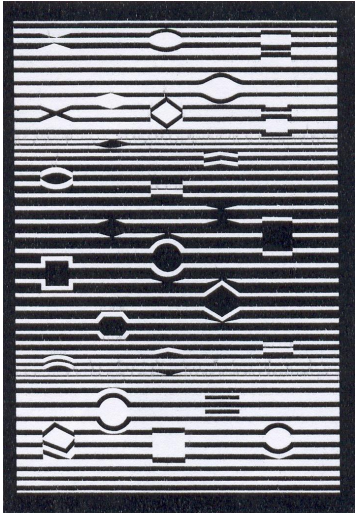


Resim 5.18. Salvador Dali, 'Aziz Antoine'nin Hesaplaması', 1946, Tüyb., 89,7 x 119,5 cm.



Resim 5.19. Kâhan Usmanbak, 'Dali'den Üç Tablo', 1952-1956: Birinci bölüm 'Aziz Antoine'nin Hesaplaması'

Besteciyi görsel armonisi ile etkilemiş olan bir diğer sanatçı Op Art'ın temsilcisi Vasarely'dir. Sanatçının optik yansımalara dayanan resimlerini, Kâhan Usmanbak, müzik yapısına yansıtmak istemiştir. Ancak kendisinin belirttiği üzere, bunun için müziğin belli süreçleri geçirmesi gerekmektedir [63, s.17]. Usmanbak'ın tekrar eden sesleri kullandığı besteleri 1970'lerin sonuna tarihlenmektedir. Vasarely'den doğrudan etkilendiği bestesini ise 1988 yılında 'Perpetuum Immobile' ile gerçekleştirmiştir. Bu eserde Vasarely'nin 'Siyah-Beyaz' (1953-1959) serisinden 'Markabò' adlı takyan resmini kullanmıştır (Resim 5.20). Görselliğin hareketli yapısı notalama sistemine yansımıştır. Bokluklar ve çizgilerin karkas görülebilmektedir (Resim 5.21.).



Resim 5.20. Vasarely, 'Markabò', Siyah Beyaz Serisi, 1956

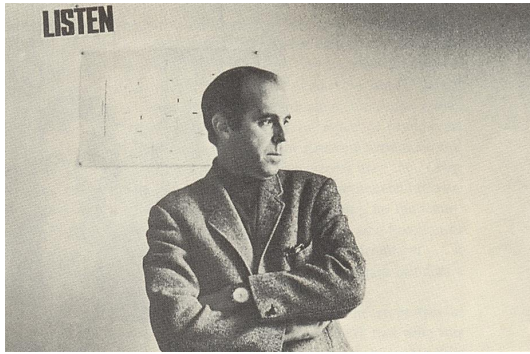


Resim 5.21. Kâhan Usmanbak, 'Perpetuum Immobile', 1988

Khan Usmanbak, 1960'de yıllarda Calder'ın ve bir ara Bülent Arel'in de üzerinde çalıştığı mobil heykel anlayışından etkilendiğini dile getirmiştir [63, s.17]. Besteci 1980'lerin sonu 1990'darın başında grafik ve çizgisel olarak gerçekleştirdiği taslakları müziğe dönüştüren çalışmalar da yapmıştır.

Calder, heykelleri ile bestelerinde hareketi yakalamaya çalışan Earle Brown ve Francis Moriglio gibi pek çok besteciye etkilemiş bir sanatçısıdır. Moriglio'nun, "Ping Squash" (1980) eserinin, sanatçının ölümünde sonra onun onuruna yazıldığı bilinmektedir.

1950'lerde Earle Brown'ın grafik notasyon alanında çalışmalarıyla başladığı deneysel müzik araştırmalarında, müziğin sonsuz bir belirsizlik içinde ilerlemesi fikri bakılabilmektedir. "Folio" serisinde yer alan "Aralık 1950" (December 1950) adlı çalışması (bkz. Resim 4.4.) bestecinin Calder'ın yöntemini amaçladığı gözler önüne sermektedir. Onun mobil heykellerinde sağladığı serbestlik ortamı olanağı besteci, 1961 ve 1962 yıllarına tarihlenen "Available Forms I ve II"ye yansıtmayı başarmıştır (Resim 5.22. ve Resim 5.23).



Resim 5.22. Earle Brown ve arka duvarda asılı duran December 1950. Resim 5.23. Brown, "Calder Piece", 1963

Bu yaklaşım, edebiyatta ve görsel sanatlarda da karmakarışık bir kavramla ifadesini bulmuştur. "Açık yapı", her izleniminde, kendine hiçbir zaman benzemeyen bir yapı olma özelliğini taşıyan beste, müzik, edebi metin ve tiyatro gibi tüm sanat alanlarında geçerli olan bir kavramdır. Deneysel müzik çalışmalarında, icracının serbest bırakıldığı her çalışmada farklı bir eserin ortaya çıktığı eserler, bu kavram çerçevesinde değerlendirilmiştir.

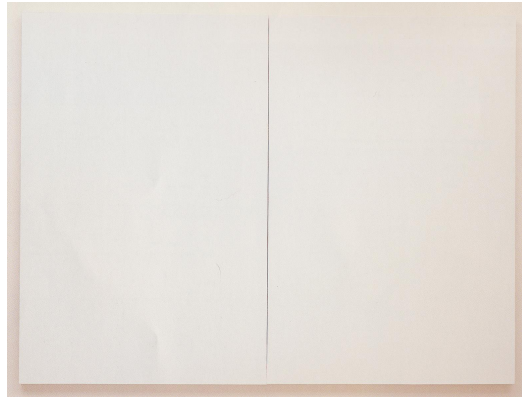
1960'lara doğru besteciler ile görsel sanatçılara fikirleriyle yön verecek olan önemli bir isim çıkar karmakarışık: John Cage. Varese'den sonra Amerika'daki sanat ortamına Avrupalı tavrıyla yön veren kiki olmuştur Cage. Doğru mistisizmine ilgi duyan ve aynı zamanda Nihilist bir avangardist. Cage'in görsel sanatlar alanında takipçisi olduğu

sanatçē ise Duchamp'at. Onun Dadacē fikirlerini öncüsü olduğu Fluxus akēmāna takēmāt.

New York Okulu sanatçđarēyla "The Clupode bir araya gelmiğ, bu mekanda sunumlar ve performanslar gerçekleştirmiştir. Ancak hiçbir zaman, döneme egemen olan soyut dāavurumcu sanatē tam olarak desteklediğ i de söylenemez. Bu sanatçđar arasāndan sadece Rauschenberg ve Jasper Johns'da yakēlakmāt. Dansçē ve koreograf Merce Cunningham ve müzisyen David Tudor'un da arasānda olduğu bir grupla beraber bu sanatçđarla ortak projeler gerçekleştirmiştir.

Cage, 1952 yēānda Black Mountain Collage'da bu sanatçđar ile birlikte kiir, resim, dans gibi çoklu ortamda bir arada sunulduğu bir performans gerçekleştirmiştir. Cage'ın bu etkinlikle, Wagner'ın "Gesamtkunstwerk" kavramēē hayata geçirdiğ i bir örnek olarak düşünülebilir. Performansē bütününde, ritmi ve zamanlamayē oluşturan düzenleme müzikal değerlerle gerçeklekmıştır.

Belirsiz ve şans Müziğ i besteleri yapmāk olan Cage, müzikte sessizliğ in kullanēm alanēē genikletmiğ, sanata kavramsal bir bakāk açēsē getirmiştir. 1952 yēānda sahneye konan 4636adlēeserinin, Rauschenberg'ın "Beyaz Resim" (White Painting) serisinden etkilenerek gerçekleştirildiğ i düşünölmüktür (Resim 5.24). Bu resimde, Cage'ın 4636'deki sessizliğ i arayākē söz konusudur. Beyaz bir tuval ilk bakātta bokluk, renksizlik, formsuzluk, lekesizliğ i çaj rātēmasē beklenir. Ama burada, asđ amaçlanan sergilendiğ i sēada çevresindeki āđk ve gölgeden etkiler karkēsānda hiç bir zaman bembeyaz olmayacak bir görsellik sunulmuştur. 4636'de ise, her ne kadar sunumda sessiz olunmasē gerektiğ i belirtilse de, konser salonunda yer alan güröltüler ya da dāarādan gelen seslere açđkt. Bu iki eser de her sunumda farklı bir izlenim yaratmalarēndan dolayıbirer açđk yapıāt.



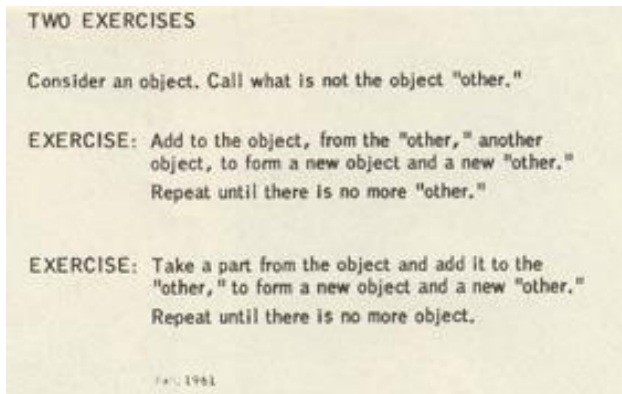
Resim 5.24. Robert Rauschenberg, "White Painting", iki panel, 182,9 x 243,8 cm., 1951.

Cage'ın sessizlik alanına yönelik gerçekleştirdiği bu müdahale, Joseph Beuys'ın Kuyruklu Piyano için Homojen Filtre (1966) yerleştirmesinde, sanatçının kendi üslubuyla yeniden ele alınmasıdır. Beuys, piyanonun sesini keçe derisinin içine hapsetmiştir. Piyano bir enstrümandır ve normalde ses üretmek için kullanılır. Ancak burada hiç bir ses olabileceği ildir, çünkü piyano sessizliğe mahkum edilmektedir [64].



Resim 5.25. Joseph Beuys, Kuyruklu Piyano için Homojen Filtre, 100 x 152 x 240 cm., 1966.

Cage'ın 4030'de, sessizlik ironisi dışında söylemeye çalıştığı bir diğer önemli key ise; aslında duyduğu umuz her sesin müzik olabileceği i düşüncesini dinleyicide uyandırmaktır. Cage'ın doğu felsefesinden beslenen anlayışı, sanatı bütünsel bir yapı içinde değerlendirilmesine sebep olmuştur. Ona göre sanat, üretimin dışında her yerdedir. Sahip olduğu bu görüşten, Cage'ın çevresindeki sanatçılar da etkilenmişlerdir. George Brecht, Two Exercises (İki Alıştırma, 1961) adını taşıyan Fluxus eyleminde gerçekleştirilmesi beklenen performans daha çok Zen düşüncesinin bir odaklanma egzersizlerini çağırılmaktadır (Resim 5.26.). Bu egzersizlerde, varlık ile yokluk kavramı zihinde yapılan alıştırmalarla canlandırılmaya çalışılmaktadır.



Zihninde bir obje yarat. Obe olmayana öteki de.

Egzersiz: Objeye, ötekiğden, yeni öbje ve yeni bir öteki yaratmak için başka bir obje ekle.

Öteki kalmayana kadar tekrar et.

Egzersiz: Objeden bir parça al ve yeni bir obje ve yeni bir öteki yaratmak için ötekiğne ekle.

Obje kalmayana kadar tekrar et.

Resim 5.26. George Brecht, Two Exercises, 1961.

Kavramsal sanatta dil kullanmānē oldukça yaygāndē. Wittgensteinān anlam sorunu üzerine odaklandıē ēdil felsefesi, kavramsal sanatān çāk noktasē olmaktır. Wittgenstein ise adēna kiirler yazēdan, kiirleri bestelenmik bir kahramana dönüktürülmüktür [65].

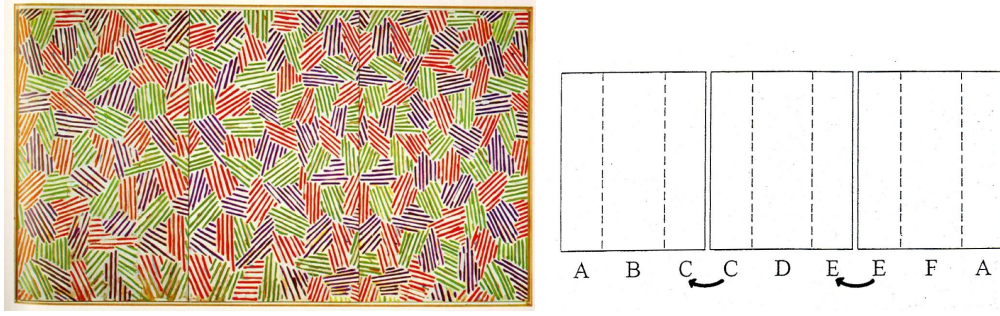
Brechtān nComb Musicò (Tarak Müziē i, 1959-1962), nDrip Musicò (Damlayan Su Müziē i 1959-1962) gibi bir müzik parçasēndan uzak gibi görünen performanslarē dikkat çekicidir. Le Monte Young da özünde dizisel müzik besteleri yapan bir sanatçādē. Fluxus eylemlerine katāmaya 1959 yēāndan sonra Brecht aracđē ēyla baklamāttē. 1960 yēānda Brechtān yazdđ ēnKompozisyon 1960 #2ò performansēē gerçekleştirir.

Performansē açđklayēē metinde, eylemciden dinleyiciler önünde bir atek yakmasē istenmiktir. Atek herhangi bir boyutta olabilir ama çevredeki objelerle temas etmeyecek büyüklükte olmasē gerekmektedir. Atek yanarken nıyakēō (eylemci) kiki kompozisyonu (atekin yanma eylemini) sonuna dek izlemelidir. Ancak ne kēilde olursa olsun eylemci, seyircilerin ateki görmelerini engelleyecek biçimde oturmamalādē ve atekin sesini alacak mikrofona atekin olabildiē ince yakēāna yerlektirilmelidir [43, p.83].

Fluxus eylemleri, Peformans ve Happeningder, Op Art, Pop Art, Çevresel Sanat, Yemek Sanatē ve diē erleri... 1960đardan sonra her kēy sanat olmaya baklamāttē. Her alanda sēālarēn kalkttē ēbu ortamda kimi deneysel müzisyenler de nota kullanmaya geri dönmüklerdir. Bu sanatçđlardan biri Morton Feldmanādē.

Feldman, 1970đerde Orta Doē u halđarēna merak salmaya baklar, Anadolu halđarēsatēn alē ve bir koleksiyon olukturur, aynē zamanda Jasper Johnsān bu dönemki iklerinden de etkilenmiktir. Bunu nCrippled Symmetryò (Özürlü Simetri) baklēklē yazēānda dile getirmiştir [66].

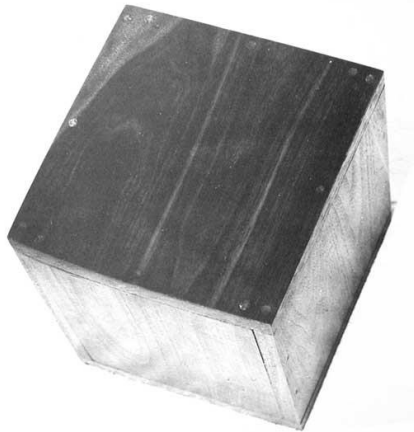
1970đerin bakānda Johns, birlektirilmik tuvalleri diyagonal taramalar kēklinde boyamaya baklamāttē. Resim yüzeyinde kullandān malzemeleri ve formu kendi içinde tutarlē bir sistemle tekrarlamāttē. Akaē āda örneē ini gördüē ümüz, 1973-1974 yēlarēna tarihlenen nScentòde (Sezi) üç pano kullanāmāttē. Soldaki yüzeye sēcak balmumu boya, ortadakine verniklenmemik yaē lē boya ve en saē dakinde ise vernikli yaē lēboya uygulanmāttē. Yüzeylerin deē ikenliē i gözün soldan saē a doē ru panolar üzerinde ilerlemesini saē lamāttē. Her üç pano üzerinde bölümlenen yerlere (saē daki kēmada görüldüē ü üzere A, B, C, C, D, E, E, F, A gibi) önceden belirlenmik tarama kēmalarē uygulanmāttē (Resim 5.27.).



Resim 5.27. Jasper Johns, 'Scent', 1973-1974

Bu yinelenen düzenlemeden esinlenen Feldman, 'Why Patterns?' bestelerken buradaki ritmik yapıyı kullanmıştır.

1960'larda Minimalizm ile görsel sanatların izleyiciyle kurduğu uzamsal ilişki ön plana çıkmaya başlamıştır. Basit ve yinelenen formlar varlık alanını sorgulayan kavramsal objelere dönüşmüştür. Stella'nın büyük boyutlu tuvaleri, Carl Andre'nin galeri tabanına döşediği kare tuğlalar ya da Robert Morris'in 'Lo' profilleri. Mekansal düzenlemelerde bu yapılar, sahip oldukları formlarla izleyiciyle birebir etkileşime girmektedir. Varlık alanıyla, izleyicinin kendi alanını sorgulaması amaçlanmıştır. Minimal müzik dinleyicisinde de aynı sezgisel durum yaşanmaktadır. Minimal müziğin öncülerinden Steve Reich (1934) 'Müzik Üzerine Yazılar'ında, bu müziği icra edenin de dinleyenin de kişisel olmayan bir özümleme süreci geçirdiğini belirtmiştir. Böylece tekrar eden yapı müziği dinleyen kişinin dikkatini kendi üzerinden başka yerlere kaydırılmaktadır. Bir açıdan meditatif bir yöneme de benzetilebilir. Minimal bestecilerin 'boşluk' kavramı üzerine odaklanmaları bu yaklaşımdan ileri gelmiştir [1, p.205]. Minimal müzik, ritmik yapıyla, tıpkı minimal heykellerde olduğu gibi, mekansal bir ifade taşımaktadır.



Resim 5.28. Robert Morris, 'Box with the Sound of its Own Making', 1961

Sanatçılar birbirlerinden fikirlerinden yapasal ya da sembolik etkilenmiş olmaları bir yana, 1960'lardan sonra farklı medyumların birlikte kullanımıyla meydana gelen fikirler üretilmeye başlanmıştır. Robert Morris'in "Box with the Sound of its Own Making" (Kendi Yapış Sesiyle Birlikte Kutu) ikinde, ses, tahta kutunun varlığı kadar kendi ritmik (melodik) yapışını da ortaya koymuştur. Böylece ses, zamansal bir öğe olarak eserin bir parçası olarak kullanılmıştır (Resim 5.28.).

Görsel ve ikitsel elemanları bir arada kullanan çoklu ortam araçları yeni sanatsal araçlar olmuştur. Fluxus sanatçılarından Nam June Paik'in video yerleştirmeleri bu sanat alanının deneysel çalışmaları olarak teorik ve pratik bir altyapı oluşturmuştur (Resim 5.29.).



Resim 5.29. Nam June Paik, "Elektronik Televizyon", Müzik Sergisi, 1963

Paik, 1963 yılında gerçekleştirdiği "Müzik Sergisi"nde, televizyonu bir yandan yerleştirme malzemesi gibi kullanırken bir yandan da amfi desteğiyle bozulan görüntüsünün seslerinden yararlanmıştır. Böylece karmaze görüntülü ses heykelleri oluşturmuştur.

Farklı medyumların kullanılması izleyicinin algısında değişikliği zorunlu kılmalıdır. Dadaceler ve yazar Tristan Tzara'nın kes-yapıştır tekniğini kendi yazılarında kullanarak yeniden canlandırmak olan Brion Gysin (1916-1986), müziğe ve kayıt teknolojilerine ilgi duymak bir ressamdır. 1960'ların başında "Dreamachine"ni (Rüya Makinesi) yapmıştır. Bir odada delikli bir silindir içine yerleştirilmiş kuvvetli bir ampulün görsel ve ikitsel etkisi üzerine kurulu bir iştir. Sergilenen makine, mekan içinde gözler kapalı bir şekilde algılanmaktadır. Epilepsi uyarıları göz önünde bulundurularak ışık ve sesin titreşimleri, izleyici üzerinde baskı yaratan bir etki bırakmakta ve böylece yine bir varlık alanı oluşturulmasıyla izleyiciyi tartarak olmaktadır.

Minimal besteci La Monte Young'ın Marian Zazeela ile birlikte gerçekleştirdiği, Lyon Modern Sanatlar Müzesi'nde sergilenen "Dream House" (Rüya Evi, 1962-1990) yerleştirmesinde de yine izleyiciye, kendi bakışına kaldığı deneyimsel bir süreç yaratmaya çalışılmıştır (Resim 5.30.). Işık ve ses yerleştirmesinin yanı sıra, duvarda

odak      ile aydınlatılmış olan geometrik yapıyla, mekanı alg  danmas  nda sezgisel bir süreç yakanmas  sa   lanmış.



Resim 5.30. La Monte Young ve Marian Zazeela, Dream House, Yerleştirme, 1962-1990

Dijital medyumun, görüntü ve ses kay   sisteminin gelikmesi, bu teknolojilerin yeni medyumlar olarak kullanılmasına olanak sa   lam    . Ses yerleştirmeleri, i  tisel bir yapıyı mekansal (uzamsal) olana d  n  kt  rm  kt  r. Akınların   slupsal farkları ortadan kalkmış.   rne   in, video kurgularıyla ses üretimi kay   altına alınarak görsel bir malzemeye d  n  kt  r  l  rken montaj akamas  nda elde edilen ritmik düzenlemeyle i  tisel nitelik de kazanmış olur.

Carl Turdon,   Object, Sound, Movement   (Obje, Ses, Hareket) adl    al  mas  nda      ayrı haz   nesne kullanmış. Kullandığı ses araçları balon, kibrit ve pipet  r. Bu malzemelerden çekitli sesler   retilm  k ve bu sürecin ses ve görüntü kayışları almış. Son akamada bu görüntüyü kurgulayarak ritmik bir görsellik elde edilm  ktir. Turdon  n bu projesi, hem müzik hem de görsel sanatların bir aradalığını temsil etmektedir. Obje, ses ve hareket kavramları çerçevesinde dijital bir medyum olan video kurgusunu kullanmış.

Teknolojinin sa   lad     olanaklar, izleyiciyle etkilekime giren kavramsal çalışmaların   ekitlilik kazanmasını sa   lam    .     tisel ve görsel sanatlar arasındaki etkilekim; izleyiciyle kark    ndaki için, sanat ile tasarının, tasar  nla teknolojinin ya da farklı medyaların çoklu ortamda bir araya gelmesiyle kurulan etkilekime d  n  km  kt  r. Bu kark    kl   etkilerden ortaya     acak olan melez yapı interaktif ortamlarda izleyiciyle bulukmaya baklam    . Biental ve D  k  menta gibi gelenekselleşen büyük sergi organizasyonlarının yerini laboratuvar ortamında üretilen sanat i  lerinin sergilendiği festivaller almaya baklam    .

Bu tür festivalde yer alan ikler; yapāē gereē i izleyiciyi, herhangi bir ön bilgiye ihtiyaē duymaksāēn karāēındaki ik ile ilikkkiye sokabilmektedir. Oldukēa basit gōrūnen bir fikir, bilgisayar tabanlı donanēmlar ve teknolojinin saē ladēē olanaklar āēē ānda ēekillenmeye baklamāēē. Eylūl 2005 tarihinde dūzenlenen Ars Electronica Festivalin ēCyber Artō bōlūmūnde yer alan ēEarth is a Discō (Dūnya bir Plaktē) yukarāda bahsedilen özelliklere örnek olarak verilebilir (Resim 5.31.)



Resim 5.31. Globe Player, ēThe Earth is a Discō, 2004

Bir satēk dūkkaneē gibi hazēlanan sergi sunumunda; DVD oynatāēya benzeyen bir alet, kulaklıklar ve duvara asēē bir dūnya haritasē yer almaktadır. ēGlobal Playerō olarak adlandırāēan aletin iklevi, yaklakē 1000 uydunun dūnya üzerindeki pozisyonunu takip ediyor ve uydularēn üzerinde gezindēē i coē raf i ēekilleri mūzēē e dōnūktūrūyor olmasēēē. Frekans deē ikliēē i yapēarak her biri farklı hēzlardaki uydularla baē lantēya geēilmektedir. G-Playerēn ekranēdaki koordinatlar dōē rultusunda, dinledēē iniz coē rafyanēn, duvardaki harita üzerinden takip edilebilmesi saē lanmāēē. Uydular tēpkē bir plak ēē nesi, dūnya ise bir plak iklevi gōrmektedir.

Avusturyaēnē Linz kentinde dūzenlenen Ars Electronica bu yeni festival geleneēinin en kōklūleri arasēnda yer almaktadır. 1979 yēēndan beri dūzenlenen festival adēē zanaat ve sanat kavramlarēnē biribirinden ayrēmadēē ē zamanlarda kullanēan Latince ēArsō kelimesinden almaktadır. Bu isim, her iki kavram arasēna sēēānē olan gūnūmūz sanat eserlerini tanēnlemek iēin de oldukēa uygundur.

6. DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

Etkilekim, farklı tarihsel dönemler içinde temsil alanı değışken sanatın doğuşunda vardır. Öncelikle siyasal, sosyal ve bilimsel gelişmeler, bu etkilekimi sağlamıştır. Çünkü sosyal ve kültürel değışikim, etkilekimsiz bir süreçten geçmeden oluşamaz. Her alan, etkisel ve tepkisel deneyimler içinde kendine yeni bir yol belirler.

Sanatın özünde olan diğer bir etkilekim türü ise kendi içinde yakınlaşmadır. Estetik ve yapısal açıdan ihtiyaç duyulan değışikim süreci, farklı sanat dallarında birbirlerine yakınlık sağlamıştır. Geleneksel ortamda sanat belirli kurallara bağlıdır. Dolayısıyla edebiyat, şiir, resim, heykel ve müzik gibi farklı temsil alanları birbirine ancak, yine belirli kurallara bağlı olarak yaklaşabilmektedir.

Sânîların ortadan kalkarak, günümüz sanat anlayışına yaklaşan bir etkilekim sürecinin gerçekleşmeye başlaması ise bireysel, pratik ve teorik gelişmeler içinde 19. yüzyıldan sonralardan II. Dünya Savaşının sonuna kadarki bir süreçte gerçekleşmiştir. Bu dönem, yeni bir estetik anlayışın oluşumuna işaret etmektedir.

Eski estetik anlayış düşünceye temellenirken, yeni estetik anlayış ise somut olana, yani eserin kendisine dönmüştür [67]. Bu yaklaşım, estetiğin temel kavramları olan ritim ve simge yeni sorgu alanı olarak karşımıza çıkmıştır. Afkar Timuçin, "Estetikò kitabında, sanatın estetik anlamdaki bu iki varlık alanına, yani zamansallık ve mekansallık kavramlarına bir sanat eserin yapısı takları olan ritim ve simge boyutunda kendini gösterdiğini dile getirmiştir.

Zamansallık, bir eserin yapısı sürecinin de dahil olduğu, ancak bitmiş bir işte görsel olarak karşımıza çıkan kompozisyonun ritmine karşılık gelmektedir. Öte yandan yine bu kompozisyonun bütünde, izleyiciyle karşılama anıyla birlikte simgesel bir anlam da görünür kalmıştır. Ancak bu iki kavram, yani ritim ve simge, kesin sâhîlarla birbirinden ayrılmazlar. Kimi zaman ritim, izlenimci bir müzikte olduğu gibi, simgesel bir anlam taşıyabilir; simge de Klee'nin fğlerinde olduğu gibi ritmik bir yapı sergileyebilmektedir. Kavramlar arasındaki bu geçişkenlik, sanat alanları arasındaki etkilekimin de aracılığı olmuştur.

Resmin mekanı tuvaldir. Zaman kavramı ise geleneksel açıdan bakıldığında, bitmiş bir resimde, betimlenen sahnenin izlenmesiyle elde edilir. Dolayısıyla resmin ritmik yapısı simgesel anlamından bağımsız olarak düşünülemez. Ancak Modernizm ile bu noktada önemli bir değişim yakındır. İzlenimcilik, zamansal / ritmik düzen

üzerinden deneysel bir süreç baklatmāṭ. Renk kullanēmē ve formun bozulmasēyla da resmin gözleme dayanan, ampirik bir özellik kazanmasē saḡ lanmāṭ. Görsel sanatlar, tuval dēānda kendine yeni bir mekan arayāēiçine girmiştir.

Ritim ve sembol, müzik için de vazgeçilmez olan en temel öḡ elerdir. Uyumlu notalarla (sembol) uyumlu bir zamansal (ritim) düzenleme yaratmak Batē müzīḡ inin yüzyālar boyunca korumaya çalāṭḡ ē bir özelliktir. Ancak, görsel sanatlarda olduḡ u gibi müzikte de Modernizm ile beraber yapēsal kēāmlarē yakandḡ ē görölmüktür. Bu kēāma ile ortaya çākacak yeni estetik anlayā, müzikte tonal bozulma ve ses renginin simgesel anlamda deḡ ikmesiyle gerçeklekmeye baklamāṭ.

Her iki alan için de bu yeni birer mücadele alanē ortaya çākmāṭ. Kā bakāta soyut, havada uçukan ses dalgalarē olarak varlā gösteren müzik için mekanē; birebir karkānēda duran ve aynē mekanē paylaṭḡ ānē somut sanat malzemesi için ise zamanē zorlayāē olduḡ u dükünebilir. Müzikteki zamansallā ve resimdeki mekansallā, bu iki alanē kuvvetli olduḡ u mecralardē ve birbirlerini etkileme sürecinde önem takāmālardē.

Müzik ile görsel sanatlar arasēda etkilekimin, yaygān olarak, dolaylē yoldan (esinlenme ya da çāḡ rāān yoluyla) gerçekleṭḡ i görölmüktür. Kāledīḡ imiz bir sanat eseri biz de nasē duygusal çāḡ rāānlar yapēyorsa, bir besteci ya da ressam da bu çāḡ rāānlardan hareketle kendi sanatēna dīḡ erinden etkilendīḡ i bir özelliḡ i yansāmāṭ. Örnek olarak, kikişel bir üslupta müzīḡ i tuvallerine yansāmaya çalākan Klee ve Kupkaōnē çalāmalarē ya da Parisōteki Niki de Saint Phalle ve Jean Tinguelyōn, Georges Pompidou Merkeziōnin yanēda, Igor Stravinskyōnin müzīḡ inden esinlenilerek ürettikleri heykeller verilebilir.* Klee ve Kupka, fūglerin yinelenen ritmik yapēānē kullanmālardē. Saint Phalle ve Tanguy ise ritmik yapēyē heykellerin temas halinde olan hareketli yapēēyla saḡ lamēladē.

Dīḡ er bir etkilekim modeli ise görsel ve ikitsel sanatlarē birbirlerini çāḡ rāān ya da esinlenme yoluyla deḡ il yapēsal açādan, doḡ rudan etkilemeleri olarak dükünölmüktür. Müzīḡ in, görsel sanatlarē teorik yaklakānēndan hareketle kendi yapēānē oluşturdūḡ u ve aynē kēilde, tam tersi bir etkilekimle, görsel sanatlarē da müzīḡ in yapēsal özelliklerini kullanarak yeni bir olukum sergiledīḡ i görölmüktür. Iannis Xenakisōn Metastas adlē eserinin yaylādar bölümünde yer alan glissando hareketinin Philips Pavyonōunun planēna dönüktürölmesinde olduḡ u gibi.

Yapēsal açādan etkilekimin yoḡ unlakmaya baklamasēyla, görsel ve ikitsel sanatlarē estetik yapēē(zaman ve mekansallā ē) ortak bir zeminde bir araya gelmeye baklamāṭ.

* 1982-1983 yālarēarasēna tarihlenen bu 16 hareketli heykel, IRCAMōn (Institut de Recherche et de Coordination Acustique) tam üzerine konumlandēāmāṭ. Havuzun, yanēda güncel sanatēn önemli merkezlerinden biri olan Pompidou ve tam altēda ise dūnyānē önde gelen müzik stüdyolarēdan birinin yer almasē, bu konumlandēmanē ayrēca bir önemi olduḡ u izlenimi vermektedir

Bu olukum sanatın, melez bir yapıyla yeni bir dile, estetik ve temsil alanına dönükmesine sebep olmuştur.

Günümüzde, zaman ve mekan kavramlarının iç içe geçtiği çoklu ortam ve disiplinlerarası tasarımlarında bu melez yapının egemen olduğu görülmektedir. Jerrold Levinson'ın Melez Sanat Yapıları adlı yazısında, sanatın melezleken yapışın üç kategoride toplamıştır [68]. Bu kategorilerin ilki, farklı alanların aynı ortamda, birbirine ekli olarak yakınlıkta durumları içermektedir (juxtaposition). Cage'in 1950'lerin başında Black Mountain'da gerçekleştirdiği etkinlikler bu kapsamda değerlendirilmiştir. şiir, müzik, dans, resim gibi farklı disiplinler, kendi özelliklerinden bir key kaybetmeden bir arada sunulmuşlardır.

İkinci kategoride ise, birbirine yakınlıkla farklı sanat dallarının bir bütün oluşturarak sunulduğu bir ortama işaret edilmektedir. Karakteristik özelliklerini korumaya devam ediyor olsalar bile bu alanların bilekiminden yeni bir yapı olmuştur. Levinson bu kategoriye örnek Frank Stella'nın heykel ile tuval arasındaki sınırları yıktığı büyük boyutlu çalışmalarını vermiştir [1, p.205]. Tuvalin aldığı gelen formunda değil ikiy yapan Stella, yapışalci bir yakınlıkla heykel ve tuval resminden yeni bir uygulama alanı ortaya çıkarmıştır. Nam June Paik'ın televizyon heykelleri, Fluxus eylemlerinde tarak, su damlası atek gibi farklı malzemeler kullanılarak üretilen müzik parçaları ile kavramsal sanatın da bu alana girdiği düşünülebilir. Ayrıca bu temsil anlayışı Futürist, Dadacı ve Sürrealist sanatçıların gösterilerinde karmıza çıkmıştır. Wagnerci ve hatta Antik dönem sanat görüşüne kadar inen bir tarihselliğe sahiptir.

Melez yapının sonuncusu, farklı sanat alanlarının birbirine dönüktüğü örnekler olarak belirlenmiştir. Calder'ın harekete dönüşen heykelleri ile hareketi bestelerine taşıyan Earle Brown'ın müziği bu kategoride verilebilecek en uygun örneklerdir. Ayrıca notasyon tekniğinde uygulanan grafiksel ve resimsel çalışmalarda bu alana girmektedir. Görsel bir malzemenin sese dönüşmesi ya da tam tersi bir anlayışla, sesin bir heykel gibi mekansal düzlemde yer aldığı çalışmalar da dönüşen disiplinlere örnek olarak verilebilir.

Görsel sanatların ilk olarak tuvalden dışarıya çıktığı düşünüldü. Sonrasında ise galerileri ve müze mekanlarına terk etmiştir. Müzik ise ilk olarak nota kağıdından notaların silinmesiyle uzamına dışırmıştır. Geleneksel müzik aleti dışında yeni seslerle tanışmak, konser salonlarından dışarıya bakmamıştır.

Dijital ortam ve bilgisayar teknolojileri gibi medyumların yaygınlaşan kullanım alanı ise, yeni bir ifade aracı olarak sanata yer bulmuştur. Tuvalden ve nota kağıdından dışarı çıkan sanat, bilgisayar monitörlerinden ve projeksiyon makinelerinden yansımaktadır artık. İzleyiciyi kendi oyun alanına dahil eden etkileşimli sanat ve tasarım örnekleriyle de yeni bir zaman ve mekan algısının ortaya çıktığı görülmektedir. Geleneksel

sunumdan farklı olarak, sanatla kurulan ilişki yeni bir boyut kazanmaktadır. Sadece görsel değil ilikitsel olarak da algılanan kullanılmayan gereken ıklar üretilmeye bakılmaktadır. İzleyici konumunda olan bizler, farklı disiplinlerin bir arada kurgulandığı eserler karşısında alırken olmadığımız bir algılama sürecinden geçmekteyiz.

KAYNAKLAR

- [1] **Millei Shaw**, 2002. Visible Deeds of Music, Yale University Press, p.37, İstanbul.
- [2] **Eyüboğlu, İsmet Zeki**, 1991. Nietzsche Eylem Ödevi, Broy Yayınları s.157.
- [3] **Toklu, M. Osman**, 1994. Nietzsche-Müzik Kırkisi *Doğumunun 150. Yıldoında* *ÖBilinmeyen Nietzsche* Milliyet Sanat, s.13.
- [4] **Cage, John**, 1995. Colour and Culture *Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Thames and Hudson, s. 227.
- [5] **Ashton, Anthony**, 2004. Armonograf *Müzikteki Matematiğin Görsel bir Rehberi*, neKitaplar/Dharma Yay., s.10.
- [6] **Peacock, Kenneth**, 1998. Instruments to Perform Color-Music, *Leonardo*, Vol.21, No.4, p.400.
- [7] **Moritz, William**, 1997. The Dream of Color Music and Machines That Made it Possible, *Animation World Magazine*, **Issue 2.1**.
- [8] **Benjamin, Walter**, 1995. Pasajlar, çev.: Ahmet Cemal, YKY, s.45.
- [9] **Gombrich E.H.**, 1997. Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, ss.496-497.
- [10] **Cage, John**, 2001. Colour and Meaning, *Art Science and Symbolism*, Thames & Hudson, s. 196.
- [11] **Cassou, Jean**, 1987. Sembolizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, s.12.
- [12] **Rona, Zeynep**, 1997. Eczacılık Sanat Ansiklopedisi, *Art Nouveau Maddesi*, **Cilt:1**, s.141.
- [13] **Ponty, Maurice Merleau**, 1996. Göz ve Tin, ç.:Ahmet Soysal, Metis Yayınları s.36.
- [14] **Johnson, H.W. and Johnson Anthony F.**, 1997. History of Art, Harry N. Abrams, s.780.
- [15] **Rona, Zeynep**, 1997. Eczacılık Sanat Ansiklopedisi, *Değeravurumculuk Maddesi*, YEM, **Cilt: 1**, s.452.
- [16] **Adam, Mehmet**, 1997. Eczacılık Sanat Ansiklopedisi *Gelecekçilik Maddesi*, **Cilt:1**, s.665.
- [17] **Kandinsky, Wassely**, 2001. Sanatta Ruhsallık Üzerine, çev.:Gölin Ekinci, Altınkaynak Yayınları s.84.

- [18] **Nietzsche, Friedrich**, 1994. On the Genealogy of Morality, Cambridge Univ. Press., trans.: Carol Diethe, s.27.
- [19] **Alsaç, Üstün**, 1997. Eczacılık Sanat Ansiklopedisi, *Bauhaus Maddesi*, **Cilt:3**, YEM Yay., s.203.
- [20] **Tükel, Uzun**, 1997., Ecz. Sanat Ansiklopedisi, *Jackson Pollock Maddesi*, **Cilt 3**, s.1493.
- [21] **Foster Hal, Krauss Rosalind, Bois Yve-Alain, Burchloh Benjamin H.D.**, 2004. Art Since 1900, Thames and Hudson, s.348.
- [22] **Greenberg Clement**, 2003. Art in Theory 1900-2000, ed. Charles Harrison & Paul Wood, *After Abstract Expressionism*, Blackwell Pub., s. 785-787.
- [23] **Kaufman, Jason**, Oct. 1996. The Art Newspaper, Interview: Kirk Varnedoe of MoMA, *ñJasper Johns: More than the Slayer of Abstract Expressionist Giants*, p. 16-17.
- [24] http://www.falstaffbrewing.com/ballantine_ale.html.
- [25] **Germaner, Semra**, 1997. 1960 Sonrası Sanat, Kabalcı Yayınları, s.10.
- [26] **Judd, Donald**, 2003. Art in Theory 1900-2000, ed. Charles Harrison & Paul Wood, *ñSpecific Objects*, Blackwell Pub., s.825.
- [27] **Le Witt, Sol**, 2003. Art in Theory 1900-2000, ed. Charles Harrison & Paul Wood, *ñParagraphs on Conceptual Art*, Blackwell Pub., s.847.
- [28] **Özgür, Ferhat**, 2004. Kavramsal Sanatın Giriş, *rh+sanat Dergisi*, **sayı 12**, s.72.
- [29] **Köçer Levent**, 1995. Video Sanatı *ñÇok Altın Aracından Sanat Ortamına*, Hil Yayınları s.11, İstanbul.
- [30] **Pamir, Leyla**, 2000. Müzikte Geniş Soluklar, Boyut Yayınları, s.134, İstanbul.
- [31] **Mimaroglu, Rıhan**, 1995. Müzik Tarihi, Varlık Yayınları s.123, İstanbul.
- [32] **Besant, A. and Leadbeater, C.W.** 1980, Thought-Forms. Wheaton, IL: Quest, p.67, London.
- [33] **Nietzsche, Friedrich**, 1872. *ñBirth of Tragedy out of the Spirit of Music*
- [34] **Özcelik, Sadi**, 2001. On İki Ton Besteleme Tekniği, *G.Ü. Eğitim Fak. Dergisi*, **Cilt 21, Sayı 3**, ss.178-179, Ankara.
- [35] **Morgan, Robert P.**, September 1994. A Musical Modernity: Futurism, Modernism, and The Art of Noises, *Modernizm/Modernity* **vol.1, no:3**, s.138.

- [36] **Kayg  z, Mehmet**, 1999. Müzik Tarihi *Başlangıcından Günümüze M  z   in Evrimi*, Kaynak Yayınları s.275, K  stanbul.
- [37] **Webern, Anton**, 1998. Yeni M  z   e Do   ru,   ev: Ali Bucak, Pan Yayınları, s.9, K  stanbul.
- [38] New York Times, 16 May   1934, 23.
- [39] **Mimaroğlu, Rhan**, 1991. Elektronik Müzik, Pan Yayınları ss.23-24, K  stanbul.
- [40] **Laslo, F.A.**,   ubat 1982. *  B  lent Arel: Eğitim Problemi Olan Bir Konudur M  zik  *, Gösteri Dergisi, K  stanbul.
- [41] **Ali, Filiz**, 2002. Elektronik M  z   in öncüsü Bülent Arel, K   Bankası Yayınları s.59, K  stanbul.
- [42] **Carvin, Andy**, 1993. *The Man Who Would be King*, interview with Boluez, <http://edwebproject.org/boulez.html>
- [43] **Nyman, Michael**, 2000. Experimental Music Cage and Beyond, Cambridge University Press, s.2, Cambridge.
- [44] **Brindle, R. Smith**, 1987. The New Music, *The Avande-Garde since 1945*, Oxford University Press, s.61, Oxford.
- [45] **Parsons, Michael**, 2001. The Scratch Orchestra and Visual Arts, *Leonardo Music Journal*, **Vol.11** s.5.
- [46] **Birsel, Salah**, 1992. Goethe: Biraz Daha İ  k, Broy Yay  nc  k.,s.364, K  stanbul.
- [47] **Aksoy, Zeynep**, 01.05.2005. Uçan Hollandalı Mucizesi, *Radikal 2*, K  stanbul.
- [48] **Hauser, Arnold**, 1995. Sanatın Toplumsal Tarihi, Remzi Kitapevi, s.353, K  stanbul.
- [49] <http://www.bbc.co.uk/music/profiles/debussy.shtml>
- [50] **  yas  lu, Evin**, 10 Ekim 2000. Tarih Boyu Müzik Resim K  kkisi, *K  stanbul Sanat Fuarı* K  stanbul. / www.evinilyasoglu.com
- [51] **   iro  lu, Nazan**, 1995. Resimde M  z   in Etkisi, Remzi Kitapevi, s.37, K  stanbul.
- [52] **Kropfinger, Klaus**, 1997. Schönberg and Kandinsky An Historic Encounter, ed. Konrad Boehmer, *Latent Structural Power versus the Dissolution of Artistic Material in the Works of Kandinsky and Schönberg*, Harwood Academic Pub., V.14, ss.:9-10, Amsterdam.
- [53] **Klee, Paul**, 2002. G  nl  kler 1898-1918,   ev. Selahattin Dilid  zg  n, YKY, s.169, K  stanbul.

- [54] **Mitchell, Donald**, 1993. *The Language of Modern Music* (1963), Faber and Faber, s.85, London.
- [55] **Özkovalak, Murat Nedim**, 2001. Performans Sanatında Fütürizm ve Dada Yaklaşımları, İTÜ Sosyal Bilimler Y.L. Tezi, s.29, İstanbul.
- [56] **Mattis, Olivia**, 2002. *The New York Schools of Music and Visual Arts*, ed Steven Johnson, *The Physical and the Abstract*, Routledge, s.59
- [57] **Steve Johnson**, 2002. *The New York Schools of Music and Visual Arts, A Junction at Eight Street*, Routledge, s.2.
- [58] **Say, Ahmet**, Nisan 2001. Müziğin Kitabı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları 233, İstanbul.
- [59] **Wolpe, Stefan**, 1952. *Diary VII, 52. Sammlung Stefan Wolpe*, Paul Sacher Stiftung, Basel.
- [60] **Risset, Jean-Claude**, 2004. The Liberation of Sound, Art-Science and the Digital Domain: Contacts with Varese, *Contemporary Music Review*, **Vol.23, No:2**, p.31.
- [61] **Bosseur, Jean-Yves**, 1997. *Sound and Visual Arts Intersection between Music and Plastic Arts Today*, trans.: Brain Holmes, Peter Carrier, Dis Voir, s.44, Paris.
- [62] <http://www.cathyberberian.com/>
- [63] **Usmanbaş, Rıhan**, 2003. Yapıtların Başlamasında Resim Müzik İlişkisi, *rh+sanat Dergisi*, sayı 6, s.16..
- [64] **Exhibition: Sons & Lumières, Une Histoire son dans l'art du XX siècle**, Septembre 2004. Centre Pompidou, 22-3 Janvier 2005, p.52.
- [65] **Monk, Ray**, 2005. Wittgenstein Dahinin Görevi, Kabalcı Yayınları, s.18, İstanbul.
- [66] **Johnson, Steven**, 2002. *The New York Schools of Music and Visual Arts, Jasper Johns and Morton Feldman What Patterns?*, Routledge, s.219.
- [67] **Timuçin, Afkar**, 1998. Estetik, Kısancıl Yayınları s.5, 3. Baskı, İstanbul.
- [68] **Levinson, J.**, 1990. *Music, Art and Metaphysics: Essay in Philosophical Aesthetics*, s.26-36, Ithaca, New York.

ÖZGEÇMİŞİ

Bilge Aydoğ an, 1978 yēānda Diyarbakēāda doğ du. 2001 yēānda Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesiānden mezun olduktan sonra 2003 yēānda İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Yüksek Lisans Programına girdi. 2001 i 2003 yēālarēarasānda Türkiyeāde Sanat ve Genç Sanat, 2003- 2005 tarihleri arasānda da rh+sanat dergilerinde editör olarak görev yaptı Bilge Aydoğ an, halen İstanbul Bilgi Üniversitesi Görsel İletişim Tasarāmē bölümünde Araştırma Görevlisi olarak görev yapmaktadır.