

T.C.  
EGE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TEMEL BİLİMLER ANABİLİM DALI  
Duysal Tasarım Programı  
Müzikoloji Dalı

21. YÜZYIL BAŞINDA,  
MÜZİĞİN TOPLUMSAL DEĞİŞİM  
SÜRECİ İÇİNDEKİ YERİNİN  
TANIMLANMASI ÇABASI

Doktora Tezi

Hazırlayan:  
Hakkı Alper MARAL  
92070003337

Tez Danışmanı:  
Prof. Dr. Ahmet YÜRÜR

İZMİR

2010

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum 21. yy Başında, Müziğin Toplumsal Değişim Süreci İçindeki Yerinin Tanımlanması Çabası adlı doktora tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Hakkı Alper MARAL

A handwritten signature in black ink, consisting of a stylized 'H' followed by 'Alper' and 'Maral' written below it. A long horizontal line extends from the end of the signature to the right.

# TUTANAK

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 03/06/2010.tarih ve 1911 sayılı kararı ile oluşturulan jüri .Duysal Tasarım anabilim dalı doktora öğrencisi Hakkı Alper Maral'ın aşağıda başlığı (Türkçe / İngilizce ) belirtilen tezini incelemiş ve adayı 25/06./2010 günü saat 14.30'da, 90 dakika süren tez savunmasına almıştır.

Sınav sonunda adayın tez savunmasını ve jüri üyeleri tarafından tezi ile ilgili kendisine yöneltilen sorulara verdiği cevapları değerlendirerek tezin başarılı/başarısız/düzeltilmesi gerekli olduğuna oybirliğiyle / oyçokluğuyla karar vermiştir.

BAŞKAN Prof. Dr. Ahmet Yürür

Başarılı

Başarısız

*ALTINAY*

Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY

ÜYE

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (6 ay süreli)

ÜYE Doç. Seniz DURU

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (6 ay süreli)

*Onur*  
Yrd. Doç. Dr. Onur NURCAN

ÜYE

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (6 ay süreli)

Yrd. Doç. Dr. S. Bekir TUTU

ÜYE

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (6 ay süreli)

**Tezin Türkçe Başlığı :** 21. Yüzyıl Başında, Müziğin Toplumsal Değişim Süreci İçindeki Yerinin Tanımlanması Çabası

**Tezin İngilizce Başlığı :** Redefining the Place of Music Within a Process of Social Change, at the Beginning of 21st Century

1. Doktora Tezi savunma süresi asgari 90 azami 120 dakikadır.

2. Tutanak ( jürinin karar ve imzaları haricinde ) **bilgisavarda** doldurulmalıdır

3. **Tez başlığı (İngilizce ve Türkçe) mutlaka belirtilmelidir.** 3. Doktora Tez savunmasında üyelerden en az birinin **üniversite dışından** olması zorunludur.

## İçindekiler (Genel Çerçeve):

İçindekiler	i
Şekillerin Listesi	ix
Önsöz ve Teşekkür	xiv
1. Giriş	2
1. Bakış—21. yy’ın Ekonomi-politik Kimliği	2
2. Bakış—Bir “Neo-modernizm” Modeli	19
3. Bakış—Yeni Dünya Düzeni’nin Olumsuzluklarıyla Sarsılan Toplumda Müzik	23
2. Toplumsal Dönüşüme İvme Kazandıran bir Süreç Modeli Olarak, Yüzyıl Dönümleri: “ <i>fin de siècle</i> ” Kavramının Sanat ve Topluma Yansımaları	25
3. Estetik Değer Sistemlerinin İdeolojik, Siyasî ve Ekonomik Doktrinlerle Birlikte İşleyişi	29
4. Bir “21. Yüzyıl Ütopyası” Olarak Yeni Dünya Düzeni	51
5. 21.yy’da Sanat – Ekonomi İlişkisi İçin Genel Bir Çerçeve	87
6. Post-modernizm’den Neo-modernizme Sanatın Dönüşen Konvansiyonları	170
7. Uluslararası Etkinlikler ve Küreselleşme	205
8. Dünyanın Yeni Haritasında Sanat Pratikleri	248
9. 21.yy. Sahnelerinde Yeni Kimlikler	324
10. Sonuç	381
Kaynakça	385
Özet	431
Abstract	433
Özgeçmiş	435

21. YÜZYIL BAŞINDA,  
MÜZİĞİN TOPLUMSAL DEĞİŞİM  
SÜRECİ İÇİNDEKİ YERİNİN  
TANIMLANMASI ÇABASI

## İçindekiler (Genel Çerçeve):

İçindekiler	i
Şekillerin Listesi	ix
Önsöz ve Teşekkür	xiv
1. Giriş	2
1. Bakış—21. yy’ın Ekonomi-politik Kimliği	2
2. Bakış—Bir “Neo-modernizm” Modeli	19
3. Bakış—Yeni Dünya Düzeni’nin Olumsuzluklarıyla Sarsılan Toplumda Müzik	23
2. Toplumsal Dönüşüme İvme Kazandıran bir Süreç Modeli Olarak, Yüzyıl Dönümleri: “ <i>fin de siècle</i> ” Kavramının Sanat ve Topluma Yansımaları	25
3. Estetik Değer Sistemlerinin İdeolojik, Siyasî ve Ekonomik Doktrinlerle Birlikte İşleyişi	29
4. Bir “21. Yüzyıl Ütopyası” Olarak Yeni Dünya Düzeni	51
5. 21.yy’da Sanat – Ekonomi İlişkisi İçin Genel Bir Çerçeve	87
6. Post-modernizm’den Neo-modernizme Sanatın Dönüşen Konvansiyonları	170
7. Uluslararası Etkinlikler ve Küreselleşme	205
8. Dünyanın Yeni Haritasında Sanat Pratikleri	248
9. 21.yy. Sahnelerinde Yeni Kimlikler	324
10. Sonuç	381
Kaynakça	385
Özet	431
Abstract	433
Özgeçmiş	435

21. YÜZYIL BAŞINDA,  
MÜZİĞİN TOPLUMSAL DEĞİŞİM  
SÜRECİ İÇİNDEKİ YERİNİN  
TANIMLANMASI ÇABASI

## İçindekiler:

<b>1. Giriş</b>	2
<b>1.1. 1. Bakış—21. yy’ın Ekonomi-politik Kimliği</b>	2
1.1.1. Kavramlar	2
1.1.1.1. Modernizm	2
1.1.1.2. Rant’a Dayalı Finans Tekelleri ve “Yeni Dünya Düzeni”	4
1.1.1.3. Sanayisizleşme ( <i>De-industrialization</i> )	5
1.1.1.4. Yeni Dünya Düzeni’nin Olumsuzlukları	8
1.1.1.5. Kırılma Noktası	9
1.1.1.6. Müzik Alanında Finans Tekelleri	15
1.1.2. Tezin Modeli	17
1.1.3. Varsayım	18
1.1.4. Denenceler	18
<b>1.2. 2. Bakış—Bir “Neo-modernizm” Modeli</b>	19
1.2.1. Genel Çerçeve	19
<b>1.3. 3. Bakış—Yeni Dünya Düzeni’nin Olumsuzluklarıyla         Sarsılan Toplumda Müzik</b>	23
1.3.1. “Yeni Dünya Düzeni” – Dünyanın Eski Düzeni midir?	23
<b>2. Toplumsal Dönüşüme İvme Kazandıran bir Süreç Modeli Olarak, Yüzyıl Dönümleri: “<i>fin de siècle</i>” Kavramının Sanat ve Topluma Yansımaları</b>	25
<b>3. Estetik Değer Sistemlerinin İdeolojik, Siyasî ve Ekonomik Doktrinlerle Birlikte İşleyişi</b>	29
3.1. Toplum Tasarımları olarak Ütopyalar	29
3.1.1. “Pan-iletişim” Kavramı ve “Gezegenin Entegrasyonu” Ütopyası	34
3.1.2. Marjinal bir Model Olarak “Minimal Devlet” Ütopyası	37
3.2. Ütopya Perspektifinde Aydınlanma İdeali	38
3.3. Ütopya Olarak Bilim	40



3.4. Bilimden Sanata Yansıyan Ütopya Modelleri:	
Müzik Üzerinden Toplum Tasarımı	44
<b>4. Bir “21. Yüzyıl Ütopyası” Olarak Yeni Dünya Düzeni</b>	<b>51</b>
4.1. Küreselleşme	51
4.1.1. Varyantlarıyla Emperyalizm: “Göçmen Toplulukların Kurulması”ndan “Resmî” ve “Gayrı Resmî” İmparatorluk Yapılarına	57
4.1.2. Bir Ara-durak: Kolonyalizm’in Terkedilişi ve Neo-kolonyalizm’i Hazırlayan Etmenler	60
4.1.3. A.B.D. Örneği Üzerinden “Gayrı-resmî İmparatorluk” Tanımı	63
4.2. Yeni Dünya Düzeni Ekseninde Dönüşen Yaşam Pratikleri	66
4.2.1. Yeni Dünya Düzeni’nin Yeni Silahları: Genleriyle Oynanmış Gıdalar Üzerinden Gerçekleştirilen Nüfus Politikaları ve Dünya Siyaseti	67
4.2.1.1. Emperyal Güçler ve Aileler	68
4.2.1.2. Silâh Olarak Gıda: “ <i>terminator technology</i> ”	68
4.2.1.3. Sağlık Sektörü ve Toplumun Kontrolü	69
4.2.1.3.1. Post-modernizm Ekseninde Yaşanan Dönüşümlere Bir Örnek Olarak Sağlık Alanı	71
4.2.1.3.2. Aydınlanma ve Tıp	71
4.2.1.3.3. Değişim: “Kendiliğindenlik” Ögesinin Tıp Alanına Kazanılması	77
4.2.1.3.4. DNA: Şifre Fetişizminden Doğanın Manipülasyonuna	80
4.3. Aydınlanma ve Fizik Bilimi: İç ve Dış Dünya Arasında Geçişkenlik	81
4.4. Tarih Alanında Modernizm ve Yanlılık	82
4.5. Ütopya’dan Distopya’ya: “Globalleşmenin Sonu”	83
<b>5. 21.yy’da Sanat – Ekonomi İlişkisi İçin Genel Bir Çerçeve</b>	<b>87</b>
5.1. Soğuk Savaş Sonrasının Temel Yönelimleri	89
5.2. Konvansiyonelleşen Sanatın Rol Modelleri	95
5.3. Medyatik Stratejiler	100

5.4. Değişen Himaye Biçimleri	105
5.5. Sponsorluk Müessesesine Zarar Veren Davranışlar	109
5.6. Kompozisyon Siparişlerinin ve Yarışmalarının Yeni Doğası	111
5.7. <i>Glamour versus quality?</i>	112
5.8. Kimlik Değiştiren Lokomotif Bünyeler:	
Yeni Orkestralar, Topluluklar	115
5.9. Yeni Dünya Düzeni'nde Kolonyel Yaklaşım Bir Diğer Örnek: “Perişanlık Turizmi”	118
5.10. Modernizm'e İtaatsizlik: Müzik Estetiğinde Çapaklılık, <i>Lo-Fi, retro, junk, glitch ve noise</i>	121
5.11. Duysal Gerçeğin “Görsellik” Paradigmasında Tasarlanması	123
5.11.1. Jestikülasyon (davranış dili)	126
5.11.2. Akusmatik Paradigma ( <i>Acousmatics</i> )	128
5.11.3. Duysal-Görsel ( <i>Audio-visual</i> )	129
5.11.4. “Kurgulanabilir Bir Hakikat” Paradoksu	130
5.11.5. Mimarî Formlar: “Yapı” mı, “Süreç” mi?	134
5.11.6. Notasyon	138
5.11.7. <i>Klangfarbenmelodie</i>	146
5.11.8. Sesin “Mikroskop Altına Alınması”	150
5.11.9. Mekân ve Plâstik: Duysal Tasarım Pratiklerinin Güncel Sanat Evrenine Eklemlenme Stratejileri	153
5.11.10. Görsel ve Plâstik Yapıt Evrenlerinin Duysal Ortama Baskınlığı: Müziğin “Görselleşmesi” ve Plastik bir Tasarım Olarak Kurgulanması	155
5.11.11. Yeni Duysal(?) Medya	161
5.11.12. <i>Sound-Art</i>	163
<b>6. Post-modernizm'den Neo-modernizme Sanatın Dönüşen</b>	
<b>Konvansiyonları</b>	170
6.1. Genel Hatlarıyla Post-modernizm	170
6.1.1. “Post-modernizm” Kavramına Yaklaşımında Kavrayışsal Nüanslar	170
6.2. Post-modernizm ve Disiplinlerarası Sanat	171
6.3. Post-modernizm ve Akademi	172

6.4. Merkez-Çeper İlişkisi için Yeni Bir Bakış: “Heterotopi” Kavramı	178
6.5. İki Farklı Post-modernizm Anlayışı: Avrupa Post-modernizmi ile Amerika Post-Modernizmi’nin Karşılaştırılması	180
6.5.1. Kökenler ve Çelişkiler	180
6.5.2. Emperyal Arkaplan	181
6.5.3. Liberalizm’in Yeni Emperyal Modeli Olarak A.B.D.	182
6.6. Farklı Post-modernist Kimlikler	184
6.6.1. Post-modernizm’de Devam Edenler	184
6.6.2. Post-modernizm’le Beraber Yeni Muhafazakârlığı Benimseyenler	185
6.6.2.1. <i>Neo-con</i> Hareketi: Yeni Muhafazakârlık	187
6.6.2.1.1. Yeni Muhafazakârlar’ın “İlkeler Bildirgesi”	189
6.6.2.1.2. <i>Neo-con</i> Hareketinin Kökenleri ve Temel Öğeleri	191
6.6.3. Post-modernizm’e Eskiden Beri Karşı Olmuş Aydınlanmacılar	192
6.6.4. Revize Edilmiş Aydınlanmacılık	193
6.7. Türkiye’de Post-modernizm	194
6.7.1. Sanatta Temel Yansımalar: Görselleşme ve Görünürlük	197
6.7.2. “Ardçılık”	198
6.7.3. Sanat Eğitimi	199
6.8. Neo-modernizm’i Önceleyen Hamleler	202
6.8.1. Erken Modernizm’de Müzik – Pazar İlişkisi: Erken Bir Neo-Klasisizm	202
6.8.2. Post-modernizm ve Neo-modernizm Arasında Bir Köprü Olarak “Köken” Miti	203
<b>7. Uluslararası Etkinlikler ve Küreselleşme</b>	<b>205</b>
7.1. Uluslararası Etkinliklerin Modelleri—Dünya Sergileri, Fuarlar ve Bienaller	209
7.1.1. Bir Tek-tipleştirme Modeli: Egzotizm	214
7.1.2. “Heterotopya” Kavramı ve Çağdaş Sanatın Pazarlanması	217

7.1.3. Dünya Sergileri'nin ve Fuarların Mirası:	
Beylik Temsil Kodları	218
7.1.4. Gündelik Hayatın Estetikleşmesi:	
Ekonomi—Kültür arası Geçirgenlik	221
7.1.5. Estetik Bir Proje Olarak Gündelik Hayat ve Kent	222
7.1.6. “Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat”	224
7.2. Uluslararası Etkinliklere Temsilî Örnekler Olarak İstanbul Bienalleri ve İstanbul Müzik Festivalleri	225
7.2.1. Yeni Müzik Organizasyonları için Bir Rol Modeli Olarak Bienaller	225
7.2.2. Kozmopolisler, Seyahat ve Ağırlandırma: Güncel Sanatın Turizmle Bağlantılandırılması	227
7.3. “İttifak Ağları”	230
7.4. İstanbul Festivali'nin Yeni Konvansiyonlarla İlişkilendirilmesi	234
7.4.1. Genel Çerçeve	234
7.4.2. “Küresel içinde yerel – yerel içinde küresel ( <i>Global in local – local in global</i> )” – Bir Çaprazlama	237
7.4.3. Çeşitlenen Mekânlar	239
7.5. İstanbul'da Küreselleşme ve Kentsel Dönüşüm: Sanat İçin Yeni Aygıtlar ve Ortamlar	240
<b>8. Dünyanın Yeni Haritasında Sanat Pratikleri</b>	248
8.1. Çağdaş Sanatta Yeni Kutuplar ve Yeni Rol Modelleri	248
8.1.1. Çin ve “Bir Dönüşümün Başlangıcı”	249
8.1.2. Dönüşümün Müziğe Yansımaları:	
Çin ve Yörüngesindeki Ülkelerde Çağdaş Müzik	251
8.1.2.1. Temel Karakteristikler	253
8.1.2.2. Periferi'nin İstendik Göstergeleri: Melez, Uyumlandırılmış ve Yapay Öğeler	256
8.1.2.3. Çinli Kadın Kompozitörler	257
8.1.2.4. Hong Kong Örneği: “ <i>Charm versus quality</i> ”?	259
8.1.2.5. Etkinlik Enflasyonu Mu?	260
8.1.3. Çin ve Küba: Başka Bir Profilden İki Yeni Aktör	262
8.1.4. Küba: Tutarlılığın Reddi	267

8.1.5. Rusya ve İskandinavya	270
8.1.6. AB Oluşumunun İronisi: “Bölgeler Avrupası” Projesi	275
8.1.6.1. Giriş: “Bölgeler Avrupası” Kavramının Arkaplanı	275
8.1.6.2. Varsayımlar ve Çelişkiler	277
8.1.6.3. Bir Ütopya Olarak Orta Avrupa	281
8.1.6.4. Modelin Bir Yansıması: Avrupa’da Bölgeler ve Çağdaş Müzik	281
8.1.6.5. Ayrılıkçılık	283
8.1.7. Afrika: “Avrupalı Modernizasyon Fantezilerinin Laboratuvarı”	285
8.1.7.1. Bir “Afrika Operası” Üzerinden Yansıtılan Temsil Kodları	287
8.1.7.2. Muğlak Referans Alanları Kullanımı: Ulusal Kimliklerin Pazar Kimliklerine İndirgenişi	291
8.1.7.3. Politik Bir Ütopya Olarak “Birleşik Bir Afrika” ve Batı-merkezli Entegrasyon Modelleri	292
8.1.7.4. Ürünler ve Zengin Kaynaklar	294
8.1.7.5. Yıpranmış bir İdealizm Modeli olarak 20.yy. Modernizmi ve Afrikalı Kompozitörler	296
8.1.7.6. Batı’daki Afrika Referanslı Popüler Türler	302
8.1.7.7. “Afrika Benliği” ve Çağdaş Müzik Konvansiyonları Bağlamında Gözlemler	303
8.1.7.7.1. Seçkinler-arası Konvansiyon: Neo-kolonyalizm’in Bir Diğer Yansıması	303
8.1.7.7.2. “Sosyal Sorumluluk” Yanılsamasına Konvansiyonel Bir Katkı: Dakar, 2005	304
8.1.7.7.3. Afrika’da Yeni Bir Egemen Güç: Çin— Girişimciler ve Yeni Himaye Biçimleri	304
8.1.8. Arada Kalmak ya da Yeni Bir Müziğin Yoluna Düşmek: “Göç” Kavramı Üzerinden Yeni Varoluş Stratejileri	306
8.1.8.1. Genel Çerçeve	306
8.1.8.2. Küreselleşme ve Post-modernizm Ekseninde Göç-Müzik İlişkisi: 1990 Sonrası	308

8.1.8.3. Post-modernizm Sonrası Yeni Şekillenmeler: Alter-modernizm/“bir Neo-modernizm mi?” Sorusu ve Yeni Göç Stratejileri	313
8.1.8.4. Türkiye Örneği Üzerinden Bir Değerlendirme	321
<b>9. 21.yy. Sahnelerinde Yeni Kimlikler</b>	324
9.1. 21.yy’da, Müzikte Kadın Kimliği	324
9.1.1. Küreselleşme Sürecinde Kayıplar ve Kazançlar	324
9.1.2. Kadın Kimliği S.O.S. Sinyalleri Veriyor	325
9.2. 21. Yüzyıl’la Birlikte Müzikte Değişen Kadın Kimliği:	
Dönüşüm ve Yerleşiklik ( <i>Transformation and Establishment</i> )	329
9.2.1. Kaynaklar	329
9.2.2. 21.Yüzyıl Başında, Kompozisyon Alanında Kadın Kimliğini Şekillendiren Çeşitli Olgular	332
9.2.2.1. Anlam ve Anlatı	332
9.2.2.2. Sınır-aşımı	333
9.2.2.3. Yeni Malzemeler ve Disiplinler: Yeni Ses Kaynakları, Çevre, Dramanın Uzantıları, Bağlam ve Multimedya	334
9.2.2.4. Ara-alanlar ve Deneysellik	338
9.3. 21.yy’ın İkinci Yarısında Kadın/Müzik İlişkisi Nasıl Olabilir?	340
9.3.1. Yeni Bir Varoluş Alanı Olarak Elektroakustik Müzik	341
9.3.2. Kolaborasi: Çeşitlilik, Çoğulculuk ve “Proje” Kavramı	347
9.3.3. “Eşcinsel Kimlik” Miti	350
9.3.4. “Varoluşa Yeni Bir Alan Kazanmak”	353
9.3.5. Kadın Hareketi	354
9.4. Çeşitlenen Dolaşım Alanları, Platformlar ve Korumacılık Biçimleri	355
9.5. Kadın Kompozitörleri Kapsayan Çatı Örgütler ve Oluşumlar	356
9.6. Kadın Kompozitörler ve Kompozisyon Eğitiminde Değişen Tablo	359
9.7. Orkestralarda Yer Bulan Kadınlar	363
9.8. Kadın Orkestra Şefleri	366
9.9. Kadınlara Karşı Son Şımarıklıklar	368
9.10. Son Tahlil	369
9.11.Yeni Müzik İçin Önemli Bir Potansiyel Olarak Genç Kuşaklar	370

9.11.1. Modernleşme Ekseninde Gençliğin ve Gençlik Kültürünün Dönüşümleri	370
9.11.2. Eğitim-öğretim, Korperatizm, Akreditasyon	372
9.11.3. Otoriteryanizm	375
9.11.4. Değişen Aidiyet Platformları	377
9.11.5. “Milenyum Kuşağı”	379
<b>10. Sonuç</b>	381
<b>Kaynakça</b>	385
<b>Özet</b>	431
<b>Abstract</b>	433
<b>Özgeçmiş</b>	435

## Şekillerin Listesi

Şekil 1.	William Engdahl, İstanbul Konuşması	67
Şekil 2.	Borusan Sanat'ın Konser Programları için yapılan <i>flyer</i> tasarımları	102
Şekil 3.	Duysal bir enformasyonun (perde değerinin) görsel bir imgeye, “jestikülasyon” a başvurularak verilmesini yansıtan tasvir (Giza)	123
Şekil 4.	J. C. Amat, <i>Guitarra española</i> , Gerona, 1639	126
Şekil 5.	Henry Meyer'in kaleminden, New York Operası'nın şefi Cleofonte Campanini'nin (1860-1919) karakteristik el jestleri	127
Şekil 6.	Bir video kurgusunda, duysal ve görsel performansların eşzamanlanmasında kullanılan “zaman” referansı ( <i>time-code</i> ). 129	
Şekil 7.	Ghiselin Danckerts, Satranç düzeninde “bulmacalı kanon.” D. P. Cerone, <i>El Mellopeo y Maestro</i> , Napoli, 1613	134
Şekil 8.	Bach, Johann Sebastian, <i>İki sesli Envansiyon</i> , re-minör, kompozitörün el yazısı	135
Şekil 9.	Bach, Johann Sebastian, <i>Das wohltemperierte Klavier I</i> 'den <i>Do-Majör Prelüd</i> , s. 1	135
Şekil 10.	Xenakis, Iannis, <i>Horos</i> , s. 16; 97. ilâ 99. ölçüler	136



Şekil 11.	Beethoven, Ludwig van, <i>5. Senfoni</i> , Do-minör, op. 67, 1. Bölüm	137
Şekil 12.	Weerbeke, Gaspar van, <i>Princesse d'amourettes</i> adlı <i>Messe</i> 'den <i>Kyrie</i>	138
Şekil 13.	Nota yazısının müzikal akışı, stili ve dönemi (Geç-Barok) yansıtışına bir örnek: Bach, C. Ph. E., <i>Fantasia</i> , [ <i>Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen</i> , Berlin, 1753], kompozitörün el yazısı	139
Şekil 14.	Dunstable, John, <i>Chansonnier Cordiforme</i> yapıtından bir chanson “ <i>O rosa bella</i> ,” 1470	140
Şekil 15.	<i>Hagoromo</i> adlı Nô oyununun şarkı notasyonu	141
Şekil 16.	Bologna'lı Cavazzoni'nin (Marco Antonio) bir org <i>tabulatura</i> 'sı: <i>Recerchari, Motetti, Canzoni</i> <i>Libro primo</i> , Venedik, 1523	143
Şekil 17.	K. Penderecki'nin <i>Threnody for the Victims of Hiroshima</i> adlı yapıtından 13. ilâ 15. Ölçüler	144
Şekil 18.	Georg Crumb'ın <i>Ancient Voices of Children</i> (1970) adlı yapıtından 3. Bölüm	145
Şekil 19.	Earle Brown, <i>December 1952</i>	146
Şekil 20.	Petrus de Cruce dönemine ait bir Motet'te <i>hockett</i> kullanımı	148
Şekil 21.	Orlando di Lasso' nun bir <i>Fantasia</i> ' sı üzerinden Rönesans Avrupası müziğinde bir <i>hockett</i> uygulaması örneği	148

Şekil 22.	Wagner, Richard, <i>Tristan und Isolde</i> , <i>Vorspiel</i> , 90. ilâ 96. ölçüler	149
Şekil 23.	Lissajous-figürleri	151
Şekil 24.	<i>Granular synthesis</i> mantığına dayalı bir yazılım olan Kyma'nın temsili bir ekran görünümü	152
Şekil 25.	Bir “müzik kurgulama” programı olan Steinberg Cubase'in çalışma ortamı/ekran görünümü	156
Şekil 26.	Görsel modüller ve bloklara dayalı bir “müzik kurgulama” programı olan Fruity Loops'un çalışma ortamı/ekran görünümü	157
Şekil 27.	Bir “müzik kurgulama” programı olan Logic içinde açılmış arpejleme blokları	158
Şekil 28.	Gelişkin bir müzik tasarım yazılımı olan MAX MSP'nin “mimarî” çalışma ortamı: bir ekran görüntüsü	158
Şekil 29.	MAX MSP'nin “mimarî” çalışma ortamı: başka bir ekran görüntüsü	159
Şekil 30.	Çok yönlü bir “müzik kurgulama” programı olan Logic'in çalışma ortamı: ekran görünümü	159
Şekil 31.	Bir mekân simülasyonu aracılığıyla, yapay reverberasyon tasarımı (Logic ortamında, PlatinumVerb eklentisinin ekran görüntüsü)	161
Şekil 32.	Jonathan Harvey'in bir ses yerleştirmesi. ISCM, Vilnius, Litvanya, 2008	163

Şekil 33.	Michael Bashaw'un bir ses yerleştirmesi/ses heykeli	164
Şekil 34.	Gordon Gottlieb'in bir ses yerleştirmesi/ses heykeli üzerinde timpani performansı	165
Şekil 35.	Michael Bashaw stüdyosunda, çeşitli ses heykelleriyle	165
Şekil 36.	FUNtain Hydraulophone, Teluscape	167
Şekil 37.	Timo Kahlen'in ses heykeli <i>Zwiebelmuster</i>	168
Şekil 38.	2. Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri'nin afişi	231
Şekil 39.	4. Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri'nin afişi	232
Şekil 40.	Wang Guangyi'nin ironik çalışmalarından dört örnek	263
Şekil 41.	T-shirt deseni olarak, Pop-art estetiğinde bir Mao temsili	264
Şekil 42.	Mao ve Obama'nın popüler kültüre yansıyan düz-değişmeci temsilleri	265
Şekil 43.	Hans Huyssen'in <i>Masques</i> adlı operasından bir sahne	287
Şekil 44.	Hans Huyssen'in <i>Masques</i> adlı operasında başvurulan orkestra stratejisi	288
Şekil 45.	Hans Huyssen'in <i>Masques</i> adlı operasında "anlatıcı" rolüyle "Afrika bağlamı"nı veren, Griot karakteri	289
Şekil 46.	Hans Huyssen'in <i>Masques</i> adlı operasından bir sahne: "Beyazlar"ın sistem ve algısına yönelim	290
Şekil 47.	Müzisyen Patrick Bebey	295

Şekil 48.	Kevin Volans, <i>White Man Sleeps</i> , 3. Bölüm, ilk ölçüler	297
Şekil 49.	Justinian Tasumusuz, <i>Ekitundu Ekisooka</i> , 5. ve 6. ölçüler	297
Şekil 50.	Mokale Koapeng, <i>Motswako</i> , 13. ilâ 16. ölçüler	298
Şekil 51.	Bogani Ndodana, <i>Three Miniatures on Motherhood</i> . 7. ve 8. ölçüler	298
Şekil 42.	David Kosviner, <i>Mayibuye</i> , 73. ölçü	299
Şekil 53.	Michael Blake, <i>String Quartet "In Memoriam William Burton,"</i> 1. Bölüm, 90. ölçü ve devamı	299
Şekil 54.	Anthony Okelo, <i>Larakaraka</i> , 40. ölçü ve devamı	300
Şekil 55.	Ahmed El Saedi, <i>Maqamat Rast</i> , 1. ilâ 6. ölçüler	300
Şekil 56.	Ali Osman, <i>Suite for String Quartet</i> , 1. ilâ 5. ölçüler	301
Şekil 57.	Kronos Quartet	301

## **Önsöz ve Teşekkür**

Bu tezin temelleri 20 küsur yıl önce atılmıştır. Müzik alanındaki çalışmalarımı sosyal bilimler perspektifiyle pekiştirmek amacıyla Siyaset Bilimi, Sosyal Antropoloji ve Uluslararası İlişkiler alanlarında yoğunlaştığım dönemlerde, karşıma olağanüstü bir rol modeli ve önder olarak çıkan sevgili Hocam Prof. Dr. Ahmet Yürür ile, o ilk günlerden beri süren yoğun iletişim—ve Pîr'im bildiğim değerli Hocamın lütfettiği dostluk ve yakınlık—meslek hayatımdaki en büyük şanstır. Dolayısıyla, bu tezin odağındaki geniş ve karmaşık konu alanının gerektirdiği uzun ve kapsamlı çalışma, son beş yılı çok yoğun olmakla birlikte, çok daha uzun bir geçmişe dayanmaktadır.

Bu süreçte, müzik alanındaki tüm meslekî etkinliklerim çerçevesinde yoğun ve birbirlerine koşut ilişkilerine tanık olduğum siyaset ve sanat alanlarını “yeni bir çağ” bağlamında irdelemek, çıkmazlarına çözümler üretmeye çabalamak, sanat ve toplum arasındaki iletişime katkıda bulunmaya çalışmak, vb., benim için bir entelektüel tutku olmanın ötesinde, giderek bir görev hâlini aldı. Bu konuda yaşam deneyimi ve akademik birikimiyle bana yol gösteren sosyal bilimci Yürür ile çalışmak—yani, kendimi adadığım bir konuda Doktora Adaylığı'na varan bir sürece girmek—ise, 20 küsur yıldır içimde taşıdığım hayâlin gerçekleşmesi anlamına geldi.

Beni bu yola hazırlayan, teşvik eden ve desteğini bir an olsun esirgemeyen Hocama ne kadar teşekkür etsem azdır. Herşeyden önce, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde, birbirinden nitelikli insanlarla örgütlediği Yüksek Lisans ve Doktora Programları için şükranlarım sonsuzdur. Bu programda gördüğüm Yüksek Lisans ve Doktora dersleriyle yolumu açan, destekleyen, son derece değerli Hocalarıma, Prof. Dr. Yetkin Özer, Doç. Dr. Reyhan Altınay, Doç. Dr. Hüseyin Yaltırık, Öğr. Gör. Carol Stevens Yürür, başta olmak üzere, minnetim sonsuzdur. Sosyal Bilimler Enstitümüz'ün son derece profesyonel, anlayışlı ve yardımsever Yönetimi'ne; Müdür Prof. Dr. İlhan Kayan'a, özellikle Sayın Halime Coşkun'a; ve Öğrenci İşleri Dairesi çalışanlarına da içten teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Bu süreçte önemli desteklerini gördüğüm Prof. Dr. Ahmet Şarlak, Üniversitelerarası Kurul Genel Sekreter Yardımcısı Kadriye Çetinkaya ve değerli dostum Teri Sisa'ya

da içtenlikle teŖekkür etmek isterim. Aynı Ŗekilde, hep yanımda olan aileme, Yurdanur Maral, Oktay Maral ve L. Filiz Özcan'a minnetim sonsuzdur.

Bu çalışmada olumlu ne varsa, bunda ustam, Prof. Dr. Ahmet Yürür'ün katkısı vardır.

21. YÜZYIL BAŞINDA,  
MÜZİĞİN TOPLUMSAL DEĞİŞİM  
SÜRECİ İÇİNDEKİ YERİNİN  
TANIMLANMASI ÇABASI

## 1. Giriş

### 1.1. 1. Bakış—21. yy’ın Ekonomi-politik Kimliği

Bu tezde, 21.yy’da dünyayı yeniden şekillendireceği iddia edilen toplumsal-siyasal dönüşüm süreçlerinin tanınmasına çalışılacak, bu süreçlere sanat ve sanatçıların “en ön planda katkıları” olacağını varsayan, sanatçıları Yeni Dünya Düzeni’nin aktörleri arasında gösteren anlayış, sorgulanacaktır. Yeni Dünya Düzeni’nin siyasal ve iktisadî alanlardaki kaleleri olan doktrinlerin beslenmesinde, acaba sanatın—özellikle müziğin—katkısı nedir?

Yeni Dünya Düzeni’ni kullanarak sanat alanını denetlemeye yönelik tekelleri finans gücünün henüz geri dönülmez bir eşiği aşmış-aşmadığı; kurulmak istenen küreselci tekeli tersine çevirecek bir “Neo-modernizm”in başarılı olup-olmayacağı araştırılacaktır.

### 1.1.1. Kavramlar

#### 1.1.1.1. Modernizm

18.yy’da, Adam Smith’in *The Wealth of Nations* (1776) adlı yapıtında<sup>1</sup>, Avrupa ile A.B.D.’de kök salmakta olan ulusal pazar kapitalizminin erdemleri üzerine yerleşen bir ütopya tanımlanmaktaydı. Rekabet üzerine temellendirilen bu iktisadî-toplumsal yapıda içsel olan ve onu yok etme potansiyeline sahip “tekelleşme” kusurunun sinsi varlığından o dönemde sözeden yoktu. O zamanlar, örneğin, müzik alanındaki “ustadlar” arasında, “pazar ekonomisi” düşüncesine aşinâ olan kimse bulunmuyordu—örneğin, J. Haydn’ın feodal efendisi olan Esterhazy Kontu ortaçağ modelinde bir patronaj sağlamaktaydı. W.A. Mozart Habsburg Hanedanı’nın himayesindeydi. Smith’in toplumsal-iktisadî modelinde bir kişiliğe yönelik ancak L.van Beethoven’da belirmişti. Beethoven’ın piyasa ve sanayi ekonomisi ile, onların içerdiği Modernizm hareketine ayak uydurma çabası dikkat çekicidir.

---

<sup>1</sup> Yapıtın türkçesi *Milletlerin Zenginliği* adıyla yayınlanmıştır (İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2009 (3. Baskı)).



Kentli müzisyenin içsel değerlerine destek elde edebileceği iki büyük piyasa vardı: Sanayi ve Kolonyalizm. Müziğin sanayie yönelişi, yeni icad olunan, bol çelik içeren piyano çalgısına odaklanmak yoluyla gerçekleşti. Piyano evleri içeriden fethetmişti. Her iyi ailenin kadın ve çocukları birer piyano ve repertuar tüketicisine dönüşmüş, bu sanayi emekçiler ordusu da, piyano öğretmenleri olmuştu. Kalabalık bir kompozitörler ordusu da, öncelikle ev-içi tüketime yönelik yapıtlar bestelemekteydi.

Kolonyalist örgütlenmeye sahip ülkeler, ele geçirdikleri ülkelere, piyano sanayiinin nimetlerini dağıtmanın yanısıra, opera kumpanyaları da ihraç etmekteydiler. Ünlü alman rejisörü Werner Herzog'un *Fitzcarraldo* filminde (1982), Amazon nehrinin bataklık koylarında, kazıklar üstüne kurulu derme-çatma kasabalarda, Avrupa'dan gelen opera kumpanyalarının vereceği temsiller sayesinde, vahşilerin Batı uygarlığının inceliklerine "hayran bırakılmaları" ve Batı'nın evrim skalasındaki "üstünlüğünü kabul etmeleri" mizahî olarak betimlenmektedir.

19.yy'da çok büyüyen Batı Avrupa ve Kuzey Amerika sanayi toplumları yeryüzü ülkelerinin çoğunda şaşkınlık ve korkuyla izlenen toplumsal modeller yaratmışlardı. 20.yy. ise, sanayie dayalı modellerin tüm dünyada toplum yapılarını kendi standartlarına uymağa zorladığı bir çağ idi. Benimsenmiş değerler, inançlar, gelenekler, adetler, sanayi toplumunun içine sıkışmış küçük ayrıntılar haline gelmekte, kırdan kente göçeden büyük kitleler adaletsiz, eşitsiz, acımasız, dayanışmasız, bir harmanın içinde şanslarını deneyen bireyler haline dönüşmekteydi. Başarıya giden yolda, kent macerasının alternatifi yoktu. Kent ortamının en sağlıksız, yoksul, ezilmiş bireyleri bile, geride bıraktıkları kırsal akrabalarından daha fazla toplumsal şansa sahiptiler. Onların göze aldıkları riskler kırsal nüfusun risklerinden onlarca kez büyüktü; demek, o tehlikeleri atlatabildikleri takdirde ele geçecek ödüller de, o oranda büyük olacaktı. Kırsal insanın feodal üstlerine verdiği aşağılayıcı ödünlere çok daha fazlasını kent insanı üst sınıfa vermeğe razıydı—kendi de bir gün üst sınıfa geçebilecekti...

### 1.1.1.2. Rant'a Dayalı Finans Tekelleri ve "Yeni Dünya Düzeni"

I. ve II. Dünya Savaşları Avrupa insanının risk alma "öğrenimi"ni daha yüksek düzeylere çıkaran deneyimler oldu. Bu arada, "bunca riskin içinde yaşanan cehennemî yaşam acaba bu aşağılanmalara değer mi?" sorusunu sormağa başlayanların sayısı da kabarmaktaydı. Sistemin sorgulandığı bir başka yön daha vardı; kırsal yaşamın az-çok sağlıklı düzeni kentte yoktu. Marjinal, ücra bölgelerde, çevre kirlenmesi daha azdı, yiyecek ve su kuşku yaratacak kaynaklardan gelmemekteydi, kırsal yaşamda fizikî-manevî pratikler daha fazla çeşitlilik taşımaktaydı, kent insanının zihnini pençesine alan mekanik habercilik tekeli yerine, bireyden-bireye işleyen bir iletişim ağı vardı, vb.

Silâhlanma sürecinin ulusal ekonomileri ezen ağırlığı ise, toplumu savaş sanayiinin tutsaklığına sokmaktaydı; sanayi doktrininin tapınakları olan dev çelik fabrikaları geniş bölgeleri zehirlemekte, bunun sonucunda, sanayileşmiş ülkelerin erkeklerinin sperm sayısı düşmekte, çocuk sahibi olanlar azalmakta, ülkelerin nüfusu yıldan-yıla erimekteydi. Gelişmiş ülkeler, bir yandan prestijli bir statü elde ederken, öte yandan yavaş-yavaş yaşam güçlerini yitirmekte olduklarını farkettiler.

Sanayileşmiş ülkelerin nüfusu günden güne hızla erirken, sanayileşmemiş ülkelerin nüfusları da, görülmemiş bir artma sürecine girmişti. İngiliz düşünürü Robert Malthus nüfusu tasfiye etmek için büyük savaflara olan gereksinmeyi dile getiriyordu<sup>2</sup>. Başka bir İngiliz, Eugene Darwin ise, nüfusun içindeki kaliteli bireylerin seçilmesi ve değerli insanlar olacak biçimde yetiştirilmesi, geriye kalan yığınların ise, bir kolayına getirilerek, ortadan kaldırılması yoluyla ırkın dejenere olmaktan korunmasını (Eugenics bilimi ve doktrini) ivedi bir görev olarak savunuyordu.

---

<sup>2</sup> Thomas Robert Malthus'un (1766-1834) *An Essay on the Principle of Population* (1798) adlı kitabında, nüfus artışının besin kaynaklarına oranla çok daha hızlı olduğunu ileri sürmekteydi. Bunun sonucunda, felâketlerin ortaya çıkacağını haber veren Malthus savaşlar, açlık ve salgınlara oynadıkları olumlu role dikkat çekiyor; bu gibi olayların düzenli olarak, sık-sık ortaya çıkması sağlanarak, toplumların denetim altında tutulmasını salık veriyordu (*The American Heritage Dictionary*, elektronik versiyon). Ayrıca, bkz.: Engdahl, 2007: 72; 76, vd.

Modernizm bir iflasla sonuçlanmıştı; zengini daha zengin etme mekanizması tıkır-tıkır işlerken, yoksulların üreme yetisi de yoksulluklarını daha dramatikleştirmişti. Dünyanın bir zenginler cennetine dönüştürülmesi için, yeni bir ütopya gerekliydi. 20.yy'ın sonlarında, 1980'den başlayarak, Dünya Ticaret Örgütü, WTO tarafından, **Yeni Dünya Düzeni** adlı, Ortaçağdaki imparatorlukları andırır bir dünya sistemine dönüşü vadeden bir toplumsal-siyasal ütopya kitlelere sunuldu. “Rant” üzerine kurulu finans tekelleri yeni çağın imparatorlukları olacak, toplumun ve ekonominin tartışmasız efendisi olan bu rant oligarşisi üretim güçleri olan “yatırım sermayesi” ve “emek”i kendi uyrukları hâline getirecekti. Büyük kitleler bu vaade kısa bir süre olumlu gözle baktılar, çünkü, sanayi çağının çekilmez boyutlara ulaşan sefaletinden kurtulmak istiyorlardı.

### **1.1.1.3. Sanayisizleşme (*De-industrialization*)**

“Sanayi sonrası” terimi 17.yy'da başlayan sanayi devrimine karşı bir tavır almayı içermektedir. Bu devrimin felsefi alandaki itici gücü Aydınlanma adı verilen entelektüel ve toplumsal harekettir. Bu hareket, üçyüz yıl boyunca, bütün toplumsal üstyapı kurumları gibi, sanatı da yönlendirmiştir. Sanayi sonrası dönemde, aydınlanmacı olmayan birçok yönelişler ortaya çıkmışsa da, aydınlanmacı toplumun birçok temel değeri geçerliliğini korumuştur. Terim, birinci derecede, sanayileşmiş ülkeleri ilgilendiren bir nitelik taşımaktadır. A.B.D. ve A.B.'de ağır sanayi tasfiye edilirken, bu ekonomik alanın tesisleri sanayileşmemiş (Üçüncü Dünya) ülkelere taşınmıştır. Ağır sanayi tesislerine sahip olmakla övünen, bunu “gelişmişlik” göstergesi olarak dillendiren Batı toplumları, aniden, bu tesislerin varlığını bir geri kalmışlık göstergesi olarak hakir görmüşler, Güney Kore, Türkiye, vb. “gelişmekte olan” ülkelere empoze etmişlerdir. Akla, bu ülkeler, şimdi, kültür alanında Sanayi Çağı'nın değerlerini mi benimsemeli? sorusu gelmektedir. Ağır sanayi yeryüzünün çeşitli köşelerinde sürdürülürken, “Sanayi ötesi çağ”dan sözetmek çifte-standartlı bir davranış olmaktadır. Batı-merkezli bir “gelişmişlik” çabası sürdürülebilecek bir değer olarak görünmemektedir: “Sorunları çözmek yerine başka ülkelere ihraç etmek” yoluyla onlardan kurtulmak mümkün değildir.

Sanayisizleşme (*de-industrialization*) bir ülke ya da bölgede sanayi sektörünün, özellikle ağır sanayi, ya da imalat sanayiinin, daralmasının

yolaçtığı süreçtir. Bunun çeşitli nedenleri vardır: Sanayide kâr oranlarının düşmesi ve üretimin ülke dışına, üretim unsurlarının daha ucuz olduğu ülkelere kaydırılması gibi; hâlen tüm ileri sanayileşmiş ülkelerde işleyen bir süreçtir. (Çevirmen Esin Soğancılar'ın notu, Stallabrass, 2009: 36)

Bu kavram, 1980'lerin başından itibaren, A.B.D. ve A.B.'de çelik sanayiinin tasfiye ediliş süreci içerisinde önem kazanmıştır. 20.yy'ın iki dünya savaşı içeren ilk yarısında, çelik üretimine ilişkin istatistikler, “kalkınma”nın ölçülmesinde tartışmasız baş ölçütü oluşturmuşlardır. Soğuk Savaş'ın “dehşet dengesi<sup>3</sup>”ne koşut olarak sürdürülen, kapitalist ve sosyalist ekonomiler arasındaki yarışta, bu istatistikler belirleyici olmuşlardır. Sovyetler Birliği'nin çelik üretimindeki başarıları Batı dünyasında kaygı uyandırmış, alternatif yarış alanlarına kayma isteğini yaratmışlardır. Çelik “savaş ekonomisi”nin simgesi olarak görülmüş, Soğuk Savaş sonrasında var olacağı varsayılan “barış ekonomisi” içinde yeri olmaması gerektiği öne sürülmüştür. Çelik sanayiinin tasfiyesinde rol oynamış olan ikinci bir kavram da, Çevrecilik'tir. Çelik üretiminde kullanılan kimyasalların dev ölçüde bir çevre kirlenmesi yarattığı gerçeği de gözönünde tutulmuştur. Çelik sanayiinin terkediliş “ağır sanayi işçisi” denilen sosyal grubun hemen-hemen yokedilmesi ile sonuçlanmıştır; 1983'te, Ronald Reagan'ın A.B.D.'deki bazı yanlış uygulamalarına karşı çıkan çelik, tersane ve otomotiv sendikalarına, başkanın “Bu görüşler bir özel-çıkâr grubu'na aittir!” diyerek, işçi sınıfına “marjinal” bir güç gibi referans vermesi tarihsel bir değişim anının anlamlı olaylarındanır.

Ağır sanayi işçisi'nin marjinalleşmesi sürerken, çalışan nüfusun ne olacağı konusunda, şu öngörülmüştür: insanların “işçi” olarak nitelendirilmesi gereksizdir; çalışmağa gereksinme duyanlar “hizmet sektörü”nün sunduğu istihdam olanaklarından yararlanacaklardır. Bu politika acaba “sınıfsız toplum”u yaratmağa doğru bir adım mıdır? Oligarşik bir gücün dünyayı tekeline almakta olduğu bir

---

<sup>3</sup> “Dehşet Dengesi (*balance of terror*),” ya da daha teknik adıyla “Karşılıklı Mahvolma (*Mutually Assured Destruction*),” genel anlamıyla nükleer güçlerden her birinin diğerinin de kendisini yok edebilecek bir karşılık verebileceğinden korkarak, nükleer silâhlara dayalı bir ilk-hareketten kaçınması durumuna işaret etmektedir. (Sönmezoğlu, ve diğerleri, 1992: 101) Kavram “Soğuk Savaş” dönemi güç dengelerinin en önemli dizginleyicisi olarak işlevselleşmiştir.

süreç içinde, sınıflaşmanın eskiden bilinenin yüzlerce kat üzerinde bir şiddet kazanacağı açıktır.

Eski dönemin elektrik teknolojisi yerine, yeni dönemin elektronik aygıtları geçmiştir. İnsan emeği'nin yerine, sibernetik, robotik düzenekler geçmiştir. Bunları denetleyen bilgisayarlar üretimin önemli bir yüzdesini emek gerekmeden yerine getirmektedirler. Bu teknolojik gücün “sanayisizleştirme”nin merkezinde yer aldığı düşünülmektedir.

Sanayisizleşmenin bireyin özgür yaratıcılığına zaman ve mekân sağlayacağı, bu yolla sanatta büyük bir demokratikleşme dönemi başlayacağı yolundaki olumlu bakış açısı dikkat çekicidir. Aslında, yüksek teknolojinin bireyi toplumun birçok baskısından kurtarabileceği görüşü, teorik planda, gerçektir. Böyle bir özgürleşme için, yüksek teknolojinin oligarşik sınıfın denetiminde oluşunun sonlandırılmasına gereksinme vardır. Halihazırda, oligarşi tarafından sanat olarak kabul edilen dışında bir bireysel yaratıcılık modeli topluma sunulamaz. Topluma erişemeyen bir bireysel yaratıcılık, belki de, tarihin bu dönemine damgasını vuracaktır. Günümüz sanatının en önemli belirleyicileri olan *internet* ve bilgisayar tabanlı sayısal ortam, sadece teknolojilerini değil, bu teknolojiye koşut estetik algıyı ve retoriği de sanatsal üretime empoze etmektedir. Bu durumun da, “yeni bir sınıf,” “zahirî bir cemaat<sup>4</sup>” ürettiği düşünülebilir. Öte yandan, uydu-bağlantılı iletişimin sağladığı büyük ağ-tipi örgütlenme anında denetlenmekte ve sansüre çok mâruz kalmaktadır. *Internet*, bu hâliyle, bazılarınca iddia edildiği gibi, “son derece demokratik bir sanal uzam” sunmamaktadır.

---

<sup>4</sup> Bu konuda güncel bir çalışma olarak bkz.: Binark, Mutlu, *Toplumsal Paylaşım Ağı Facebook: Görülüyorum Öyleyse Varım*, Kalkedon, İstanbul, 2009

#### 1.1.1.4. Yeni Dünya Düzeni'nin Olumsuzlukları

20.yy'ın sonlarında, 1980'den başlayarak, “*post-modernism,*” “*globalism,*” “*post-industrial era,*” “*supra-nationalism,*” gibi yeni idealler<sup>5</sup>, A.B.D. ve A.B. kaynaklarından kitlelere empoze edilmiştir. Soros örgütünün çeşitli ülkelerde halka bahşişler saçması sonucu, birçok yoksul Asya ve Doğu Avrupa ülkesinde, Yeni Dünya Düzeni'nin sloganlarını savunan ayaklanmalar kışkırtılmış ve finans tekelleri iktidara getirilmiştir. Aynı dönemde, Afganistan, Irak, hattâ Pakistan, gibi Asya ülkelerinde petrol kartelinin hegemonyasını garantilemek için yapılan katliamlar dünya kamu oyuna “demokrasi yolunda mücadeleler” olarak sunulmuştur.

Sanayi yükü, asıl, yoksul, gelişmemiş ülkelerin sırtına yüklenmeliydi. O nedenle, gelişmiş ülkelerin sermaye yatırımları kendi yurtlarında değil, yoksul ülkelerde yapılmalıydı. Buna karşılık, tarımın gelişmiş ülkelerin denetimine geçmesi gerekliydi. Toprağın ve suyun denetimi finans sermayesine sahip olmayan toplumlara bırakılamazdı; toprak ve su birer ticarî meta, ya da üretim aracı haline gelmeliydi; bunların hisseleri sanal borsalarda pazarlanan ve rant üreten enstrümanlar olmalıydı.

Yeryüzünün vahşi doğası ile uyum sağlayıp çoğalan insanların 6 küsur milyarı bulan nüfusu finans ve rant gelirleriyle işleyen sanal bir iktisadî düzen için çok ağır bir yükü. Bu nüfusun—Malthus ve Eugene'in kuramlarının baştağı edilmesiyle—üçte birine, 2 milyara, düşürülmesi gerekliydi<sup>6</sup>. “Tarih bilincine sahip olmayan” bu insan sürüleri, başlarına gelecek felâketlerle yok olurlarken, bu felâketlerin planlı olarak düzenlendiğini düşünemeyeceklerdi. Finans alanında güçsüz olan ülkeleri ezecek ölçüde yüksek fiyatlarla satılan besin maddelerini ve suyu elde edemeyenler tutsaklık statüsüne düşürülmeli, endüstri çağıyla birlikte yerleşen Aydınlanma değerlerinin geçersiz kılınmasıyla, Ortaçağ'ın değerlerine ve toplumsal hiyerarşisine dönülmeliydi.

---

<sup>5</sup> Bu kavramlar tez boyunca detaylı bir biçimde ele alınmaktadır.

<sup>6</sup> *Maltusianism* ve *Eugenism* hakkında, özellikle bkz.: Engdahl, 2007: 72; 76, vd.

### 1.1.1.5. Kırılma Noktası

Yoksul ülkelerin gözünü açan ise, 2001’de kendini ortaya vuran, 2008’de de, Rotschild, Rockefeller, gibi finans imparatorluklarını bile zor durumda bırakacak yıkım manzaraları yaratarak çöken, finans borsaları oldu. Dolar’ın yöneticisi, A.B.D. Federal Reserve kurumu başkanı Allan Greenspan’in, Parlamento sorgulaması sırasında, “Kapitalist sistemin görünmeyen bir el tarafından, hep doğru ve kazançlı yönleri doğru sevk edildiğine inandığımız için, finans piyasasına müdahale etmekten kaçındık. Ne yazık ki, bu inancın yanlış olduğu ortaya çıktı...” sözleriyle dile getirdiği gibi, A.B.D. bütçesini soymuş sahtekâr işadamlarının cürümlerini bir “kutsallık” efsanesine dolayarak, seçmenlerin gözünü boyamağa çalışan hükümet tüm dünyada suçlanırken, aynı zamanda, Yeni Dünya Düzeni’nin de inanırlılığı ortadan kalkmaktaydı.

Fransa Cumhurbaşkanı Nicolas Sarkozy’nin, 25 Eylül, 2008’de, Toulon’da yaptığı konuşma Yeni Dünya Düzeni’nin artık pek yaşam şansına sahip olmadığını dile getirmektedir:

Pazar güçlerinin hiçbir kurala, hiçbir siyasal müdahaleye tabî olmaması fikri çılgınca bir fikirdir. Pazarın her zaman haklı olduğu fikri çılgınca bir fikirdir. [...]

İşte böylece, onlarca yıl boyunca, sermayenin kısa vadeli finansal kârlılık mantığına teslim olduğu şartlar yaratıldı. Giderek aşırı hâle gelen kârları elde edebilmek için, alınmak zorunda kalınan riskler saklandı. Yöneticileri kesinlikle akıl almaz düzeydeki riskleri daha fazla almaya iten, yüksek CEO ücretleri uygulamaya konuldu. Riskler dağıtılarak, risklerin yok edildiğine inanılıyormuş gibi davranıldı. Bankaların, ekonomik kalkınmanın hizmetinde, “tasarrufları artırmak ve kredi risklerini analiz etmek” olan aslî işleri yerine, pazarlarda spekülasyonla uğraşmaları hoşgörüle karşılandı. Girişimcilerden çok, spekülâtörler finanse edildi. Spekülatif fonlar, kredi derecelendirme kuruluşlarınca hiç denetlenmeden, kendi hallerine bırakıldı. İşletmelerin, bankaların, sigorta şirketlerinin muhasebelerinde, aktiflerin spekülasyon dalgalanmalarına göre artıp-azalan pazar fiyatları üzerinden işlem görmeleri zorunluğu doğdu. Bankalar,

risklerin iyi yönetilmesi yolunda hiçbir garanti sağlamayan, hattâ kriz durumunda, şoku yumuşatmak yerine, durumu daha da ağırlaştırarak muhasebe kurallarına tâbî tutuldular. Bu, bugün bedeli ödenmekte olan bir çılgınlıktır!

Sorumlunun altın bir paraşütle kaçtığı, bir “*trader*”ın hiç kimse fark etmeden bankasını beş milyar Euro zarara uğratabildiği, işletmelerden reel ekonomideki büyümeden üç-dört kat daha fazla kâr beklendiği bu sistem eşitsizlikleri artırmış, orta sınıfı demoralize etmiş, ve emlak piyasalarında, emtia pazarlarında ve tarım ürünlerinde spekülasyonu beslemiştir. Ancak, gerçekte, bu sistem ne pazar ekonomisidir, ne de kapitalizmdir.

Pazar ekonomisi düzenlenmiş bir pazardır; kalkınmanın, toplumun, herkesin hizmetine çalışan bir pazardır. Burada, orman kanunu, birileri için astronomik kazançlar ve diğerleri için fedakârlıklar söz konusu olamaz. Pazar ekonomisi fiyatları düşüren, rantları yok eden ve tüm tüketicilere hizmet eden, “rekabet” demektir. Kapitalizm kısa vadeli bir olgu değil, uzun bir süreçtir; uzun vadede sermaye birikimi ve büyüme demektir. Kapitalizm spekülâtorlere başat rolün verilmesi demek değildir. Kapitalizmde o başat rol girişimciye aittir; kapitalizm emeğin, çabanın ve girişimin ödüllendirilmesidir. [...]

Dünyanın her yerinde, kamu makamları bankacılık sistemini yok olmaktan kurtarmak için müdahale etmek zorunda kalırken, Devlet ve Pazar arasında yeni bir denge kurmamız gereklidir. Yeni düzenlemelerle, ekonomi ve siyaset arasında kapsamlı bir ilişki kurulmalıdır.

“Her problem için ona özgü bir düzenleme” dönemi bitmiştir.

“Bırakınız yapsınlar” dönemi bitmiştir.

“Pazar her zaman haklıdır” dönemi bitmiştir.



Krizin tekrarlanmaması için krizden ders alınmalıdır. Felâkete bir karış uzaklıktayız; dünya felâkete bir karış uzaklıktadır; herşeye yeniden başlamak zorunda kalma riskini alamayız. [...]

Kapitalizmin rehabilite edilmesi gereken diğeri bir figürü de, “girişimci” figürüdür. Finansal kapitalizm girişimcilerin kapitalizmi’ne karşı çıkmaktadır. Oysa, emeğin değeri yanında, ekonominin değeri sisteminin kalbine “girişimcilik” ruhunu yeniden yerleştirmek gerekmektedir. Bu “ekonominin modernizasyonu” yasasının felsefesi ve ekonomi politikasının önceliğidir.

Yarının ekonomisini yaratacak kabiliyette girişimcilerin yokluğunu yaşıyorsak, bu, fransızların başkalarına göre girişimcilik ruhunun daha az olmasından değil, [...] girişimleri engellemek için... herşeyin yapılmış olmasından kaynaklanmaktadır.

Çalışmadan nefret edildiği için, artık işçilerden bahsedilmiyordu. Gerçek risk alanlardan, emeğiyle, çabasıyla ve zekâsıyla ileriye giderek zenginlik yaratanlardan nefret edildiği için, girişimcilerden bahsedilmiyordu.

Spekülasyonun kolay kazancının karşısına işçisinin emeğini; finans piyasalarının anonimliğinin karşısına, işletmesini her türlü risk karşısında ayakta tutan girişimciyi; kısa vadeli kapitalizmin karşısına üretim kapitalizmini koymak, finansın büyüünün darmadağın olduğu bu anda sanayiye öncelik vermek gerekmektedir; işte takip etmek istediğimiz ekonomi politikasının tüm anlamı budur<sup>7</sup>.

Konuşmacı, Yeni Dünya Düzeni’nin liderlerinden biri olmasına karşın, yeni doktrinin üç temel ilkesine karşı çıkmaktadır:

---

<sup>7</sup> Konuşmanın tamamına şu web adreslerinden ulaşılabilir:

<http://www.elysee.fr/webtv/index.php?intChannelId=3&intVideoId=735>, ya da,

<http://afp.google.com/article/ALeqM5grG5UIoFYW790SIuUSnH2zAFJGO>

1. Sermayenin çağrından çıkan “finans” yönünün bastırılması. Sarkozy, yatırımlara öncelik tanınması için çağrıda bulunurken, “girişimci”yi pazar ekonomisinin en büyük “kahraman”ı olarak sunmaktadır.

2. Sanayi-ötesi toplum idealinden bir geri dönüş yapmakta, “sanayie öncelik vermek,..” “işçinin emeği,..” gibi hedefler göstermektedir.

3. Yeni Dünya Düzeni’nin toplum ve ekonomi anlayışını egemen kılma yönünde atılmış adımların getirdiği felâketleri göz önünde tutarak, “ekonominin modernizasyonu”nu savunan, aydınlanmacı bir söylemle ortaya çıkmaktadır.

Sarkozy, öte yandan, A.B.’nin kritik bir döneminde (2008) başkanlığını yürütmüştür. Yeni Dünya Düzeni’nin yaratacağı ranta dayalı finans imparatorluğu, yani Tek Dünya Hükümeti, belki de, günü geldiğinde, A.B. ile elele verecek bir Amerika kıtası birliği, bir de Asya kıtası birliği’nden oluşacaktır. Bu “seçkinler iktidarı”nda, Birleşmiş Milletler, Dış İlişkiler Konseyi (C.F.R.), Bilderberg grubu, Üçlü (*Trilateral*) komisyon, Rothschild ve Rockefeller hanedanları, Birleşik Krallık Uluslararası İlişkiler Enstitüsü, Roma Klübü, en önemlisi, İlluminati örgütü, gibi kuruluşlar da ön planda rol oynamaktadırlar.

Tüm dünya siyasetini ve ekonomisini tekeli altına alacağı söylenen bir “Tek Dünya Hükümeti”nin oluşturmağa çalıştığı gündem, daha bugünden, ana çizgileriyle belirlemektedir. *Kaos’tan Çıkacak Düzen* (Watson, 2003) adlı kitapta, bu gündemin kullanabileceği öngörülen senaryolar sıralanmıştır:

Yeni Dünya Düzeni yöneticilerinin dünya olaylarını tahlil etmekte ve strateji belirlemekte kullandıkları metodların başında, 19.yy’ın Hegel diyalektiği gelir. Kurulması planlanan tekelci iktidarın uyruklarını sindirmek üzere en güvendiği silâh, Orwell’in romanında betimlenen teknokratik baskılarla, özel yaşamlar hakkında istihbarat toplamaktır. İnsanların vücuduna mikroçipler yerleştirmek, bu çiple aynı zamanda beyinleri yönetmek, her yeri denetleme yetkisine sahip bir dünya ordusu, evrensel bir banka ağı, her türlü ulusal kimlik ve onur’un kesinlikle yok edilmesi, tüm dinlerin tarihten silinmesi ve, herkesin, iktidarın yaratacağı

evrensel bir dine mensup olması, her türlü sanayileşmeye son verilmesi, çevreci hareketin tekelleştirilmesi, bu tekel sayesinde istedikleri kıtalara ve araziye el koyabilmek, nüfusun % 80'ini yok edecek bir program başlatmak (savaşlar düzenlemek, aşılar uygulamak, açlık ve hastalıklar yaymak, uyuşturucu kullanımını yasallaştırmak—hattâ teşvik etmek), kültürü dekadansa sürükleyerek, hastalıklı ve absürd bir kültürü meşrulaştırmak ve insanlığı moral çöküntüsüne düşürmek; bu amaca hizmet etmek üzere, uyuşturuculardan, pornografiden, bilinçsizleştirici televizyondan, dejenere edilmiş *rock*, *pop*, *hip-hop*, ve başka popüler türlerden yararlanılmaktadır. Pornografi ve hedonizmin anlatımlarına bir “sanat türü” statüsü kazandırmak yoluyla, insan kitlelerinin sürüleştirilmesi süreci izlenmektedir.

Kendi gündemlerine hizmet etmeyen her türlü bilimsel çalışmayı (örneğin, petrol ürünlerine bağımlılığımıza son verebilecek olan “soğuk füzyon” ve başka teknolojileri) engelleyerek, araştırmacı zekânın ve yaratıcı teknolojinin yalnız kendi tekellerine bağlı olarak varolabileceği bir evrene yönelmektedirler. Çokkültürlülük ve göçmenlik özendirilmekte, bunlara karşıt görüştekiler “ırkçılık”la suçlanmaktadır.

Yeni Dünya Düzeni yöneticilerinin dünya ekonomilerini tümüyle çökerterek, siyasal kaos ortamı oluşturmak yolunda çabaları vardır. Çelişkili görünen bu davranışları “düzenin ancak bir kaos'tan sonra kurulabileceği” ilkesine dayanan bazı bâtil inançlara bağlı oluşlarından gelmektedir. Bu nedenle, tüm hükümetlere sızmak ve ele geçirmek, hükümetleri kendi ülkelerinin istiklâlini yok etme yönünde çalışmaya zorlamak, günümüzde oldukça yaygınlaştırdıkları bir projedir.

Güçlü ülkelerde medya ve eğitim alanlarını ele geçirerek, kurdukları *consensus*'a uymayan yayın kaynaklarını tasfiye etmektedirler. Bu yolla, sol siyaset alanındaki, gerek liberal, gerekse sosyalizme yaklaşan bakış açılarını kenara itmeyi amaçlamaktadırlar.

“Terörizm” kavramını bir umacı gibi kullanarak, halkın desteğini kendi yanlarına çekmekte, toplumun kendi gündemlerini terörizme karşı bir çare olarak görmesini sağlamaktadırlar. Kitleler, böylece, baskıcı rejimleri desteklemek üzere, temel haklarından vazgeçmeğe razı olmaktadır. (Watson, 2003: 8)

21.yy’ın ilk on yılı bitmeden, Yeni Dünya Düzeni’ne yönelen hareket yaralar almıştır. İçine düştüğü yalpalama tüm dünya toplumlarının geleceğe bakışlarında bir belirsizlik meydana getirmiştir. “Modernizm mi?-Post-modernizm mi?” ikilemi insanlığın varoluş felsefesinde büyük tereddütler yaratmıştır.

### 1.1.1.6. Müzik Alanında Finans Tekelleri

Müzik alanındaki yenilikçi hareketler, 20.yy. başında Modernizm akımını coşkuyla benimsemişler, iki dünya savaşı ile damgalanan bir tarih boyunca, çok değerli bir modern kültür yaratılmasına önemli katkılarda bulunmuşlardır<sup>8</sup>.

Modern müzik çağının ileri gelen kompozitörleri o günlerde müzik ortamına egemen olan klasik müzik hareketinin konser repertuarlarında kendilerine iyi bir yer de sağlamışlar; arada güçlü bir ayırd edici duvar oluşturulmasına olanak bırakmamışlardır. Oysa, savaş sonrasında, “Darmstadt dönemi” diye anılan süreçte, post-modern dönemin müziğinin nasıl olması gerektiğini gündemlerine alan çok sayıda yenilikçi müzisyen uzun tartışmalar sürdürmüşler, bu anlayışta besteledikleri yapıtları birbirlerine sunmuşlar, bazılarının kökleri daha önceki kompozitörlere uzanan yenilikçi müzik değerleri ve stratejilerini meşrulaştırmışlardır. Gene de, klasik müzik konserlerinin sanat yönetmenleri, yeni müzik kompozitörlerinin yapıtlarını repertuarlarına çok nadiren almışlardır.

Öte yandan, 1960’larda büyük bir rağbet gören yeni müzik değerleri, bir anda, Avrupa ve A.B.D.’deki yüzlerce kompozitörün yapıtlarıyla, klasik ve modern müziklerden ayrı bir müzik ortamı yaratmış, “yeni müzik” adı verilen bu akımın konserleri kendine özgü bir izleyici grubu karşısında ve kendine özgü mekânlarda yer alarak, “klasik müzik” ortamından farklılaşmıştır. 1980’lerde, Post-modernizm kavramı yaygınlaşınca, yeni müzik kavramlarının, aslında, post-modernizmin müzikteki karşılığını oluşturdukları ortaya çıkmış, yeni müzik ortamı klasik müziğin “üstünlük” iddialarına karşı yeni argümanlar kazanmıştır. Bunların başında, yeni müziğin “sanayi-ötesi çağ”ın estetik gereksinmelerine hitap etmekte olduğu argümanı gelir. Sanayi-ötesi sanatçı için “marjinallik” aranan bir değerdir.

21.yy’a girildiğinde, yenilikçi müzisyenler için bu çağın tümünde geçerli olabilecek bir sanat akımı olarak, yeni müzik belirmektedir. Oysa, 2008’in sarsıntılı ortamında, finans tekellerinin kompozitörlere empoze ettiği estetik yönelişlerde bir belirsizlik başgöstermiştir. Ortaya, iki seçenek çıkmıştır:

---

<sup>8</sup> İgor Stravinsky, Arnold Schönberg, Paul Hindemith, Béla Bartók, gibi kompozitörler. Türkiye modern döneme oldukça geç girmiş olduğundan, 1950 ve 60’lı yıllarda etkinliğe başlayan İlhan Usmanbaş, Bülent Arel, İlhan Mimaroglu, Cengiz Tanç, gibi türk kompozitörleri hem modern müzik, hem de yeni müzik ortamlarına kabul edilmişlerdir.

**a.** Çağdaş müzik, rant egemenliğindeki dev organizasyonlara, gösterişli festivallere yanaşmağa zorlanmaktadır. Örneğin, bienal ortamlarında bir arka plan ögesi haline gelmek, çok başvurulan bir kolay yoldur<sup>9</sup>.

Görsel sanatların finans tekelleri nezdinde sahip oldukları pragmatik çekicilik yeni müzik sanatçılarına çok cazip gelmektedir. Nakit paranın sık-sık devalüasyona uğraması, iflas eden banka ve borsalarda servetlerin yok olması, gibi dramatik risklere karşı, rant kaynaklarının görsel sanat yapıtlarına yatırılarak muhafaza edilmesi pratik bir çözüm olarak görülmektedir<sup>10</sup>. O yüzden, görsel sanatçılar finans tekellerinin büyük ilgisinden yararlanmaktadırlar. Müziğin görsel sanatçıların yanısıra, ikincil bir öge olarak, bu pazarda bir yer edinmeğe çalışması kısa erimli bir çözüm olabilmekteyse de, bunun sanatın içsel sorunlarına getirebildiği çözüm çok sınırlıdır. Müzik, plastik bir format içinde sunulan, abartılmış anıtsallıklar arayışına girerek, finans tekellerinin dünyasına ayak uydurma yollarını aramağa başlayabilir;

**b.** Klasik repertuar içeren konserlere ayak uydurabilen yeni müzik'çiler, uzlaşmacı bir Modernizm'e geri dönebilirler. 20. yy. modernist kompozitörlerinin (örneğin, Stravinsky, Hindemith, Bartók, vb.) buldukları uzlaşmacı bir çözüm olan Neo-klasisizm 21.yy'da da hızla yükselmektedir. Örneğin, Türk Sanat Müziği'nin şaheserleri olan birçok saz semaisi, vb. parçaları, sanki Batı müziği üslubundaymışlar yanılmasını yaratacak biçimde yeniden düzenlenerek (süslenerek) konserlerde sunulmakta, aslında tanınan-sevilen bu parçaların dinleyici kitlesine sempatik gelmesi üzerine de, "Halk yeni müziğin kalitelisiyle karşılaştığında çok hoşlanıyor!" yolunda kavram saptırmaları yapılmaktadır.

Yeni Dünya Düzeni ve Post-modernizm'in geçirmekte olduğu ciddi bunalım önümüzdeki dönemde, belki de, yeni müziğin 20. yüzyılda kazanmış olduğu sağlam konumu bile etkileyebilir.

---

<sup>9</sup> Bu konuda kapsamlı bir çalışma olarak, bkz. Yardımcı, 2005.

<sup>10</sup> Bu konuda kapsamlı bir çalışma olarak, bkz. Stallabrass, 2009.

### 1.1.2. Tezin Modeli

Müziğin temel öğeleri olan “zaman” ve “ses”in karmaşık devinimleri sonucu, bu sanat sürekli değişim içindedir. Bu tezde, zaman’ın katmanlarından biri olan “çağ” kavramı, değişimi gözlememize ve anlamamıza yarayacak bir parametre olarak, kullanılacaktır.

Giriş bölümünde, müzik alanında değinilen üç çağ görülmektedir:

1. 19.yy;
2. 20.yy’ın ilk yarısı; ve
3. 20.yy’ın ikinci yarısı ile, 21.yy. başı.

Bu tezde, üçüncü çağda, sanayi-ötesi toplum’un özelliklerine yönelen yeni müzik hareketlerinin ekonomik ve politik süreçlerle organik ilişkileri incelenecektir. Belirginlik kazanan post-modern hareket ve Yeni Dünya Düzeni kavramlarının, yeni müzik akımında göze çarpan yansımaları ele alınacak ve, bu kavramların günümüzde tartışmaya açılmasının, yeni müzikte meydana getirdiği bir belirsizlik olup-olmadığı araştırılacaktır. Böyle bir belirsizlik varsa, birçok ülkede yeni müziğin değerlerini savunan çok sayıdaki yeni müzik kompozitörünün kendilerine yeni çıkış yolları aramak zorunda kalacaklarını ve Yeni Dünya Düzeni’yle çatışmalar yaşayacaklarını varsaymak mümkündür.

### 1.1.3. Varsayım

Yeni Müzik sanatçılarının, ya kendilerine aykırı gelen uzlaşmalara girmek, ya da kitleyle olan bağlarının giderek yokolduğunu görmek, ikilemi içinde kaldıkları bir durumda, “marjinalleşme”nin daha da derinleşeceği öngörülebilir. Yeni müzik sanatçılarının Yeni Dünya Düzeni’nin “mimarları” arasında olmayacakları anlaşılmaktadır; tersine, küçük ve duyarlı müzik kolektiflerinin (kompozitörler-icracılar-dinleyiciler-düşünürler) çoğalıp, önem kazanacakları tahmin edilebilir.

### 1.1.4. Denenceler:

1. Yeni Dünya Düzeni’nde, “metropoller/koloniler” arasındaki karşıtlığın (ya da, “merkeziyetçilik-adem-i merkeziyetçilik karşıtlığı”nın) tarihte görülmemiş bir düzeye çıkarılacağı anlaşılmaktadır. Salman Rüştü, Orhan Pamuk, vb., gibi, metropollerde yüceltilip, kolonilere empoze edilen yoksul ülke şöhretlerinin müzik alanındaki karşılıkları acaba kimler olacaktır? “Tek Dünya Hükümeti”nin müzik rantını kanalize edebileceği uluslararası ilişkiler ağı hangi güçler üzerine temellendirilebilecektir?
2. Kolonilerin yeni müzik sanatının, bir yandan, büyük tuzaklarla karşılaşacağı, bir yandan da, tarihî şanslara sahip olacağı, tahmin edilebilir. Acaba kolonilerde böyle bir hareketlilik gerçekleşecek midir? Bu yeni süreç hangi güçler üzerine temellendirilebilir?



## 1.2. 2. Bakış—Bir “Neo-modernizm” Modeli

### 1.2.1. Genel Çerçeve

Bu tezin temel hedefi 21.yy. başındaki toplumsal dönüşümlerin sanat alanına, özellikle müziğe ne türlü yansımaları olduğunu göstermektir. Yaşamın çeşitli yönleriyle, müziğin ilişkisini güncel tartışmalar ve kavramlar ışığında ele alarak, toplumsal kurumların siyasî ve ekonomik salınımlarla ne denli içiçe işlediğini, sanat ve kültür gibi “üst-yapı” kurumlarının hangi temel güçlerle şekillendiğini, yansıtarak, bu süreçlerin gerisindeki doktriner öğeleri tartışmaya açmaktır. Yeni yaşam pratikleri içinde, sanatın/müziğin konumu ne kadar önemlidir? Toplumsal yaşamın örgütlenmesinde, “sosyalizasyon”da, müzik ne oranda belirleyicidir? Ya da tersine, tüm bu oluşumların arkaplanında etkin güçler yüzünden, müzik ne oranda edilgen kalmakta, ne dereceye kadar “belirlenen” olmakta; hangi bağlamlarda “araçsallaştırılmak”tır? 21. yy. başında olduğu gibi, büyük yapısal değişimlerin arifesinde, empoze edilen “düzenler”le şekillenen toplumsal sarsıntılarda, müzik hangi statüde yer almaktadır? “Vazgeçilebilirler” listesinin neresindedir? Bunlar ve benzeri soruların giderek arttığı bir çalışma alanında, hangi “verili” öğelere, dayatılan listelere ve değerlere, ne oranda itibar edilmektedir? Eleştiri mekanizmaları hangi kanallardan beslenmekte, hangi doktrinleri pekiştirmekte, hangi değer sistemlerine hizmet etmektedir? Müzik sanatının yakın geleceği, acaba hangi açmazlarla yüzleşecek, bunlara ne türlü çözümler üretebilecektir?

20. yy. Modernizmi’nin Yeni Müzik’teki en belirgin yansımalarından olan “estetik yeniye duyulan arzu (*cupiditas rerum novarum*)” bir ideal olarak 21. yy’a dek uzanmışsa da, önceki yüzyılın son çeyreğinden itibaren bu olguda sarsıntılar yaşanmış, bu idealin tersine eğilimler benimsenmiştir. Önce, Modernizm’in içinden filizlenen tartışmalar ve çelişkiler, eleştirelilik ve karakteristik ironiyle “geriye bakışlar” ve “yeniden değerlendirmeler” şeklinde ele alınmıştır. 20. yy. başlarından itibaren büyük ilgi gören Neo-klasisizm (dönemin en çok benimsenen kompozitörleri Rachmaninov, Ravel, Prokofiev, Bartók, Stravinsky, Şostakoviç, vb.) bu estetik eğilimlerin en yaygın türünü oluşturur. “Yeni tonallik (*new tonality*)” ve “Modern Klasisizm (*modern classicism*)” bu bağlamda başvurulan diğer kavramlardandır (Sedak, 2005: 4): İki kavram da, modern çağa sunulan

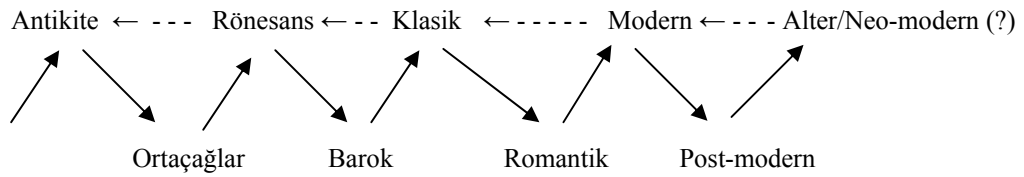
yapıtlardaki kurumsallığı—hattâ çoğu zaman da, benimsenen muhafazakârlığı—yansıtmaktadırlar. “Neo-“ öntanımıyla başka çağların imlâlarına başvuran müzik türleri/akımları, klasik dönemle sınırlı kalmamıştır. Neo-barok (örneğin, Stravinsky), ve hattâ Neo-rönesans (örneğin, Hindemith), gibi deyişler daha sonraki onyılların önünü açmış gibidir: Post-modernizm’le birlikte meşrulaşan, hattâ yer-yer ilke olarak savunulan “birlikte varoluş (*coexistence*)” kavramı— gerek coğrafi, gerekse de kronolojik olarak geçirgenleşen, birbiriyle ilişki kuran, bir diğerrinin karakteristik öğelerini kendi grameriyle formüle eden, ya da tersine, diğerrinin gramerini kendi “deyiş”ine uygulayan sayısız ürünü gündeme getirmiştir. **a)** 19.yy’dan 20.yy’a taşan bir Geç-romantizm (Mahler, Strauss, Scriabin); **b)** büyük sermayenin bambaşka işlevsellikler<sup>11</sup> üzerinden (örneğin, film müzikleri) yönlendirdiği, müziğe yansıtılan görkemli kurumsallığın ürünleri; ya da, **c)** popüler kültürün en rizikosuz pazarlama kalemlerinden olan “nostalji” ve esrik bir “melankoli”nin biçimlendirdiği yeni ürünler; hattâ **d)** Romantizm’in genellikle gözardı edilen, ancak en önemli kollarından biri olan Minimalizm, tekrar “fırına sürülmüş”tür: 20. yy’ın son çeyreğinden 21. yy’a uzayan bir Neo-romantizm’den söz etmek mümkündür. Yeni bir önerme getirmekten çok birer “değilleme,” “ötesine geçme,” ya da “yeniden değerlendirme,” vurgusu taşıyan “post-,” “alter-,” ya da “neo-,” ön-ekleriyle tanımlı bu akımlar/eğilimler/estetik önermeler, 21.yy’daki yansımalarıyla değerlendirildiklerinde, ve binyılların etki-tepki izleği gözönüne alındığında, akla ilk gelen sorulardan biri, şu olmaktadır: Acaba, sırada Modernizm mi vardır? Şimdi de Modernizm mi “yeniden ele alınacak”tır? Ya da, kaba, fakat yerinde bir ifadeyle, acaba sırada, Modernizm’in “yeniden fırına sürülmesi” mi gelmektedir? 2009 yılında, birçok önemli sanat etkinliğinde “Alter-modernizm” kavramı öne çıkarılmıştır (Örneğin, Tate Modern’in aynı adlı sergisi<sup>12</sup>). Bu kavram (alter-), ilk bakışta oldukça olumlu bir

<sup>11</sup> Bu noktada iki kavramı hatırlamak yararlı olacaktır: **a)** “*Gebrauchsmusik*”: Kimi zaman müzik-dışı bir bağlam içinde (örneğin: sinema, tiyatro, okul, yuva, aile) kullanılmak üzere tasarlanmış; “işlevsellik” yönelimli bir müzik biçimi fikri, Weimar Dönemi Almanyası’nda ortaya çıkmış, İkinci Dünya Savaşı’na kadar rağbet görmüş, özellikle pedagojik ve toplumsal boyutları önemsenmiştir (bkz.: Hinton, 1989). **b)** “*mainstream functional music*” tanımı ise (Sedak, 2005: 4), daha çok konvansiyonel yapıtları dile getirmektedir. Klasik-romantik, hattâ modern bir stilde yazılmış film müzikleri, kurumsal kutlamalarda kullanılan yapıtlar; gene kurumsal menzilli “rapsodik” yapıtlar, marşlar, vb., bu kapsamda yer alabilirler. Bir yandan ekonomik faydacılık, diğerr yandan sınıfsal ya da kültürel referanslar, bu “ana-akım işlevsellik” sayesinde karşılanabilmektedir.

<sup>12</sup> Ayrıca bkz.: Bourriaud, 2009: 19-24.

yüklem taşımaktadır. Ancak, müzik alanındaki süreçler irdelendiğinde, modern çağda “zaman” ögesinin 20.yy’ın ancak sonlarına doğru teorik modellere girebildiğini; “doku” ögesine de, gene o tarihlere dek bilinçli bir dikkat yöneltilmediğini; “küçük güzeldir” anlayışının estetik pratiklerde çok geç ön-plana çıktığını—bu değişme süreçlerinin toplumsal boyuttaki gerekçelerinin de gene ancak 20.yy. sonlarına doğru tartışılmağa başladığını vb., görmekteyiz. Dolayısıyla, “Alter-Modernizm” sözcüğü gibi, Modernizm’i tüm pürüzleriye geriye çağırın, olumlu bir referansın kullanılması gerekip gerekmediği sorusu ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla, tezde, biraz daha eleştirel bir vurguyla—geçtiğimiz yüzyılın, çoktan iflas etmiş olması gereken kimi modernist doktrinlerinin yeniden empoze edildiği çelişkili duruma da işaret etmek amacıyla—“Neo-modernizm” kavramı tercih edilmiştir.

Kaba bir şemaya başvurarak, anılan “etki-tepki izleği” basitçe, şöyle yansıtılabilir:



Her çağda, müziğin de dâhil olduğu başat kültür ürünlerinin hâkim ideolojiler tarafından şekillendirildiği gözlenmektedir. Bu ideolojilerin “büyük anlatılar”ı içinde, deyiş ve söylemleri belirlenen belli-başlı kültür-sanat hareketleri, ya da estetik eğilimler, anılacak olursa, şöyle bir özet önerilebilir:

- Mezopotamya, Mısır, İran, Hindistan, Çin, gibi ilk sınıflı toplumların şekillendirdiği antik “teori” ve ahlâk felsefesine dayalı normatif estetik;
- Orta Çağ’da, baskın olan dinî anlayış, ve, afaroz edilmiş karşıtı/alternatifi olan dünyevî estetik—romans;
- Rönesans’ta, ilgi gören “tarafli” bir Hümanizm; ve sonucunda, gene ütopyik bir “form ideali”ne yönelmiş bir Formalizm;

- Barok'ta, insanın zaaflarına, his dünyasının sınımlarına eğilmeyi göze alan bir "hâl estetik'i;" 30 Yıl Savaşları sonrasında biraz olsun "durulan" Avrupa'da, ayrışmaya başlayan millî kimlikler ekseninde, ortaya çıkan tavır ve estetik çeşitlilikleri;
- Klasisizm'de, Aydınlanmacı İdeoloji'nin ürünü, "evrenselci" bir form ideali;
- Romantik Dönem'de, "çoşumcu" doğanın tetiklediği, Ulusçuluk, Halkçılık, gibi öznel siyasî dönüşümler ve bunların estetik uzantıları;
- Modernizm'de, Korporatizm, Fonksiyonalizm, Realizm, gibi eğilimler ve bunların estetik'e yansımaları;
- Post-modernizm'in Eklektisizm'le kapısını araladığı "Küreselleşme" motifleri;
- en son, her ardışık çağda olduğu gibi: bir önceki dönemin dünya algısına ve tasarımına karşıt önermelerle şekillenen; "miyâdını doldurmuş" ya da kapatılmaya çalışılan, "eskiyen dönem"in, birçok ögesiyle birlikte, kültürel ve estetik değerlerine karşıt söylemleri benimseyen, bir "tepki" estetiğinin hâkim olmaya başladığı Neo-modernizm ya da Alter-modernizm'in, gene şekilci, dogmatik, tektipçi, hegemonik öğelerin ağır basmaya başladığı—Modernizm'in hegemonik taraflarını yeniden çağrıştıran görünen—estetik imgelemi.

### 1.3. 3. Bakış—Yeni Dünya Düzeni'nin Olumsuzluklarıyla Sarsılan Toplumda Müzik

#### 1.3.1. “Yeni Dünya Düzeni” – Dünyanın Eski Düzeni midir?

Tezin odağında “Yeni Dünya Düzeni” yer almaktadır. 21.yy'ın hemen öncesinde, bu kavramın yaşamın birçok alanına yansıdığı görüşü fikir çevrelerinde yayılmağa başlamıştır. Yeni “milenyum”un başat ögesi olduğu ileri sürülen, yeni yaşam pratiklerini karşılayacağı savunulan, kurumların, yapıların, düşüncelerin ve söylemlerin bu “yeni düzen”in yaratıp-güçlendireceği yeni aktörlerle, yani, uluslararası örgütler ve şirketler, uluslar-ötesi yatırım aygıtları, *internet*, “sanal cemaatler,” uluslar-üstü borsalar, vb., sayesinde temsil edileceği öngörülmüştür. Kavram, bu hâliyle, bir ütopya çağrışımı yapmaktadır. Bu ütopya, her ütopya gibi, ne ölçüde yaşama geçirilirse, o ölçüde “ideal” beklentilerinden sapmış, uzaklaşmıştır: Yeni Dünya Düzeni'nin temelini oluşturan ekonomik ve siyasî tabanı bile, belirgin çelişkilere sahne olmuş, kavramın “yeni”liği önermesi problemlili bir hâl almıştır. Hassas konulara keskin yaklaşımıyla ünlü, düşünür ve siyasetbilimci Noam Chomsky, erken bir gözlemle, bu çelişkileri dile getirmiştir: *Dünya Düzeni: Eskisi, Yenisi* adlı kitabı<sup>13</sup> (1994) başlığından itibaren önerilen sistemin tereddütlü yanlarını irdelemektedir: Kitabın arka kapağında, genel çerçeve şöyle özetlenmiştir:

Chomsky, zengin tarihsel verilerden hareketle yürüttüğü tartışmasında, Soğuk Savaş döneminin “nükleer tehdit,” “Doğu Bloku tehlikesi” gibi bahanelerinin yerini alan yeni gerekçelendirmelerle, Batı'nın aynı programı sürdürdüğünü göstermeyi amaçlıyor.

Oysa, Dünya düzeninin değişme süreci iddia edildiği yönde olmamıştır: Yalnızca, eski bahanelerin yerini yenileri almıştır. [Dünya Düzeni'nin] bu yeni söylemine meşruiyet kazandırmak için, pek çok tarihçi ve siyasî yorumcu, yakın tarihi—değiştirerek— yeniden yazmaya girişmişlerdir.

<sup>13</sup> Chomsky, Noam, *World Orders, Old and New*, The American University in Cairo Press, Kahire, 1994. Yapıt türkçe olarak ta yayınlanmıştır: Chomsky, Noam, *Dünya Düzeni, Eskisi Yenisi*, Çevirenler: Ali Çakıroğlu, Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2000. Kitabın özellikle “Yeni Dünya Düzenleri” (s. 13, ve d.) ve “Yeni Dünya Düzeninin Ana Hatları” (s. 269, vd.) bölümleri, bu ayrıntı bağlamında, dikkate değerdir.

Dünya gündemini demokratik, çok-sesli ve çok-veçheli bir açıdan izliyormuş görüntüsünü veren bir medyanın, yalnızca izin verileni ve yalnızca izin verildiği şekliyle göstermeyi, verileri gizlemeyi ve çarpıtmayı başarıyla üstlendiği, yeni bir döneme girilmiştir. (Chomsky, 2000, arka kapaktan)

Buradan hareketle, “Neo-modernizm” kavramı sorgulandığında, akla şu soru gelmektedir: Madem ki sanat da tüm kurumlarıyla birlikte toplumsal süreçlere koşut bir biçimde şekillenmektedir, acaba bu durumda, pek de yeni olmayan bir Dünya Düzeni’nde, ne oranda yeni bir sanattan/müzikten sözetmek mümkün olacaktır? Her dönem “yenilik” olarak empoze edilen, promosyonu yapılan, ya da tam tersine, şiddetle cephe alınan birçok sanat akımı, kimliği, ya da ürün olmuştur. Belli bir süre geçtiğinde ise, tüm bu fiillerin ne denli yapay kaldığı, anılan hareketlerin aslında büyük ve kapsayıcı bir bünyenin içindeki küçük kıpırtılardan ibaret olduğu ortaya çıkmıştır. Çarpıcı yenilikler hedeflemek şöyle dursun, içlerinden filizlendikleri gelenekleri pekiştiren, onları geliştirip sürekliliklerine katkıda bulunan hamleler olmaları, bu hareketlerin en önemli karakteristikleri arasındadır. (Burada, örneğin, A. Schönberg’in çelişkili durumu hatırlanabilir: Önerdiği 12-ton sistemiyle<sup>14</sup> “bir hiyerarşiyi yıkmak yolunda yerine yenisini koyduğu;” başka bir ses sistemi kullanmak yerine, geçerli geleneksel (eşit düzenlenmiş, *tempered*) sistemi—tüm iç hiyerarşisini koruyarak—pekiştirdiği, düşünülebilir.)

İkinci Dünya Savaşı’nın hemen ardından yaşanan köklü kırılmalar bile, çok geçmeden daha muhafazakâr yönelimlerin gölgesinde kalmış, Post-modernizm’in bile müziğe yansımalarında iyiden-iyiye “evcilleştirilmiş (*domesticated*),” uysal, gelenekçi—bir o kadar da konvansiyonel—bir tavır ağırlık kazanmıştır.

---

<sup>14</sup> 12-ton tekniği (*Dodekaphonie – Zwölftonmusik*) klasik “fonksiyonel” armoninin uyum ideallerine ve tonal-merkezciliğine karşı, Avrupa sanat müziğinin geçerli ses dizgesindeki oniki sestene her birine eşit oranda sıra gelmesini sağlayan “dizi”ler yoluyla “atonal” bir müzik dizgesi kurmaya yönelik, “seriyel” bir müzik yazma sistemi – tekniğidir. Amaç, her sesin otonomisini sağlamak iken, bu sefer de, tonal merkezin yerine dizinin “hegemonya”sı belirleyici olmaktadır. Bir hiyerarşi yerine diğeri ikame edilmiştir. Öte yandan, bu teknik bir “araç”tır. Kimi zaman “araç-amaç” ilişkisi tersine dönmüş; kavramlar muğlaklaşmıştır. Bu tekniğin müziğinden çok teorisi ele alınmış, uzun yıllar süren verimsiz spekülasyonlar yüzünden sanatsal uygulamaları ve yansımaları gölgede kalmıştır.

## 2. Toplumsal Dönüşüme İvme Kazandıran bir Süreç Modeli Olarak, Yüzyıl Dönümleri:

### “*fin de siècle*” Kavramının Sanat ve Toplumda Yansımaları

“*Fin de siècle* (yüzyıl sonu)” kavramı, 19. yy’dan 20.yy’a geçerken “bir dönemin kapanması”na yaptığı vurgu ile önem kazanmıştır. Kavram, bir yandan muazzam beklentilerin müjdesini verirken, diğer yandan koca bir çağın bitimini, insanlığın 19. yy’a dek biraraya getirdiği birikimi neredeyse tümünden bir kenara itecek dönüşümlerin sancısını, dile getirmektedir. Romantizm’in yüzlerce farklı tanımı yapılmıştır, ancak, bu tanımları yapanların neredeyse hepsi bu eğilimin yaşamı algılama ve yorumlama biçiminin 19.yy’a damga vurduğu konusunda birleşmektedirler. Kaldı ki, 19.yy’ın *Zeitgeist*’ı da Romantizm’le karşılaşmaya son derece uygundur. Dolayısıyla, telaffuz edilmeye başladığı dönemlerde, “*fin de siècle*” kavramının da romantik bir kavrayışla ele alındığını söylemek yanlış olmaz. Bu kavrayışa göre, 1900’lü yıllarla birlikte herşey kökten değişecek, geçmiş dönemlerin yıpranmış değerleri ve kurumları, eksiklikleri ve tutuklukları, karşı konulmaz bir ivmeyle yaşamdan uzaklaştırılacak, ortadan kaldırılacak, tarihten silinecekti. Gerçekten de, 20.yy başlar başlamaz, “büyük hezeyanların” yaşanması; miras alınan ideolojilerin, doktrinlerin iflası anlamına gelen büyük çöküşlerin yaşanması; 19.yy’dan kalma birçok sistemin—siyasî, ekonomik, toplumsal, estetik, vs., çağdışı kalmaları; imparatorlukların yıkılması, yönetsel kutupların değişmesi, yeni birimlerin ve sistemlerin inşâsı, vb., gibi dönüşümlerde, bu kavrayışın etkileri yadsınamaz. En azından, bu dönüşümleri gerekçelendirirken “yeni bir dönemin başlaması” söylemi, rağbet görmüştür.

Bu tür çağ dönüşümlerinin daha önceleri de yaşanmış olduğu savunulabilir. Öncelikle, 900’lü yıllardan 1000’li yıllara geçişte Hıristiyan Dünyası’nın önemli aşamalar kaydettiği; yeni dönemde bambaşka bir dünya idealini gerçekleştireceği, düşünülmüştür. 1300’lerden 1400’lere geçiş süreci de bünyesinde benzer bir dönüşümü barındırır: Dönüşümün müzik alanına yansımaları olan *Ars Antiqua*’ dan *Ars Nova*’ya geçiş düşüncesi, ya da Kuzey Fransa’da Rönesans’ı hazırlayan etmenler, bu olgunun boyutlarını yansıtmaktadır. Ardından gelen 16. yy başlangıcı, toplumsal bağlamın yoğun bir biçimde etkilendiği, Rönesans hareketinin kurumsallaştığı bir dönüm noktasına işaret eder. Ama en önemli dönüşüm, 17.yy’a girişte yaşanmış görünmektedir: Bir yandan kapitalist sistem

oturmaya, geniş anlamıyla Modernizm kök salmaya başlamıştır; diğer yandan Burjuvazi'nin değerlerini yansıtan, “barok” anlayış ile, görsel sanatlar ve müzik alanında önemli bir kırılma yaşanmıştır. Bu değerlerin “evrimleşmesi,” “terbiye edilmesi,” apolloncu bir estetikle “ölçülü” hâle getirilmesi, ve sonunda “evrensel” bir “form ideali”ne kavuşturulması ise, Klasisizm'in yürürlüğe girmesi anlamına gelmektedir. Zaten, 19.yy. ile birlikte kapatıldığı düşünülen kesintisiz dönem de budur: Modernist Aydınlanma felsefesiyle şekillendirilen ekonomik, siyasî, toplumsal, sanatsal, vs., tüm kurumlar, bu uzun çağ boyunca egemen olmuşlardır.

19.yy'dan 20.yy'a geçişte yaşanan kadar olmasa da, 21.yy'a geçişin de önemli beklentileri tetiklemiş olduğu bilinmektedir. 20.yy. öncelikle, yaşanan savaşlar, yıkımlar, ideolojik ve toplumsal çöküşlerle, son derece acılı, problemlili, dehşetli ve sert bir yüzyıl olmuştur. Bu hengâmenin belki de en önemli getirisi, yüzyıl boyunca sayısız çeşitlilikte—daha önceki çağlara yayılmış akımların toplamından fazla—sanat akımının ortaya çıkmasıdır. Ancak gene de, bu çeşitliliğe rağmen büyük tıkanıklıkların yaşandığı sanat ortamlarını da içine alan bir atılım yapma isteği ortaya çıkmış, bu kirliliğe sığınma, kurtulma, bütün olumsuzluklarıyla bu yüzyılı gömme istenci kitleselleşmiştir. Popüler kültürün yaptığı büyük promosyonun da etkisiyle, 21. yy. fütüristik bir ütopya olarak uzun yıllar boyunca empoze edilmiştir (özellikle Soğuk Savaş döneminde). Bir de, tüm bunlara eklenen “binyıl dönümü – milenyum” hâlesiyle, iş bambaşka bir boyut kazanmıştır. Bir yandan “İsa'nın tekrar dünyaya döneceği,” “Kıyamet'in kopacağı,” “Şeytan'ın egemenliğine geçileceği,” gibi dinî kehânetlerle, diğer yandan “bilgisayar sistemlerinin çökeceği,” “hassas doğal kaynak rezervlerinin tükeneyeceği,” vb. teknolojik distopya senaryolarıyla; bir yandan da ulus-aşırı şirketlerin empoze ettiği “ekonomik küreselleşme,” “küresel iletişim,” “yeni bir dünya vatandaşlığı,” vb. “Yeni Dünya Düzeni” tezleriyle, kuşatılan milyarlarca insan için, eşğine gelinen yeni binyıl, gergin, ancak bâkir bir dönem olma özelliği taşımıştır<sup>15</sup>. Tüm bu özellikleriyle, “2000'li yıllar” a girmek, son derece önemli bir

---

<sup>15</sup> Tüm bu bağlamlarda sayısız spekülasyon üretilmiştir. Binlerce kaynak arasından, kabaca bir çerçeve vermesi ve temel bir portföyü sunması açısından, Nathan Gardels'in önde gelen *NPQ (New Perspectives Quartely)* yazarlarından derlediği *Yüzyılın Sonu* adlı yapıt, seçkideki konuların temsilî nitelikleri gözönünde bulundurularak, önerilebilir: Gardels, Nathan, *Yüzyılın Sonu (Büyük düşünürler çağımızı yorumluyor)*, Çev. Belkıs (Çorakçı) Dişbudak, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1999



kopuş olarak empoze edilmiştir—bu durum büyük ölçüde de kabul görmüştür. Özetle, “milenyum kutlamaları,” 19.yy’ı aratmayan naiflikleriyle, *fin de siècle* algısını, ruhunu, hezeyanını tekrarlamışlardır.

Birer “kopuş” ve “yeniden inşâ” dönemi olarak değerlendirildiklerinde, iki yakın *fin de siècle* dönümünün—20., ve 21.yy. dönümlerinin—sanat dünyasına etkileri, kabaca şu şekilde izlenebilir. Öncelikle, 20.yy’ın sanat akımları açısından “verimli” ortamı, biraz daha dikkatle incelendiğinde belirginleşen olgular şunlardır:

**a)** Akımların ve üretimlerin ilk büyük ivmesi, gerçekten de, 20.yy’ın ilk yıllarında, *fin de siècle* ruhunun özgür bıraktığı atılımla gerçekleşmiştir (Örneğin: Ünanimizm<sup>16</sup>, Fütürizm<sup>17</sup>, Konstrüktivizm, Ekspresyonizm<sup>18</sup>, Serializm);

**b)** Birinci Dünya Savaşı toplumsal hayata son derece büyük bir darbe vurmuştur. O güne kadar yaşanan en büyük savaş olan bu “topyekûn hezeyan”da görülmemiş bir enerji açığa çıkmıştır. İnsanlığın aldığı darbeler, yaşanan kıyımlar ve açığa çıkan enerjinin yansımaları, Savaş sonrasında, sayısız akıma yol vermiş, savaş öncesinde ya da esnasında filizlenen akımları pekiştirmiştir. Savaşla yaşanan acılar, dehşet, umutsuzluk, umarsızlık, dekadans, gibi duygu ve deneyimler “sanata tahvil edilmiştir.” (Örneğin Dadaizm<sup>19</sup>, Sürealizm<sup>20</sup>, Eksistensiyalizm<sup>21</sup>);

**c)** İki savaş arası gergin dönemde büyük bocalamalar yaşanmış; bir yanda Savaş’la tetiklenen *avant-garde* akımlar pekişirken, diğer yanda daha muhafazakâr, konvansiyonel eğilimler başgöstermiştir (Örneğin, Neo-klasisizm, Neo-romantizm);

---

<sup>16</sup> Edebiyat alanındaki yansımaları için, bkz.: Özmen, 1981: 219, vd.

<sup>17</sup> Edebiyat alanındaki yansımaları için, bkz.: İnal, 1981: 241, vd. Müzik alanındaki temel kavramları için bkz.: Russolo, 2000; Ullmaier, 2000: 80-97.

<sup>18</sup> Edebiyat alanındaki yansımaları için, bkz.: Cemal, 1981: 408-9.

<sup>19</sup> Edebiyat alanındaki yansımaları için, bkz.: Duplessis, 1981: 256-261

<sup>20</sup> Edebiyat alanındaki yansımaları için, bkz.: İnal, 1981: 262-310

<sup>21</sup> Edebiyat alanındaki yansımaları için, bkz.: Aksoy. 1981: 314-344

d) İkinci Dünya Savaşı dünyanın tüm güçler dengesini değiştirmiş, ekonomi ve siyasetin ardından kültür ve sanat alanlarında da egemenlik “kutup değiştirmiş”tir. Tamamen yıkılan Avrupa kültürel hegemonyasını da yitirmiş, sanatın ve kültürün yeni merkezi A.B.D.’ye geçmiştir. Avrupa’nın elitleri ve entelijensiyası da, gerek çekim gücüyle, gerekse de “satın alınarak,” A.B.D.’nin bünyesine geçmişlerdir. Bu dönüşümün doğal uzantısı olarak, köklü kırılmalar yaşanmıştır. Yepyeni önermeler Soğuk Savaş süresince de serpilme fırsatını bulmuşlardır. Gene başka bir savaşa—Vietnam rezaletine—koşut akımlar da bu sürece eklenmişlerdir (Örneğin: *Happening*, Performans Sanatı<sup>22</sup>, *Kinetic Art*, *Post-Painterly Abstraction*, *Pop-Art*, *Fluxus*, *Body Art*, Yeni Roman, Minimalizm, vd.)<sup>23</sup>.

e) Post-modern tepki ve Soğuk Savaş sonrası akımlar (Örneğin: Kavramsal Sanat, *Process Art*, Video Art, Multimedya, vd<sup>24</sup>.)

---

<sup>22</sup> Bu konudaki en yetkin isimlerin başında RoseLee Goldberg gelmektedir. Araştırmacının birbirini tamamlayan iki yapıtı vardır: Goldberg, RoseLee, *Performance Art. From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, London, 2001 (revised edition); Goldberg, RoseLee, *Performance. live art since the 60s*, Thames & Hudson, London, 2004.

<sup>23</sup> Ayrıca bkz.: Germaner, Semra, *1960 Sonrası Sanat. Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997

<sup>24</sup> Ayrıca bkz.: Germaner, a.g.e.; Demirkol, 2008.

### 3. Estetik Değer Sistemlerinin İdeolojik, Siyasî ve Ekonomik Doktrinlerle Birlikte İşleyişi

#### 3. 1. Toplum Tasarımları olarak Ütopyalar

Tezin odağında yer alan “Yeni Dünya Düzeni,” özünde, bir tasarımdır. Yeni olup olmaması bir yana (bkz.: Chomsky, 2000), bir dünya, bir düzen tasarısı, tasarımı olarak ele alınabilecek bu olgunun, birçok yönüyle tipik bir ütopya olduğunu düşünmek yanlış olmaz. Uzak bölgelerde yapılan savaşlarla başlayan “Yeni Dünya Düzeni” bu özelliğiyle Büyük İskender, Cengiz Han, Napoléon, Sultan Süleyman gibi hükümdarların, ya da sayısız romalı, türk, ingiliz, fransız, hayâlperestin hedeflemiş olduğu ütopyalardan, özde farklı değildir. Kolonyalizm üzerinden gerçekleştirilen bu nüfuz yayma tasarımlarının post-modern döneme de yansısı düşündürücüdür. Bu durumu açıklığa kavuşturmak için, önce “ütopya” kavramının genel çerçevesini tanımlamak yerinde olacaktır:

“Ütopya” sözcüğü, Eski Yunan dilindeki bazı sözcüklerden hareketle, andırışım yoluyla yaratılmıştır. Anlamı bir “kuşku”nun imini taşır: “iyi yer” ya da “yer-olmayan.” [...] *Ütopya*, aslında bir siyasî eleştiri niteliği taşımaya rağmen, çözümlenmesi tarihin elinden alınmış, bir edebî türün referans metni olarak kullanılmıştır. (Riot-Saceley, 2003: 6)

Bu muğlak ve afâki sözlerden anlaşılabilirler—neredeysse zahiri bir referanslar evreni oluşturan spekülasyonlar—“Yeni Dünya Düzeni” çevresindeki tartışmalara da yansımıştır. Tezin genelinde, spekülasyonlarla dolu olan bu tartışmalara da değinilmiş, Yeni Dünya Düzeni’nin hangi “ütopik” imgelemden beslendiği yansıtılmaya çalışılmıştır.

Yeni bir düzen önermesi, doğal olarak, hâlen geçerli olan bir durumun “düzensizlik” olduğu iddiasına dayanır. Bu hâliyle, şimdi’ye cephe alır; bir ütopik gelecek hedefine yönelir. Ancak, bu hedefini, ister-istemez, geçmişe referanslarla gerçekleştirmeyi dener; böylelikle geçmiş, şimdi ve gelecek, birbirlerine koşut olarak tanımlanır:

Ütopya aynı zamanda da güncelliktir, gerçekleşmemiş bir geçmişin kalıntısıdır, çatışmalı bir şimdinin eleştirisini güçlendirme zorunluluğu olarak yeniden ortaya çıkan, doyurulmamış bir ihtiyacın bir tür anımsanmasıdır. (Riot-Saceley, 2003: 6)

Ütopyaların en önemli karakteristik özelliklerinden biri de, doğalarında barındırdıkları çelişkiler, güçlü paradokslardır. Yazar bu paradoksların bazılarını şu şekilde sıralamaktadır:

Sapkınlıklarla benzeştirilen, yıkıcı düşüncelerle özdeşleştirilen, Totalitarizm’le bir tutulan ütopyalar, öteleri, ya da ortak mutluluğu, betimleyecekler, ve, zorba bir yönetimin baskısı altında somutlanarak, bunun tersine, yani, insanın yabancılaşmasına ulaşacaklardı. (Riot-Saceley, 2003: 5)

[...] ütopyacıl metinlerin büyük yararı zamanın kıvrımında, uzamın kenarında, yazının aldatmacalarında, kurgunun akıldışı formunda, sözcüklerin aşırılığında ve vaadedilen mutluluğu anlatmak için, getirilen kuralların bolluğunda keşfedilir. (Riot-Saceley, 2003: 6)

Ütopyaların doğasındaki çelişkilere ve kaçınılmaz bir kavram erozyonuna dikkat çeken başka bir yazar da, Jacques Attali’dır. 1998’de yayınladığı yapıtı *21. Yüzyıl Sözlüğü*’nde, benzer şekilde, o da 21. yy’ı ütopya ekseninde ele almış, yaklaşımını “keşfedilmemiş ülkelerin bir haritası” metaforuyla yansıtmıştır:

21. yüzyılı tanımlamak için, bir sözcük mozaiği; anlam harelerinden oluşan, karşıtanlamlıların yakın olduğu, rastlantılar bütünü bir sözlükten daha iyi bir eğretilene olamaz. Ayrıca, gelecekte oluşacak, gerçeklik parçalarının birbirine karıştığı, kültürlerin ve barbarlıkların yanyana var olduğu, felaketler ve harikalar silsilesini, yani çözülmeyi, anlayabilmek için de çok iyi bir araç...

İşte bir gelecek ansiklopedisi; doğum öncesi bir vasiyetname, keşfedilmemiş ülkelerin bir haritası. Çelişkili mi? Tabii ki çelişkili, ama ne

var bunda? Yenilik de, gerçeklik de, sadece karşıtlar arasındaki çarpışmadan, iki gerçek arasındaki eksiklikten doğar. (Attali, 1999: 5)

Sözlük formatında hazırlanmış diğer temel yapıtın, *Ütopyalar Sözlüğü*'nün (Riot-Sarcey, Michèle; Thomas Bouchet, Antoine Picon, ve diğerleri, 2003) baş editörü olan Riot-Saceley, şimdi ile gelecek<sup>25</sup>, yaşanmakta olan ve yaşanması tasarlanan, arasındaki çelişkiyi Henri Meschonnic'in bakış açısından yansıtmakta, bu bakış açısına göre, şimdi'nin düzeni içinde ütopyaya yer olmadığını belirtmektedir.

Meschonnic'e göre:

Ütopya bir paradokstur. Onun birçok anlamı vardır. Bir yer yokluğu, yerin ve zamanın dışındaki bir sığınak, olabilir; bu ikisini ayırmak mümkün değildir. Ama, ütopya yer ve zaman üzerinde fetihçi bir girişim de olabilir. (Meschonnic'ten aktaran: Riot-Saceley, 2003: 8)

Bu ifadedeki “fethçi girişim” vurgusu dikkat çekicidir: “Yeni Dünya Düzeni”nin de, bir ütopya olarak, benzer bir karakter taşıdığı düşünülebilir.

Ütopyacıl metinlerin özelliğini oluşturan aralığa, yer değiştirmeye, sapmaya ve özellikle de alegoriye rağmen, yazarlarının “zaman farklılığına,” “ışıkçılığına (*illuminisme*),” “deliliğine” rağmen, ütopyalar tarihin erekbilimsel görüşünden kurtulamadılar. (Riot-Saceley, 2003: 7)

Yazar, Fourier ve Walter Benjamin'e atıfta bulunarak, sanatın “ütopyanın tamamlanmış bir formu” olduğunu dile getirmektedir (Riot-Saceley, 2003: 7). İlgi çekici bir diğer görüşü de, ütopyaların metropol yaşamına koşutluğuna ışık tutmaktadır. Baudelaire'den aktardığı “Bu saplantılı ideal-özellekle de devâsâ kentlerle düşüp kalkarken-onların sayısız ilişkileriyle karşılaşıldığında doğar”

---

<sup>25</sup> “İmgesel gerçekleşme her zaman düşüncenin içinde beslendiği”şimdi”den yola çıkılarak tasarlanır. Bronislaw Baczko'ya göre, “ütopyalar toplumsal gereçekliğe ve onun gelecek üzerindeki yansımasına bakmaktan kaçınmayan” eleştirel bir girişimin ifadesidirler.” (Riot-Saceley, 2003: 7-8).

sözleri<sup>26</sup> (*le Spleen de Paris*) bu ilişkiyi edebî bir düzlemde yansıtmaktadır (Riot-Saceley, 2003: 7).

*Ütopyalar Sözlüğü* adlı yapıtta (Riot-Sarcey, Michèle, Thomas Bouchet, Antoine Picon, ve diğerleri, 2003) ele alınan 70 kadar madde, ya da konu başlığının pek çoğu Yeni Dünya Düzeni'nin temel öğelerini yansıtmalarıyla dikkat çekicidirler. Bu öğelerin başlıcaları—gerek tarihsel arka-plan, gerekse de geçerli, güncel kavramlar olarak—şöylesi bir liste oluşturmaktadır:

Altın Çağ  
Anarşizm  
Aydınlanma İdeali  
Bilim  
Binyılcılık  
Devrimci Ütopya Kurgular  
Dünyasallaşma  
Emek  
Evrensel Diller  
Feminizm  
Hak ve Egemenlik  
Hıristiyanlık ve Ütopya  
İdeal Site  
İdeal Kent  
İnternet  
Karşı-kültür  
Karşı-ütopyalar  
Kurgu-bilim  
Kurmaca olarak Bilim ve Siyaset  
Mimari  
Mitolojik Dekor  
Pastoral İmgeler Bütünü  
Sanal Dünyalar

---

<sup>26</sup> Baudelaire, Charles, *le Spleen de Paris*. Yapıtın türkçe çevirisi için bkz.: Baudelaire, Charles, *Spleen de Paris* (Paris Sıkıntısı), çev.: Tahsin Yücel, Ataç Kitapevi Yayınları, İstanbul, 1961

Sanatın Paylaşımı  
Seçilmiş Halk  
Sinema  
Siyasetin Ütopyası  
Sosyalist Topluluklar  
Sürekli Barış (projeleri)  
Tanrı'nın Sitesi  
Taşımacılığın Altyapıları  
Teknik  
Totaliterizm  
Uyurgezerlik  
Ütopycıl Sosyalizm ve  
Yolculuk...

### 3.1.1. “Pan-iletifim” Kavramı ve “Gezegenin Entegrasyonu” Ütopyası

“Küresellefme” kavramı uzun yıllar boyunca birçok açıdan tartıfılmıftır. Bu tartıfma alanlarından biri de semantik olmuíf, bu kavramın ifaret ettiği anlamlarla bu anlamları karífılması beklenen kelimeler arasındaki ince farklılara titiz yaklaífımlar benimsenmiífdir. Bu “nüanslar” küresellefmenin doğasını daha belirgin kıldıklarından, önemlidirler:

Küresel olarak adlandırılan çağın ortaya çıkıfı üstüne çağdaíf övgü söylemleri, dünyayı fimdiki zamana ve uzamsal bir referansa hapseder. Gezegenin entegrasyonunu tanımlamak amacıyla İngiliz dilinden alınmıf “küresellefme” ifadesi, çok hızlı bir biçimde, bir ön gözden geçirme yapılmaksızın, doğum yeri ve önvarsayımları hakkında yurttafılar kendilerini sorgulamaksızın, yeryüzü dillerinin büyük bir kısmı tarafından benimsendi. Bu, “küresel”in amnezik<sup>27</sup> semantiği ile “evrensel,” “kozmpolit,” “dünyasal,” “gezegensel” terimleri arasında bir eífdeđerlilik çizgisinin niçin kolaylıkla çizildiğini açıklıyor. Oysa, hepsi kendilerine ait bir bellekle doldurulmuíf terimlerdir. Tarih, bunlardan her birine, küreselci ideoloji tarafından kendilerine ait değerlerinden boífaltılan özel bir anlam yüklemiífdir. (Mattelart, 2005: 13)

Mattelart aynı metinde “pan-iletifim” kavramını kullanarak, küresel alanın yöneticilerinin, uzaktan iletifim teknolojileri ve medya imparatorluklarının yardımıyla empoze ettikleri düşünceler içinde “eski düşselliklerin izleri”ni sorgulamıíftır (Mattelart, 2005: 14). Bu “düşsellikler” gelecek üzerinde tasarruf motifiyle, yüzyıllara yayılan ütopyaların devamlılığında izlenebilir:

XV. yüzyılın sonunda “Yeni Dünya”nın, İspanyol imparatorluğunun fatihleri tarafından ele geçiriliífinden—özellikle evrenselci izdüşümü içinde Batı modernitesinin inífasının kurucu an’ı— beri, eski bir Hristiyan miti olan “büyük insanlık ailesi” birliğinin birbirini takip eden rüyalarının izini sürmek mümkün olacaktır. Gezegeni yeniden organize etme ve zorla barıfa kavuífurma planları böylece, ister bir dinin, ister bir

<sup>27</sup> Amnezik: bellek kaybına uğramıf



imparatorluğun, bir ekonomik modelin ya da ezilenlerin mücadelesinin, bayrağı altında, hızla çoğalmaktan geri durmadı. Bugün, bu planlar “dünya düzeninin yeniden oluşturulması” yolundaki ultra-liberal proje tarafından ele geçirilen hegemonya içinde belirginleşmektedir ki, bu proje, sırası geldiğinde, ayrımcı gelişim modeli tarafından yol üstünde bırakılanların aynı şekilde direniş ve başkaldırılarına yol açar.

Tarihsel bakış, toplumu kendi aktörleriyle, çelişkileri ve iki yüzlü görünümüleriyle yeniden doldurmaya katkıda bulunur ve dünyanın geleceğini kendine maletme arzusunun sürekliliğini ortaya çıkarır. Sürekli icat edilmekte olan yeni ve eski egemenlik ve baskı biçimlerinin, denenmiş direniş ve toplumsal başkaldırının yeni tarzlarının, eski yanlısamalar ve evrensellik rüyalarının bir arada olduğu çokmerkezli bir gezegen ortaya çıkar. (Mattelart, 2005: 14)

21. yy’ın başına damgasını vuran krizler ve seferberlik anları, aslında, gene kökleri 15.- 16. yy’lara dayanan büyük sistem değişikliklerinin hemen öncesinde yaşananların birer tekrarı gibidirler. Immanuel Wallerstein, bir konferansta yaptığı konuşmasında<sup>28</sup> bu konuya değinirken, “Feodalizm’in tasfiyesinin ardından yaşanan belirsizlik ve kaos döneminin yarattığı, ardından gelen Kapitalizm’e dek süren kriz”e gönderme yaparak, 21. yy’da da benzer bir bütünsel dönüşümün, hattâ çok daha büyük bir krizin arifesinde olduğumuzu ifade etmiştir. Bu kriz, 16. yy. ile günümüz arasında yaşanmış olanların çok ötesinde, çok daha korkunç ve etkili olacaktır; gene 16. yy’da olduğu gibi, bu kriz öncesinde de “ne yöne doğru bir değişimin olacağı belirsizdir” (Wallerstein, 2009a). Doğa bilimlerindeki “ karmaşıklık analizleri (*complexity analysis*)”ni ekonomiye/sosyal bilimlere yansıtarak, “salınımlı bir sistemde denge noktasından uzaklaştıkça dönüşün imkânsızlaştığı” prensibine vurgu yapan Wallerstein, aynı sebeple “500 yıldır, genelde beş yukarı-bir aşağı salınan” dünya ekonomik sisteminin doyma noktasına

<sup>28</sup> Immanuel Wallerstein, “A Geohistorical Autumn: The Mediterranean, Braudel, and World-Systems Analysis (Coğrafi-Tarihsel Bir Sonbahar: Akdeniz, Braudel ve Dünya Sistemleri Analizi),” Küresel Perspektifte Tarih/History from a Global Perspective-Faruk Tabak’ın Çalışmaları Anısına/Faruk Tabak’s Scholarship Konferansı, İstanbul Bilgi Üniversitesi, santralistanbul, 7.3, 2009 (b), İstanbul. Ayrıca, aynı etkinlik bünyesinde araştırmacının yaptığı açılış konuşması da dikkat çekicidir: “Geopolitics and the World –Economy. A Crisis of Transformation (Jeopolitika ve Dünya Ekonomisi. Bir Dönüşüm Krizi)” İstanbul Bilgi Üniversitesi, Dolapdere Kampüsü, 6.3, 2009 (a), İstanbul. Konuşmaların video kayıtları yapılmıştır.

vardığını; kısa zamanda gelecek bir kırımın ve ardından yaşanacak kaosun kaçınılmaz olduğunu, ifade etmiştir (a.g.y.).

Yeni Dünya Düzeni'nin böylesi bir "kriz" motifiyle yaşadığı/yaşamayı sürdüreceği sarsıntıların sonuçları, başka değerlendirmeleri de gerekli kılmaktadır. "Seferberlik anı" kavramının, "dünyasal iletişim ağlarının jeopolitik ve jeokültürel boyutunun" farketirici özelliğine kendi deneyimi üzerinden işaret eden Mattelart (2005: 15), gene "ütopya" kavramı üzerinden, seferberliklerin, karşı-hareketleri de tetikleyen doğalarına da ışık tutar.

[...] özelleştirme ve kuralsızlaştırma süreçlerinin yarattığı yıkımların belirlediği yaklaşık on beş yıl sürecek olan ortadan kayboluşun ardından, bir eleştirel düşünce uyanışının öncü göstergeleri kendini hissettirmeye başlıyordu. Birkaç ay sonra bu uyanış Amerika Birleşik Devletleri'nin kalbinde, Dünya Ticaret Örgütü'ne karşı yapılan gösteriler aracılığıyla, Seattle'da, hayata geçiriliyordu. "Dünya bir mal değildir," "Başka bir dünya mümkün," diye haykırıyordu göstericiler, yeni bir uluslararasılık biçiminin öncüleri olarak. O zamandan beri, daha adil bir dünyanın yeniden inşası ütopyası giderek yayıldı. Bahsi geçen küreselleşmeyi planlayan uluslararası mercilerin biraraya geldiği tek bir yer yoktur ki, toplumsal aktörler ve eylemlerin seferberliği tarafından engellenmesin.[....] "Toplumsal forum"lar fenomeni tüm kıtalara, ulusal ve bölgesel düzeylere, dek yayıldı. Gezegen ölçekli bir "yurttaşlıklar ve mücadeleler kamu alanı" embriyosunu ortaya çıkarttı. (Mattelart, 2005: 15)

Öte yandan, "seferberlik" kavramı, başta "11 Eylül" olayı üzerinden tartışılmaya başlayan birçok açılımı da saklı tutar: "Küreselleşme" kavramının birçok temel metinde bu olayla ilişkilendiriliş biçimi çarpıcıdır (özellikle bkz.: Baylis ve Smith, 2006: 1, vd.).

### 3.1.2. Marjinal bir Model Olarak “Minimal Devlet” Ütopyası

Modern liberalizmin en önemli düşünürlerinden biri olarak nitelendirilen Robert Nozick (Borovalı, 2006: 18), *Anarşi, Devlet ve Ütopya* (1974) adını verdiği yapıtında, siyaset bilimine damgasını vurmuş alternatif tasarımlardan biri olan “minimal devlet” fikrini, bir ütopya formatında sunmuştur. Nozick ve görüşleri hakkında şu tanımlamalar yapılmaktadır:

[Görüşleri] kökleri Klasik Liberalizm’e uzanan ve günümüzde liberteryen (ya da neo-liberal) olarak tanımlanan düşünce akımının örneğidir. Genelde devleti, ve özelde, refah devletini, ciddi bir şekilde sorgulayarak, özellikle 1980’li yıllarda siyasete egemen olan Yeni Sağ ekonomi politikalarına yakın tezler savunur. (Borovalı, a.g.y.)

Ancak, “minimal devlet” kavramı, yazarın “benimsediği politikalar itibarıyla sosyal demokrasiye yakın, ve bireyin özgürlüğü ve haklarının anlamlı olabilmesi için ekonomik eşitlik ve refah devletinin gerekliliğini vurgulayan” bir düşünceye yakın durduğunu yansıtmaktadır (a.g.y.).

Öte yandan, tam tersi yönde gelişen bir ütopya modeli çok daha yaygın olmuştur. 20.yy’dan 21. yy’a taşan temel siyasî örgütler olan AB, BM, NAFTA, Asya Birliği, hattâ Afrika Birliği, geçerli durumları gözardı edilirse, özlerinde, birer “tek yönetim ütopyası” olarak düşünülebilirler. Bu yanılsamanın 21.yy’a damgasını vuran uzantısı ise “Dünya Birliği”dir. Hedeflenen bir dünya birliğinin hangi tür bir egemenlik altında gerçekleşeceği sorusu bir muammadır—ancak, tarihte görülen modellerin sadece emperyal ekseninde geliştikleri unutulmamalıdır.

### 3.2. Ütopya Perspektifinde Aydınlanma İdeali

Daha önce de değinildiği gibi (bkz. “Giriş” Bölümü, s. 2 vd.; s. 26, vd.)

Aydınlanma İdeali, tüm bu kavramlar arasında, Yakınçağ Modernizmi’yle 21.yy. Alter-modernizmi arasında, en belirleyici kavram olmuştur. Bu kavram bir ütopya olarak ele alındığında, onu besleyen ya da onunla beslenen kanonun ne kadar güçlü ve çeşitli olduğu da belirginlik kazanmaktadır:

Aydınlanma ideali eğer örgütlenmiş bir toplumsallaşabilirlikle, aklın hakemliğiyle, aydınlık ve reformcu hareketlerle özdeşleştirilirse, bu idealin, masal ya da düzenlemenin farklı biçimleri altında, akla uygun bir şekilde, yeniden oluşturulmuş bir toplum düşünüyü dile getiren ütopyacıl ürünlere yansıdığını görmek mümkündür. Ütopyalardaki olağanüstü çoğalma (17. yy’daki 8 kitaba karşın, 18.yy’da 70 kitap), bu edebî türün Aydınlanma zihniyeti içinde nasıl beslenmiş olduğunu gösterecektir. (Berkman: Riot-Sarcey, Michèle, vd., 2003: 21)

Berkman, bu bildirimden sonra, Aydınlanma İdeali’nin temel metinlerini anmaktadır (a.g.y., 21-23). Bunların başında, yazarını belirtmeden zikrettiği *Essai sur les préjugés* (Önyargılar üzerine Deneme); Morelley’e ait olmasına rağmen 1773’ten beri Diderot’ya mâledilen *Code de la nature* (Doğa’nın Kanunnamesi, 1755); Fontanelle’nin “maddeci ve tanrıtanımaz bir toplumu betimleyen” (a.g.y.) *République des philosophes* (Filozoflar Cumhuriyeti, 1768); en temel yapıt sayılan Thomas Moore’un *Ütopya*’sı, ve T. Rousseau’nun bu yapıttan yaptığı çeviriye yazdığı *Önsöz*’ü; Dom Deschamps’ın *Tentatives sur quelques-uns de nos philosophes* (Filozoflarımızın Bazıları Üzerine Denemeler); Meslier’nin önce Voltaire, sonra Holbach tarafından yeniden yazılan *Testament* (Vasiyet) adlı yapıtı; Grivel’in *l’Isle inconnue* (Bilinmeyen Ada); ve Mercier’nin *l’An 2440* (2440 Yılı, 1771) adlı metinleri sayılmaktadır (a.g.y., 21-22).

Yazar, düşündürücü bir önermeye, Deschamps’ın *Observations morales* (Ahlâkî Gözlemler) adlı yapıtı üzerinden dikkat çekmektedir:

Deschamps [...] “yarı Aydınlanma”yla suçlanan Aydınlanmayı eleştirirken, “örfler düzeni”ni, kitapların yakılmış olacakları çağ olarak över.

Mercier'nin *Ansiklopedi*'nin "daha uygun bir tasarım uyarınca" yeniden yazıldığı *l'An 2440*'nda (2440 Yılı) da aynı şekilde *oto da fe* [ateşte yakma] vardır. *Code de la nature*'ün dördüncü kısmında, "insan zihninin şaşkınlıklarını ve her türlü aşkın düşlemi engelleyecek araştırmalara ilişkin yasalar," "bütün bilimlere, metafizik ve ahlâk ta dahil, yasalar tarafından belirlenmiş sınırların ötesinde asla hiçbir şey eklenememesini öngören bir kamusal düzenleme" önerirler. Morelly'ye göre, akıl yasaya içkindir, "akıl ister, yasa buyurur." (a.g.y., 22)

Yeni Dünya Düzeni'nde yankı bulan diğer bir düşünce de, gene Aydınlanmacı ütopyalar çevresinde tartışılmıştır. Berkman'ın aktardığı "buyur edilmiş mülkiyet" kavramı, hem eski hem de yeni türdeki kolonyal edimleri meşru kılmakta kullanılan "doğal hak" düşüncesini çağrıştırmaktadır:

Ütopyalar doğal hukuk kuramlarına kıyasla ters yönde eylerler, ve Pufendorf'un Moore ve Campanella'ya yönelttiği eleştiriye "itirazlardan kaçınmak için" buyur edilmiş "mülkiyetin savunulması" eşlik eder. Doğal hukukun norm ile olgu arasındaki ayrılmayı saptadığı yerde, Aydınlanma'nın ütopyası, özneyi özlerin eşitliğinin boş çerçevesi içine düşsel olarak yeniden sokmayı hedeflemez mi? (Berkman: Riot-Sarcey, Michèle, vb., 2003: 23)

### 3.3. Ütopya Olarak Bilim

Bilimi besleyen ütopyik damar, yüzyıllar içinde, birçok temel metne yansımıştır. Picon, *Ütopyalar Sözlüğü* adlı yapıtta (Riot-Sarcey, ve diğerleri, 2003) yeralan “Bilim” maddesinde, bunların başlıcalarını sıralamaktadır (a.g.e., 39-40). Bu metinlerin Modernizm ve sonrasında, bilim perspektifini en çok etkileyenleri ise, Aydınlanma Hareketi güdümünde olmuştur. Aydınlanmacı bilim perspektifini yansıtan—kimi zaman doktriner nitelikteki—temel metinlere “Ütopya Perspektifinde Aydınlanma İdeali” bölümünde kısaca değinilmiştir (bkz. s. 38). Toplum bilimlerini kökten etkileyen temel paradigmalardan ardındaki “tasarım” ögesine, bir ütopya olduğu vurgusuyla, dikkat çekmek yerinde olacaktır:

Saint-Simon’u “fizikçilik”ten tarihin yasalarının keşfine, indirgemeci bir tavrından toplumsal fenomenin özgüllüğünün bilincine, götüren güzergâh 19.yy’ın ütopyacı üretiminin genel evrimi açısından baştan aşağı tipik bir örnektir. Doğanın bilimlerini yeniden yapılandırmaktan vazgeçen ütopyacılar, buna karşılık insanın ve toplumun bilgisini kesin temellere oturtmak isterler. [...] Bir başka düzlemde, ütopya ve ikizi olan karşı-ütopya, farklı bir gelecek hayâl ederek toplum bilimlerini alanındaki araştırmalar için sürekli bir dürtü oluşturacaklardır. (Picon, 2003: 40)

Bilimin egemen dünya sistemlerini pekiştiren boyutları, özellikle 20.yy’da yaşanan sarsıntılı deneyimlerle iyice açığa çıkmış, bu olgu bilim felsefesinin en tartışmalı alanlarından biri olmuştur. Bilimin neye hizmet ettiğini sorgulamak, giderek, kaçınılmazlaşmıştır. Büyük yatırımlar isteyen araştırma-geliştirme süreçleri, doğal olarak, bu yatırımları üstlenen odakların güdümüne girmiş, belli ölçülerde hâkim doktrinlerin uzantıları olarak işlevler üstlenmişlerdir. Bu durum, özellikle toplum bilimlerinde kritik bir sorun alanı oluşturmaktadır:

Genel kabulü içinde, bilim insanların toplumunu dönüştürmeye yönelik bir tutkudan çok, dünyanın bilinmesinde temellenen bir projeye tekabül eder. Bununla birlikte, bilgiyi eylemden ayırmak mümkün müdür? Soru, fizik ve biyolojik bilimlerin alanlarında da sorulur, çünkü bu bilimler kendilerini insanlığın kaydettiği “gelişmelere” yapılan katkılar olarak sunarlar. Kesin bilimlerin alanından çıkıp ekonominin ve toplum bilimlerinin alanına

girildiği anda, sorunun yoğunluğu artar. Bilim ve toplumun dönüştürülmesinin, epistemologların çoğu kez kabul ettiklerinden daha çok ortaklıkları vardır. (Picon: Riot-Sarcey, Michéle, ve diğerleri, 2003: 38)

Saint-Simon'un "matematik ve mekanik kadar kesin bir bilimle özdeşleşebilen bir insanlık tarihi projesi"ni olumlaması, toplum bilimleri açısından önemli bir sorun alanı açmıştır: Tam anlamıyla ütöpik bir doktrin olan bu fikir, sadece, kuruculuğu Saint-Simon'a atfedilen sosyoloji biliminin değil, uzun yıllar tarih, coğrafya, hattâ antropoloji, gibi alanların da başat anlayışı olmuştur (a.g.y.).

Öte yandan, bu anlayışı sorgulayan, metaforlarla da olsa, ağır bir dille eleştiren, yaklaşımlar daha 19.yy'da bile, ilgi görmeye başlamıştır. Chateaubriand, 1802'de, *le Génie du Christianisme (Hıristiyanlığın Ruhı)* adlı yapıtında, "tek bir ahlâkî düstur, toprağa değgin tek bir duygu bırakmış olan kişi, toplum için, üçgenin en güzel özelliklerini keşfeden geometriciden çok daha yararlıdır" sözleriyle önemli bir kırılma noktasına işaret etmiştir (aktaran: Picon: Riot-Sarcey, Michéle, ve diğerleri, 2003: 39). Bu sözlerin şiddeti 21. yy. başında daha da iyi hissedilmektedir.

21. yy. başında, neden böylesi temel bir dönüşüm yaşanmıştır? Bilim perspektifinde bu denli köklü bir dönüşüm, şüphesiz, 20.yy'ın ortasında, tüm dünyanın kaderini şiddetli bir biçimde değiştiren 2. Dünya Savaşı'nın yörüngesinde—savaşla birlikte sorgulanmaya başlayan sayısız paradigmada—gerçekleşmiştir. Kimi konvansiyonlar terkedilirken, yerlerine yenilerinin geçmesi gecikmemiştir. Picon bu süreci net bir biçimde özetlemektedir:

İkinci Dünya Savaşı sonrasında, 19. yy'dan miras kalan bilim anlayışı ile, çoğunluk askerî sözleşmelerle finanse edilen ağır ve pahalı gereçlere giderek daha bağımlı hâle gelen bir bilimsel uygulamanın gerçekliği arasındaki uçurum derinleşir. Soğuk Savaş döneminde, bilimin teknikleştirilmesi daha da gelişirken, bir yandan da siyasî tarafsızlığına ilişkin mitos da sona erer. Araştırma ürünü olan atom silahı bilimsel gelişmenin olumlu niteliğine olan naif inancı sarsar. 1970'li yılların başında, nükleer kış perspektifinin yol açtığı sorgulamaların yerini,

doğmakta olan çevrebilim alacaktır. Bilimin yararları ve zararları üzerinde yürütülen kamusal tartışmalar geri çekilirken, bilimi tanımlamanın ve tarihini gözden geçirmenin yeni biçimleri gündeme gelir.

Bilim konusunda anglosakson akademik çevrelerde çoğunlukla *Science Studies* diye adlandırılan ve asıl gelişmesini 1980’li yıllardan itibaren gösteren yeni yaklaşımlar, bilimin uygulama boyutu üzerinde dururlar. Bu uygulamacı boyut doğal fenomenleri istikrarlı hâle getirecek araçların kullanılmasından, paydaşların katılımını sağlamaya yönelik retorik kaynakların seferber edilmesine, finansman arayışlarından *lobby*’ciliğe kadar uzanarak, bilimin büyük ölçüde toplumsal ve siyasî bir etkinlik hâline getirilmesine yolaçar. İdealist araştırmacı imgesine, sayısız pazarlık ve ayarlama yöntemleri içinde angaje olmuş bir edimcinin imgesi ikâme olmaktadır. (Picon, 2003: 39)

Metnin devamı, post-modern yaklaşımların temelinde yer alan sürece de ışık tutmaktadır:

Nihayet ütopya, dün olduğu gibi bugün de, bilimlerin halk tarafından benimsenme tarzının yapılandırılmasına katkıda bulunmaktadır. Enformatik bilimler, eğer birçok ütopyacı söylem, içerdikleri potansiyelin araştırılmasına imkân vermiş olmasaydı, aynı şekilde gelişebilecek miydi? Saint-Simon’cu Gustave d’Eichtal, 1833’te, “Şiiri, dini, bilimsel düzlem’e ve sınıflandırmaların içine taşımak gerekir. Bugün bilimin dışında güç vardır, ama bilimden başka yerde yetke yoktur” diye yazıyordu. Bilim, giderek daha fazla şüphe duyulan, ama yetkesi ortadan henüz kalkmamış tanrısız din olarak sahip olduğu çağdaş statünün bir kısmını belki de ütopyaya borçludur. (Picon, 2003: 41)

Post-modernizm’in giderek yoksayılmaya başladığı günümüzde (2010) bilimsel paradigmalarda değişimin pek de iç-açıcı olmayan bir yönde olduğu gözlenmektedir. Doğal olarak, henüz çığ önermelerinden haberdar olduğumuz bu değişimler arasında öne çıkan bazı yönelimlere bir örnek vermek yerinde olacaktır. Bu örneğin ardındaki “kurgu”ya, ya da ütopyik tasarıma, gene aynı



metinde geçen “Doğanın Biliminden İnsanın Bilimine” bölümü, ilginç bir spekülasyon üzerinden ışık tutmaktadır:

Cennet bahçesinde, yılan bilgi ağacının dallarından birine çöreklenmiştir. Kutsal Kitap’taki anlatı doğrultusunda, bazı ütopyacılar bilimden ve insani karşı-karşıya bıraktığı yozlaşma tehlikesinden çekinmişlerdir. Örneğin, 18.yy’ın ikinci yarısında, Dom Deschamps, insanların, entelektüel yaşama fazla yatkın olmayan küçük kırsal topluluklar hâlinde yaşadıkları bir ideal toplum hayâl eder. (Picon, 2003: 40)

Deschamps’ın hayâli, ilginç bir biçimde, hem 20. yy’ın son çeyreğinde (örneğin, *Hippy*, “çiçek çocuklar,” ya da “organik tarım ve yaşama dönüş” hareketlerinde); hem de 21. yy. başında, rağbet görmüştür. 20. yy’daki eğilimler demokratik bir kimlik ve kitleler için olumlu güdüler taşıyorken, 21. yy. başında, cesur yazarlarca deşifre edilen ve ancak böylece “sızan” bazı toplum tasarımlarının, bu hayâli, tam da tersine, geniş kitleleri—insanlığı—tehdit eden bir yöne çektiği anlaşılmıştır. Küresel ısınmadan en geç etkileneceği öngörülen, Kuzey Yarımküre’nin—60. enlem’in üstü—Kutup’a yakın bölgelerinde kurulması tasarlanan yeni yerleşkelerin karakteri, Deschamps’ın tasarımlarını hatırlatmaktadır: Bu bölgelerde, ormanlık arazilere, ancak 5000 kişilik nüfusları barındıracak ve birbirlerinden yaklaşık 50 km.lik mesafelerle ayrılmış—yalıtılmış—“köy”lerde, yaşama ayrıcalığıyla ödüllendirilecek “avantajlılar,” şüphesiz, halihazırda da dünyanın nimetlerinden en iyi biçimde yararlanan kesimlerden—ülke, ırk, sınıf ve inanç sistemi gibi sosyal örüntülerle ayrışan seçkinlerden—oluşacaktır. Bu girişimi benimsemenin hem etik hem de entelektüel “bilinç” açısından nasıl bir tablo yansıtabileceğini düşünmek yerinde olacaktır.

### 3.4. Bilimden Sanata Yansıyan Ütopya Modelleri: Müzik Üzerinden Toplum Tasarımı

Herbiri ütopya türünün önemli karakteristiklerini taşıyan, başlıca toplumsal düzen tasarımı(m)ları olarak düşünce tarihinin başyapıtları arasında yer bulmuş metinlere bakıldığında, müziğin, evren veya toplum tasarımının önemli bir ideolojik ögesi olarak bu metinlerin ortak paydasında yer aldığı göze çarpmaktadır: Başta Aristo'nun ifadeleri<sup>29</sup> olmak üzere, Platon'un *Devlet* adlı yapıtından Kepler'in *Harmony of the Spheres* tanımına, Kung Fu Tzu'nun *Büyük Bilgi*'sinden birçok ortaçağ *summa*'sına, ideal toplumsal düzenin müzik üzerinden yansımalarında ütopyacı, dahası dayatmacı bir anlayış hakimdir<sup>30</sup>. Daha belirgin bir yaklaşımın gözlenebileceği 17. yüzyıl metni, Althanasius Kirchner'in *Musurgia universalis*'i (Kirchner, 1662), yazarın “katolik müzik anlayışı ve pratiğini” (*Tibia*, 2007: 371a) dile getirirken müzik öğretisinin “sosyal politikanın hem davranış pratiği yönergesi, hem de, aynı zamanda, metafizik bütüncüllük tasarımı” (*Tibia*, 2007: 371b) olarak işlev kazanabileceğine vurgu yapar<sup>31</sup>. Metnin odağında, Kirchner'in ideali yer alır: Dönemin kompozitörü, evren bilgisiyle donanmış olmalı ve mutlaka, yapıtlarında, dönemin müzik idrakını şekillendiren “aşkınlık (*transcendence*)” niteliğini yansıtmalıdır (*Tibia*, 2007: 371b).

Diğer bir örnek olarak F. Bacon'ın *New Atlantis* (1626) adlı ütopyasına başvurulabilir. Yazar, daha 17. yy'da, 21.yy'da geçerli olacak yeni bir müzik

---

<sup>29</sup> Aristo'nun müzik – toplum ilişkisi üzerine temel görüşlerinin bir özeti için bkz.: Oskay, 1982: 13-19.

<sup>30</sup> Ortaçağ'daki, başta skolastik olmak üzere baskın düşünce sistemleri, herşeyi belli bir hiyerarşik yapı içinde, bu ideal yapının organik tezahürleri olarak değişmez konumlara yerleştirirken, bu anlayışın metinlere yansımaları ‘tümel’ tasarımlara işaret eden *summa*'larda, kategorik olarak tüm olguları belirgin bir tündengelemler hiyerarşisinde kapsayan büyük kitaplarda, vücut bulur. Yukarıda çok kısaca anılan, “müzik üzerinden evren tasarımları”nın belki de en eski ve köklüsü, kadim Hindû öğretilerinin *Nada Brahma*'sıdır: Tümlüğü – evren dahil herşeyi – tını olarak algılamayı öneren bu öğretilerde işaret edilen, pozitif bilimlerdeki “frekans” kavramı gibi farklı enerji biçim ve sistemlerine gönderme yapan “devinim”dir ve *Kürelerin Armonisi* (*Harmony of the Spheres*) düşüncesinde tekrarlanacağı gibi, evrenin müzikal bir armoni/uygu içinde işlediğini savunur. Bu savunu da, aslında başlı-başına ütopyik bir varsayımdır.

<sup>31</sup> Burada, yayıncının *Musurgia universalis* araştırmasına koyduğu “Welterkenntnis aus Musik. Althanasius Kirchners “Musurgia universalis” und die Universalwissenschaft im 17. Jahrhundert” başlığının, 17. yüzyıldaki (bütüncül) evren bilimi fikrine; dahası, müzik üzerinden dünya hakkında bilgilenim ve tanıma, işaret ettiğinin altını çizmekte fayda var.

algısının ve müzik tasarım/üretim pratiğinin koşullarını öngörmüştür (bkz.: Gibbs, 2007: 21).

Richard Wagner'in operaları da bir ütopya'ya yöneliktir. Kompozitörün *Gesamtkunstwerk* kavramı sanatların bütüncüllüğü'ne işaret etmektedir; algının tamamına, duyuların tümüne hitap etmeyi amaçlayan bu yapıt tasarımında hedeflenen muazzam bir kapsayıcılıktır. Bu ütopya doğrultusunda sadece librettolarının yazımını değil, temsil mekânına (opera binası—Bayeruther Festspielhaus) kadar birçok öğenin tasarımını bizzat üstlenen Wagner, belki de yapıtlarına yansıyan bu totaliter aşkınlık yönelimiyle Romantizm'le sınırlı kalmayan bir baskınlık ikonu olmuştur.

Rus kompozitör Aleksander Scriabin'in örneklediği ütopya modeli, daha da ilgi çekicidir. Yaşadığı dönemin neredeyse modası sayılabilecek iki eğilimini, dekandans ve delirmeyi, bile yaşayan Scriabin bir çözülme dönemi olarak değerlendirilebilecek 19.yy. sonunun distopik doğasına, aşkın bir ütopyayla karşı durmaya çalışmıştır: Ömrünün son dönemini ve bilincinin son kıvraklıklarını adadığı, ancak tamamlayamadığı devâsâ yapıtı *Mysterium* tam anlamıyla bir ütopyadır. Aşırı büyük güçlerin egemen olduğu müzikal yapı, son derece örgün bir dokuya, benzersiz bir uzun solukluluğa sahiptir<sup>32</sup>. Devâsâ müzikal kuruluşunun (çok büyük bir orkestra ve koro) yanısıra çarpıcı bir ışık ve renk tasarımının<sup>33</sup>, mimarının, hattâ koku öğesinin de bir parametre olarak yapıtın bütününe katıldığı, çok katmanlı ve çok boyutlu bu tasarım, seyirci-icracı ayrımını bile kaldırarak, 20.yy. sonunun multimedya prodüksiyonlarını öncelemektedir. Dönemi için neredeyse imkânsız bir bütüncüllüğü hedefleyen Scriabin, bu ütopyaya ulaşmadan ağır bir depresyona ve hastalığa yenik düşmüş (1915), son sözleri ise—yapıtı tamamlayamayacağını anladığından—“bu bir felâket!” olmuştur.

---

<sup>32</sup> Yapıtın sadece ilk bölümüne dair eskizlerden bir rekonstrüksiyon çalışması yapılmıştır. Rus kompozitör Alexander Nemtin'in 53 sayfalık dağılık ham malzeme ve Scriabin'in başka yapıtlarının merkezî, karakteristik öğelerini kullanarak hazırladığı, *The Initial Act* şeklinde adlandırılan bölüm, kesintisiz 40 dakika sürmektedir. Yapıtın kaydı: A. Scriabin – A. Nemtin, *The Initial Act, for large symphony orchestra, piano, organ, chorus and lighting effects, Part I, МЕЛОДИЯ, 04259-60(a)* [LP].

<sup>33</sup> Scriabin'in, bu amacını gerçekleştirmek için, renk skalasını denetleyebildiği “kromatik” bir ışık orgu geliştirdiği bilinmektedir (bkz.: Portugalov, tarihsiz).

Bir başka ütopya modeli örneğini, Berliner Phonogramm-Archiv ve ardındaki düşünce oluşturmaktadır. Alman araştırmacılar, müzikolog Karl Stumpf ve aslen psikolog olan Erich M. Hornbostel, etnomüzikolojinin ataları arasında sayılmaktadırlar. Kurucuları oldukları arşiv, dünyanın sayısız noktasından toplanılan ses kayıtlarını kapsamaktadır<sup>34</sup>. Bu girişimlerinin ardındaki tez müziğin “evrensel bir dil” olduğu düşüncesine dayanmakta ve bir “dünya ailesi” ütopyasına yönelmektedir. Etnomüzikolojide, müzik etkinliklerinin de, aynı diller gibi, öğrenilmeye muhtaç olduğunu savunmuşlar, Berlin’deki arşivin bu amaca hizmet edecek bir mâbet gibi gelişmesine çalışmışlardır. Ancak, yıllar içinde alman hükümetlerinin ayırdıkları bütçelerin azalması—ve bu olgunun ardındaki ideolojik dönüşüm—sonucunda bu kurum yavaş yavaş ütopyik hedefini ve işlevini yitirmeye başlamıştır.

Benzer bir ütopyacı yaklaşımın post-modernist eğilimlerin egemen olduğu dönemlerde “dünya ailesi” düsturunu anımsatır bir biçimde kurgulanan “dünya müziği – *world music*” kavramına yansımış olduğu düşünülebilir. Bu kavram her ne kadar küreselleşmenin tecimsel kimliğini yansıtan yapay bir ürün modeli üzerine kuruluysa da, en azından müşterisi ya da teşvikçisi olan gruplar için, bir “tek dünya-tek müzik” ütopyası olarak algılanabilmektedir.

Bambaşka bir ütopya modelini “Kozmik Müzik” ya da “Sezgisel Müzik” kavramlarını kullanan Karlheinz Stockhausen benimsemiştir. 1970’ler sonrasında eğildiği bu kavramların peşinde çok daha üst boyutta bir algılama ve paylaşım idealini zorlamış, “tüm evrene ve zamana yayılan” devâsâ yapıt tasarımlarını (örneğin, *Licht*, 1977-2005) gerçekleştirmek için çaba sarfetmiştir. Modernist cephelelerin tepkisini çekmesi uzun sürmemiş, bu yıllarda adı “deli”ye çıkmıştır<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Berlin Phonogramm-Archiv bünyesinde yapılmış müzik derlemelerinin retrospektif nitelikli bir dökümü için bkz.: *Music! The Berlin Phonogramm-Archiv 1900 – 2000*. WERGO, Museum Collection Berlin, SM 1701 2. Bu derlemede 4 adet CD ve 284 sayfalık, nitelikli metinler içeren bir kitap yer almakta ve Arşiv’in 100 yıllık geçmişinde dönüşen kayıt pratiklerine odaklanılmaktadır.

<sup>35</sup> Stockhausen, yüzeysel politik-doğruculuk bir yana bırakılırsa, “uçuk” fikirleri, “ekstravagan” tasarımları ve spekülâtif sözleriyle öldüğü güne dek, özellikle muhafazakâr kitlelerin kaba alaylarına maruz kalmıştır.

Sanat disiplinleri arasında geçirgenliğin iyiden-iyiye arttığı son yüzyıl dönümünde, “güncel sanat” olarak vaftiz edilen alacalı ürün çeşitliliğinin de bir ütopyaya hizmet ettiğini savunanlar vardır. Güncel sanat alanında, müzik genellikle ikincil bir konumdadır. Ancak benimsenen stratejiler ve söylemler, gün geçtikçe birbirlerine yaklaşıyor olduklarından, bu alandaki önermelerin (ve davranış modellerinin) müzik alanı için de geçerlilik kazanacağını beklemek yanlış olmayacaktır. Beral Madra, 2009’daki Venedik Bienali ile ilgili gözlemlerini, Küreselleşme’nin gündeme getirdiği değer sistemleri üzerinden aktarırken, sanatçıların da “program” a uygun edimlerini “ütöpik” bir dünya tasarımına “iyimser” katkılar olarak tartışmaya açmaktadır:

Venedik küresel sorunları unutmak için bulunmaz bir tiyatro sahnesi ve herkes rolünü benimsiyor, bu sahnede. Çağdaş sanat üretimi de burada üstüne düşen rolü oynuyor; sanatçılar ve yapıtlar ülküsel, gerçeküstü, gerçekötesi, aykırı, yanılısamacı, v.d. biçimler, diller, anlatılar kullanarak dünyayı yeniden tarif etmeye çalışıyorlar. Küratör Daniel Birnbaum boşuna “dünyayı kurmak” diye başlık atmadı. Küresel siyasetin yıldırıcı ağırlığına dayanamayan insanlar için bir umut kapısı açmak gerekiyor ve sanat piyasası kötümserliği sevmiyor... (Madra, 2009: 20)

Burada sözü geçen “iyimserlik” gerçekleri ne oranda yansıtmaktadır? Ya da, iyimser bir tablonun diyeti ne olacaktır? Ütopyalar—“Toplum Tasarımları Olarak Ütopyalar” Bölümü’nde (s.29, vd.) işaret edilen—çelişkilerini hangi dinamiklerde açığa çıkartacaklardır? Bunlar ve benzeri sorular ütopyaların doğasında olan gerçeklik-karşıtı naif idealizmin altını oymaktadırlar.

Sanatçıların ve kültür sektörünü yönlendiren küratörlerin, kuramcılar, empozaryolar, gibi insanların, toplumun dönüşümünde kayda değer, aktif roller oynadıklarına dair bir inancı besleyen süreç ve dinamikler, acaba gerçeği ne kadar yansıtmaktadırlar? “Toplumsal dönüştürücüler olarak sanatçılar (*artists as social transformers*)” tanımı<sup>36</sup> sanatçıların, bu yeni dünya düzeninin aktörleri arasında değerlendirilmelerini önermekte ve hedeflemektedir. Bu önerme, 21. yy’da öne

<sup>36</sup> Kültür alanında faaliyet gösteren bir uluslararası ortak çalışma grubu olan Macramé’nin 20.10, 2007 tarihli çalıştayında (Torino, İtalya) benimsenen slogan.

çıkan bazı akademik disiplinlerle iç-içe işleyen, sanat-yaşam pratiği ilişkilerine dair başat söylemleri çağrıştırmaktadır. Örneğin, bu söylemlerin en bereketli biçimde üretildiği Kültür Araştırmaları/Kültürel Çalışmalar (*Cultural Studies*) alanı, *Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi – Kimlik Temsilinin Çağdaş Koşulları* adlı bir yapıtta (King, 1998) şu şekilde siyasileştirilmektedir:

Ancak, nasıl ki Kültürel Çalışmalar kendi amacını dünyanın geri kalanına (“dünya sistemi,” “uluslararası düzey,” ya da “küresel,” gibi kavramlar aracılığıyla) gönderme yapmaksızın sunduysa, “dünya sistemi” bakış açısı da, dünyayı, yakın zamanlara kadar, kültüre pek fazla gönderme yapmaksızın, resmediyordu. (King, 1998: 27)

Bu karşılıklılık ilişkisi sayesinde, bilim ve sanata dünya sistemi içinde verilen yerin ve biçilen değer büyük ölçüde ütopyik olduğunu düşündürecek kaba gerçeklikler vardır: 21. yy. başında dünya siyasetine egemen olan anlayış ve faktörlerin bu kerte de olumlu, yani, “bilimsel pratik” ile “değer sistemi”nin bakışımı olduğu, bir tablo yansıttığını düşünmek fazlaca iyimser bir davranış olacaktır.

Kaldı ki, anılan ilişkinin dönüştürücü gücü tersine işliyor görünmektedir. Bu asimetrik süreç, öncelikle, “kimlik” kavramı üzerinden izlenebilir. Post-modernizm’in iyiden-iyiye öne çıkarttığı kavramların başında yer alan “kimlik”in sanatta, özellikle de müzik alanında, üstlendiği yüklemeler dikkat çekicidir:

[...] uluslararası örgütlenmelerdeki düzenli artış ile [...] dünyanın her yerinden insanların yerine getirdiği görevlerin küresel iletişim ağları aracılığıyla giderek eşgüdümlü hale gelişi, özellikle son on yıldır gözle görülür hâle gelen çeşitli kurumların, grupların ve bireylerin (şirketler, üniversiteler, sanatçılar, yazarlar, teröristler) piyasalar, medya, ya da küresel kültür politikaları, ile ilişkili olarak “kendilerini küresel olarak konumlandırma” eğilimleri ile çakıştı. Çağdaş kültürün büyük bir bölümü, bu koşullar altında, giderek artan oranda ya sinema, edebiyat, görsel sanatlar ve mimarî tasarım, gibi ayrıcalıklı alanlarda ya da daha az ayrıcalıklı, ama aynı ölçüde güçlü olan popüler kültür alanlarında,

üretilmeye başlandı: Bunlar kimlik temsilinin “çağdaş koşulları” olarak görülebilirler. (King, 1998: 8)

Bu bilgiler daha çok olumsuz bir durumu ifade etmektedirler—bu hâlleriyle ütopya olmaktan çok, tersine bir durumu yansıtmaktadırlar. Bu noktada, belki de, bir karşı-ütopya’dan söz etmek yerinde olacaktır. Özlerinde, “ütopya” kavramının türevleri de sayılabilecek; bir yandan tersinlemesi/olumsuzlaması, diğer yandan karşı koşutlamalarıyla “distopya (*distopy*)” ve “heterotopya (*heterotopy*)” kavramları, bu yeni “dünya tasarısı”nın karamsar boyutlarına işaret etmektedirler. Bugün, böylesi “karşı-ütopya”lara, birçok farklı tasarım alanından sayısız örnek verilebilir. Bunlar hem Modernizm’in, ve de ütopyik bir alt-kolu sayılabilecek Fütürizm’in içinden doğmuşlar, hem de bu anlayışların temel önermeleriyle çelişir gibi görünmelerine rağmen, taşıdıkları şüpheli eleştirelilikle dönemin anlayışını beslemiş, pekiştirmişlerdir. Kimi zaman “post-apokaliptik” göndermeler taşıyan bu tersine/anti-ütopyalar, ideolojik temellerini yaşanan çağın kuruluşunu hazırlayan süreçlerde bulmuşlardır. Akşit Göktürk bu türün edebiyat alanındaki temel örneklerini, gerekçeleriyle, sıralamaktadır:

İnsanın makinalara köle olması, teknik alanda hep yeni şeyler bulma tutkusuyla kendi kendine yeni tuzaklar hazırlayarak, bir Frankenstein efsanesi yaratması yolundaki düşünceler, on dokuzuncu yüzyıldan sonra karşı-ütopya türünün doğmasını hazırlayacaktır. Samuel Butler’ın *Erewhon*’unda (1872), korkudan bütün makinalarını kıran, bir cep saatinden bile kuşku duyan Erewhonluların durumu, makinalaşma sürecinin olumsuz sonuçlarına yönelmiş bir taşlamadır. Huxley’in *Yeni Dünya*’sı (*Brave New World*, 1932), Orwell’in *Bin dokuz yüz seksen dört*’ü (1984, 1949) bilimsel teknik gelişmenin zorba yönetimler elinde bir cehenneme de dönüşebileceğini gösteren karşı-ütopyalardır. Teknik gelişme konusu üzerine kurulmuş bütün karşı-ütopyalarda, H.G. Wells’in *Doktor Moreau’nun Adası* (*The Island of Doctor Moreau*, 1896) adlı romanı gibi bilimsel araştırma serüvenlerinde, olumsuz bir anlamda da olsa, *Yeni Atlantis*’in (F. Bacon, *The New Atlantis*, 1626) etkisi yankılanır (Göktürk, 1973: 49).

21. yy'da gerekleŖtiđi savunulan “topya”ların en geerlisi ise, Ŗphesiz, siberuzay'da gerekleŖen ağ-tipi örgütlenmeler ve bunların müziğe yansımı olan, *internet* zerinden müzik paylaŖımıdır. Kapitalist retim-tüketim iliŖkilerinin tasfiye edildiği, gibi bir yanılısama üstüne kurulu bu süreç, aslında çok daha gergin ve karanlık bir ekonomik örüntüye sahiptir. KreselleŖme tezlerinin baŖat sloganı olan “global köy,” böylesi bir paylaŖıma iŖaret etmekte ve boŖ bir slogan olmaktan öteye gidememektedir. Bu kavram da, tarihte yer bulmuŖ birçok arkaik/klasik ütopyanın uzantısı gibidir; bir yandan izole edilmiŖ, kmen bir birime, diğer yandan, kendine yeterli, kapalı bir sisteme, iŖaret etmektedir. Kavramın paradoksal boyutu derinlemesine irdelenmemekte, bu paradoks, tam da tersine, retoriğe dayalı bir espirinin gölgesinde, örtbas edilmektedir.



## 4. Bir 21. Yüzyıl Ütopyası Olarak Yeni Dünya Düzeni

### 4.1. Küreselleşme

“Küreselleşme” kavramı 20.yy’ın son çeyreğinden beri, giderek artan bir hızla yaygınlaşarak yaşamın birçok alanında kullanılmaya başlamıştır. Sayısız araştırma ya da promosyon metni bu kavramı çeşitli biçimlerde ele almış, 21.yy’ın en başat öğelerinden biri olarak değerlendirmiş, ya da empoze etme yolunu benimsemiştir. Kavramı farklı yönleriyle, farklı yaklaşımlar üzerinden, ve özellikle de kültür-sanat alanına yansımalarıyla tanımlamadan önce, çok temel bir gerçekliğe işaret etmek yerinde olacaktır. Küreselleşme, her ne kadar bir 21.yy. hareketiymişçesine empoze edilmekteyse de, kökenleri çok daha eskilere, kimi yazarlara göre Merkantilizm’in ivme kazandığı 15.yy’a; kimi yazarlara göreyse, daha da öncelere, dek uzanmaktadır. Ötesinde, “ekonomide dayatma olarak karşımıza çıkan, yakın tarihte adına “küreselleşme” denilen kapitalist modele eleştirel yaklaşan, alternatif görüşler üreten bir bilim insanı olarak, öncelikle sistemin adına itiraz eden” Korkut Boratav üzerinden (Soner, 2010: 9), çok daha temel bir gerçekliğin altını çizmek yerinde olacaktır:

Dünya zaten küresel. Küreselleşmiş bir hizmet yok. İdeolojik düzlemde sistemin adının saygınlaştırılması hastalıklı bir yaklaşımdır. En doğrusu, emperyalist sistemdir. (Boratav, 2010: 9. Aktaran: Soner, a.g.y.)

Bu önermeden hareket edildiğinde—“küreselleşme”nin emperyal doğası ve kökenleri vurgulandığında—15.yy’ın sadece bir tepe noktası olduğu; Avrupa ile sınırlı kalmayan bir emperyal pratiğin ve kültürün çok daha öncelardan pekiştiği ortaya çıkmaktadır: Çin, Moğol, Roma, hattâ Osmanlı imparatorlukları başta; Ortaçağ ve öncesinde ticaret, din<sup>37</sup> ve bilimin yaygınlaştırılmasında öne çıkan

---

<sup>37</sup> Örneğin: “Arabistan’dan yayılan İslâm dini Kuzey Afrika’yı da kapsayan bir imparatorluk yarattı. Cebelitarık Boğazı’nı aşarak Güney İspanya’yı ele geçiren müslüman akıncılar ancak 732’de Poitiers’de Charles Martel komutasındaki Hıristiyan ordusunca durdurulabildi. Kutsal Topraklar’ı kâfirlerden kurtarmayı kutsal bir görev sayan Haçlılar Ortadoğu’ya zorla girerek Kıbrıs ve Doğu Akdeniz’de kukla krallıklar oluşturdu.” (Aldrich, 2008: 8)

birçok Asya<sup>38</sup> ve Afrika devleti, “küresel” yönelimli kültürü önceliklemişlerdir<sup>39</sup>. John M. Hobson’ın *Batı Medeniyetinin Doğulu Kökenleri* adlı çalışması (2008) bu tezi işlemektedir. Kitabının önsözünde, yaklaşımının temelleri şu ifadelerle aktarılmıştır:

İtalyan tacirler birliği tartışılırken, onlar daima Doğu’nun başını çektiği ekonomiye öncülük eden geniş yenilikçi gelişmelerin türevi olarak ortaya konmuştur. Avrupa Rönesansı ve bilimsel devrim Toskana’dan çok, İslâmî Ortadoğu ve Kuzey Afrika’nın bakış açısıyla ele alınmıştır. Da Vinci, Ficino ve Kopernik, Al-Shatir, El Harzemî ve El Tusî gibilerinin önünde diz çökmüştür. Vasco da Gama Asya’nın parlıtlarıyla gölgede kalmıştır. [...] Bu kitapta tartışılan dönemin önemi gereği, Madrid, Lizbon, Londra ve Venedik şehir olarak Bağdat, Kahire, Kanton ve Kalküta’nın gerisinde kalmıştır. Londra’daki Büyük Sergi<sup>40</sup> büyümeye dönüşmüş, Britanya’nın sanayileşme sürecinin Çin’de çok daha önce gündeme gelen yeniliklerin aktarımının son aşaması olduğu ortaya konmuştur. (a.g.e., 11)

Emperyal dünya düzenini son derece yetkin bir bütünlükte ele alan *Emperyal Çağ* adlı çalışmayı hazırlayan Robert Aldrich, kitabın giriş yazısında, “Modern İmparatorluklar” başlığı altında şu temel kavrayışı yansıtmaktadır:

Batı dünyası tarihinin Rönesans’tan günümüze kadar süren modern döneminde, şu ya da bu biçimiyle imparatorluklar siyasal ortamın değişmez bir unsuru oldu. Roma İmparatorluğu’yla sınırlı kalmayan ilk Avrupa deneyimleri, imparatorluk kurucularına yeni toprakları ele

---

<sup>38</sup> Anılan büyük Asya imparatorluklarının yanı sıra, Malaylar’ın Güneydoğu Asya adalarına yayılan Srivicaya İmparatorluğu; gene Güneydoğu Asya’nın anakarasında çatışan Champa, Pagan ve Khemer imparatorlukları; ya da İç Asya’da egemen olmuş Babür ve Mughal imparatorlukları, sayılabilir. (Aldrich, 2008: 8)

<sup>39</sup> Daha da gerilere gidilirse, Antik Yunan medeniyetinin Asyalı kökenleri—özellikle Eski Mısır ve Mezopotamya uygarlıklarının uzantısı olduğu düşüncesini yansıtan birçok temel kurumun varlığı—bu hipotezi desteklemektedir. Bu alanda, ayrıca bkz.: Bernal, Martin, *Black Athena*, Vintage, Londra, 1991.

<sup>40</sup> 1851 Sergisi. Bu konu hakkında, ayrıca bkz. “Uluslararası Etkinliklerin Modelleri—Dünya Sergileri, Fuarlar ve Bienaller” bölümü, s. 189, vd. Tersine yönde, istisnai bir hareket ise şöyle gelişmiştir: Paris’te, 1931 gibi yakın bir tarihte, büyük bir “Sömürge Fuarı” düzenlenmiş; buna tepki gösteren, aralarında sürrealistlerin ve komünistlerin de bulunduğu emperyalizm karşıtları, bir anti-sömürgeci sergi açmışlardır. (Aldrich, 2008: 9)

geçirme, göçmen kolonileri oluşturma, ticaret kanalları yaratma ve yönetim yapıları kurma konusunda örnekler sundu. Sömürgeciler boş topraklara ve kültürel ya da biyolojik bakımdan aşağı saydıkları halkların yaşadıkları ülkelere el koymanın doğal ya da ilâhî bir hak olduğunu ileri sürdüler. Afrika ya da Okyanusya'nın "ilkel" yaftası vurulan toplulukları, ya da Ortadoğu ve Asya'nın "çökmüş" kültürleri üzerinde hükümranlık kurmaya dönük bayraklar diktiler, bildiriler okudular ve semboller salladılar. Hıristiyan ya da seküler, monarşik ya da cumhuriyetçi, merkantilist, kapitalist ya da sosyalist biçimiyle, kendi uygarlık versiyonlarını yaymayı hak sayma küstahlığına kapıldılar.

(Aldrich, 2008: 8)

Bu saptamaların yansıttığı algılama biçimlerinin günümüzde de geçerli olması—benzer ifadelerle "küreselci" tanımlamalarda da başvurulması—dikkat çekicidir. Hobson da, yaklaşık ifadelerle, günümüzde geçerli Küreselleşme yaklaşımlarının, benzer şekilde, avrupamerkezci bakış açılarını yansıttığını öne sürmekte, bu bakış açılarının temelinde yatan önkabulleri eleştirmektedir:

Pek çoğumuz, doğal olarak, Doğu ile Batı'yı her zaman ayrı ve farklı oluşumlar gibi düşünürüz. Aynı zamanda genellikle "özerk" ve "eski" Batı'nın modern dünyanın oluşturulmasına önderlik ettiğine inanırız; en azından çoğumuz okullarda, belki üniversitede, bunları öğreniriz. Hepimiz eski Batı'nın 1492 dolaylarında (Kristof Kolomb'u düşünün) dünyanın zirvesinde, eşsiz bilimsel rasyonalitesi, kabul edilebilir aceleciliği ve demokratik, ilerici özellikleri sayesinde ortaya çıktığını düşünürüz. Böyle olunca da, geleneksel bakış açısı, Avrupalıların bir yandan Doğu'yu ve Uzakdoğu'yu fethettiği, aynı anda tüm dünyanın bozulma ve acıdan kurtarılıp modernitenin parlak ışığına ulaştırıldığı Kapitalizm'in izlerine teslim olduğu yolundadır. Buna göre dünya tarihinin ilerlemeci hikâyesini "Batı'nın Yükselişi ve Zaferi" ile birleştirmek çoğumuz için doğaldır. Bu geleneksel görüş "Avrupamerkezci" olarak adlandırılabilir. Bunun temelinde Batı'nın hem geçmişte, hem de şu anda ilerlemeci dünya tarihinin merkezini işgâl etmeyi hakettiği düşüncesi yatıyor. Peki, gerçekten öyle mi? (a.g.e., 18)

Hobson, bu noktada “ters açılı” bir yaklaşımı benimsemekte ve bu yaklaşımı için “Oryantal Küreselleşme” kavramını önermektedir. Buna göre “Doğu Batı’nın yükselişini iki ana yöntemle sağlamıştır (a.g.y.):”

Yayıma/asimilasyon ve kendine mâl etme. Önce, Doğular küresel bir ekonomi ve iletişim ağı yarattılar ve MS 500 tarihinden sonra, doğunun daha ileri “kaynak değerleri” (Doğu’ya ait düşünceler, kurumlar ve teknolojiler gibi) “Oryantal Küreselleşme” dediğim şey sayesinde, sonradan asimile olacakları Batı’ya yayıldı. İkinci olarak, 1492’den sonraki Batı Emperyalizmi Batı’nın yükselmesi için Doğulu ekonomik kaynakların tümünü kendine mâl etmesi konusunda önyak oldu. (a.g.y.)

Dahası, Küreselleşme kuramları bir yana, dünya kavrayışının en önemli ve etkili teorilerinin de çoğu zaman aynı avrupamerkezci bakış açıları üzerine temellendiği, temel bir problematik olarak ifşa edilmektedir:

Son yıllarda küçük bir öğretim görevlisi grubu batı’nın yükselişiyle ilgili standart teorilerin—Marksizm/Dünya Düzeni teorisi, Liberalizm ve Webercilik—tamamen avrupamerkezci olduğunu iddia ediyor<sup>41</sup> [Dipnotta verilen örnekler: Amin, Samir, *Eurocentrism*, Zed Books, Londra, 1989; Abu-Lughod, Janet L., *Before European Hegemony*, Oxford University Press, Oxford, 1989; Blaut, James M., *The Colonizers’ Model of the World*, Guilford Press, Londra, 1993; Turner, Bryan S., *Orientalism, Post-modernism and Globalism*, Routledge, Londra, 1993; Goody, Jack, *The East in the West*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996; Frank, Andre Gunder, *ReOrient*, University of California Press, Berkeley, 1998; Pomeranz, Kenneth, *The Great Divergence*, Princeton University Press, Princeton, 2000; Ponting, Clive, *World History*, Chatto & Windus, Londra, 2000; Hodgson, Marshall G.S., *The Venture of Islam*, Chicago University Press, Chicago, 1974; Wolf, Eric R., *Europe and the People Without History*, University of California Press, Berkeley, 1982]. (a.g.e.,19)

<sup>41</sup> Bu tartışmalar için bkz.: Hobson, 2008: 26, vd. (Marksizm); a.g.e., 29, vd. (Webercilik).

“Doğu hakkındaki “Batıcıl dünya tarihinin pasif bir nesnesi” ya da “taşralı takipçisi” olması dışında öğrendiklerimiz” (Hobson, 2008: 21) arttıkça, verili bilgilerin ve önkabullerin ne denli güçlü manipülasyonlara tâbî oldukları da belirginlik kazanmaktadır. Bir çarpıcı örnek de haritalarda karşımıza çıkmaktadır: Hangi bağlamıyla olursa olsun, Küreselleşme’den bahsederken bir dünya haritasına başvurmak kaçınılmazdır. Ancak kanıksadığımız dünya haritalarında bile—seçilen “projeksiyon”—belli bir ideolojiyi yansıtır görünmektedir. Hobson, bu saptamayı şöyle yansıtmaktadır:

Doğu’nun işe yaramaz oluşu ve Avrupa’nın üstünlüğü hakkındaki genel algımızın Mercator’un dünya haritasıyla kuvvetlendirildiği ya da “onaylandığı” dikkate değer bir noktadır. Bu harita dünya atlaslarından okul duvarlarına, havayolu bilet acentelerinden toplantı odalarına kadar her yerde bulunabilir. Güney yarımkürenin gerçek kıta büyüklüğü Kuzey yarımkürenin iki katıdır. Mercator haritasında Kuzey’in kıta büyüklüğü haritanın üçte ikisini, Güney’in kara büyüklüğü ise üçte birlik bir bölümü kaplıyor. Böylece İskandinavya Hindistan’ın üçte biri boyuttayken, haritada ikisi de eşit yer kaplıyorlar. Mercator’un haritasında Grönland Çin’den neredeyse iki kat büyük görünüyor, oysa aslında Çin Grönland’ın dört katı büyüklüktedir. Arno Peters 1974 yılında Avrupa’ya uygulanan bu ırkçı öncelikleri düzeltmek amacıyla Peters projeksiyonunu (ya da Peters-Gall projeksiyonu) geliştirdi; buna göre ülkeleri dünya üzerindeki gerçek büyüklüklerine göre göstermenin yollarını arıyordu. Böylece Güney daha büyük bir alana sahip olurken Avrupa belirli bir ölçüde küçülüyordu. Şu anda mükemmel bir dünya haritası olmasa da, Peters’in projeksiyonunda Mercator’da görülen avrupamerkezci çarpıtmalar bulunmuyor. (2008: 21)<sup>42</sup>

Haritalar üzerinden yapılan manipülasyonların gizlediği tabloya yakından bakmak yerinde olacaktır. Daha doğrusu, haritalara net olarak yansımayan bu emperyal

<sup>42</sup> Ayrıca, bkz.: Hobson, 2008: 22. Yazar burada bir de “Hobo-Dryer” adlı “eşit alan” projeksiyonundan söz etmektedir. Çalışmasının odağında yeralan anlayışı yansıtmaması sebebiyle bu projeksiyonun bir varyasyonunu kitabının kapağında (ve s. 14-15’te) kullanmaktadır.

pratiğın, uzun bir dönem, nasıl bir gerçekliğı maskeleydiğı, şu oranlar dikkate alındığında, son derece çarpıcı olabilecektir:

Modern Emperyalizm'in 16.yy'dan sonraki boyutları gerçekten yerküreyi kapsayan niteliktedir ve bugünkü küreselleşmeye en önemli katkıda bulunduğu doğrudur. Avrupa devletlerinin daha 18.yy. ortalarında Karayip adalarını, Kuzey ve Güney Amerika kıtalarını denetim altına aldığını, ayrıca Afrika, Hint alt-kıtası ve daha sonra Doğu Asya kıyılarında sayısız ticaret üssünü hatırlamak yeterlidir. Amerikan ülkelerinin neredeyse hepsi 19.yy. başlarına doğru bağımsızlığa kavuşurken, emperyalistler çok geçmeden Asya ve Afrika kıtalarındaki köprübaşlarının hinterlandlarına girdi ve Avustralazyaya'dan Kuzey Afrika'ya kadar uzanan başka yayılma alanları buldu. İngiliz hükümdarı 20. yy. başlarında insanların ve gezegenimizin dörtte biri ile beşte biri arasındaki kesimine söz geçiriyordu; Fransa 11 milyon kilometrekareye varan ve 100 milyon yurttaşı ve uyruğu barındıran bir imparatorluğa sahipti. (Aldrich, 2008: 13)

Tüm bunlardan çok daha çarpıcı, ve Kolonyalizm'in gerçek yüzünü yansıtan nitelikteki bir oran ise, gene aynı "projeksiyon"lar marifetiyle haritalarda belirsizleştirilmiştir. Haritaya bakıldığında pek de belli olmayan böylesi bir "asimetrik" temsil örneği, gene Aldrich tarafından aktarılmaktadır: Bir dönem Belçika'nın kolonisi olan Belçika Kongosu adlı ülkenin yüzölçümü, sömürgecisi Belçika'dan 73 kat daha büyüktür. (a.g.y.)

**4.1.1. Varyantlarıyla Emperyalizm: “Göçmen Toplulukların Kurulması”ndan “Resmî” ve “Gayri Resmî” İmparatorluk Yapılarına**  
Küreselleşme söylemlerinin ardındaki belirleyici konumuyla “Emperyalizm” kavramı da çeşitli biçimlerde ele alınmayı zorunlu kılmaktadır. Birçok bağlamda kullanılagelen her kavram gibi “Emperyalizm” de, farklı bakış açıları ve anlamlandırmalar yoluyla çeşitlenmiş, “tek bir doğru”ya indirgenmesi olanaksızlaşmıştır. Gerekçeleri ve arkaplanı özetlenecek olursa, şöylesi bir tablo önerilebilir:

Emperyalist yayılmanın “ana kökleri”nin ekonomiye dayanıp dayanmadığı ve emperyalizmin modern sanayi ve finans kapitalizminin bir ürünü olup olmadığı” [tarışması özellikle] Edvard Said’in *Şarkiyatçılık* (1978) kitabının tetiklemeyle emperyalizmin kültürel temellerine, belli etnik-merkezci varsayımların yayılmacılığa dayanak oluşturma ve emperyal kültürün bizzat Avrupa’ya sinme ya da sinmeme biçimine yöneldi. Sömürgecilikle ilgili her konuda ortaya atılmış birçok tarih teorisi vardır. Sözgelimi, “resmî” ve “gayri resmî” imparatorluk yapılarının, yani siyasal egemenlik ve hegemonik nüfuz alanlarının karşılaştırılması böyle bir konudur. Bazı tarihçiler göçmen toplulukların kurulması olarak görülen “kolonicilik” ile Avrupalıların büyük çaplı bir demografik varlık kazanamadığı bölgelere siyasal, ekonomik ve kültürel yayılma anlamındaki “emperyalizm” arasında ayırım yaparlar. Siyasal denetime dayanmayan ticarî üstünlüğün getirdiği “serbest ticaret emperyalizmi” kimi çevrelerce resmî siyasal hamiliği öngören emperyalizmden farklı sayılır. Bir sömürgecinin kendi bölgesindeki başka yerlere özerk yayılmasını belirtmek için “alt-emperyalizm” terimi ortaya atılırken, bir ülkenin merkezî kesiminin çevrel bölgelere karşı sömürücü bir yaklaşım izlemesi anlamında “iç sömürgecilik” terimi kullanılmıştır. “Yeni-sömürgecilik” ise, emperyalist ülkelerin nispeten bağımsızlığa kavuşan eski sömürgeleri üzerinde sürdürdüğü nüfuz biçimini belirtmek için ortaya atılan bir terimdir. [...] Emperyal terminolojiyle ilgili başka varyasyonlar da [vardır]. Terimler ve teoriler karmaşası herşeyden önce yayılma (ve görünüşte kaçınılmaz sonucu olan çekilme) olgusunun önemini belirtmekte ve uzmanlarda uyandırdığı ilgiyi vurgulamaktadır. (Aldrich, 2008: 9)

Tüm bu tartışmalar sanat alanına da yansımış, özellikle de 20. yy'ın son çeyreğinden itibaren sanat kuramının ve üretiminin başat temaları, kökünde emperyal değer sistemleri olan bağlamlara odaklanmıştır. Bu durum, iki alanın— siyasal ve ekonomik gerçeklikler ile kültürel ve sanatsal tasarımların— birbirleriyle ilişkisini pekiştirmiş, iki alanda da üretilen kuramların birbirlerini beslemesi sonucunu doğurmuştur. Duysal tasarım alanının yanı sıra görsel ve plastik ağırlık merkezleriyle güncel sanatın birçok yansıması bu önermeyi destekler niteliktedir. Küreselleşme tezleri ekseninde daha da hareketlenen bu oluşum bir “karşılıklı temas,” “etkileşim” folkloru ve retorik’i doğurmuştur:

Doğu ile Batı ve Kuzey ile Güney arasındaki kültürel temasa, çeşitli emperyal karşılaşma türlerine ve bunların resim, edebiyat, müzik, sinema, moda ve gıda alanlarındaki tezahürlerine ilişkin araştırmalar imparatorluk üzerine perspektifler yelpazesini genişletmiştir. [...] Özel bir ilgi alanı da emperyal emellerin, deneyimlerin ve kültürün hem sömürgeci dönemde hem de sömürgecilik sonrası dönemde ulusal kimliklerin oluşmasına nasıl katkıda bulunduğudur. (a.g.e., 12)

18 – 20 Eylül 2003 tarihleri arasında AICA Turkey Forum tarafından İstanbul’da, Güney Kafkasya ve Ortadoğu temsilcilerinin katılımıyla gerçekleştirilen “Art Criticism and Curatorial Practices in the East of the EU”<sup>43</sup> adlı etkinliğin (Madra, 2008: 98) başlığında dikkat çeken, Avrupa Birliği’ne koşut olarak konumlandırılan bir “Doğu” imgesidir. “AB’nin Doğusunda Sanat Eleştirisi ve Küratoryal Uygulamalar” tanımı, bir oranda eleştirel bir bakışın yansıtıldığı etnomüzikoloji derlemesi *Western Music and its Others*’ ı (*Batı Müziği ve Onun Öterkileri*, Born, 2000) çağrıştırmaktadır. Aynı şekilde, 6 – 10 Kasım 2004 tarihli bir uluslararası konferansın adı da böylesi bir bölgeciliğe işaret eder görünümündedir: “Modernity and Post-modernity in Music Practices of the Middle East and North Africa”<sup>44</sup> (Amsterdam) (Madra, 2008: 99). Burada dikkat çekici iki unsur, anılan coğrafyaların müzik kültürlerine Avrupa/Batı kültürünün gelişim

<sup>43</sup> “AB’nin Doğusunda Sanat Eleştirisi ve Küratoryal Uygulamalar”

<sup>44</sup> “Orta Asya ve Kuzey Afrika Müzik Pratiklerinde Modernite ve Post-modernite”



modeli ve izleğiyle yaklaşılmıştır. Biraz daha şüpheli bir yaklaşımla bakıldığında, gene tümü anılan coğrafyalardan gelen katılımcıların bulunduğu etkinliğin, Flaman bir yönetici/moderatör (Neil van der Linden) liderliğinde/yürütücülüğünde, sömürgecilik tarihinin en ışıltılı merkezlerinden biri olan Amsterdam'da yer bulması da düşündürücü görünmektedir. Bu yaklaşımların ele alınan kategori modellerinden, özellikle de oryantalist ve kolonyal bakış açılarından, etkilenmiş oldukları, ortadadır.

#### 4.1.2. Bir Ara-durak: Kolonyalizm'in Terkedilişi ve Neo-kolonyalizm'i

##### Hazırlayan Etmenler

20.yy'da yaşanan siyasî ve toplumsal dönüşümlerin en önemli sonuçlarından biri, 19.yy'dan kalma kolonyal mirasın büyük ölçüde tasfiyesidir. Daha önce de belirtildiği gibi, eski imparatorlukların çoğu çökmüş, ya da kolonilerin “yükünü” taşıyamaz hâle gelmiştir. Bu süreci pekiştiren asıl önemli dalga, 2. Dünya Savaşı'dır. Bu ayrıtta, başta bu savaş olmak üzere, Kolonyalizm'in terkedilişine ve yerine ikame edilen sömürü düzeneklerinin kuruluşuna—bir tür Neo-Kolonyalizm projesine—hız veren etmenler tanımlanacaktır. Tutarlılık sağlamak açısından Aldrich'in *Emperyal Çağ* adlı kitap için yazdığı giriş metni, “İmparatorluklara Genel Bakış” (2008: 6-27) temel alınmıştır:

- Savaşın bittiği 1945'ten sonra toparlanma ve yeniden inşa çabaları Avrupa'da bütün enerjilerin anavatanlara çevrilmesi sonucunu getirdi. (Aldrich, 2008: 19)
- Geçmişte Emperyalizm'e dayanak gösterilen ırkçı varsayımlar Faşizm ve Nazizm'in yenilgisinden sonra artık kolay savunulabilir olmaktan çıkmıştı. (a.g.y.)
- Bir zamanlar ekonomik ve siyasal esenlik için sömürgelerin gerekli olduğunu ileri süren Avrupa devletleri imparatorluklardan kurtulunca hızlı bir gelişme sürecine girdiler. Ancak Avrupa emperyal güneşi batarken A.B.D. önde gelen Batılı güç olarak Britanya'nın konumunu üstlenerek, Karayipler bölgesi, Doğu Asya ve Ortadoğu'da daha geniş çaplı bir rol oynamaya yöneldi. (a.g.e., 20)
- Resmî sömürgecilik dönemi derin etkiler bırakmakla birlikte nispeten kısa sürdü. (Aldrich, 2008: 21). [Nadiren 100 yılı aşan “resmî” sömürü süreleri için, ayrıca bkz.: a.g.e., 21]]
- Avrupa'da imparatorluk izleri belirginliklerini korumaktadırlar. [Köri, kuskus, kahve, çay, baharat, domates, mısır, çikolata, tütün, şeker, vb....,

gibi] “sömürge” gıda maddelerinden yoksun bir Avrupa mönüsü herhalde pek lezzetli olmaz. Avrupalıların yemeklerini yedikleri porselen ve seramik kaplar Doğu’ya yolculukların yadigârıdır. Avrupa gardiropu ve oturma odaları da sömürgeci bir mirası taşır. (a.g.e., 21)

- Anıtlar, heykeller ve diğer “anma yerleri” sömürgecilik yanlılarının imparatorluk hülyasını metropoliten manzaralara ve ulusal bilince nasıl işlediklerini hâlâ gösteren yapılarıdır<sup>45</sup>. (a.g.e., 24)
- [...] Eski sömürge müzelerinin yenilenmiş sergileri emperyalizmin tarihine ilginin yeniden canlandığını gösteriyor. Avrupa’nın geri kalan dünyayla ve daha spesifik olarak, eski sömürgelerle, bağlantılarının izleri başka bakımlardan da açık-seçiktir. Avrupalılar Paris ve Londra’da kaydedilen dünya müziğini, Cezayir *rai*’sini ya da Hint *bhangara*’sını dinliyor. Önde gelen yayınevlerinin piyasaya sunduğu diaspora edebiyatını okuyor; bu kitapların çoğu Salman Rushdie ve Tahar Ben Jelloun gibi Avrupa’da yaşamayı seçmiş yazarlara ait. (a.g.e., 24)
- Zorunlu ve gönüllü göçler eski sömürgeleri de kapsamak üzere ev sahibi toplumların demografik çehresini hem somut, hem de mecazî anlamda değiştirmiş bulunuyor. (Aldrich, 2008: 24)
- Sömürgeci ülkelerdeki toplumlar görece kültürel homojenlikten böyle bir karmaşıklığa geçişte belirli, ve bazen ürkütücü, güçlüklerle karşılaşılıyorlar. Bu güçlüklerin temelinde sömürgeci geçmişe dair bireysel ya da kolektif anıları ne olursa olsun, eski sömürgeci ülkelere çoğunlukla yeni fırsat ya da potansiyel sığınak kaynakları olarak bakan insanları kendi bünyelerine katma sorunu yatıyor. Sömürgecilik sonrası dönemin getirdiği bu tatsız durum, bir zamanlar Yunan-Roma ve Hıristiyan ilkelerinin doğruluğunu, beyaz ırkın ve Avrupa’nın ticarî üstünlüğünü küstahça bir tavırla kesin gerçekler sayan toplumlara kendilerini yeniden tanımlamaları için bir şans,

---

<sup>45</sup> Yazar başka kaynaklara da atıf yapmaktadır: Aldrich, Robert, *Vestiges of the Overseas Empire in France: Monuments, Museums and Colonial Memories*, Londra, 2005; Heyden, Ulrich van der, ve Joachim Zeller, *Kolonialmetropole Berlin: Eine Spurensuche*, Berlin, 2002; Vanvugt, Evald, *De maaged en de soldaat: Koloniale monumenten in Amsterdam en elders*, Amsterdam, 1996.

belki de bir zorunluluk, sunuyor. Kültürel *mtissage* (melezlik) tam da sömürgecilik sonrasına özgü koullardandır.

#### 4.1.3. A.B.D. Örneği Üzerinden “Gayrı-resmî İmparatorluk” Tanımı

Thomas Paine, daha 1776 yılında “Dünyayı yeni baştan kurma gücüne sahibiz.” şeklinde bir ifade kullanarak<sup>46</sup> A.B.D.’nin kuruluş tanımını vermiştir. Bu devletin iyiden-iyiye pekişmesi, 19.yy’dan 20. yy’a geçiş aşamasında olmuş, hem sanayi hem de ekonomi alanındaki büyük hamleler, emperyal kodların yansıdığı bir toplum düzeninin işaretlerini vermeye başlamıştır:

Tanrı bizleri dünyanın usta düzenleyicileri kıldı. [...] Amerikan halkını sonunda dünyanın yenilenmesine öncülük edecek seçilmiş kavim olarak belirledi. Amerika’ya verilmiş ilâhî görevdir bu. (Albert Beveridge, 1900; aktaran: Schumacher, 2008: 280<sup>47</sup>)

Frank Schumacher A.B.D.’nin yeni bir tür imparatorluk olup olmadığını tartıştığı makalesinde (2008) şöyle bir bölüme yer vermiştir: “Kısmî Küresel Hegemonyadan “Hafif İmparatorluk” Düzenine.” Bu başlığın altında, temelde askerî güce dayalı bir düzeni irdelemiştir:

A.B.D. 1945’te bir süre için emsalsiz bir askerî ve ekonomik üstünlük elde etti. Almanya ve Japonya yenilmiş, Çin iç savaşa sürüklenmiş, Britanya ve Fransa ikincil güçler konumuna düşmüştü. Denizaşırı topraklarda konuşlanmış yedi milyondan fazla Amerikan askeri vardı; dünyanın hava sahaları A.B.D. hava kuvvetlerinin kontrolü altındaydı; Amerika okyanuslarda devriye gezen 1200 büyük savaş gemisinden oluşan donanmasıyla nükleer bir tekele sahipti. [...] Washington yönetimi dünya altın rezervlerinin üçte ikisini denetleyen, bütün sanayi mallarının % 60’ını üreten ve yerkürenin en büyük ihracatçısı konumuna ulaşan bir ülkenin başındaydı. (297)

---

<sup>46</sup> Bu alıntıyı Thomas Paine’in *Common Sense* adlı yapıtından aktaran: Hunt, Michael H., *Ideology and US Foreign Policy*, New Heaven, CT, 1987, s. 19. Aktaran: Schumacher, 2008: 280. (dipnot 4; a.g.e., s. 313)

<sup>47</sup> Senatör Albert Beveridge’e ait bu sözleri Kegley, Charles, W., Jr., ve Eugene R. Wittkopf, *American Foreign Policy: Pattern and Process*, New York, 1982, s. 38’den aktaran: Schumacher, 2008: 280. (dipnot 5; a.g.e., s. 313)

Bu güce dayalı sistem, Soğuk Savaş süresince de etkili olmuştur. Çatışmaya ya da çatışmaya endeksli caydırılığa—“dehşet dengesi” kavramına dayalı bu süreçte de (bkz.: s. 6), yüzyıl başındaki düşünceyi aratmayacak bir anlayış egemen olmuştur:

Bu stratejinin dayanağı Ulusal Güvenlik Konseyi’nin son derece etkili olan NSC-68 sayılı belgesiydi. Doğu-Batı kapışmasının ikili mantığı çerçevesinde, bu belge iynin kötüye karşı mücadele ettiği bir tür Manici dünya görüşünü kutsallık mertebesine çıkartmakta ve çatışmanın temel niteliğini vurgulamaktaydı. (Schumacher, 2008: 297)

21. yy’a gelindiğinde, G. Bush yönetiminin de, gene benzer bir söylemi benimsemesi, şaşırtıcı değildir; aksine, bu davranış A.B.D. için neredeyse “bir tür folklor” gibi görünmektedir: “Kötülüğe karşı savaş,” “şeytanî güçler,” vb., ifadelerle girişilen müdahaleler, 11 Eylül 2001’den sonra “düstur” hâline gelmiştir. “*Neo-con* Hareketi:Yeni Muhafazakârlık” bölümünde (s.187, vd.) de belirtildiği gibi, “sadece Amerikan temel değerlerine değil, küresel uygarlığa yönelik bir tehdit,” gibi ifadeler (aktaran: Schumacher, a.g.y.), adı geçen belgeyle (NSC-68) “Amerikan yükümlülüğünün jeostratejik sınırlarını bütün yerküreyi kapsayacak şekilde genişletmek” (a.g.y.) hedefini meşrulaştırmaya yöneliktirler.

Bu bağlama geçmeden önce, düşünsel perspektifte nasıl bir hazırlığın yapılmış olduğuna değinmek yerinde olacaktır. Madeline K. Albright, 1998’de şu ifadeleri kullanmıştır:

Tıpkı bir kaleydoskop gibi, yerkürenin her dönüşüyle birlikte dünya ilişkilerindeki düzen yerinden oynar. [...] Üstelik içinde bulunduğumuz çağda ne rakipler, ne kurallar, ne de oyun sahasının yeri tam anlamıyla sabit sayılır. [...] Önceki kuşakların önüne dikilenlere oranla, bizim karşı-karşıya olduğumuz müşküller kategorileştirilmeye daha az elverişli, daha değişken ve hızlı değişime daha açık. (Albright, 1998: 50-64’ten aktaran: Schumacher, 2008: 297)

Sonuç olarak, hâlen güncelliğini koruyan bir kavram olan “globalleşmeye dair politik proje geliştirmek” yerine, onu “teorik bir anlamlandırma” (Sarıbay, 2004: xi) ve eleştirel yaklaşım ekseninde ele almak, bir zorunluluktur. Özünde “iletişimle, kapitalist ekonomi-politiğin vücut verdiği yönde, başta kültür ve politika olmak üzere, çeşitli alt-sistemler şeklinde birbirine düğümlenmiş bir ağ”a, “açık uçlu bir sürece” (a.g.e., xii), işaret eden Küreselleşme’nin, yaşamın birçok alanı gibi, kültür, sanat, vb., üst-yapı kurumlarını da büyük ölçüde etkilediğini—kendi tez ve söylemleri doğrultusunda manipüle ettiğini—gözönünden kaçırmamak gereklidir.

#### **4.2. Yeni Dünya Düzeni Ekseninde Dönüşen Yaşam Pratikleri**

Post-modernizm'in sanat alanına yansıyan boyutları çok daha temel dönüşümlerin uzantıları niteliğindedirler. Post-modernizm'in denk geldiği dönemde “Yeni Dünya Düzeni” tezleriyle birlikte anılagelmesi de, çoğu zaman, büyük bir talihsizlik olarak düşünülebilir. İnsan yaşamına etki eden en önemli faktörler, beslenme ve sağlık gibi temel alanlar, ekonomi ve siyasetin gölgesinde biçimlendirilirken, yaşam pratiklerinin birer yansıması, “tortusu” gibi düşünülebilecek kültür ürünlerinin konumu, doğal olarak, çok daha tâlî olacaktır. Bu düşünceyle, önce Yeni Dünya Düzeni olgusunun genel manzarası—sanatın da içinde yer aldığı karmaşık bütünlük—temel hatlarıyla yansıtılmaya çalışılacaktır. Bu bölümde, yaşama dair en temel bağlamlar olan beslenme ve sağlık'tan hareket edilecektir.



#### 4.2.1. Yeni Dünya Düzeni'nin Yeni Silahları: Genleriyle Oynanmış Gıdalar Üzerinden Gerçekleştirilen Nüfus Politikaları ve Dünya Siyaseti

Tarihteki savaşların başat sebebi öncelikle gıda olmuştur. Çağlar ilerledikçe, savaş gerekçesi olarak başka-başka faktörler öne sürülmüş, temel gıda kaynaklarının yerini başka öğelerin aldığı varsayılmıştır. Bir dönem bunlar gıda-dışı doğal kaynaklar, endüstriyi besleyecek hammaddeler, vs., olmuşlarsa da, 21. yy'a doğru insanlığın temel sorunu yeniden en temel doğal kaynakların—başta su olmak üzere tarıma elverişli alanların ve temel besin kaynaklarının—tükenmesi şeklinde başgöstermiştir. Bu son derece kritik durumla dünya siyasetinin sıkı ilişkisini çarpıcı bir eleştirelilikle ele alan araştırmacı-yazar William Engdahl, yapıtlarında (2004; 2007), dünya dengelerini kontrol eden egemen güçlerin karanlık tasarruflarını deşifre ve ifşa etmesiyle ünlüdür. Yazarın 2009 yılında Türkiye'yi ziyaret etmesi ve bir konuşma yapması, bazı konulara getirdiği açıklıktan ötürü son derece değerli olmuştur.



Şekil 1. William Engdahl, İstanbul Konuşması, Beşiktaş Belediyesi, Şişli Organik Tarım Pazarı, 14.04, 2009, İstanbul

Yazarın 10 Nisan 2009 tarihinde, İstanbul’da gerçekleştirdiği konuşmasında<sup>48</sup> öne çıkan başlıklar şunlardır:

#### 4.2.1.1. Emperyal Güçler ve Aileler

A.B.D. ile Birleşik Krallık arasındaki en büyük farkın, A.B.D.’nin bir “imparatorluk olmaması;” dünyaya “demokrasi”yi empoze etmesi olarak formüle edilmesi ilginçtir. Ancak “demokrasi”nin şekli ve uygulaması; onu besleyen en önemli öğeler olan özgürlükler, örneğin “serbest ticaret,” bu ülke tarafından belirlenmektedir. Engdahl’ın ironik ifadesiyle “serbest ticaret, sadece A.B.D.’ye serbest”tir (Engdahl, 2009). Diğer yandan, Britanya İmparatorluğu ile A.B.D.’li sermaye elitlerinin karanlık ilişkileri—Koloni Dönemi sonrasında da—karmaşık biçimlerde sürmüştür. Birinci Dünya Savaşı’nın ardındaki temel güçler arasında yeralan Rottschield’ler’in Birleşik Krallıkla içli-dışlı ilişkileri savaş öncesinden beri güçlü olmuş, ancak Büyük Depresyon’la birlikte bu nüfuz zayıflamaya başlamıştır. Rottschieldler’den boşalan yeri Rockefeller Ailesi’nin doldurması ise, gecikmemiştir. Rockefeller Ailesi’nin dünya siyasetindeki rolü, İkinci Dünya Savaşı’nın perde arkasıyla sınırlı kalmamıştır. Aile ve temsil ettiği sermaye eliti, birazdan örnekleneceği gibi, Savaş sonrası döneme de damga vuran kimi karanlık tasarruflardan sorumludur.

#### 4.2.1.2. Silâh Olarak Gıda: “*terminator technology*”

“Gıdanın bir silah olarak kullanılması”nın geçmişi uzundur. Bu silah, dünyanın kaderini belirleyen yakın tarihte de sayısız kez kullanılmıştır. Engdahl H. Kissinger’in Şili örneğini vermiş, ardından tohumların ticarileştirilmesini pamuk, pirinç, soya ve buğday, gibi, en temel ürünler üzerinden anlatmıştır. Pentagon’un belirlediği Dışişleri stratejilerine bir örnek de, 1974’te, 13 “gelişmekte olan ülke”ye empoze edilen nüfus kontrolü paketidir (NSSN 200). Türkiye’de bu 13 ülke arasındadır. Tam bir Soğuk Savaş stratejisi olan bu edimi ideolojik boyutta destekleyen kitapların da tam da bu yıllarda patlama yapması tesadüf değildir. Kaldı ki, “nüfus tehlikesi” temalı kitapların önemli bir bölümü, Engdahl’ın

---

<sup>48</sup> Engdahl, William, *Seeds of Destruction* adlı yapıtın Türkçe çevirisinin lansmanı çerçevesinde yapılan konuşma. Beşiktaş Belediyesi, Şişli Organik Tarım Pazarı, 14.04, 2009, İstanbul

aktardığına göre, Rockefeller tarafından desteklenmiştir. Gene aynı dönemde “akademi de bu vakıf tarafından satın alınmıştır<sup>49</sup>.” (Engdahl, a.g.y.)

Bu süreçte kullanılan “yeni silâh” için “*terminator technology*” kavramına başvurulmaktadır. Doğal tohumların öldürülüp, yerlerine genleriyle oynanmış tohumların sürüldüğü bu süreçte “istendik” özelliklerle donatılmış—örneğin, kısırlaştırıcı özellikleri bulunan—tohumlar aktiftirler. Şüphesiz, bu örtülü silâhın deşifre edilmesi geleneksel kitle imha silâhlarınınkinden çok daha zor olacaktır. Kaldı ki açlıkla boğuşan ya da açlık sınırındaki ülkelerde temel gıda maddelerinin talep elastikiyeti yoktur. “İşbirliği yoksa yiyecek de yok” stratejisi, “gelişmekte olan ülkeler”in hükümetlerine uygulanan en etkili baskı olmuştur, ve Türkiye örneğinde de görüldüğü gibi, bu baskı sonuç vermiştir<sup>50</sup>. Daha güç durumdaki ülkeler için uygulanan taktik, daha da vahşicedir: Örneğin zor durumdaki birçok Afrika ülkesine para yardımı yerine—gıda yardımı maskesiyle—genleriyle oynanmış tohumlar dayatılmıştır. Cılız da olsa bir direniş yaşanmıştır, ancak bunun da kırılması, 15-20 yılı bulmamıştır. Küresel tarım ticareti (*global agrobusiness*) daha önceki savaşlardan çok daha sert ve etkili olmuştur. İşin korkutucu yanı, hâlen bu savaş sürmekte ve tehditin boyutlarının büyümekte olmasıdır.

#### 4.1.1.3. Sağlık Sektörü ve Toplumun Kontrolü

Açlık ve sağlık sorunlarıyla boğuşan dezavantajlı ülkelerde ölümlerin yanısıra alerjilerin ve hastalık oranlarının da yükselmesi, şaşırtıcı değildir. Diğer yandan, çok daha müreffeh ülkelerde de sağlık sektörü dikkat çekici bir biçimde

---

<sup>49</sup> İlginç bir veri de bu sürecin gerilerinde yatmaktadır. “Nüfus kontrolü” idealini kuramsal bağlamda besleyen bir alan olarak “azaltma/eksiltme bilimi: *science of reduction*” ortaya çıkmıştır. Ancak, Engdahl’a göre, bu tanım da yanlışır: Rockefeller desteğiyle, daha 1938 yılı civarında geliştirilen “moleküler biyoloji,” aslında biyolojinin hatalı bir alanıdır (“*defective field of biology*,” a.g.y.). Öte yandan, moleküler biyoloji bugün birçok Batı üniversitesinde geçerli ve muteber bir alan olmayı sürdürmektedir.

<sup>50</sup> 31 Ekim 2006’da yürürlüğe giren 5553 sayılı Tohumculuk Yasası’nın 2. Bölüm – 7. Madde’sinin, “Tohumluk Ticareti” ile ilgili kısmında geçen “yurt içinde sadece kayıt altına alınmış çeşitlere ait tohumlukların ticaretine izin verilir” şeklindeki ibare ile transgenetik tohumların ticaretindeki “yasallaştırılma”ya dikkat çeken Topal’a göre:

Hâlen bir biyogenetik yaşamız bile çıkarılmamışken, tarımsal yasalarda transgenetik tohum ithalatına izin verilmemesine karşın, sadece ithalatçı beyanına dayanılarak, tohumların gümrükten geçirilmesi gibi bir yasal boşluktan yararlanılarak ülkeye sokulan modifiye tohumlar, bu yasa ile legal olarak ithâl edilebilecektir. (2007: 140)

merkezleşmektedir: Sağlık önlemleri ve harcamaları “paranoya” seviyesinde yükselmiş, sağlık sektörünün gündelik hayata egemenliği, doğumdan ölüme, tarihte görülmedik oranda artmıştır. Başka bir ifadeyle bambaşka bir “sağlık folklorü” yaygınlaşmıştır. Operasyonlar sıradanlaşmış/gündelikleşmiş; ilaç kullanımı tehdit edici boyutlara yükselmiş, yeni bağımlılık biçimleri doğmuş, insanlık son derece “kırılgan” bir bünyeye sahip hâle getirilmiştir. Bu noktada, tıp alanına egemen olan güçlerin yönetsel bağlantıları da dikkat çekicidir<sup>51</sup>. Engdahl tarafından, sektörün diğer aktörleri arasında sayılan “Homeland Security (Vatan Güvenlik Birimi)”nin de, aslında “bir polis devleti kurmaya yönelik” bir müessese olduğu iddia edilmiştir. Bu ve yazarın Tate Turner’den (CNN) aktardığı “Birleşmiş Milletler Nüfus Programı’na bir milyar dolar verdim. Nüfus planlaması çok önemli!” şeklindeki demeci iktidar, sermaye elitleri ve “demografik öğeler” arasındaki kara-ütopya ilişkisini gözler önüne sermektedir. Kaldı ki, bu durum “korunması amaçlanan devlet”in de sonunu hazırlayabilecektir.

Tüm dünyanın yaka silktiği eski A.B.D. Başkanı George Bush ile, muazzam bir promosyonla empoze edilen, dönemin yeni başkanı Barack Obama’nın aynı “mihraklar”ca desteklendiği gerçeği, uygulanan senaryonun sabitlerini yansıtmaktadır. Bir önceki dönemin Yeni Muhafazakârlar’ından sızan “250 milyonluk bir nüfus bu dünya için iyidir” şeklindeki hastalıklı düşüncenin ne süre örtülü kalacağı, hâlen karanlıktadır. Belki de tek olumlu manzara, dünyada başgösteren çok-kutupluluk’un yaratacağı zorakî dengede ortaya çıkacaktır: Engdahl, konuşmasını şu sözlerle bitirmiştir: “Güç yozlaştırır; mutlak güç ise mutlak yozlaşmaya sebep olur.” (a.g.y.)

---

<sup>51</sup> Örneğin, Türkiye’de özel hastaneler ve ilaç sektörü alanlarında alınan kararların “hükümetle ilgisi” son derece tartışmalı olmaktadır. Sektörün lider kuruluşlarından olan Medikal Park’ın ortakları arasında, 2010 yılında iktidarda olan AKP Genel Başkanı ve Başbakan Tayyip Erdoğan’ın eşi Emine Erdoğan’ın zikredilmesi; bu tasarufunun, halk arasında Başbakan’ın “kasası” olarak anılan Zapsu üzerinden gerçekleştirmesi, spekülasyon boyutunda bile düşündürücüdür. 2009-2010 yıllarında ilaç ve eczacılık sektöründe yaşanan sarsıntılar, yaygın kaniya göre, hükümetle bağlantılı olduğu iddia edilen sektör paydaşlarının çıkarları korumak adına yapılan manevralardan kaynaklanmıştır.

#### **4.2.1.3.1. Post-modernizm Ekseninde Yaşanan Dönüşümlere Bir Örnek Olarak Sağlık Alanı**

Post-modernizm'in tıp alanına yansıyan en önemli etkilerinden biri "sağaltma"nın ille de tek-tıp bir yoldan, Aydınlanmacı doktrinlere dayalı modern tıp pratiklerinden, geçmeden de sağlanabileceğine dair farkındalıklara, ya da en azından tartışmalara hız kazandırmasıdır. 1990'lardan başlayarak giderek daha fazla ilgi gören ve "görünürlük" kazanan sağaltma metodlarının—tartışmaya açık bir kavram olarak "alternatif tıp" gibi bir tanım altında ele alınan yöntemlerin—yansıttığı aşamalar dikkat çekicidir. Post-modern düşüncenin olumlu kodlarını yansıtan bu dönüşümleri aktarmadan önce, neyin neye "alternatif" olarak sunulduğunu tanımlamak yerinde olacaktır.

#### **4.2.1.3.2. Aydınlanma ve Tıp**

Pozitivist bilimin "görsellik" ilkesini ön planda tutan modern tıp teşhis konusunda çok dar olanaklara sahiptir. Bu sorunu gidermek için X-ışınları, Manyetik Rezonans, vb. teknikleri benimseyen ve her yıl daha da iyi görsel araçlar üretmeye çalışan tıp mesleği, gene de, yaşayan bir varlığın iç dünyasına nüfuz edebilme yolunda, emekleme düzeyindedir. Ne gariptir ki, optik teknolojilerin dış dünyayı gözlemlemedeki başarıları, iç-dünya'yı gözlemlemeye gelince, çok aza inmektedir. Örneğin, uzay cisimlerini gözlemek için kurulan süper gözlem merkezleri—Hubble uzay teleskopu gibi—yöneldikleri uzay hakkında öyle ayrıntılı bilgiler göndermektedirler ki, canlı varlıkların içini gözlemleyen aygıtların elde edebildikleri, bunların yanında, çok basit kalmaktadır.

Tarih boyunca, Tıp bilimi birçok değişik gelenekler çevresinde örgütlenmiştir. Aydınlanmacı tıbbın kendinden önceki tıp geleneklerinden en büyük farkı bu "görsellik" ilkesindedir. Aydınlanmacı tıbbın, genellikle, cerrahlık mesleği çevresinde yoğunlaşmakta olduğu gözlenmektedir, çünkü, hekimler görsel cihazların yeterli ölçüde yardımcı olamadıklarının farkındadırlar. Günümüz hekimlerinin birçoğu, daha teşhis koymadan, "Ameliyat gerekli..." diye kestirip-atmayı âdet edinmişlerdir. Bunun nedeni, teşhis koyabilmek için canlı organizmayı doğrudan gözlemleyebilme olanağını kazanmaktır. Bu nedenle, Tıp bilimi hızla, Aydınlanmacılığın başka alanlarında da kendini gösteren, "nedensiz şiddet" sendromuna kendini kaptırmaktadır.

**Patrondan doktora yazılı uyarı: “Ne kadar ameliyat o kadar maaş!”**

İzmir’de özel tıp merkezi sahibi Levent Dramalı, doktorlarına bir yazı göndererek, son aylarda cerrahî operasyonlardaki azalmanın doktor maaşlarını etkileyeceğini bildirdi. Dramalı şöyle dedi: “cerrahî branş hekimlerimizin müdahale sayılarında bir düşüş gözlenmektedir. Bu konuda ilgili hekimlerin performansları dikkate alınarak, fiks ücretlerinde düzenlemeler yapılacaktır. [...] Burada hekimlere “fazla tetkik yapın, daha fazla ameliyat yapın” demiyoruz. Ameliyat yapan hekimle, yapmayı birbirinden ayırıyoruz. Devlette bile, performansa göre ücret veriliyor. Bir hekim gereken her türlü cerrahî müdahaleden kaçınmazken, diğer hekim bundan imtina ediyor ve hastayı başka kuruma yönlendiriyor. Bu hastanede yapılacak ameliyatı yapmıyor. İki hekimin aynı parayı alması haksızlıktır.” (Hürriyet, 19.07.2009, s. 21)

Bu arada, neştersiz, şiddetsiz, yollardan iç ortama ulaşabilmesi açısından, son dönemde dikkat çeken bir alternatif göze batmaktadır: *laparoscopy* (hekimin elini hastanın göbek deliğinden içeri sokarak, müdahale gerektiren organı tutup, dışarı çıkarması, tedaviden sonra geriye yerleştirmesi)—bu teknik, modern tıp kurumlarında, hakettiği ilgiyi görmemiştir. Doktorların kayıtsızlığına bir kontrast olarak, hastalar, 19.yy’a dek yeryüzünün her yanında, vücudun derinliklerindeki sağlık sorunlarını giderme konusunda uygulanmış birçok tutarlı yöntemle ilgi göstermeğe başlamışlardır. Aydınlanmacı tıp ise, pozitivist hekimlik dışında bir yol olamayacağı savıyla, modern tıba gözü kapalı inananlara “ilerici,” modern tıbbi sorgulayanlara “gerici” yaftası yapıştırmakta, kendi dışındaki çevreyi, örneğin “alternatif tıbbi” marjinalleştirmeğe çalışmaktadır.

Alternatif tıp, Stanway’in belirttiği gibi,

“Alışılmadık,” “kenar tıp” veya daha aşağılayıcı bir ifadeyle, klasik tıp eğitimi görmüş kişilerce uygulanmadığından, “şarlatan” tıp olarak ta bilinmektedir. Alternatif tıba eş anlamda kullanılan diğer terimler, “yerli,” “halka ait,” “etno,” “kenar” ve “gayri-resmî” tıp’tır. (1992: 19)

Kızılçelik (1995: 41) bu terimlerin yeterince tanımlayıcı olmadıklarına değinmektedir, çünkü, akupunktur, ayurvedik, kiropratik, hipnoz ve meditasyon, gibi incelikli sağlık hizmeti sistemlerinin bilimsel içeriğini tartışmadıkları gibi, bunları “basit kocakarı ilaçları”ndan ayırdedecek hassaslıkta da değildirler.

Modernistlerin üniversalist (evrenselci) modern tıp anlayışları karşısında, lokalizmi (yerelliği) ve farklılığı savunanlar postmodernistlerdir. (Kızılçelik, a.g.e., 38)

[...]

Biz, alternatif tıp derken, modern Batı tıbbının dışında kalan her türlü tedavi sistemini, yani, hem Çin ve Hint tıp sistemlerinde egemen olan akupunktur, bitkisel tıp, homeopati, osteopati, yoga, şiatu, gibi tedavi tekniklerini, hem de, insanlar tarafından evlerde yapılan ev tedavilerini kastediyoruz. (a.g.y., 41)

Öte yandan, Kızılçelik’in (a.g.y., 38-47) belirttiği gibi,

İlginç olan, modern tıbbî bakımın mümkün olduğu yerlerde dahi, özellikle Üçüncü Dünya’da, insanların büyük çoğunluğunun yerel tıp sistemine bağlı kalmasıdır. Nitekim, Dünya Sağlık Örgütü (WHO) raporlarının birçoğunda, Üçüncü Dünya ülkelerinde benzer yönelimler olduğu ortaya konulmaktadır. Bu ülkelerde, insanlar, kendilerine yabancı olan modern tıbbî tedavi yöntemlerinden çok, kendi yerel kültürlerine, yani yerelliğe, dayanan tedavilerin uygulanmasını tercih etmektedirler.

İnsanlar, tarihsel süreç içerisinde, her zaman alternatif tıp yöntemlerini benimsemişlerdir, fakat günümüzde, Batı’da, bu gereksinim hiçbir zaman olmadığı kadar büyümüştür. Bu, muhtemelen beş temel nedenden kaynaklanmaktadır. (bkz. Stanway, 1992: 13, vd.): 1. İnsanlar modern tıbbî tedavilerin bazı koşullarda, özellikle kronik vak’alarda, başarısız olduğunu görmektedir ve bunu kabullenmek de zor gelmektedir; 2. birçokları modern tıbbin tedavilerinden, ameliyatlar ve ilaçların yan etkileri yüzünden

korkmaktadır; 3. bazıları ise, Batı-tipi tıbbî uygulamalara dinsel ve felsefî yönden karşı çıkmaktadır; 4. giderek büyüyen, her yaştan insanın oluşturduğu bir azınlık [elde olan değerleri korumak için] Modernizm'e karşı durma zamanının geldiğini hissetmektedir; ve, sonuncu olarak, 5. her zaman varlığını sürdürmesini umduğumuz bir toplum kesimi farklı olmaya ve alternatif tıbbî denemeye gereksinim duymaktadır.

Özellikle, son zamanlarda, insanların alternatif tıba gösterdiği ilgi artışı, alternatif tedavilerin değerinin kanıtlanmasından daha çok, modern tıbbın uğrattığı hayal kırıklığının ve almış olduğu boyutun sonucudur. (a.g.y., 46-47)

Aydınlanmacı tıbbın ikinci bir eğilimi de, hastayı kendine özgü boyutları olan bir birey olarak görmek için gerekli çabayı yadsımasıdır. Aydınlanmacı tıp her hastanın benzersiz bir vak'a olduğu ve tüm parametreleriyle birlikte değerlendirilmeğe hakkı olduğunu gözardı etmektedir. Genç hekim kuşaklarının giderek daralan uzmanlık alanlarına yönlendirilmeleriyle, "hasta"yı tümüyle göremeyen, sadece belirli "hastalık" kategorilerini görmeğe çalışan, bazı stereotipik hastalık belirtileri üzerinden hüküm veren, bir tıp anlayışı Modernizm'i ele geçirmiştir (ayrıca, bkz. Kızılçelik, a.g.y.). Birçok hasta, hekimlerin üstünkörü yönlendirmeleriyle mağdur olmaktadır:

#### **Yanlış teşhis yüzünden varını yoğunu sattı**

İngiltere'de kanser teşhisi konulan ve 6 aylık ömrü kaldığı söylenen Philip Collins (61), işinden ayrılıp, tedavi olabilmek ve geri kalan günlerini gönlünce yaşayabilmek için, varını-yoğunu sattı. Cenazesini bile planlayan Collins, bir yıl sonra yanlış teşhis konduğunu, sağlıklı olduğunu öğrendi. Collins şimdi doktorları dava ediyor.

(*Hürriyet*, 18, Temmuz, 2009, s. 38)

Aydınlanma-öncesi tıp geleneklerinin İnsan'ı "zâhir"i ve "bâtın"ı olarak ikiye ayıran yaklaşımları, modern tıpta, birdenbire kenara atılmıştır. Oysa, bütün yaşamımızda, bu kavramların uzantıları, hâlâ, adı konulmadan, devam etmektedir. Yaşayan organizmanın bir parçası haline gelemeyen mekanik süreçler



organizmanın korunma sistemlerince dışlanmakta, dokunun ortamına yabancı bir kimlik olarak, izole edilmektedir. Bu durum, hattâ, insan yapımı araçların “organizma”ları için bile geçerlidir. Örneğin, müzik enstrümanlarını tanımak isteyen birçok organoloji uzmanı, enstrümanı söküp, parçalarını incelemek yerine, rezonans kutusunu X-ışınlarıyla incelemektedir. (Picken, 1975; IRCAM: [www.ircam.fr/instr.html](http://www.ircam.fr/instr.html))

Yaşayan organizmaların kapalı iç ortamlarını, görsel göstergelerine erişemediği için, ilgi alanının dışına iten pozitivist bilim, kendi yarattığı olan makinelerin “yaşayan organizmalara dönüştükleri” savı üzerine dayanan bir bilim disiplini kurmuştur: Sibernetik. Makineler pozitivist tıba çok sevimli gelebilirler, çünkü, her an içlerinin açılması, şiddet metodlarıyla her türlü değişime uğratılmaları mümkündür. Hattâ, aynı doğrultuda, yaşayan organizmaların zihin etkinliklerini de pozitivist alanda, bilgisayar modelinde, simüle etme çabasını içeren “yapay zekâ” çalışmaları vardır. Sibernetik ve Yapay Zekâ uygulamaları, sanki, yeni bir kölelik sistemi başlatma çabaları gibi görünmektedirler.

Modernite, bünyesinde “bağımlılaşım”ı da bulunduran bir düşündür. Moderniteyle beraber, insanların birşeylere; “us”a, endüstriyel kapitalizme, teknolojiye, makinalara, kitle iletişim araçlarına, modern tıba, ilaçlara... ve diğer insanlara bağımlılığı artar. (Kızılcılık, a.g.y., 39)

Organ nakli modern tıbbın en popüler ve gösterişli yeni alanıdır. Arabalarını sanayi çarşısı’na götürüp, eksoz borusunu değiştiren orta sınıf insanları, şimdi de, akşamcılıktan çöken karaciğerlerinin yerine yenisini taktırmaktadırlar. İnsan organizmasının parça-parça değerlendirilebileceği düşüncesi, “insan’ın tümelliği” kavramını terkettirecek gibi görünmektedir. Bazı yaşamsal önemi olan organ nakilleri —böbrek nakli gibi—uluslararası pazarlarda mafia güçlerince, ticarî bir temelde, yürütülmektedir. Bu da, tıp yoluyla yaratılan istismar ve köleleştirme tiplerine bir örnektir.

Tıp alanının hastalardan uzaklaşması, yabancılaşması, tekelleşmiş tıp kurumlarınca kasdî olarak uygulanan çeşitli süreçler yoluyla sağlanmaktadır. Teknolojinin fetişleştirilmesi giderek artmaktadır.

“İç” süreçlerin nazik doğasını, el sürünce gözden kayboluveren esrarengiz tablosunu, farkedemeyen, Nils Bohr gibi yüksek düzeyli düşünürlerin ortaya çıkardıkları *Quantum* Fiziği disiplini günümüzde çok saygıdeğer bir mevki kazanmıştır. Ne yazık ki, *Quantum* Tıbbı henüz kitlelerin sağlık hizmetlerini etkileyen bir yaygınlığa ulaşmamıştır (*Quantum* Tıbbı hakkında, ayrıca, bkz. Kızılcılık, a.g.y., 45). Lineer ve biçimsel mantık sayesinde ayakta duran pozitivist bilimin alternatiflerini üretecek kadrolar günümüzde artık mevcuttur; ama, bunlara işlerlik kazandırma arzusu eksiktir. Aydınlanmacı kurulu düzen kendi değerlerinin tartışılmasına müsaade etmeğe yanaşmamaktadır. Bu noktada, Postmodernizm’in modern dünyayı eleştirmesi, tutucu bir içine kapanma sendromuna girmiş olan “ilerici” modernistlerin yadsıdıkları adımları gündeme getirmesi, İnsanlığın düşlediği bir umuttur. Bu yüzden, Postmodernizm’in yükselmekte olduğu seksenli ve doksanlı yıllarda, bu akıma entelektüel sempatiyle bakılmıştır.

#### 4.2.1.3.3. Değişim: “Kendiliğindenlik” Ögesinin Tıp Alanına Kazanılması

Kızılçelik’in alternatif tıp hakkındaki değerlendirmelerinden biri yazarın postmodern düşünüşte büyük rol oynayan bir kavram çiftine yeterince değer vermediğini göstermektedir:

Özellikle, son zamanlarda, insanların alternatif tıba gösterdiği ilgi artışı, alternatif tedavilerin değerinin kanıtlanmasından daha çok, modern tıbbın uğrattığı hayal kırıklığının ve almış olduğu boyutun sonucudur. (1995: 47)

Alternatif tıpta olan büyük bir özellik Modernizm açısından “bilim-dışı” ilan edilmiş ve dışlanmış: “kendiliğindenlik.” Modern-öncesi tıp yöntemleri sorunlara müdahale ederek düzeltmek amacıyla çalışmaz. Yaşayan organizmanın bu sorunu çözme yolunda sahip olduğu, fakat bazı etmenler dolayısıyla bloke olan yetileri aktive etmeğe yönelir. Bunun en çarpıcı örneklerinden biri, virüs ve bakterilere karşı dezenfekte üzerine dezenfekte ederek savaşan modern tıptan farklı bir yolda, vücudun bağışıklık sistemini harekete geçirmeğe çalışır. Kızılçelik’in iddiasının tersine, “alternatif tedavilerin değerinin kanıtlanması” yolunda atılan adımlar bu tedavilerin “kendiliğindenlik” kavramını başarıyla kullandıkları birçok örnek sayesinde.

Bu tür bir yaklaşım farkı “kendiliğindenlik-şiddetli müdahale” kavram çifti sayesinde anlaşılabilir. Çeşitli alternatif tıp yöntemleri belki sağlık sorunlarını yüzde yüz çözememiş olabilirler; ama, modern tıbbın çaresiz kaldığı birçok alanda, vücudun kendiliğinin sahip olduğu çok büyük güçleri yardıma çağırıp, onların sorunu çocuk oyunu gibi çözmelerini sağlamışlardır. O yüzden, bu tür örneklere tanık olanlar alternatif tıp metotlarının hafife alınacak şeyler olmadıklarının açıkça farkındadırlar.

Günümüzde geniş kitlelerin başvurduğu böylesi sağaltma metodlarının kadim Çin ve Hint kültürlerinde binlerce yıllık geçmişlerinin olması, başlı başına dikkat çekicidir. Bu coğrafyaların dünyanın en kalabalık nüfusuna sahip olmaları, bir yandan da buralarda geçerli yaşam pratiklerinin ne denli yaygın olduklarını yansıtmaktadır. İster sözel aktarımla, ister “gizil reçetelerle” kuşaktan kuşağa aktarılmış bu öğretilerin binlerce yıl ayakta kalmalarının sağlam birer gerekçeleri

olsa gerekir. Bugün Kuzey Amerika ve Avrupa’da, giderek artan sayıda tıp merkezi için kendiliğindenlik ilkesine dayalı tedavi yöntemleri “alternatif” olmaktan çıkmış, merkezî konumlar kazanmıştır. Daha da çarpıcı olan, başta Çin ve Hindistan olmak üzere, birçok Asya ülkesine doğru ciddî bir hareketliliğin—bir nevi sağlık turizminin—ivme kazanmasıdır. Aynı biçimde İstanbul, Ankara, İzmir, gibi metropollerde şifâ bulamayan birçok hastanın Anadolu’nun ücra köşelerinde dertlerine derman aramaları—ve bulmaları—şaşırtıcı olmaktan çıkmıştır.

Eski çağlardan beri bilinen bu gerçeklere çağdaş yaşamda yer verilmesi çabasını güden postmodern akımlar tıp dışındaki alanlarda da “kendiliğindenlik” için yer sağlamağa çabalamaktadırlar— yönetsel konular, ekonomi, kültür, siyaset, iletişim, ... Örneğin, modernist düşünüşte birbirinden ayrılmaz kavramlar olarak düşünülegelmiş olan “devlet ve devrim” aslında birbirlerinin taban-tabana karşıtıdırlar. (ayrıca, bkz. Terence, 2000; Wallerstein, 1999) Çağımızın gündeminde, başarıldıktan sonra devlet baskısıyla korunmağa gereksinme duyulmayacak devrimler vardır. Fransız Devrimi’nin Napoléon gibi bir zorba tarafından, Sovyet Devrimi’nin de “işçi sınıfı diktatörlüğü” tarafından korunmak zorunda kalmaları bu iki halk hareketinin kendiliğindenliklerini büyük ölçüde zayıflatmışlardır.

Değişim’in kendiliğinden olduğu örnekler çoktur. Gene de, bir müdahale ile yerine getirilmesinden başka yol olmayan bazı değişimler vardır. Örneğin, Avrupa’daki çok güçlü demiryolu ağı Napoléon’un şahsî yolsuzluklarla karışık eylemlerinin sonucudur: Ortaçağ Avrupa’sında ulaşım nehirleri birbirlerine bağlayan bir kanallar sistemi üzerinden yapılırdı. Napoléon İtalya, İspanya, Avusturya, İsviçre, gibi fethettiği ülkelerdeki kanal sistemlerini toprakla doldurttu; elde edilen yeni mekânları arsa olarak sattı ve paralarını zimmetine geçirdi. Aynı zamanda, her yerde demiryolları inşasına girişti. Ulaşım için sahip oldukları araçlar yok edilmiş olan halk trene rağbet etmek zorunda kaldı.

Kolonyalizm gittiği ülkelere şiddetli müdahalelerle değişim getirmiştir. “Kolonyalizm artık bitip, tarihe karıştı...” denildiği sıralarda, 21.yy’da, eskisinden hiç farklı olmayan bir karakterle yeniden hortlamıştır (bkz.: Chomsky, 2000).

19.yy'ın Aydınlanmacı deęiřimiyle, 21.yy'ın İnsanlıęa “yeni dünya dūzeni” adı altında yutturmaęa çalıřtıęı deęiřim paketi arasında gūlū bir *continuum* vardır.

#### 4.2.1.3.4. DNA—Şifre Fetişizminden Doğanın Manipülasyonuna

Postmodernizmin yükseldiği onyıllar, aynı zamanda, moleküler biyoloji ve gen teknolojisinin de, tıp tarihini sarsan büyük bulgularına sahne olmuştur. İnsanlık, yaşayan bir organizmanın içinde barınan bir çeşit sarmal zincir yapısının o organizmanın tüm sistemlerinin anahtarlarına sahip olduğunu, ürpererek öğrenmiştir. Kemik ve kas fonksiyonlarımız, kendiliğinden çalışan çeşitli sistemlerimiz, zihinsel fonksiyonlarımız, dış görünüşümüz, üreme, gibi, çok sayıdaki fonksiyonun 150.000 yıl önceki *homo sapiens* atalarımızdan bu yana çok az mütasyona uğrayarak sürmekte olduğu yolundaki bilgi, Pozitivizm'in hep *zahir*'e ilişkin verilere yönelen, *bâtın*'a ilişkin verilere “hurafe” diyen doktrininden sonra, İnsanlığa soğuk bir duş gibi gelmiştir. Bu buluştan sonra, “her insanın kendi alınyazısıyla doğduğu; her insanın kaç kez soluk aldıktan sonra öleceğinin belirlenmiş olduğu...” yolundaki inanışlar Pozitivizm'e güçle bağlanmış kişilerde bile ciddi bir değer kazanmağa başlamıştır.

Genetik bilimi 21. yy.'ın en önemli disiplini olmuştur. Gen mühendisliğindeki gelişmeler, önceleri ütöpik olan birçok oluşumun gerçekleştirilebilir olduğunu göstermiştir. Genleriyle oynanmış tophumlardan kopya-canlılara (*clone*) birçok “yeni tür”—çetin tartışmalarla da olsa—yaşama katılmıştır. Bu tartışmalar “ütopya”ların “distopya”ya dönüştüğüne dikkat çekmektedir.

### 4.3. Aydınlanma ve Fizik Bilimi: İç ve Dış Dünya Arasında Geçişkenlik

Aydınlanmanın temel aksiyomlarının başında “pozitivist” yaklaşımın—bir nesnellik atfının—geldiği genel-geçer bir bilgidir. Deneye ve gözleme dayalı doğasıyla fizik bilimi, bu aksiyom için en iyi modellerden biri olagelmıştır. Dolayısıyla toplum bilimleri de dahil olmak üzere birçok disiplin fizik metodolojisini kendine örnek ya da model almıştır.

20.yy. ile birlikte iyiden-iyiye tartışılır hâle gelen “bilimsellik” ve kıstasları, fizik kadar “nötr” bir alanda bile geçerli olmuştur. Bilimin de sanat gibi bir “değerler sistemi” olarak algılanması, 20.yy’ın ikinci yarısındaki en önemli dönüşümlerdendir<sup>52</sup>.

Gene de kitleler tarafından “artık tarihe mâlolmuş” bilinen, ve ancak belirli, marjinal ortamlarda tartışılabilen tüm “geçerli bilgiler”in yanısıra, Aydınlanmacı çabaların büyük yol aldığı bir bağlama daha işaret etmek yerinde olacaktır: Aydınlanma ile iç-dış farkı ortadan kaldırılmaya başlamıştır: Atomun bile içine—parçalanması yoluyla—bakmak; “iç”in açılmasıyla “dış” olmasını sağlamak, 20.yy’ın seyrini değiştiren bir hamledir. İçe dönük patlama (*implosion*) ve dışa dönük patlama (*explosion*); “potansiyel” ve “kinetik enerji” kavramları, iç-dış enerji biçimleri (*energie-enthalpie*), muazzam keşifler olmalarına rağmen beklenmedik şiddet yüklerini de taşımışlardır—atom bombası bunun somutlanmış hâllerinden sadece biridir.

Sonuç olarak şu soru sorulabilir: Acaba iç ile dış dünya arasında böylesi bir geçişkenliğin sağlanması hangi noktada ve ne derece mütecavizdir? Tüm bu oluşumların sanata yansması olan “insanın kendini esere tahvil etmesi,” ya da, İç dünya’ya da böylesine sorgusuz müdahale edilmesi, insanlık’tan geriye ne bırakacaktır?

---

<sup>52</sup> Bu konuda özellikle bkz.: Wallerstein, 1996; 2000; 2003.

#### 4.4. Tarih Alanında Modernizm ve Yanlılık

Modernizm'in temel dayanağı olan aydınlanmacı dünya görüşü, temel olarak çizgisel zaman akışı üzerine kuruludur. Bunun en bildik yansıması olan Evrim Teorisi'nin güncelliğini koruması dikkat çekicidir; belki de, bunu, büyük ölçüde, doktriner doğasına borçludur. Evrim teorisinin doktriner doğası—kendini tek seçenekmişçesine empoze eden *postulat*'ı ve taraftarları—bir teorinin en önemli özelliğini; “tartışılabilir” olmasını zedelemekte, onu gnostik bir ön-kabul hâline getirmektedir. Oysa herşeye “evrim” açısından bakmakla “sona yönelik,” “erimsel” bir tavır takınmak, yaşamın birçok pratiğine ters düşmektedir: Doğada, birçok alanda bir devr-i daim hareketi vardır; ancak Aydınlanma buna bile bir dramatik hedef/kisve katarak yaklaşmayı empoze etmiştir. Dolayısıyla, sadece en temel öğelerinden hareketle bile görülebilecek bir “tarihsellik sorunu” bu disiplinin de çağdaş algıyla onarılmaya ihtiyaç duyduğunu yansıtmaktadır.

Geleneksel tarih yazımının iktidarlara koşturduğu artık tamamen deşifre edilmiştir. Post-modern süreçte bu doğanın değiştirilmesine gayret edilmiş, tarihin bariz “yanlılık”ı başka anlayışlarla ikame edilmeye çalışılmıştır. Bunların başında gelen sözlü tarih çalışmaları ve kültürel araştırmalar, 1990'lardan beri toplum bilimlerinin gündeminde yer almış, hattâ bunların da olumsuzlukları—keşfedilebildikleri kadarıyla—eleştiriye ve tartışmaya açılmıştır.

Immanuel Wallerstein'in temel metinleri arasında yer alan *Ütopistik ya da 21. Yüzyılın Tarihsel Seçimleri* (1999), *Yeni Bir Sosyal Bilim İçin* (2003), *Bildiğimiz Dünyanın Sonu. Yirmi Birinci Yüzyıl İçin Sosyal Bilim* (2000/2003), *Jeopolitik ve Jeokültür* (1993), ve *Sosyal Bilimleri Açın* (1996) bu alandaki temel tartışmaları yansıtmaktadırlar. Post-modernizm'in diğer başat varoluş alanlarına—bilim ve sanat başta olmak üzere—yaşamın çeşitli odaklarına yansımalarına dair değerli saptamalar içeren temel bir metin olarak Steven Connor'un *Post-modernist Kültür. Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş* adlı yapıtı (2001) burada tartışılan konuları toparlayıcı niteliğiyle dikkat çekicidir.



#### 4.5. Ütopya'dan Distopya'ya: "Globalleşmenin Sonu"

GLOBALLEŞMENİN SONU

BİR SOMUN EKMEK VE BALIK

Bilgi çağında değiliz.

Bilgi çağında değiliz.

Haberleri,

radıoyu

ve bulanık ekranı unut.

Günümüz

bir somun ekmek ve balık

zamanı.

İnsanlar aç

ve güzel bir söz

bin kişi için

ekmek demek.

(Rugman, 2004: 7)

(Çev.: Sedat Eroğlu)

Birçok şirket, uluslararası örgüt, araştırma enstitüsü ve devlet kurumuna danışmanlık yapan, Oxford Üniversitesi Templeton College'de stratejik yönetim alanında çalışmalarını sürdüren ekonomist ve araştırmacı Alan Rugman, Küreselleşme'nin sonuna gelindiğini düşünmektedir. Yazar bu düşüncenin belirgin hatlarını çizerken, başta, 1997'de Asya'da ekonomik büyümenin durmasını; ardından, dünya çapında büyük gerilemelerin izlenmesini, ve

nihayetinde, 1999'daki "kargaşa"nın<sup>53</sup> "serbest ticaret ve küreselleşmenin başarısızlığa uğradığı" şeklinde yorumlandığını, hatırlatmaktadır (Rugman, 2004: 17). Hattâ, daha da ileri giderek, şu iddialı tanımı yapmaktadır:

Küreselleşme bir masaldır; gerçekte hiçbir zaman vorolmamıştır. [Globalleşmenin Sonu adlı] kitapta yeralan çözümlemelere göre, imâlatın büyük bir bölümü ve hizmet sektörü, global değil, bölgesel bir şekilde örgütlenmiştir. Bölgesel düşünüp yerel hareket eden çokuluslu girişimler (ÇUG) uluslararası ticaretin motorunu oluşturmaktadır. (a.g.y.)

Ötesinde, yazarın, 2009 yılındaki "küresel kriz" yaşanmadan yıllar önce, kullandığı ifadeler—özellikle bu krizin tetiklediği kontrol mekanizmaları ve muhafazakârlaşma, içe kapanma süreçleri göz önüne alındığında—çarpcıdır:

Global pazara dayalı kapitalizmin gözle görülür yenilgisi, daha sıkı bir mâlî düzenlemenin ve sermaye kontrollerinin gerekliliğini ortaya koymuştur. Ancak küreselleşmenin, finansal sermayeyle ilgilenen kısa vade yatırımcılarının yarattığı karmaşayla pek ilgisi yoktur. Aksine, küreselleşmenin gerçek odağı ÇUG'lerin aktivitelerinde ortaya çıkmaktadır. ÇUG'ler tarafından gerçekleştirilen doğrudan yabancı yatırımlar (DYY) uluslararası iş faaliyetlerinin yürümesini sağlayan asıl öğelerdir. (DYY, bir ana şirketin başka bir ülkede bulunan yan şirketinin faaliyetlerini kontrol etmek için yaptığı sermaye yatırımı olarak tanımlanır). ÇUG'ler, aynı zamanda, ortak girişimlerle, yani, stratejik ittifak ve lisans sözleşmeleri gibi araçlar vasıtasıyla gerçekleştirilen, sermaye yatırımı niteliği taşımayan dış operasyonlarla da ilgilenirler. (a.g.e., 17-18)

Yazara göre, uluslararası düzen üç ana üstün yürütülmektedir: A.B.D., A.B. ve Japonya'nın liderliğindeki "üç ayaklı yönetim" in güdümlendiği bir süreç herşeyi belirlemektedir. ÇUG'ler küresel nitelik taşımazlar; tersine, "üç bölgeli bir temel

---

<sup>53</sup> Yazar 1999'da, Seattle'da gerçekleştirilen protestolara gönderme yapmaktadır. Seattle olayları hakkında bkz.: Welton, Neva, Linda Wolf, *Küresel Başkaldırı. Yirmi Birinci Yüzyılın Tiranlarına Karşı Mücadele*, Çeviren: Aydın Ekin Sağlam, Aykırı Yayıncılık, İstanbul, 2004.

üzerinde” işlerler; bölgelerarası değil, kendi bölgeleri içinde hükümler konumlarına sahiptirler. Yazara göre, otomotiv, kimyasal madde, çelik, ağır elektrik malzemeleri, enerji ve imalat endüstrileri bu üç bölge kavramına uygun olarak işlemekte, ürünler nerede tüketiliyorsa üretimleri de orada yapılmaktadır. Küreselleşmenin gerçekleştiği iddiası “yalnızca elektronik eşyalar ve yüksek katma değerli ürünler gibi, nakliye ücretleri düşük ürünler”le ilgili olarak ortaya atılabilir (a.g.e., 18-19). Kültür ürünlerinin nakliye harcamaları oldukça düşük olduğundan, kültür alanının en fazla küreselleşen sektörlerden biri olabileceği akla gelmektedir. Örneğin, CDler gibi yüksek kalitede, çok miktarda, basılıp dünyaya tek elden dağıtılan duysal ürünler “yüksek katma değerli” kategorisinde düşünülebilir. Uluslararası sanat organizasyonlarında adından söz ettirmeyi başaran müzik ve sahne gösterilerinin de, “küreselleşen” bir dağıtım metaı haline gelebildiklerini sık-sık gözlemek mümkündür. Hattâ, küreselleşmeyi kendine bir “misyon” olarak seçip, yaşamını buna adayan medyatik bireylerin de, “taşınma ücreti düşük-katma değeri yüksek ürünler” arasına sanat yoluyla katılmaları, Yeni Dünya Düzeni’nin yansımalarındandır.

Yazar “bölgesel ve iki taraflı anlaşmaların başarı”lı olduklarına, “çok taraflı anlaşmaların ise çoğunlukla başarısız” kaldıklarına dikkat çekerken, bunun “kapalı bölgesel blokların gücüne, ve küreselleşmenin sorunlarına ilişkin işaretler” olduğunu düşünmektedir. Kapalı bölgesel bloklar ve ikili-anlaşmalar bağlamında yeralan en büyük 500 girişimin tüm dünyadaki doğrudan yabancı yatırımların %90’ını teşkil ettiğine ve, bunların, dünya ticaretinin yarısından fazlasını oluşturduğuna, işaret etmektedir. (a.g.y.)

Yeni Dünya Düzeni devletlerin ve hükümetlerin tanımını da büyük ölçüde ticarileştirmiş görünmektedir. ÇUG ve bölgesel anlaşmalar bağlamında bu duruma eğilen yazar, Japonya örneğinden hareketle, hükümetlerin kural koyucu nitelikleriyle değil, ancak, “katalizatörlük” gibi etken rollerle “başarılı bir iş ağının ortağı olabilecekleri” saptamasına katkıda bulunmaktadır.

Şu dört politik dinamik bölgesel ticaret ve yatırım bloklarını güçlendirmektedir:

- Ticaretin “iyileştirilmesi” mevzuatındaki korumacı ve ayrımcı hükümler;
- İki taraflı yatırım anlaşmalarından birçok sektörün bağışıklı tutulması;
- Sağlık, güvenlik ve çevreye dair mevzuatın blok içindekilerin lehine, dışarıdakilerin aleyhine olacak şekilde uygulanması;
- İhracatı teşvik programlarına yönelik iç sübvansiyonlar ve koşullu millî muamele için uygulanan iç sübvansiyonlar, gibi, o bloka özgü kurumsal önlemler. (a.g.e., 21)

Sonuç olarak, “Küreselleşme” tezlerinin pek de işlerliklerini sürdüremedikleri, korumacı-modernist, hattâ muhafazakâr eğilimli süreçlerin gölgesinde yeni bir çağa girildiği, düşünülebilir. Anılan “önlemler” ve benimsenen politikalar, tez boyunca altı çizilen, “Yeni Dünya Düzeni’nin Olumsuzlukları” bağlamını— yaşamın birçok alanında, örtülü ya da açık olarak hissedilen baskıları— yansıtmaktadır. Tüm bu sıkışmaların ve gerginliklerin sanata, özellikle de müziğe şu şekillerde yansması beklenebilir: Ya şaşkıncı olamayan bir biçimde bu sisteme ayak uyduran, muhafazakâr, kuralcı ve konvansiyonel bir kimlik benimsenecek, ya da bu iklimin tersine—bir yanlısamalar evreni yaratılarak—hedonist bir tavrın peşine gidilecektir.

## 5. 21. yy'da Sanat – Ekonomi İlişkisi İçin Genel Bir Çerçeve

Stallabrass'ın ekonomi ve sanat ilişkisine dair son derece çarpıcı saptamaları vardır. Yazar, serbest ticaret ile “özgür sanat”ın birbirlerine görüldüğü kadar taban tabana karşıt olmadıklarını düşünmektedir. Bu görüşünü üç farklı açıdan savunmaktadır. İlk olarak, iki alanın meslek erbabları arasındaki yakın benzerlik, iletişim, etkileşim ve çikara dayalı ortak davranış modelleri gelmektedir:

Birincisi, sanat ekonomisi finans kapital ekonomisini çok yakından takip eder; finans kapital ekonomisindeki gelişmelerin etkileri çok kısa sürede sanat ekonomisinde de hissedilir. Donald Sassoon, kültürel egemenlik üzerine yakın geçmişte yaptığı çalışmasında, 19. ve 20. yüzyıllarda roman, opera ve sinema alanlarındaki ihrâcat ve ithâlat örüntülerini araştırmıştır. Onun bulgularına göre, kültürel açıdan egemen olan ülkelerde, iç piyasa talebini aşan bol miktarda üretim yapılmaktadır; bu ülkelerin sanat ithâlatı çok düşük, ihrâcatı ise yüksek düzeylerde seyreder.

[...] Finansal gücün dağılımı ile, kültürel hâkimiyetin paylaşımı arasında çarpıcı paralellikler yakalıyoruz. Küresel sanat satışlarının yarısından biraz azını gerçekleştiren A.B.D.'nin kültür egemeni olması hiç de şaşırtıcı değil; Avrupa ise geriye kalan satış hacminin büyük bölümünü gerçekleştiriyor; bunun yaklaşık yarısı Birleşik Krallık'ın elinde. Fransa sanat tacirliği alanında önemli bir kaynak oluşturuyor; İtalya ve Almanya da bu alanda önemli pazarlara sahip. Sanat eseri fiyatları ve satış hacmi hisse senedi piyasasıyla atbaşı giden, dünyanın belli başlı finans merkezlerinin, aynı zamanda, en önemli sanat satış merkezleri olması hiç de rastlantı değildir. Bu paralelliği tespit ettiğimizde, sanatın yalnızca amaçsız bir serbest oyun bölgesi olmadığını kavrarız; sanat piyasası aynı zamanda sanat eserlerinin, yatırım, vergiden kaçınma ve kara para aklama gibi çeşitli amaçlar için kullanıldığı ikinci bir spekülasyon piyasasıdır. (Stallabrass, 2009: 14-15)

Yazarın ikinci gözlemi, sanatın gene de finans dünyasından ayrı bir kimlik sahibiymiş gibi görünme çabasını elden bırakamayışıdır.

[...] İkinci olarak, çağdaş sanat hiç durmadan, bağımsızlığının ve kitleden farklılığının işaretlerini sergilemek zorundadır, çünkü sözünü ettiğimiz bayağı ekonomik dertleri izleyicilerinin kafalarından uzaklaştırması gerekir. Bunu başarmak için, ürettiklerini, kitlesel üretimin ve beğenin bayağılaştırdığı ürünlerden kesin çizgilerle ayırmalı, sınırlarını kesin olarak belirlemelidir. Anlaşılmazlığı, hattâ düpedüz sıkıcılığı erdeme dönüştürür, öyle ki, bunlar başlı-başına birer kural hâline gelir. Duygusallıktan azâde oluşu, pop şarkılarına, sinema ve televizyona satılan tatlı hayâllerin ve mutlu sloganların negatif yansımasıdır. (a.g.e., 15)

Yazarın üçüncü görüşü, finans dünyasının sanat dünyasına bir cankurtaran gibi sarılmak zorunda olduğudur.

[...] Serbest ticareti ve özgür–“serbest–sanat”ı, birbirlerine karşıt değil de, ilkin bir hâkim sistem, diğerini ise onun yaralarını saran, bütünleyici bir parçası, olarak görmek mümkündür; doğrusu, “kirlenmemiş kültürel bağımsızlık” ideali için en tehlikelisi de budur. (a.g.e., 16)

Bu görüşünü pekiştirmek için Marx’ın ünlü bir sözüne, “Tek kelimeyle, burjuvazi, kendi sûretinde bir dünya yaratıyor.” (Marx’tan aktaran Stallabrass, 2009: 17) ifadesine başvuran yazarın, başka bir Marx alıntısıyla, “Katı olan herşey buharlaşıyor.” (a.g.y.) ile, İstanbul Bienalinin (2009) benimsediği bir sloganı çağrıştırmaları mânîdardır.

### 5.1. Soğuk Savaş Sonrasının Temel Yönelimleri

Soğuk Savaş'ın dünya sistemindeki, özellikle kutupluluk sistemindeki, belirleyiciliği sadece siyasî ve ekonomik boyutlara yansımamış, toplumsal yaşamın birçok boyutu gibi, sanatın da hem tasarımına, hem de dolaşımına, güçlü etkileri uzun yıllar sürmüştür. Soğuk savaşın ardından değişen tablo sanatın piyasaları kadar işlevlerini de çeşitlendirmiştir:

Doğu Avrupa Komünizmi'nin çöküşünden ve Kapitalizm'in gerçek bir küresel sistem olarak sahneye çıkışından bu yana, sanatın kullanımları hem çeşitlendi, hem de açıklık kazandı. (Stallabrass, 2009: 19)

1989 yılı ve sonrasında yaşanan küresel olaylar—Doğu ve Batı Almanya'nın birleşmesi, Sovyetler Birliği'nin dağılması, küresel ticaret anlaşmalarının yapılması, ticaret bloklarının güçlenmesi ve Çin'in kısmen kapitalist bir ekonomiye dönüşmesi sanat dünyasının karakterini de temelden değiştirdi. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından, sanatın başkenti Paris'ten New York'a taşınınca, [dünyanın çift-kutuplu çelişkisi göze batar hale gelmiş ve] sanat dünyası Soğuk Savaş'ın Doğu-Batı bölünmesi temelinde yapılanmıştı. Her iki bloktaki devlet destekli yüksek sanat birbirinin negatif kopyasıydı: Doğu'daki sanat belli bir ideolojiye uymak, onu temsil etmek ve toplumsal amaçlara hizmet etmek zorunda olduğuna göre, Batı'daki sanat kesinlikle bu tür yüklenimlerden arındırılmış olmalı ve herhangi bir amaca hizmet etmesi beklenmemeliydi. Doğu'nun sanatı insanlığın, özellikle sosyalist İnsan'ın, başarılarını yüceltiyorsa, o zaman Batı sanatı insanlığın yeteneklerinin sınırlarına, başarısızlıklarına ve zalimliklerine odaklanmalıydı (yine de sanatın, tam da bu kötülükleri açığa çıkarma çabasıyla, insanlık için iyi birşeyler başarabileceği umudunu hep koruyarak). Bu keskin karşıtlığın (Glasnost sırasında yavaş yavaş ve Doğu Bloku rejimlerinin çöküşüyle hızlanarak) zayıflamasının ve Kapitalizm'in tantanalı zaferinin (A.B.D.'nin tek süper güç olduğu “Yeni Dünya Düzeni”nin kuruluşunun) ardından, sanat dünyası süratle yeniden yapılanma sürecine girdi. [...] Dünyanın dörtbir yanını sanat etkinlikleri sardı; farklı ulusal, etnik ve kültürel kimlikler taşıyan ve Batı'nın uzun

yıllardır gözardı ettiği pek çok sanatçı, eleştirmenlerin onayını aldı ve ticarî başarı kazandı.

Bu değişikliğin koşulları bir dizi karmaşık kuramsal hamleyle, piyasanın yavaş yavaş kabul ettiği gelişmeyi teyid eden post-modern eleştiri tarafından hazırlandı: Yüksek kültürün evrenselci yüzünün arkasında saklanan beyaz, erkek “dâhi”nin maskesi düşürüldü. Feministler sanat dünyasındaki erkek egemenliğine meydan okudular, kadınların dışlanmasını sağlayan değerlendirme ölçütlerini yeniden şekillendirmek için büyük uğraş verdiler. (a.g.e., 20)

Bu süreçte ortaya çıkan “kültürel çeşitlilik,” “çokkültürlülük,” “kültürel farklılıklar,” gibi söylemlerin güncel sanat pratiklerine eklenmeleri gecikmemiştir. Tam tersine, bu söylemler olmaksızın kapsamlı bir etkinlik yapılması, artık neredeyse sözkonusu olmaktan çıkmıştır. Stallabrass bu bağlamın erken örneklerini hatırlatmaktadır:

[...] Büyük çokkültürlü sergi olgusunun yükselmesi, tam olarak Soğuk Savaş bitimine rastladı; Glastnost yıllarında planlanmış, Londra ve Paris’te düzenlenen ve beyazların sanattaki kurumsal tekeline kıran iki sergi bunu başlangıcı oldu: Pompidou Merkezi’ndeki *Magiciens de la Terre* [*Yeryüzünün Büyücüleri*] ve Hayward Gallery’deki *The Other Story* [*Öteki Hikâye*] adlı sergiler 1989 yılında gerçekleştirildi.

[...] Özellikle *Yeryüzünün Büyücüleri*, daha başlığında kendini gösteren, Üçüncü Dünya sanatçıları egzotikleştirme yaklaşımından ötürü eleştirildi. Yine de bu, sanat dünyasının merkezi olan bir metropolde Birinci Dünya ve Üçüncü Dünya sanatlarını birlikte teşhir etmek amacıyla gerçekleştirilen ilk önemli sergiydi. (Stallabrass, 2009: 20-21)

[...] Beyaz olmayan sanatçılar artık ilgi görmemekten yakınmayacak, yalnızca gördükleri ilginin türü konusunda kaygılanmaya başlayacaktı. (a.g.e., 21)



Soğuk Savaş'ın kapanması ile “Yeni Dünya Düzeni” söyleminin yaygınlaşması, özlerinde aynı ideolojik temele dayanmaktadır. Liberalizm'in “cilâlanmış” bir versiyonu olarak dolaşıma sokulan neo-liberal dünya görüşü, arkasına aldığı cazip “Küreselleşme” söylemleri ile geniş kitleleri kolaylıkla etkilemeyi başarmıştır. Bunun bir manipülasyon olup olmadığına anlaşılması, beklendiğinden kısa sürmüştür. Bu alanda çarpıcı saptamaları olan Stallabrass, Neo-liberalizm'in sanat dünyasına başlıca yansımalarını şöyle özetlemektedir:

Soğuk Savaş'ın bitmesinin ardından “Neoliberalizm” olarak adlandırılan dizginsiz Kapitalizm'in küresel çapta güçlenmesi sanat dünyasının soluk çehresine renk katan bu etkinliklerle çakıştı. Neoliberalizm düzeninde, sözde, serbest ticaret lisanı konuşulur; ama küresel kural koyucu organlar (Dünya Bankası, IMF ve Dünya Ticaret Örgütü) zengin ülkelerdeki sanayileri ve tarımı korururken, kırılgan ekonomileri (damping de dahil) kuralsız ticarete, özelleştirmeye ve sosyal devletin tasfiyesine maruz bırakır. Bunların dünya çapındaki sonuçları düşük ücretler, güvencesiz istihdam, yüksek işsizlik ve sendikaların güç kaybıdır. (a.g.y., 21)

Bununla birlikte, ulusaşırı ve uluslararası şirketlere—dolayısıyla, aşağıda göreceğimiz gibi, sanat dünyasına—akan servete rağmen, bu sürecin sanat üzerindeki en güçlü etkisi, sanatın ekonomisinde değil retoriğinde kendini gösterdi. Ticaret engellerinin sözümona kaldırılmasına paralel olarak kültürel engellerin de yıkılmasına ve bunun yarattığı görkemli kültürel senteze övgüler yağdıran koronun coşkulu sesi dörtbir yanda çınlamaya başladı. Sanat dünyası bu tutumunda hiç de yalnız değildir; küreselleşme konusundaki heyecan ve tutku dalgası insan bilimlerinin yanısıra tüm ekonomik ve politik söylemlere, akademik konferanslardan liberal gazetelere kadar birçok platformda yayılmış bulunuyor. Justin Rosenberg (2000), bu söylemin mantığını derinlemesine analiz etmiştir. Rosenberg, sosyal kuramda temel itici güçler olarak ekonomik, politik ve askerî güç gibi parametrelerin yerine mekân ve zaman gibi soyut nitelikleri kullanan ve genellikle bulanık ya da sadece retorik niteliğindeki sonuçlara varan analizlerin yarattığı tutarsızlığı ortaya koyar. Sanat dünyasında da,

küreselleşme hakkında edilen lakırdılar aynı ölçüde gevşektir ve her yere yayılır.

Sanat dünyası bu retoriğin politik açıdan liberal yönünü benimserken, özellikle kültürel sentezin ya da meleziğin yararlarını överken, söz konusu retoriğin arkasındaki vizyon—küresel sermaye rüyası—bütünüyle ve büyük bir hızla sanat dünyasına yansıdı. Bu gelişmenin sonucunda sanat söylemi, sanat kurumları ve sanatçıların ürettiği işler hızlı bir değişim sürecinden geçti. 1990’lar boyunca bienaller ve diğer sanat etkinlikleri tüm küreyi sardı; bu arada kentlerde yeni çağdaş sanat müzeleri kuruldu, ya da daha önce kurulmuş olanlar genişletildi. Bu müzeler, şirketlerin çalışma modellerini içselleştirdikçe etkinlikleri de giderek daha ticarî bir veçhe kazandı: İş dünyası ile işbirliği yaptılar, ürünlerini ticarî kültüre yaklaştırdılar ve kütüphanelerden ziyade mağazaları ve temalı parkları model alarak yapılandılar. Aynı zamanda, çağdaş sanat kitle kültürünün bazı unsurlarıyla daha yakın temas kurdu; bu gelişme o kadar yaygınlaştı ki, bazen bu yönelimin “gerçek” ile ya da “gerçek hayat” ile kurulan yeni bir ilişki olduğu sanıldı. (a.g.e., 22-23)

Buraya kadar genellikle görsel ağırlıklı güncel sanattan bahsedilmiştir. Ancak gene aynı biçimde, müzik sanatının da benzer çerçevelere sıkışmış olduğunu, aynı izleklere mecbur bırakıldığını belirtmek yanlış olmaz. Kitleleşen medyanın beslediği son derece konvansiyonel örnekleri bir yana bırakılırsa, müziğin de—özellikle yenilikçi vurgular taşıyan türlerinin—müzelere ya da çağdaş sanat galerilerine girebildiği oranda; buralara sokulabildiği şekillerde ve söylemlerde, “görünürlük” kazanması, gündemde yer bulabilmesi, dikkat çekicidir. Duysal tasarım alanındaki sanatçılar müziğin tek başına sunulmasından kaçınmış, bu sanatçıların üretimleri, ancak, ses yerleştirilmesi, ses heykeli, *soundscape*, vb. mekânsal bağlamlar, plastik ya da görsel öğelerle değer bulabilmiştir.

Soğuk Savaş sonrası bir diğer gelişme de “sanatın politizasyonu”ndaki vurgu değişikliğidir. Politik sanat siyasî kimliğin ve eylemin belirleyici olduğu marjinal bir alan olmaktan çıkmış, çoğunlukla sembolik vur-kaç hamlelerine, espirilere

indirgenmiş, “seyreltilmiş,” ve iyiden-iyiye konvansiyonelleşmiş bir görünüm kazanmıştır.

Politik sanat nasıl oldu da bu kadar öne çıktı? Bu, kısmen, 1980’lerde ekonomik durgunluk nedeniyle aniden karaya oturan ve zor durumda kalan piyasa-dostu sanata gösterilen bir tepkiydi. Kısmen de, politika sahnesinde liberal rüzgârların eseceği beklentisinden kaynaklanıyordu. (Stallabrass, 2009: 26)

Bu politik sanatın saltanatı görece kısa sürdü, bunun nedenlerinden biri amacına ulaşmış olmasıydı: Sanat gerçekten de çeşitlendi ve, bir kez koşullarına uyum sağladıktan sonra, geriye dönüşü sözkonusu olamazdı. Eğer politik sanat, kendi idealini daha fazla gerçekleştiremediyse, bunun nedeni tam olarak olgunlaşmamış oluşu ve gerçek politik süreçlerden kopukluğu. Benjamin Buchloh (1997: 68-69), çağdaş sanat hakkındaki iğneleyici ama iknâ edici değerlendirmesinde şu iddiayı ortaya atar: A.B.D.’de (ya da başka yerlerde) uzun dönemde politikanın kamusal alandan özel alana kayma eğilimi sanata da yansımıştır: Sanatçı kimliklerine ve bu kimliklerin uzlaşımsal simgelerin birleştirilmesi yoluyla inşasına odaklanmış bir sanat ortaya çıkmıştır. Sosyal sınıf ve tarafsız politik kurumlar gibi çetin alanlarla kıyaslandığında, bu mevzularla iştigâl etmek çok daha kolaydır. (a.g.e., 27)

Ya da Martha Rosler’in iddiasına göre, giderek büyüyen gelir adaletsizliği A.B.D.’ye damgasını vururken, kültürel alana dahil olma talepleri artmış ve sonuçta şöyle bir tablo ortaya çıkmıştır:

Çokkültürlülüğün sanat dünyasındaki versiyonu (çokkültürlülük için kültür dünyasından daha uygun bir yer olabilir miydi?...) zorunlu olsa da, zaman- zaman sıkıntı verecek derecede basmakalıp olan, gelir dağılımını atlayarak toplumdaki kimliklerin gölge modelini üreten bir versiyon.... (Rosler, 1997: 23’ten aktaran: Stallabrass, 2009: 28).

Dolayısıyla, A.B.D. ekonomisi özellikle 1990'lı yılların ortalarında yeniden canlandığında, ortaya yeniden—değişime uğramış olsa da—piyasa dostu bir sanat çıktı; bu sanatta kimlikler, hangi biçimde iç-içe geçip hangi yöne savrulacakları tüketimciliğin (*Consumerism*) gel-gitlerine bağlı olan, ele avuca sığmaz çağrışımlara dönüştü. (a.g.y.)

Stallabrass'ın yaptığı belki de en çarpıcı saptama, “çeşitlilik”in bir ilüzyon olarak sunulmasıdır. Yazarın bu ilüzyonu “neo-liberal değerlerin propagandası”yla ilişkilendirmesi de son derece dikkat çekicidir:

[...] Küreselleşmiş sanat dünyasının göklere çıkarılan çeşitliliği, daha yeni, başka bir-örneklikleri gizlemektedir. Küresel kapitalizm, 1989'da yenik düşmüş muhalifinin demir perdesinin arkasından sahneye çıkmış ve hızlı değişim sürecinde zorba ve amansız bir sistem olarak kendini göstermiştir; aynı durum, sanat dünyası için de geçerli olabilir. Sanatın Soğuk Savaş dönemindeki savcılık rolünün sona ermesi, çoktandır gelişmekte olan yeni rolünü, neoliberal değerlerin propagandacısı olarak temel işlevini, gözler önüne sermektedir. (a.g.e., 69)

## 5.2. Konvansiyonelleşen Sanatın Rol Modelleri

Müziğin, bazı dönemlerde, toplumsal hareketlere ve siyasî konjonktüre daha duyarlı olduğu—sanatın diğer dallarında da olduğu gibi—dönem-dönem politik mesajlara daha fazla ağırlık verdiği; etkilendiği siyasî ve ekonomik dalgalanmaları kendi araçlarıyla yansıttığı, bilinen bir olgudur. Özellikle Soğuk Savaş süresince ve hemen sonrasında, bu oluşuma sayısız örnek türemiştir: Birçok ülkede, ciddi bir “karşı-duruş” kültürü gelişmiş; siyasî baskılara karşı sanatsal ifade, toplumun en önemli çıkış kanalı hâline gelmiştir. Protest müzik, kabare, ya da 20.yy. başlarında adlandırıldığı şekilde, *Gebrauchsmusik*<sup>54</sup> alanlarında birçok nitelikli üretim, bu politik tavrı yansıtmıştır. Aynı biçimde, yenilikçi konser müziği ürünlerinde—müzik tiyatrosu ve elektroakustik müzik başta olmak üzere—birçok ayrıksı yapıt üretilmiştir. Bu tür çalışmalar yapmış kompozitörler arasında, Hans Werner Henze (*Versuch über Schweine* (1968), *El Cimarrón* (1969), *Voices* (1973), vd.); Luigi Nono (*Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (1965), *Contrappunto dialettico alla mente* (1968), *Intolleranza* (1960), *La fabbrica illuminata* (1964), vd.); Herbert Eimert (*Epitaph für Aikichi Kuboyama* (1960),vd.); Bernd Alois Zimmermann (*Die Soldaten* (1958-1960), *Omnia Tempus Habent* (1957), *Elegie für junge Dichter*, (1967-1969), vd.); Karlheinz Stockhausen (*Gesang der Jünglinge* (1955-6), *Telemusik* (1956), vd.), İlhan Mimaroglu (*Sing Me A Song of Songmy* (1971), *Tract* (1972-4), *Immolation Scene* (1983), vd., yer alır.

Aynı dönemde, özellikle Vietnam Savaşı ekseninde gelişen protesto hareketleri, müziği—özellikle de *rock* tavrını—özel bir öge olarak kullanmış, yer-yer araçsallaştırmıştır. Woodstock Festivali, bir müzik etkinliği olmanın ötesinde siyasî bir “kırılma noktası” işlevi görmüş, müzik, dünyada ilk defa olmak üzere A.B.D. ile Avrupa’daki—hattâ dünyanın diğer bölgelerindeki—gençlik hareketlerini birbirine bağlamıştır.

---

<sup>54</sup> *Gebrauchsmusik*, 20.yy’ın başlarında, Weimar İmparatorluğu dönemi Almanyası’nda dolaşıma girmiş bir kavramdır. Kullanıma yönelik, “işlevsel,” hattâ “tüketilebilir” olması amaçlanmış, çoğu zaman sinema, tiyatro, gibi başka disiplinlerle bütünlenen; ya da ev, okul, fabrika, gibi alanlarda, toplumsal örgütlenmelerde kullanılabilir bir müzik biçimi ve tavrı olarak benimsenmiştir. Bu özellikleriyle “ciddî müzik” dünyasının zaman zaman küçümsediği bu alan, ulaştığı kitlesellik ile 2. Dünya Savaşı sonrasında şekillenen yeni müzik türlerine ve kimliklerine etkileyici bir rol modeli üretmiştir. Bu konuda, ayrıca bkz.: Hinton, 1989.

Müziğin “hayatla ilişkili” oluşu dönem gençliğinin politik kimliğini büyük ölçüde etkilemiştir. Seçilen “rol modelleri” de müzisyen kimliklerinin ötesinde, birer siyasî ikon olarak, benimsenmiştir. Ancak, 1989 ile birlikte, dünyanın değişen politik çehresi—kutupların değişmesi, doktrinlerin çökmesi ya da terkedilmesi, siyasî mücadele kalıplarının büsbütün farklılaşması, ve özellikle de güçlü “pasifizasyon” stratejilerinin başarıya ulaşması, başta gençlik olmak üzere, toplumsal dinamizmin birçok kolunu kontrol altına almış, dizginlemiş ya da geri plana itmiştir. Gündelik hayatın bizatihi “politik bir edim” alanı olduğu konusundaki yaygın anlayış büyük ölçüde gölgelenmiştir. Stallabrass bu olguyu güncel sanat üzerinden değerlendirmektedir:

Çağdaş sanat âdeta serbest bir bölgede varlık gösteriyor; sıradan, gündelik hayatın işlevsel karakterinden kopuk, onun kurallarından ve uzlaşımlarından bağımsız bir hayat sürüyor sanki. Bu serbest bölgede şenlikli sürprizler, ahlâkın barbarca ihlâli ve birçok inanç sistemine yönelik saldırılar, dingin tefekkür ve entelektüel oyunlarla yan yana gelişip serpiliyor – tuhaf bir karışım bu. (Stallabrass, 2009: 11)

Sanatın kuralları yıkma alışkanlığı çok eski ve köklü, buna eşlik eden övgü ve yergiler de bir o kadar rutindir. Gel gelelim, bu tanıdık manzara yakın geçmişte gerçekleşen önemli değişimin üzerini örtüyor.

Bu değişim kısmen sanatın kendi iç sorunlarından kaynaklandı, kısmen de ekonomi ve politika alanlarındaki daha geniş çaplı dönüşüme tepki olarak meydana geldi. İlk bakışta, sanatın, serbest ticaretin pratiği üzerine olmasa da, ideali üzerine kurulmuş küresel neoliberal ekonomi sisteminden çok farklı olduğu anlaşılıyor, önümüzdeki tablo başka hiçbir sistemle sanat arasında bu denli büyük bir çelişki olamayacağını düşündürüyor. (a.g.e., 12)

Para ekonomisinin doruğunu temsil eden bu dönemde, piyasanın bir doyma noktasına geldiği, üretim fazlasının ve enflasyonun üreticiyi (hattâ devlet’i) hergün biraz daha çöktüğü, yatırımcı’nın toplumdaki tahtını rantıye’ye kaptırdığı, yeni bir Kapitalizm tablosu kesinleşmişti. Böyle bir panik toplumunda,

kalıcı değerler küçümsenmiş, insanlığa bir çeşit “kapkaççılık” ideali telkin edilmişti. İşte, bu ideal, sanat diline tercüme edildiğinde, derme-çatma üretimlerle sanat tüketicilerini oyalayan bir tavır ortaya çıkmıştı.

1980’ler döneminin başlangıcında, [kapitalist sistemin egemenliğindeki] piyasalara olağanüstü bir durgunluk çökmüştü, bu durum aşırı üretim ve bolluk yıllarında fazla büyüyen sanat devlerinin sonunu getirdi; kendini fazla önemseyen sanat dünyasının özgüvenini sarstı ve, uzun vadede, politik kavramlar çevresinde dönen sanatın yanısıra, daha kaba ve popülist işler boy göstermeğe başladı. (a.g.e., 29-30)

[Hattâ, popülizmin bu yükseliş yıllarında, bazı ülkelerde, tüketim ürünlerinde göze çarpan] aşırı bolluk yüzünden, kuramla ve politikayla uğraşan sanata karşı tepkiler belirdi; güzelleştiren, hayret uyandıran, eğlendiren ve satılan sanat eserleri ilgi çekmeye başladı. (a.g.e., 30)

Stallabrass’tan aktarılan bu gözlemler, sanatın neredeyse tüm alanlarına yansımıştır; bu önermeler, 21.yy. başında egemen olan güncel ürünlerin, özellikle görsel alandakilerin yanısıra, duysal sanatlarda da büyük ölçüde geçerlidir. Müzik—sadece popüler ve kitlesel dallarda değil, “konser müziği” olarak anılan bağlamlarda da (hattâ, 20.yy. boyunca yeni önermelere zemin oluşturma misyonunu taşımış olan oda müziği ya da elektroakustik müzik gibi alanlarda bile) egemen politikalara karşı duran eski tavırdan iyiden-iyiye uzaklaşmıştır. “Yeni müzik” konserlerinin programları oluşturulurken, kitle kültürünün, ya da güncel ekonomi-politik’in, konvansiyonları giderek daha fazla benimsenmektedir. Bu eğilim iki ana gösterge ile izlenebilir: ilki, “kaba” bir şaşırtıcılığın; ve kolay kavranır —kaba slogan boyutunda yüzeysel bir bildirim, “şok” a yönelik bir esprinin, yansıdığı tavidir. İkincisi ise, çok daha “eğlencelik” bir tasarım ve kimlikle, daha dolaysızca kitleselleşmeyi hedeflemiş popülist yaklaşımdır ve, dolayısıyla, kitle kültüründen örneklenen “rol modelleri”ni benimsemesi şaşırtıcı değildir.

Erken örneklerini Amerikan Minimalizmi’nden, özellikle Philip Glass, John Adams, Terry Riley gibi konvansiyonel başarı kazanmış kompozitörlerden

izleyebileceğimiz bu davranış biçimi, hem “Çağdaş Klasik,” hem de “New Age” kategorilerinde yer bulmasıyla, iki farklı kulvarda birden kolay kavranabilir ve tüketilebilir olma stratejileriyle büyük ticarî başarılar kazanabilmiş, “uzlaşmacı,” “ılımlı,” “faydacı” ve büyük oranda “pasifist,” bir tasarım kimliğini yansıtabilmiştir. Gerek pop müziğin, gerekse kitlesel “eğlence sektörü”nün sinema gibi başat alanlarının tasarım stratejileri, ve hattâ “gramer”leri de, bu yolda özümsemiş görünmektedir. Her durumda, anılan “sektörler”in pazarlama stratejilerinden ilham alınması—ya da büsbütün yararlanılması—bu durumu pekiştirmektedir.

Bu sürecin işlerlik kazanması ve yaygınlaşması kitlesel medyanın onayına ya da katkısına bağlıdır. Güncel medyanın beslediği iletişim kültürü de, hem aygıtları, hem de bu aygıtları kuşatan söylemleriyle, bu sürece yön vermektedir. Sanatın hangi dalı olursa olsun, empoze edilen/benimsenen “görünürlük kazanma” ya da “promosyon” hedefleri bir “gösteri” kurgusu üzerinden gerçekleşmekte, sanat yapıtının esenlikle dolaşıma girişinin bu süreci izlemesine bağımlı olduğu düşünülmektedir. Bu durum, sanata yeni bir kulvar, ya da cephe, daha açmıştır:

[Sanatın güncel uygulamalarında] gösteri yaratma konusunda, özellikle televizyonla sürdürülen kıyasıya bir yarış gözlenmektedir; televizyon, büyük ve geniş ekranlarla, yüksek çözünürlük ve DVD teknolojileriyle ciddi bir dönüşüm geçirmiş durumda. (Stallabrass, 2009: 32)

“Müzik–görsel alan” ilişkisinin farklı boyutları bu tezin “Duysal Gerçeğin Görsellik Paradigmasında Tasarlanması” bölümünde (s. 123, vd.) ele alınmaktadır. Bu bölümde ise, aynı ilişki, iletişim ve medya bağlamında değerlendirilecektir; televizyonun—ya da daha geniş bir bakış açısıyla, bilgisayarın ve video sistemlerinin de dahil olduğu “ekran kültürü”nün—ne denli baskın bir konum kazandığına dikkat çekilecektir: MTV tarafından normları belirlenen “müzik videoları”—*video-clip*’ler<sup>55</sup>—sadece popüler türlerin değil, opera, hattâ yeni müzik ürünlerinin de benzer formatlarda görüntüyle desteklenmesi/bütünlenmesi süreçlerini tetiklemiştir. Multi-medya ürünleri bir yana, birçok yeni müzik

<sup>55</sup> Müzik videolarının kavramsal temelleri hakkında, ayrıca bkz.: Çelikcan, 1996.



ürününün DVD formatında hazırlanması—bunlara görsel arayüzler, *video-clip*'ler ya da sinematografik anlatılar eklenmesi—giderek benimsenen ve başat görsel medya tarafından da desteklenen bir olgudur<sup>56</sup>. Bu tür ürünlerin Avrupa bütününde yayınlandığı Mezzo ya da ARTe gibi kanallar, daha tasarım aşamasından itibaren ürünlerin kimliğini belirleyebilmektedir. Bir pop müziği albümü “kotarılır”ken *video-clip* tasarımının da en başından itibaren hesaba katılmasına benzer şekilde, “yeni müzik” kategorisindeki bir ürünün dolaşıma sokulması için Mezzo’da bir gösterimin, ya da ARTHAUS, Ideale Audience gibi video edisyonlarında yeralmanın hedeflenmesi, artık sıradışı olmaktan çıkmıştır. Yapıtın yanısıra, oluşum sürecinin, provalarının, arka-planının teşhir edildiği belgelendirme projeleri—belgesel formatına öykünen kuşatıcı filmler, vb., son derece revaçtadır. Bu, bir noktaya kadar, olumlu bir harekettir; bağlamı verme ve belgeleme açılarından böylesi süreçlerin değeri ortadadır; ancak, diğer yandan, müzik iyiden-iyiye görsel medyanın kuralları, kurumları ve egemenliği altında tasarlanmaya başlamıştır. Bu durumun en çarpıcı uzantısı dinleme kültüründeki dönüşümdür: Görsel arayüzü ya da anlatısı olmayan müzik ürünlerine giderek daha az yer kalmaktadır; öznel yeni müzik festivallerinde bile, video katkısı aranan, teşvik edilen, giderek değerlendirmeyi etkileyen bir özellik hâline gelmiştir. Kimi kompozitörler, görsel alanla esaslı bir ilişkileri, bu bağlamın üretimleriyle herhangi bir bağlantıları olmaksızın, sadece bu “önkoşul”u, ya da “önkabul”ü yerine getirmek için, yüzeysel girişimlerle, görselliğe sarılmaktadırlar.

---

<sup>56</sup> Sayısız örnek arasından bir seçki yapmak gerekirse: ISCM Kanada Seksiyonu, 2008 Seçilen Yapıtlar DVD’sinde (ISCM Canadian Section, 2008 Selected Works; Canada Council for the Arts, promotional CD/DVD, Toronto, 2008) yeralan, Omar Daniel’in *The Flying of Marsyas* (2001-2002); Bob Pritchard’ın *Strength* (2006); Jean Routhier’in *IN[ JEX* (2006) adlı yapıtları; ya da Timo Lähteenmäki ve Harri Suilamo’nun *Ssh! Ovi Aamumaahan* (1996) adlı projeleri sayılabilir. Gün geçtikçe daha fazla sayıda sanatçı yapıtlarını bu formatta üretmeyi tercih etmektedirler. Hattâ popüler türlerde bile benzer bir hareket gündeme gelmeye başlamış, evde kullanım için tasarlanmış çok-kanallı sinema sistemlerinin (*home theater*) olanaklarını (örneğin 5.1 *surround-sound*) değerlendirmeye yönelinmiştir.

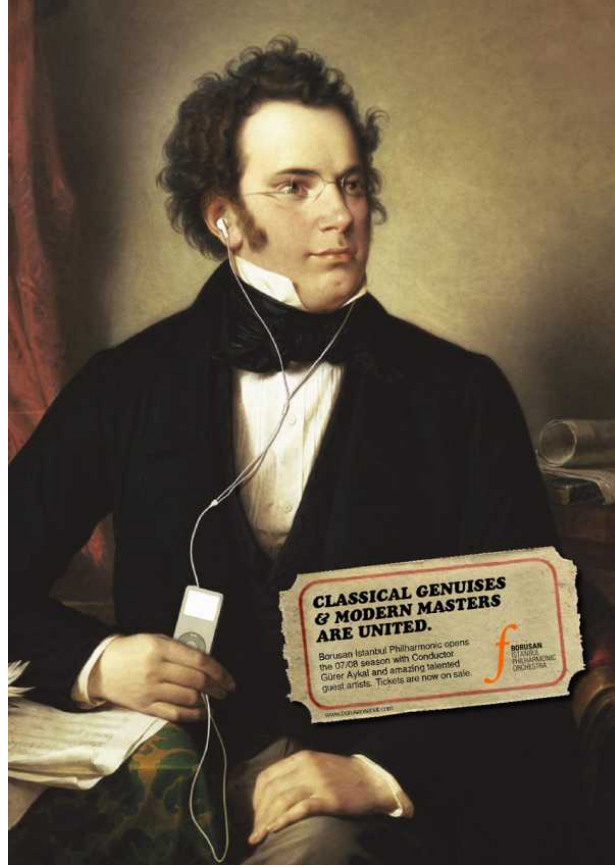
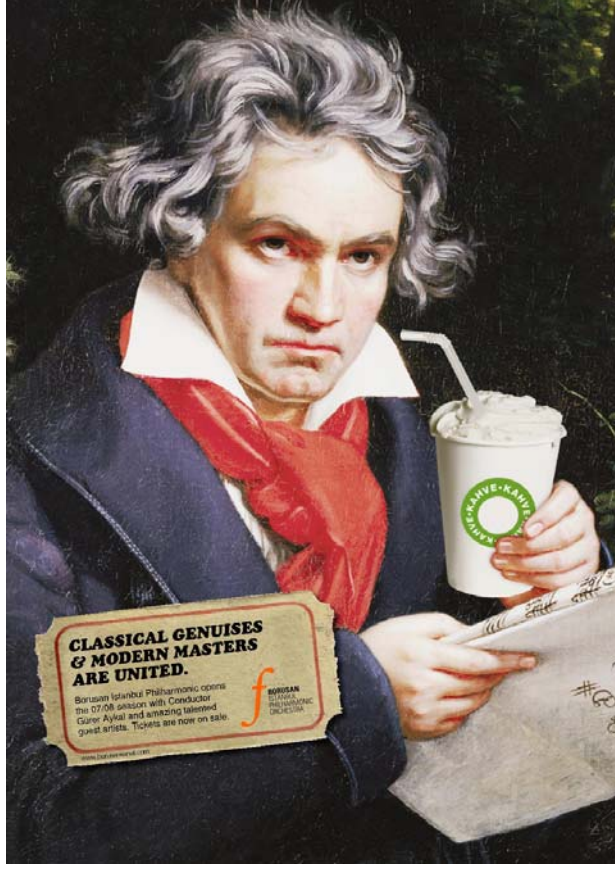
### 5.3. Medyatik Stratejiler

Konvansiyonel ürünleri parlatmaya yönelik medya stratejileri, çağdaş sanatın ve müziğin de giderek daha fazla benimsediği “varoluş stratejileri” arasındadır. “Görünürlük” kavramının en önemli belirleyici addedildiği bu “varoluş” biçimlerinde, bu yüzden, en çığ promosyon aygıtları, en güncel reklâm stratejileri—hem söylem hem de uygulama boyutunda—tercih edilebilmektedir. 1990’lardan beri süregelen “yüksek sanat”ı yaygınlaştırma, kitlesini genişletme hareketleri bir klasik müzik yorumcusunun rock, podyum ya da futbol yıldızı (örneğin: Nigel Kennedy, Helen Grimaud, ya da Kronos Quartet); bir kompozitörün moda ikonu ya da politikacı (örneğin, Marc Anthony Tournage, Anjelika Akbar ya da Fazıl Say) gibi “pazarlanma”sını sıradan hâle getirmiştir. Sanatçılarla yapılan görüşme ve röportajların da fütursuzca bu “vitrin kimliği”ne yönlendirildiği, son derece yüzeysel beyanlarla böylesi bir “tüketim ürünü” profilinin parlatıldığı kolaylıkla gözlenebilir. Dahası, güncel/kitlesele medyada yer bulabilmenin başka bir yolu kalmamış görünmektedir.

Türkiye gibi “çağdaş sanatın periferisi”nde yeralan ülkeler için öznel bir diğer durum da, “kendi-kendine Egzotizm” ya da “kendi-kendine Oryantalizm” olarak gözlenebilir. Önce görsel sanatlarda, ardından da müzik alanında, rahatsız edici örnekleri giderek çoğalan bu eğilim, 21.yy. ile birlikte başat pazarlama stratejileri arasına girmiştir. İki güncel örnek vermek gerekirse, tanınmış piyanist Fazıl Say’ın kompozitör kimliğiyle afişe edilmesi sürecinde parlatılan “yurtdışı başarıları” arasında *Harem’de 1001 Gece* adını verdiği keman konçertosu öne çıkarılmaktadır. Yapıt sadece seçilen başlığıyla değil, sanatçının daha önceki üretimlerinde de olduğu gibi, kullandığı müzik malzemesinin çığ faydacılığıyla da bu önermeyi destekler görünmektedir. Diğer bir örnek, İstanbul Müzik Festivali’nde, Hasan Uçarsu’nun arp, çeng ve orkestra için rapsodik bir konçerto niteliğindeki *Davetsiz Misafirler* adlı yapıtını (2008) yorumlayan arp sanatçısı Şirin Pancaroğlu’nun, festival kitabı ve basın için seçilen fotoğrafında kolaylıkla “harem cariyesi” çağrışımı yapabilecek, oryantalist, folklorik, melez bir “Doğulu” kostümüyle temsil edilmesidir. Gene, sadece görsellikle sınırlı kalmayan bir konvansiyonel tavırdan bahsetmek mümkündür: Sanatçıların güncel medyaya yansıyan beyanları, bir önceki paragrafta ele alınan “varoluş stratejileri”ne örnek oluşturmaktadır.

Öte yandan, tüm yurtdışı etkinliklerde kaçınılmazcasına benimsenen tavrın bu çığ Oryantalizm olduğunu vurgulamak yanlış olmaz (2009, Fransa’da Türk Mevsimi; 2010, Avrupa Kültür Başkenti İstanbul etkinlikleri başta, 2000 yılı sonrasında gerçekleştirilen neredeyse tüm yurtdışı “temsil etkinlikleri”nde Mercan Dede, Baba Zula, (Eurovision’daki kimliğiyle) Sertap Erener, Anadolu Ateşi, vb. oryantalist beğeniye göre şekillendirilen, Doğu-Batı çelişkisinin altını çizen, “melez” kimlikleri öne çıkaran sanatçıların yer alması tesadüf değildir).

Yeni “elitler”ini bulmaya çabalayan “konser müziği” ile medyatikliğin flörtüne bir başka örnek olarak, 2010 yılında İstanbul’da lider orkestra konumuna gelen Borusan Senfoni Orkestrası’nın “görünürlük” stratejileri verilebilir. Orkestranın, son yıllarda gazete ilânı, afiş, program kitapçığı, vb. basılı belgelerinde seçilen görsellerde kullanılan popülist imgeler (bkz. s. 102, Şekil 2: Borusan Sanat’ın Konser Programları için yapılan *flyer* tasarımları; bu tasarımlarda kompozitörler güncel kent yaşamı fetişerini kullanmaktadırlar: Beethoven Starbucks bardağı; Schubert I-Pod ile “güncelleştirilmiş”tir); orkestranın ya da holding’e bağlı yaylı çalgılar dördlüsünün konser programlarında yeralan kimi yapıtlar (örneğin, neyzen Ömer Faruk Tekbilek, ya da darbuka ustası Burhan Öçal katılımlarıyla gerçekleştirilen konserler) benzer bir eğilimi örneklemektedir. Gene, anılan orkestrayı ve yaylı çalgılar dördlüsünü himaye eden holdinge ait Sanatevi’nin Ocak, 2010’da gerçekleştirilen açılışında Mercan Dede gibi “kulvarı farklı” bir sanatçının öne çıkarılması, dikkat çekmiştir.



Şekil 2. Borusan Sanat'ın Konser Programları için yapılan *flyer* tasarımları  
www.adme.ru (erişim: 31.05.2010)

Borusan Sanat'la ilgili daha da ilginç bir olay, yürütülen bir başka himaye etkinliği çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Yurtdışında Master öğrenimi gören yetenekli genç müzikçilere destek olmak amacıyla birkaç yıldır sürdürülen bir “kaynak yaratma,” burs sağlama operasyonu vardır: 25.000 Euro'luk bir destek karşılığında orkestra “yönetilmekte” ve bu gelir anılan burs fonuna aktarılmaktadır. Daha önce Ahmet Kocabıyık, Rahmi Koç, gibi büyük sanayicilerin yönettiği orkestra, 2010 Şubatı'nda, ünlü komedyen Cem Yılmaz tarafından yönetilmiştir. Bu etkinliğin esas amacı, orkestranın görünürlüğünü ve popülerliğini artırmak olduğundan, etkinliğin gördüğü ilgi, amaca hizmet etmiştir.

Burada şu tartışmalı soru ortaya çıkmaktadır: Kendini kanıtlamış bir kültür kurumu benimsediği işlevi ya da üstlendiği misyonu gerçekleştirmek için, neden böylesi bir popülerliğe muhtaç davranmaktadır? Acaba, amaçlanan “görünürlük” başka bir kitleyi mi hedeflemektedir? Etkinlik kimliklerine ve ücretlerine; üyelik/abonelik profillerine; hattâ etkinlik programlarının birçoğuna yansımış olan “seçkin” tavrı ile, böylesi genel beğeni ve “yaygınlık” hedefli hamleler nasıl bağdaştırılabilir?

İlginç bir biçimde, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) de, benzer bir yönelimi benimsemiş görünmektedir. Gene aynı tarihlerde (Ocak, 2010) yeni binasının açılışı yapılan İKSV de, bu binada yer alan ve yeni tür bir etkinlik platformu olarak empoze edilen “Salon” adlı mekânda, Borusan Sanat'ın “Müzikeyi”nde sunduğu etkinliğin benzerlerini tekrarlamaktadır: “Güncel Müzik/*Contemporary Music*” başlığı altında yer alan etkinliklerin bazıları, Ocak 2010 etkinlik programı kitapçığında şöyle tarif edilmektedirler:

The Tiger Lillies. Kışkırtıcı bir şölen, teatral bir müzik kutusu...The Tiger Lillies Çingene müziği ve operayı karanlık, alışılmadık ve alaycı tarzıyla birleştirerek “Brecht’çi bir *punk* kabaresi” sahneliyor. 1989’dan bu yana tam 19 stüdyo albümü yayımlayan toplulukta, akordeonu ve şeytani olduğu kadar meleksi sesiyle, Martin Jacques!a, oyuncaklar, mutfak gereçleri ve diğer vurmali çalgılar ile, David Byrne tarafından “davulun James Joyce’u” olarak tanımlanan Adrian Hüge ve kontrbas, müzikal testere ve

tereminiyle Adrian Stout eşlik ediyor. Tarifi güç performanslarını katıksız bir tutkuyla gerçekleştiren The Tiger Lillies'ı herkes kendi gözleriyle görmeli. (İKSV, 2010a: 4)

Mısırlı Ahmet Trio [...] “gerçek bir dünya müziği” olarak değerlendirilen *The Search* projesi ile Salon'da. MediMuses adlı Avrupa Birliği projesi kapsamında “üstat” ünvanını alan ve Mısırlı Ahmet adıyla tanınan sanatçı, değişik bağlama tekniği ile kendinden övgüyle bahsettiren Zeki Çağlar Namı ve Türkiye'nin en önemli neyzenlerinden, adeta ney ile bütünleşmiş Ercan Irmak ile aynı sahnede olacak. (İKSV, 2010a: 6)

Kurumun aynı aydaki diğer etkinlikleri olan bir edebiyat sohbeti, iki melez caz konseri ve bir klasik müzik konseri, bütün olarak değerlendirildiklerinde, bir yandan davetkâr ve “pedagojik” bir alacalılık, diğer yandan konvansiyonel ve uzlaşmacı bir faydacılık motifi dikkat çekmektedir. Her biri birbirine benzeyen ve giderek daha da konvansiyonelleşen bu tür “kültür programları”nın ardında, “günceli yakalama,” “elitizmden sıyrılma,” vb., söylemler yer alabilmektedir. Oysa, bu söylemlerin bir ölçüde “riyakâr”ca dolaşıma sokulduğunu düşündürecek birçok etmen vardır. En popüler, konvansiyonel, hattâ popülist işler, ya da bu işleri üreten isimler—ve tabii tüm bunlara zemin hazırlayan kurum ve kuruluşlar—çoğu zaman şu “tez”e sığınmaktadırlar: Ürün ya da içerik aynı olsa dahi “sanat, içeriği ele alma biçimiyle, kendini kitle kültüründen ayırmaktadır.” (Stallabrass, 2009: 32)

#### 5.4. Değişen Himaye Biçimleri

Sanat üretiminin her döneminde, farklı farklı kimliklerde ve biçimlerde de olsa “himaye” kavramı, aslî önem taşımış, sanatın seyrine yön vermiştir. Hattâ, sanat tarihini, himaye biçimlerinin etkisinde değişen bir toplumsal tarih olarak ele almak, giderek daha fazla benimsenen bir yaklaşımdır. 21. yüzyıl başında yaşanan ekonomik ve siyasî gelişmelerin sanat üretimi ve tüketimine yansıttığı en önemli öğelerin başında, şüphesiz, değişen ya da dönüşen “himaye profilleri” yer alır. “Dönüşüm” izleği, şu şekilde özetlenebilir:

Sponsorlar ve hamiler/destekçiler gün geçtikçe daha büyük önem kazanmaktadır. Kilise ve asillerden sonra, önce burjuvazi, ardından, özellikle 20. yy.’ın ikinci yarısından itibaren, kamu (devlet, ülke ya da cemaatler) bu alanda etkili olmuştur. [Bu bağlam’a] şimdi, bir de şahsî girişimlerin katılması gündemdedir. Bu girişimler, her ne kadar kamusal desteğin yükünü azaltmamaktaysalar—ve ille de özelleştirme yanlısı bir anlam taşımaları—da, onun için tamamlayıcı olma özelliğini hedeflemektedirler. (Diederichs-Latife, 2002: 1)

“Himaye” kavramı, bir yandan “destek,” “esirgeme,” gibi, koruyucu; diğer yandan “patronaj,” “hamilik,” gibi, yönetsel, yönlendirici vurgular taşımaktadır. Kavramın her durumda işaret ettiği temel öğe ise, “hierarchy”dir. Her ne kadar olumlu motifler taşıyor olursa olsun, bir himaye ilişkisinde; himaye sisteminin anılan hiyerarşik doğasında gerçekleşen alış-verişte, “pasif” taraf, sanatçı olmaktadır. Sanatçının etkinliğini “tetikleyen,” mümkün kılan; sanatçının “eline baktığı” bir hamiye gereksinim duyulduğu sürece, “edilgenlik,” ironik bir biçimde, etkinliği gerçekleştirmek isteyen sanatçıda kalacaktır. Tarihsel farklılaşmaların detayına girmeden, temel himaye biçimlerini—mesenlik ve sponsorluğu—karşılaştırmak yerinde olacaktır:

Sponsorluk ile mesenlik arasındaki sınırlar oynak ve geçirgendir: İki durumda da esas olan, sanatsal bir fikri olanla, bu fikri gerçekleştirmeye destek olacağı düşünülen şahıslar arasındaki temastır. Mesen ile sanatçı arasındaki ilişki genellikle küçük, yakın bir çevrede gelişir. Kimi zaman,

bu ilişkiye noterler ve temsilcilikler, ya da vakıflar, gibi, hukukî yapılanmalar dahil edilir. Ancak sponsorlukta, her iki tarafın da pazarlama uzmanları ya da projelerin işleyişinden sorumlu örgütler tarafından temsili, aslı, birincil tarafların şahsî temaslarını arka plana iter. (Suchy, 2002: 25-26).

[...] Genelde, mesenlerin sponsorlara göre daha geniş bir hareket alanı vardır. Daha hızlı, bürokrasiye takılmadan; sıkı takvimlere ve toplantılara, jüri ve kurul değerlendirmelerine, ihale tahditlerine bağlı olmadan hareket edebilirler. (a.g.e., 27)

İşin özü, “kapitali sanata tahvil etmek” olduğundan, Kapitalizm’in temel kurallarının burada da geçerli olduğu; bu kurallardaki değişim ve dönüşümlerin Kapitalizm’de yaşanan dönüşümlerin seyrine paralel gelişeceği muhakkaktır.

Suchy, ironik bir dille “oyunun kuralları” olarak dile getirdiği, sponsorlara yaklaşım ilkeleri için bir “faydalı liste” sunmaktadır (a.g.e.). Bu listenin temel başlıkları ve ağırlık merkezleri şöyle sıralanabilir:

İlk reddedilmenizde hemen yılmayın, vazgeçmeyin. [...] Yazılı olarak değil, bizzat, sözlü olarak başvurun. Sponsor partilerine, ilk temsillere, festival davetlerine, gidin. Amerikalılar bağış partilerini “*silent auctions* (sessiz mezatlar)” olarak nitelendirir. Oralarda biraraya gelinir ve kazanılır: Avrupa seyahatleri ya da orkestra kadroları ödülleri arasındadır. [...] Opera baloları tarihin en köklü çıkar sağlama kapılarındandır. [...] Müteşebbislerin sanat etkinliklerini kaçırmayın. [...] Dayanışma/destek partilerine gidin, mezunlar ve dostluk derneklerine, kulüplere, teşvik ve yardım derneklerine üye olun. [...] Bu kurumlar size duydukları minneti bir şekilde göstereceklerdir. Destekçilerin ayrıcalıklı salonlarını, özel dinleme mekânlarını, saygın bir biçimde size açacaklar, yeterince katkınız olması hâlinde, buralara adınızı bile verebileceklerdir. [...] Bankerler, keman tüccarları, müzik acentaları, üniversite profesörleri ve kompozitör eşlerinin sahne aldığı, müzik hayatının her türlü zengin alanına dahil olun. [...] Her türlü ödül törenine, onur plaketi takdimine, vb., gidin. [...] Eski sınıf



arkadaşlarınızı örgütleyin, mezunlar derneği, dostluk çevreleri, vs., kurun. [...] Karşılık beklemeden verin ki, alabilirsiniz. [...] Parayı verecek kimsenin şahsî geçmişini iyice tanıyın. Her sanat destekçisinin geçmişinde (engellenmiş) bir sanatçı vardır. [...] Masaya kafanızda net bir rakamla oturun. [...] [Mâlî beklentinin yanı sıra] projenin belli bir kalemi, örneğin, program kitabının tercümesi, bir sahneleme, bir burs ya da tek bir org borusu da, kazançtır. [...] Bir destekçinin verebilecekleri parayla sınırlı değildir. [...] Para talebinde bulunan kompozitörler işlerinin ne değer kazanacağını bilmek zorundadırlar. [...] Haminizin son derece öznel projelerine hazır olun. [...] Haminize minnettarlığınızı yansıtacak, işbirliğinizi anıtlatacak, kanıtlar sağlayın. Konser salonları, stüdyolar, merkezler, fuayeler, enstrümanlar, opera (gösteri) çadırları, onur madalyaları, yarışmalar, kütüphaneler, parayı verenlerin adını taşır. Carnegie'yi konser salonuyla, Julliard'ı müzik okullarıyla, Colburn'ü Los Angeles'teki Gösteri Sanatları Okulu'yla, anımsarız. Büyük ailelerin, hamilerin cömertliklerini yansıtan isimlerini, Viyana'daki Karajan Merkezi'nde olduğu gibi, "Şöhretler Duvarı"nda, ya da paravanlarda, web-sayfalarında, trenlerde, gemilerde, uçaklarda, piyanolarda..., hattâ kemanların seceresine eklenen "ex Hämmerle," "ex Ladenburg," "ex Rotschild," gibi, ibarelerde okuruz [...]. (a.g.e., 27-36)

Aynı makalede, Yeni Müzik için özellikle önemli olabilecek birkaç madde daha sıralanmaktadır:

Haminize ilk, en büyük, en iyi olma şansını verin. [...] Hamiler birşeylere değer verir, onları sever ve korumak, yaşatmak isterler. [...] Çoğu müzik destekçisi, daha çok varolanlarla ilgilenir. Tam da burada, muhafaza etmek ile keşfetmek arasındaki çelişki ortaya çıkar. Bu çelişki genellikle Yeni Müzik toplulukları ve çağdaş kompozitörler aleyhine işler. [...] Eski bir enstrümana yatırım yapmak, ya da değerli imzaların koleksiyonunu yapmak, iktisadî açıdan çekiciyken, [...] bir Yeni Müzik yapıtı siparişi vermek, büyük bir motivasyon ve rizikoya girebilme meselesidir. (a.g.e., 34)

Öte yandan, tüm dünyada, sponsorluklarda sarsıcı bir azalma gözlemlenmektedir. İstanbul Festivali, yıllarla artan prestijine rağmen, başta İKSV (İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı) olmak üzere, düzenleyici ve destekleyici kurumların ekonomik sıkıntılarıyla gölgelenen bir manzara yansıtmaktadır (2009). Bu ve benzer birçok etkinlikte yaşanan daralma için gösterilen gerekçe 2009 malî kriziyken, daha güçlü destekleme kültürü ve geçmişi olan birçok ülkede, sayısız festival, konser, kayıt, vb., müzik etkinliği, yıllar öncesinden, gördükleri destekleri yitirmeye başlamışlardır. Örneğin, daha 2002 yılında, “Sponsorluk, Skandallar ve Devlet Opereti” temalı sayısıyla bu konuya eğilen *Österreichische MUSIKZEITSchrift* adlı, Avusturya kökenli, dergide, birçok örnek sıralanmaktadır. Bunlardan biri, teknik alanda güçlü bir firma olan Alcatel’in, bu yıla dek (2002) yürütmekte olduğu CD projelerinden vazgeçmesi olarak, dile getirilmiştir (a.g.e., 25).

### 5.5. Sponsorluk Müessesesine Zarar Veren Davranışlar

Sponsorluk peşindeki birçok girişimde, beklentilerin tek taraflı olması, sponsorluk müessesesine en büyük zararı vermektedir. Projesine destek bulmak isteyen birçok sanatçı, örgüt ya da çatı kuruluş, sadece kendi hedeflerini düşünmekte, destek alacağı kişi ya da kuruluşların bu ilişkiden ne türde bir çıkar sağlayacağına ise, hiç önem vermemektedirler. Bu durumun iki farklı yansıması gözlenebilir: İlki, beklenen desteği “ver-git!” şeklinde ifade edilebilecek, ben-merkezci bir yaklaşımdır. Son derece fazla örneği olan bu yaklaşımın sponsorları küstürmesi ve kaçırmaması, daha sonraki girişimler karşısında çok daha fazla “ihtiyatlı” davranmaya itmesi, şaşırtıcı değildir. Örneğin, *Journal of Arnold Schönberg Society*’nin kuruluşundan beri; Viyana’daki Arnold Schönberg Merkezi’nin, her yıl düzenlediği etkinliklerde, kompozitör ile destekçileri arasındaki ilişkiye dair ne bir yazı yayınlamış, ne de bir etkinlik ayırmamış olması, eleştirel bir tonda, sorgulanmıştır (Suchy, 2002: 25). “Afişte logonun unutulması,” ya da, konser esnasında bir “teşekkürün bile ihmal edilmesi,” vb., bu durumun sıkça karşılaşılan göstergelerindendirler<sup>57</sup>.

Birçok kompozitörün aldıkları siparişlere yaklaşımı da abartılı derecede fütürsüz olabilmektedir. Yapıtın hangi kavramlar çevresinde şekilleneceğinden, hangi enstrüman kombinasyonunu kullanacağına; hangi bağlam’a ekleneneceğinden hangi tarihe yetiştirilmesi gerektiğine kadar birçok tanımlayıcı çerçeveye bile “daraltıcı” oldukları düşüncesiyle tepki gösteren, “tamamen serbest” bir hareket alanı isterken bir “sipariş” aldığını unuttur görünen, safdil kompozitörler, destekçi ve sponsorlar için olumsuz bir izlenim yaratmakta; mesleğin kaynaklarını daraltmaktadırlar<sup>58</sup>.

Sponsorluk ilişkilerine zarar veren davranış modellerinin ikinci biçimi ise, desteklenen sanatçı, kurum ya da yapıtın, desteği veren kurum, kuruluş ya da kişilerin kimliğini doğru yansıtmayan, tutarlı bir temsil ilişkisi kurmayan doğalar

---

<sup>57</sup> Suchy’nin, bu konuda ironik bir değerlendirmesi vardır: “Avusturya’da teşekkür etme âdeti henüz daha pek taze” (a.g.e., 30). Bu değerlendirmede yansıtılan tavır, Avrupa’nın başka birçok bölgesinde de gözlemlenebilir.

<sup>58</sup> Litvanya’nın Vilnius kentinde, ISCM World Music Days, 2009, kapsamında gerçekleştirilen “Composers’ Dilemma (Kompozitörlerin İkilemi)” başlıklı toplantıya katılan kompozitörlerin çoğu tamamen bu durumu örnekler bir yaklaşım yansıtmıştır.

taşımasında gözlenebilir. Her türlü desteğin arkasında, irade, duruş, düşünce ya da yaklaşımda, bir ortaklık ilişkisi aranması doğaldır. “Ortak payda”yı yansıtmaktan uzak üretimler (ve sahipleri) ile destekçileri arasındaki ilişki, çevreye verdikleri mesajlarla, sponsorluk ilişkisinin güvenilirliğini tartışmaya açabilmektedir. Bu durum, özellikle “kimlik” ögesinin sorgulanmasına yolaçar: Hem sanatçı (ve yapıtı) hem de destekçi kurum, beklenmedik “konvansiyonlar”ın altına girebilir. Bir örnekten hareket edilecek olursa, piyanist ve besteci Tuluyhan Uğurlu’nun son yıllara yayılan birkaç projesindeki kimlik yalpalamaları ve değişen destekçi profilleri, ilgi çekicidir: “Kutsal Kitaptan Ayetler,” “Mustafa Kemal Atatürk ve Güneşin Askerleri,” “Go with God,” “Demiryollarının 150. Yılı,” “Senfoni Türk.” (www.tuluyhanugurlu.com. (erişim: 31.05.2010))

## 5.6. Kompozisyon Siparişlerinin ve Yarışmalarının Yeni Doğası

Kompozitörlere “yeni kapitalistler”ce verilen eser siparişleri, güncel değer sistemlerinin biçimlendirdiği doğaları gereği, yenilikçi niteliklerden oldukça uzaklaşır bir görünümündedir. Bu siparişlerin genellikle son derece yüzeysel, toy, ya da sıradan kavramlarla şekillenen, bir örneklem oluşturduğunu gözlemlemek mümkündür. Bunun en temel sebepleri arasında, yapılan değerlendirmelerde başvuru alanlarının dar olması; siparişi verenlerin beğeni, eleştirelilik ve estetik, gibi bağlamlardaki birikiminin sınırlılığı ve yapıt verilen alanın büyük oranda konjonktürel eğilimlere göre tanımlanması, sayılabilir. Bir yandan, siparişin sponsorluğunu üstlenecek kuruluşun bu yolla artırılması hedeflenen prestiji ve popülerliği; diğer yandan, aynı gerekçeleri karşılayabilecek bir jürinin, hakem ya da danışma kurulunun kurulması; bu mercilerin açık ya da örtülü yönlendirilmesi, hattâ üyelerinin bilinçaltından etkilenimle, anılan eğilimleri destekler yönde kararlar alması, bu süreci pekiştiren öğelerdendir.

Mâlî güç çevrelerinin yanısıra biriken bir kültür elitleri çekirdeğinin topluma yön verecek kültürel mesajlar üreteceği umudu her zaman var olmuştur: Antakya Müzesi’ndeki dev boyutlu mozayik duvar, tavan ve zemin tabloları dönemin en zengin tüccarlarının mâlikânelerini süslemekteydi. Şair Nedim ve benzeri büyük edebiyatçılar, Sadullah Ağa gibi büyük müzisyenler, Osmanlı hanedanının yaşadığı saraylarda şeref konukları idiler. Batı müziğinin dâhî öncüleri olan Monteverdi, Haydn, gibi üstadlar ileri gelen hanedanların çevrelerinde ömürlerini geçirmiş, sanata yön veren verimlerini o ortamlarda vermişlerdir. Egemen toplum katlarıyla organik bağlar kuran entelektüellerin egemen ideolojilerle barışık, onları besleyen tavırda oldukları düşünülebilir (Beethoven’ın bu çevrelerde geçirdiği zamanlar içinde, “kaba,” “ölçsüz,” v.b. bulunduğu ve, bir süre sonra, bu çevrelerden ihraç edildiği bilinir). Günümüzde, bu düzeydeki sanatçıların mâlî çevrelerle buluşma yerleri ise, reklam etkinlikleridir. Bir metin yazarının, ya da *jingle* bestecisinin, ruhundaki aşağılanma ise, tedavi edilemeyecek denli vahimdir—mâlî çevreler için tek hedef kazancın her an daha arttırılmasıdır (kârın maksimizasyon’u). Tüketicinin her an daha fazla aldatılması mâlî sermayenin önemli bir kaygısıdır; bir entelektüelin zihinsel ürünleriyle bu sürece katıldığı durumların birçoğu bir yalanın aklanmasıdır. Entelektüelin verimine güvensizlik

duyması, kendine inancını yitirmesi, ya da daha kötüsü, bu yalanlar ağını meşru görmeğe başlaması, bu sürecin nihaî sonucudur.

Sanatçılara sipariş edilen yapıtlar reklam etkinliklerinin en rafine edilmiş halidir. Çoğu zaman, siparişi yönlendiren finans kaynağının “promosyon”u için atılan adımlar arasında “ses getirecek yarışmalar,” en gözde sanatçılara verilen ödüller ve büyük bütçeli siparişler yer alır.

Bu zenginlikler, acaba, üstün yaratıcılığa giden yoldaki basamaklar mıdır? Büyük ve pahalı bir müzik topluluğunun icra ettiği bir yapıt, acaba, sınırlı ve mütevazı bir bütçeyle yapılmış bir prodüksiyonun hiçbir zaman erişemeyeceği bir kalite, izleyicilerin belleğinden çıkmayacak bir deneyim sağlar mı?

### **5.7. *Glamour versus quality?***

Kültür, ticarî değerler gibi, ille de “göz kamaştırıcı” bir ambalaj içinde alıcılarına sunulmağa muhtaç değildir. Yeni müzik ile yeni tanışan, başarılı, ya da başarıya yönelen, ülkelerde, yepyeni bir festivalin ve onun gerektirdiği yeni kurumsallaşmaların son derece iyi organize edilebiliyor olması; yeni binaların, salonların, teknolojinin böylesi organizasyonların hizmetine sunulabilmesi, büyük bütçelerle, hacimli etkinliklerin gerçekleştirilebiliyor olması, ille de iyi bir festivali, ya da festivale olan katılımın niteliğini garanti etmez; tersine örnekler, küçük bütçeler ve beşerî çabalarla gerçekleştirilen daha küçük ölçekli Yeni Müzik organizasyonları lehine çoğaltılabilir (Örneğin: Zagreb Bienali, Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri, Kreuztanbul (Kreuzberg-İstanbul Buluşması)).

Eskiden olduğu gibi, şimdi de, sunulan kişisel yetenekler ile, etkinliklerin boyutlarının birbirine denk düşmesi her zaman sağlanamamaktadır. (Tsang, 2007: 9)<sup>59</sup>

Keza, festivallere yönelik üretim, bir yanda mükemmel bir ivme anlamına gelebiliyorken, diğer yandan, sanatçıların aslî üretim alanlarının dışında toy

---

<sup>59</sup> Tsang, Richard, “Hong Kong New Music – From Past Decades to the Future,” *World New Music Magazine*, 17, *Chinese Contemporary Music*, ed. Andreas Engström, for the International Society for Contemporary Music (ISCM), November, 2007, s. 9

denemelere; güncel eğilimleri yakalamak adına kimi zaman altı boş, vitrini zengin, ortamların, formların, üzerinden fırsat kollamalara, yolaçagelmıştır.

Gerek, yeni yapıtlara olan talep, gerekse çalınmaları için sağlanan olanaklar önceki onyıllarda olduğundan çok daha fazlaydı. Gene de, bu organizasyonlar için gereken repertuarı hazırlayacak kompozitör sayısı yetersizdi; bunun sonucu olarak, yeni yapıtlar kimi zaman çok aceleye getirilmiş oluyor, bu da, müziğin kalitesinin düşmesine yol açıyordu. Bu işin yürümeyeceği duygusuna kapılan dinleyiciler yeni müziğe ve yerli kompozitörlere olan inançlarını yitirmekteydiler. Bu sorunun bir nedeni, kompozitörlerin işlerini kısa zamanda yetiştirmek için mâruz kaldıkları baskı idi. (Tsang, 2007: 9)<sup>60</sup>

Burada işaret edilen, zaten son derece sınırlı bir izleyici kitlesi bulunan Yeni Müzik üretiminin, negatif, hattâ ironik bir alaycılıkla olumsuzlandığı; dinleyicilerin bu tavırlarının da, geleneksel anlayışı aratmayan, statükocu bir etkileşme ortamı yarattığıdır.

1990 yılından beri yaşanan ekonomik, sosyal ve siyasal dönüşümler her türlü etkinliğin sayıca çoğalmasına katkıda bulunmuştur. Bu artış, bir yandan, ürünler-arası karşılaştırma olanağı tanıyan referans seçenekleri sunarak olumlu bir etkiye hizmet etmiştir. Diğer yandan ise, ille de bir nitelik kaygısı gözetmeyen, fakat, gene de nicel bir artışa katkıda bulunan, bu tür üretimlerce beslenen bir “kayıtsızlık” davranışı, son derece olumsuz sonuçlar doğurabilmiştir. Bu ikilemin en kritik olduğu alanlardan biri, yeni üretime açılan alternatif mekânlarda izlenebilir: Oldukça küçük, kimi zaman “izole” mekânlar, müzik ya da başka bir sanatın sunumuna yönelik herhangi bir kimlik ögesi, teknik yeterlik ya da özellikler taşıyor olması gözetilmeksizin, birçok etkinliğe “venue” olarak tahsis edilmektedir. Bu mekânlar, en fazla birkaç düzine izleyiciye ulaşabilen temsilleri, bir yandan “ayrık” ya da “öncü” olarak tanımlamakta ve bu eğilimi benimseyen üretime uygun sayılabilecek bir “seçkin” grubu yaratmaktadırlar. Böylece, o

---

<sup>60</sup> Tsang, Richard, “Hong Kong New Music – From Past Decades to the Future,” *World New Music Magazine*, 17, *Chinese Contemporary Music*, ed. Andreas Engström, for the International Society for Contemporary Music (ISCM), November, 2007, s. 9

sürece katılan üretimleri ve sürecin doğurduğu kitle ve kimlikleri meşrulaştırmaktadırlar. Öte yandan, böylesi mekânlarda, dinleyici/izleyici tepkileriyle oluşacak bir “geri besleme” ögesi büyük ölçüde devre dışı da kalsa, bir “kendini ağırlama,” “etkinlik sayısı artırma” ve “karyerini zenginleştirme” aldatmacası yaratılmaktadır. Kâğıt üzerinde iyi görünen bir “CV genişlemesi”nin, “puan kazandıran faaliyet raporlarının,” böylesi “afiş etkinlikleri”yle beslendiği büyük, karmaşık aldatmacalar gözlenmektedir. Türkiye’de yaygın olan “tabela üniversitesi” kavramı, “kâğıt-üzerinde” etkinliklerin yönetmeliklerle körüklendiği, yanılsamalara bir “çatı” oluşturan kuruluşlar için kullanılmaktadır. Yaratılan “yanılsamalar ağı” giderek kendi folklorunu, hukukunu ve ritüellerini üretmekte, içinden çıkılmaz bir kapalı düzen yaratmaktadır.

Bu noktadan bakıldığında, 1990 sonlarından itibaren iyice ivme kazanan etkinlik çeşitliliği ve çoğulluğunun 21. yüzyılı bir “etkinlikler çağı” hâline getirişi, “tasarım-performans-dinleyici” etkileşimi açısından tekrar değerlendirilmeye muhtaçtır.



### 5.8. Kimlik Değiştiren Lokomotif Bünyeler: Yeni Orkestralar, Topluluklar

Tüm dünyada geleneksel senfoni orkestraları, opera ve opera orkestraları, gibi devasâ bütçeleri zorunlu kılan müzik organizasyonları düşüşe geçmiştir. Çok büyük ödeneklere degeceği düşünölen prestijleriyle, ancak devlet ya da az sayıda dev işletme; holding ya da vakfin himayesinde ayakta kalanların dışındakiler, birer birer kapanmaya başlamışlardır. Ayakta kalanlar ise, yeni müziği, neredeyse kural olarak dışlayan, konvansiyonel bir repertuar anlayışıyla çalışmaktadırlar. Bu oluşum özellikle “merkez” devletlerde (Örn.: İngiltere, A.B.D., Fransa, Almanya, vb.) gözlemlenebilirken tam, tersi bir manzara, bu platformda yer almak isteyen “çevre” ölkelerde, gündeme gelmektedir. Örneğin Türkiye’de, 1990’lardan beri, birçok senfoni orkestrası gerek devlet eliyle, gerekse de özel işletmeler bünyesinde, kurulmuş, faaliyete geçmiştir. Bu toplulukların sayısı gün geçtikçe artmakta, ancak, hem benimsenen repertuarlar, hem de hitap edilen kitle açısından “yeni bir şey” söylenmemekte, belirgin bir kalite hedefi gözetilmemektedir. Hep aynı enstrümancılarının birçok orkestrada birden, dönüşümlü olarak yer alabildiği, neredeyse her zaman “kadro-dışı,” hattâ ucuz kaşeler karşılığı çalışan, çok sayıda rus, azerî, vb., misafir elemanlarla takviye edilen bu müzisyen orduları, çoğunlukla, kendilerini destekleyen holding, banka, gibi malî kurumların ulusal sanayie ne kadar katkıda bulunduğunu kanıtlama görevindedirler: bu kurumların televizyondaki reklam kliplerinde, birkaç saniye ağır sanayide çalışan makinaları ve duman tüten, çevre-düşmanı bacaları, ardından, birkaç saniye de, çok otoriter bir orkestra şefi ile, hükmettiği müzisyen ordusunu göstermek âdet haline gelmiştir. Modernist toplum ve sanatın paralel olarak benimsedikleri bir totaliter kimlik bu reklamlarda aşikârdır. “Kurumumuz, iki-üç kişilik bir küçük topluluğu değil, dağları-taşları sarsan sesler üreten koca bir orkestrayı desteklemekte, ordumuz gibi, sanayi kurumlarımız gibi, kolektif eylem yapan disiplinli bir müzik pratiğini üretmektedir.” yolundaki bakış açısı Proudhon’un “işçi orduları” örgütlenme yolundaki doktrinini anımsatmaktadır. Müzikteki bireysel boyutu hiçe sayan, bir çeşit anarşi gibi gören, bu anlayışın ülkeyi 21.yy’ın sanat anlayışına taşımada olumlu değil, olumsuz katkıda bulunacağını gözlemek hiç te zor değildir.

Asya ölkelerinin müzikte Batı etkisi altında kalışında da, ortaya çıkan en büyük sosyal dinamik “kolektiflik-bireysellik” karşıtlığıdır. Bireyselliğin olumlandığı tek batı müziği türü olarak “konçerto”yu benimseyen Pasifik havzası dinleyicileri bu

türde doruğa çıkan “kolektif-bireysel” çelişkinin heyecan verici olduğu görüşündedirler. Çin’de her yıl çok sayıda konçerto bestelenmekte, bazıları bir klasik Batı çalgısını, bazıları ise geleneksel bir çin çalgısını solist olarak kullanıp, bunları orkestra ile bir iktidar çekişmesi içindeymişler gibi zorlayan yazılarla, yüceltmektedirler. Çoksesli müziğe bu tür bir şematik bakışla yaklaşmak, Türkiye de dahil olmak üzere, tüm geleneksel çevre ülkelerinde egemendir. Zaman geçtikçe, müzisyenler ve dinleyiciler olgunlaştıkça, böylesine safça kavramların anlamsız geleceği; müzikte “kimliğin” en önemli etmen olduğu kavramının toplumda yerleşeceği muhakkaktır. Türkiye’de, yüz küsur yıllık bir geçmişe sahip olan orkestraların da, 2010 yılında, hâlâ bu süreçten geçmeğe gereksinmesi olduğu görünmektedir.

Her ne kadar kimlik-baskın bir bünye olarak anılabilecek orkestralar olmalarına daha çok zaman varsa da, holding-banka-vakıf gibi sponsorların himayesinde yeni kurulan orkestraların, çoğunlukla dar ve kapalı bir davetliler/aboneler kitlesine, standart repertuarı sundukları seyrek konserler, belirgin bir sanatsal yönelişe sahip değildirler.

Öte yandan, farklı kimliklerdeki orkestra ve toplulukların kurulmaları, yeni müzik için yeni imkân alanları anlamına gelebilmektedir. Örneğin, geleneksel halk çalgılarını çalan 85 müzisyenden kurulu Hong Kong Chinese Orchestra (HKCO), ilgili bölgeye büyük bir devinim getirmiş, otuz yıl içinde 1500 yeni eserin icrasına önyak olmuştur.<sup>61</sup>

Daha küçük boyutlu, “mobilitesi yüksek,” çeşitliliğe elveren ve esnek çalgı toplulukları, gün geçtikçe daha da önem kazanmaktadırlar. 20. yy’ın başlarında olduğu gibi, 21.yy’da da farklı şartlara uyum sağlayabilecek niteliklerdeki küçük çalgı topluluklarının—özellikle daralan ekonomilerde—yaşam şansı bulma olanakları daha yüksektir.

---

<sup>61</sup> Chan, Joshua, “Hong Kong New Music – From Past Decades to the Future,” *World New Music Magazine*, 17, *Chinese Contemporary Music*, ed. Andreas Engström, for the International Society for Contemporary Music (ISCM), November, 2007, s. 10

Bir diğerk gelişme de, Küreselleşme söylemlerine uygun profillerdeki topluluk oluşumlarında gözlenebilir. Homojen olmayan, farklı müzik kültürlerinin öğelerini temsil eden “melez” topluluklar gün geçtikçe daha da aranır olmuşlardır. Geleneksel çalgı topluluklarının bile böylesi melez oluşumlara uzanma girişimleri de bunun bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Birçok bağlamda öncü niteliğindeki yaylı çalgılar dörtlüsü Kronos Quartet’in hintli, çinli, güney afrikalı geleneksel müzik icracılarıyla; ya da Heavy Metalci, gibi farklı kimlikteki müzisyenlerle gerçekleştirdiği ortak projeler, geçerli bir model oluşturmuştur<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> Topluluğun basına yansıyan güncel çalışmalarından biri de “Kronos’tan Irak Pop Müziği” başlığıyla lanse edilmiştir. *Floodplain* adlı bu çalışma hakkında “Filistinli ve Sırbistanlı bestecilerle çalışan grup geleneksel Lübnan, Türk ve İran müziği, Azerî ve Hint müziğinin çağdaş yorumlarıyla 1940’ların Mısır ve 1970’lerin Irak’ından popüler müziğe yer veriyor” ifadeleri kullanılmıştır. (*Radikal*, 31 Mayıs, 2009, sayfa numarası verilmemiş)

## 5.9. Yeni Dünya Düzeni'nde Kolonyal Yaklaşım Bir Diğer Örnek:

### “Perişanlık Turizmi”

“Gündelik hayatın estetikleştirilmesi” 21. yüzyılla birlikte giderek önem kazanan bir olgudur. Bu olgunun bir yansıması sıradan, gündelik öğelere atfedilen değerler çevresinde şekillenen yeni bir “sanat tasarımı anlayışı”dır. Diğer yandan, “gündelik” vurgusu, tam anlamıyla sıradan, kimi zaman “*kitch*”e varan, kimi zaman da “perişanlık turizmi” gibi tanımlamalarla gündeme gelen bir eğilimi yansıtır. Bu durumda, anılan “estetik” klasik tanımını, “olumlu” vurgusunu yitirmiş, tersine bir yönelimi yansıtır olmuştur. Hattâ, “sanatın pespayeleşmesi” kavramıyla ifade edilen bir süreçte, müzik de, güncel sanatın diğer disiplinleri gibi, yaşam pratiklerini neredeyse bire-bir teşhir eden, “sorunlu” üretimleri yüceltmeye başlamıştır.

“Perişanlık Turizmi” kavramı da 21. yy’da dolaşıma girmiştir. Politik ve toplumsal yanı baskın, yeni bir tür sanat eğilimini önce tanımlamakta; ardından bu eğilimin olumlu ve olumsuz boyutlarını tartışmaya açmaktadır. Kavramın temelindeki yaklaşım, Post-modernizm’e dek sanatın ilgi duyduğu olgular ve nesnelere arasında yer almayan, sanatta ve sanatla temsil edilmeyen, ve böylelikle sanat cephesinde “görünürlük”ü olmayan alanları gündeme taşımış, bu öğelerin de sanatın “örneklem evreni”ne katılmasını sağlamış oluşudur.

Genellikle olumsuz yansımalarıyla öne çıkan bu tür sanat ürünleri “dezavantajlı ötekinin teşhiri” üzerine kuruludur. Soğuk Savaş’ın ardından dünyada yaşanan dönüşümler bu yaklaşımda önemli yer tutmaktadır. Eski Doğu Bloku ülkelerinin, ya da, ekonomik atılımlar ya da ödünlerle “Batı”nın ilgi alanına girmeyi başaran kimi “sorunlu” Ön-Asya ve Uzak-Doğu ülkelerinin, eski rejimlerinden arta kalan, ya da “Batı idealleri”ne uymayan, halihazırdaki sorunlu konumlarını teşhir eden; yıkık-döküklükleri, sefalet ve perişanlık gibi olumsuzluklarını genellikle çiğ, çıplak; kimi zaman da alaycı ve ironik biçimlerde yansıtan bir söylem bu alana egemendir. 21.yy. ile birlikte, güncel sanat alanlarının tümünde baskın, öne çıkan bir eğilimdir. Özellikle Bienallerin<sup>63</sup> bünyesinde, böylesi faaliyetler, “kentsel dönüşüm,” “sosyal mekân,” “sınır,” “varoş,” “göç,” “diaspora,” “buluşma,” vb.,

<sup>63</sup> Metin boyunca Bienal ifadesi, sadece sanat etkinliklerine vurgusuyla anılacaktır. İki yılda bir düzenlenen sanat dışı diğer etkinlikler, ancak bağlamları belirtilerek anılacaklardır.

“öteki”ye atıfta bulunan, giderek “öteki”yi üreten ve konumlandıran kavramlarla sıkça flört ediyor olmuştur. Bu süreçlere üniversite, enstitü, araştırma grubu, gibi akademik kurumların da katılımı, anılan teşhire bir de “sosyal sorumluluk” boyutu/yaftası katar: 21. yüzyılın başından itibaren, sosyal bilimlerin temel konuları da çarpıcı bir biçimde aynı başlıkların altında yoğunlaşmaktadır. Ne var ki, steril toplantı ortamlarında sürdürülen “akademik” görüşme, tartışma ve sunumlar, ele aldıkları “nesnelere” son derece güvenli bir mesafede, korunaklılıkta, ve bakışsızlıkta gerçekleştirilmektedir.

“Sanatın pespayeleşmesi” durumunu da gündeme getiren bu süreçte, diğer disiplinler gibi, müzik de bire-bir “sefil” yaşam pratiğini teşhir eder olmuştur: Yapılan müzik kadar, yapanın formatlanıp yeniden sunulduğu, bu etkinlikler genellikle “Batılı” bir sanatçının projesi olarak imzalanmış, bu “teşhir ürünleri”nin birer kataloğu mahiyetindeki sayısız sponsor dosyası hazırlanmış, kimileri de prestijli sanat etkinliklerinde, bienallerde yer bulmuştur.

Bir yanda Post-modernizm’in geçirgenliğe elverişli, “birlikte varoluş”u taçlandıran, melez ve eklektik oluşumları olumlayan, destekleyen ve hattâ temelden üreten, siyasî, ekonomik ve estetik duruşu; diğer yanda “küreselleşme” tezlerinin promosyon kanonunda yer bulan, böylesi üretimler 1990’lardan beri, uzun bir süredir kamuoyunu ve kuram alanlarını meşgul etmektedirler: Post-modernist görüş ve yaşam pratikleri bile yerlerini Alter-modernizm ya da Neo-modernizm denebilecek bir düzeneğe bırakırken, kimi odakları besleyebilen bu süreç, derinden incelendiğinde, büyük sorunlar taşımakta olduğu anlaşılmaktadır. Kolonyal bir tavırla yoksul, çaresiz, insanların mahremiyetini ihlâl edip, gözlemlerinden tek yanlı, yukardan-bakan, asimetrik bir ürün çıkaran “seyyah-tipi” sanatçı hakkında dikkatli saptamalar yapılmasında yarar vardır. Bir turist heveskârlığı ve yüzeyselliğiyle, ele aldığı “öteki”yi yorumlayan bu tip maceraperestlerin edimi için “perişanlık turizmi” kavramı isabetli durmaktadır.

Bu perspektifte, güncel sanat ve endüstri alanlarının “vitrin”lerinde, ekonomik ve siyasî düzeneklerinde, yer bulan müzik üretim ve teşhir biçimleri yeniden, biraz daha dikkat ve kuşkuçulukla irdelenmeyi hak etmektedirler. Müzik marketlerinde *world music*, *ethnic*, *mystic-sufi* gibi reyonların yer alması; laz, kürt, türk, roman,

yezidî, bedevî, etiyyopyalı, vb. kimliklerin yanyana sıralanması, şüphesiz ürün çeşitliliği açısından caziptir. Burada beğeniye sunulan “dünyanın sesleri” koleksiyonunda, ne hikmetse, alıcıların mensup olduğu kültüre ilişkin ürünler yeralmaz. Bu ürünlerin alıcıları, genellikle Kuzey yarımkürenin, “Batı Uygarlığı”nın; ekonomik ve siyasî alanlarda dünyada egemen konumdaki “avantajlılar”ıdır. “*World music* (dünya müziği)” dendiğinde, ironik bir biçimde, “çoğuna sahip” oldukları dünyayı, bu seferlik—bir seferlik—başkalarının, “ötekiler”in dünyası şeklinde tanımlamaktadırlar. Bu anlayışa göre, Beethoven, Madonna, ya da Teoman’ın “dünya müziği” sayılamaması, hangi “dünya”dan oldukları sorusunu akla getirmektedir. Ürünlerin kimliğine sinen “ehlileştirilmişlik,” “uygun-öteki” olarak, tüketimi kolay biçimlere formatlanmışlık, derinlerinde önemli sorunlar gizlemektedir. Birkaç “koyu renkli”nin görünürlük kazanması, “hangi fonda durdukları”yla son derece ilgilidir. Bu tür müzikler de, yapıldıkları ülkelerde dinlenmemekte, ancak Batı piyasalarında ilgi çekmektedirler. Hattâ, daha da ileri gidilerek, bu sürecin Egzotizm’in yeniden dolaşıma sokulması ya da Kolonyalizm’in farklı aygıtlarla meşrulaştırılması olduğu düşünülebilir.

### 5.10. Modernizm'e İtaatsizlik: Müzik Estetiğinde Çapaklılık, *Lo-Fi*, *retro*, *junk*, *glitch*<sup>64</sup> ve *noise*

Bu kavram alanı, 21. yy. başında yaygınlaşmaya başlamıştır. Büyük oranda daha önceki yüzyılın steril Modernizm'ine bir tepki olarak gündeme gelen bu kavramları yansıtan başlıca kelimeler düşük çözünürlük ve “çapaklılık”tır: Kimi zaman çarpık ve sefil duran, “mükemmellik”le taban tabana karşıtlaşan, dokusunu ve kimliğini kusur ve çapaklarıyla oluşturan bir müzik estetiği, 21.yy. ile birlikte, birçok platformda, artan bir görünürlük ve dolaşım alanı kazanmıştır.

1990 ortalarında popülerlik kazanan *retro* akımı, 1960'ların müzikal imlâsını, özellikle dönemin teknik koşullarındaki zaafı önplana çıkararak, hattâ bu zaafı fetişleştirerek bir tını ve davranış profili oluşturmuştur. Bu akım 21. yy'da anılan unsurların duysal parametrelerine daha fazla ağırlık vererek, palazlanan kusurlarla aynı adla anılan bir kavramı gündeme taşır: “Lo-Fi (*Low Fidelity*).” Bu kavramla imgelenen “düşük sadakat,” 20. yy. ortası Modernizm'inin müzik teknolojisiyle somutlanan en önemli tını ideallerinden olan *Hi-Fi* (*High Fidelity* – yüksek sadakat) ile işaret edilen sesin en mükemmel şekilde reproduksiyonu hedefinin karşıtı, kötü, kusurlu bir tını kimliğine işaret eder. Hem kimi türlerin adında, bu türleri besleyen elektronik ekipmanların parametrelerinde, hem de bu tını tavrını benimseyen dinleyici topluluklarının kimliklerinde, Lo-Fi ibaresi bir belirteç olmaya başlar. Başka bir bölümde detaylandırılacak düşük çözünürlüklü müzik verisi aktarma, depolama ve reproduksiyon ortamları (mp3, vb.) da anılan sürecin en önemli aktörlerindedir.

Tasarım aşamasına geri dönülecek olursa, düşük kaliteli ürün kimliğinin arka planında yeralan birkaç eğilimi daha anmak yerinde olacaktır: “*Found object* (bulunmuş nesne)” geleneğinden gelen bir müzik kimliği, 20.yy'daki Marcel Duchamps, *musique concrète*, *sound art*, *Muzak* gibi referanslarla, 21. yy'a ulaşır ve bir olumsuzlama vurgusu taşımaksızın *junk* (çöp) kavramını müziğe yansıtır: Bu anlayışta, geri dönüşüm, yeniden biçimlendirme ve üretim gibi yönelimler, mükemmel arayışının karşı kutbunda yeralan ve “gündelik” olduğunca takdir

---

<sup>64</sup> Caleb Kelly'nin *Cracked Media. The Sound of Malfunction* adlı güncel kitabı (MIT Press, Cambridge, 2009), bu kavramları kullanan yeni kuşak üretimleri son derece nitelikli tartışmalar ve güncel örneklerle yansıtmaktadır.

edilen bir estetiği benimser. Sıradan ev aletleri, bozuk ıvır-zıvır, oyuncaklar, teknik açıdan yetersiz ve kusurlu enstrümanlar, bu türün tını paletini besler. Diğer güncel sanat disiplinlerinin temel yönelimlerinden olarak, 20.yy. sonunda iyice itibar kazanan *kitch* ve teşhiri, müzikte de büyük bir ilgi görür. Birçok gençlik kültürü, özellikle Avrupa menşeli non-konformist akımlar, neredeyse hiçbir politik söylem taşımaksızın, bu eğilimi benimser ve yansıtır. Hattâ başta *underground* olarak konumlandırılan bu tür yaklaşımlar, medyanın kendilerini keşfetmesiyle, özellikle MTV, VH1 gibi küresel sayılabilecek müzik kanallarının promosyonuyla, bağlamlarını değiştirir: Başlangıçta “alternatif” vurgusuyla dolaşıma sokulan, ardından bu tabirin ironik bir şekilde en yaygın “tür” olarak takip edilmesi durumunu tetikleyerek *mainstream* (ana-akım) kılınmasına yolaçan kitlesel iletişim dinamikleri, bir kavramın daha içini boşaltmış olur. Hâlen, en yaygın ve gelir getiren türlerin başında yeralan “alternatif” akımlar, üretim güçleri olan bağımsız (*independent* → “*indie*”) şirketlerin de büyük tröslere bağlanması, büyük pazarlara eklenmesiyle evrilerek yeni, kitlesel bir türün adı olarak vaftiz edilir: *Indie*: *Indie-pop* ya da *Indie-rock* salt etiket alanlarıyla sınırlı kalmaz, yerel türlerden “sanat müziği” olarak anılan türlere de etkisini yansıtır.

Yeni Müzik alanında popülerleşen kimliklerin başında, yukarıdaki hattan diğer güncel sanat disiplinlerine eklenen üretimlerin yanısıra, elektroakustik alanda *junk* ve *kitch* estetiğini benimseyen, ya da bulunmuş nesne kültürünü sahneye taşıyarak araçsallaştıran, elektronik ve mekaniği basit manipülasyonlarla (*circuit bending*) tını alanının öznesi kılan yaklaşımlar, yeralır<sup>65</sup>. Bu tür üretimler de, daha popüler, ya da yaygın benzerleri gibi, başlangıçta “alternatif” sahnelerde, ardından ana-akım, büyük ve itibarlı etkinliklerde, yer bulur. 21. yy. başında yayınlanmış herhangi bir çağdaş müzik dergisinin haber/duyuru sayfaları, bu önermeye yeterli sayıda çarpıcı örnek yansıtabilecektir<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> Bu türlere “Yeni Duysal Medya” bölümünde, *sound art* kavramı çerçevesinde de değinilecektir.

<sup>66</sup> Örneğin Almanya’da yüz küsur yıldır yayınlanan prestijli müzik dergisi *Neue Zeitschrift für Musik*, Avusturya’da yayınlanan *MUSIKZEIT*, ya da *Wire*, gibi, yaygın, birçok anglo-sakson süreli yayını.



### 5.11. Duysal Gerçeğin “Görsellik” Paradigmasında Tasarlanması



**Şekil 3. Duysallık ile görsellik arasındaki ilişki çok eski çağlara dayanmaktadır. Giza’da bulunan bir mezardaki tasvirde, duysal bir enformasyonun (perde değerinin) görsel bir imgeye, “jestikülasyon” a başvurularak verilmesi, dikkat çekicidir. [Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Handzeichen, s. 4. Digitale Bibliothek, Band 60: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bärenreiter-Verlag, 1986 s. 31655]**

Duysal alanın ne oranda görsellekle kuşatıldığı ilk anda farkedilmeyebilir, ancak, hem geçerli dinleme alışkanlıklarına, hem de başat duysal tasarım ürünlerine biraz daha dikkatle ve eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşıldığında, bu alanın zaman-zaman—hem geçmişte, hem de günümüzde—şaşırtıcı ölçüde “görselin hükümlerine” altına girdiği, görsel algı ve estetiğe tâbî olduğu, kolaylıkla deşifre edilebilir: Yazı, resim, akan görüntü, çok-katmanlı görsellik, ... iletişimde ağır bastıkça, duysal alan daralmış, bu alanın kuşatılmışlığı artmıştır. Görsel kültürün iyiden-iyiye hâkim olduğu günümüz iletişiminde, duysal alanın payı trajik bir biçimde gerilemiş, bu alan tam anlamıyla edilgenleştirilmiştir: “Ses ve imge bütünlüğü” bu yönde neredeyse tek alımlama kodu hâline gelirken, (salt) duysal verilerin algılanması ve değerlendirilmesi dar, güdük ve gün geçtikçe gerileyen bir skalada gerçekleşir olmuştur.

Görselliğin—ister plâstik, isterse hareket ögesinin yansıması olsun—duysal tasarımıyla, özellikle, bu alanın başat dalı olan müzik sanatıyla—ilişkisi de, tahmin edilebileceğinden çok daha büyük ve karmaşık olmuştur. Başta, “performans”ın takibi, neredeyse her zaman, duysaldan çok görsel bir deneyim olarak algılanagelmiştir. Bir konser, ya da içinde duysal öğeler barındıran başka bir etkinlik, ancak algının tüm kanallarıyla deneyimlendiğinde içselleştirilebilir. Tüm bu etkinlikler başlı başlarına birer ritüeldirler ve, dolayısıyla, dinleyicinin insanî ve toplumsal tümelliği içinde algılanmaları esas kabûl edilebilir (ayrıca, bkz.: Maral, 2008). Öte yandan, bu görsel davranışın temelindeki görsel paradigma, duysal alanın “pay”ını—öznelliğini ve derinliğini; deyişini, anlattısını, dokusunu, iç-düzenini, vs.,—gölgede bırakabilmektedir. Böyle bir durumda, ağırlığı duysal alanda olan bir olgunun görsel bir deneyimle tanımlanması ve zihnimize kaydedilmesi, gibi bir paradoks doğmaktadır. Etnomüzikoloji disiplini bu paradoksun üzerine, onu aşma çabası ile, kuruludur. Etnomüzikolojide, müziğin kavramsallaştırılması için kültürün görsel verilerinden yararlanmayı tek paradigma olarak benimseyen uzmanların yanısıra, kompozitör-icracı-dinleyici üçlüsünün bireyleriyle, müziğin içsel, öznel, deneyimleri konularında iletişim kurma çabasına ağırlık veren, duysal bir çevrede varoluşu ön plana getirenler de vardır.

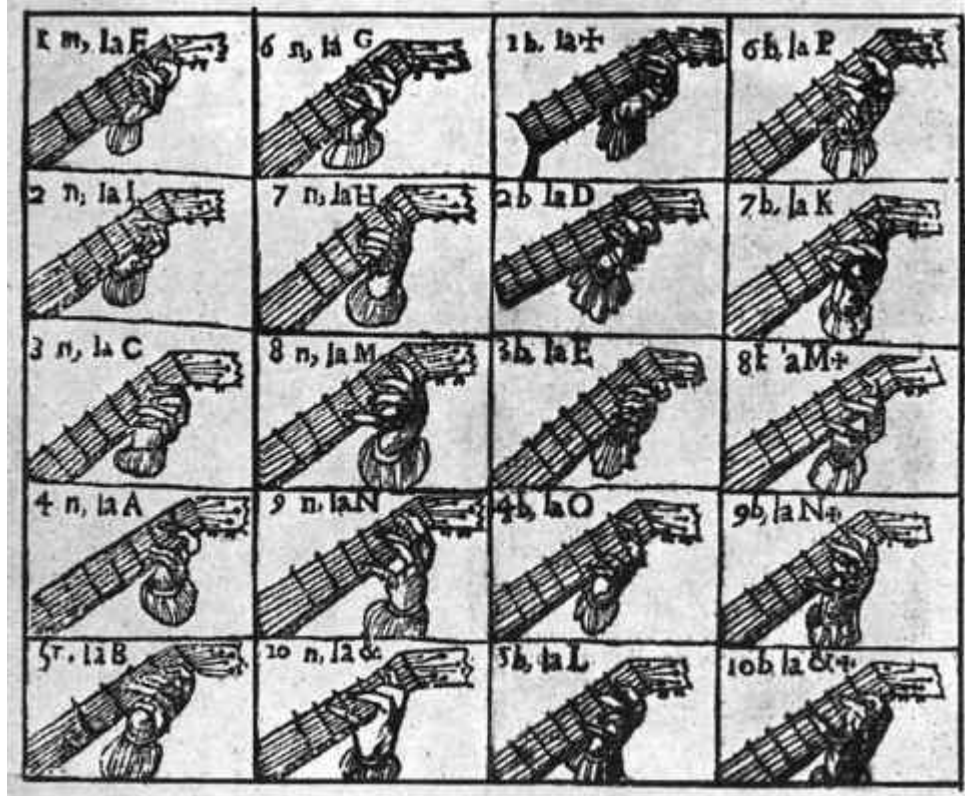
Aslında, tüm sosyal bilimler, olguların içeriğini çözmek için, görsel göstergeleri yüceltirler. Örneğin, tarih disiplini “zaman” ve “mekân”a ilişkin dışsal göstergelerin peşinde koşar; sosyal belleğin sözel hazinelerini güvenilir “belge”ler olarak saymaz. Sosyal bilimlerde, sık-sık, istatistikî bilgilerin “mutlak gerçeği” yansıtan göstergeler oldukları yolunda bir fetişizme dayanan metotlar kullanılır.

1990’larda, “sözlü tarih” hazinelerinin sağladığı verileri meşru, akademik anlamdaki tarih çalışmalarında yol gösterici olarak değerlendirme gereğini gündeme getiren çok sayıda bilimci yeni bir paradigma yaratılmasına katkıda bulunmuşlardır (bkz.: Thompson, 1999; Iggers, 2000). 1990’dan sonra, çoğunlukla “Kültür Araştırmaları (*cultural studies*)” adı altında toplanan bu yeni kuşak sosyal bilim çalışmaları postmodern düşünüşe özgü bir özelliği yansıtmaktadır. Tarih bilimini günlük yaşam ve sıradan halkın zihniyetinden hareketle zenginleştirmeğe çalışan bu disiplinler sözel verileri de bilim gündemine getirmektedirler.

Geleceğin dünyasında, dış gerçekliğe daha az bağımlı bir yaşam tarzı yaratılacağı yolundaki varsayımlar çok zayıf görülmeğe de, insan zihninin “gözle görünmeyen bazı güçleri”nin yaşamda daha fazla rol oynayacağı bir ortamı düşleyenlerin sayısı da gözardı edilemez. Müzik dinlerken gözlerin yumulması; daha “derinlemesine bir duyum” için, algının diğer kanalları elden geldiğince devre-dışı bırakılarak, duysal alana yoğunlaşılması, herkesin muhakkak yaşamış olduğu bir deneyimdir. Bu davranışta bulunan bir kimse, acaba, görsel öğelerin duysal değerleri gölgede bırakabileceklerini mi düşünmektedir? Böyle ise, bir “çifte-paradoks” karşısında kalmaktayız: Bir yandan “görsellik duysalı manipüle eder” düşüncesi, diğer yandan, “tam da tersine, onu bütünler” düşüncesi, birbirleriyle çelişmektedirler. Bu durum her ne denli çelişkiler içerse de, her iki eğilim, birarada, insanların müzikle ilişkilerinde aynı güçle varolmayı sürdürmektedir.

Bu bölümde, görsellik-duysallık ilişkisi—müzik tasarımındaki bazı yansımaları üzerinden—ele alınacaktır. Bu ilişkinin temel öğeleri kısaca tanımlandıktan sonra, günümüzde geçerli olan müzik estetiğinin görsel parametrelerine, ağırlık merkezlerine ve görsel-kaynaklı tasarım stratejilerine değinilecektir. Duysal-görsel ilişkisini kullanan birçok konvansiyonel üretim alanı vardır; bunların herbiri son derece geniş kapsamlı ve yaygın olduklarından, kısa değinmelerle ve hatırlatmalarla yetinilecektir. Metinde tasarım öğelerine ağırlık verileceğinden, çok daha öznel bir alan olan “algılama” konusu, ancak birkaç küçük temsili örnekle yansıtılmaya çalışılacaktır. Çalışmanın ağırlık merkezi görselliğin—özellikle de plastik öğelerin—başat olduğu duysal-sanat türleri olacaktır.

### 5.11.1. Jestikülasyon (davranış dili)



Şekil 4. J. C. Amat, *Guitarra española*, Gerona 1639

[Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Gitarre, s. 66. Digitale Bibliothek, Band 60: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bärenreiter-Verlag, 1986, s. 28060]

Öncelikle, müzik performansında “neye bakarız?” Sesin kaynağı, nasıl üretildiği, hangi “mekanik”le hayata geçtiği, çoğu zaman ilgimizin odağı olacaktır, diye düşünülebilir. Oysa, örneğin, bir “senfonik konser”de, orkestrada çalan 60-70 müzisyen varken, dinleyicilerin çok büyük bir çoğunluğu hiçbirşey çalmayan (!) orkestra şefini izlemeyi tercih eder. Karşı önerme: “Şef orkestrayı “çalmaktadır!” Ancak bu önermenin de ne kadar soyut, edebî bir dayanağa sahip olduğu ortadadır. Bir noktadan sonra, “jestikülasyon”un (yani, bir hareketler kataloğunun) duysal malzemenin önüne geçip kendi dilini empoze ettiğini—kendini izlettiğini—gözlemek mümkündür. İlginç devinimiyle, karizmatik bir şefin olmadığı durumlarda, örneğin bir çalgı müziğinde, “bilinen” bir pasajın icrası gerçekleşirken, izlenen hareket, ya da öznel jestikülasyon, duysal enformasyonu bütünleyen bir katman olarak, “sağlama” niteliğiyle, önemsendir: “O zor pasaj...” “cansiperâne bir efor ve adanmışlıkla,” “piyanoyla sevişircesine...” icra

edilmektedir ve bunu izleyen seyirci (dinleyici?) için *ritüel*—ancak bu koşulda—tamamlanmaktadır. “Bilinmeyen” bir yapıtın çözülmesi, anlaşılması ise, başlıbaşına bu izlenceler yardımıyla olacaktır: Duysal katman da, icracının “ne” ve “nasıl” yaptığıyla deşifre edilebilecektir.



Şekil 5. Henry Meyer’in kaleminden, New York Operası’nın şefi Cleofonte Campanini’nin (1860-1919) karakteristik el jestleri (The New-York Times, 1907)

1950’lerden itibaren, deneysel müziğin önemli bir kolu sayılan elektronik müzik, tüm çarpıcı yeniliklerine ve ciddi, devrimci önermelerine rağmen, ancak çok dar bir dinleyici kitlesine ulaşabilmiştir. Belli-başlı laboratuvarlarda, radyo kuruluşlarında ya da üniversite stüdyolarında gerçekleştirilen elektronik müzik konserlerinin geniş kitlelere ulaşamamasında en önde gelen etken, şüphesiz, genel-geçer dinleme alışkanlıklarına ters düşen sunum biçimidir: Birkaç hoparlörle karşı-karşıya kalan dinleyiciler için, “bakılacak” hiçbirşey yoktur. Kompozitörü tarafından “tamamlanmış” yapıt, ayrıca bir icracıya ihtiyaç duymamaktadır. Dolayısıyla, bu yeni müziğin sunumunda “performans”ın, devinimin, ortadan kalkması, genel-geçer dinleme alışkanlıklarını alt-üst etmesi ve “ritüeli bozması”yla, kitlesel olma olanağını baştan elemiştir. (Bunun tersi olan yönelimlerin rağbet göreceği toplumsal dönüşümlerden de söz edilebilir: Örneğin, 21. yy. başındaki neo-liberal dünya düzeninde, neredeyse tüm üretim, tüketim, paylaşım, vs., kodları değiştirilip, her bireye ayrı ürün satılması amaçlanırken, müziğin de “bireyselleştirilmesi” empoze edilmiş, her dinleyicinin ayrı bir kulaklık ile, ayrı bir müzik dinlediği, toplumsal mekândan bağımsız, yeni bir münzevî dünya yaratılmıştır. 90’lı yıllardan bu yana, iyiden-iyiye

bakışimsızlaştırılan, hattâ “insansızlaştırılan” bir müziğin estetiği ve yeni tüketim ritüelleri ortaya çıkarılmıştır. Bunların, “müzik kültüründe yeni bir boyut” olduğu görüşü yayılmakta ve, müzik ve iletişim teknolojileri, prodüksiyon sanayileri ile, bağlı sektörler tarafından promosyonu yapılmaktadır).

### **5.11.2. Akusmatik paradigma (*Acousmatics*)**

Elektronik müziğin en önemli önermesi “*acousmatic*” doğasıdır: başka yerde çoğu zaman eşi bulunmayan, özel olarak üretilmiş bir sesi, dinleyiciye, aracsız olarak sunan hoparlörler—görsel referansları dışarda bırakışları açısından—duysallığı arttırmaktadırlar. Sesin kaynağıyla birebir ilişkisinin kurulamadığı bu geniş soyutlukta, duysal enformasyon alımlayıcıya direkt ve “derinlemesine” ulaşır—ses örgüsünün psiko-akustik özellikleri daha dolaysızca içselleştirilmeye açılmıştır—ve dolayısıyla çok daha etkili olabilecektir (Gibbs, 2007: 134; Dumitrescu, 2002; özellikle s. 33, vd.; kavramın erken kullanımı ve kökenleri için, ayrıca bkz.: Schaeffer, 1966; Schaeffer, 1952). Oysa, bu müthiş özellik ancak dar bir dinleyici kitlesini etkilemiş görünmektedir. Daha ilk yılları tamamlanmadan, 1960’ların ortalarında, elektronik müziğin “dinlenebilir” kılınması yolunda, konvansiyonel bir stratejiye başvurulduğunu söylemek yanlış olmaz: Elektronik (salt duysal) ortamlar “canlı” performansın (duysal+görsel) buluşturulduğu, çoğunlukla “elektroakustik” olarak anılan, icracılığı üstlenen insanın devingen katkısına vurgusuyla, “*live electronic*” olarak tanımlanan, bir müzik.

Bugün de “interaktif” göndermesiyle revaçta olan bu müzik türü, elektronik müziğin “izlenebilir” olmakla “dinlenebilir” kabul edildiği başat dalıdır. [Canlı icra(cı)dan destek almayan elektronik müzik örneklerinin “dinleti”lerinde de, muhakkak video, ışık/lazer projeksiyonu, dans, vb., görsel öğelerin kullanılması, tesadüf değildir.]

### 5.11.3. Duysal-Görsel (*Audio-visual*)



Şekil 6. Bir video kurgusunda, duysal ve görsel performansların eşzamanlanmasında kullanılan “zaman” referansı (*time-code*).  
Özgüven, Ethem, *Alethea* (çalışma kopyası), 2006.

*Audio-visuel* tanımı, duysal ile görselin toplamına, en azından örgün ilişkisine, işaret etmesine rağmen, birçok kişi tarafından görsel alanın baskınlığında bir “sinema-televizyon ortamı” olarak algılanmaktadır<sup>67</sup>. Ses tasarımından müziğe, görüntüyü destekleyen—daha doğrusu, görsel öğelerle birlikte başka bir bütünlüğü vareden—duysal etmenler, bu tanımda hep ikinci planda kalmış görünmektedirler. Duysal ile görsel tasarımın ilişkisini değerlendiren en yaygın alanlara kısaca değinmek gerekirse, **a**) müzik videoları—video-klipler, “vaftiz edildikleri” ya da yaygınlaştıkları “MTV” kültürüyle birlikte, günümüz müzik tasarımının başat öğeleri arasındadırlar. Bir müzik ürününün görseliyle birlikte düşünülmesi—görsel referansları ve başvurduğu görsel ikonlar üzerinden kurulması, kurgulanması, yaygınlaşması, satılması, kalıcılığı, vs., 1980 sonrası müzik estetiğinin görselle ilişkisinin pekiştiği en belirgin bağlam olarak öne çıkar. (bu konuda, ayrıca bkz.: Cook, 1999; Çelikkın, 1996; Abt, 2000). Hattâ, estetiği,

<sup>67</sup> Bu bağlamda başka bir üst-kavramdan daha yararlanılabilir: “merceğe dayalı sanat (*lens-based art*)” kavramı (Stallabrass, 2009: 45), fotografik imgelemden akan-görüntüyü kullanan güncel formlara, birçok türü kapsayan bir alana, işaret etmektedir.

teknîği, grameri, vs., ile, bu ilişkinin başlı başına yeni bir sanat türü oluşturduğunu iddia etmek yanlış olmaz. **b)** Görsel’den böylesi bir destek almaya muhtaç kalan duysal alan kadar, tersine, duysalın desteği olmaksızın tamamlanamayan bir görsel dal olarak, sinema sanatı da, kısaca anılmalıdır. Sessiz filmlere piyano eşliğinden stüdyo sisteminin “duvardan duvara müzik döşeli” epiklerine; müzikaller ve melodramlardan bir *starın*—tek parçayla da olsa—filmî taçlandırdığı tecimsel yapıtlara, sinema endüstrisi müziği en konvansiyonel şekillerde kullanmıştır/kullanmaktadır. Öte yandan, yaygın bir film müziği öğretisi, “Ekranı gösterilenlerin dışında, anlatılması gereken ne varsa müziğin sorumluluğundadır.” düsturundan hareketle, filmde gizli alt-metni ya da üst-metni verme; yanıltma, ya da tersine, ekrandaki yanıltmacanın inadına “asıl gerçeği” duyurma işlevlerini yüklenmesiyle, dramatik açıdan son derece belirleyici olan bir müziğe itibar eder: Antik Yunan tiyatrosundaki koro gibi, film müziği anlatının en önemli öğelerinden biri, “iradenin sesi”dir. Bu öğretinin dayanak aldığı paradoks ise, “insanın istediğinde gözlerini kapatabilmesine rağmen aynı şeyi kulaklarıyla yapamaması”dır; bu anlayışa göre, duysallık aslında, bilinç altına varan en kısa yoldur (son yılların güçlü gerilim filmlerinde, özellikle 1990 sonrası “Uzak Doğu sineması”nın bu türdeki başyapıtlarında, ses tasarımına verilen önem bu önermeyi desteklemektedir).

#### **5.11.4. “Kurgulanabilir Bir Hakikat” Paradoksu**

21. yy. başında, duysal sanatlarda “görsel alanın/paradigmaların egemenliği” birçok koldan etkili olmaya başlamıştır. Bu kollardan biri, etkisini giderek daha fazla hissettiren, akan-görüntü alanının kurgu dilidir. Önceki yüzyılda fotomontaj ve kolaj ile başlayan bu kurgu dili ve estetiğinin, hattâ bunun uzantısı sayılabilecek “montaj rejimi” kavramının, kökenlerinde “modernliğin hakikati kurgulanabilir bir hakikattir” önermesi yatmaktadır (aktaran: Baysan, 2009).

Teknik anlamda “kurgu” kavramına geçmeden önce, “kurmaca”nın—kavramın felsefî ve siyasî boyutlarının, kısaca ele alınması yerinde olacaktır. “Kurgu” ile “gerçek”in yer değiştirmesi 20. yy’dan beri en çok kafa yorulan konulardan biridir. Kitleleşen medyanın gelişen teknolojilerle giderek artan etkisi ve yaygınlığı bu durumu beslemiştir. 20. yy’da yaşanmış birçok olumsuzlukta, medya kurgusu üzerinden yaratılmış olan yanılsamaların payı büyüktür (Bu yüzyılın belirgin



medya skandalları ya da manipölasyonları arasında, Watergate, Vietnam Savaşı ve Körfez Krizi hatırlanabilir. Bu örneklerin her üçünde de, medya hem sebep, hem de sonuç, durumundaydı. 21. yy'ın en önemli medya manipölasyonu ise "11 Eylül" ile siyasallaştırılmıştır (Baylis ve Smith, 2006: 3).

Modernizm düşüncesine, çarpıcı öngörü ve katkılarıyla yön veren filozoflardan Friedrich Nietzsche "bilimin iknâ gücü" nün hakikatin önüne geçebileceğini; bunun sonucunda ortaya çıkacak "bilginin iktidarı" kavramını çok önceden öngörmüştür: Konuşan'ın otoriteye, yani güce sahip olacağı tezi, daha 19. yy'ın sonundan 21. yy'a, temel bir veri, bir saptama, olarak aktarılmıştır: İlginç bir biçimde, Modernizm'de başlayan bu süreç, Post-modernizm'de de yankı bulmuştur. Post-modern bir kavram olarak, "metin" yeniden tanımlanmıştır. Sanat ve kuramın giderek daha karmaşık bir ilişki içine girdiği başat örüntü modellerinde, "okuma" fiili ağırlık kazanmış, yapıt'ı "dolaysız" kavrama seçeneği, büyük ölçüde terkedilmiştir.

Böylelikle, 21. yy'da üretilen çağdaş/güncel sanatın "metin" ile hareket etme/varolma/kuşatılma koşulu belirleyici olmuştur. Ancak, bu metinsel kurgular çoğunlukla yapıtın önüne geçen "bilgi tasarımları"nın egemenliğine işaret etmektedirler. Disiplinlerarası referanslarla sağlamlaştırılmış oylumlu sergi metinleri (görsel sanatlar), program notları (duysal sanatlar) ya da benzeri "kuşatıcı metinler"le yaratılan "kuramsal/bilimsel tonlu" söylem ortamları, yapıtları çevreleyen birer "hâle" olmanın ötesine nadiren geçebilmektedirler. Bu hâlleriyle, yanılısamalar yaratan birer araç durumuna düşen metinler, aslî işlevleri olan açıklayıcılığın yerine, yapıtlara örttükleri "gizem" perdeleriyle tuhaf bir retorik oluşturmaktadırlar.

20.yy'ın ikinci yarısından itibaren, başta sosyal bilimlerde kaçınılmazlaşan sürekli değişim ve yeniden tanımlanma durumu toplumsal yaşamın diğer alanlarına da yansımıştır<sup>68</sup>. Bu durum doğal olarak, sanat üzerinde de etkili olmuştur. Bilimin peşinde olduğu "hakikatin sürekli değişimine, şoka alıştıran en geçerli yapıt alanı

---

<sup>68</sup> Bu konuda birçok kaynak vardır. Özellikle bkz.: Wallerstein, 1993, 1996, 2000, 2004; Rosenau, 1998 (2004).

olarak sinema” (Benjamin’den aktaran Baysan, 2009), sertleşen ve hızlanan kurgu estetiğiyle, başta elektroakustik müzik olmak üzere, yeni müziğin birçok türüne, bu türlerin tasarım biçimlerine, etkisini yansıtmıştır.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında geliştirilen ve bu yüzyılın sonlarına doğru iyice yerleşen geliştirilen *off-line, non-linear* (çizgisel olmayan) kurgu sistemi, sinematografik kurguyu büyük ölçüde kolaylaştırıp hızlandırmış, teknik getirilerinin yanısıra, alana birçok yeni estetik önerme de getirmiştir. Teknik temelli bu yeni estetik, çoğunlukla çizgisel (*linear*) bir zaman algısıyla yaklaşılabilir müzik tasarımında da, çok önemli katkılar sağlamıştır. Elektronik ortamın sunduğu olanaklar, önceki paragrafta işaret edildiği gibi, başta elektronik müzik alanındaki üretimlere, farklı zaman çizgileri (*time-line*) ve katmanlarıyla (*layers*) işlenen görüntüler gibi, “imgesel” (örn.: *sound images*), “desensi” (örn.: *sound patterns*) ya da “dokusal” (örn.: *sound grains; textural block*) nitelikler ve bunları izleyecek yeni algı biçimleri kazandırmıştır.

Gene, “sinematografik teknolojiler” ve kurgu estetiğinden hareketle, “çok yönlü hakikat inşası” olarak tanımlanan (örneğin, Baysan, 2009), katmanlı, çok-vektörlü bir hakikat algısını topluma empoze etmeyi hedefleyen bazı sanatsal tasarımlar vardır. Duysal tasarım alanında da örnekleri verilen bu yaklaşımda, başta şu öğeler öne çıkmaktadır: “Paralel kurgu” – eşsüremlilik ilişkisi; çizgisel olmayan (*non-linear*) bir “çapraz-referans (*cross-reference*)” grameri (örn.: *flash-back*) ve sinematografik anlatı biçimleri (örn.: *narrative comments*) ile, özellikle elektroakustik ortamın belirgin tasarım stratejileri büyük yakınlıklar göstermektedirler. Hattâ bu alanda örtüşmelerden hareket eden temel kuram ve anlayışların, elektronik müziğin daha ilk yıllarından itibaren itibar gören “teoremler” arasında yer aldığını belirtmek yanlış olmaz. Öncü elektronik müzik kompozitörü İlhan Mimaroglu, *Sing Me a Song of Songmy* adlı yapıtının plak baskısında<sup>69</sup> sinema ile elektronik müziğin birbirlerine koşut ilişkisine, temel bir veri listesi sunarak yaklaşmaktadır:

---

<sup>69</sup> İlhan Mimaroglu, *Sing Me a Song of Songmy, A Fantasy for Electromagnetic Tape Featuring Freddie Hubbard and his Quintet, with Reciters, Chorus, String Orchestra, Hammond Organ, Synthesized and Processed Sounds, Composed & Realized by İlhan Mimaroglu on Poems by Fazıl Hüsnü Dağlarca & Other Texts.* (Atlantic SD 1576 LP, 1971)

ELEKTRONİK MÜZİK

Besteci

Nota / Partisyon

Ses kayıt cihazı

İcracı (müzisyen)

Kurgu stüdyosu

Bitmiş Yapıt (ses şeridi üzerinde)

Teyp/hoparlör

SİNEMA

Yönetmen

Senaryo

Kamera

İcracı (oyuncu)

Kurgu stüdyosu

Bitmiş Yapıt (film şeridi üzerinde)

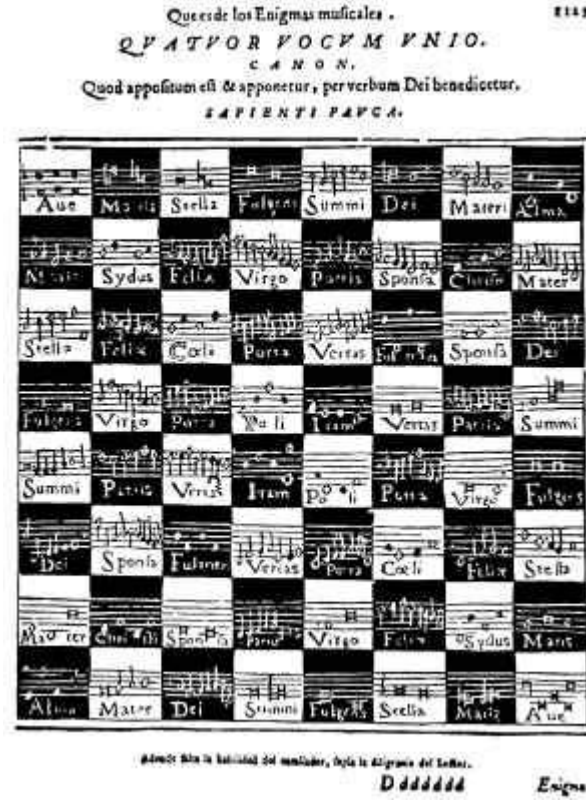
Projektör/ekran

(Mimaroglu, 1971)

Mimaroglu, 1991 yılında yayınlanan önemli kuramsal yapıtı *Elektronik Müzik* içinde, yukarıdaki tabloda gösterilen koşutlukları son derece detaylı bir biçimde ele alan, teknik olduğu kadar felsefi bakışlarıyla da değerlendiren bir metin sunmaktadır. (Mimaroglu, 1991, s. 74–79) Kitapta, anılan koşutluklar sabit bir ortamda (*fixed media*) bütünlenen bu iki yapıt alanına dair sağlam bir manifesto niteliğinde savunulmaktadır.<sup>70</sup>

<sup>70</sup> Aynı yapıt üzerinden, belgesel sinema ile elektronik müzik ilişkisini ele alan bir değerlendirme için, bkz.: Maral (2006c: 17–18); Maral (2007a: 18–20).

### 5.11.5. Mimarî Formlar: “Yapı” mı, “Süreç” mi?

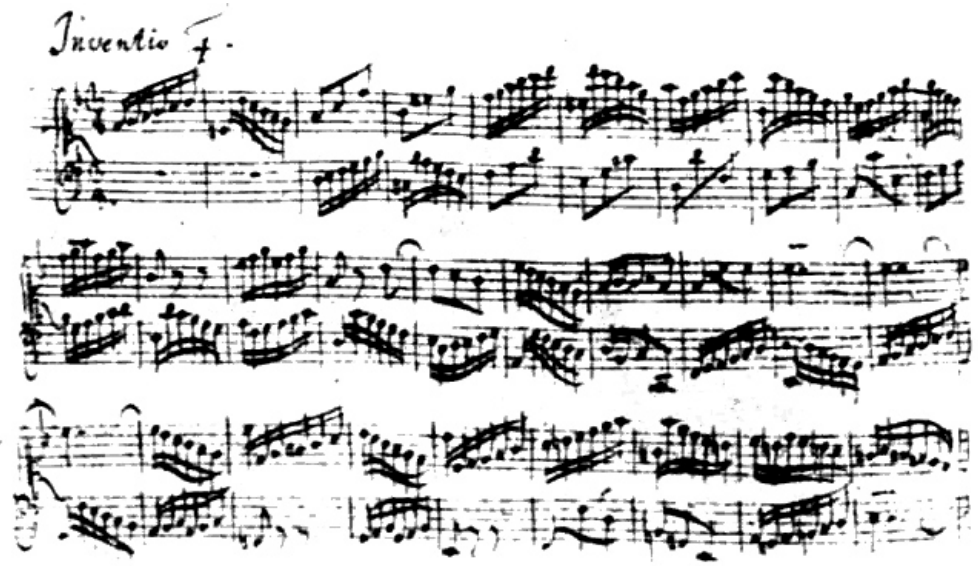


Şekil 7. Gheselin Danckerts, Satranç düzeninde “bulmacalı kanon.”

D. P. Cerone, *El Mellopeo y Maestro*, Neapel, 1613.

[Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Bermudo, Fray Juan, s. 4. Digitale Bibliothek, Band 60: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bärenreiter-Verlag, 1986, s. 7389]

Görsel öğeler bu denli somut uygulamaların dışında da, müzik tasarımında belirleyicidirler. Özellikle, “mimarî formlar” olarak adlandırılabilirler, yalnızca geometrik “yapı”lar, birçok müzik kültürünün en muteber ve yaygın formlarını belirlerler. Avrupa kültürünün başat ürünlerinden olan sanat müziğinde, özellikle Rönesans döneminde ve Klasisizm’de, eserin “mimarî” yapısı esastır; hattâ, duysalı bile plastik olarak algılama esastır. Bu dönemlerde/akımlarda en önemli öge olan “form ideali” büyük ölçüde “mimarî” nitelikler taşır: Simetri, belirgin bloklar, tekrar eden periyodlar, köşeli, modüler ifadeler; kolaylıkla ayırilebilir—böylelikle “plastik” özellikler gösteren—kesin, köşeli alanlar, bunların başlıcalarındandır. Müziğin bu denli “plastik” oluşu, duysal deneyimin yanısıra, yapıtların “kâğıt üzerindeki” (notadaki) projeksiyonuna da yansır.



Şekil 8. Bach, Johann Sebastian, *İki sesli Envansiyon*, re-minör, (kompozitörün el yazısı)



Şekil 9. Bach, Johann Sebastian, *Das wohltemperierte Klavier I*'den Do-Majör Prelüd, s. 1

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 16. The score is written on 24 staves, labeled on the left as FI, Hb, Cl, Fg, C, TP, TB, VI, VII, VA, VC, and CB. The tempo is marked as  $\text{♩} = 48 \text{ MM}$  at the top left. The page number  $-16-$  is centered at the top. The score begins at measure 97 and ends at measure 100. The music is characterized by dense, complex textures with many notes and rests. At the bottom, there is a dynamic marking: *Tutti: pp — p — f — H — ff*.

Şekil 10. Xenakis, Iannis, *Horos*, s. 16; 97. ilâ 99. ölçüler

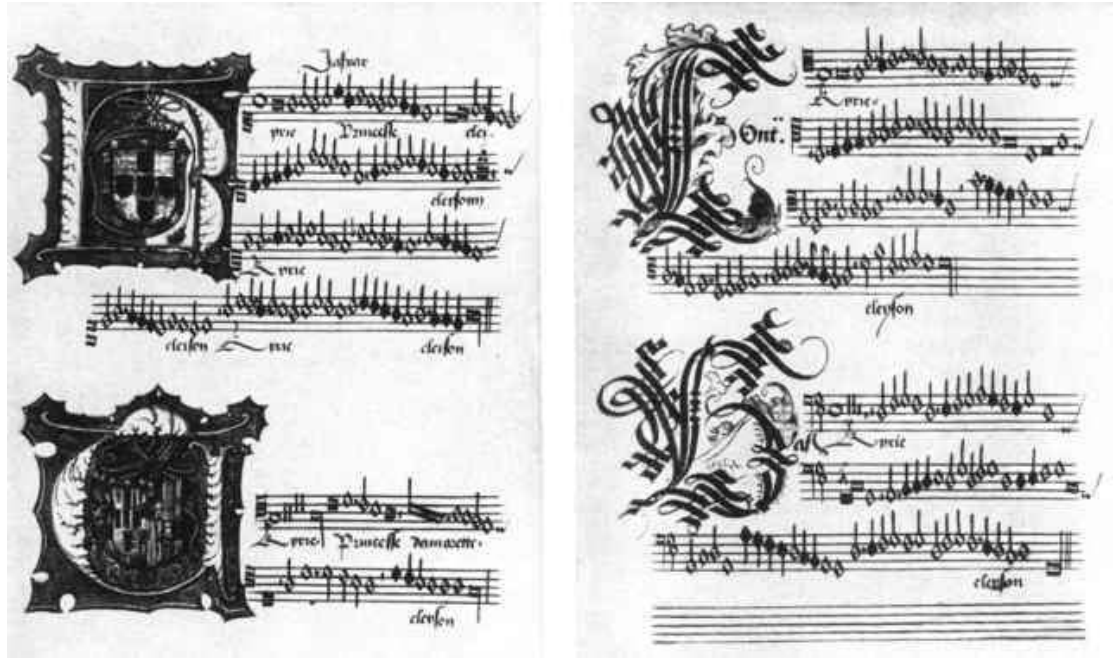
Müzik tasarımı ve algısında en temel ayrım ya da çelişki “yapı” ile “süreç” arasında olmuştur. Her ne kadar bu iki kavram çoğunlukla birbirlerini varediyorlarsa da, hangisinden yola çıkıldığı, ilgili müziğin kimliğini “makro düzeyde” belirlemektedir. Örneğin, Hint müziği süreç ve kendiliğindenlik-merkezli iken, Aydınlanma Avrupası sanat müziğinde (Klâsik Batı müziği) “yapı”

ön plandadır: Senfoni, sonat, lied, füg, vs., gibi, birçok yapıtın künyesinde, hattâ adında beliren kavramların hepsi aslen birer form’durlar: Şematik, geometrik, mimarî; tepe noktaları (*climax*), “zirve”leri olan, “erimsel (sona yönelik),” çoğunlukla şablonsu özellikler taşıyan, “doktriner” formlar... Bu formların en önemli ortak özellikleriyse doğalarındaki “plâstiklik”tir: Hem kâğıda, hem de düşünceye kolaylıkla yansıyan, “izlenmesi” kolay, görsel, geometrik bir nesnellik.

The image displays two pages of a musical score for Ludwig van Beethoven's 5th Symphony, first movement. The left page is titled "Allegro con brio (♩ = 108)" and shows the woodwind and string sections. The woodwinds include 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarineti (B♭), 2 Fagotti, 2 Corni (E♭), and 2 Trombe (C). The strings include Timpani (C.G.), Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The right page shows the brass and vocal sections, including Fl. I, Ob., Cl., Fg., Cor. (E♭), Tr. (C), Tpt., Vln., Vla., Vo., and Ch. The score is written in G major and 3/4 time, with a tempo of 108 beats per minute. The notation includes various dynamics such as *ff*, *p*, and *rit.*, and articulation marks like accents and slurs.

Şekil 11. Beethoven, Ludwig van, 5. Senfoni, Do-minör, op. 67, 1. Bölüm (Dickreiter, 1991: 168-169)

### 5.11.6. Notasyon



Şekil 12. Weerbeke, Gaspar van, *Princesse d'amourettes* adlı *Messe*'den *Kyrie*  
(Wien NB Cod. 1783, fol. 33'-34)

[Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Caspar van Weerbeke, s. 12. Digitale Bibliothek,  
Band 60: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bärenreiter-Verlag, 1986, s. 26013]

Görsel uygulamaların müzikte en yaygın kullanım alanı olan notasyon birçok müzik kültürü tarafından olmazsa-olmaz sayılmış, müzik eğitiminin ve uygulamalarının temeli, “alfabesi” bilinmiştir. Sadece müzikal temsilin değil, kültürel kimliğin de yüklemeleri (örneğin, “Batılılaşma,” “çağdaş yorum,” “kültür inşası” için yapılan derlemeler, vs.) notasyonu araçlaştırmıştır. (örneğin, Altınay, 2004).

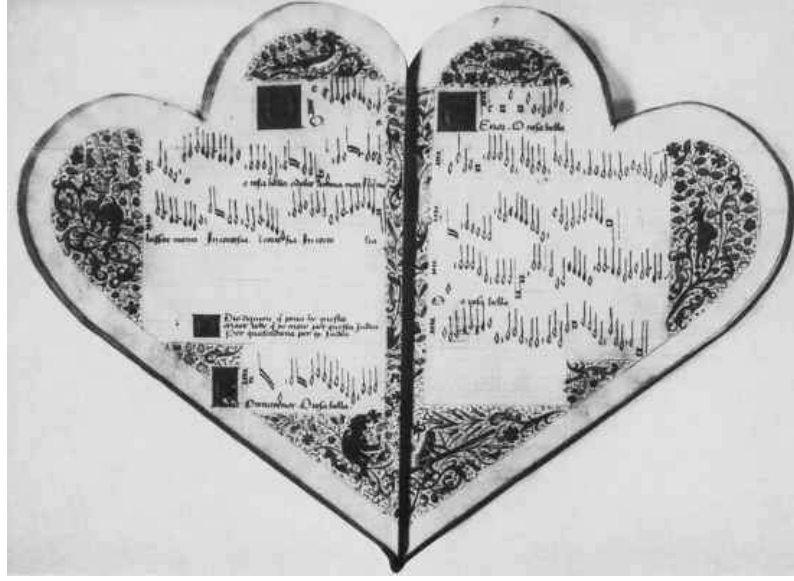




Şekil 13. Nota yazısının müzikal akışı, stili ve dönemi (Geç-Barok) yansıtışına iyi bir örnek:  
Bach, C. Ph. E., *Fantasia*, [*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, 1753],  
kompozitörün el yazısı  
[*Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Fantasie*, s. 76. *Digitale Bibliothek, Band 60: Die  
Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter-Verlag, 1986, s. 21481]

Nota standartlaştığı oranda etkili olmuş bir araçtır: Müzik tasarımının “kâğıda düşen projeksiyonu;” müzik dolaşımının yüzyıllar boyu başat aygıtı; icranın birleştirici “format”ı olmuştur. Öte yandan, notalamanın bu hâli için son derece eleştirel yaklaşımlar da benimsenmiştir:

Notasyonu standartlaştırmak düşünce kalıplarını ve yaratıcılığın öğelerini de standartlaştırmaktır. Notasyonun günümüzde kazandığı çeşitlilik, olması gerektiği gibi, farklılıklarımızı daha da belirgin kılmaktadır (Sylvia Smith’ten aktaran: Sauer, 2009:11).



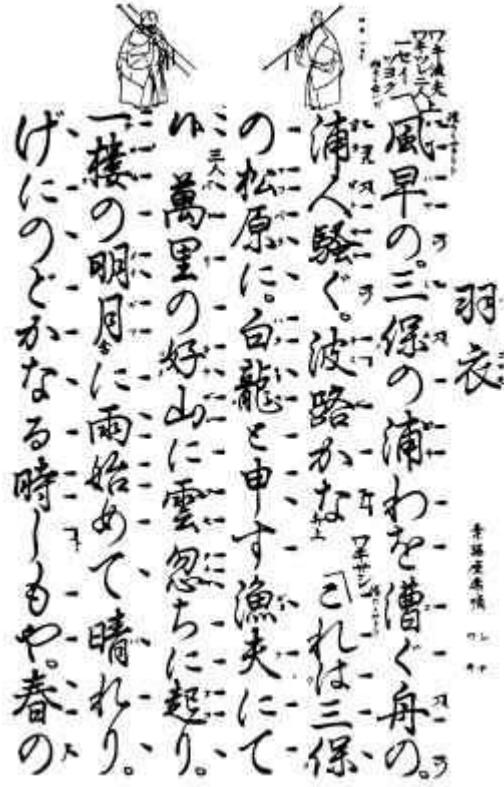
Şekil 14. Dunstable, John, *Chansonnier Cordiforme* yapıtından bir chanson  
“*O rosa bella*,” 1470,

Paris, Bibliothèque Nationale. Ms. Rothschild 2973

[Die Musik in Geschichte und Gegenwart: *Chansonnier Cordiforme*, s. 4. Digitale Bibliothek,  
Band 60: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bärenreiter-Verlag, 1986, s. 14836]

20. yy’ın ikinci yarısından itibaren iyiden iyiye çeşitlenen müzik için yeni notasyon biçimleri geliştirmek zorunlu olmuştur. Standart imlâsının ve göstergelerinin ötesindeki yeni öğelerle çeşitlenen “müzik yazısı” için, “grafik notasyon” tanımı benimsenmiş, duysal imgelerin çeşitlenmesi, doğal olarak, görsel imgelerin de çeşitlenmesi sonucunu getirmiştir. Theresa Sauer’in yüzlerce grafik notasyon örneğini biraraya getirdiği yapıtı *Notations 21* için yazılan önsözde, 1952-1984 gibi uzun bir zamana yayılı *Scribing Sound* sergisinin küratörü Sylvia Smith’ten aktarılan çarpıcı sözler, bu görüşleri destekler niteliktedir:

Görsel açıdan birbirini tıpatıp andıran müzik yazıları—farklı dillerin alfabelerinde aynı harflerin yer alması gibi—aynı notasyon sembollerini kullansalar dahi, hedefledikleri işlevler açısından son derece büyük farklılıklar gösterebilmektedirler (Sylvia Smith, aktaran: Sauer, a.g.e., 10-11).



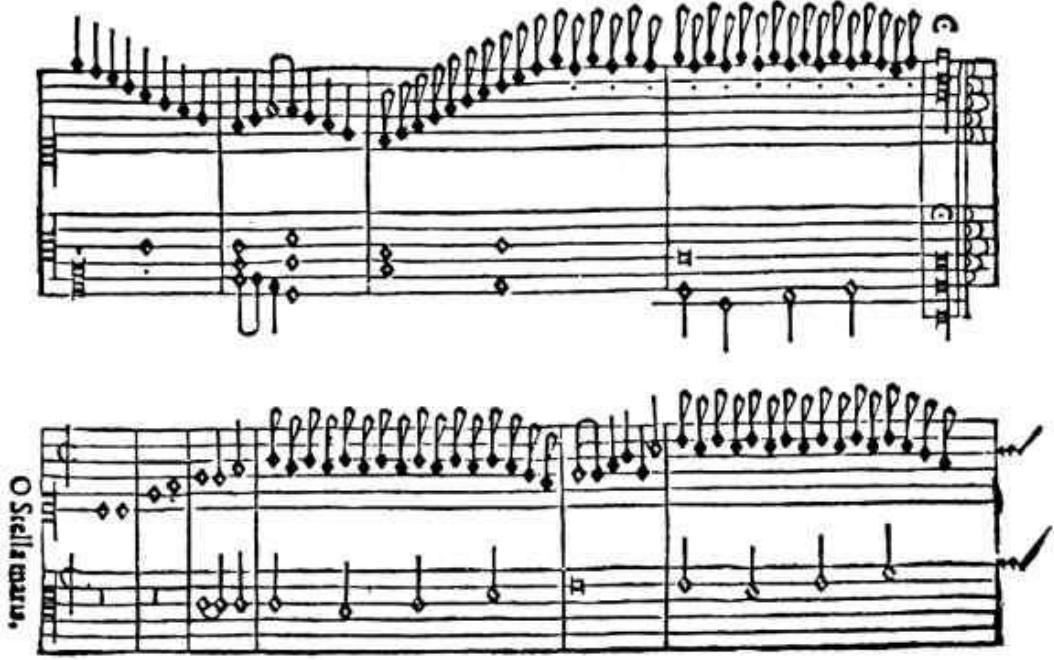
Şekil 15. *Hagoromo* adlı Nô oyununun şarkı notasyonu

Daha temel bir yaklaşımla konu kuşatıldığında bile, notanın müziği temsil etmekteki yetersizliği ortaya çıkacaktır. Her ne kadar, baskın ve yaygın durumdaki Aydınlanmacı Avrupa müzik kültürü, notaya olağanüstü bir değer vererek, müzik tasarımının en geniş alanlarından birini ona ayırıyorsa da, nota ile aktarılabileceklerin sınırlılığı açıktır; öyle ki, daha yolun başında bir paradoks ortaya çıkar: **a)** Ya müzik yazısı—temsil etmek istediği imgeler ve öğeler arttıkça—iyiden iyiye karmaşıklaşacak ve “okunmaz hâle gelecek”tir (Örneğin, 2. Dünya Savaşı sonrası, Serializm’in mutlaklaştırıldığı—sesin çok sayıda parametresinin belli bir dizgesellik içinde örgütlendiği—uzlaşmasız üretimler; bu üretimde paydaş, öncü kompozitör Pierre Boulez’in bir dönem “müzik yazısı”nı neredeyse kompozisyonla eşdeğer saydığı “*écriture musical*” kavramı ışığında hatırlandığında, “belirleyici (*prescriptive*) müzik yazısı”nın ne denli çetrefilli

olabildiği ve “iletişim kurma” işlevini neredeyse yitirmeye eğilimli olduğu gözlenebilir. Yunan kompozitör Iannis Xenakis’in üzerinde durduğu “*stochastic*” kavramı ise, müzik kompozisyonunun “türeyen (*generic*) formüller” üzerinden kurgulandığı, son derece sıkı matematiksel hesaplamalara dayalı ve büyük ölçüde mimarî yapıları model alan, önceden-belirlenmişlik düzeyi çok daha yüksek bir tasarım yöntemini ve estetiğini uygulamış ve savunmuştur (bkz.: Xenakis, 1971). Bu anlayışa daha da sert bir katkı, çoğu müziğini yüksek matematik formüllerinden damıtan Milton Babbitt’ten gelmiştir: İcracıların insanî (!) yetersizliklerinden kaynaklanan kesinlik eksikliğini bilgisayarların kapatabileceğine inanan kompozitör, bu inançla bilgisayarlı müzik tasarımının ve bilgisayar müziğinin gelişmesine çok önemli katkılar sağlamıştır (ayrıca bkz.: Manning, 1993: 113; 178, vd.; Dodge ve Jerse, 1997: 395). Öte yandan, bu olumlu vurguya kısa zamanda şerh düşülecektir: Müziğin “insansızlaşması” sadece üretim aşamasında değil tüketiminde de kritik bir hâl alacaktır—yani, bu müziği dinleyen kalmayacaktır...); **b**) ya da, müzik yazısının genel-geçer konvansiyonlarıyla belirlenmiş, dolayısıyla “deyiş”inde de belli-başlı, denenmiş, tekrarlanmış, tüketilmiş anlayışların hâkim olduğu, hâkim beğeni ve değerlerden kopamayan, uzlaşmacı bir müzik üretimi yapılacaktır. Müzik tarihinde çoğunlukla gerçekleşen de bu olmuştur: İçerik form’u değil, form içeriği belirlemiştir.

Görsel bir “arayüz” olan notanın duysal ortamda gerçekleşen müziği temsil etmekte ya da yansıtmaktaki yetersizliklerinin başında, vektörel bir “şema,” yalınkat bir grafik dili kullanmaktan öteye geçememesi gelir. En fazla “karakalem bir eskiz” gibi algılanabilecek bu “projeksiyon,” müziğin az sayıda parametresini vermektedir: Kabaca frekans/perde (do, re, mi,...); zaman/vuruş (o da görelî olarak: çok kısa [ $\xi$ ], birbuçuk katı uzun [ $\xi$ ] ya da iki katı uzun [ $\varepsilon$ ],...); dinamikler/ses yeğlilikleri (“hafif,” “olabildiğince hafif,” “daha güçlü,”...); ve tempo/hız (“çok yavaş,” “giderek hızlanarak,” “olabildiğince hızlı”...).

TAFEL VII.



Şekil 16. Bologna'lı Cavazzoni'nin (Marco Antonio) bir org *tabulatura*'sı:  
*Recerchari, Motetti, Canzoni Libro primo, Venedik, 1523*

[Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Cavazzoni da Bologna detto d'Urbino, Marco Antonio, s. 7. Digitale Bibliothek, Band 60: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bärenreiter-Verlag, 1986, s. 12426]

Notasyonun böylesi “nisbî” değerlerle işlemesi, bir yandan “insanî”dir—yorum sanatına alan açan ögesi de budur. Ancak, gene de müziğin—ötesinde sesin—insan algısınca ayırdedilebilen 50 kûsur parametresi olduğu bilinmektedir (Winckel, 1967). Oysa sesin bu öğelerine, en azından, “belirleyici müzik yazısı”nın eğilmediği, ya da yetemediği, ortadadır. Bu noktada, başka bir yazı biçimi—“betimleyici (*descriptive*) müzik yazısı”—kullanıma sokulabilir. Kimi Geç-romantiklerce belirleyici müzik yazısıyla birlikte kullanılmaya başlayan, icraya ilişkin uzun betimleyici yönergeler (Örneğin, G. Mahler; hattâ bunun mizahî parodileri için: E. Satie), daha sonra grafik notasyonun en önemli katkı unsurları olmuşlardır. Anlatıyla görselin buluştuğu bu betimlemeler, müzikte—özellikle 1950’lerden sonra—önemli açılımlara hizmet etmişlerdir (ayrıca, bkz. Nyman, 1997)

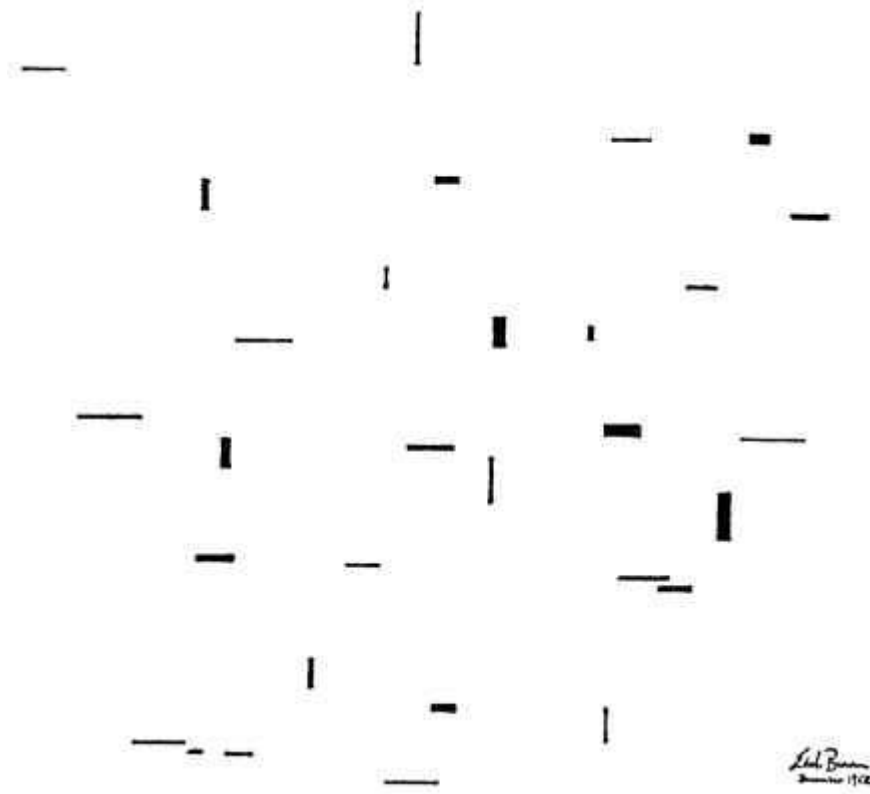
Şekil 17. K. Penderecki'nin *Threnody for the Victims of Hiroshima* adlı yapıtından  
13. ilâ 15. Ölçüler  
(Morgan, 1992: 397)

4 III. ¿De dónde vienes, amor, mi niño?  
 [From where do you come, my love, my child?]

Handwritten musical score for the piece "Dance of the Sacred Life-Cycle". The score includes vocal lines with lyrics in Spanish and English, and instrumental parts for Electric Piano, Mandolin, Harp, and Timbale. The score is divided into sections labeled A1, A2, A3, B123, C123, D1, and D2. A central section is titled "DANCE OF THE SACRED LIFE-CYCLE". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. There are also some handwritten annotations and a small diagram at the bottom right.

Handwritten musical score for the piece "Dance of the Sacred Life-Cycle". The score includes vocal lines with lyrics in Spanish and English, and instrumental parts for Electric Piano, Mandolin, Harp, and Timbale. The score is divided into sections labeled A1, A2, A3, B123, C123, D1, and D2. A central section is titled "DANCE OF THE SACRED LIFE-CYCLE". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. There are also some handwritten annotations and a small diagram at the bottom right.

Şekil 18. Georg Crumb'ın *Ancient Voices of Children* (1970) adlı yapıtından 3. Bölüm  
 (Taruskin, 2010: 425)



Şekil 19. Earle Brown, *December 1952*, New York, Associated Music Publishers Inc.

#### 5.11.7. *Klangfarbenmelodie*

20.yy'ın ilk yarısında, ses-örgüsü'ne (*sound* 'a) ilişkin öğelerin referansı olan “tını (*timbre*)” ve “ses rengi (*couleur, palette*)” gibi kavramlar açıklanmaya çalışılırken, başvurulan boyutun “renk” olması anlamlıdır. Bu noktada, “renk” kavramının müzikteki belli-başlı tepe noktalarına, çok özetle de olsa, değinmek yerinde olacaktır. Kolaylıkla yeşili maviden, kül rengini erguvanîden—hem de, tonlarıyla, nüanslarıyla, dereceleriyle, skala'larıyla—ayırdedebilen insanların sesleri ayırdetmekteki yetersizliği şaşırtıcıdır. Ancak “doğal yetenek” ya da “Allah vergisi!” övgüleriyle anılan, istisnaî meziyetlerle donanmış çok küçük bir azınlık ses perdelerini (do, re, fa-diyez,...) ayırdedebilirken, tınıya dair farkındalıkların geliştirilmesi, ancak hedefli, uzun bir eğitimle mümkün olmaktadır (kemanı viyoladan, viyolayı gambadan, Barok'u Pre-klâsik'ten, “Fransız” tınısını “Alman”dan ayırabilmek...). Öte yandan, az önce “ton” kavramıyla vurgulanan değer görsel-duysal ilişkisinde ortak bir noktada durduğunun da altı çizilebilir. Ses sistemindeki her perdenin öznel değerleriyle temsiline işaret ederken



“*chroma*—renk” kavramına başvurulması, Romantizm’in “alacalı” duygu, düşünce, imge, hattâ ses dünyasını yansıtan müzik imlâsına *Chromatism* tanımının yakıştırılması, tesadüf olmasa gerekir.

Gerek Wagner, gerek Romantizm ile Modernizm arasında “koyu” bir kompozitör olan A. Scriabin (1871-1915), gerekse “kapalı,” kendini, başta, Katolik olmasıyla tanımlayan, ayrıksı kompozitör O. Messiaen (1908-1992), müziklerinde “renk” kavramına merkezî konular vermişler, tınıları renklerle ilişkilendirme yolunda oylumlu savlar ileri sürmüşlerdir. Sinestetik (duyular arasındaki çapraz ilişkiye, özellikle sesleri renklerle eşleştirerek algılamaya işaret eden nörolojik durumda) olmaları bir yana, bu ilişkiye yüklenmelerindeki ısrar dikkate değerdir (ayrıca, bkz.: Samuel, 1986; Messiaen, 1946). Bu kompozitörlerin ardından mutlak duyuyu (*absolute pitch, absolute hearing*: perdeleri anında—referanssız tanıyabilme) güçlendirmeye yönelik birçok metotta da, renklerden hareket edilmekte, renk algısının gelişkinliği üzerine kurulu bir çağrışım/refleks sistemi benimsenmektedir.

Öncü ressam V. Kandinsky’yle dostluğu sayısız mektuba yansıyan A. Schönberg’den itibaren, tını renkleri arasında devinen bir melodi (“*Klangfarbenmelodie*”) tasarımı—ya da, anlayışı—çağdaş müzikte önemli bir konum kazanmıştır. Daha önceki müzik kültürlerinde kesintisiz bir akışla, tek çalgı ya da çalgı grubunun tını bütünlüğünde tamamlanan bir izlek olan melodi, bu anlayışta, her noktasında tınının değiştiği, her notayı başka bir enstrümanın çaldığı bir alacalanma ile sunulmaktadır. 13.yy. kompozitörlerinde, *Stimmtausch* (partiden partiye gezinme) adıyla, bunu andıran bir pratik olduğu görülmektedir (Davidson ve Apel, 1950: 33; 35; 218-219; 221); bir melodi ögesi önce bir partide duyulurken, ikinci gelişinde, başka bir partide söylenir. Bir başka 13.yy. pratiği de *hocketus*’tur (ya da, ing: *hockett*); burada bir melodinin ardarda gelen notaları, zigzaglar çizerek, bir o partide-bir bu partide söylenmektedir. Bunun bir türüne, “içiçe geçen partiler (*interlocking parts*)” denilmektedir.



Şekil 20. Petrus de Cruce dönemine ait bir Motet'te *hockett* kullanımı  
(Davidson, 1950: 38)



Şekil 21. Orlando di Lasso' nun bir *Fantasia*' sı üzerinden  
Rönesans Avrupası müziğinde bir *hockett* uygulaması örneği

*Klangfarbenmelodie*’de ise, melodi, tının devingenlik gösterdiği, bu yolda bileşkenlerinin, katmanlarının içten içe “ergidiği,” ağırlık merkezlerinin kaydığı, değiştiği, evrildiği “dinamik” bir kimliğe bürünmektedir.

Şekil 22. Wagner, Richard, *Tristan und Isolde, Vorspiel*, 90. ilâ 96. ölçüler  
(Dickreiter, 1991: 223)

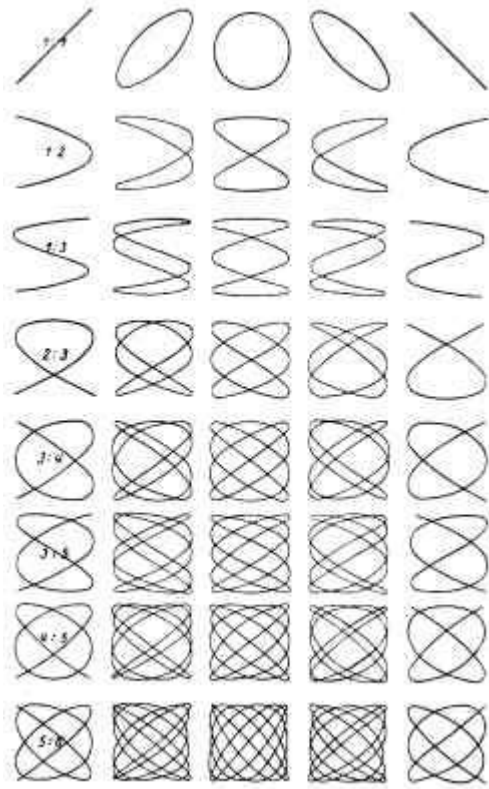
Bu estetik, ya da eğilim, sesin doğasına dair son derece önemli bir farkındalık alanı açmıştır (bkz.: A. Schönberg, *Fünf Orchesterstücke*, G. Ligeti, *Atmosphères, Lontano*; K. Penderecki, *De Natura Sonoris*; Alban Berg, *Wozzeck*, Anton Webern, *Quartet*, op. 22). Rengin yanısıra tonuyla, “koyuluğu”yla ilişkili birkaç duysal kavram sıralanacak olursa, “ses öbekleri,” “ses salkımları,” “ses blokları,”

vb., tanımların, yeğlilik ve yoğunluklara vurgularıyla, gene görsel çağrışımlar üzerine kurulu bir imgeleme dayandığı izlenebilir.

Benzer bir süreç resim sanatının geçirdiği *pointillist* evrelerde de gözlenebilir. Monet, van Gogh, vb. sanatçıların çok yetkin bir düzeyde kullandıkları, daha sonraki dönemde tüm resim sanatçılarına etkileyen *Pointillism* temelde, kendi içlerinde opak bütünlükleri olan noktasal dokunuşlardan oluşan bir dokunun, başka bir düzeyde, algıda bambaşka bütünlükler oluşturması düşüncesinden hareket eder. Başlangıçta (*Pointillism*'in ilk evresinde), tamamen noktasal, olabildiğince küçük elemanların gruplanmasıyla kurulan bu bütünlükler, daha sonraları (*Pointillism*'in ikinci döneminde) daha geniş alanların, hattâ blokların kurduğu ilişkilerden oluşmaya yönelmiştir. “*Klangfarbenmelodie*” kavramı da benzer bir evrim geçirmiştir: A. Schönberg'in, büyük ihtimalle dostu V. Kandinsky, ya da çağdaşı P. Klee'nin düşüncelerinin ve ürünlerinin etkisiyle peşine düştüğü, ancak kendi yapıtlarının doğasından, özellikle de bu yapıtlarda benimsediği imlâlardan ötürü, fazla kayda değer örneklerini veremediği *Klangfarbenmelodie*, ancak daha başka kompozitörlerin, daha sonraki onyıllardaki ürünlerinde dikkat çekmeye başlamıştır. “Noktasal” elemanların—segmanların—oluşturduğu “tını bulutları,” ya da az önce anılan “ses öbekleri,” “ses salkımları,” “ses blokları,” gibi kavramlar, Modernizm'in müziğe yansıyan en önemli öğeleri arasına girmiştir. 1960'lardan 2000'li yıllara, “tını” kavramının merkezî konumda olduğu, “doku” öğesinin sabit ve değişken biçimlerini irdeleyen yapıtlar, sanat müziğinin dönüşen karakteristiklerini yansıtımlarıyla öne çıkmışlardır. 1990'lardan sonra, özellikle elektronik müzik alanında giderek daha fazla ilgi gören masif, mono-blok, *continuum* öğesini—süreçlilik içinde doku dönüşümlerini—esas alan yapıtlar, belirgin bir müzik deyişi ve anlayışı oluşturmuşlardır.

#### **5.11.8. Sesin “Mikroskop Altına Alınması”**

Elektronik ortamın sağladığı, sesin birçok parametresine uzanabilen analiz ve sentez olanakları, bu alanda olağanüstü çeşitlilikte veriler üretmiştir. Bu sayede, müziğin en önemli öğelerinde (sesin yeğlilikleri, zamana ve mekâna koşut dönüşüm detayları, vs.) varılan önemli farkındalıklar yapıtların doğalarında köklü değişimlere yolaçmıştır.



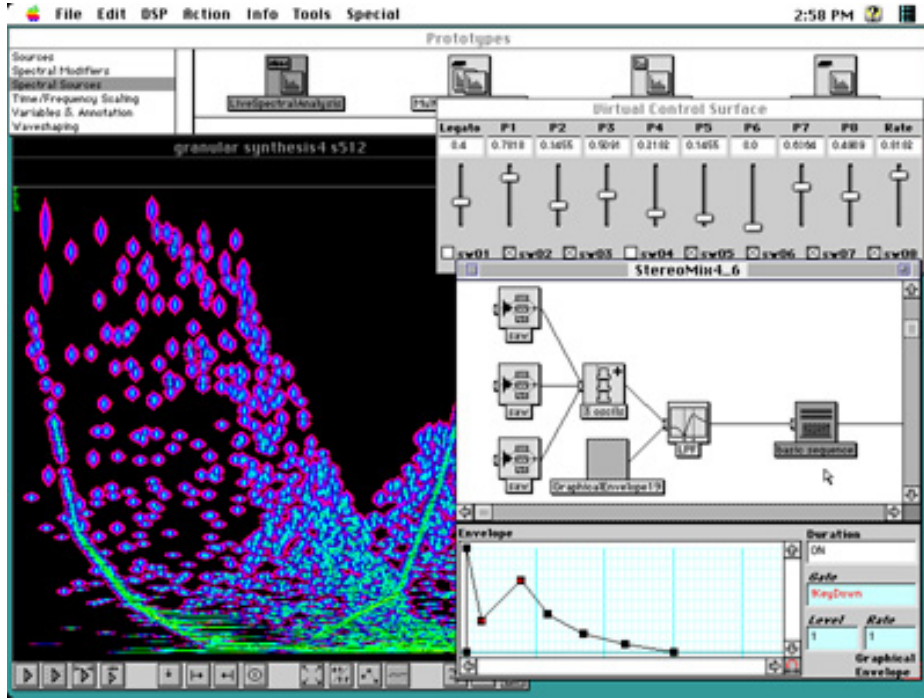
Şekil 23. Lissajous-figürleri.

F. Trendelenburg, *Einführung in die Akustik*,

Springer, Berlin-Göttingen- Heidelberg, 1939, s. 17. Şekil 17

[Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Akustik, Geschichte, s. 28. Digitale Bibliothek,  
Band 60: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bärenreiter-Verlag, 1986, s. 1458]

Sesin “mikroskop altına alınması,” gibi metaforlarla dile getirilen, daha önceki teknolojilerin elveremeyeceği, görsel teknolojiler sayesinde gerçekleştirilen saptamalar, “moleküller”ine, “hücreler”ine dek analiz edilebilen, ayırdelebilen bir “ses nesnesi (*objet sonore*)” (Schaeffer, 1966; Winckel, 1967; Appleton ve Perera, 1975; Manning, 1993) fikrini gündeme getirmiştir. Hattâ, bir fotoğrafçılık terimi olan, filmin peliküldeki kimyasal segmanlarına işaret eden *grain* kavramı, çok geçmeden sesin “atomize partikülleri” için kullanılmaya başlamış, elektronik müzik alanının 1990’lardaki başat teknolojisi, bu ögenin sentezlenmesi üzerine kurulu *granular synthesis* olmuştur (bkz.: Dodge ve Jerse, 1997: 262-271).



Şekil 24. *Granular synthesis* mantığına dayalı bir yazılım olan Kyma'nın temsilî bir ekran görünümü

<http://www.SymbolicSound.com/press-AES97.html> (erişim: 07.09, 2009)

### 5.11.9. Mekân ve Plâstik: Duysal Tasarım Pratiklerinin Güncel Sanat

#### Evrenine Eklemlenme Stratejileri

Sanatın tanımı, doğal olarak, gün-be-gün değişmektedir. Ürünler, türler, alanlar— bunların kitlelere yönelmelerini sağlayan kanallar; en konvansiyonellerinden en uzlaşmasız uç örneklerle, bu üretimleri alımlaması umulan insanlar gibi—dönüşüm içindedirler. 21. yy. başında baskın olan ekonomi-politik yaşamın her alana yaptığı gibi, sanatı da biçimlendirisi sırasında, öne çıkan söylemler ve stratejiler karmaşık bir iletişim kültürü doğurmuş, bu kültürün ağırlık merkezi ise—gene görseelliğin ağır bastığı—bir “çoğul ortam (multimedya)” olarak empoze edilmiştir. Duysal alanın ister istemez daha da “tâlî” duruma düştüğü bu yönelimde, duysal tasarım alanının da dünyanın yeni düzenine ayak uydurmak için geliştirmek zorunda kaldığı stratejiler, kabullenmek zorunda olduğu bazı konvansiyonlar olmuştur.

“Duysal Tasarım Pratiklerinin Güncel Sanat Evrenine Eklemlenme Stratejileri” başlığını taşıyan bu paragrafta, güncel sanat platformlarına “sızabilen” duysal tasarım örnekleri incelenecek, müziğin “görselleşmesi”ne; hattâ “plastik bir tasarım ürünü olarak kurgulanması”na ilişkin saptamalarda bulunulacaktır.

Post-modernizm’in en olumlu kavramlarından olan *co-existence* (birlikte-varoluş), 1990’lardan itibaren, giderek artan bir ivmeyle, disiplinlerarası ya da çok-disiplinli üretimleri körükleyen, tek disipline sıkışmamış bir “yapıt” ve “üretim” idealinin felsefi temeli olmuştur. Ne var ki, bu olumlu eğilim, bir noktadan sonra, empoze edilen bir standart hâlini almış, normlaştırılmış; disiplinleri tekil olarak neredeyse hiçe sayan bir eğilimin yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur. Birçok sanat platformunda, özellikle de güncel sanat alanlarında “zorlanmış modeller”in oluşması gecikmemiştir.

Bu dönemde başat slogan “sınırların kaldırılması” olmuştur. Ancak, sınırlarla birlikte, bağımsız sanat disiplinleri de muğlaklaşmış, yavaş yavaş çözülmeye, yitmeye başlamışlardır. Görsel alanda, örneğin, “tuval resmi”ne ancak çok ironik bir söylemle yer açılabilmesi gibi, salt duysal öğeler üzerine kurulu yenilikçi bir müzik örneğine ayrılan alan da giderek daralmış, yok olmaya yüz tutmuştur. Görselden bağımsız duysal tasarım ürünlerinin dinleyicilerine hitap edebilecekleri sadece üç kanal kalmıştır: a) kitlesel ve konvansiyonel popüler müzik, b)

gelenekselci, muhafazakâr kitleler, ya da c) öğretim kurumlarıyla sınırlı “seçkin” kültürler. Hattâ, bu kanallar bile görsel aygıtlarla kuşatılmıştır (MTV, Kral-TV, Mezzo, ...).

Zorlanmış “melez proje”lerde yer bulabilen müzik, ikincil konumuyla “işlevsellik (*functionality*)” çerçevesinde değerlendirilir olmuştur. Bu konvansiyona uyan üretimlerde kısa sürede bir enflasyonun gerçekleşmesi ise, gecikmemiştir. Bugün, video-art yapıtlarında, ya da “multimedya” tasarımlarında herbiri birbirine benzer sayısız ses tasarımı, ya da aynı/benzer kaynakların yeniden kurgusuna dayalı müzik örneği, kazandıkları ikincil konumlarla, dolaşımdadır. Dans, film, video-projeksiyonu, yerleştirme (*installation*), interaktivite, oyun, yazılım, vb., görsel ya da plastik bir dayanağın katkısı olmaksızın varolabilen duysal tasarım ürünlerine, bugün son derece sınırlı bir alan kalmıştır. Hattâ, “çağdaş sanat” ya da “güncel sanat” çerçevesinde, bu imkânın büsbütün ortadan kalktığını da söylemek mümkündür. Herhangi bir sanat bienalinin ya da “çok-disiplinli” bir sanat etkinliğinin duysal alana ayırdığı yer—daha da önemlisi: duysal tasarımdan ne anladığı—soruşturulacak olursa, bu durumun, sadece bir tercih değil, aynı zamanda—örtülü ya da açık—bir yönlendirme eylemi içerdiği de, ortaya çıkmaktadır.



### 5.11.10. Görsel ve Plâstik Yapıt Evrenlerinin Duysal Ortama Baskınlığı:

#### Müziğin “Görselleşmesi” ve Plastik bir Tasarım Olarak Kurgulanması

Daha önce, nota, ya da klâsik “form ideali” üzerinden müziği şekillendiren görsel ya da plâstik öğeler, özellikle de “mimarî” gibi yapısal kavramların etkileri özetlenmiş, ancak bu etkilerin olumsuzlukları derinlemesine ele alınmamıştı. Bu noktada, her iki bağlam için de geçerli olacak şekilde—hem eskil, hem de güncel üretimlerde—görsel ve plastik algılamının aygıtlarıyla; normları, değerleri, perspektifleriyle; hattâ yapıtı kurma yöntemleriyle, yaklaşılmasının duysal tasarım alanına neler kazandırıp/kaybettirdiğini sorgulamak yararlı olacaktır. Bir “zaman sanatı” olan müziğin bu denli “mekânsallaştırılma”sı, “plâstikleştirilmesi;” soyut, “süreç”e dayalı kalitelerinin yerine, iyiden-iyiye somut, yapısal öğelerin konulması, bu tasarım alanını önemli oranda fakirleştirmekte; görselliğin ağır bastığı, güncel sanata ait kalabalık “araziye uydurarak” ürünlerin, hattâ türlerin, tek-tipleşmesine katkı sağlamaktadır.

Bu süreç daha “tezgâh”tan, özellikle de, yeni tasarım alanı olan bilgisayar ortamından, başlamaktadır: Yaygın müzik teknolojisi endüstrisi, stüdyoyu aygıtlardan ve insanlardan arındırmayı, küçük bir bilgisayarla yetinmeyi ve, “herkes birbaşına üretim yapabilir” yanılmasını yaratarak, müşteri sayısını katlamayı benimsemiştir. On yıl kadar önce son derece karmaşık olan fonksiyonlar, bilgisayar oyunu, *lego* ya da “video kurgu seti” mantığıyla hazırlanan görsel arayüzlerle—duysal algıya nazaran çok daha gelişkin ya da işlek olduğu düşünülen görsel algıya yüklenerek—kullanıma sunulmuştur. Ancak, bu tür, ekran ortamında (!) yapılan üretimlerde, görsel kurgu ve plâstik duysal alana egemen olmaya başlamıştır. Bir müzik tasarımında, fotoğrafik imgelemin (ve, Photoshop gibi, fotoğraf işleme yazılımlarında kullanılan kavramların) ne denli baskın olduğunu şu terimler örneklemektedir: ses partikülleri için “*grain*,” ses örneklemeleri için “*sample*,” ses-örgüsünün katmanları için “*layer*,” ses kümeleri için “*blocks*,” hattâ, bir ses ögesindeki değişimin “şip-şak,” anlık, aktarımı için “*snap-shot*,” ya da atanmış bir değer test dinletimi –“önizlemesi” için “*preview*,” vb... Müziği kurgularken de, video kurgusunda geçerli kavramlara başvurulmaktadır: Burada, AVID, Adobe Premier ya da Final Cut gibi video işleme yazılımlarının kullandığı doğrusal (*linear*) ya da doğrusal-olmayan (*non-linear*) sistemlerin ve bu sistemlerde geçerli “sinematografik” imgelemin

belirleyiciliği ortadadır. “Geçirgenlik” ilkesi o denli fazla işlemiştir ki, müzik sanatı görsel sanatların form ideallerini, “taklit” düzeyine varan bir ölçüde benimsemiştir.



Şekil 25. Bir “müzik kurgulama” programı olan Steinberg Cubase’in çalışma ortamı/ekran görünümü.

(<http://blog.gksden.org/wp-content/uploads/2009/04/cubase-le-4-screenshot-big.jpg>)

Yeknesak, tekrara dayalı, birkaç motifin yığma-yapı mantığında örgütlenecek piramitvâr yükselişini model alan cisimsellikleriyle, hem popüler türler, hem de, “akademik” olarak anılan türler, arkalarındaki güçlü, ya da prestijli kurumların himayeleriyle, özellikle elektronik müzikte neredeyse birer tekel kurmuş durumdadırlar. (Bunlar, daha karmaşık mimarîli kurgulara başvurmakta, duysal öğeleri girift modüler yapılarla göre örgütlemetedirler). Bir örnek olarak, son yıllarda IRCAM-MAX-Apple McIntosh üçgeninde kurulmuş bir “tekel” anılabilir: Burada, bir yazılım (MAX-MSP), bir cihaz (Apple McIntosh bilgisayar sistemi) ve bir kurumun (IRCAM<sup>71</sup>) ortaklığı üzerinden belli bir üretim biçimi

<sup>71</sup> IRCAM: Institute de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique, Paris. Kuruluşu: 1975.

empose edilmekte, hattâ, fetişleştirilmektedir. Müzik teknolojisi dalında öğretim yapan çoğu kurumlarda müfredata alınarak, “ciddî ve profesyonel bir hava” verdiği inanan bu yazılım, tonal müziğin kutsal bir değer taşıdığı dönemde, kompozisyon öğrencilerinin kilitlendikleri kontrpuan<sup>72</sup> ödevleri gibi, uzun, zahmetli, karmaşık, kimi zaman görkemli; ancak kuru bir işlemin ötesine çok nadiren geçebilen akademik çabaları çoğaltmaya yaramıştır. Buna yol açan başlıca etmen olarak, müzik tasarımı ortamının küçük bir bilgisayar ekranından ibaret oluşu, düşünülebilir: “Süreçler (*processes*)” görsel bir platformda, mimarî modüllerin ilişkilendirilmesi üzerinden tanımlanmaktadır. Görsel düzleme yansımalarının ne denli etkileyici olduğuna bakılarak, kullanılan karmaşık işlemler ve elde edilen girift yapılar fetişleştirilirken, bu ortamda yapılan kurgu ve işlemlerin duysal sonuçlarının ne denli güdük kaldıkları gözden (!) kaçırılmaktadır.



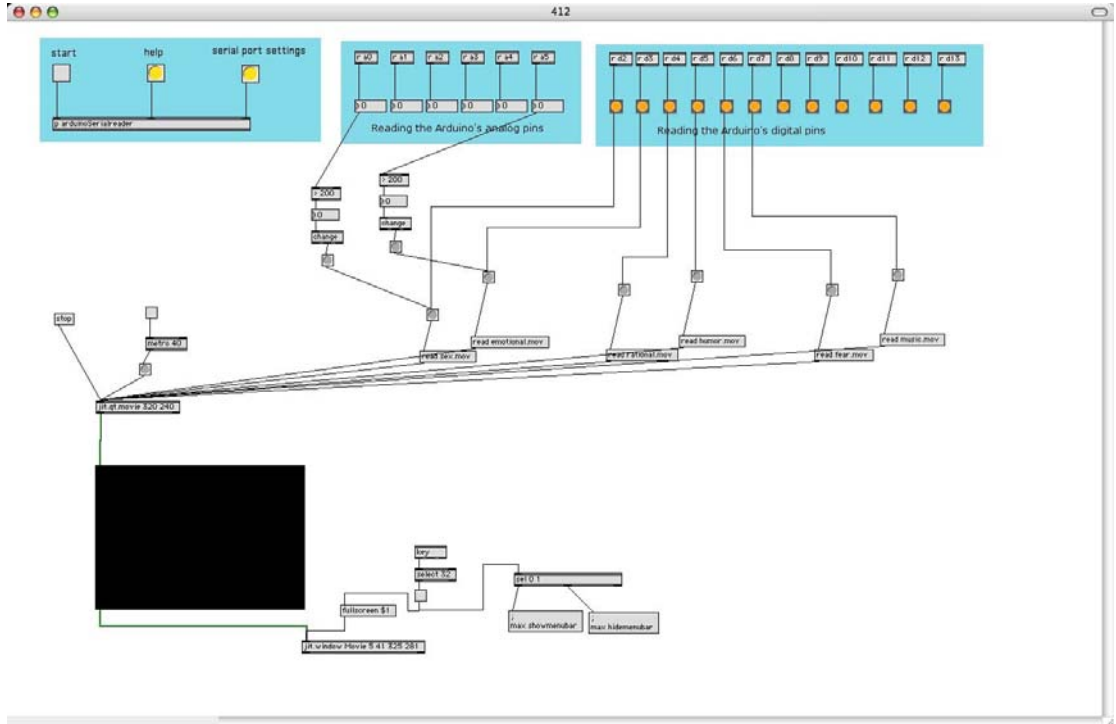
Şekil 26. Görsel modüller ve bloklara dayalı bir “müzik kurgulama” programı olan Fruity Loops’un çalışma ortamı/ekran görünümü.

([http://experimentalrock.files.wordpress.com/2008/10/fruity\\_loops8.jpg](http://experimentalrock.files.wordpress.com/2008/10/fruity_loops8.jpg))

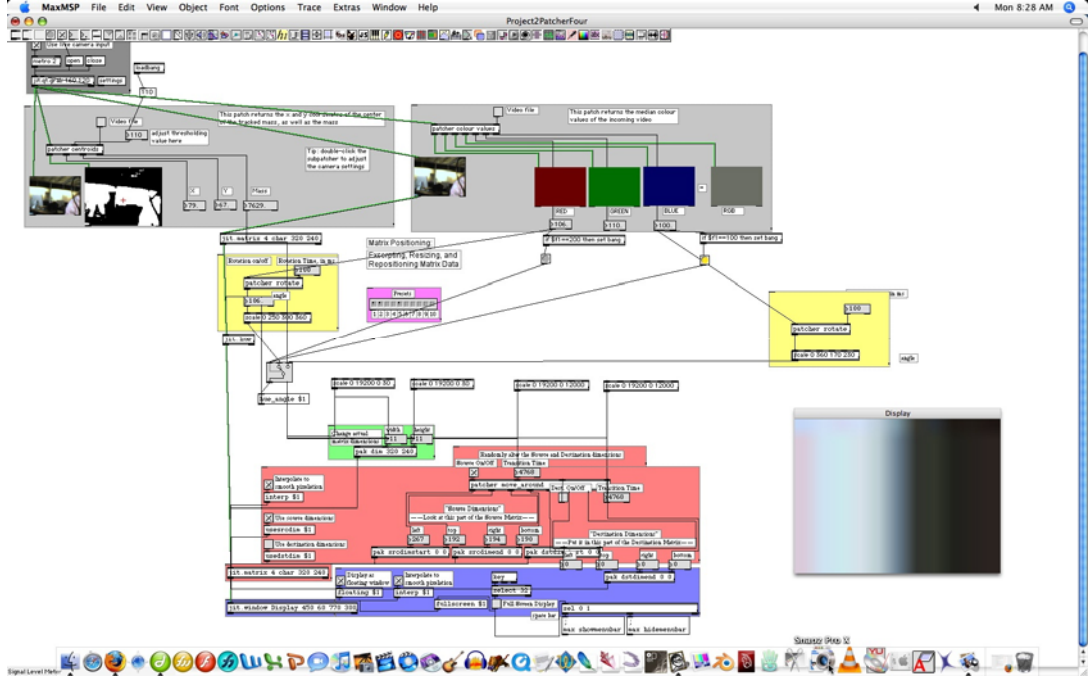
<sup>72</sup> Kontrpuan: Rönesans döneminden, hatta öncesinden kalma, müzikal matematiğin sert kurallarına dayalı bir imlâ: *punctus contra punctum* (noktaya karşı nokta-notaya karşı nota), bir notanın bir ya da birkaç “uyumlu” notayla karşılanması ve bu plastik koşutluğa dayalı müzik izleği.



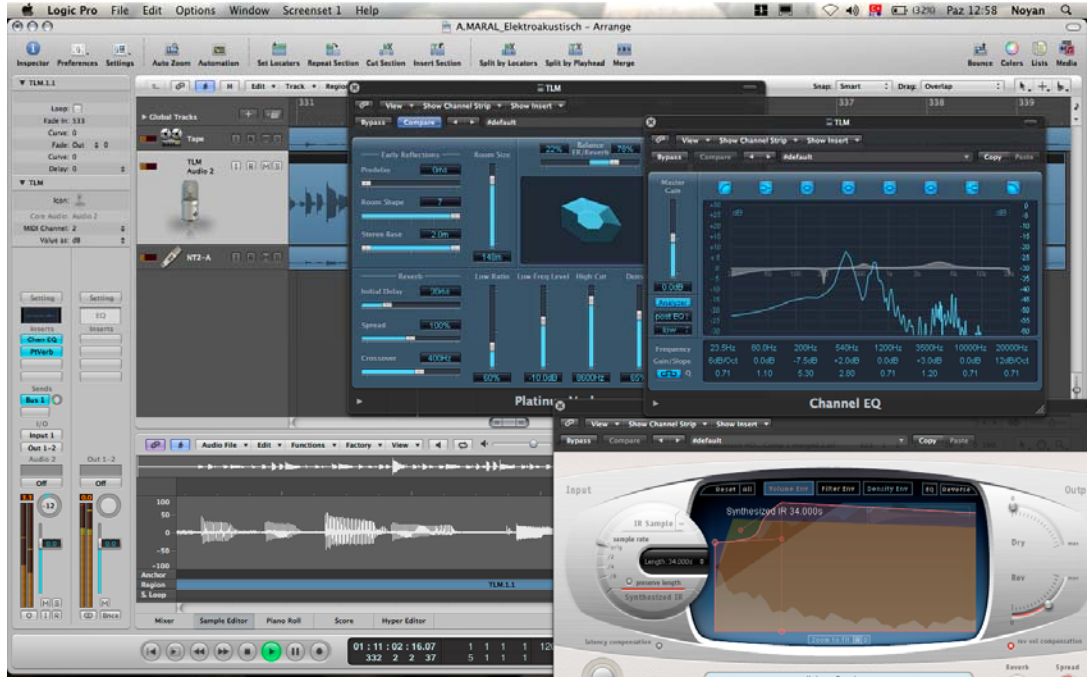
Şekil 27. Bir “müzik kurgulama” programı olan Logic içinde açılmış arpejleme blokları (<http://i12.tinypic.com/4uornnr.jpg>)



Şekil 28. Gelişkin bir müzik tasarım yazılımı olan MAX MSP'nin “mimarî” çalışma ortamı: bir ekran görüntüsü (<http://www.gunnzdesigns.com/gingabear/wp-content/uploads/2008/09/maxmspcreensnapz001.jpg>)



Şekil 29. MAX MSP'nin "mimarî" çalışma ortamı: başka bir ekran görüntüsü



Şekil 30. Çok yönlü bir "müzik kurgulama" programı olan Logic'in çalışma ortamı: ekran görünümü.

Dizüstü bilgisayarın başat enstrüman olarak her sahnede yer bulması, tüm imgesel cazibesine rağmen, önemli bir sorunu gündeme getirmektedir: Artık, neredeyse, her türde müzik üretimi (birkaç geleneksel müzik pratiği dışında) kulaklardan çok gözlerle yönetilmektedir. Duysal algının bu denli tâlî konumlandırılmasının sonuçları, doğal olarak, müziğe yansımaktadır: “Plâstiklik”—“cismî” olduğu kadar “yapay” anlamıyla da müzikte yer edinmiş, “zaman” ögesinin istismar edildiği<sup>73</sup>—ancak “masif yapıların yükseldiği,” —bir müzik kültüründe, görsel öğeler duysal kalitelerin önüne geçmiştir.

Bir paradoks daha: **a)** Sahnede bir müzisyen, elinde sazı, dinleyicisiyle karşı-karşıya—ancak aralarında dikili bir nota sehvası var. Müzik başlıyor: çalanla nota arasında bir hesaplaşma—saz-göz-nota birbirine karışmış—ancak, dinleyiciyle iletişim “sıfır;” ona sadece bu hesaplaşmanın tanıklığı ve sonunda “marifet”ini tamamlayan icracının “zafer nârası” kalıyor. **b)** Konser başlıyor; nota da yok sehpa da... Önce icracı-dinleyici göz-göze; sonra daha da iyisi: Hem icracı gözlerini yumuyor—daha iyi duyabilmek için, hem de dinleyici...

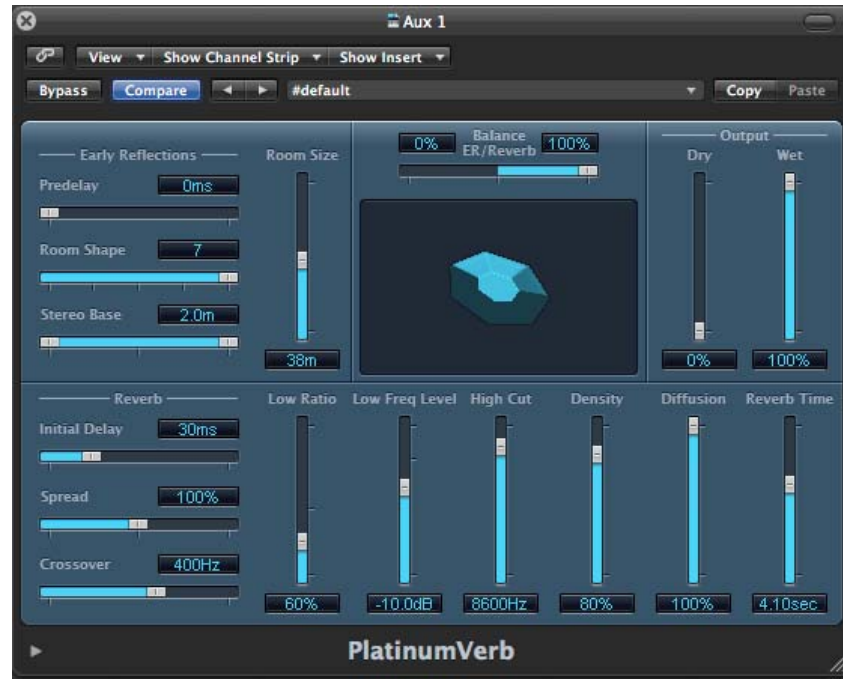
Notanın müzisyenle dinleyici—hattâ icracıyla müzik—arasında bir engel olduğu bile düşünülmekteyken, bir yandan notasına ya da yönergelerine, diğer yandan da bilgisayarının ekranına bakmaya çalışan, bir elinde fare, diğer elinde “yapışkan düğmeler” olan “yeni dalga” bir icracıdan ne kadar “duysallık” beklenebilir?

<sup>73</sup> Elektroakustik müzikte neredeyse norm hâline gelen yaklaşık 20 dakikalık yapıt süreleri bile uzunken (bu sürenin 6-7 şarkıya, ya da bir klâsik dönem senfonisine denk geldiği hatırlanabilir), bu sürelerin 60-70 dakikaya çıkması; *monoblok* bir ses kütesinin aynı süreleri doldurması; bir *soundscape* ya da bir ses yerleştirmesinin (*sound installation*) 20-30 dakika boyunca “kendini ele vermemesi”—gene: içeriğin formu dolduramaması—dinleyicinin zamanını istismar etmek anlamına gelebilir. Böylesi yapıtların daha da olumsuz bir etkisiyle, türün, buluşma şansını nadiren yakaladığı kısıtlı dinleyicisini soğutması da mümkündür.

### 5.11.11. Yeni Duysal(?) Medya

Duysal tasarım alanında öne çıkan başlıca eğilimleri sıralarken, en az iki ana akımdan hareket etmek yararlı olabilecektir:

1. Bunların ilki, konvansiyonel ve tecimsel yansımalarıyla daha yaygın olan, genel anlamıyla “medya”ya da içkin, “ses tasarımı (*sound design*)” alanıdır: Popüler müzikten sinema-televizyon’a; *audio-logo*, *sound-branding*, *jingle*, gibi isimler altında, duysal ikonlarla ürünleri, firmaları ilişkilendiren türlerden, kamusal alanlarda “duysal mobilya” işlevi üstlenen fonksiyonel atmosfer müziklerine—*muzak*’a—dek uzanan çeşit-çeşit duysal tasarım ürünü, bu kategoriye sokulabilir. Bu ürünler, gerek eklemledikleri bütünlükler, gerek üstlendikleri işlevler ve bağlamları, gerekse de, doku, deyiş ve estetikleriyle, büyük ölçüde görsel yüklemelere ve plâstik değerlere sahiptirler.



Şekil 31. Bir mekân simülasyonu aracılığıyla, yapay reverberasyon (sesin kısa süreli, ardışık yansımalarıyla oluşan “derinlik” hissi) tasarımı (Logic ortamında, PlatinumVerb eklentisinin ekran görüntüsü)

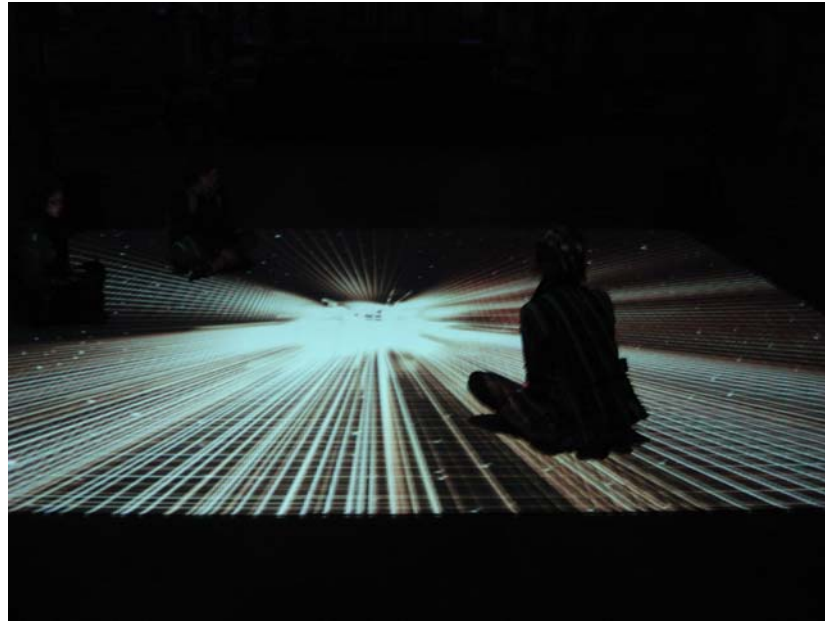
2. Diğer tarafta, çok daha öznel, “sanatsal” tanımlarının dışında fazla bir dolaşımları olmayan, nisbeten marjinal, üretimler yer alır. Bu sınırsallık, şüphesiz, gündelik hayat için geçerlidir; öte yandan, “güncel sanat” alanına girildiğinde, bu yeni üretim biçimlerinin, yapıt türlerinin ya da sanat eğilimlerinin, gün geçtikçe

daha çok ilgi gördüğü, hattâ duysal sanat alanını, başat konularla, kapladıkları söylenebilir. “Prehistorya”ındaki birkaç istisnâî üretim sayılmazsa (bkz.: *Klangkunst*, 1996), 20. yy’ın son çeyreğinde, ve ağırlıklı olarak 1990 sonrasında yaygınlaşan bu alanların başlıcaları şunlardır:



### 5.11.12. *Sound-Art*<sup>74</sup>

En önemli ortak noktaları görsellikleri ve taşıdıkları plastik kaliteler olan başlıca *sound-art* türleri, neredeyse her zaman “mekân”ı başat değer ya da malzeme olarak kullanır. Disiplinlerarası üretimin—duysal alanla görsel ve plastiğin; kimi tanımlara göre performans sanatı ve medya sanatının kesiştiği, çatıştığı ya da bütünleştiği; iletişim kurduğu alanın—üst başlığı olarak kabul edilmektedir (ayrıca, bkz.: Gibbs, 2007; *Klangkunst*, 1996). En başat alt-türü *sound sculpture* adı verilen çalışmalardır. “Ses heykeli” olarak çevrilebilecek *sound sculpture* birçok farklı biçimde tanımlanabilmektedir. Kendi başına, ya da bir izleyicinin “tetikleme”siyle duysal veriler—sesler, melodik ya da ritmik motifler, vs. üreten bir cisim de, duysal göndermeleri olan bir nesne de, bu kapsamda yer alabilir. Daha nadir bir türü ise, ses kütlelerinin somut, plastik varlıklar gibi algılanmasını sağlar; bu yolda fizik ve psiko-akustik alanlarından yüksek düzeyde faydalanır ve “duysal bir hologram” gibi, yanılsama ya da sinestesi öğelerine dayalı olarak işler.



Şekil 32. Jonathan Harvey'in bir ses yerleştirmesi. ISCM, Vilnius, Litvanya, 2008

<sup>74</sup> Bu bölümde özetlenen türlerin orijinal tanımları önerildikleri, ait oldukları dillerde—özellikle—korunmuştur. Bir yandan, hâlâ (2009) oldukça yeni dallar olmaları, nispeten dar birer üretici ve izleyici kitlesine sahip olmaları, ve bu kitleler tarafından, verili tanımlarla anılmaları bu seçime etki ederken, diğer yandan, ancak birer yakıştırma olabilecek Türkçe karşılıklarının daha da dar bir anlaşılabilirlik taşıyacağı düşünülmüştür. Bu düşünceye bir dayanak olarak, “opera” kavramının da ilk telaffuz edildiği, önerildiği dilde geçerli olduğu, hatırlanmalıdır.

Doğanın salınımına—dalgalara ya da rüzgâra, vs.,—bırakılmış bir nesnenin işitsel süreçler başlatmasına dayanan bir yapıt da, hem *sound sculpture*'ın, hem de mekân ve çevreyle ilişki kuran diğer türlerin ortak paydasında yer alabilir: **Sound installation** (ses yerleştirmesi), örneğin, mekân'ı başat öge olarak değerlendirir: İlle de cismî bir katkı yapılmaksızın, verili mekânın duysal özellikleri, ya da duysal bir tasarımın o mekânda kazandığı bağlamı—akustik, psiko-akustik, ikonografik, sosyal, vs.,—değerlendirir.



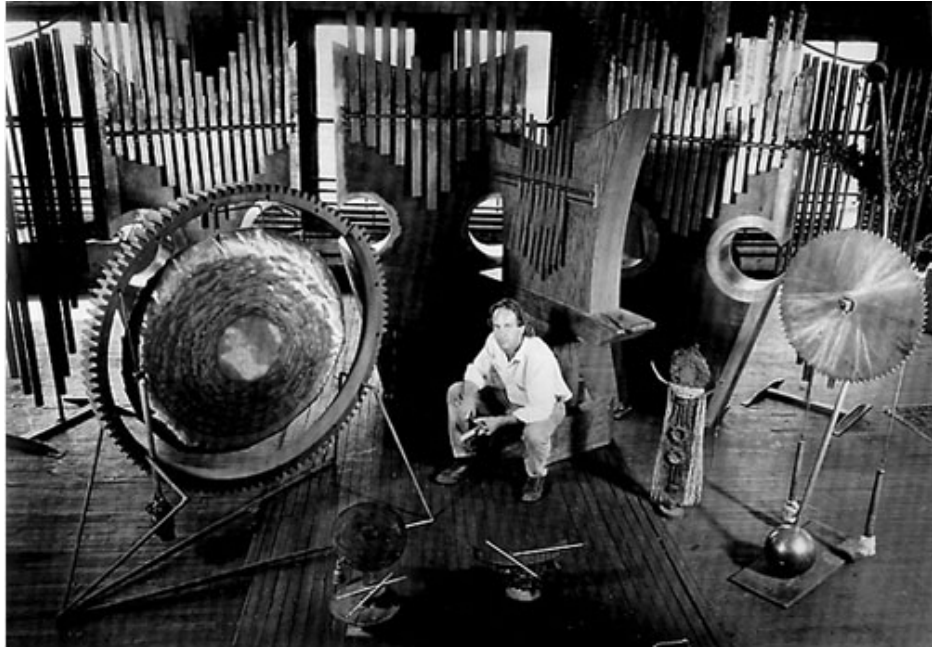
Şekil 33. Michael Bashaw'un bir ses yerleştirmesi/ses heykeli. Sanatçı Paul Winter'in çiftliği. (<http://images.google.com/imgres?imgurl=http://www.puzzleoflight.com/images/soundsculpt4.jpg&imgrefurl>)



Şekil 34. Gordon Gottlieb'in bir ses yerleştirmesi/ses heykeli üzerinde timpani performansı.

Sanatçı Paul Winter'in çiftliği.

(<http://images.google.com/imgres?imgurl=http://www.puzzleoflight.com/images/soundsculpt4.jpg&imgrefurl>)



Şekil 35. Michael Bashaw stüdyosunda, çeşitli ses heykelleriyle. Fotoğraf: Keith Cireggio.

([http://images.google.com/imgres?imgurl=http://www.puzzleoflight.com/images/soundsculpt4.jpg&imgrefurl=http://www.puzzleoflight.com/sound.html&usg=\\_\\_Y9I7VZIIUAtYcT4hlnlZGZLTBoI=&h=389&w=534&sz=69&hl=tr&start=27&um=1&tbnid=iflGxTZaGaDhxM:&tbnh=96&tbnw=132&prev=/images%3Fq%3Dsound%2Bsculpture%26ndsp%3D20%26hl%3Dtr%26rls%3Dcom.microsoft:tr:IE-SearchBox%26rlz%3D117CYBA\\_en%26sa%3DN%26start%3D20%26um%3D1](http://images.google.com/imgres?imgurl=http://www.puzzleoflight.com/images/soundsculpt4.jpg&imgrefurl=http://www.puzzleoflight.com/sound.html&usg=__Y9I7VZIIUAtYcT4hlnlZGZLTBoI=&h=389&w=534&sz=69&hl=tr&start=27&um=1&tbnid=iflGxTZaGaDhxM:&tbnh=96&tbnw=132&prev=/images%3Fq%3Dsound%2Bsculpture%26ndsp%3D20%26hl%3Dtr%26rls%3Dcom.microsoft:tr:IE-SearchBox%26rlz%3D117CYBA_en%26sa%3DN%26start%3D20%26um%3D1))

Çevreyle—doğa ya da şehir; maden ocağı ya da kahvehane—ilişki kuran; verili sesleri kullanan—kurgulayan, yansıtan, aktaran, kaybeden, bozan, vs.,—başlıca türler ise, birer “ses manzarası” ya da “akustik portre” gibi düşünülebilecek *soundscape*; bu manzarayı nispeten müdahalesizce aktarmayı benimseyen *environmental sound*; bu aktarımın nasıl alımlanacağıyla biraz daha ilgili *ambient sound*, gibi adlarla anılmaktadırlar. Ne bu tanımlar ne de türler kesin çizgilerle birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Hattâ tüm bu “muğlaklıklar”ın bilinçli olduğu, “öylesine bırakıldığı” düşünülebilir: Öncelikle, geçirgen post-modern kültürün ürünüdürler; “melez” olmaları ve her seferinde yeniden tanımlanmaları da, bu türlerin lehine işlemektedir. Öte yandan, görsel referansları, mekânsal koşutlukları ve tasarımlarının plâstik öğeleri, başta, güncel sanat üzerinden, yeni sanat evreniyle—yeni dünya algısı ve düzeniyle—daha kolay entegre olabileceklerine dair ipuçları taşır.



Şekil 36. FUNtain Hydraulophone, Teluscape

([www.oddmusic.com/gallery/stamenphone.jpg](http://www.oddmusic.com/gallery/stamenphone.jpg)&imgrefurl=<http://www.oddmusic.com/>)

“Görsellik” paradigması etkisindeki Duysal Tasarım’ın hâlihazırdaki durumu aktarıldıktan sonra, bir de olasılıklara işaret etmek yerinde görülebilir: Tüm bu görsel bombardıman ve hükümler içinde elde edilen, hayatı daha incelikli algılamak olanaklarından sonuna dek yararlanırken, bir yandan da, yaşamı daha da zenginleştirmek için, “duyum”un diğer kanallarına da itibar etmek yerinde olacaktır. Âmâ olmadan mekânı dinlemeyi öğrenmek önemli bir başlangıç sayılabilir: Gözleri yumarak... Duysal gerçeklik evrende tınlayan atmosferdir.



Şekil 37. Timo Kahlen'in ses heykeli *Zwiebelmuster (Still # 16)*, 2001 / 2006  
"Sound Art 2006: Deutscher Klangkunst-Preis" exhibition / art cologne 2006  
"Earcatcher", Ruine der Kuenste, Berlin, 2006

([http://www.timo-kahlen.de/Zwiebelmuster\\_2006\\_re.jpg&imgrefurl=http://www.timo-kahlen.de/soundsc2.htm&usg=\\_\\_4tdY7TpJf2JDW-aDji4UAowP79o=&h=416&w=317&sz=8&hl=tr&start=6&um=1&tbnid=cELcIvDH9QmorM:&tbnh=125&tbnw=95&prev=/images%3Fq%3Dsound%2Bsculpture%26hl%3Dtr%26rls%3Dcom.microsoft:tr:IE-SearchBox%26rlz%3D117CYBA\\_en%26sa%3DN%26um%3D1](http://www.timo-kahlen.de/Zwiebelmuster_2006_re.jpg&imgrefurl=http://www.timo-kahlen.de/soundsc2.htm&usg=__4tdY7TpJf2JDW-aDji4UAowP79o=&h=416&w=317&sz=8&hl=tr&start=6&um=1&tbnid=cELcIvDH9QmorM:&tbnh=125&tbnw=95&prev=/images%3Fq%3Dsound%2Bsculpture%26hl%3Dtr%26rls%3Dcom.microsoft:tr:IE-SearchBox%26rlz%3D117CYBA_en%26sa%3DN%26um%3D1))

Duysal alanda varılan farkındalıklar ve bunların ekseninde geliştirilen buluşlar ve teknolojiler, şimdilik, her ne kadar, sadece görsel alanın desteklenmesinde kullanılıyorsa da, bunların varlığı önemli aşamalar kaydedildiğini yansıtmaktadır. Bu noktada, kulakların daha “derinlemesine” bir algıya açılan kanallar olduğunu; duyumun beyinde gerçekleştiğini, bir kez daha vurgulamak yerinde olacaktır. Duysal tasarımın temel işlevi, bu süreç—hem gündelik çözümler hem de sanat yoluyla—öncü modeller üretmektir.

Belki, İnsanlık tarihinin önümüzdeki dönemi daha içsel bir gerçeğe yönelik olacaktır. Eğer bu varsayım doğru çıkarsa, duysal alanın yaşamda oynadığı rol çok daha artabilir. Duysal alana bugünkünden daha fazla akademik ilgi gösterilmesi, böyle bir ortam için yerinde bir hazırlık olabilir.

## 6. Post-modernizm'den Neo-modernizme Sanatın Dönüşen Konvansiyonları

### 6.1. Genel Hatlarıyla Post-modernizm

Son 10-15 yılda “Post-modernizm” kavramı kadar fazla tartışılmış başka bir kavram daha bulmak zordur. Hem tezin odağında yer alan “Yeni Dünya Düzeni,” hem de Küreselleşme süreçlerinin başat kavramı olan Post-modernizm’in sanat alanındaki yansımalarına geçmeden önce, kavramın genel çerçevesini vermek, ve neden bu denli tartışmalı olduğuna dair temel yaklaşımları aktarma yerinde olacaktır.

#### 6.1.1. “Post-modernizm” Kavramına Yaklaşımda Kavrayışsal Nüanslar

Steven Connor, *Post-modernist Kültür. Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş* adlı çalışmasında (2001), incelemenin odağında yer alan kavramın niteleyicisi olan “Post-” kelimesinin imlâsı ile, bu kavramın nasıl farklı algılanabileceği arasındaki ilişkiye işaret etmektedir:

“Post-Modern” teriminin ortasındaki duraklama tiresinden ve “Modern” sözcüğünün büyük harfle yazılmasının sözde ihtişamından vazgeçilmesiyle kendini belli eden, daha genel bir kültür bağlamıdır. “Post-Modern,” “Post-Modernizm” ve “Post-Modernite” terimleri bir senkopi ve kesintili bir geçişi ifade eder; “postmodern,” “postmodernizm” ve “postmodernite” terimleri ise bir senteze, eşzamanlılığa ve tutarlılığa işaret eder. (a.g.e., 8)

Bu tezde, akımın/hareketin/teorinin, öznelliğine vurguyla, ismin “Post-modernizm” şeklinde yazılması benimsenmiştir. İlgili sıfatın—bu eksende belirginlik kazanan niteliklerin—ise, “post-modern” şeklinde verilmesi doğru bulunmuştur. “Post-” ön-eki ile “modern” arasındaki tireye de, anılan biçimde, “kesintili;” olmasına vurgu yaparak; bir ölçüde “kırılma,” “aşma,” ya da “reddetme,” vb., yüklemelerle yaklaşılması sebebiyle başvurulmuştur.



## 6.2. Post-modernizm ve Disiplinlerarası Sanat

“Disiplin” kavramı, Modernizm’in dünya algısını, linear (çizgisel) kavrayış modellerini; sıradizine, hiyerarşilere ve sınıflamalara dayalı karakteristik örgütlenme biçimlerini son derece iyi yansıtmaktadır. Bilm ve sanat alanındaki “temel disiplinler”in Modernizm ekseninde şekillendiklerini; 1990’lar öncesinde kurulan fakülte ve akademilerin bu geçerli sisteme dayalı yapıları benimsediklerini hatırlamak yerinde olacaktır. “Disiplinlerarası” kavramı ise, doğal olarak, bu konvansiyonda bir kırılma olarak düşünülebilir. Kavramın temel aldığı “geçirgenlik” ögesi, her ne kadar bir “genişleme” gibi algılanabilirse de, asıl ağırlık merkezinin “ara-bölgeler”de olması, bu kırılmayı pekiştirir niteliktedir. Kavram bu yönüyle Post-modernizm’in başat önermeleri arasında yer almış, üretim biçimlerinin yönünü ve doğasını büyük ölçüde etkilemiştir. Steven Connor, Küreselleşme’yi de benzer bir bakışla ele aldığı yaklaşımında, post-modern “müdaheler”in disiplinlerarası’na yönelimini gerekçelendirmektedir. Yaklaşımında benimsediği “Müdaheler Kültürü” başlığı, şöyle tanımlanmaktadır:

Farklı sanatsal ve kültürel biçimlerin rastgele kesişip birleştikleri küresel kültür, bu türeden yakınlıkları ortaya çıkarma ve çoğaltma, aynı zamanda da postmodernizm’in teorik dillerini pekiştirip bunların dolaşım ve yenilenmesini hızlandırma işlevini gördü. Giderek artan sayıda disiplin kendi post-modernist rejimini, kendi tarihine başvurarak tanımlamaktan çok, başka yerlerde hüküm süren rejimlerle ilişkili olarak tanımlamaya çalıştı. (Connor, 2001: 7-8)

### 6.3. Post-modernizm ve Akademi

Post-modernizm'in girdiği en büyük riziko, yaşandığı dönemde adlandırılmış ve kuramsallaştırılmış olmasıdır. Daha önce sadece Rönesans'ta benzer bir süreç yaşanmış, "rönesans" anlamına gelen "*rinascita*" kavramı<sup>75</sup>, daha dönem yaşanırken bir "atıf" olarak dolaşıma sokulmuş, ve böylelikle rönesans'ın bir "tasarım" olduğu; yapaylığı, bilinçli bir şekilde empoze edildiği, gerçeği eleverilmiştir<sup>76</sup>. Post-modernizm'in de, daha yaşanırken bu denli yoğun kavramsallaştırılması, ona bir "proje" olarak yaklaşılması sonucunu doğurmuştur. Bu bağlamda, genel bir yaklaşım için Connor'un (2001), "Postmodernizm ve Akademi" başlıklı bölümüne başvurulabilir:

Çağdaş olanı tanımanın güçlükleri iyi bilinir. Ancak bir anlamda bitmiş ve tamamlanmış olanın bilgisinin edinilip kullanılabilmesi söylenir. Bu yüzden, çağdaş olanı bilme iddiası çoğu zaman bir tür kavramsal tecavüz olarak; hemen şimdi (ama belli-belirsiz) var olanın akışkan ve biçimsiz enerjilerinin, temel ve değişmez eleştirel seçme eylemleriyle, bilinebilir ve ifade edilebilir bir biçim içinde sabitlenmesi olarak görülür. Bu formülasyon deneyim ile bilgi arasında içkin bir ayrılık bulunduğu anlayışına—yaşamı deneyimlediğimizde onu ancak kısmen anlayabileceğimiz inancına—dayanır. Bu modele göre bilgi her zaman deneyim sahnesine geç girmeye mahkûmdur. (a.g.e., 15)

[...] Deneyim ile bilgi arasındaki bölünmeyle ilgili [geçicilik ile sabitlik arasındaki gibi bir karşıtlık olduğuna dayalı] bu anlayış, modernizm denen kültürel ve felsefi hareketin kimi metinleriyle başlar, ya da en azından bu metinlerde önemli bir odak hâline gelir. Baudelaire geçip giden ânın uçuculuğuna hâlel getirilmeden onu kayda geçirecek bir sanattan söz ettiğinde<sup>77</sup>, Walter Pater yoğunluk anlarını akıntıdan kurtarmamızı

<sup>75</sup> Bu kavramı, bugün kullandığımız anlamda kullanan başlıca isimler arasında Matteo Palmieri (15.yy) ve Vasari anılabilir. Ayrıca, bkz.: Blume, 1978: 3, vd.

<sup>76</sup> Benzer bir tartışma için, ayrıca bkz.: Panofsky, 2005.

<sup>77</sup> [Yazar metinde geçen alıntıların referanslarını bir dipnotta vermektedir.] Baudelaire, Charles, "The Painter in Modern Life" (1863), *The Painter in Modern Life and Other Essays*, Phaidon, Londra, 1964, s.12-15. Alıntı yapılan metnin bir bölümü Batur, Enis (haz.), *Modernizm'in Serüveni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997 içinde, Turhan Ilgaz çevirisiyle, yer almaktadır.

istediğinde<sup>78</sup>, Henri Bergson bilincin tamamen zamansal olan akışını mekânsallaştırmak hatasına düşmeyecek temsillerin gerekliliğine<sup>79</sup> bir kuşağı iknâ ettiğinde, ve Virginia Woolf içsel deneyimin yoğunluğunu olduğu hâliyle kayda geçirecek bir sanat aradığında<sup>80</sup>, insanların yaşadıklarını hissetme tarzı ile bu duyguyu tercüme etme biçikeri arasındaki, görünüşte değişmez bir gerilimin ilkesinin sözkonusu edildiğini görebiliriz. (a.g.e., 16)

“Nesnellik” kavramı, özellikle pozitivist önkabullerle yapılan bilim tanımlarının en temel ilkesidir. Ancak bu kavramın hedeflediği “mutlak,” “tarafsız,” “bağımsız” ya da “somut,” gibi değerlerin hangi koşullarda ortaya çıktıkları, hangi değer sistemlerine göre saptandıkları, vb., sorular “nesnellik” varsayımlarının da ister-istemez birer kurgu olduklarını gözler önüne serer. Tarihten, coğrafyadan, toplumdandan, vb., karmaşık örüntü sistemlerinden etkilenmeyen, bağımsız bir bilimin, özellikle toplum bilimleri alanında mümkün olamayacağı ortadadır. Sonuçta, tüm bu nesnellik savları, az ya da çok, birer yanılsama olma potansiyelini taşımaktadırlar. Özellikle de, bizatihi yaşanan dönemdeki oluşumların değerlendirirken, bu potansiyelin yükseltmesi kaçınılmaz görünmektedir:

Çağdaş benliğimizi şimdi uğrında anlamaya çalışırken, “bilim”de, “din”de, hattâ “tarih”te, tarafsızlığından emin olabileceğimiz hiçbir gözlem noktası yoktur. Çözümlemeye çalıştığımız an içinde, ve o âna aidiz, bu çözümlemeyi yapmak için kullandığımız yapıların içindeyiz ve o yapılara aidiz. (a.g.e., 17)

Bu noktada bilgi-iktidar ilişkisi önem kazanmaktadır; bilginin, ve—hattâ faydacı vurgusundan arındırılmış bir tanımla—bilimin de egemen kurumların (siyaset, hukuk, ekonomi, vs.) yörüngesinde, gölgesinde ya da kontrolündeki hamlelerle

---

<sup>78</sup> Pater, Walter, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*'nin sonuç bölümü (1873); yeni baskısı: Buckler, William, E., (haz.), *Walter Pater: Three Major Texts*, New York University Press, New York ve Londra, 1986, içinde s. 217-20.

<sup>79</sup> Bergson, Henri, *Time and Free Will* (1910); yeni baskısı: George Allen, Londra, 1950.

<sup>80</sup> Woolf, Virginia, *Modern Fiction* (1925); yeni baskısı: *Collected Essays*, cilt 2, Hogarth Press, Londra, 1966, s. 106-7

pekiştiğine dikkat çekmek yerinde olacaktır. Bu durum, özellikle “bilgi çağı” vurgusuyla, 20. yy’ın son çeyreğinden itibaren, daha kritik bir konum kazanmıştır:

Yirminci yüzyılın sonlarında, bilginin yapı ve kurumlarının, üniversitelerin ve yüksek öğretim kurumlarının, okulların, yayıncılığın ve çeşitli kültürel üretim kuruluşlarının gelişimi, bu kurumlarda gelişen bilgi biçimleriyle ve bu biçimlerin başka bilgi ve temsil biçimleriyle kurdukları ilişkilerle sıkı-sıkıya bağlantılıdır. (a.g.e., 18)

Michel Foucault “bilgiyi içinde varolduğu bütün maddî ilişkiler bağlamında” çözümlenmeye yönelmektedir (a.g.e., 24). Bu yaklaşım bilgi ile iktidar arasındaki ilişkiyi son derece açık bir biçimde yansıtmakta ve gerekçelendirmektedir:

Kendi içinde bir iktidar biçimi olan ve varlığı ve işleyişiyle başka iktidar biçimlerine bağlı olan bir iletişim, kayıt, birikim ve yer değiştirme sistemi olmadan, hiçbir bilgi bütünü meydana getirilemez. Diğer taraftan, bilginin elde edilmesi, tahsisi, dağıtımı ve korunması olmadan, hiçbir iktidar uygulanamaz. Bu düzeyde, bir yanda bilgi, öte yanda toplum; ya da bir yanda bilim, öte yanda devlet diye birşey yoktur; yalnızca bilgi/iktidar’ın temel biçimleri vardır. (Foucault, 1980: 131’den aktaran: Connor, a.g.y.)

Bu farkındalık akademi’nin iktidar’la flörtünde etkili bir motif olmuştur. Diğer yandan, akademi’nin de kendi iktidarını empoze ettiği alanlar—özellikle sanatın kuramsallaştırılması sürecinde—sanat ile toplum arasındaki ilişkinin örgütlenmesinde son derece belirleyici olabilmektedir. Akademi’nin bir tür yargı mercii gibi görülmesi çelişkili sonuçlar doğurmuştur:

Akademinin 20.yy’ın çağdaş kültür ortamındaki yükselişinin öyküsü çoğu zaman alaycı anlatılara konu olmuştur. Kültürle ilişkisi sözkonusu olduğu ölçüde, akademi genellikle [20.] yüzyılın başlarındaki *avant-garde* kültürün yıkıcı, deneysel enerjilerinin formüle edilmesinin, kontrol altında tutulmasının, sınırlarının saptanmasının, pazarlanmasının ve yürürlükten kaldırılmasının aracı olarak sunulmuştur.[...] Charles Newman [...] üniversitelerin ve başka kültür kurumlarının çeşitli modernizm biçimlerinin

benimsemeleriyle, modernist yapıt ve sanatçılara resmî onay ya da popülerlik kazandırmalarıyla, modernizmin politik yükünü boşaltmalarıyla ve onu yönetmek gibi muazzam bir işe kalkışmalarıyla kendini gösteren, [yenilik ve deneyin sanata ve kültür etkinliğine egemen olmasına yol açan, eski kesinlikleri ortadan kaldırıp sanatı çabucak “politikleştir” devrimden] daha az dramatik görünmekle birlikte, daha temelli ve etkili bir devrim olduğunu söyler<sup>81</sup>. (Connor, 2001: 25-26)

1990’lı yıllarda, Post-modernizm’in sadece bilim ve sanatla sınırlı kalmayan, siyasî dönüşümler ve ekonomik manevraler için de “ağız kolaylığıyla” başvuru bir “yol” olması, bu kavramın da dallı-budaklı bir örüntü sistemi içinde yerleştiği önermesini pekiştirmektedir. Connor, “Post-modernizm” terimini tanımlarken, hem bu ilişkiye, hem de kavramın en başat yansımalarından biri olan “disiplinlerarası” doğasına işaret etmektedir:

“Postmodernizm” terimi<sup>82</sup> 1950’lerde ve 1960’larda kimi yazarlar tarafından kullanılmışsa da, “postmodernizm” kavramının, bu çok yönlü toplumsal ve kültürel fenomenin, var olduğu iddialarının ancak felsefe, mimarî, sinema, edebiyat, gibi bir dizi değişik kültür alanı ve akademik disiplin içinde ve arasında sağlamlık kazanmaya başladığı 1970’lerin ortalarında açıklık kazandığı söylenebilir. Bu tartışmanın meşruiyeti iki yönde tesis edilmiştir; bu da kavramsal bir stereoskopinin<sup>83</sup> ortaya çıkmasını sağlamıştır. Herşeyden önce, disiplinlerin her biri kendi kültürel pratik alanlarında postmodernizmin varlığının sağlam kanıtlarını ortaya koydu; ikinci olarak—ki bu aslında daha da önemlidir—disiplinlerin her biri diğer disiplinlerde yapılan keşif ve tanımlara gitgide daha bağımlı olmaya başladı. (a.g.y.)

---

<sup>81</sup> Charles Newman, *The Post-Modern Aura*, Northwestern University Press, 1985, 27-35

<sup>82</sup> Yazar, bu kavramı tire kullanmaksızın ve küçük harfle yazmayı benimsemiştir. Bunun gerekçelendirilmesi ise “Post-modernizm” Kavramına Yaklaşımda Kavrayışsal Nüanslar” adlı bölümde aktarılmıştır (Bkz. s. 155). Bu bölüm boyunca yapılan alıntılarda yazarın tercihine sadık kalınmıştır.

<sup>83</sup> Metinde geçen bu kavram için çevirmen Doğan Şahiner şu açıklamayı yapmıştır: “Nesnelere iki farklı noktadan (örneğin iki gözle) bakmanın ortaya çıkardığı üç boyutlu görünüm.” (a.g.y.) Bu kavramın duysal karşılığı stereofonidir (*stereophony*). İki farklı referans noktasından verilen ses, bu iki noktanın ortalarında, “gerçeklik”i hissi yaratan bir “sahne” yansıması yaratır.

Post-modernist hareketin müzik alanına yansımaları da benzer bir izlekte gelişmiştir. Özellikle kuram alanı, post-modern söylemleri büyük bir hız ve iştahla üreten güncel sanat kuramlarından—disiplinlerarası kodu benimseyerek—devşirmiştir. Bu süreçte müzik alanına birçok yeni kavram, söylem ve doktrin ithal etmiştir. Müzik-toplum ilişkisi daha önceki dönemlerde hiç olmadığı kadar önemseniyormuş gibi ele alınmaya başlamış, ancak “ithâl” ve “devşirme” moda-kavramlarla üretilen kuramlar egemen ideolojilerin birer yansıması olmaktan nadiren kurtulabilmişlerdir.

Müziğin tasarım boyutuna bakıldığında, daha farklı bir tablo ortaya çıkmaktadır. 1990’lardan beri tartışma gündeminde kalan Post-modernizm, kompozisyon alanında fazla benimsenmiş görünmemektedir. Bunun temel sebebi, “akademik” kompozisyonun doktriner doğasına egemen olan klasisist-modernist anlayışın geniş kitlelerce benimsenmiş olmasıdır. Post-modernizm’in müzik öğretiminde bir yer kazanması—nadir bir durum olmasının yanısıra—ancak 2000’li yıllarda, hattâ Post-modernizm’in “tarih olduğu” savlarının dolaşıma girdiği, 2009-2010 yıllarında, mümkün olmuştur. Bu sürecin de eleştirel bir yaklaşım üzerinden işlediği, gerçeği de, baştaki önermeyi desteklemektedir. 21. yy. başında egemen olan yeni-muhafazakârlığın bir uzantısı olarak da görülebilecek bu süreç, çok geçmeden neo-modernist duruşlu üretimlere zemin hazırlamıştır.

Post-modernizm müzik alanında ikircikli bir doğada gelişmiştir. Bu akımın gündeme getirdiği yeni önermelerin, farklı kavrayışların ve geniş perspektiflerin olumlu katkıları da belli ölçüde etkili olmuştur. Özellikle disiplinlerarası üretimlerin müzik alanını, post-seriyalizmin egemen olduğu dönemlerdeki darboğazlardan bir ölçüde çıkartmış olduğu, düşünülebilir. Bir yanda “Eklektisizm,” diğer yanda “redüksiyon,” gibi iki kavramın varlığı—iki zıt kutup arasında yeni duraklar olduğu fikri—duysal tasarım alanında dikkat çekici yansımalar yaratmıştır. Kaldı ki bu hamlelerin birçoğu, daha 1950’lerde gündeme gelmeye başlamış, başta John Cage’in provokatif düşünceleri olmak üzere, çeşitli savlar, eylemler, manifestolar, vb., müziğin çehresini—daha da önemlisi, algılanışını—değiştirmiştir. Bu süreçte önem kazanan başat kavramlar ise, Post-

modernizm'in de yoğun olarak mesele edildiği, "hiyerarşi," *auteur* ve "otorite" kavramlarıdır:

Hiyerarşiyi, anlatının kapanmasını, dünyayı temsil etme arzusunu ve yazarın otoritesini reddediyor görünen postmodernist bir kurgu, temsilin olanaksızlığını ya da okuyucunun<sup>84</sup> kısıtlanamayacak özgürlüğünü gitgide daha fazla—olumlu ya da olumsuz bir yoldan—vurgulayan bir eleştiriye mükemmel bir karşılık oluşturmaktaydı. (Connor, 2001: 19)

Hiyerarşilerin ya da eski egemenlik biçimlerinin—buna yapıt ve "sahibi" arasındaki bakışım da dahil edilebilir—tasfiyesi ya da "tadil edilmesi," özlerinde, olumlu hamlelerdir<sup>85</sup>. Ancak, bu oluşum da büyük manipülasyonlara açık olmuş görünmektedir. Connor, buradan hareketle teorinin "bu yeni kurgunun aracısı ve onaylayıcısı" rolüne kaydığını (a.g.y), başka bir ifadeyle, "bilinçli üst-kurgusal (*metafictional*) düşüncelerin ve kimi kavramsal sanat ve ya da performans sanatı biçimlerinin kendilerini yerleştirdikleri, sanat ile sanat teorisi arasındaki belirsiz boşluğu" hatırlatmaktadır. (2001: 20)

Yazarın Charles Newman'dan aktardığı sözler, sadece müzikle sınırlı kalmayan, ama özellikle de etnomüzikoloji alanında iyiden-iyiye yankılanan bir olguya işaret etmektedir:

[Newman'a] göre, postmodernizm yalnızca toplumun bütün düzeylerinde ve özellikle de kültür ve iletişim alanlarında yaşanan bir "söylem enflasyonu" nun temsil sistemidir. (a.g.e., 21)

---

<sup>84</sup> Post-modernist anlayışla ya da bu anlayış çevresinde yazılmış metinlerde "okuyucu" kavramını, kelimenin birinci anlamıyla sınırlı değildir; post-modernist söylemlerde "okumak" ilgili alanın alımlama pratiğini de kapsamaktadır; örneğin, "filmi, fotoğrafı okumak," ya da bir "müzik yapıtını, performansı okumak" ifadeleri bu disiplinlerin alımlama kanalları ile zihinsellik arasındaki bağın kurulduğuna işaret etmektedir.

<sup>85</sup> "Jean-François Lyotard'ın postmodernizmin doğuşuyla ilgili "üst-anlatılardan kuşulanma" formülü, yani bir zamanlar dünyadaki bütün söylemsel etkinliklerini kontrol ediyor, açıklıyor ve bunların sınırlarını çiziyor gibi görünen evrensel ilke ve mitolojilerden kuşulanma formülü, geniş bir çevreye kendini kabul ettirdi.(Lyotard, 1984: xxiv, 31-7'den aktaran: Connor: 2001: 21-2) Lyotard, Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester University Press, Manchester, 1984

#### 6.4. Merkez-Çeper İlişkisi için Yeni Bir Bakış: “Heterotopi” Kavramı

“Heterotopi” kavramı Foucault tarafından, bir Borges metninden hareketle önerilmiştir. Bu metinde son derece tutarsız görünen, herhangi bir hiyerarşi gözetmeyen, gevşek bir sıralama vardır. Borges’in “radikal kıyaslanamazlık” üzerine kurulu bu anti-tasnifi için önerilen bu kavram (heterotopi) “Post-modernite’nin merkezsiz evreni” için biçilmiş kaftandır. (Connor, 2001: 22) Benzer bir biçimde, Kültür Araştırmaları alanı başta olmak üzere, yeni kuşak toplum bilimlerinde oldukça yaygın bir biçimde başvurulmuş “kıyaslanamazlık, “biriciklik,” tekillik,” vb. tanımlayıcılar, bu tür alanlarda yapılan çalışmaları büyük ölçüde tartışmaya açık hâle getirmektedir. Belirgin bir biçimde “anlatı” eksenli olan bu çalışmalarda—özünde tartışmaya açık olan “nesnellik” kavramının karşısına izansız bir “öznellik” getirerek, zaten problemlili olan “bilimsellik” bağlamını iyice zorlamaktadır. Ortaya çıkanın çoğu zaman sadece geniş bir spekülasyon alanı olması, burada çelişkilerin yüceltilmesi, birçok bilim insanının eleştirisine yolaçmıştır. Connor bunu Foucault’nun “heterotopi”si üzerinden örneklemektedir:

[... ] Heterotopi bir kez adlandırıldığı ve —özellikle de—alıntılanıp tekrar tekrar ifade edildiği zaman, artık eskiden olduğu gibi kavramsal bir acayıpık değildir, çünkü onun kıyaslanamazlığı artık bir anlamda raptedilmiş, kontrol altına alınmış, bir merkeze ve sergileme işlevine kavuşmuştur. Postmodernist teoride ya da postmodernizm teorisinde buna benzer bir şeyin tekrar tekrar ortaya çıktığı söylenebilir: teori, görünür duruma getirme iddiasında olduğu kültürel farklılık ve çoğulluk dünyasını adlandırarak, tam da bu dünyayı gözden gizler. Postmodernist söylemde artık hiçbir konsensüs olanağının kalmadığı konusunda büyük ölçüde konsensüs bulunması, nahaî otoritenin ortadan kalktığı otoriter bir tavırla ilân edilmesi ve bütünlüğün artık düşünülemez olduğu bir kültür durumunun bütünsel ve kapsamlı bir anlatısının dolaşıma sokulup desteklenmesi, gerçekten çarpıcıdır. (2001: 22-23)

Bu ilginç saptamaların sayısız örneği bu tez boyunca örneklenmektedir. Özellikle pasajın sonundaki “bütünlüğün artık düşünülemez olduğu bir kültür durumu”nun, aynen ifade edilen biçimde empoze edildiği bir örnek olarak “Bölgeler Avrupası”



paradigması ele alınabilir. Ulus-devletleri diplomatik anlamda gözmezden gelerek, bunlar yerine, etnik, ekonomik, vb., motiflerle alt-ayrıntlarına bölünmüş, yarı-özerk birimleri destekleyen “Bölgeler Avrupası” doktrininin Avrupa Birliği’nin kurmaylarınca itelenmesi dikkat çekicidir. (Bu konuda bkz: “AB Oluşumunun İronisi: “Bölgeler Avrupası” Projesi,” s. 248)

## 6.5. İki Farklı Post-modernizm Anlayışı: Avrupa Post-modernizmi ile Amerika Post-Modernizmi'nin Karşılaştırılması

Avrupa Post-modernizmi ile Amerika Post-Modernizmi karşılaştırıldığında, Avrupa Post-modernizmi'nin çoğunlukla geride kaldığı, aksadığı düşünülebilir. Neo-liberalizm akımı Aydınlanma dönemi ve fikriyatının temel karakterini tartışma konusu etmekten, ona cephe almaktan uzaktır. Ne Post-modernizm'in sahip olduğu geniş bakış açısı, ne de Aydınlanma'yı felsefî temellerini de içeren bir şekilde eleştiren cesur ve olgun tavır, Neo-Liberalizm'de yoktur. Neo-liberalizm'in post-modern dönemde baskın ekonomipolitik akım olması, bu bağlamdaki kilit rolünün altını çizmeyi gerekli kılmaktadır.

### 6.5.1. Kökenler ve Çelişkiler

Avrupa'nın “uygarlığın kökeni ve merkezi” olduğuna inanma (*eurocentrism*) 20.yy'ın ikinci yarısında giderek azalmış; avrupalılar bile, A.B.D.'nin liderliğindeki bir “Batı uygarlığı” kavramını gönülden benimsemişlerdir. Bu değişimin nasıl bir süreç sonucunda meydana geldiğini araştırmak, Modernizm'den Post-modernizm'e giden yolun kilometre taşlarını anlamak açısından, yararlıdır.

A.B.D. Anayasası'nın (*U.S. Constitution*) esasları Avrupa entelektüellerinin (Montesquieu, Darwin, Voltaire, Rousseau, vb.) onlarca yıl boyunca oluşturdukları bir düşünce hazinesinin uygulamaya geçirilmesi için “deniz aşırı koloniler”deki pragmatik politikacılar tarafından hazırlanmış bir belgedir. Her iki kıtadaki hareket te, İlluminati adlı örgütün yönetimindeydi ve, Avrupa aristokrasisinin en güçlü temsilcisi Habsburg hanedanını devirme çabasındaydı. Örgütün İngiltere'deki kolu, 17. yy'da, Cromwell adlı bir yahudi devrimcisinin baştaki kralı tahttan indirmesiyle, onlarca yıl boyunca iktidarda olmuş, fakat, sonra, hanedanla tekrar anlaşarak, kralı tahtına tekrar oturtmuştu. İngiltere ile çok sayıdaki Kuzey Avrupa ülkesi (Hollanda, Belçika, İsveç, Norveç, Danimarka, vb.), günümüzde, hâlâ kiraliet rejimiyle yönetilmektedir. A.B.D. ise, 18. yy'da, cumhuriyetçi bir anayasayı kabul etmiştir.

İlluminati (tr., Aydınlanmışlar) örgütünün felsefesi, ideolojisi, doktrini, nedir? İlluminati, Eski Çağ'da, Ortadoğu'nun üç ülkesinde hüküm sürmüş olan, gizli

(*esoterical, occult*) bilimlerin bilgisine ve pratiğine vakıf bir rahip sınıfının öğretilerini yaşatan bir örgüttür. Bu ülkeler **a)** Mısır (Hermes, İsis-Osiris), **b)** Mezopotamya'daki uygarlıklar (Sümer-Asur-Babil'de, İştâr), ve **c)** Kafkasya'daki bazı zerduştî uygarlıklardır (Pers, Sasanî, Pehlevî, gibi). Gizli bilimlerle yönetilen bütün bu değişik uygarlıkların en dikkate değer ortak yönü, "Ateş" elementini ideolojilerinin başat ögesi olarak kabul edişleridir. Bunun yansımaları olarak, "güneş," "ışık," "yanma," "meş'ale," "görmek," vb., birçok entitenin İlluminati'nin düşünce ve eyleminde merkezî rolü vardır. "Aydınlanma felsefesi" adıyla, çağdaş olmanın ön koşulu gibi tüm insanlığa empoze edilen ve 17. yy. sonrası Endüstri Çağı'yla özdeşleştirilen doktrinin, aslında, tarih-öncesi çağlara uzanan ezoterik kökleri olduğundan hiç söz edilmez, çünkü, "nesnel gözlem ve ussal muhakeme"den oluşmuş bir yöntem olarak gösterilen aydınlanmacı bilimin vahşi bağlantılarının bilinmesi istenmez. Örneğin, günümüzde sık-sık haberlerde duyduğumuz, "uyuşturulmuş durumda bir okulu basan ve onlarca öğrenci ve öğretmeni katlettikten sonra intihar eden" garip davranışlı gençlerin aydınlanmacı bir "kurban ritüeli"ni ifa etmiş olabileceklerinin kitlece bilinmesi, zihinlerde, "Aydınlanma" ve İlluminati hakkında sorular yaratacaktır.

### **6.5.2. Emperyal Arkaplan**

Fransa'da, 18. yy. sonunda, sebepli-sebepsiz milyonlarca insanın katledildiği idam ritüelleriyle, İnsanlığın belleğine bir tethiş ayini gibi yer eden Fransız Devrimi, devleti ele geçirmeyi ancak Napolyon Bonaparte adlı bir subayın kişiliğine dayanarak başarmıştır. Napolyon, hiç te, eşitlik, toplumsallık, gibi hayallere sahip olmamıştır. Avrupa'yı bir illuminati'ler ordusunun vahşi operasyonu ile fethetmiş, ve hemen ardından kendini Avrupa'nın imparatoru ilan etmiştir. İngiltere'de, nasıl, kral tahttan indirildikten sonra, tekrar saltanat desteklendiyse, Fransa'da da, Cumhuriyet kurulduktan sonra, imparatorluğa dönülmesi dikkat çekicidir.

İlluminati'nin "imparatorluk" sevdası hiç sönmemiştir. 18. yy. ve 19. yy'ın ilk yarısı boyunca birbirini izleyen kolonyal imparatorlukların egemen olduğu bir dünya düzeni yaşanmıştır.

19. yy'ın ikinci yarısına doğru, Romantik atılganlığın alevlendirdiği, Ulusçuluk, Marksizm, vb., ekonomik ve toplumsal hareketler sonucunda, dünyada önemli dönüşümler yaşanmaya başlanmıştır. Emperyal statükoların bozulmaya, önemli imparatorlukların, kolonyal sistemlerin çözülmeye başlaması, 19. yy. sonlarına doğru, dünya sisteminde büyük sarsıntılar yaşanmasını tetiklemiştir. Önce Avrupa'nın doğusunda başlayan, ardından tüm kıtaya, hattâ Afrika'daki kolonilere dek yayılan savaşlar, 19. yy'dan 20. yy'a geçişe damgasını vurmuştur: 20. yy'ın ilk on yılında yaşanan büyük gerginlikler önce bölgesel savaşları, ardından 1. Dünya Savaşı'nı kaçınılmaz kılmıştır. Bu savaş, "klâsik imparatorluklar"ın yıkıldığı, dünya haritasının yeniden çizildiği bir dönemi başlatmıştır.

İlluminati örgütü'nün hem 1. Dünya Savaşı'nın, hem de 2. Dünya Savaşı'na kadar geçen "iki savaş arası dönem" in en önemli aktörleri arasında olduğu savunulmaktadır. Anılan sarsıntılı dönemde "yeni bir dünya" ütopyası olarak, emperyal hayâllere uygun bir zemin bulunamaması, tüm güçler dengesinin değişeceği bir 2. Dünya Savaşı fikrini gündeme getirmiştir. Bu savaş esnasında, dünya paylaşımının yeni aktörleri olarak, gene imparatorlukların belirmesi (İngiltere (United Kingdom, tr., Birleşik Krallık); Almanya (Dritte Reich, tr., Üçüncü İmparatorluk); Japonya (geçerli bir yakıştırmayla: Güneş İmparatorluğu); ve, gene, emperyal kurulumuyla S.S.C.B.) dikkat çekicidir. 2. Dünya Savaşı sonrası en çarpıcı gelişme ise, bu savaşa, tamamen ülke sınırlarının dışında ve işgâller aşamasında müdahil olan A.B.D.'nin, yeni bir imparatorluk olarak belirmesidir.

### **6.5.3. Liberalizm'in Yeni Emperyal Modeli Olarak A.B.D.**

Dünyanın Liberalizm ile asıl tanışması A.B.D. örneği üzerinden olmuştur. A.B.D.'de, tâ başından beri, kesinlikle birbirine karşıt iki "Liberalizm" anlayışı olmuştur. a) "Büyük balık küçük balığı yutar" sloganını bir din gibi benimseyen tekellilik; "orman yasaları"yla yönetilen, dinsel zorbalık; küstah fırsatçılık; güçlülerin, kurulu hiyerarşinin avukatlığını, övgüsünü sürdürmeğe yönelik bir kültürü olan, bir toplum yapısı (*rugged capitalism*); b) her bireyin kendi sahip olduğu güçlerle başarılı olma mücadelesine değer veren, küçük girişimcileri (*entrepreneurship*) koruyan, yerleşik kavramların dışına çıksa bile, her düşüncenin dile getirilmesine olanak veren, özgür rekabet ortamını ayakta tutmak için

tekelciliği yasal mevzuatla dizginleyen, sınırlayan, bir toplum düzeni (*free enterprise*). Oysa, Avrupa’da, bu iki Liberalizm tipinin hiçbiri kendiliğindenlik kazanmamış; sürekli, A.B.D.’nin modelleri ithal edilmiştir. Avrupa hep rasyonel modeller aramış, A.B.D.’li akrabalarında bulunan “empirik” atılganlığa hiçbir zaman sahip olamamıştır.

Bunun tersine, A.B.D. hükümetleri, hep, sonu bunalımlarla bitecek, yüksek riskli, “çılgınlığa” yaklaşan maceralarla dolu bir tarih yaratmışlardır. Belki de, çıkardıkları bu büyük yangınlarla, zayıf olan toplumsal, ya da ulusal, öğelerin yok olmalarını hızlandırmış; onları da gücüne ekleyerek, en büyük tekelleri bu yolla kurmuş, oldukları düşünülebilir.

Öte yandan, A.B.D.’nin belirgin karakterinin Tekelcilik olduğu kesindir. A.B.D. hiyerarşik bir yapıyı fetişleştiren Darwincilik’in başkentidir. Sadece kuruluşundaki temeller değil, parasındaki piramit simgesi de, “hiyerarşi” kavramına hizmet etmek, özgür rekabet ortamını “anarşik” bularak yok etmek için kurulan İlluminati’yi kodlamaktadır. Finansal krizler özgür rekabet ortamında filizlenmeğe çalışan girişimcileri yok eder, işletmelerini tekellerin varlığına ekler. A.B.D.’de küçük çiftçi kasıtlı olarak yok edilmiştir. Küçük finans kuruluşları iflasa zorlanarak, tekellerin bu işletmeleri hiç pahasına ele geçirmeleri programlı olarak gerçekleştirilmiştir. Düzenin sözcüsü iktisatçılar “Finansal krizler, sistemin doğal fonksiyonu olarak, zaman-zaman vuku bulurlar...” deseler de, bu krizlerin tekellerin işine yarayacak biçimde, tekellerin istediği zamanlarda, ortaya çıktıkları, hattâ bu süreçlerin körüklendiği, gizlenememektedir.

## 6.6. Farklı Post-modernist Kimlikler

Avrupa ve A.B.D. eksenli Kuzey Amerika Post-modernizmleri'ni karşılaştırmak için diğerk bir yöntem olarak, farklı post-modernist “doğa”lara; Post-modernizm'in benimsenişindeki farklı kimliklere değinmek, yerinde olacaktır. Bu kimlikler dört temel grupta ele alınabilirler:

1. Post-modernizm'de devam edenler;
2. Post-modernizm'le beraber Yeni Muhafazakârlığı benimseyenler;
3. Post-modernizm'e eskiden beri karşı olmuş Aydınlanmacılar;
4. Revize edilmiş Aydınlanmacılık.

### 6.6.1. Post-modernizm'de Devam Edenler

Birinci grubu oluşturanlar, Post-modernizm'i geçerli (modernist) konvansiyonlara bir alternatif olarak görmüş, atılımlarını ve getirilerini benimsemiş, kendilerini ve üretimlerini ait hissettikleri bu akımı gönülden desteklemiş, savunmuş insanlardır. Gerek bilim, gerekse de sanat alanlarında azımsanamayacak sayıdaki aktif bireyler, 1980'lerden beri geçerli olan değerleri—özellikle de değer sistemlerinin mutlak olmadıklarını, sabitlenemeyeceklerini ve dönüşümlerinin kaçınılmaz olduğunu—savunmaktadırlar. Bu durumdaki “aktivistler”in günümüzde (2010) birer post-modernist “militan” oldukları ve tarihe mâlolmuş bir dönemin fanatik taraftarlığını sürdürdükleri, düşüncesi, giderek yaygınlaşmaktadır.

Bu tezde öne sürülen, Neo-modernist hareketin Modernizm'i geri çağırır—konvansiyonlarını yeniden gündeme getiren, kurumlarını “diriltir”—doktriner doğası, yaygın olduğu oranda, Post-modernizm'de direten, önermelerine sadık kalan grupları dışlıyor olacaktır. Post-modernizm'in bugün neredeyse alaya alınması, hattâ kimilerince yoksayılması, bu oluşumu yansıtmaktadır. Müzik alanında gerçekleştirilen birçok hamlenin de bu doğrultuda olduğu gözlenmektedir (Örneğin, yeni yapıt siparişlerinin doğaları (bkz. s. 98, vd.); kurumsal stratejiler, ve Dünya Düzeni'nin genel konvansiyonlarına uygun pazarlama ve yaygınlaştırma stratejileri (bkz. s. 84, vd.)...

### 6.6.2. Post-modernizm’le Beraber Yeni Muhafazakârlığı Benimseyenler

Post-modernizm’i muhafazakâr grupların benimsemiş olması şaşırtıcı değildir. A.B.D. ya da Türkiye örnekleri bu olguyu gayet belirgin bir biçimde yansıtmaktadırlar (ayrıca bkz.: “*Neo-con* Hareketi:Yeni Muhafazakârlık” Bölümü, s. 187, vd.). Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşundan itibaren benimsenen ideoloji, aktif, ilerlemeci bir Modernizm olmuştur. Bu ideolojinin aktörleri ve “seçkinler”i, programlarını uygularken bir önceki dönemin (Çöküş Dönemi’ndeki Osmanlı Devleti’nin) tutuklaşmış kanvansiyonlarını bertaraf etme yolunu benimsemiş, ancak son derece hızlı ve etkili bir biçimde gerçekleştirilen bu hamleler, süreci kolaylıkla takip edemeyen, bu süreçte çıkarlarını yitiren, ya da sürecin hezeyanlı doğasıyla uyuşmayan geniş kitlelerin tepkisini çekmiştir. Anılan ideoloji her ne zaman tökezlese, sekteye uğrasa, ya da en azından başarısızlıkları tartışmaya açılrsa, sesi daha gür duyulmaya başlayan muhafazakâr kitleler etkili olmaya başlamıştır.

Bu durumun belki de tepe noktası sayılabilecek oluşumların yaşandığı 1980’lerden itibaren iyice güç kazanan muhafazakâr eğilim, tartışmaya açılan Cumhuriyetçi değerlerin modernist kodlarına cephe almakta gecikmemiş, Türkiye’de serpilmesi tam da bu döneme denk gelen post-modernist eğilimleri büyük bir iştahla benimsemiştir. Özellikle yükselen Yeni Sağ’ın siyasetten ekonomiye, sanattan toplumsal yaşamın sayısız göstergesine, bu tavrı benimsediği, 1980’lerden 2000’li yıllara, kesintisizce gözlenmektedir<sup>86</sup>. Şüphesiz, bu hareketin itici gücü Neo-liberalizm; milâdî ise, dönem Türkiye’si’nin yeni tanışmışçasına peşine düştüğü serbest-piyasa ekonomisinin Özal varyantıdır.

Müzik alanında ortaya konan melez ürünlerin “post-modern doğaları” Yeni Sağ tarafından—başta kitlesel iletişim medyası olmak üzere—birçok platforma yansımıştır. Örneğin, “Yeşil Pop<sup>87</sup>,” ya da özel radyolar bünyesindeki sağ eğilimli, dinî öğeler üzerinden temsile ağırlık veren kanallarda yayınlanan “islâmî *Techno*,” “sufî-*new-age*,” hattâ *world-music* gibi türler, konvansiyonel pop ya da *rap*

<sup>86</sup> Ayrıca bkz.: Kahraman 2002/2004; Topçuoğlu ve Aktay, 1996, Bayraktar, 2002.

<sup>87</sup> Bkz.: Bayraktar, 2002.

imlasına dayalı, ancak söylem ve duruş olarak muhafazakâr tavırları yansıtan ürünler, geniş kitleler arasında dolaşımındadır.

Bir örnek olarak “Yeşil Pop” ele alınacak olursa, bu konuda bir makalesi bulunan Bayraktar’ın gözlemlerini özetlemek yerinde olacaktır:

Piyasa ekonomisi ve doğal olarak para bu güne damgasını vurmuştur. Göle “piyasa ekonomisi bugünü, şimdiki zamanı kıymete bindirdi. Türkler parayla tanışıkça bugünkü zamanı sevdiler<sup>88</sup>” demektedir. [...]

1980’li yıllarda siyasal İslâm’dan kamusal alana taşınmaya başlayan bir İslâm’ı görmekteyiz. Örneğin, İslâmî radyolar ve televizyonlar, türbanlı spikerler, tesettür modası, moda, beş yıldızlı özel tatil mekânları, kadın platformları, eğitim kurumları, vb. Herşeyden önce İslâm’ın yeniden yorumlanması... [...] İnanç, şimdiki zaman ve bireyin uyumunun sorgulandığı yoğun bir zaman dilimini yaşamaktayız. (2002: 71-73)

Yazar bu siyasi “iklim” tanımından sonra “Yeşil Pop”un karakteristik özelliklerini, ortaya çıkışını, kitlesini ve teknik özelliklerini özetlemektedir:

“Yeşil Pop” adı ilk kez Osman Özsoy’un *Yeni Şafak* gazetesinde, 15 Mayıs 1995 tarihinde yayınlanan “Yeşil Pop’un Satış Derdi Yok” adlı röportajında geçmektedir. [...] İslâmî konuları ele alan ve geleneksel şemaya uymayan popüler bir icra biçimiyle karşı karşıyayız. [...] Dinsel temaları “Özgün” ve “Arabesk” karışımı bir popüler müzik içine yerleştirdiğimizde ortaya çıkana ne ölçüde yeni diyebiliriz? [...] “Yeşil Pop” müziğinde ilâhilerin, halk müziğinin, özgün müzik ve arabeskin etkileri içiçedir. [...] Popüler müziklerin genel ölçü düzenindeki devinime tam tamına bir uyum sözkonusudur. [...] Teknoloji olanaklardan üst düzeyde yararlanır. [...] Ritmik yapıyı oluşturan çalgı sesleri stüdyo ortamındaki yapay seslerdir. [...] En çok kullanılan geleneksel çalgı solo

---

<sup>88</sup> Yazarın alıntısı: Göle, Nilüfer, *Melez Desenler*, Metis, İstanbul, 2000, s. 7.



olarak kullanılan ney'dir. [...] Ezgilerin biçimi ise, akılda kalıcı, kısa, basit, yinelemeye dayalı olarak kurgulanmaktadır. (a.g.e., 73-76)

Yazar son olarak, bu müziğin siyasî boyutunu tanımlamakta, ve bu türün de bir politik müzik türü olduğunu vurgulamaktadır:

“Yeşil Pop” diye adlandırılan müziklerin sözleri islâmî hareketin sorunlarıyla direkt ilişkili olup, siyasî müzik niteliğindedir. Kullanılan diğer temalar da İslâmiyet’e yönlendiricidir. Bu içerik Habermas’ın “kamusal alan” tanımlaması içinde açıkladığı “yurttaşların eşit bir biçimde kendilerini ilgilendiren konularda eleştirel ve rasyonel bir biçimde tartışabilmesi<sup>89</sup>” olarak ele alınabilir mi? Ya da “siyasal İslâm”dan “kültürel İslâm”a geçişte “Yeşil Pop” hareketi bu biçimiyle bir kültürel hareket olarak düşünülebilir mi? [...] 1980 sonrası herşeyin popüler alana kaydığı ülkemizde dinî temaların ve protest tavrın işlendiği müzik anlayışı da popülerleşmiştir. (a.g.e., 76-77)

#### **6.6.2.1. Neo-Con Hareketi: Yeni Muhafazakârlık**

Yeni Dünya Düzeni'nin en önemli aktörleri arasında göze batan, güçlü tutuculuklarıyla öne çıkan, *Neo-conservatives* (yeni-muhafazakârlar) hakkında etraflı çalışmalar yayınlanmıştır. Bunlardan biri olan *Yeni Muhafazakârlar (neo-cons)*. *Amerika'nın Kara Kitabı*'nin (Yanardağ, 2004) giriş bölümünde, bu hareket için şu tanımlamalar yapılmıştır:

A.B.D.'nin iç ve dış politikasının yeniden yapılanmasında 1980'den sonra önemli rol oynamaya başlayan, özellikle 1990'lı yıllardan itibaren imparatorlukçu bir perspektifle dünyaya yeni bir yön vermeye ve yeni bir küresel düzen inşa etmeye kalkışan “yeni muhafazakâr” hareket [...] (a.g.e., 9)

Hıristiyan köktencilerle ittifak halinde [...], Amerikan eliti üzerinde etkili; [...] Yahudi sermayesi ve teolojisiyle bağlantıları [...] ve örgütsel ilişkileri

---

<sup>89</sup> Yazarın alıntı dipnotu: Göle, Nilüfer, *İslâmın Yeni Kamusal Yüzleri*, Metis, İstanbul, 2000, s. 9

olan [...], burjuva demokrasisini bile reddeden, seçkinci faşizan özü[yle]  
bir tür “ortaçağa dönüş” ideolojisi (a.g.e., 9, 10)

Asıl çarpıcı olan, Yeni Muhafazakârlar ile “post-modernistler ve neo-liberaller arasındaki ideolojik akrabalık ilişkisi”dir (a.g.e., 11). Bu ilişkiyi tanımlarken kullanılmış ifadeler arasında, post-modern söyleme son derece uygun bir formülasyon da dikkat çekmektedir: “muhafazakâr siyaset yapıldığı topraklara göre farklılaşan bir zenginliktir” (aktaran: Yanardağ, a.g.e., 19).

Önemli ideologları ve liderleri arasında Strauss, stratejist Albert Wohlstetter, Alan Bloom, Irving Kristol; Paul Wolfowitz, Donald Rumsfeld, Dick Chaney, Richard Perle, gibi, isimlerin yer aldığı hareketin (a.g.e., 12) kurmayları ve kimliği hakkında, dikkat çekici başka öğeler de saptanmıştır:

Amerikan yeni muhafazakâr hareketinin önemli isimlerinden çoğunun Yahudi ve eski solcu oldukları, dahası en önemli kurucusunun ateist olduğu düşünülürse; bu akımın serüveni daha da ilginç hale gelmektedir (a.g.e., 11).

Yeni muhafazakârlık, hem küresel hakimiyet siyaseti izleyen emperyalist Amerikan sermayesinin aktüel ihtiyaçlarının bir ürünü, hem de bu ihtiyaçlara verilen radikal bir yanıt olarak görülmelidir (a.g.e., 11).

Hareketin, Türk muhafazakârlığı ve Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) ile aralarındaki “ideolojik akrabalık ilişkisi ve çarpıcı bağlantılar”a; hattâ “AKP’nin bir Amerikan projesi” olduğuna işaret edilmesi ise (a.g.e., 12-13), çok daha düşündürücü bir önermedir.

Felsefe-siyaset-strateji ilişkilerinin bütünlüğü içinde ele alınması gerektiği savunulan yeni muhafazakârlık hareketinin, “Yeni Amerikan Yüzyılı Projesi” ekseninde ele alınması, çarpıcı bir hedefe yönelmektedir: “Yeni muhafazakâr felsefenin siyaset ve strateji diline tercüme edilmesi diye de tanımlanabilecek [bir] imparatorluk projesi...” (a.g.e.: 13)

#### 6.6.2.1.1. Yeni Muhafazakârlar'ın "İlkeler Bildirgesi"

Yeni Muhafazakâr (*Neo-Cons*) hareket tarafından, 3 Haziran 1997'de, "İlkeler Bildirgesi" adıyla yayınlanan politik çıkış bildirisinde "Amerikan güvenlik ve dış politikası yalnız bırakılmıştır" ifadesi kullanılmaktadır. Bu belgede geçen dikkat çekici en önemli noktalar ise şu şekilde sıralanabilir:

**a.** Dış işlerinde ve savunma harcamalarındaki kesintiler, **b.** siyasetçilerin araçlarına karşı güvensizlik ve **c.** kararsız liderlik, tüm dünyadaki Amerikan etkisinin yaşamasını zorlaştırıyor. Sorun, kısa vadeli ticarî çıkarların strateji düzeyindeki ilkeleri geri planda bırakmasıdır. [...] Reagan yönetiminin başarısının aslî öğelerini unutmuş gibi görünüyoruz: Hem şimdi hem de gelecekteki meydan okumalara karşı durabilecek güçlü ve hazır bir ordu; yurtdışında Amerikan ilkelerini cesaretle ve kararlı bir biçimde destekleyecek bir dış politika ve Birleşik Devletler'in küresel sorumluluklarını üstlenen ulusal bir liderlik. [...]

Bu yüzyılın (20.yy.) tarihi, bize, Amerikan liderliği davasına sıkı-sıkı sarılmayı öğretmiş olmalıdır. Bizim amacımız, Amerikalılara bu dersleri hatırlatmak ve bugün için de, bunların ışığında bir strateji çizmektir. İşte dört madde:

- Eğer bugün küresel sorumluluklarımızı yerine getireceksek, gelecek için silahlı güçlerimizi modernize etmeliyiz ve savunma harcamalarını önemli miktarda arttırmalıyız.
- Demokratik müttefiklerimizle olan bağlarımızı güçlendirmeliyiz; çıkarlarımıza ve değerlerimize düşman rejimlere ise, meydan okumalıyız.
- Yurtdışında politik ve ekonomik özgürlük davasını geliştirmeliyiz.
- Güvenliğimize, başarımıza, ilkelerimize dost olan bir uluslararası düzenin korunması ve genişletilmesi konusunda, Amerika'nın eşsiz rolünün sorumluluğunu benimsemeliyiz.

Bugün, Reagancı askerî güç politikası ve ahlakî netlik moda olmayabilir. Ancak, 20. yy'ın başarılarını sürdürecekseniz, Birleşik Devletler'in güvenliğini ve büyüklüğünü sonraki yüzyıla taşıyacaksanız, bu zorunludur. (aktaran: Yanardağ, 2004: 69-72)

Bu belgenin altında, kendilerine “yeni-muhafazakârlar” lakâbını yakıştıran 25 düşünce adamı ve politikacının imzaları vardır: Elliot Abrams, Gary Bauer, William J. Bennett, Jeb Bush, Dick Cheney, Eliot A. Cohen, Midge Decter, Paula Dobriansky, Steve Forbes, Aaron Friedberg, Francis Fukuyama, Frank Gaffney, Fred C. Ikle, Donald Kagan, Zalmay Khalilzad, I. Lewis Libby, Norman Podhoretz, Dan Quayle, Peter W. Rodman, Stephen P. Rosen, Henry S. Rowen, Donald Rumsfeld, Vin Weber, George Weigel, Paul Wolfowitz.

Metnin, kararlılıkla, Aydınlanmacı değerleri çağdışı olmaktan koruma amacını dile getirdiği görülmektedir. Kolonyalizm, tekelci ekonomi, müdahalecilik, doymak bilmez bir maksimizasyon sevdası, şiddetin en yüce değer olarak tanınması, mutlak liderlik, “evrimin en üst basamağında olan A.B.D.”nin Aydınlanma meş’alesini liyâkatle taşıyabilmesi için, 21. yy'da da sürdürmesi gereken “erdem”lerdir.

İletişim teknolojilerinin bireylere sağladığı sınırlar-ötesi haberleşme olanaklarının, sosyal, entelektüel, barış-getirici kültürel bir değer olarak kullanılmasıyla ve halkın kutsadığı bir kavram olarak yüceltilmesiyle, ortaya çıkan “küreselleşme,” kavramı istismar edilmiş, “yeryüzünde emperyal baskının denetimine tabî olmayan bir karışık yer bırakmama” anlamında yeniden tanımlanmıştır. Bu yolla, emperyalizm-karşıtı bireylerin coğrafi mesafeleri aşarak, tanışmaları ve örgütlenmeleri süreci, yeniden, bir “suç eylemi” statüsüne sokulmak istenmiştir. “Küreselleşme” sadece Dünya Ticaret Örgütü'nün (WTO) istediği ülkede cirit atmasına meşruluk kazandıracak bir kavram haline getirilmiştir. Bu adımın bir sonrasında ise, küresel ticarî çıkarılara kendini teslim etmeyen ulusal iktidarlara yöneltilecek askerî operasyonlar gündemdedir. Bu iki adımın arasında köprü işlevi yapmak üzere de, sahte sivil toplum örgütleri, kukla hükümetler, casus örgütleri, gibi aygıtlarla yoğun baskılar uygulanması bu sürecin temel dokusudur.

#### 6.6.2.1.2. *Neo-con* Hareketinin Kökenleri ve Temel Öğeleri

Hareketin kökenlerini Fransız Devrimi ekseninde incelemek, hattâ öncesindeki muhafazakârlık modelleriyle ilişkilendirmek mümkün görünmektedir. Bu ayrıtta, sırasıyla “Klasik Muhafazakârlık” ve “Modern Muhafazakârlık” kavramları ele alınacaktır.

Klasik ve kestirmeci bir tanımlama yapmak gerekirse muhafazakârlık, Fransız Devrimi sırasında Jakoben hareketin eski toplumun kurumlarına karşı yürüttüğü radikal ve/veya devrimci müdahalelerine karşı bir tepki olarak ortaya çıktı. Ancak, muhafazakâr düşüncenin kaynaklarını, Fransız Devrimi’nden daha öncesinde, Aydınlanma hareketlerine ve aristokrasinin mutlak egemenliğine karşı yürütülen mücadele içinde gelişen siyasal ve felsefi akımlara karşı gösterilen tepkilerde bulabiliriz (Yanardağ, 2004: 17).

Muhafazakârlık hakkında ilk teorik eser olan *Fransa’da Devrimin Etkileri*, hemen devrimin ardından, 1790 yılında, İngiliz muhafazakâr Edmund Burke tarafından verilmiştir. Bu eserden itibaren “toplumların devrimci ve radikal bir değişiminden değil, “doğal” gelişiminden” yana bir tavır benimsemek (Yanardağ, 2004: 18), klasik muhafazakârlığın temel ilkesi olmuştur:

Muhafazakârlık özü itibarıyla Fransız Devrimi’ni yaratan, onun düşünsel arka planını oluşturan aydınlanma ve moderniteye karşı tepkidir. Toplumu radikal bir biçimde değiştirmenin, geri dönüşü imkansız etkilerle yaratacağını ileri sürerek kendini var eden bir akımdır. [...] Son çözümlemede bir burjuva akım olan muhafazakârlık Jakoben hareketin devrimci müdahalelerine karşı çıkar ve onun yerine daha devrimci (tedricî) bir değişimden yana olduğunu ifade eder. [...] Bu anlamda muhafazakârlığı, devrimci ve radikal değişime, ya da sadece değişime yönelttiği itiraz yoluyla değişimin kendisini denetim altına alma çabası olarak da tanımlamak mümkündür (a.g.e., 19-20).

Kökenleri Aristo’ya dek uzatılmaya çalışılsa da, aslen bir 18. yy. sonu akımı olan klasik muhafazakârlık, “bir önceki dönemin hakim fikir ve kurumlarından güç

alan Restorasyon” gibi, “karşı devrimci,” ve “feodal bir karaktere sahip, reaksiyoner bir harekettir” (a.g.e., 21). Buna karşın, “modern” muhafazakârlık “Aydınlanma’nın dönüştürdüğü ve Modernizm’in terbiye ettiği [...] rasyonelleşmiş gelenekçilik” olarak tanımlanmaktadır (a.g.e., 22). Bu haliyle, ister Alter-modernizm, ister Neo-modernizm olarak anılsın, 21. yy. başında etkili olduğu gözlemlenen temel anlayışlarla büyük ortaklıklar yansıtır. Yanardağ’ın, “aydınlanma ve modernizmin tam olarak zıddı ve bütünsel bir inkârı değil, onun içinde tutucu ve geriye çekici rol oynayan sağcı bir akımdır” şeklinde tanımladığı modern muhafazakârlık (a.g.e., 22-23), aynı zamanda şu özelliğiyle Post-modernizm ile sonrası arasında köprü niteliği kazanır:

[Yeni muhafazakârlık] eski ve yerleşik olanın, geleneksel ve kutsalın modern koşullarda sürekliliğini sağlamaya çalışmanın belirlediği siyasal ve kültürel akımın/hareketin adıdır. [...] Onu var eden ve günümüze taşıyan da bu dönüşüm ve farklılaşmadır (a.g.e., 22).

Sanat alanında sayısız yansıması gözlenebilecek olgular için, şu düşüncenin izinden gidilebilir:

Muhafazakâr burjuvazi bütün toplumsal ve siyasal serüvenini, [işte bu] evrensellik ve yerellik, eski ve yeni olan arasındaki gerilim alanında yaşar, bu alanda salınır (a.g.e., 24).

Tezde vurgulanan neo-modernist eğilimin tam da bu yeni-muhafazakârlık kanalından etkilendiği düşünülebilir. 21.yy’da ilerlenirken, sanat alanında birçok kurumun kültür politikaları irdelendiğinde, aldıkları tavrın büyük ölçüde bu eğilimi yansıttığı deşifre edilebilmektedir.

### **6.6.3. Post-modernizm’e Eskiden Beri Karşı Olmuş Aydınlanmacılar**

Modernizm’in düşünsel alandaki en önemli itici gücü Aydınlanmacı harekettir. Modernizm’in ister “aşılması”, ister “tasfiyesi”, ister—daha olumlu bir ifadeyle: “ötesine geçilmesi,” olarak formüle edilsin, Post-modernizm adı verilen akımın Aydınlanmacı ideolojinin, özellikle doktriner doğasıyla, barışık olmasını beklemek, fazla iyimserlik olacaktır. Kaldı ki Aydınlanmacılar’ın büyük

çoğunluğu hem aydınlanmacı hem de modernist söylemin temel kavramlarından olan “yozlaşma”yı, Post-modernizm için kullanmaktan çekinmemişlerdir. Yaşandığı dönemde Modernizm’i içten bir biçimde savunmuş kompozitör ve müzik yazarı İlhan Mimaroglu’nun bu konudaki son derece ironik ve espirili ifadesi, dikkat çekicidir. Mimaroglu’ya göre “Post-modernizm, Modernizm’in postu kaptırmasıdır.” (1994: 13)

Bir “saf tutma” anlamı taşıyan bu anlayış, bu özelliğiyle, belki de anılan dört anlayış içinde en tutarlı davranışlardan biridir. Müzik alanında, neredeyse “köktenci” denilebilecek bir tavırla Klasisizmi savunan, müziğin, sanatın ve aklın zirvesine yerleştiren muhafazakâr kesimlerin statükolarını korumayı benimseyen, avantajlı “seçkinler” olmaları şaşırtıcı değildir. Bu duruşu en belirgin biçimde yansıtan bir kimlik olarak, hem emperyal kökenleri, hem de ben-merkezci bilgiçlikleriyle Birleşik Krallık’ta yaşayan, bazı “BBC Radio 4 dinleyicisi,” orta-yaş-üstü muhafazakâr dinleyici grupları, anılabilir. Özellikle *BBC Music* ya da *Gramophone*, gibi müzik dergilerinin “okur mektupları” köşeleri, bu tavrı son derece iyi yansıtan ifadelerle doludur.

#### **6.6.4. Revize Edilmiş Aydınlanmacılık**

Post-modernizm’in getirdiği yeni bakış aynı zamanda yeni bir “muhasabe” anlayışdır. Bu sayede birçok önkabulün yeniden sorgulanması mümkün olmuş, koyu doktrinlerin sarsılması, yer yer revizyonu gündeme gelmiştir. Tez boyunca doktriner boyutundaki olumsuzlukları eleştirilen Aydınlanmacılık, bir “niyet” olarak çok daha olumlu, “masum” vurgular da yüklenebilecekken, hareketin girdiği yollar, hareketi destekleyen konjonktürlerin ve kimliklerin—çıkarları gereği—böylesi olasılıkları geri plana ittiği gözlenmektedir. Dolayısıyla, bu potansiyeli değerlendirmeğe yönelebilecek revizyonlar, gerek bizatihi post-modernist yapılanma süreçlerinde, gerekse de Post-modernizm’in olumlayıcı vurgularını taşıyan komşu-ideolojiler yardımıyla (örneğin, birlikte-varoluş (*coexistence*), Eklektisizm, vb.) gerçekleştirilebilecektir.

## 6.7. Türkiye’de Post-modernizm

1980’lerde, yapısal değişikliklere maruz kalmış olan Türkiye’nin harap olmuş kültür, bilim ve sanat hayatı için, Post-modernizm’in bir çıkış yolu sağlayabileceğine büyük bir inanç vardı. Büyük oranda devlet eli ve desteğiyle geliştirilen modernist projelerin aksine, sivil inisiyatifin, bireysel açılımların, post-modernist önerme ve kuramların desteğiyle serpilecekleri, yeni platformlar kazanacakları ve daha geniş kitlelere ulaşacakları düşünülüyordu. O dönemde, yeni fikirlerin taze bir hevesle uygulamaya konulduğu örnekler çok umut verici olmakta, bu yenilikçi atılımların doğru orantılı olarak çoğalacağı beklenmekteydi.

Gözden kaçan gerçek ise şuydu, sanat yaratıcılığında, özellikle tasarım ve kompozisyon alanlarında, soluğu tıkanmış bir söylem önceki dönemden miras kalan “köşeli” modernist yaklaşımlarla “muhafaza ediliyor” ve belli elitlerin statülerini korumalarında kullanılıyordu. Örneğin, 1975-1990 yılları arasında, Ankara Hacettepe Üniversitesi Konservatuarı’nın kompozisyon ve müzikoloji alanlarında yeni kuşağa hiçbir fırsat tanınmamış olması, dikkat çekicidir<sup>90</sup>. Kezâ, günümüzde bile sregitmekte olan, “kompozisyon öğrencisinden çok kompozisyon hocası barındıran kurumlar” sendromu, ya da “akademizm” anlamına gelen “kuşaklar arası taklitçilik” durumu, Türkiye Modernizmi’nin müzikteki çok belirgin bir hastalığının sürdüğünün göstergeleridir; bu hastalıklı durum post-modern dönemde de azalmamıştır.

Bir kırılma noktası olarak değerlendirilebilecek seksenli yıllar, yenilikçi müzik imgelerinin ilk defa dolaşıma girdiği, birkaç öncü kompozitör-ğretim elemanı sayesinde<sup>91</sup> aktarılmaya çalışıldığı, bir zaman dilimidir. Oysa bugün (2009), adı konmamış bir “Neo-modernizm” tartışmasının yapıldığı sanat ortamında, anılan “kıpırdanma”nın bile etkisini yitirdiği; ivme ve hareketliliğin dindiği, yenilikçi edimler iyiden iyiye marjinalleşirken Modernizm’in geleneksel konvansiyonlarına dönüldüğü; hattâ yeniden bir “ie kapanışın” yaşandığı, iddia edilebilir. Bu

<sup>90</sup> Prof. Dr. Ahmet Yürür ile görüşme, Nisan, 2009, İstanbul.

<sup>91</sup> Bu yıllarda, Türkiye’de aktif ğretim faaliyeti gösteren İlhan Usmanbaş, Cengiz Tan ve Ahmet Yürür ile, A.B.D.’de yaşıyor olmalarına rağmen yenilikçi ve ayrıkçı fikirleri Türkiye’de de yankı bulan olan İlhan Mimarğlu ve Bülent Arel; bir de, birikim ve becerilerini caz gibi, daha popüler platformlar üzerinden, daha geniş kitlelere ulaştırabilen Aydın Esen, ilk akla gelen isimlerdendirler.



dönüşümler, en azından, ciddiyetle sorgulanmalıdır. Aynı yıllarda, benzer bir atılıma görsel sanatlar üzerinden işaret eden Kahraman, bu sürecin 21. yy.'a uzanamadığını ifade eder:

1980'lerin ortasında Türkiye'de görsel sanatlar ortamı bugünküne (2002) nazaran nicelik olarak da, nitelik olarak da, çok daha zengindi. O yıllarda, yaşanan bu zenginliğin köklü kurumsal dönüşümlerle pekiştirileceğine ve geleceğe aktarılacağına inanılıyordu. Onların hiçbiri olmadı (Kahraman, 2005: viii).

Yukarıdaki olumsuz tablonun gerekçelerini sayarken “1990'larda yeni bir kuşağın ortaya çıktığını bile söylemek çok güç,” “popüler kültürün ötesinde popülerleşme” ve “giderek kiç'e [*kitch*] kayan ve yaygınlaşan estetik zevk düzlemi” ifadelerini kullanan Kahraman, bu öge ve oluşumların kurumsal dönüşümlerin önünü kestiğini savunmaktadır (a.g.y.).

Modernizm—Post-modernizm ilişkisi geçiş, çelişme, çatışma, vb., gibi, farklı değerlendirmeler üzerinden farklı sonuçları olan, ya da bu sonuçlarına farklı ağırlıklar, değerler, atfedilen bir süreçtir. Kahraman bu ögelerin birçoğunu barındıran şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

[...] 1980 sonrasının post-modern oluşumları [bu] modernist bağlamı kırmayı öncelikli hedef olarak belirlemişti. Modernizm'in ayıklamacılığa dayalı tavrı karşısında, Eklektisizm'le, sterilizasyona dayanan anlayışına karşı kiç'e kaçan bir iştahla, minimalist üslûbuna karşı Maksimalizm'le, çıkan post-modern bünye, bu özelliklerine rağmen modernitenin sanat yapıtını bilgi nesnesi haline getirme girişimlerine ne uzak durdu ne de kendini yabancı hissetti (Kahraman, 2005: xiii).

Bir yandan Avrupa kökenli Dekonstrüksiyonizm (Yapıbozumculuk)<sup>92</sup> ile yapılan bir tür Modernizm eleştirisiyle, diğer yandan “bir dizi gerçekliğin özgürleştirilmesi” ile, “yeni düzey”e ulaşılmıştır. Bu “yeni düzey”de “özgürleşen gerçeklikler”in başında gelen “beden, kimlik, aidiyet, coğrafya, mekân, tarih, bellek (a.g.y).” gibi kavramlar, post-modern ilginin yöneldiği temel öğeler ve konu başlıkları olmayı bugün de sürdürmektedirler.

---

<sup>92</sup> Geniş bir bağlamı olan bu akımın köklerinde “yapısalcılığın doyum noktasına erişiminden sonra” Foucault, Deleuze, Lyotard, Baudrillard, gibi, post-modernist düşünceyi aslında pek benimsemeyen yazarların 1970’lerdeki, Post-modernizm’in gelmekte olduğuna işaret eden yapıtlarının bulunduğu değinen Kahraman (2005: xiii), Post-modernizm’in kaynaklarının, çoğunlukla, aslında Modernizm’i irdeleyen bu yapıtlarda yer aldıklarını dile getirir.

### 6.7.1. Sanatta Temel Yansımalar: Görselleşme ve Görünürlük

Sanat, özellikle de “güzel sanatlar” denildiğinde, neredeyse her zaman görsel sanatların kastediliyor olması, düşündürücüdür. Türkiye’de de bu profile uygun bir süreç yaşanmış, uzantıları post-modern dönemde de geçerli olmuştur. Kuram alanında da daha yoğun çalışılan alanın gene görsel alan olmasının da bu bağlamda etkisi vardır. Bu olgular, doğal bir sonuç olarak görselliğin ideolojik egemenliğini de getirmişlerdir (Ayrıca bkz.: “Duysal Gerçeğin “Görsellik” Paradigmasında Tasarlanması” bölümü, s. 123, vd.). Hasan Bülent Kahraman da, bu kavramların (“görsel ideoloji ve kuram”ın) “her geçen gün biraz daha etkinlik kazanıyor” olduğunu dile getirmektedir. (Kahraman, 2005: ix).

Diğer bir akım da “Gündelik hayatın estetikleştirilmesi” olarak yaygınlaşmaktadır. Hem bu kavram hem de “görünürlük” tartışmaları, görsel ideoloji başlığı altında değerlendirildiklerinde, ilgi çekici saptamalar yapmak olanağı doğmaktadır:

1980’lerden başlayarak giderek yaygınlık kazanan yeni toplumsal ‘pozisyon’lar ve ortaya çıkan yeni kimlik özellikleri, o arada toplumsal kuramların olup biteni kavrama çabası, [böylesi] bir açılımı zorunlu kıldı. Bu oluşumun başını Feminizm çekiyordu. Kişisel olanın siyasî olduğunu öne süren bu yaklaşım kamusal alanın yeni bir anlayışla ele alınmasına yol açmıştı. Ona bağlı olarak ortaya çıkan Yeni Toplumsal Hareketler toplumsal kuramın alanını genişletecek biçimde yepyeni konuları, kavramları ve bağlamları, siyasal toplumsal düzleme taşıyordu. Post-modernite tartışmaları yerini küreselleşme arayışlarına bırakırken, gerek toplumsal gerekse sanatsal açılımlar, başta kimlik olmak üzere, aidiyet, farklılık, bellek, beden, kent, (eş)cinsellik gibi kavramlarla yüzleşmeye ve onları yeniden yorumlayıp üretmeye başlamıştı. (a.g.y.)

[...] görselliğin bütün bu kavramlarla doğrudan, ama örtüşen-ama örtüşmeyen, bir ilişkisinin olduğu ortaya çıktı. (a.g.y.)

Görselliğin kendiyle bağlı olmadığı, hattâ sanatla bağlı olmadığı, toplumsal bütün süreçlerin görselliğe içkin bir boyutunun bulunduğu, 1990’ların bilinç dünyamıza getirdiği başlı-başına ve yepyeni bir boyut. (a.g.y.)

Görsellik'in bir başka ele alınış biçimi olan "plastiklik" hem cisimsellik hem de yapaylık vurgularıyla dikkat çekicidir. Müzik alanına yansımaları başka bir bölümde .: "Duysal Gerçeğin "Görsellik" Paradigmasında Tasarlanması" bölümü, s. 141, vd.) ele alınacak olan bu kavrayışın etkileri oldukça karmaşıklaşmıştır. Kahraman "'plastik sanatlar' olarak değil, daha çok 'plastik/plastisite'" (2005: xvii) olarak yaklaşılan bu sorun alanının "kentten tuval resmine ya da 'dil plastiği'ne kadar" uzatılabileceğini ifade etmiştir. (a.g.y.)

### 6.7.2. "Ardçılık"

Post-modernizm'in, Modernizm'e karşı daha ılımlı ve olumlu doğası, sanat adına "yeni bir soluk" anlamına gelmesine rağmen, yönelinen platformun "Batılı" olması, gene bir izlek sorunu doğurmaktadır: Post-modernizm, bu "zahiri" coğrafyada, çoğunlukla "kırılma"dan çok "artçı olma" anlamıyla, yani, gene Modernizm referanslı bir süreklilik üzerinden, değerlendirilmektedir. Dolayısıyla değer sistemlerinin işlevselleşmeleri ve konumlandırımları, gene modernist "algoritmalarla" gerçekleştirilir. Örneğin, şu metinde, Modernizm'in bir yandan kökenci, bir yandan da determinist anlayışını tekrarlayan bir görüşle, bu eğilim ekseninde yapıt vermenin ve değerlendirmenin sakıncaları, hattâ imkânsızlığı ifade edilmektedir:

Hazırlayıcı toplumsal, tarihsel, kültürel açımları bilinmeksizin batılı Modernizm'in, sonuçları anlamına gelecek sanatsal birikimin yeniden üretilmesi bir yana, algılanması dahi çetin bir iştir. Türkiye'nin bu doğrultuda yürüyecek daha çok ve uzun bir yolu vardır. Oysa, herşeye "halledilmiş" gibi bakan sanatçı, elbette kendine ileride içine düşeceği bir çukur kazmaktadır: Üretimi daha başlangıçta ya 'eskil' olacaktır ya da yapay. Bundan kurtuluş yoktur. (Kahraman, 2005: xix)

Türkiye, Batılı bir sanat üretmek istiyor. Doğu'ya özgü verilerin değerlendirildiği, dönüştürülerek yeniden üretildiği bir sanat anlayışı, ilgili çevrede tümüyle aşılmış görünüyor. [...] Yine de bir nokta unutuluyor: Batı kaynaklı sanatsal birikim Batı'nın düşünsel birikiminden kopuk, bağımsız, özgür değildir. İkisi birbirinin içinde erimiştir. [...] Yaşadığımız

Modernizm serüveni, onun iç çelişkileri, kısıtlamaları, biraz da bu yüzdendir. (Kahraman, 2005: xviii)

Öte yandan Post-modernizm'in "Türkiye açısından bulunmaz bir fırsat olduğu" düşüncesini dile getiren yazar (a.g.e., xix), bu düşüncüyü temellendirirken sadece Türkiye ile sınırlı olmayan, belki de tüm "Üçüncü Dünya"nın özgüvenini tazeleyebilecek bir hareket olduğunu vurgulamaktadır:

Eski dünya, Kolonyalizm'in kendine sağladığı "aykırı" kültürlerden yararlanma olanağını artık yitirmiştir. Üçüncü Dünya, İslam "âlemi," gibi oluşumlar, sonuçta, belli bir özgüven anlayışı geliştirmişler, bunu bir tepkisellikle bütünleştirmişlerdir (Kahraman, 2005: xix).

Öte yandan "tarihin, sanatın, müziğin...bittiği," gibi savların filizlendiği "merkez" Batı'da "nihayet bir "sonculuk" dönemi yaşanmakta, sanatların ve o arada da herşeyin sonuna geldiğini söylenmektedir." (a.g.y., xx) Bu durumun çüphesiz bir dönemin periferisi, dönem egemenlerinin "ötekileri" için avantajlar sağlayacağı düşünülebilir.

### **6.7.3. Sanat Eğitimi**

21. yy'ın en önemli sorunlarından biri olan eğitim alanında Türkiye'ye bakan Kahraman, yaratıcı, eleştirel ve düşünsel yaklaşımların yitimini gözlemlemektedir.

"Düşünce" denilen olgu bütün kanatlarıyla eğitimden çekiliyor. Bir düşünce üretiminin ana araçları olan eleştirelilik, sorgulamacılık, muhalefet, gibi özellikler artık gündelik hayatın bir parametresi değil. Türk eğitim sistemi bu gerçeklere kulağını tıkamış durumda. Sonu itaatle bitecek bir ezberci sistemi bilinçli bir seçimle uyguluyor. (a.g.y., xi-xii)

Yazar, böylece dile getirdiği sorunu çözme potansiyeline sahip, ya da, en azından seçenekler önerebilen, tek ortam, "kurtarılmış alan" olarak gördüğü, sanat eğitimi veren kurumları savunmaktadır:

Gerçekten de, bütün eksikliğine ve ağır kusurlarına rağmen sanat eğitimi ve orada soluk alıp veren genç kesim, Türkiye’de farklılığın öne çıktığı, insanların genelgeçer süreçlerden başka birşey yapmaya çalıştığı tek vaha. (a.g.y., xii)

Öte yandan, bu ifadenin bir “ideal durum”u dile getirdiği de ortadadır. Türkiye’de yaşanan sanat süreçlerinin “kesintili,” “süreksiz” doğasına referans olarak değinilen “köşeli-modernist” gelenek, sanat eğitime etkisiyle, hâlâ son derece bağlayıcıdır. Konservatuarlarda, hattâ fakülteler hâlinde örgütlenmelerine rağmen birçok müzik bölümünde, hâlâ geleneksel “usta-çırak” ilişkisi düzeneğinin peşinde olan idarî bünyeler ya da eğitim-öğretim sorumluları ağırlıktadır. Bu anlayışa uygun öğrenci profillerini benimseyen ve giriş sınavlarından itibaren böylesi bir öğrenci kimliğini öne çıkaran sistemde, yeni nesillerin eklenmesiyle usta-çırak sisteminin sürekliliği de gerçekleşmektedir. Paralel süreçlerin yaşandığı görsel alanlardaki gözlemlerin benzerliği çarpıcıdır:

Türkiye’de sanat eğitimi, bugün de, 19. yüzyıl, hattâ 18. yüzyıl anlayışı içinde kendini biçimlendirmektedir. Anlayış da, yöntem de, aynıdır. O bağlamda da, sanat eğitimi hâlâ “atölye eğitimi” olarak biçimlenmektedir. “Akademi” anlayışının dışına çıktığını düşünen ve bazı özel dersler, kurslar aracılığıyla bu süreci işletenler de daha farklı bir yöntem içinde değildir. Çünkü, onlar da atölye mantığının uzantısı olan ‘usta-çırak’ ilişkisini, hem de çok hegemonik bir biçimde, uygulamaktadırlar. Sonuç olarak, ortada, 1945 sonrasında gelişen ve 1960-1970’lerde önemli bir dönemeç dönen ve artık “art-modernite” diye adlandırılabilen olan, 1990’lardan başlayarak yepyeni bir anlam kuşanan sanatla, onların özüyle çelişen bir ‘durum’ vardır. (a.g.y., xii)

“Sanatın kuşandığı anlam” ifadesi, 20. yy.’dan itibaren ağırlık kazanan, sanattaki “kavramsal” boyut ve yönelimi de içerir. Bu durum, sanatı, entelektüel bir olgu olarak değerlendirmeyi merkeze alır. “1945 sonrası sanat bir *bilgi* sorunsalıdır” (a.g.y., xii):

Sanat yapıtı bir bilgi nesnesi olarak biçimlenmiştir bu dönemde. Yeteneğin, kişisel yaratıcılığın gücü, önemi inkâr edilemez ama onlar son derece genel şeylerdir. Sanat yapıtı düşüncel bir temele oturmazsa, arkasına öylesi bir birikim yerleştirmese, kendi kendisini varedemez. Bu bağlamda yapıtın “okunması” ayrıca bir edimdir. Üretim dediğimiz “soyut” süreç okuma denilen “soyutlamayla” iç içe geçmedikçe, bir “yenilikten” söz açmak neredeyse olanaksızlaşır. (a.g.y.)

## 6.8. Neo-modernizm’i Önceleyen Hamleler

### 6.8.1. Erken Modernizm’de Müzik – Pazar İlişkisi: Erken Bir Neo-Klasisizm

Pazar ile müziğin ilişkisine Modernizm, sanayi toplumu ve süreçlerinin baskısı üzerinden bir yaklaşım öneren Ünsal Oskay şu açıklamaları yapmaktadır:

Onsekizinci yüzyılın sonlarından itibaren müzik dolaysız kullanım olanağını yitirmiştir. Dolaysız uygulanımı da sona ermiştir. Müzik bu dönüşümünden beri bir tek yarar sağlamaktadır: “Soyut birimlerin alış-verişinin yarattığı baskıları” hafifletmek. Kendini alış-veriş sürecine bağımlı kılmış bulunan müziğin günümüzde “değer” diye taşıyabildiği de, bu süreç içindeki yeri ve rolüdür. Bu bütünüyle, bir meta rolüdür. Değerini belirleyen ise *pazar*’dır. (Oskay, 1982: 33)

Yazar şu sözleriyle müzik algısı üzerinden burjuvazi eleştirisini sürdürmektedir:

Burjuvazinin müzik ile ilişkisi, özü bakımından, toplum yaşamındaki yaygın bilinçsizliğin gündelik hayatın rutininde *himaye altına alınması* denebilecek bir ilişkidir. (a.g.e., 49)

Aynı metinde, “objektivistik müzik” şeklinde önerilen bir kavram ile yapılan Neo-klasisizm eleştirisi, hem Klasik hem de Modern Dönemin “saf/salt müzik”, hattâ “mutlak müzik (*musique absolute*)” anlayışlarının temel problemine yönelir: Sözkonusu olan “...varolan toplum realitesinin aşılabileceği umudunu yaygınlaştırmak için, gerçekte varolmayan *objektif* bir toplum *imajını* yaratmaya yönelmiş” bir tasarımdır (a.g.e., 83).

Daha sonraki dönemlerde, toplumsal gerçeklik içinde yaşanan yabancılaşmanın, toplumsal hayatın rutini içinde algılanmadığını farkedenden kompozitörlerce modernist bir yaklaşımın benimsendiğine dikkat çeken yazar, sosyal duyarlılıkları olan bu sanatçılar için müziğin işlevini, topluma, yabancılaşma içinde olduğunu bildirmek, olarak açıklamaktadır. Sözkonusu müzikçiler, “bunu yapabilmek için, 19.yy’daki burjuva müzik kültürüne ait olan formel dili de, modern dönemin “pazar” etkisindeki tüketimci müzik yaşamındaki formel dili de kullanırlar. Bu



müzikçilerin oluşturdukları “melezleştirilmiş” bu müzikal dili” örnelemek için, yazar, İ. Stravinski’nin *L’Histoire du soldat* adlı yapıtındaki plastik neo-klasisizmi ve B. Brecht ile K. Weill’in yapıtları *Dreigroschenoper* (*Üç Kuruşluk Opera*) ve *Mahagony*’yi anmıştır (a.g.e, 85-86).

Erken Modernizm için bir muteber bir yaklaşım olarak “tarihsel bir ussal şeffaflık süreci içinde, malzemedeki çelişkileri yansıtan “anarşik bir müzikal üretim” yaparak “objektif ve ifadeci olmayan bir müziksel yapıya” yönelmiş A. Schönberg ve çevresindeki kompozitörlere de atıf yapmak mümkündür (a.g.e., 91). Stravinski’nin aynı dönemdeki müzikleri için de “ideolojik yönden pozitivistiktir” tanımını getiren Oskay (98), Modernizm’in objektifliği tamamlayan diğer bir aydınlanmacı-ütopik yönelimine işaret etmektedir: Pozitivizm.

### **6.8.2. Post-modernizm ve Neo-modernizm arasında bir Köprü olarak “Köken” Miti**

Hem Post-modernizm’de, hem de Neo-modernizm’de yer bulan gelenek, kök, köken, tarihî miras, gibi kavramların mit tasarımları olduğu görüşü uzun yıllardır tartışılmaktadır. Bu bağlamda, Juan Goytisolo’nun ironik ve muhalif tanımı, dikkat çekicidir:

Toplumlarımızın ve tarihsel cemaatlerimizin kökleri hakkında söylenenleri duyuyoruz... Ama insan, ağaç değildir. Kökleri yoktur, ayakları vardır, insan yürür.(Juan Goytisolo, 2004)

Aynı düşünceyi Fred Halliday’in

... “gelenek” veya “miras” olarak, tarih tarafından verilen şeylermiş gibi sunulanların, çoğu zaman, çağdaş hayalgücünün bir yansıması, icat değilse bile, bir seçme eylemi... (Halliday, 2008: 1)

şeklindeki ifadesiyle pekiştirmek mümkündür. Yazarın,

Bir veya iki kuşak önce, gayet uygun bir şekilde “Aydınlanma” diye referans verdiğimiz şey adına, “geçmiş”i *reddeden* birçok kampanya düzenler; geleneğin, geri kalmışlığın, bâtıl inançların ve her türlü belirsizliğin, zincirlerinden kurtulmak için pek çok şey yaparken, bugün argümanı tersine çevirmiş gibi görünüyoruz. Siyasette, dinde, törelerde ve hattâ yemeklerde, geçmişin kültü, verili olanın kültü ve gelenekselin kültü hüküm sürmektedir. (Halliday, 2008: 2)

şeklindeki saptaması, 21. yüzyıl başındaki birçok oluşum ve eğilim gibi, sanat ve müzik algısı, beğenisi, estetiği ve bunların doğal uzantıları olan pazar ve dolaşım pratikleri için de geçerlidir. Aynı yerde, “... şimdilerde etrafımızı saran geleneğe, geçmişe ve otantik olana tapınma eğilimine rağmen, (her şeyin) tarihle bu şekilde özdeşleştirilmesine eleştirel bir mesafe koyma” (a.g.e., 5) ihtiyacına işaret edilmektedir. Bu cümlede ele alınan kavramların, Erken-modernizm’in de yöneldiği öğeler olması, çarpıcıdır. Dolayısıyla, bir Neo-modern dönemin varlığına yapılan vurgu, “tarihin de bir tasarım olduğu” teziyle de desteklenmektedir.

Diğer yandan, Wallerstein’dan aktarılan, bir “kırılma noktası” önermesi taşıyan görüş (Wallerstein, 2009a) te, bir “geriye hareket” momenti taşıma potansiyeline sahiptir. Bu “geriye hareket” ya da “geriye bakış” anlamı, “zaman”ın ters yönde işlemiş olduğunu içeren, “Neo-” ön-tanımlı kavramlarda bulunur. Mitleştirilen, fetişleştirilen tarihsel öğeler yeni tanım alanları için “format”lanırken, eski doktrinlere de “can simidi” olarak sarılıdır. Burada anılan “eski” doktrinler, tepki verilen dönemin bir öncesinin ürünleridir. Etki-tepki ilişkisinin çizgisel (*linear*) sistemdeki ardışık doğası, bu zig-zaglı hareketin vektör tanımını da vermektedir.

Dünyanın bir akılcılık, tarihsel doğruluk ve evrensellik dalgasıyla sarılmasını bir yana bırakın; **a.** küreselleşmenin, **b.** yirminci yüzyılda sağın ve solun başat radikal ideolojilerinin çöküp, gözden düşmesinin, **c.** pek çok biçimde ve beklenmedik yollarla ortaya çıkan şiddetin hâkim olduğu bir dünyanın, yarattıkları hengâme, mitin ve duygusal iddiaların güçlenmesine yolaçtı. (Halliday, 2008: 5)

## 7. Uluslararası Etkinlikler ve Küreselleşme

21. yy. ile birlikte, etkinlik profillerinde iki temel eğilimin ağır basmakta olduğu gözlemlenebilir. İster bir festivalin öznesi, ister başka bir bütünün parçası olsun, yeni etkinlik biçimlerinde, gün geçtikçe daha fazla rağbet gören eğilim küçük boyutlara yöneliştir—yani, daha mikro düzeyde, “atomize” organizasyonlar. Ama, diğer yandan, tam tersine, devâsa, hattâ tüm dünyayı sahnesi sayan, tümel etki alanlarına yönelen, böylelikle global ekonominin—küreselleşmenin—tezlerine eklemlenen bir kimlik te göze çarpmaktadır. Kökleri 19. yüzyıl sonuna uzanan bu *gigantisme* (devâsalaşma) sanayileşmenin ve Modernizm’in ekonomik, siyasî, sosyal ve militer, uzantılarından beslenmektedir. Gövde gösterilerinin (*power play*) en etkili olabildiği alan olarak görülen bu tavır, neredeyse “teknoloji önünde secde eden insanlık” idealini telkin etmektedir. Sanatçı’nın, çağa ayak uydurmak için, bu ideali benimsemesi kaçınılmazdır.

İlk eğilim, “çevre”den gelen (periferik), hattâ *underground* – bağlama göre, alt-, karşı-, veya “gerilla-” nitelikli bir kültür addedilirken, ikincisi, anayol (*mainstream*) olmakla suçlandığında bile, meşrulaşmaktadır. Çoğu zaman, sanatsal rüştün ispatı için kıstas alınan “devasalık” özelliği; küresel örüntülerle desteklenip beslenen, küreselleşmenin söylem ve politikalarına hizmet eden; bunları yapıt ve süreçlerle yeniden üreten, bir tabloda yer almaktadır. “*Mega events*” tabiriyle karşılanan bu devâsa etkinliklerin siyasî doğası özetlenecek olursa:

İster ticaret fuarları gibi ekonomik, ister bienaller gibi sanatsal, ister Olimpiyatlar gibi sportif amaçlı olsun, Roche’un “büyük ölçekli etkinlikler”[*mega events*]<sup>93</sup> olarak nitelendirdiği girişimler, düzenlendikleri ilk günlerden bu yana, büyük izleyici gruplarının bir etkinliğe katılmak üzere yolculuk etmesine neden olmuş, kitle iletişim araçlarının gelişmesiyle de, neredeyse tüm dünya komuoyunun dikkatini çekmeye başlamışlardır. Maurice Roche’a göre “küresel yoğunlaşma alanları” yaratan bu etkinlikler, küreselleşmeyi hem kurmak hem de göstermek-

<sup>93</sup> Roche, Maurice, *Mega-Events and Modernity: Olympics and expos in the growth of global culture*, Routledge, 2000, Londra. Akt.: Yardımcı, 2005: 26-27.

yansıtmak, gibi ayrıcalıklı bir konuma sahiptirler. Başka bir deyişle, bir yandan büyük ölçekli etkinlikleri mümkün kılan somut akışlar küreselleşmenin önemli bir boyutunu oluştururken, diğer yandan da, sanayi ürünlerinden, kültürlerinden veya spor etkinliklerinden örnekler sunulan bu ülkeler panoraması Küre'nin küçük ölçekli bir temsilini kurar. Bu nedenle, söz konusu etkinlikler, ulus devlet yapısından küresel topluma geçişte önemli bir rol oynarlar. (Yardımcı, 2005: 26-27)

*Mega event*'ler, doğal olarak, sadece devasâlaşma hevesine hizmet etmez; küresel güç odaklarının baskın yaptırımlarının yanısıra, bünyelerinde yer alan yerel birimler arasındaki geçimsizliklerin, tıkanıklıkların çözüme kavuşturulmasına yol açan uzlaştırıcı bir etki de icra ederler.

Merkezden yönetilen iletişim ve kültürel dağıtım sistemlerinin yerini, bir ölçüde de olsa, çeşitliliğe izin veren, yeni kültürel üretim-tüketim mekanizmaları ve kalıpları alır. (Aksoy ve Robbins, 1997'den aktaran Yardımcı, 2005: 27)

Yukarıdaki alıntı, küreselleşmenin olumlandığı ekseninde en geçerli ve en çok tekrarlanan, önermeyi yansıtmaya dikkat çekicidir. Öte yandan, bu süreç, ekonomik küreselleşmede olduğu gibi, kültür ve sanat alanında da, sadece belli bir "avantajlı" kitleye, toplumun "küresel nimetlere erişebilen" seçkinlerine, hitap etmektedir. Bu konuyu İstanbul Festivalleri örneği üzerinden ele alarak değerlendiren Yardımcı, şu eleştirileri getirmektedir:

İstanbul festivalleri kentin kültürel anlamda dünyaya açılmasında önemli bir rol oynasa da, kentlilere sundukları çeşitlilik kısmî ve taraflıdır. Küresel kültür ortamının fırsatlarını değerlendirebilen ve/veya kendi yaratılarını bu ortama sunabilen kesimler, genellikle, eğitimleri, yaşam tarzları, kültürel ve ekonomik birikimleri sayesinde, zaten *küresel toplum*'la kaynaşmış olan, kentli seçkin sınıflar ve sanatçılarla sınırlı kalır. Bu anlamda, uluslararası kültürel etkinlikler, büyük oranda bir azınlığın küresel gereksinimlerine cevap veren prestij projeleri olmaktan öteye geçemez. (Yardımcı, 2005: 28)

Bu önermeyi Bourdieu'nün “sermaye, değişik şekillerde bulunabilen ve taşıyıcısını farklı alanlarda iktidar sahibi yapan değer ölçüsüdür” sözüyle pekiştiren yazar (a.g.y.), Küreselleşme aracılığıyla, kültür üzerinde kurulan iktidarlara da bir gönderme yapmaktadır.

Bu noktada Kapitalizm'in yeni bir yüzünü, yeni strateji ve aygıtlarını, tanımlamak yerinde olacaktır. Örneğin:

Turneye çıkmış sanatçıların, veya farklı ülkeleri gezen sergilerin, Türkiye'den geçebilecekleri tarihler dikkate alınır. Aynı zamanda, etkinliğin aynı zamanda farklı ülkelerde düzenlenen belli başlı etkinliklerle çakışmamasına özen gösterilir. Bu açıdan, uluslararası kültürel etkinlikler, küresel kapitalist toplumsal ilişkilerin ortak paydasında şekillenen mekân ve zaman pratiklerine uyar. Zaten bu etkinliklerin yaygınlaşması, John Urry ve Scott Lash'in “örgütsüz kapitalizm” [*disorganized capitalism*] olarak nitelendirdikleri düzene damgasını vuran iki gelişmeyle yakından ilişkilidir: Bunlar, gündelik hayatın estetikleşmesi ve tüketimin çeşitlenip yaygınlaşmasıdır. (a.g.y.)

“Gündelik hayatın estetikleştirilmesi” konusu, başka bir bölümde (bkz. s. 221, vd.), etraflıca incelenecektir. Kapitalizm'in en önemli ürünlerinden biri olan “kozmpolis” kavramı, başlangıçta tecimsel olan tanımını Küreselleşme ile bir kat daha vurgulamıştır. Örneğin, “kozmpolit bir gösteri mekânı festivaller için de daha uygun bir arka plan oluşturur” ifadesini kullanan Yardımcı (2005: 29), buna bağlı olarak, “küresel rekabet içine giren kentlerin de, kendilerini bu özelliklere sahip yerler olarak pazarlamak zorunda oldukları”nın iddia edildiğini de aktarır (a.g.y.). Yazar düşüncesini desteklemek için, Roche'un öznel “mekân” tanımına başvurmaktadır:

Mekân-zamanın gittikçe ‘sıkıştığı’ bir dünyada, [etkinliklerin] takvimleri ve dönemsellikleri mekânı yeniden kurar, mesafeyi yeniden tesis eder. Kültürel olarak birörneklesen ve mekânların birbirleriyle değişik tokuş edilebilir hâle geldiği, bir dünyada, [bu etkinlikler] gelip geçici bir

özgünlük, bir farklılık, mekân ve zamanda bir yerellik yaratırlar.  
(Roche'dan aktaran: Yardımcı, 2005: 29)

## 7.1. Uluslararası Etkinliklerin Modelleri--Dünya Sergileri, Fuarlar ve Bienaller

19. yüzyıl ortalarından itibaren düzenlenmeye başlayan dünya sergileri, hem duruş, deyiş ve önermeleri, hem de söylem ve arkaplanlarıyla, uluslararası festival ve bienaller için önemli ve belirleyici modeller oluşturmuşlardır. “Dünya sergileri” kavramının geçmişine bakıldığında, öne çıkan bağlamlar şunlardır:

[“Dünya sergisi” tanımı] Fransızca’da *Expositions Universelles* ve İngilizce’de *World Fairs* olarak geçen büyük sergilerin Türkçe’deki karşılığı olarak kullanılmıştır. İlki 1851’de Londra’da açılan dünya sergileri, bütün evreni belirli bir düzen içinde temsil etme iddiasını taşırlar. Bu düzen Batı uygarlığını esas alan bir ilerleme dizgesine dayanır. Ulusların maddi ve [kültürel] üretimlerini sergiledikleri pavyonlar bu ilerleme dizgesine göre sıralanmışlardır. Uygarlığı tanımlama ve dolayısıyla temsil etme ayrıcalığına sahip olan Avrupa ülkeleri, doğal olarak, dizgenin en üst basamaklarında yer alır. Bu sergileme biçimi, Avrupa’yı uygarlığın taşıyıcısı olarak tescil ederken, sömürgeci pratiklerini de meşrulaştırır. (Yardımcı, 2005: 17-18, dipnot)<sup>94</sup>

Yeni Dünya Düzeni’nde de tekrarlanan ve pekiştirilen kapitalist paradigmlar, sanat üreticilerinin ve ürünlerinin de varlıklarını, ilişkilerini ve dolaşım biçimlerini belirlemektedir. Sanat piyasasının kuralları da küresel siyaset ve ekonominin ekseninde ve yönlendirmesinde belirlenmekte, küresel ticaretin modelleri sanat çevrelerince de benimsenmektedir. Gün geçtikçe sayısı artan “sanat fuarları” ve güncel sanat piyasasının temel durakları işlevini gören bienaller, kendilerine model olarak ticarî fuarları ve dünya sergilerini almışlardır. Müzik alanında da, dünya sergileri, modern atılımların itici güçlerinden, müzik tarihinin “dönüm noktaları”ndan sayılmaktadır: Claude Debussy’nin Paris’te düzenlenen dünya fuarında (*Exposition Universelle*, 1889), Endonezya pavyonunda yaşadığı deneyimlerin 20. yy’ın müziğine devrim niteliğindeki etkilerinden sözedilmesi,

<sup>94</sup> Bu noktada Ahmed Midhat Efendi’nin *Avrupa’da Bir Cevlan*’ı, ve Carter V. Findley’in bu kitabın bağlamı hakkındaki etraflı çalışması, *Ahmet Midhat Efendi Avrupa’da* (Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1999) ilginç referanslar sağlamaktadır. Ayrıca, Timothy Mitchell’in *Mısır’ın Sömürgeleştirilmesi* (İletişim, İstanbul, 2001) adlı yapıtı da aynı bağlama ek veri üretmektedir.

müzik tarihi literatürünün geçerli kabulleri arasındadır. Duyduğu her sesi “evrensel” fonksiyonel armoni bağlamında değerlendimeğe koşullanmış, bu koşullanmayı “evrimleşmiş” olmanın kıvancıyla yüceltmiş, bir avrupalının tek başına tınlayan bir sesteki derinliğe hayran oluşu, dolayısıyla, alternatif bir müzik kültürünü yüceltişi, cesur bir küreselleşme adımı olarak görülebilir. *Exposition Universelle*’in, müzik ve Küreselleşme ilişkisini olumlayan tezlere ve hamlelere, erken ve temel bir referans olarak alınması küreselleştirici tavrına bağlanabilir<sup>95</sup>.

Dünya sergilerinin ekonomi-politik’i büyük ölçüde emperyal ve kolonyalist değerler sistemine dayanmaktadır. Bu sergileri model alan temsil alanlarının—Yeni Dünya Düzeni’nde oluşan sanat piyasalarının—bu özelliği yansıtmalarına eleştirel vurgularla yaklaşılması kaçınılmazlaşmaktadır. Sibel Yardımcı bu süreci ironik bir dile başvurarak eleştirmektedir:

“Tarihsel ilerleme”nin “rüya-âlemi” dünya sergileri ise, ulus devletlere ne kadar heybetli olduklarının hayalini kurma olanağını tanırken, yurtseverliği de pavyonlarda sergilenen bir başka metaya dönüştürür. İlkelden gelişmişe doğru sıralanan ülke pavyonları, hem sömürgeci pratiklere meşru bir temel oluşturur, hem de kitlelere devrim olmadan da toplumsal gelişmenin mümkün olduğu inancını aşılar. (Yardımcı, 2005: 56)

Yardımcı, sömürgeci sistem ve değerlere vurgusuyla, bienallerin dünya sergileriyle ilişkisini çarpıcı bir şekilde dile getirir: Müzikte de denklikleri bulunabilecek bu ilişkiler, şu ağırlık merkezlerinde belirginleşmektedir: Artan toplumsal/kitlese hareketlilik; yeni ifade ve algı biçimlerinin kimlik tanımına ve temsiline, hiyerarşik konum ve teşhire yansımaları, ve bunların da, bilimsel söylemlerce desteklenen “ilerlemeci” bir düzenek uyarınca sınıflanması, tüm bu sürecin yeni bir tür sömürgecilik için bir meşruiyet aracı olarak kullanılabilmesine dair izler taşımaktadır. Yazar, ilk sanat bienalinin ilk dünya sergisiyle neredeyse

---

<sup>95</sup> Modern müzik üzerine yazılan kitapların neredeyse tümünde, benzer “başlangıç noktaları” önerilmektedir. Bunlardan ilki, Richard Wagner’in *Tristan und Isolde* uvertürü ve bu uvertürde kullanılan “Tristan akoru”dur. İkincisi ise, Claude Debussy’nin 1889 Paris Dünya Fuarı’nda tanıştığı Java (*gamelan*) müziği ve bu müziğin etkisiyle yöneldiği döngüsel, tam-sesler üzerine kurulu dizilere ağırlık veren (ve böylelikle geleneksel fonksiyonel armoni kalıplarını terketmesine yolaçan) yeni müzik deyişidir. Bu kırılma noktasını örneklemek için başvurulan ikonik yapıt ise, genellikle *Prélude à l’après-midi d’un faune* olmaktadır. Ayrıca bkz.: Lederer, 2007: 5, vd.



eşzamanlı başladığına dikkat çekerken, dönemin egemen değer sistemlerini de açığa çıkarmaktadır:

Bienallerin en eskisi, ilki 1895'te düzenlenen Venedik Bienali'dir. Aslında bienallerin dünya sergileriyle aynı zamanda başlaması tesadüf değil. Bu dönem, Avrupa'da demiryolu ağlarının inşa edildiği, kitlelerin hiç olmadıkları kadar hareketli hale geldiği, ticaretin geliştiği, mübadele ve teşhir değerlerinin öne çıktığı, yeni sergileme ve görme biçimlerinin oluştuğu, bir zaman dilimidir. Aynı zamanda, Avrupa'nın, beşerî bilimlerin desteğini alarak, uygar Batı'nın zirvede olduğu ilerlemeci bir ulusal sınıflandırma sistemi geliştirdiği ve bu sistemi sömürgeci girişimlerini meşrulaştırmak için kullandığı bir dönemdir. (Yardımcı, 2005: 22-23)

“Batı Dışı” dünyanın pazar potansiyeli, tüm bu süreçlerin en önemli gerekçesini oluşturmaktadır. Diğer yandan, belki de, ancak bu şekilde dünyada bir varlık, görünürlük kazanabilen bölgeler ve toplumlar için, cazip birer fırsat olmayı sürdüren bienaller, bu özellikleriyle ilgi görmektedirler:

Özellikle 1990'dan sonra, kültür dünyasının dikkatinin Batı dışına kaymasıyla birlikte, Avrupa dışındaki birçok kentte de benzer sergiler düzenlenmeye başlandı. Aslında, Batılı'nın bir imge ve ilham kaynağı olarak Batı dışına başvurusu yeni bir olgu değil. Burada yeni olan, dünya kamuoyunun dikkatini çekmek isteyen Batı dışı sanatın, bölgesel merkezlerde benzer etkinlikler gerçekleştirme çabasıdır. Bu etkinlikler, genellikle, çağdaş sanatı sergilemenin ötesinde, farklı ekonomik ve siyasî amaçlara hizmet etmeyi hedefler. Benzer etkinliklerin uluslararası kamuoyunun ilgisini çekebilecek yıldız küratörlere teslim edilmeleri de, genellikle bu ekonomik ve siyasî beklentilerden kaynaklanır. Ancak, yine bu nedenle, temel aldıkları model yerleşik değerlere zemin teşkil eden Batı kanonuna sadıktır. Dolayısıyla, kendi coğrafya, kültür ve sanatlarına bakışları da bu kanonun etkisi altında kalır. (a.g.e., 24)

Avrupa dışında gerçekleştirilen bienallerin en bilineni Sao Paulo Bienali'dir. Bu Bienal, Brezilya toplumunu modernleştirme projesinin bir

parçasıdır. Brezilya sanatını Batı sanatıyla buluşturma ve kenti uluslararası bir sanat merkezine dönüştürme amacını güden Bienal, Brezilyalı sanatçıların uluslararası sanat sahnesinde kendilerine yer açmalarına olanak tanımıştır. Latin Amerika'daki bir diğer etkinlik olan Havana Bienali, bu coğrafyada üretilen sanatın Afrika ile olan ilişkisini vurgulaması açısından önemlidir. Havana Bienali, aynı zamanda, Venedik veya Sao Paulo gibi büyük ölçekli bienallere, kişisel imkânları veya arkalarındaki ulusal/kurumsal destekler kısıtlı olduğu için katılamayan sanatçılar için önemli bir buluşma noktası oluşturur. (a.g.y.)

Bienaller üzerinden, Türkiye'yi özellikle ilgilendiren başka saptamalar da yapmak mümkün olmaktadır: Almanya'nın Kassel kentinde 1955'ten beri düzenlenen *Documenta*, savaş sonrası yıkımdan yeni bir kimlikle sıyrılmak ve dünya platformunda yer almak isteyen Almanya örneğinde, önemli bir model sunar: "Kimlik dönüşümüne veche olarak sanat etkinliği." Her ne kadar Venedik Bienali'nden farklı olarak ulusal pavyonlar biçiminde düzenlenmese de, *Documenta* da, gene Venedik Bienali gibi "Batı sanatının kendine değil, ama *Batı'da sergilenen sanata* dikkat çekmesi açısından, Avrupa-merkezci bakışı tekrarlar" ("Global Tendencies. Globalism and the Large-Scale Exhibition," *Artforum International*, (Kasım 2003), s.152-163, 206'dan aktaran, Yardımcı, 2005: 23).

Gene kimlik dönüşümüne, uluslararası platformda hafıza yenilemesine yönelik bir çabanın sonucu olarak anılabilecek önemli bir bienal, 1995'ten bu yana Kore'de düzenlenen Kwangju Bienali'dir. Büyük bütçesi, hedeflenen önemli siyasî ve ekonomik faydaların yanı sıra "... 1980'de, diktatör Çun Du Han'ın ayaklanan kent halkını kanlı bir şekilde bastırmasıyla gölgelenen geçmişi dünya kamuoyunun hafızasından silme çabası olarak okunabilir" (Yardımcı, 2005: 24). Birçok merkez gibi, Varşova, Berlin ve İstanbul'da da benzer eğilimler ve örtülü amaçlar festivallere bağlam, başlık ya da alt metin olarak yansıyagelmiştir.

Litvanya'nın Vilnius kentinde gerçekleşen ISCM (International Society for Contemporary Music) *World Music Days* (Dünya Müzik Günleri), 2008 etkinlikleri sırasında, gerek ISCM genel kurulu ve yönetim kurulu toplantılarında,

gerekse aynı zamana denk gelen müzik festivalinde, deneyimlenen durumlar ve oluşumların kolonyal bağlamı çağrıştıran sahneler içermeleri bu önermeyi destekler niteliktedirler: Öncelikle, anılan toplantılar çerçevesinde, süresi dolan Başkan'ın yerine yenisini seçmek durumunda olan Yürütme Kurulu'nun (*Executive Committee*, ya da kısaca *ExCom*) oluşumu dikkate değerdir: Dönemin başkanı Richard Tsang, her ne kadar İngiltere'den bağımsızlığını yeni kazanmış olan Hong Kong kökenli bir delegeyse de, hem dünyadaki güç dengelerinde bu ülkenin aldığı yeni (ve tartışmalı) konumda Birleşik Krallık'la ilişkisi, hem de delegenin adres gösterdiği Yorkshire'ın<sup>96</sup> gene anılan "*Commonwealth*"in merkezinde, Birleşik Krallık'ta, olması, dikkat çekicidir. Benzer şekilde, dönemin başkan yardımcısı John Davis'in de, bayrağında hâlâ İngiliz armasını taşıyan Avustralya'dan gelmesiyle pekişen; üst yönetimin politikalarında gizlenemez bir hâlde işleyen, anglo-sakson eğilimli yönetim ve yürütme siyaseti, bu uluslararası birliğin politik motiflerini kısmen yansıtmaktadır. Toplantı gündemi, bir diğer yandan, Kuzey Avrupa (başta İsveç ve Hollanda; hattâ Belçika yerine/yanında, diplomatik anlamda tanınma peşinde toplantıları yönlendirmeye çalışan Flanders'in) delegelerince, yeni bir kutupluluk sistemine çekilmeye çalışılmıştır. Bu kutuplulukta, eski sömürgeci devlet sistemlerinin yerine yeni bir egemen, baskın, dayatmacı, kontrol mekanizmasının geçtiği; bu egemenlerin kendi değer sistemlerini, kurumlarını, sanatçıları, vb.; ve dolayısıyla, sonuçta, kendi politik ve ekonomik söylem ve çıkarlarını dayattığı, belirginlik kazanmaktadır. Ekim sonunda (2008) yapılan seçimlerde, gene benzer bir tablo çıkmış; eski başkan yardımcısı (John Davis, Avustralya) bu sefer başkan seçilmiş; diğer yönetim kurulu üyeleri de "uyumlu çalışma" önermesiyle, "merkezle birlikte/merkez için çalışan" bir görünüm arzetmiştir. Gene de, kısa süre sonra *ExCom*'ın yedi üyesinden üçünün istifası bu "uyum" tablosunu sarsmıştır.

---

<sup>96</sup> İsimsiz – "ISCM Addresses", *World New Music Magazine, Contemporary Lithuanian Music*, October 2008, No. 18, Engström, Andreas ve Rūta Stanevičiūtė (ed.), s. 114

### 7.1.1. Bir Tek-tipleştirme Modeli: Egzotizm

Dünya sergilerinde, ya da dünya fuarlarındaki, sergileme biçimlerinin ve stratejilerinin “bütün dünyanın tek bir bakışta algılanabilecek minyatür bir kopyasını” yansıttığı düşünülmektedir (Yardımcı, 2005: 57). Bu alanlarda sunulan “ürünler,” bağlamlarına ya da arkaplanlarına bakılmaksızın, sorgusuz–sualsiz, zahmetsizce ulaşılabilen ve tüketilebilen, homojenleştirilmiş biçimlerde, standart kalıplar içinde, vitrine konulmaktadır. Bu saptama, sanat ürünlerinin fuarı gibi algılanabilecek bienallerde; giderek yaygınlaşan “dünya müziği,” “etnik müzik,” “mistik müzik,” gibi kategoriler için düzenlenen müzik festivallerinde, bire-bir gözlemlenebilir. Hattâ, “sanat fuarı” tanımıyla işaret edilen etkinlik biçiminin son 10-15 yılda kazandığı ivme ve gördüğü ilgi hatırlanacak olursa, eleştirilen bu kavramlara ironik ve büyük bir alan açıldığı düşünülebilir.

Bu tür “küresel etkinlikler”in başka yanılısamalar yarattığı—egemen değer sistemlerini empoze ederken, başka değerlerin ihlâl edildiği birer alan işlevi görebildikleri de—düşünülebilir:

Haritaların mekânın öyküsünü silmesi gibi, bu sergileme biçimi de, kişilerin ve nesnelerin hikâyelerindeki zenginliği, farklılığı ve rengi yok eder; onları hiç de masum olmayan bir takım ilkelere göre sınıflandırıp sıralar. Dünyanın bilinebilir, sınıflanabilir ve kontrol edilebilir olduğu yanılısaması, bu şekilde oluşur. (a.g.e., 57)

Yanılsamanın diğer bir boyutu da, böylesi etkinliklerin öznel, sınırlanmış, yapay mekânlarında belirginlik kazanan sınıflanma stratejisiyle, “kontrol” ve “güven” öğelerinin de sisteme dahil edilmesinde göze çarpar:

Bu mekânlarda, tehlikesinden arındırılan “öteki” estetik bir biçime bürünür. Böylece farklı kültürlere duyulan yabancılık ve bundan kaynaklanan güvensizlik duygusu ortadan kalkar. (a.g.y.)

Aynı bağlamı değerlendiren başka bir kuramcının, Julian Stallabrass’ın sözleri, önermeyi pekiştirici niteliktedir:

Küresel sanatın birçok önemli örneğinde, farklı kimlikler kozmopolit izleyicileri eğlendirmek için geçit töreni yapar. “Kültürel sentez,” ironi ve alenî kimlik performansları<sup>97</sup> Batılıların göz zevkini okşar; Batılılar [karşılarında] gerçek anlamda öteki olmadığı sürece, ötekilikten rahatsızlık duymazlar. Fusco bunun sonuçlarını çok güzel özetler: Küreselleşme sanat dünyasını, ırkî ve kültürel farklılığın yönetimine paralel olarak, şirket enternasyonalizmi modelini benimseyecek şekilde dönüştürmüştür. (Stallabrass, 2009: 66-67)

Normal şartlarda asla buluşulmayacak kültürlerin, yaşam pratiklerinin ve coğrafyaların müzik temsilleri, seçkin bir festivalin bünyesinde hem güvenli ve “steril,” hem de yeni atanmış bağlamı (örneğin, doğaçlamaya dayalı bir müzik kültürünün ya da pratiğinin bir “uluslararası caz festivali”ne dahil edilmesi) ve “formatlanmışlığı” ile kabul edilebilir/tolere edilebilir hâle getirilmektedir: Örneğin, çingene müzik kültürü, “sefil” doğal ortamı yerine, güncel sanat alanının “sınır-tanımaz,” geniş platformlarında, ya da konvansiyonel popülizmleriyle, *world music* etkinliklerinde; özgül ve intim âşık kültürü kırsal yaşamın tadı ve kokusuyla yansıdığı âşık kahveleri yerine, “folklorik bir temsile”de yer verilen bir festivalin steril konser salonunda; ancak ritüelleriyle tamamlanan kimi dinî müzik pratikleri “hoşgörü” gibi, yapay ve samimiysiz başlıklarla bezeli çokkültürcü “*multi-kulti*” festivallerinde, ya da “mistik müzik günleri”nde; hattâ herhangi bir doğaçlama pratiğinin ya da dinleyiciyle iletişimin esas olduğu müzik kültür ve kimliklerinin, salt bu özelliklerinden ötürü uluslararası “caz” festivallerinde yer bulabilmesi, anılan sınıflama stratejileri itibarıyla, düşündürücüdür<sup>98</sup>. Buralarda, aynı dünya sergilerinde ve fuarlarında olduğu gibi, kolonyal konvansiyonlara

---

<sup>97</sup> Özellikle özeleştirici yönelimli, çarpıklık, yetersizlik, “ötekilik,” gibi olumsuzlukları görünür kılan, bu yolda espiri, kara mizah, satir ya da ironi gibi aygıtlara başvuran çok sayıda ürün, periferi’den gelen sanatın aranan—hattâ artık aranmasa da fazlasıyla bulunan—kimliğini yansıtmaktadır.

<sup>98</sup> Kolaylıkla çoğaltılabilecek örneklere Yardımcı’nın çarpıcı saptamalarıyla katkısını eklemek yerinde olacaktır: “Bugün Batı’da bir tehdit olarak görülen İslâm geleneği, *1001 Gece* temalı parklarda, *Alaaddin’in Sihirli Halısı* isimli gösterilerde tüketime sunulur. Hemen her toplumun ‘öteki’si, Çingeneler, şarkılarıyla müzik dükkânlarının ‘dünya müzikleri’ reyonunda yerlerini alırlar. Az tanınan Uzakdoğu coğrafyasının çok daha iyi bilinen yemek alışkanlıkları, kozmopolit bir yaşam tarzı benimsemiş kesimlerin ilgisini çeker. Fakat bu örneklerin hiçbirinde, farklılıktan duyulan tedirginlik ve farklılıktan beslenen düşmanlık ortadan kalkmaz. Yalnızca bu hislere neden olan farklılık, estetik kategoriler aracılığıyla (bir eğlence mekânı, bir müzik türü veya dünya mutfağından bir örnek olarak) sınıflanmış, denetim altına alınmış olur.” (2005: 60-61)

uygun bir “teşhir” sözkonusudur: Kadim hiyerarşik düzen; kontrol, güvenlik, hattâ “sıhhîlik” çerçevesinde, “bakan” ile “bakılan” arasındaki geleneksel “asimetrik” ilişkinin korunduğu, ötesinde, gizliden gizliye tahakkümün geçerli olduğu, bir izlekte, yeniden üretilir.

Anılan “kolonyal konvansiyon” Yeni Dünya Düzeni’nin başat öğelerini, özellikle de küreselleşmenin tek-tipleştiriciliğini, bir noktada daha belirginleştirir.

“Teşhir”in “sahne”si olarak kent belirlemede, belli konvansiyonlara uyan dünya kentleri—metropoller—birer sahneye dönüşmektedirler:

Kentin kendi de, yerel fizikî ve kültürel coğrafyasıyla bağımlı tüketim ve pazarlama üzerinden yeniden kurduğu ölçüde, temalı parklara benzemeye başlar. Estetik bir yanılmanın üzerlerini renkli bir tülle örttüğü büyük kentlerin hemen hepsi bu bakımdan birbirlerine benzer hale gelir (Yardımcı, 2005: 57).

Neredeyse her büyük kentin en merkezî konumunda, bir istihbarat merkezi gibi yer alan Starbucks Café, Gloria Jeans, MacDonalds, Hard-rock Cafe, gibi mekânlar, bir yandan anılan söylemlere eklenmeyi kolaylaştırmalarıyla, diğer yandan yarattıkları, “rizikosuz” seçenekler olmaları yanılmalarıyla, hem yabancıların, hem de kent sakinlerinin sosyalleşmelerinde, tereddütsüzce, ilk tercihler arasındadırlar.

### 7.1.2.“Heterotopya” Kavramı ve Çağdaş Sanatın Pazarlanması

Sanat yapıtının tarih ve mekânla kurulan pazarlık ilişkisini, bienal mekânlarının öznel durumu üzerinden bir başka yaklaşımla örnekleyen Yardımcı da, Foucault'nun “heterotopya” kavramına başvurur: Bu kavram, Foucault'da karşı-mevkiler olarak tanımlanmaktadır:

Bu karşı mevkilerin içinde, bir kültürde rastlanabilecek tüm gerçek mevkiler hem temsil edilir, hem tartışılır, hem de tersine çevrilir. Bu da, heterotopyaların birbirinden çok farklı toplumsal mekânların biraraya geldiği ve iletişim kurduğu alanlar olduğu anlamına gelir. Foucault'ya göre, müzeler ve kütüphaneler biriken zaman heterotopyalarına örnek teşkil eder (Yardımcı, 2005: 51).

Aynı biçimde, “bienal mekânlarının zaman-mekân-anlatı birliğinin kırıldığı heterotopyalar” oldukları söylenebilir (a.g.y.). Kaldı ki,

[...] Bienal ile kent arasındaki etileşim, yalnızca eserlerin sergilendiği alanlarla sınırlı değildir. İstanbul hem Bienal'in sahnesi ve reklam panosu, hem de tarihi ve kültürü tekrar tekrar işlenen bir pazarlama malzemesidir. (a.g.e., 53)

### 7.1.3. Dünya Sergileri'nin ve Fuarların Mirası: Beylik Temsil Kodları

Bienaller ve festivaller gibi büyük sanat etkinlikleri hâlâ gündem yaratmayı ve sanatın rotasını etkilemeyi sürdürmektedirler. Sadece bir ürünün değil, bir kentin, kültürün, ülkenin, pazarlanmasında bu etkinliklerin üstlendikleri işlevler, daha önceki yüzyılların panayırlarını, fuarlarını; biraz daha kapsamlı ve etkin organizasyonlar olan Dünya Sergileri'ni çağrıştırmaktadırlar. Bu etkinlik türleri arasındaki “model” ilişkisini irdelemek, yerinde olacaktır. Önce Dünya Sergileri'nin doğasını yansıtmak gerekirse, şu tanımlara başvurulabilir:

Tarihsel ilerlemenin rüya-âlemi dünya sergileri ulus devletlere ne kadar heybetli olduklarının hayalini kurma olanağını tanırken, yurtseverliği de pavyonlarda sergilenen bir başka metaya dönüştürür. İlkelden gelişmişe doğru sıralanan ülke pavyonları, hem sömürgeci pratiklere meşru bir temel oluşturur, hem de kitlelere devrim olmadan da toplumsal gelişmenin mümkün olduğu inancını aşılır. (Yardımcı, 2005: 56)

Dünya sergilerinde ya da dünya fuarlarındaki sergileme biçimlerinin ve stratejilerinin “bütün dünyanın tek bir bakışta algılanabilecek minyatür bir kopyasının” kurulduğu (a.g.e., 57) ve böylelikle sunulan “ürünlerin” sorgusuz-sualsiz, bağlam ya da arkaplanına kafa yorulmaksızın, kolay ulaşılır ve tüketilir, homojen ve tek-tipçi bir bir düzenekte vitrine koyulduğu saptaması, sanat ürünlerinin bir fuarı gibi de algılanabilecek bienallerde, özellikle “dünya müziği,” “etnik müzik,” “mistik müzik” gibi kategoriler için düzenlenen müzik festivallerinde de bire-bir gözlemlenebilir. Hattâ, “sanat fuarı” tanımının, işaret ettiği etkinlik biçiminin son 10-15 yılda kazandığı ivme ve gördüğü rağbet hatırlanacak olursa, tanımın bu önermeye ironik fakat büyük bir katkısı olduğu da belirginlik kazanacaktır. Diğer yandan:

Haritaların mekânın öyküsünü silmesi gibi, bu sergileme biçimi de kişilerin ve nesnelerin hikâyelerindeki zenginliği, farklılığı ve rengi yokeder; onları hiç de masum olmayan bir takım ilkelere göre sınıflandırıp sıralar. Dünyanın bilinebilir, sınıflanabilir ve kontrol edilebilir olduğu yanılsaması, bu şekilde oluşur. (a.g.y.)



Böylesi etkinliklerin öznel, sınırlanmış, yapay mekânlarında, “sınıflama” stratejisi denilebilecek bir yöntem kullanılarak, çok çelişik kimliklerin birarada bulunabilmesini sağlayan kontrol ve güvenlik öğelerinin de sisteme dahil edildikleri göze çarpmaktadır:

Bu mekânlarda, tehlikesinden arındırılan “öteki” estetik bir biçime bürünür. Böylece farklı kültürlere duyulan yabancılık ve bundan kaynaklanan güvensizlik duygusu ortadan kalkar. (a.g.y.)

“Normal şartlar”da asla buluşulmayacak kültürleri, yaşam pratiklerini ve coğrafyaları temsil eden müzik öğeleri, seçkin bir festivalin bünyesinde, hem güvenli ve “steril,” hem de yeni bağlamları (örneğin, bir “caz festivali”nde yer almak) ve “formatlanmışlıkları” ile kabul edilebilir/göz yumulabilir olmaktadır: Örneğin, çingene (müzik) kültürü, “sefil” doğal ortamı yerine güncel sanat platformlarında ya da *world music* etkinliklerinde; intim âşık kültürü, kırsal hayatın tadı ve kokusuyla yansıdığı âşık kahveleri yerine, “folklorik bir temsil” içermesine de göz yumulan bir festivalin steril konser salonunda; ancak ritüelleriyle tamamlanan dinî müzik pratikleri “hoşgörü” gibi sunî başlıklarla bezeli çokkültürcü “*multi-kulti*” festivallerinde ya da “mistik müzik günleri”nde; hattâ herhangi bir doğaçlama pratiğinin ya da dinleyiciyle iletişimin aslî olduğu müzik kültür ve kimliklerinin salt bu özellikleriyle uluslararası “caz” festivallerinde yer bulabilmesi, anılan sınıflama stratejileri itibarıyla, düşündürücüdür<sup>99</sup>. Aynı dünya segileri ve fuarlarında olduğu gibi, kolonyal konvansiyonlara uygun bir “teşhir” sözkonusudur: Kadim hiyerarşik düzen; kontrol, güvenlik, hattâ “sıhhîlik” çerçevesinde, bakan ile bakılan arasındaki geleneksel “asimetrik” ilişkinin korunduğu, ötesinde, gizliden gizliye tahakkümün geçerli olduğu bir izlekte, yeniden üretilir.

---

<sup>99</sup> Kolaylıkla çoğaltılabilecek örneklere Yardımcı'nın çarpıcı saptamalarıyla katkısını eklemek yerinde olacaktır: “Bugün Batı’da bir tehdit olarak görülen İslâm geleneği, *1001 Gece* temalı parklarda, *Alaaddin’in Sihirli Halısı* isimli gösterilerde tüketime sunulur. Hemen her toplumun ‘öteki’si Çingeneler, şarkılarıyla müzik dükkânlarının ‘dünya müzikleri’ reyonunda yerlerini alırlar. Az tanınan Uzakdoğu coğrafyasının çok daha iyi bilinen yemek alışkanlıkları, kozmopolit bir yaşam tarzı benimsemiş kesimlerin ilgisini çeker. Fakat bu örneklerin hiçbirinde, farklılıktan duyulan tedirginlik ve farklılıktan beslenen düşmanlık ortadan kalkmaz. Yalnızca bu hislere neden olan farklılık, estetik kategoriler aracılığıyla (bir eğlence mekânı, bir müzik türü veya dünya mutfağından bir örnek olarak) sınıflanmış, denetim altına alınmış olur.” (2005: 60-61)

Anılan “konvansiyon” “Yeni Dünya Düzeni”nin başat öğelerini, özellikle de küreselleşmenin tek-tipleştiriciliğini, bir noktada daha belirginleştirir. “Teşhir”in “sahne”si olarak, gene kent özneleştirilmektedir:

Kentin kendisi de, yerel fizikî ve kültürel coğrafyasıyla bağını tüketim ve pazarlama üzerinden yeniden kurduğu ölçüde, temalı parklara benzemeye başlar. Estetik bir yanılmanın üzerlerini renkli bir tülle örttüğü büyük kentlerin hemen hepsi bu bakımdan birbirlerine benzer hale gelir.

(Yardımcı, 2005: 57)

#### 7.1.4. Gündelik Hayatın Estetikleşmesi: Ekonomi—Kültür arası Geçirgenlik

Kültür ve sanatın gündelik hayatın bir parçası olması, aynı zamanda ekonomik değer alanları olarak algılanmaları sonucunu doğurur. Bir yandan, “metalaştırılarak” ekonomiye dahil edilen kültür ve sanat, diğer yandan sanata “tahvil edilen” yaşam, “gündelik hayatın estetikleşmesi” tezi üzerinden geçirgenlik kazanır; “sanat” ile “yaşam”ın birbirinin niteliklerini üstlenmeleri ise, hem ekonomi-politiği, hem de toplumsal kurumları (örgüt, sınıf, aile, ...) canlandırır. Bu olgu başka bir açıdan ele alınacak olursa:

Scott Lash'e göre gündelik hayatın estetikleşmesi iki paralel gelişmeye işaret eder. Bunlardan ilki her çeşit kurumun daha “kültürel bir karakter”e bürünmesidir. Örgüt teorilerinin ‘yönetim sanatı/yönetimde sanat’ veya ‘örgüt estetiği’ gibi konularda son yıllarda yaptıkları vurgular bunu açıkça gösteriyor. Festival ve bienallere yatırım yaparak kültürle özdeşleşmeye, prestijlerini artırmaya çalışan sponsor şirketler de bunun örneği. İkinci gelişme, temel işlevleri açısından kültür alanı içinde kabul edilen televizyon kanalı, yayınevi, galeri, müze gibi kurumların, ‘gerçek’liğin toplumsal inşasında çok önemli bir rol oynamaya başlamalarıdır. Bu anlamda, estetikleşme süreci kültürün toplumsal işlevinde gerçekleşen ciddi değişimden bağımsız olarak düşünülemez. (Yardımcı, 2005: 58)

Anılan değişimin 21. yy. arifesinde—özellikle Yeni Dünya Düzeni'nin rağbet ettiği biçimleriyle—post-modern tezlerden destek görmesi şaşırtıcı değildir. Bu post-modern değişim süreci ve ilgili tezlerin ekonomi-politikle içkinliği, “gündelik hayatın estetikleşmesi” bağlamında sıkça tekrarlanmaktadır. Hattâ, daha da ileri gidilerek, şu önermeye başvurulabilir:

Jameson, postmodernizmi bir üslup olarak algılamaktansa, geç kapitalizmin mantığının “başat kültürel ögesi olarak ele almanın daha doğru olacağını söyleyerek, kültürün toplumsal işlevindeki dönüşüme vurgu yapar. Jameson'a göre, kapitalist sistem, kültürün yarı-özerkliğini tahrip etmiştir. Fakat bu durum, kültürel kapitalizmin ilk dönemlerinde sahip olduğu görece özerkliğin silinmesi demek değildir. Daha ziyade bir patlama şeklinde düşünülmesi gereken bu aşınma, kültürün toplumun her

alanına yayılmış olmasından kaynaklanır. Çokuluslu kapitalizmin mantığı hem kültürü, hem de, kültür üzerinden gündelik hayatın her alanını teslim almış, sömürgeleştirmiştir. Bu durum, eleştirel mesafenin ve bu mesafede temellenen kültürel bir siyaset olanağının ortadan kalkması anlamına gelir. (Yardımcı, 2005: 59)

### 7.1.5. Estetik Bir Proje Olarak Gündelik Hayat ve Kent

Sanat yapıtları ve kuramları dönem-dönem farklılaşan modeller üzerine kurulmaktadır. Bu süreç, bir yandan, bu modellere estetik değerler kazandırırken, diğer yandan, sanat yapıtı kurma ediminin teoriyle pekiştirilmesini tetiklemektedir. Yüzyıllar boyunca, sanatın en önde gelen modelleri doğa ve matematik temelli uyum yasaları olmuşken, bazı dönemlerde—özellikle 20. yy. ve sonrasında—bu “uyum idealleri”nin karşı-tezleri benimsenmiştir. Pithagoras aritmetiğine dayalı “doğal armoni (*natural harmony*),” Kepler mekaniğine dayalı “kürelerin armonisi (*harmony of spheres*);” hattâ, tüm bu düşüncelerin öncülü/kaynağı olan, kadim Hint felsefesindeki, tüm evreni kaplayan, ilâhî uyum anlayışı “*nada brahma*” kavramları, kozmik uyuma—yaşamın ve evrenin bir “Kosmos” olduğuna işaret etmektedirler (Berendt, 1985: 13, vd.). Bu yönüyle “apolloncu” olarak nitelenebilecek bu idealist yaklaşımın karşısına, kesintilerle de olsa, “kaos”un özne olduğu bir anlayışla çıkan “diyonzosçu” yaşam pratikleri, daha eleştirel bir sanat yaklaşımını beslemiştir. 20. yy’ın ikinci yarısından itibaren, yaşamın kendi sanatın temel modeli olarak benimsenmeye başlamıştır: “Kendiliğindenlik,” rastlantı ya da oluş’a dayalı *happening*, yaşamın akışını modelleyen Fluxus, ya da Situasyonizm, gibi pratikler sanatın tanımında köklü değişimleri gündeme getirmişlerdir.

Post-modernizm’in de büyük ölçüde benimsediği bu diyonzosçu yaklaşım, “gündelik yaşamın teşhirine estetik bir önerme, temsile dayalı bir değer katma” ilkesinden hareket etmektedir. Gerçi, tüm bu önermeler Modernizm’in temel duraklarında da dikkat çekmişlerdir: Örneğin Marcel Duchamp’ın “hazır nesne (*ready-made*);” Pierre Schaeffer’in “bulunmuş nesne (*object trouvé*)” kavramları, ya da John Cage’in *4’33* ile dikkat çekmeye çalıştığı farklı algılama pratikleri, “gündelik yaşamın estetiği” anlayışını önceleyen temel hamlelerdendirler.

21. yy'da, daha da merkezî bir konum kazanan “gündelik yaşamın estetikleştirilmesi,” kimliğin, bedeninin ya da gündelik yaşamın birer “eser” olarak sunulması, yaşam ve yapıt arasındaki çizginin iyiden-iyiye muğlaklaşmasına yolaçmıştır. Hattâ, bu süreçte “gündelik hayatımız bir estetik projeye dönüştürülmekte;”(Yardımcı, 2005: 35) yaşam sanata tahvil edilmektedir. Bunun bir uzantısı da, doğal olarak, tecimsel özellikler taşımaktadır:

[...] bütün vatandaşlar birer “hareketli reklam”a dönüşür ve diğer “reklampanosu-vatandaş”lara kendilerini bir “gösteri” gibi sunarlar.” (Borden, 2000'den aktaran Yardımcı, 2005: 38)

Caz festivalleri reklamlarında mutfak aletlerine veya beş yıldızlı otellerin menülerinde caz festivali programlarına yer verilmesi, şaşırtıcı değil artık. (a.g.e., 35)

Yeni yapılan konutlar, yaşam kolaylığı sağlamaktan çok görsel deneyimi zenginleştirmeyi amaçlar. (a.g.e., 38)

Kent'in yeniden örgütlenmesi, her ne kadar sanatsal-kültürel bir bağlam üzerinden gerçekleştiriliyor görünse de, sonuçta çok daha hayatî, sert gerçekliklerle yüzleşilmesi bir kural hâline gelmiştir. Yardımcı, bu sürecin “*gentrification* (soylulaştırma)” boyutundaki çelişkilerine dikkat çekmektedir:

Teşhir estetiğine göre yapılan yeniden düzenleme, bu düzenlemeler sayesinde değerlendirilen merkez ile, merkezin temizlenmesi sırasında dışarıda kalan çevre arasında görünmez bir duvar örer. Bu görünmez duvar, tam da, görünüşteki farklılığın kodlanmasından ve bu kodların okunma biçiminden kaynaklanır. (a.g.e., 39)

Buradan anlaşılana, “merkez” ile “çevre” arasındaki gerilimin kent birimine/boyutuna da yansıdığıdır. Bu gerilimin yarattığı uçurumun yanı sıra, toplumsal ayrışmada güçlü bir koz, kutuplaştırıcı bir aygıt olarak kullanım değeri kazandığı da düşünülebilir. “Kentsel dönüşüm” başlığı altında yapılan

“düzenlemeler”in işlevleri görünenlerle sınırlı olmaktan çok uzaktırlar<sup>100</sup>. Egemen rejimlerin—hükümetlerin ya da iktisadî-siyasî baskı gruplarının—manipülasyonları “kentsel dönüşüm” kavramını iyiden-iyiye siyasallaştırmaktadırlar:

Kent, tarihsel ilerleme mitinin bir imgesi ve bu süreçte devletin oynadığı rolün bir anıtı olarak, neredeyse yeni baştan yaratılır. (Buck-Morss, 1989’dan aktaran Yardımcı, 2005: 39)

Tüm bunlara ek olarak, yaşam’la teşhiri arasına alışılmadık sınırların çizilmesi gecikmemiştir. Birçok ironik durum, kent kültürünün “folklorü” hâlini almıştır. Etkinlik mekânları ve *event*’lerin çevreden korunması hakkında, şu gözlem dikkat çekicidir:

Bu etkinlikler sırasında alınan güvenlik önlemlerindeki ve bu önlemlerin yansıtılmasındaki aşırılık, bu gösterilere ayrı bir boyut katar. (Yardımcı, 2005, 38)

### 7.1. 6. “Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat”

Postmodern düşünceye has bir uzlaşma önermesi olarak da okunabilecek bir “çaprazlama” da ilk iki Bienal’in ana sergilerinin adları / kavramları üzerinden izlenebilir: Sırasıyla, *Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat* ve *Tarihsel Çerçeve*de *Çağdaş Sanat* (Yardımcı, 2005: 16). Her ne kadar etkinliğe mekân olarak tarihî alanların tahsisi, baştan beri eleştirel yaklaşımla işaret edilen “turistik,” egzotist, kolonyalizme hizmet eden, faydacı bir ihraç ekonomisine dair birçok öge barındırıyorsa da, yıllara yayılan süreçte yüzeyselliğin biraz olsun kırıldığı bir diyalektiğin de belirginlik kazandığını gözlemlemek mümkün olmuştur: En azından, giderek şekillenen ironi ve özeleştirici, ötesinde, uluslararası platformda edinilen tanınırlıkla paralel olarak gündeme gelen siyasî zorunluklar ve ciddiyet, bu eleştirelliği destekler görünümündedir.

---

<sup>100</sup> İstanbul’un “Avrupa Kültür Başkenti” olarak gündemine oturan kavramların başında yeralan “kentsel dönüşüm” yerel yönetimlerin ve kültür politikaları önderlerinin tartışmalı ve sürtüşmeli eylemleri sonucunda, neredeyse bir ironik “tekerleme”ye indirgenmiş; ya siyasallaştırılmış ya da içi iyice boşaltılmıştır.

## 7.2. Uluslararası Etkinliklere Temsilî Örnekler Olarak İstanbul Bienalleri ve İstanbul Müzik Festivalleri

### 7.2.1. Yeni Müzik Organizasyonları için Bir Rol Modeli Olarak Bienaller

Sanat bienalleri ve bu bienallerin yörüngesinde şekillenen estetik çağdaş müziğin de giderek daha fazla benimsediği, eklemlemeye çalıştığı alanlardandır; ötesinde, bu bienaller sanat üretim ve dolaşım pratikleri için en geçerli modelleri sunmaktadırlar. Bu süreç incelendiğinde, kökenindeki ekonomi-politik vurgular belirginlik kazanmaktadır:

Bienallerin olağanüstü yaygınlaşmasının altında, yeni müzelerin mantar gibi çoğalmasına, eskilerinin büyütülmesine ya da yeniden inşasına neden olan güçler yatmaktadır. Hükümetler kentlerin birbiriyle yatırım, şirket yönetim merkezleri ve turizm konularında küresel düzeyde giderek yoğunlaşan bir rekâbet içinde olduğunu farkındadır. (Stallabrass, 2009: 42)

Yönetimde egemen güçlerin sahip olduğu bu “farkındalık” boyutunun sanat odaklarını nasıl yönlendirdiği dikkat çekicidir. Sanat dünyasının bu sürece hangi yollardan entegre olduğunu, küratör Hou Hanrou (hızla büyüyen ve gelişen bazı Asya kentleri örneği üzerinden) şöyle tanımlamaktadır:

Bu yeni dünya kentleri yeni bir dünya düzeni ve gezegenimiz için yeni vizyonlar sunan yeni ekonomik, kültürel ve hattâ politik güçlerin yükselişini temsil ediyor. En önemlisi, kendilerine özgü miraslarıyla bu kentler, yeni modernlik arayışlarının ve “ütöpik/distöpik” hayalgücü için yeni imkânların geliştirilebileceği ve yeniden icat edilebileceği, yeni ve özgür mekânlardır. (Hanrou’dan<sup>101</sup> aktaran Stallabrass, 2009: 43)

Yeni Dünya Düzeni’nin, bu tezin başında da işaret edildiği gibi bir “ütopya/distopya” söylemiyle kuşatılması ve sanatın bu ütopyaya hizmeti (ya da distopyaya tanıklığı/karşı durması, vd.) “araçsallık” boyutuyla dikkat çekicidir. Bu

<sup>101</sup> Hou Hanrou ile röportaj: Franklin Sirmans, “Johannesburg Biennale: Meet the Curators of “Trade Routes: History and Geography”,” *Flash Art*, c. 30, No. 190, Ekim, 1997, s. 78-82.

“araçsallık”ın, daha da ileri gidilerek, siyasî programların hizmetine sürüldüğü de iddia edilebilmektedir. Biri Türkiye’den olmak üzere, iki örnek bu iddiayı yansıtmaktadır:

[...] İstanbul Bienali Türkiye hükümetinin, üyeliğin gerektirdiği seküler ve neoliberal standartlara güçlü uyum sağlandığı konusunda Avrupa Birliği’ne güvence verme çabasının bir parçasıdır. Bir diğer örnek Havana Bienali’dir; bienalin dar ve sınırlı çerçevesinde muhalefete izin veren Küba hükümetine, daha yumuşak ve kültürel olarak daha esnek bir imaj kazandırmaya yarar. (Stallabrass, 2009: 43)

Böylesi bir siyasî bir motifin baskın olduğu bir örgütlenmede tutarlı bir sanatsal yönelim aramak fazla iyimserliktir. Birçok bienalin ya da festivalin konsept olarak benimsedikleri konular, bunların yansımaları olan tema başlıkları, vb., bu durumu yansıtmaktadırlar. Bir örnek olarak, 1999 Liverpool Çağdaş Sanat Bienali anılabilir:

Liverpool böyle bir etkinlik için çok elverişli bir yerleşimdir: Bir zamanlar (kölelik de dahil) ticaretten elde ettiği büyük zenginlikle ticaretin ve küreselleşmenin tarihini teşhir etmek için uygun bir sahne olan bir rıhtım kentidir. [...] Mutenâştırılma için biçilmiş kaftandır. (Stallabrass, 2009: 37)

[...] “İz [*Trace*]” bir bienal için [Liverpool Çağdaş Sanat Bienali, 1999] tipik bir temaydı; çünkü her şeyi kapsayacak şekilde genişletilebilir ve böylece hemen hiçbir şey ifade edemez hâle getirilebilirdi. (a.g.y.)



## 7.2.2. Kozmopolisler, Seyahat ve Ağırlandırma: Güncel Sanatın Turizmle Bağlantılandırılması

Liverpool Bienali üzerinden sanatın turizmle bağlantısını ele alan Stallabrass, bu özelliğin birçok büyük kent için geçerli olan yansımalarına ışık tutmaktadır:

[Bienal katologunun yazarı Bond'a göre] kentin her yanına dağılmış sanat sergileri “ziyaretçilerin sanatı deneyimlerken bir yandan da Liverpool’un zengin karakterini keşfetmelerini” sağlıyordu. Yani sanatın turizmle bağlantısı açıkça ortaya konmuştu; gerçekten de kentin ziyaretçileri için bienal deneyimi, durmadan haritalara göz gezdirerek oradan oraya gezen turistlerinkine benziyordu. (Stallabrass, 2009: 38)

Aynı durum, birçok metropol gibi, İstanbul’da da yıllardır gözlenmektedir. Yazarın saptaması, başta İstanbul Bienali olmak üzere, şehrin güncel sanat etkinliklerinde öne çıkartılan boyutlarından, altı çizilen kimlik özelliklerinden birini daha yansıtmakta, güncel sanatın promosyonunda kullanılan turistik bağlam ve söylemi deşifre etmektedir.

“Uluslararası dolaşım” ve “seyahat” kavramları da turizmin birer uzantısı gibi, benzer doğalarla, çağdaş sanatta belirginlik kazanmaktadırlar. Genellikle kolay farkedilir, iyiden-iyiye tektipleşen bir “ortak kimlik”e sahip, her bölgeyi temsilen çoğunlukla aynı kişilerden oluşan ayrıcalıklı bir insan grubu, tüm yılı, bir merkezden diğerine uçarak; vardıkları noktaların “elit” merkezlerinde—aynı güncel retoriğin tekrarlandığı görüşme ve toplantılarda—buluşarak geçirmektedirler. Bu yeni tip sanat emprezaryoları, küratörler, ya da kimi zaman da, kendi yapıtlarının/kimliklerinin promosyonunu bizzat üstlenen girişken/girişimci-sanatçılar, promosyonunu yaptıkları ürünlerin ya da bunları üretenlerin; hattâ temsil ettikleri etkinliklerin (festival, bienal, konser, vs.) ihtiyaç duyabileceğinin/gerektirdiğinin çok ötesinde bütçelerle bu dolaşımı gerçekleştirmektedirler. Bu harcamalara bir örnek olarak, “Perişanlılık turizmi” başlığı altına girebilecek (bkz. s. 104, vd.) bir etkinlikten söz edilebilir: Bir İstanbul viranesinde yer alan yerel bir yaşam pratiğinin bienal/etkinlik boyunca ancak 50-100 izleyiciyle sınırlanmış bir temsili için, öngörüşmeler Londra, Berlin, New York gibi metropollerde yapılabilmekte; küratörün ya da proje paydaşlarının

yabancı olmaları hâlinde ise, bu kişilerin İstanbul'a uçmaları, şehrin seçkin merkezlerinde ağırlanmaları, gündeme gelmektedir. Stallabross, ironik ifadesiyle, benzer bir durumu dile getirirken, bunun arka planında yer alan, Soğuk Savaş sonrası dönüşümlere işaret etmektedir:

Sanat dünyası zaten uzun zamandan beri kozmopolitti, ama [...] Soğuk Savaş'ın bitmesi soğuk sanat dünyası pratiklerinde ve alışkanlıklarında hatırı sayılır bir değişime neden oldu. Yeni pazar arayışıyla dünyanın dörtbir yanına dağılan iş dünyasının yöneticileri gibi, yeni türeyen bir gezgin küratörler kuşağı da aynı yolu izlemeye başladı; bir bienalden ya da uluslararası etkinlikten diğerine, Sao Paolo'dan Venedik'e, Gwangju'ya, Sidney'e, Kassel ve Havana'ya mekik dokudular (Stallabross, 2009: 40).

Yazarın sanat camiası ile iş dünyası liderleri arasında deşifre ettiği benzerlik ilişkisi, daha doğrusu “yeni türeyen bir gezgin küratörler kuşağı”nın kendine model olarak küresel yönelimli iş dünyasının yöneticilerini alması, bu önermenin en çarpıcı yanıdır.

Önceki paragraflarda dile getirilen “hep aynı isimler”in gündeme gelmesi de, “ittifak ağları” bağlamında gerçekleşmektedir. Hem bu ittifak'ın, hem de yön verdiği üretim biçimlerinin ardında yatan gerekçeler, yazar tarafından şöyle yorumlanmaktadır:

İdeal olarak her etkinlikte hedef, küreselleşmiş sanat dünyasının en çok rağbet gören standart isimlerini yerel sanatçılarla verimli temaslar kurmak ve koşulları tanımak üzere, alışverişe sokmaktır. Bienallerin [ve aynı biçimde, “temsil” ögesinin merkezî olduğu uluslararası müzik festivallerinin ve benzeri etkinliklerin] sanatçı listelerine bakıldığında aynı isimlerin ne kadar sık tekrarlandığı görülür. Yine ideal olarak, yine zaman içinde, bunun çok çeşitli kökenlere ve bağlantılara sahip insanların ürettiği melez sanat türleri yaratması beklenir; bu sanat türleri hem küreseli hem yereli ifade edecek, iktidarın temelini oluşturan homojen blokların—herşeyden önce ulus-devletin—altını oyan ara alanlar yaratarak, bunlara yerleşecektir. (Stallabross, 2009: 41)

Bu çarpıcı saptamalar, tezin odağında yeralan düşünceyi desteklemektedirler: Sanat kurumları, ürünleri, edimleri ve bunları yönlendiren kilit insanlar, aslında hiç de “masum” değillerdir; bile-isteye, ya da ses çıkarmaksızın hizmet ettikleri, dahil oldukları, ya da katılmak yoluyla “onaylar konum” a geldikleri süreçler, son derece güçlü siyasî/ekonomik hiyerarşilerin ürünleri, dayatmalarındırlar. Dikkat edildiğinde “görünürlük” kazanmış birçok sanatçının nahifçe çığırkanlığına soyunduğu söylemlerin “sanat”ın menziline aşan, son derece yoğun ve derin politik doktrinleri yansıttığı görülebilir. Örneğin, “ulus-devlet’in çözülmesi,” “etnik çeşitlilik/melezlik,” “iltica hakkı” gibi söylemler, son yıllarda son derece öne çıkan, sloganlaşan tanımlar olarak birçok sanatçının dilinden düşmeyen, yapıtına bağlam ya da başlık olan kavramlardandırlar. Öte yandan, böylesi söylemlerin, örneğin Türkiye gibi, nispeten “periferi”de yeralan, “dezavantaj”larına yoğunlaşılın bölgelere empoze edilmesi; “merkez”de yeralan, hiyerarşide sözsahibi bölgelerde ise, asla kendilerine dönük olarak tartışılmaması, en fazla “politik doğruculuk” bağlamında dile getirilmesi ve sözde kalması, hiç de şaşırtıcı değildir.

Bu “nahif” sözcülüğe bir örnek, önde gelen küresel küratörlerden biri olan Rosa Martinez’in “şiirsel” retoriğinde izlenebilir. İstanbul Bienali’nde de küratörlük yapmış Martinez, “ulusaşırı bir ütopya”dan bahsederken iki tarafa da çekilebilecek, dolayısıyla, egemen odakların politik ve küresel emellerini de içerdiği belli olan bir tanım yapmaktadır:

İdeal bir bienal özünde politik ve ruhani bir şeydir. Bugünü tefekkürle izlerken onu değiştirmektir arzusu. Arthur Danto’nun hayran olduğum tamlamasındaki gibi, bienal “ulusaşırı bir ütopyanın bir anlık görünümüdür.” (aktaran: Stallabross, 2009: 41<sup>102</sup>)

---

<sup>102</sup> Roza Martinez’den alıntı için, bkz. Carlos Basualdo, “Launching Site,” *Artforum*, c.37, No. 10, Yaz, 1999, s. 39-40, 42

### 7.3. “İttifak Ağları”

Bienallere katkıda bulunan kuruluşların karışımı belirgin “ittifak ağları” hakkında fikir vermektedir. “İş ve akademi dünyası, sanat kurulları, ulusal sanat konseyleri ve yurtdışında kültürel faaliyetleri destekleyen Goethe Enstitüsü gibi kamu kurumları”nın oluşturduğu bu karışım (Stallabrass, 2009: 39), neredeyse her bienalde ve benzeri boyuttaki etkinlikte, aşağı-yukarı aynıdır. Stallabrass bu durumu, arkasında yatan temel gerekçeleriyle, yansıtmaktadır. Ona göre ittifak ağları şu motiflerle şekillenmektedir:

Markalarının daha iyi tanınması için çabalayan büyük-küçük özel sektör kuruluşları, kültür ürünlerini öne çıkarmak isteyen ülkeler, kentsel dönüşüm umudu besleyen bölgesel kurumlar ve araştırma alanındaki prestijlerini yükseltmek isteyen üniversiteler. (a.g.e., 40)

Kaldı ki, anılan “ittifak”ta giderek daha önemli bir yer, daha büyük bir pay almaya başlayan üniversiteler, özellikle de “vakıf üniversiteleri,” bu edimlerinde yazarın belirttiği “araştırma alanındaki prestijler”den daha çok, kamusal alanda görünürlük ve temsili, daha konvansiyonel ve yaygın varlık biçimlerini hedeflemektedirler.

Toparlamak gerekirse, çağdaş müzik piyasasının da giderek daha fazla entegre olduğu güncel sanat dünyasının temel işleyişini yansıtan bienaller hakkında şu saptamalara başvurulabilir:

Bienaller, yerli halktan çok, kozmopolit sanat izleyicisine hitap etme eğilimindedirler. Her ülkenin önemli kültür ürünlerini küresel piyasaya sürmek için rekâbet ettiği uluslararası sanat ya da ticaret fuarlarını model alırlar. Bu rekâbetin, ülke pavyonlarında cisimleşen fiziksel formu pek çok bienalde artık kullanılmıyor olsa da, ulusal rekabet atmosferi zaman zaman varlığını korur. (Stallabrass, 2009: 47)

Bu saptamayı yansıtan bir örnek, İstanbul’da düzenlenen Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri’nin programlarına ve afişlerine yansımıştır. Festivalin özellikle ilk yıllarında (2003 – 2006) benimsenen konser trafiği, temsil edilen her Akdeniz ülkesine bir günün ayrıldığı, bu ülkelere mensup kompozitörlerin yapıtlarının,

müstakil günlerde, topluca seslendirildiği bir biçimde olmuştur. Daha sonraki yıllarda bir ölçüde kırılmaya çalışılan bu düzen, festivalin ilk yıllarındaki afişlere de yansımıştır:

22-26 Kasım 2004  
Onur Konuğu:  
GEORGE COUROUPOS

2. NOVEMBER 22-26, 2004  
2nd MEDITERRANEAN CONTEMPORARY MUSIC DAYS, ISTANBUL

# Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri

**22 KASIM 2004**  
19:00 YUVARLAK MASA  
TOPLANTISI  
Kahramanlar:  
Esra Pirelli / İtalya  
George Couroupos / Yunanistan  
İnan Samancıoğlu / Türkiye  
Cüneyt Çelikkaya / İspanya  
Moderatör: Ahmet Yılmaz

**23 KASIM 2004**  
19:00 KONSER / İTALYA  
Niccolò Castiglioni  
Marta Dogliani  
Franca D'Amico  
Sandro Gorri  
Luciano Berio

**24 KASIM 2004**  
17:00 SÖYLEŞİ /  
GEORGE COUROUPOS  
ESERLERİNİ ANLATIYOR  
KONSER / YUNANISTAN  
Nikos Skalkotas  
George Kourentakis  
Tanos Moutakas  
George Hatzichristakis  
Tanos Kourentakis  
George Couroupos

**25 KASIM 2004**  
19:00 KONSER / TÜRKİYE  
Mete Sakınar  
Mehmet Hıncal  
Tuna Yılmaz  
Ali Doğan Sınanlı  
Zeynep Geddiçoğlu  
Aykut Çelikkaya

**26 KASIM 2004**  
19:00 KONSER / İSPANYA  
Johann Sebastian Bach  
David Del Puerto  
Juan Piñoles  
Andrea Falcomero  
Christofor Halfter  
Tomas Gamito  
Alper Maral

22 Kasım Programı / Şişli Sema Kültür Merkezi  
Kahramanlar için rezervasyon gerekmektedir.  
Tel: 0212 336 32 80 Fax: 0212 252 45 91  
İstiklal Cad. 134 Beyoğlu, İstanbul

24 Kasım Programı / Borusan Kültür ve Sanat Merkezi  
İstiklal Cad. 421-423 Beyoğlu, İstanbul  
Tel: 0212 236 32 80 Fax: 0212 252 45 91

23-24-25-26 Kasım Konserleri / İnan Samancıoğlu Kültür Merkezi  
Mısırçılar Cad. 161 Tepebaşı, İstanbul  
Tel: 0212 293 98 49 Fax: 0212 251 07 49

ETKİNLİKLER ÜCRETSİZDİR

BORUSAN Kültür ve Sanat  
İstanbul Kültür Enstitüsü  
İstanbul Kültür Merkezi  
İstanbul Kültür Merkezi  
L'Orchestra de la Merce de Catalunya  
L'Orchestra de la Merce de Catalunya

akdeniz çağdaş müzik günleri  
22-26 Kasım 2004

Şekil 38. 22-26 Kasım, 2004 tarihleri arasında, İstanbul'da düzenlenen 2. Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri'nin afişi

# 4. Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri

ONUR KONUĞU: ADA GENTILE

4-10 ARALIK 2006 / 4th MEDITERRANEAN CONTEMPORARY MUSIC DAYS, ISTANBUL

DECEMBER 4-10, 2006

4 ARALIK 2006  
10:30 SEMİNER  
Yeni Müzikte Saksofon Kullarımı  
Stockholm Saksofon Dörtlüsü  
Yer: İsvç Konsolodoluğu

16:00 YUVARLAK MASA  
TOPLANTISI  
Kahkamlar: / İtalya  
Enzo Restagno / İngiltere  
Nicholas Tini / İsvç  
Andreas Engström / Türkiye  
Leman Yılmaz / İspanya  
Dietrich Grosse / Yunanistan  
Iakovos Konitopoulos / Yunanistan  
Moderatör: Ahmet Yürür  
Yer: Şişmanoğlu Korajı

19:30 KONSER / TÜRKİYE  
Mese Sakınar  
Alper Merat  
Onur Numan  
Özge Gülbay  
Berkant Gençkal  
Zeynep Geçicioğlu

5 ARALIK 2006  
10:30 SEMİNER  
Ulusal Çalışlarda Yeni Teknikler  
Stockholm Saksofon Dörtlüsü  
Yer: İ.Ü. Devlet Konservatuarı

14:00 KONFERANS  
Bir İş Akademi Müzik  
Seynos Sakkas (Bariton)  
Yer: Biçi Üniversitesi,  
Dolapdere kampüsü

19:30 KONSER / STOCHOLM  
SAKSOFON DÖRTLÜSÜ  
Henrik Stenborg  
Tommy Zwiaberg  
Ahmet Yürür  
Erman Özdemir  
Paulina Sundin  
Marie Samuelsson

6 ARALIK 2006  
19:30 KONSER / İSPANYA  
Antonio Aguiluez  
Patric Riviere  
José Luis Turiso

7 ARALIK 2006  
17:30 MULTİMEDİA  
GÖSTERİSİ /  
TEOMAN MADRA  
17:30 ve 18:30  
Yer: Borusan Kültür Sanat

19:30 KONSER / YUNANİSTAN  
Savvas Tsiligridis  
Vasilios Kitzos  
Iakovos Konitopoulos  
Theodor Antoniou  
Tolga Zafar Özdemir  
Janni Christou

8 ARALIK 2006  
10:30 SEMİNER  
Müzik Fiyatlandırma Ses  
Seynos Sakkas (Bariton)  
Yer: Borusan Kültür Sanat

19:30 KONSER / HIRVATİSTAN  
Andriko Ključar  
Ivo Nilsson  
Ahmet Yürür  
Boris Papandopulo  
Berislav Šipuš

9 ARALIK 2006  
17:30 KONFERANS  
Ada Gentile: Yapıların Anlatıyer  
Yer: Borusan Kültür Sanat

19:30 KONSER / İTALYA  
Ada Gentile  
Salvatore Sciamino  
Sergio Calligaris  
Giacinto Scelsi  
Mario Pagotto  
Davide Summaria

10 ARALIK 2006  
19:30 KAPANIŞ KONSERİ /  
TÜRKİYE  
İlhan Uğurbaş  
Hasan Uğurbaş  
Ayşe Önder

İsvç Konservatuarı  
İstiklal Cad. No:467 Beyoğlu, İstanbul  
Tel: 0212 243 51 70

Şişmanoğlu Korajı  
İstiklal Cad. No:524 Beyoğlu, İstanbul  
Tel: 0212 336 32 89

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı  
Rıhtım Cad. No:1 Kadıköy, İstanbul  
Tel: 0216 338 18 32

Biçi Üniversitesi, Delapdere Kampüsü  
Kurtuluş Öreni Cad. No:47 Dolapdere, İstanbul  
Tel: 0212 311 50 30

Borusan Kültür Sanat  
İstiklal Cad. No:421 423 Beyoğlu, İstanbul  
Tel: 0212 335 22 80

Konferans / Balyan Kültür Merkezi  
Mevlânî Cad. No:131 Topkapı, İstanbul  
Tel: 0212 230 38 48

Ekviliber Ortostre:

Etkinlikler Ücretsizdir

BORUSAN Kültür ve Sanat

İstanbul Konservatuarı

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı

Biçi Üniversitesi

CONSLATE GENERAL OF SWEDEN

Şekil 39. 4-10 Aralık, 2006 tarihleri arasında, İstanbul'da düzenlenen 4. Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri'nin afişi

Bu durum, gene de, küresel dolaşım olanaklarını sonuna dek kullanabilen bazı "seçkinler" in avantajlı durumunu değiştirmemektedir. Ülkelere göre ayrılmış günler, ya da müstakil pavyonlar, olgunun kozmopolit boyutunu, küresel söyleme

uygun kimliğini, yansıtmayı sürdürebilmektedir. Bunun başlıca gerekçesi, “taşıyıcı öğeler”inin de sistemin ürünü olduğu saptamasında verilmiştir:

[...] Bu sergilerin küratörleri olan gezgin uzmanlar küresel sanat sisteminin ürünleridir. Kuşkusuz bu küratörler yerel sanat camiasının sesine kulak verir, onlara danışır ve görüşlerini dikkate alırlar; ama varlık nedenleri ve ve içinde çalıştıkları ortam küresel ve melezdir. Carol Becker dünyanın dörtbir yanını dolaşan küratörün rolü hakkındaki eleştirel analizinde şunları yazar:

Böylesine elit bir sanat, kültür, yazı, üretim ve sergi dünyasının her yanını dolaşan bazı kişiler, şimdi artık yalnızca sanat dünyasının taleplerini karşılıyorlar. Bir işin gerisinde sosyal dürtüler olsa bile, bu eleştirel çabaların gerçekte tek bir sonucu oluyor: O işin sanat dünyasında ne ölçüde onaylanacağını, ne ölçüde onaylanmayacağını belirlemek—yani işin arkasında bıraktığı kâğıt yığınının kalitesi ve nihaî satış başarısı (s.27<sup>103</sup>)

Yerel malzemenin sanat sisteminin filtresinden geçirilmesi sonuçta homojenlik yaratır. Bu sistem—yalnızca küratörlük değil, bienallerin ekseninde şekillendiği ittifakları oluşturan özel ve kamusal tüm birimler de—uluslararası meselelere seslenen bir sanat üretmeye yönelir. Daha özgül olarak, sözünü ettiğimiz sistem, emeğin hareketliliğine ve bununla bağlantılı olarak çokkültürlülüğün erdemlerine ilişkin neo-liberal değerleri pekiştirir. (Stallabrass, 2009: 47)

---

<sup>103</sup> Carol Becker, “The Romance of Nomadism: A series of Reflections,” *Art Journal*, c. 58, No. 2, Yaz, 1999, s.22-29.

## 7.4. İstanbul Festivali'nin Yeni Konvansiyonlarla İlişkilendirilmesi

### 7.4.1. Genel Çerçeve

1973 yılından itibaren, Türkiye'nin sanat gündeminde yer bulan en önemli etkinlik İstanbul Festivali olmuştur. Festival, başlangıçta, birçok performatif sanat dalını kapsamakta ve birarada yansıtmakta idiyse de, 2000'li yıllara doğru, bu kimliğinden vazgeçilmiş, festivalin düzenleyicisi konumundaki İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın (İKSV) inisiyatifiyle, dallara, hattâ, türlere göre, alt-ayrımara gidilmiş, birbirinden bağımsız düzenlenen tiyatro, sinema, caz, vb., festivallerine bölünmüştür. Geleneksel olarak, festivalin asıl ağırlık merkezi müzik olmayı sürdürmüştür. "İstanbul Müzik Festivali" adı altında düzenlenen bu etkinliklerde, başlangıçta benimsenen idealist kimlik, giderek konvansiyonelleşmiş, festivalin kimliği dikkat çekici biçimde Aydınlanmacı-liberal ideolojilerin eskil/demode temsillerini yansıtmaya başlamış, 21.yy'a girilmesiyle birlikte, iyiden-iyiye Dünya Ticaret Örgütü'nün empoze değerleri yansıtır olmuştur: Festivalde çalınan yapıtların neredeyse tamamı klasik repertuarın en yaygın ve rizikosuz eserlerinden oluşturulmakta, bunları icra eden sanatçılar da, müzik piyasasını yönlendiren büyük ajansların empoze ettiği, "vitrindeki" "starlar" arasından seçilmektedir<sup>104</sup>. Tüm bu dönüşüm, özünde, çok daha büyük bir siyasî olgunun uzantısıdır. Bu olgu detaylandırılmadan önce, daha geniş bir perspektiften—İstanbul Festivali'ni neredeyse gölgede bırakan, küresel ilişkilerin yeni ilgi odağı olan, İstanbul Bienali'nden söz etmek yerinde olacaktır. Festival ile Bienal'in kimliklerinin ortak temellere dayandığı göze çarpmaktadır. Sibel Yardımcı'nın cesur ve kapsamlı çalışması *Küreselleşen İstanbul'da Bienal'* de (2005) konu etraflica ele alınmış, son derece önemli saptamalar yapılmıştır. Yazarın, festivallerin aslî hedefleri ve hedef kitleleri hakkındaki düşünceleri temelde şu tezlerden yola çıkmaktadır:

Son yılların yoğun kentlerarası rakabet ortamında ve kentsel girişimcilik ruhuna uygun olarak, gösterişli kent merkezlerinin inşası, sermayeyi ve vasıflı işgücünü çekmekte kullanılan bir silaha dönüşmektedir. [...]  
Sanatsal yaratıcılık sadece kültür ürünlerin yaratılmasında değil, aynı zamanda kentin paketlenip pazarlanmasında, başarılı bir *gösteriye*

<sup>104</sup> İstanbul Festivalleri'nin detaylı program kitapları ve her festival öncesinde yayınlanan broşür, afiş, vb., tanıtım materyalleri bu gözlemi destekler niteliktedir. Ayrıca bkz.: [www.iksv.org.tr](http://www.iksv.org.tr).



dönüştürülmesinde de kullanılır. Göz alıcı müzelerin, devasa sergilerin, bienal ve festivallerin son 20-30 yılda ciddi bir biçimde artması, kentsel dönüşüm süreçlerinden bağımsız değildir. (a.g.e., 40)

İstanbul festivalleri kentin kültürel anlamda dünyaya açılmasında önemli bir rol oynasa da, kentlilere ancak kısmî ve taraflı bir çeşitlilik sunarlar. Küresel kültür ortamının fırsatlarını değerlendirebilen ve/veya kendi yaratılarını bu ortama sunabilen kesimler, genellikle eğitimleri, yaşam tarzları, kültürel ve ekonomik birikimleri sayesinde, zaten küresel toplum'la kaynaşmış olan kentli seçkin sınıflar ve sanatçılarla sınırlı kalır. Bu anlamda, uluslararası kültürel etkinlikler, büyük oranda bir azınlığın küresel gereksinimlerine cevap veren prestij projeleri olmaktan öteye geçemez. (a.g.e., 28)

Bu noktada, anılan “seçkin”lerin ait oldukları ekonomi-politik zümrenin sermayeye dayalı olması şaşırtıcı değildir. Yardımcı, sanata ilginin; sanat destekçisi ya da tüketicisi olmanın da sermayeye koşut bir iktidar örüntüsü olabileceğine, Bourdieu'nün görüşlerine dayanarak, işaret etmektedir:

Bourdieu'ye göre sermaye, değişik şekillerde bulunabilen ve taşıyıcısını farklı alanlarda iktidar sahibi yapan değer ölçüsüdür. (a.g.y.)

2010da, “Klasik Batı Müziği” adlı bir internet grubunun İKSV'ye ağır eleştiriler yönelttiği görülmektedir ([www.klasikbatimuzigi@yahoo.com](http://www.klasikbatimuzigi@yahoo.com)). Her gün yenilenen bu eleştiriler Türkiye'nin orta yaştaki başarılı sanatçıları tarafından kaleme alınmaktadır. Konu, yeryüzünün konser piyasalarında en üst düzeyde başarılar kazanmış olmalarına rağmen, bu sanatçıların İKSV'nin tekelindeki Türkiye piyasasından dışlanmış oluşlarıdır. Salt, falan menajerlik şirketi tarafından önerilmiş oldukları için, bazı yabancı sanatçılar büyük “dahî”ler olarak lanse edilip, astronomik kaşelerle festival, bienal, vb., programlarına yerleştirilirken, uluslararası ortamlarda aranan türk sanatçıları, kendi ülkelerinde, dinleyiciler tarafından tanınmak fırsatına bile sahip olamamaktadırlar. İKSV'nin karar alma mevkiinde bulunan yöneticileri açısından, program yapma görevinin tek zorluğu

uluslararası menajerlik tekellerinin kendilerine empoze ettikleri isimleri nasıl, ne zaman, nerde, müşterilerine ve sponsorlarına, pazarlayacaklarını ayarlamaktır.

Örneğin, turneye çıkmış sanatçıların, veya farklı ülkeleri gezen sergilerin, Türkiye’den geçebilecekleri tarihler dikkate alınır. Aynı zamanda etkinliğin, aynı zamanda farklı ülkelerde düzenlenen belli başlı etkinliklerle çakışmamasına özen gösterilir.(Yardımcı, 2005: 28)

“Trafik’in ayarlanması” sadece sanatçıların takvimleriye sınırlı değildir. Belirli zaman bloklarının geride kalması, örneğin, yıl dönümleri, vb., de, etkinliklerin takvimini, yapısını, hattâ, kimliğini, belirleyebilmektedir. Örneğin, Uluslararası İstanbul Festivali’nin düzenlenmesi için ilk adımlar 1968 yılında atılmış, ancak ilk festival 1973 yılında düzenlenebilmiştir. “Bu tarih aynı zamanda Cumhuriyet’in kuruluşunun 50. yılına tekabül etmektedir” (Yardımcı, 2005: 15). Ek bağlam, paralel etkinlik ya da kronolojik destek (50., 100., 700. yıl, vb.) yıl dönümlerine dayalı özellikler yakın tarihlere damgasını vuran etkinlik hezeyanlarında da kendilerini hatırlatmaktadır: Osmanlı Devleti’nin 700. kuruluş yılına denk gelen faaliyet yoğunluğu 1999 yılına; hâlen süren (2010), tasarıma dönük, ekonomik ve siyasî çalışma ve çatışmalar, İstanbul’un Avrupa Kültür Başkenti olarak sayısız etkinliğe ev sahipliği yaptığı 2010 yılına—hazırlıklarıyla öncesine; muhasebe ve tartışmalarıyla, sonrasına—damgasını vurmuştur. Atanan bağlamlara dönük müzikal faaliyet ve tasarımların birbirini tekrarlamak pahasına artışı da, Yardımcı’nın Schejdahl’dan aktardığı *festivalizm* modeline (“Radikal bir tavır almaktan kaçınan [*softcore*] siyasî bir söylemle eğlencenin mükemmel bir karışımını sunan model ...”) çok uygun düşmektedir (Yardımcı, 2005: 14). “Radikal olmaktan uzak...,” “eğlencelik” ya da “gündelik” motifleri, başka bir olguyla daha ilgilidir: Gene tecimsel bir arkaplanla, “gündelik hayatın estetikleştirilmesi” ve “tüketimin çeşitlenmesi” kavramları, küresel boyut kazanan etkinlikleri de biçimlendirebilmektedirler:

[Bu açıdan,] uluslararası kültürel etkinlikler, küresel kapitalist toplumsal ilişkilerin ortak paydasında şekillenen mekân ve zaman pratiklerine uyar. Zaten bu etkinliklerin yaygınlaşması, John Urry ve Scott Lash’in “örgütsüz kapitalizm (*disorganized capitalism*)” olarak nitelendirdikleri, düzene

damgasını vuran iki gelişmeyle yakından ilişkilidir: Bunlar, “**gündelik hayatın estetikleşmesi**” ve “**tüketimin çeşitlenip yaygınlaşması**”dır<sup>105</sup>. (Yardımcı, 2005: 28)

“Kozmopolit bir gösteri mekânı festivaller için de daha uygun bir arka plan oluşturur.” diyen Yardımcı, aynı yerde, buna bağlı olarak “küresel rekabet içine giren kentlerin, bir yandan da, kendilerini bu özelliklere sahip yerler olarak pazarlamak zorunda oldukları”<sup>105</sup>ni iddia ettiklerini aktarır (a.g.e., 29).

#### **7.4.2. “Küresel içinde yerel – yerel içinde küresel (*Global in local – local in global*)” – Bir Çaprazlama**

İstanbul Festivali’nin süreç içindeki dönüşümü, Küreselleşme’nin kimi önermelerini destekler, kimilerine de ters düşer, şekilde olmuştur: “Küresel içinde yerel – yerel içinde küresel (*Global in local – local in global*)” tezi, festivalin bölünüp kategori alanlarına ayrılmasıyla bazı yeni tartışma alanları açmıştır:

Festivallerin farklılaşmasıyla birlikte, sunulan eserler de çeşitlenir; yıl içinde farklı zamanlara ve kentin çeşitli yerlerine, hattâ Avrupa’ya yayılır. Aynı zamanda geleneksel tarzlardan vazgeçilir; gölge oyunları, sema gösterileri ve aşıklar zamanla tamamen program dışı kalır. (Yardımcı, 2005: 15)

Yeni tanıtım stratejileri ve kültürel ağlar, destekledikleri ürünler ve yöneldikleri kitle ve eğilimlere de koşut olarak “çağdaş”/ “güncel” / “yeni” sanat alanlarında, yerelden ziyade küresel, ya da [ait olunan] “periferi”den ziyade [hedeflenen] “merkez”e dönük bir tanınırlığa hizmet eder olmuştur. “İstanbul’un dünyaya sunulması projesinde çağdaş sanatın ayrı bir önem taşıması”na işaret eden Yardımcı, görüşünü şöyle sürdürmektedir:

Nispeten yerel bir izleyici kitlesine hitap eden diğer festivallerin aksine Bienal, dünya kamuoyunun dikkatini çekmeyi başarmıştır. Aslında Bienal

<sup>105</sup> Bu bağlamda, ayrıca bkz. s. 221, vd.

bütün İKSV etkinlikleri içerisinde, herhalde İstanbul içinde en az, Türkiye dışında en çok bilinenidir. (2005: 15-16).

Bu durum, bir ölçüde, Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri (AÇMG) için de geçerli sayılabilir. Türkiye'deki en önemli, nitelikli ve sürekli Yeni Müzik etkinliği sayılabilecek AÇMG, peş peşe beşincisinin gerçekleştirildiği, yedi yıla yayılan serüveninde, Türkiye dışında önemli bir tanınırlık kazanmış, uluslararası meslek çevrelerinde seçkin bir referans olarak kabul görmüştür. Buna karşın ülke içinde, özellikle meslekî alanda gördüğü ilginin, yurtdışındakine oranlandığında, hakedilenin altında kaldığı, düşünülebilir.

### 7.4.3. Çeşitlenen Mekânlar

20.yy'ın ikinci yarısıyla birlikte köklü bir biçimde değişen performans pratikleri, sanata yeni kullanım ve varlık alanları açmıştır. Her biri geçmişe dayalı konvansiyonlar üzerine kurulu etkinlik ve sergileme mekânları bu dönemden itibaren çeşitlenmiş, farklı mekânlara atanan yeni anlamlar ve işlevler sayesinde “venue” kavramı genişlemiştir. Bu süreç yerleşim birimleri—özellikle de kentlerdeki merkez ve çevre ilişkileri düzeyinde—de değişimlere sebep olmuştur. Yardımcı bu olguyu bienaller üzerinden değerlendirmektedir:

Davet edilen sanatçıların sayısı zamanla azalırken kullanılan mekânlar bir ölçüde çeşitlenmiş; sergiler, havaalanları, tren istasyonları, açık alanlar ve *billboard*'lar dahil olmak üzere kentin farklı bölgelerine yayılmıştır.

(Yardımcı, 2005:17)

Bu çeşitlenme müzik için de geçerlidir: Özellikle elektronik müzik ile birlikte *venue* 'ler artmış; diğer disiplinlerin performans alanları da müziğe açılır olmuştur. Aynı biçimde, nispeten küçük ve yoğunluklu çalgı gruplarına yönelen icralar da böylesi mekânların çeşitliliğinden yararlanma fırsatını yakalamışlardır. “Sahne” olarak tanımlanabilecek (tiyatro, kabare, kulüp, dans stüdyosu, prova sahneleri, vb.) mekânların yanısıra, sergi salonları, akademik kurumlara bağlı alanlar, sanat-dışı tanımlı mekânlar (depolar, mağazalar, özel yerleşkeler) ve açıkavadaki kamusal alanlar da müzik için yeni icra platformları arasına girmiştir. Giderek artan sayıda “ev konserleri” ya da büyük şehirlerin dışına da yayılan, başta atölye çalışması ve residans destekli etkinlikler, yurtdışında olduğu gibi Türkiye’de de dolaşım ve görünürlük kazanmaya başlamıştır. (“Bach İstanbul’da” Festivalleri ve İstanbul Barok Müzik Festivali bünyesinde gerçekleşen ev konserleri; Uluslararası Yeni Müzik Kooperatifi tarafından gerçekleştirilen Ayvalık/Cunda atölyesi ve çevre bölgelerde verilen açık alan halk konserleri, bu oluşumlara örnek gösterilebilir.

## 7.5. İstanbul'da Küreselleşme ve Kentsel Dönüşüm: Sanat İçin Yeni Aygıtlar ve Ortamlar

“Küreselleşme” kavramının birçok açıdan önemli bir anlam erozyonuna uğradığı gözlenmektedir. Bu kavramın türevi gibi ele alınabilecek birçok kavram için de aynı önerme büyük ölçüde geçerli olmaya başlamıştır. Bu kavramlardan biri “kentsel dönüşüm”dür. Bir “proje” olarak empoze edilmeye başlamasının üzerinden on yıl bile geçmeden son derece güçlü eleştirilere maruz kalan bu kavram, günümüzde (2010) neredeyse bir tekerlemeye indirgenmiş, sorunlu boyutlarının baskınlığında olumlu motifleri de gölgede kalmıştır. Bunun başlıca sebebi, içeriğinden ziyade vitrinine odaklanmasıdır. İstanbul kenti, 21. yy. arifesinden itibaren bir “kentsel dönüşüm” nesnesi hâlinde getirilmiş, sayısız proje için bir “sahne” olarak sunulmuştur. Bunun en yakın örneği, 2010 yılında “Avrupa Kültür Başkenti” şeklinde dolaşıma sokulan İstanbul imajıdır. Sürecin promosyonu için seçilen spotun “Sahne senin, İstanbul!” olması, şaşırtıcı değildir. Bu durumu “gösteri” kavramı üzerinden irdelemek yerinde olacaktır.

Diğer yandan, temsil ve teşhir metropollerin en önemli özelliklerindedir. Doğaları gereği, özlerinde, birer büyük pazar yeri, piyasa, olan büyük kentler bu özellikleriyle karmaşık örüntülere sahiptirler: Siyasî ve ekonomik konvansiyonların metropollerde (ulusal sınırlara dahil diğer yaşam alanlarından, örneğin, taşradan) farklı işlediklerini kolaylıkla gözlemlemek mümkündür. Piyasa, ya da pazar, özünde, mübadeleler için yaratılmış bir vitrindir: “Teşhir” ve “tanzim,” bu pazara bir gösteri boyutu katmaktadır. İstanbul’un da bu özellikleri yansıtan bir kimliği olduğunu düşünmek yanlış olmaz. Özellikle serbest piyasa ekonomisine geçişin—Neo-liberalist dünya düzenine eklemlenmenin milâdı sayılan Özal dönemiyle—bu süreç hızlanmıştır; ancak kökenleri çok daha eskiye, emperyal düzenlerin egemen olduğu tarihlere dek uzanmaktadır:

İstanbul’un bir gösteriye dönüştürülmesi girişimi, esas olarak, 1980 sonrası döneme rastlar. Aslında Bizans ve Osmanlı imparatorluklarının başkenti olarak İstanbul, imparatorların kudretlerinin bir göstergesi olarak inşa edilen saraylar ve dinî büyüklüğü simgeleyen kilise ve camileriyle yüzyıllardır bir *gösteri* mekânıdır. (Yardımcı, 2005: 40)

Bu sürecin yakın tarihine bakıldığında, 1950'lere denk gelen "devlet yardımıyla desteklenmiş fordist üretim faaliyetlerinin merkezi olarak" (a.g.e., 41); ardından, sanayi merkezi olarak algılanmaya başlayan İstanbul, "küresel kent" olma yolunda esas atılımların yapıldığı 1980'lerde, "IMF'nin (Uluslararası Para Fonu) yapısal uyum programı çerçevesinde, ithâl ikameci-devletçi ekonomik sistemin yerini pazar ekonomisinin aldığı" dönüşüme sahne olmuştur (a.g.y.):

1980 sonrasına damga vuran baskı ve sansür ile ekonomik liberalleşmenin sınırsız tüketim vaadi arasına sıkışmış olan İstanbul'da festivaller, kültürel mekânların ve kimliklerin yeniden kurulmasında önemli rol oynamışlardır. Yine bu dönemde, festivaller küreselleşme arzusuna kapılan kent seçkinlerinin, kenti dünya kamuoyuna pazarlama araçlarından biri olma işlevini görmüşlerdir. (a.g.e., 8)

Bu önermelerin geçerliliği sadece İstanbul ile sınırlı kalmamaktadır. Benzer niteliklere sahip—Yeni Dünya Düzeni'nde etkin konumlar kazanmayı hedefleyen—eski ya da yeni, metropollerde, böylesi etkinliklerin net bir faydacılıkla kullanılmaya çalışıldığı gözlenmektedir:

Kentlerin festivaller ve bienaller düzenlemelerinin, film yıldızlarına dönüşmekte olan küratör ve sanatçıları konuk etmek için rekabetçi bir telaş içine girmelerinin, altında, bu tür etkinliklerin dünya kamuoyunun dikkatini ve bununla birlikte, dolaşımdaki sermayeyi kente çekeceği inancı yatmaktadır. (a.g.e., 12)

Artık dünyanın hemen her yerinde düzenlenmekte olan bienallerin sayısının 200'e ulaştığı bilinmektedir. (Heartney, 2005: 73'ten aktaran: Yardımcı, 2005, 12)

Bu noktada "pasta" büyümüş, dünyanın önemli bir bölümü sanat piyasasının yeni konvansiyonlarına açık hâle gelmiştir. Doğal olarak, belli hiyerarşilerin oluşmaya başlaması gecikmemiştir:

Farklı coğrafyalarda düzenlenen bienallerin sayısındaki bu ani artış, Avrupa dışında gerçekleştirilmekte olanların konum veya ölçekleri temel alınarak, Üçüncü Dünya bienalleri, çevre bienalleri veya mikro-bienaller olarak sınıflandırılmasına yol açmıştır. (a.g.y.)

“Doğu ile Batı arasındaki köprü,” “Doğu’ya açılan kapı,” gibi oryantalist söylemler kullanılarak, Batı’nın “uygun öteki”si, “Üçüncü Dünya’nın göz bebeği,” konumundaki İstanbul’da da aynı mekanizmalar işletilmiştir. Yardımcı, bu boyutun festivalleri ve bienalleri “büyük turistik etkinliklere dönüştürdüğünü” önermekte, kültürün “hem siyaset hem de sermaye tarafından tam anlamıyla araçsallaştırılmış” olduğunu dile getirmektedir (a.g.e., 14). Yazara göre, bu dönüşümler şu sonuçları doğurmaktadırlar:

Bu durum, festival ve bienallerin dönüştürücü gücü üzerine yeniden düşünülmesini zorunlu kılıyor. Bir “meydan okuma alanı ve aracı olarak festival”in yerini, artık, Schejdahl’in *festivalizm* olarak adlandırdığı sergileme biçimi almıştır. [Bu modelde] radikal bir tavır almaktan kaçınan [*softcore*] siyasî bir söylem ile eğlencenin mükemmel bir karışımı [sunulmaktadır]. (a.g.y.)

Bu dönüşümün gerekçelerini, ve Türkiye ölçeğinde yansımalarını, ele almak yerinde olacaktır:

Yabancı sermaye, daha çok, turizm, danışmanlık, bankacılık, gibi üretim dışı faaliyetlere akar. Böylece ülke ekonomisi dünya ekonomisiyle bütünleşirken, küresel moda ve eğilimleri yakından izleyen, kısmen yurtdışında olmak kaydıyla ileri düzeyde eğitim görmüş, varlıklı bir profesyonel sınıf ortaya çıkar. Hem iş imkânları, hem de yaşam tarzı seçenekleriyle, İstanbul bu kişilerin yerleşmek için ilk tercihleridir: Özellikle finans ve danışmanlık konularında çalışan ulus-aşırı şirketler burada şubeler açmış, Ankara, İzmir gibi illerde bulunan büyük şirketler merkezlerini İstanbul’a kaydırmıştır. Öte yandan, oteller, alışveriş merkezleri, butikler, restoranlar, müzeler, sergiler ve festivaller, bu yeni



profesyonel sınıfa, iş-dışı etkinliklerde de dünyaya açılacaklarını müjdelir. (Yardımcı, 2005: 42)

Öte yandan, “ekonomik entegrasyon çabalarının kısmen başarılı” oluşunun yanısıra, “aynı zamanda, büyüyen metropolün yoksullaşan kesimlerini de ucuz işgücüne dayalı ve iş güvenliği çok düşük sektörde çalışmak zorunda” bıraktığına dikkat çeken Yardımcı (2005: 43), şu çarpıcı açıklamaları yapmaktadır:

İstanbul küresel işbölümünün karanlık yüzünü görür. Kentin yeni konukları, yabancı iş adamlarından daha çok, eski Doğu bloku ülkelerinden, Afganistan’dan, İran’dan, Bangladeş’ten ve Afrika’nın çeşitli bölgelerinden yasadışı yollarla gelen ve kayıt-dışı/yasadışı ekonominin çeşitli sektörlerinde çalışan göçmenlerdir.

Yasa ile yasadışı arasındaki ayrım silikleşirken<sup>106</sup>, gelir dağılımındaki eşitsizlik artar ve toplumsal ve mekânsal ayrışma daha da şiddetlenir. Kent, gün geçtikçe, sınıf, etnik köken, siyasî ve dinî yönelim, ekseninde bölünür. Alışveriş ve iş merkezleri Manuel Castells’in “akışlar uzamı” [*space of flows*] ve “zamansız zaman” [*timeless time*] olarak nitelendirdiği küresel mekân-zamana bağlanırken, yeni kent seçkinleri de “küresel kültür” öğelerini kullanarak kendilerini toplumun geri kalanından ayırıştırırlar. Daha etkili hale gelmiş ulaşım ve iletişim teknolojileri sayesinde, uluslararası bir hareketlilik kazanan seçkinler, İstanbul’un toplumsal mekânından kopar ve onunla neredeyse yalnız *görsel* bir ilişki kurar. Mimarî, kentsel tasarım, polis gücü ve özel güvenlik öğelerinin<sup>107</sup> biraraya gelmesiyle oluşan yeni bir bileşim, bu seçkin kesimlere kentin tehlikelerine karşı sahte bir güvenlik hissi vaat ederken, kamusal alanın daha da

---

<sup>106</sup> Bu “silikleşme”nin başka görünüşleri, özellikle telif haklarına tecavüz edilen yeni dolaşım/paylaşım dinamiklerinde de izlenebilir: “Fikir mülkiyeti”nin ve haklarının ihlâl, ya da ilga edilişi, Yeni Dünya Düzeni’nin hakim değer sistemlerinin desteklediği yeni sanat politikalarının köriklenen kopyalama ve benzeri çoğaltma dinamikleri sayesinde, neredeyse meşrulaştırılır.

<sup>107</sup> Herhangi bir sanatsal etkinliğe, örneğin konser mekânına girerken, uluslararası havaalanlarındaki kontrolleri aratmayan “güvenlik önlemleri” ve arama’ları bu noktada bir kez daha hatırlamak yerinde olacaktır. Kimin, kim için, kime karşı, kimden, korunduğu bir muamma olarak kalsa da, böylesi uygulamaların bir norm oluşturmaya başladığı gerçeği, tepkisiz kalmaktadır.

aşınmasına yolaçar<sup>108</sup>. Tüketime adanmış yerler, eriyen kamusalılık içinde, bireylerin biraraya gelebildikleri yegâne mekânlar haline gelir. (Yardımcı, 2005: 43)

Bu noktada büyük alışveriş ve iş merkezlerinin, *mall*'lar ve *plaza*'ların, sanatsal etkinliklerin yeni merkezlerini de oluşturduğuna vurgu yapmak yerinde olacaktır: Başta tiyatro ve müzik olmak üzere, performansa dayalı sanatların da, sinemalarla başlamış süreci takip ederek, ancak böylesi “kompleksler”de yer bulabilmesi son derece kritiktir. “İş (Bankası) Kuleleri,” “Profilo Center,” “Cevahir,” “G-Mall,” vs., günümüzde İstanbul’un kültür-sanat hayatında lider konumlardaki etkinlik mekânları halindedir. Aynı model ülkedeki diğer şehirlerde de büyük bir hız ve iştahla benimsenmektedir. Bu ilişki bir yandan tüketim sektörünün iş hacmini körüklerken, diğer yandan sermayenin kültür-sanat alanına hakimiyetine hem nesnel hem de sembolik bir bağlam alanı daha açmaktadır. Öte yandan, “tüketim kültürü” teriminin “iki gelişmenin birarada oluşturduğu bir dönüşüme, yani estetik duyarlılıklarla tüketim faaliyetlerinin birleşmesine” (Yardımcı, 2005: 44) vurgusu da, Yeni Dünya Düzeni ekseninde son derece belirleyicidir.

Bu ekseninde, doğal olarak “kent merkezi”nin de değişmesi gündeme gelmektedir.

Kent merkezi, Levent-Maslak eksenindekiler gibi şirket kulelerine, Akmerkez, Metrocity gibi alışveriş merkezlerine ve Sultanahmet ve Beyoğlu gibi tarihin ve kültürün ‘kurtarılmış bölgeleri’ne ayrılır. (Yardımcı, 2005: 42)

---

<sup>108</sup> Bu dönüşüme bir tepki niteliğinde, alternatif oluşumlar da yok değildir. Sokak tiyatrosuna, sokak sanatlarına artan ilginin yanısıra çağdaş müzik gibi nispeten “marjinal” sayılan dalların da yeniden özgür kamusal alanlara çekilmesine yönelik çabalar giderek önem kazanmaktadır. Örneğin, uluslararası bir etkinlik olan Yeni Müzik Kooperatifi’nin 2008 yılındaki etkinliklerinde, İstanbul gibi bir metropol yerine, Balıkesir’in Cunda kasabasının merkez alınması; Ege Bölgesi’nin birçok ilçe ve kasabasında, kamusal alanlarda, ücretsiz ve “kendiliğindenlik” vurgusu taşıyan “halk konserleri”nin verilmesi; son derece prestijli sanatçıların yöre halkıyla direkt ilişki kurduğu samimî ortamların yaratılması ve paylaşılması, bu tasarımın ardındaki toplumsal ve politik düşünce ve yönelimlerle, son derece önemli bir girişim olarak hizmet etmiştir (Ağustos-Eylül, 2008, Ayvalık, Balıkesir).

Alıntıda geçen “kurtarılmış bölge” tanımı, bağlamın avantajları kullanan seçkinler tarafından sıkça telâffuz edilen ve bir “ayrı durma,” hattâ, “sınıf tanımlama” güdüsüyle rağbet edilen bir kavramdır<sup>109</sup>.

İstanbul’un küreselleşme sürecindeki konumuna dair keskin saptamalar yapan Yardımcı, “[küreselleşme] aslında İstanbul’un kendini dünya kamuoyunun tüketimine sunarken kullandığı dilden başka bir şey değildir” derken (2005: 44-45), “vitrin” kavramını vurgular:

[İstanbul] Türkiye’nin küresel sermayeye eklemlenme, bir “dünya kenti” olma potansiyeli taşıyan tek kentidir. Dolayısıyla, en azından belirli bölgelerinin bu eklemlenmeye elverecek şekilde donatılması gerekir. “Vitrin,” renkli, parlak, saydam, temiz ve güvenli olmalı; hem ilgi çekecek bir egzotik’liğe hem de, sermayenin kendini güvende hissedebileceği bir konfora, altyapıya ve güvenlik sistemlerine sahip olmalıdır. (a.g.e., 45)

Bu yüzden, Minyatürk gibi temalı parklar, Fransız Sokağı, Cezayir Sokağı gibi yapay, turistik, tüketime adanmış yerler, GalataPort projesi, vb., belediyeler bünyesinde gerçekleştirilebilecek dönüşümler için, hem ulusal hem de uluslararası yatırım destekleri aranmıştır. Yardımcı, böylesi girişimleri nitelerken kullandığı “cilâlama” tabiri ile, güncel bir kavram olan “kentsel dönüşüm” projelerine de istihzâlî bir eleştiri getirir (a.g.y.). Öte yandan, belli gruplar bu süreci körüklemektedirler:

Kısmen bu dönüşümlerin tetikleme sonucu, kimi profesyonellerle sanatçı ve aydın gruplarının Cihangir, Galata, Arnavutköy ve Kanlıca gibi bölgelere kayması, buralarda mutenalaşma [*gentrification*] sürecinin başlamasına sebep olmuştur. (Yardımcı, 2005: 46)

---

<sup>109</sup> “Seçkinler-arası dayanışma” kavramı için ayrıca bkz.: “Seçkinler-arası Konvansiyon: Neokoloniyalizm’in Bir Diğer Yansıması” bölümü, s.273. “Seçkin” kavramının başka bir boyutu da, kavramın, İstanbul’un elit bir bölgesinde, bir “ayrışma” aygıtı olarak mitleştirilmesi üzerine yapılmış bir çalışmada izlenebilir: Mağgönül, A. Zeynep, ‘Seçkin’ Sementin ‘Seçkin’ Sakinleri. *Teşvikiye – Nişantaşı*, Kitabevi, İstanbul, 2005

Bu eğilim, sadece yerli aydın ve sanatçılar için değil, yabancı kökenli, İstanbul'a geçici ya da kalıcı olarak yerleşen ve burada çalışan, özellikle de güncel sanat ve müzik alanında faaliyet gösteren çoğunluk için de geçerlidir. Bu bölgelerdeki kozmopolit ve heterojen toplumsal yapı, ayrıca, yeni binyılda büyük rağbet gören bir eğilimi pekiştirmektedir:

[Anılan kozmopolit ve heterojen doku] kültürel farklılığı öne çıkaran veya çağdaş sanata odaklanan etkinliklerde [...] “teatral” atmosferi yaratmakta kullanılır. Kent tüketime sunulan bir metaya dönüşürken, sanatsal etkinlikler de bu metayı pazarlamanın ve satmanın araçları olarak önerilir. Birinci Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri ve İkinci İstanbul Bienal'nin sergi sorumlusu Beral Madra'nın deyişiyle, “siyasetçiler kültürü bir aracı gibi, özel sektör bir *billboard* gibi, medyalar bir sansasyon malzemesi gibi, kullanma sürecine girerler. (Yardımcı, 2005: 46)

Benzer bir yaklaşımı (ressam) Utku Varlık üzerinden irdeleyen Yardımcı, sanatçının “çokuluslu şirketler ve kültür bakanlıklarının ekonomik desteğini çok iyi kullanan bienal sisteminin giderek kapitalist dünyanın ışıklı bir panosu haline geldiği” şeklindeki ifadesini aktardıktan sonra, “kentin metalaşması”nı, Debord referansıya, kültürün “gösteri toplumunun en önemli metası” olduğu önermesiyle, ele almaktadır (2005: 46).

Birçok bağlamda, hem Post-modernizm, hem de Neo-modernizm içinde yer bulabilecek bir yaklaşımın başlığa yansıdığı *Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat* sergisinin (İkinci İstanbul Bienali) sorumlusu Doğan Kuban'ın “çağdaş kent mekânları bir sanat yapıtı olarak değerlendirilmeyi bekler” sözünü perçinlercesine, İstanbul'un “bütünüyle, bir yer ve kavram olarak bir sanatçı atölyesi”ne dönüşeceğini söyleyen René Block ise, Dördüncü İstanbul Bienali'nin küratörüdür (Yardımcı, 2005: 47). Bu sözler, siyasetçiler, özel sektör ve medyanın kenti kullanan yaklaşımlarına sanatçıların katılımını ele verir niteliktedir. Özellikle güncel sanatın gündeminde yer edinen en belirgin problematik, kentin—başta, “dezavantajlı” yaşayanlarıyla, ve çoğunlukla rızasız bir şekilde—“yapıta tahvil edilmesi”dir. Sulukule ya da Tarlabası sakinlerinin, metropole bir şekilde tutunmuş “ötekiler”in; çingene, kürt, yaşlı, sakat, vb. “normal” sayılanların dışında

yeralanların, sadece müzik,vb. üretimleriyle değil, yaşamlarıyla teşhir edilmelerinin “sanat yapıtı” olarak sunulduğu, yerli ya da yabancı sanatçıların imzasıyla dolaşıma sokulduğu sayısız yapıt, son yirmi yıl içinde, özellikle İstanbul Bienalleri kapsamında, görünürlük kazanmıştır. Bu durumun en trajik tarafı, “üretilen” yapıtlar için gündeme gelen finans trafiğinde, yapıtların “nesnesi” konumundaki öznelere, neredeyse hiç yer ayrılmamasıdır.

Bu süreçte “dönüştürülen” temel öğelerden bir de “tarihî miras”tır. Özellikle dinî ya da siyasî egemenliklerin simgeleri olan tarihî mekânlar, kentlerin pazarlanmasında “Tarihsel Miras Endüstrisi (*Heritage Industry*)” şeklinde tanımlanan ekonomik bir boyut kazanmaktadır. Bu sürecin de katalizatörü, gene sanat olmaktadır. Sibel Yardımcı, bu ekonomik konvansiyonu bir “pazarlık süreci” olarak ele almaktadır:

Tarihî mekânlarda sergilenen sanat eserlerinin yüklendiği anlamlar, sonsuz bir pazarlığın ürünüdür: Yapını mimarisi ve estetik mirası, sanatçını aktarmaya çalıştığı duygu ve düşünceler, sanat eserinin teşhir edilme biçimi, izleyicinin anlamlandırma pratikleri ve bir mekânda topluca bulunmaktan doğan etkileşimler arasında süren sonsuz bir pazarlıktır bu. (Yardımcı, 2005: 51)

## **8. Dünyanın Yeni Haritasında Sanat Pratikleri**

### **8.1. Çağdaş Sanatta Yeni Kutuplar ve Yeni Rol Modelleri**

Soğuk Savaş'ın bitimiyle dünyanın kutupluluk dengeleri de köklü dönüşümlere uğramıştır. Bir yandan “çok-kutupluluk” tezleri savunulurken, bir yandan da, tek bir “süper-güç” olarak A.B.D.'ye işaret edilerek “tek-kutuplu” bir dünya algısı dile getirilir olmuştur. Başka bir yaklaşım da iletişim teknolojilerine dayalı Küreselleşme motifleriyle kutupluluk olgusunun işlevini iyiden-iyiye yitirdiği şeklindedir. Öte yandan, dünyanın yeni güç ve çekim merkezlerine sahip olduğu, git-gide daha da belirginleşmektedir. Yeni ittifaklar, bölünmeler, birleşmeler, ticarî, siyasî ya da kültürel entegrasyonlar ya da çözülme süreçleri dünyanın yeni çehresini belirlemeye başlamıştır.

Bu bölümde dünyanın değişen kutupluluk tanımlarından hareketle, güç ya da görünürlük kazanan belli-başlı bölgelerin çağdaş müzik alanındaki durumları ele alınacak, başka bölgeler için örnek ya da model teşkil edecek karakteristikleri, irdelenecektir. Bu bölgelerin ortak noktası Modernizm'in egemen olduğu dönemde çağdaş müziğin periferisinde kalmış olmalarına rağmen, 21. yy. ile birlikte belirgin atılımlar yapmış olmalarıdır.

### 8.1.1. Çin ve “Bir Dönüşümün Başlangıcı”

A.B.D.’nin “dünyanın bekçisi” olmaya soyunduğu 20.yy’ın ikinci yarısından 21. yy. başlarına uzanan dönemde yaşananlar, bu ülke yönetimlerinin zorba, küstah ve korkuya dayalı emperyal çehresini iyiden-iyiye deşifre etmiş, dünyanın önemli bir kesiminde büyük tepkiler görmesine, dışlanmasına sebep olmuştur. Bu süreçte başka odakların güç, ve ötesinde güven kazanmaları, 21. yy’ın en önemli gelişmelerindendir. BRIC (Brezilya, Rusya, Hindistan ve Çin’den oluşan bir örtülü-ittifak) dünyanın ekonomik ve siyasî dengelerini alt-üst etme yoluna girmiştir.

Bu sürecin en belirgin aktörü Çin olmuştur: “Stratejik fırsatlar dönemi” olarak değerlendirmek istediği 21. yy. için, Çin hükümetinin benimsediği slogan “Go Global” (küreselleş!) olması şaşırtıcı değildir. (Hilsum, 2005: 236). “Dünyanın herhangi bir yerinde, herhangi bir evde, en azından bir adet, çin malı bir ürünün bulunmaması mümkün değildir” şeklindeki önermenin geçerliliği bir “şehir efsanesi” olarak yaygınlaşmıştır.

Kolonyalizm’in kadim şampiyonlarından (İngilizler, Fransızlar, Amerikalılar,...) farklı olarak, daha yumuşak, doktriner olmayan ve aşağılamaya dayalı kodlardan tamamen arınmış, son derece pragmatik bir yayılma politikası benimseyen Çin hükümetleri, başta Afrika kıtası olmak üzere, dünyada yeni bir güç odağı hâlinde, ekonomi eksenli bir egemenlik kurmaktadır. Çin’in küresel pazardaki başarısının sırrı, büyük ölçüde kolonyal tavırlardan uzak, eşitlikçi (Hilsum, 2005: 240); ilişki kurulan ülkelerin yönetimlerine müdahale etmeyen, insan hakları, çevre bilinci, demokrasi, vs., söylemlerle baskı/kontrol uygulamak yerine (a.g.e., 239) son derece düz, pragmatik ve salt ticarete yönelik iktisat stratejilerinden kaynaklanıyor görünmektedir.

Sadece ürün satmak ya da doğal kaynakları kullanmak şeklinde olmayıp, çok daha örgün, fırsatçı bir iktisat politikası benimseyen Çin, ülkedeki işsizliğe bile ilginç bir çözüm bulmuş, Kolonyalizm’in kimi temel kodlarını tersimne çevirmiştir: “Afrika gibi kaynaklarını ucuza tahsis eden bir bölgede dahi Çin, kendi ülkesinden işgücü getirmektedir.” (a.g.e., 237)

Şu bilgiler, bağlamı kuşatmaları açısından son derece dikkat çekicidir: Çin'in hızlı büyümesiyle tetiklenen devasâ petrol ihtiyacı, büyük ölçüde Afrika'dan, Angola, Çad, Nijerya ve Sudan gibi ülkelerden sağlanmaktadır (a.g.y.). Bu bölgelerin, kıtadaki en sert çatışmalardan aşına olunan ülkeler olması da, dolayısıyla, şaşırtıcı değildir. Örneğin Sudan'ın tüm petrol üretiminin % 60'ı Çin'e aktarılmakta, bu miktar da Çin'in ihtiyacını % 12 oranında karşılamaktadır (a.g.e., 238). Bunun bir uzantısı olarak Çin'in yönlendirmesi ve önderliğinde ülkede hafif silâh fabrikaları kurulmuştur. Başta Darfur'da olmak üzere, Sudan hükümetince kullanılan silahlar ya buralarda üretilmekte, ya da direkt olarak Çin'den ithâl edilmektedir (a.g.y.).

Kutup değişikliğine—daha doğrusu “pusula ayarına”—bir başka örnek, Zimbabve Devlet Başkanı Robert Mugabe'nin, ülkenin bağımsızlık ilânının 25. yılına denk gelen, Mayıs 2005'teki konuşmasından izlenebilir: “Biz yüzümüzü Doğu'ya, ışığın yükseldiği yere; arkamızı da Batı'ya, güneşin battığı yöne döndük.” (aktaran: Hilsum, a.g.y.)



### 8.1.2. Dönüşümün Müziğe Yansımaları: Çin ve Yörüngesindeki Ülkelerde Çağdaş Müzik

ISCM (International Society for Contemporary Music – Uluslararası Çağdaş Müzik Birliği)’nin 2007 yılında Hong Kong’da gerçekleşen yıllık kurul toplantısı ve örgütün müzik festivali, daha önce 1988 ve 2002 yıllarında aynı etkinliğe ev sahipliği yapmış şehrin Güneydoğu Asya’daki sıradışı konumuyla da ilgili görünmektedir. Hem 21. yüzyılda, Asya’daki en büyük güç kabul edilen Çin’in; hem de bu yüzyıla kadar, Asya dahil olmak üzere, tüm dünyada, Kolonyalizm’in lideri olan Birleşik Krallık’ın kesişim noktasında olan bu özel bölge, 1999 yılında, 100 yıllık bir anlaşmanın bitiminde, “Çin’e devredilmiştir.” Bu devir-teslim işlemini gerçekleştiren Büyük Britanya ve Çin’in, geçmişteki imparatorluklarıyla hâlâ övünen ve, en azından ekonomik alanda, emperyalist doktrinleri temsil eden ülkeler olmaları rastlantı olmasa gerekir. ISCM’in *World New Music Magazine* adlı sektör dergisinin Çin çağdaş müziğine ayrılmış olan Kasım, 2007 sayısı başyazısında, yazı işleri müdürü Andreas Engström, şu görüşünü aktarmaktadır:

Çin, bugün ekonomik, sosyal, politik ve kültürel alanlarda çok hızlı bir değişime sahne olmaktadır. Bu değişimler çarpıcı bir hızla gerçekleşirken, aynı zamanda, tüm dünyada medya ve dijital teknoloji devrimi yaşanmaktadır. Şimdi hem Çin tüm dünyaya bağlanmış, hem de dünya, Çin’le etkileşim içine girmiştir. Büyük ihtimalle, “Kültürel Güç” anlamında, Kuzey Amerika ve Avrupa’dan Doğu Asya’ya doğru bir kayış sürecinin sadece başlangıcındayız. (Engström, 2007: 1)

Bu noktada, Çin’in dünya sahnesinde almakta olduğu güçlü, merkezî konum bir yana, ISCM gibi örgütlerin de bu sahne için birer “anahtar” olma işlevleri tartışılmalıdır. Sadece görünürlük değil, siyasî boyutlu “temsil” öğelerinin de tartışmaya açıldığı bu alan, oldukça karmaşık söylemlerle beslenmektedir (Örn., bkz.: “AB Oluşumunun İronisi: “Bölgeler Avrupası” Projesi” bölümü, s.248). Buna örnek olarak, son birkaç yıldır zemini hazırlanan bir oluşum nihayetinde, ulusal temsil ilkesine göre kurulu örgütte, bir ulus-devlet olmayan Flandern’in asil üye olarak temsil edilmesi kararının çıktığı, örgütün 2009 yılındaki zirvesi, verilebilir.

ISCM ve bu örgüt bünyesinde düzenlenen World Music Days (Dünya Müzik Günleri), uluslararası ortam ve müzik piyasasıyla iletişim yolunda son derece itibarlı organlar olarak önem kazanmışlardır. Öte yandan, bu örgüt ve etkinliklerinin—her ne kadar “küresel” bir anlayış taşıdıkları iddiası varsa da—bir yandan “merkez” söylemlerinin ve gelenekselleşmiş örgütsel anlayışların güdümünde işlemeleri; diğer yandan, merkezden “tavsiyeler” yoluyla bu çerçevenin örgütlenme modellerini, ve dolayısıyla hiyerarşisini, dayatıyor olmaktan sıyrılamaması, kritik noktalarıdır. Örneğin, örgütün muhatap kabul ettiği “sektör”lerdeki resmî/yarı-resmî partnerlerin kurumsal kimlikleri ağırlıklı olarak 21. yy. başının siyasi izleğine hizmet eden, “merkezden yönetim” yapısının piramit-vârî hiyerarşisini anımsatan, “merkez” politikalarına uygun oluşumlar şeklinde göze çarpmaktadırlar.

Bu hiyerarşik düzenin bir benzerini barındıran kompozitörler birliklerinin ulusal temsilcilik görevlerinde ön planda yer almasını benimseyen, hattâ yeni üyelere/aday devletlere tavsiye/empoze eden ISCM, bu örgüt modeliyle, bir kontrol mekanizması oluşturmağa yönelmektedir. Bireysellik taşıyan, *mainstream*-dışı oluşumların, ya da temsil biçimlerinin, gözardı edilebileceği bu kapalı sistemde, merkezî birlikler üzerinden iletişim kurulmakta, davetler, siparişler, ödüllendirmeler, vb., merkezî otoritelerin tasarrufuna bırakılmaktadır. Bu haliyle, şeffaflıktan uzaklaşan, giderek bir “seçkinler kulübü” nü çağrıştıran bir örgütsel görünüm ile, ISCM’in de, UNESCO’nun kötü yazgısına benzer bir sürece girmesi olasılığı üzücüdür.

Örgütün festivalleri için seçilen kavramsal konu alanları da ISCM’in profilini ağırlaştırmaktadırlar: Yakın tarihteki örnekler hatırlanacak olursa, her biri Küreselleşme doktrinlerine uygun, slogansı kavramların seçildiği gözlenebilir: “*Trans\_It*,” “sınır muğlaklığı,” “aradalık,” “dünyaya kulak ver!,” vb...

Uzun yıllardır çağdaş müzik profili ve camiasına, özellikle merkez-dışı coğrafyalardan yeni isimlerin eklenmesine vesile olan ve hatırı sayılır ciddiyette bir organizasyon olarak tanınan Rostrum, yeni yapıtların birçok dünya radyolarında yayınlanmasına da destek vermektedir. Her yıl Paris’te, UNESCO bünyesinde toplanan uluslararası Rostrum, böylelikle, aynı ISCM festivalleri gibi,

ülkelere ve kompozitörlere dünya podyumunda yer alma fırsatı yaratmakta, hem çağdaş müzikte tanınırlık ve muteber bir kimlik inşâsı için önemli bir basamak, hem de başka siyasî kapıları açabilecek bir anahtar, işlevi görebilmektedir. Hong-Kong Besteciler ve Yazarlar Birliği Yöneticisi, Hong-Kong Oratoryolar Birliği Müzik Direktörü, Hong-Kong Hükümeti Adalet ve Barış temsilcisi, ISCM ve Asya Besteciler Birliği yürütme kurulu üyesi (2007) sıfatlarıyla yukarıda anılan tüm konvansiyonları yansıttığı düşünülebilecek bir yönetici ve besteci olan Wing-wah Chan da, bu konuda şöyle düşünmektedir:

Rostrum'a ve ISCM festivallerine katılma fırsatını yakalamakla kendimizi uluslararası çağdaş müzik sahnesinin bir üyesi olarak hissetmeye başladık—bu bizim için çok önemliydi. (Chan, 2007: 7)

#### 8.1.2.1. Temel Karakteristikler

Bu coğrafyalarda üretilen ve dünya platformlarında yer bulan müziklerin büyük bölümünde bir “Asya kimliği (*Asian identity*) ,” ya da “Asyalılık” peşinde kurgulanan öğelerin nadiren derinlemesine işlendiği, çoğu zaman Batılı anlayışla kolaylıkla deşifre edilebilecek kilişe ve yakıştırmalarla şekillendiği, gözden kaçırılmamalıdır. 19. yy.’dan kalma bir Egzotizm’in; genel-geçer önermeleriyle Kolonyalizm ya da Oryantalizm gibi “kadim” değer sistemlerinin, izlerinin bile kolaylıkla gözlenebileceği bu süreçte öne çıkan birkaç olgu, örnekler üzerinden, incelenebilir. 2. Dünya Savaşı sonrasında görünürlük ve itibar kazanan, önde gelen japon kompozitörlerinden Takamitsu Tôru ve Mayazumi, anılan öğeleri ustalıklı kullanmalarıyla, sadece Jopoonya için değil, Asya’nın dünya piyasa ve platformlarına açılan birçok ülkesi için rol modeli olmuştur:

Bir tür Asya kimliği bulabilmek için Japonya’ya, Takamitsu ve Mayazumi gibi bestecilere uzanmamız gerekti. [...] Sonrasında, Tan Dun okyanusun ötesine gidip son derece ünlü olduğu zamanlarda, Chen Yi, Xu Xiaoxong ve Ye Xiaogang ile, Japonlar’la olduğundan daha fazla ortak noktamız olabileceğini kestirmeye başladık (Wing-wah Chan, 2007: 11).

Sadece Takemitsu ve Mayazumi’nin değil, anılan çinli kompozitörlerin de Doğulu kimliklerini “uzlaşmacı” bir üslûpla yansıttıklarını; bu süreçte Batılı bir müzik

gramerini zorlamayacak eklentilerle, kimi zaman rapsodik, kimi zaman izlenimci, ve genellikle bağdaştırma çabası güden, sentezci bir kurguyu benimsediklerini ifade etmek yanlış olmaz. Bunlara eklenebilecek diğer öğeler arasında “primitivist”, “folklorik” imlâlar (Chan, 2007: 15); “derinlemesine yapılar ya da soyutlamalara değil, yüzeysel doku unsurlarına ve renklere yönelim” (Tsang, a.g.e., 15) ile, yüzeysel ya da slogansı olabildiği oranda etkili olacak bazı felsefi bağlam ya da söylem atıfları, yer almaktadır.

Öte yandan, 21. yy.’ın arifesinde, önemli bir dönüşümün de izlerine rastlandığı dile getirilmektedir:

[...] 1990’ların sonlarından itibaren, kompozitörler daha farklı sorunlara yöneldiler. Her bir kompozitör farklı yaklaşımları ve stilleri benimsedi, ve artık Çinlilik’le ya da ulusal stillerle ilgilenen kimse kalmadı. Bir anlamda, biz de Post-modernizm’in kervanına bir şekilde katılmış olduk. (Tsang, 2007: 11)

Richard Tsang, Hong Kong’un ev sahipliği yaptığı Asya’daki ilk ISCM festivalinin (1988) bölgedeki müthiş etkisinden sözettikten sonra (2007: 11-12), bu etkinin giderek nasıl zayıfladığını; daha sonra yapılan festivallere gelen “önemli isimler”in nasıl azaldığını, eleştirel bir biçimde ifade etmiştir. Sorguladığı sorunlar arasında, ISCM’in kurumsal kimliğindeki dönüşüm ve kompozitörler için bir “besleyici bünye” olma özelliğini yitirip yitirmediği de vardır:

1988’de, Asya’daki ilk ISCM festivaline—bir anlamıyla büyük yenilik—birçok önemli figürün katılımını sağlamak mümkün oldu: Takemitsu, Ferneyhough, Lachenmann, Isang Yun. Oysa 90’lardaki ISCM festivallerinde böylesi kimlikleri aramızda pek göremez olduk. [...] 2002’de ise [...] getirmeyi başarabildiğimiz tek “büyük isim” Krzysztof Penderecki idi. Acaba ISCM, artık, böylesi isim olmuş kompozitörler için cazibesini mi yitiriyordu, yoksa “yararlı” olma özelliğini mi? (Chan, 2007: 12)

Bu dönüşümün en olumsuz etkisi, şüphesiz, genç kompozitörlerin kendileri için benimseyecekleri “rol modelleri”ndeki çoraklaşmadır: İkon niteliği taşıyan isimlerin, olası tüm dezavantajlarına rağmen, “dokunulacak mesafede” olmaları, kendilerini tüm varlık ve kimlikleriyle, yapıtlarının çok ötesine temsil etmeleri; buluşmalar, kesişmeler, tanışmalar ve tartışmalar, son derece değerli olabilmektedir. Buna karşın, sadece ve sürekli, yaşadığı coğrafyanın kilit isimleriyle, sanat ve tasarım platformlarının köşelerini tutmuş kişiliklerle etkileşmeğe çalışan, kabul ve piyasa mekanizmalarını yönlendirip denetleyen kişiler ve kimlikler üzerinden kendi tanımını yapan, meslek adaylarının seçenekleri daralmaktadır: Ya bu örneklem içinden bir “rol modeli”nin peşinden gidecek, ya da aynı örneklemin daraltılmış alanında mücadeleyi benimseyeceklerdir. Oysa, “başka seçenekler”in olabildiğini görmek, genç meslek adayları için en önemli itici güçlerden biri olabilir.

Aynı şekilde, performans ortamlarında farklı disiplinlerin—ya da başarılı disiplinlerarası kolaborasyonların—görünürlük kazanmasının da tazeleyici etkisinden söz etmek mümkündür. Bu durumun bir yansıması Hong Kong üzerinden örneklenebilir:

Öncelikle sadece konserler ve resitallerle başlamış olmamıza rağmen 90’lar süresince, dans kumpanyalarıyla, giderek artan sayıda ortak çalışma yapıldı, hattâ 2000’ler itibarıyla opera, müzik tiyatrosu, tiyatro ve multimedya prodüksiyonları, gibi, diğer performans disiplinleriyle yerel kompozitörlerin birlikte çalıştığı projeler geliştirildi. Artık müziğin stili sadece “akademik” ya da “soyut” olmakla sınırlı kalmayıp bambaşka farklı stillere, bu arada popüler müzik, caz ve başka farklı türlere doğru genişledi. (Tsang, 2007: 12)

Bu sürecin olumlu boyutlarının yanı sıra tartışmalı sonuçlarının da ortaya çıkması kaçınılmazdır: Tsang böylesi bir gözlemi “HKCG (Hong Kong Composers Guild) bugün bir tür “*mainstream* yeni müzik” akımını temsil etmektedir” sözleriyle ifade etmiştir. (Tsang, 2007: 13)

### 8.1.2.2. Periferi'nin İstendik Göstergeleri: Melez, Uyumlandırılmış ve Yapay Öğeler

“Tuhaf” ve ayrıksı çalgı topluluklarını, çelişik ve uyumsuz görünümlü ve kimlikli müzikal alışmaları destekleyen, güncel sanat platformlarına taşıyan ve promosyonunu yapan bir eğilim bugün de (2010) geçerliliğini korumaktadır. Bu çalgı toplulukları genellikle “buluşmalar” gerçekleştiren farklı müzik kültürlerini temsil ederlikleriyle değer kazanmaktadırlar. Melez oluşumların işlerlik kazanabilmelerinin genellikle en başat koşulu ait olunan kültürün inceliklerinden genel normlar lehine ödünler verilmesidir. Bir tür “seyrelme,” “derişim yitirme” anlamına gelebilen bu hamle, özellikle ilgili müzik kültürlerinin derinlikli öğelerinin, bağlam özelliklerinin yitimi anlamına gelmektedir.

Benzer bir biçimde, başlangıçta üniversiteler bünyesindeki stüdyolarla sınırlı kalan ve “akademik” yakıştırmasıyla az sayıdaki dinleyicisiyle bile mesafeli kalan elektronik müzik, giderek kimliğini ve izleyici kitlesinin değiştirmeye başlamıştır. Daha konvansiyonel türlere evrilirken popüler müzik öğeleriyle de pekiştirilen bu alan, bir yandan yeni teknolojilerin promosyonuna âlet edilirken, büyüyen üretimine ve kitlesine rağmen aynı oranda yenilikçi ve devrimci de olamamış; katmanlılık, çeşitlilik ve çoğulculuk açılarından da son derece başarısız kalmıştır. Kimi zaman çok sıradan bir deyiş, son derece formel bir örgütlenmeyi ya da klasik bir grameri benimseyen ya da tekrar eden elektronik müzik ürünleri, kimi zaman da çiğ teknolojik demonstrasyonların ötesine geçemeyerek, bu atılımın etkisini seyreltmişlerdir.

Diğer yandan “moda” sayılabilecek eğilimler arasında büyük yer tutan teknoloji-bağımlı türlerin tektipleşme sorunu da önemlidir. Bu tektipleşme biçimleri bir yandan türleri, diğer yandan kavramsal bağlamları daraltabilmekte, “moda”ya koşut oldukları oranda “geçicilik” ve “uçuculuk” özelliklerini, tasarım ve yapıtlara ket vurduracak oranda bünyelerinde taşımaktadırlar. Disiplinlerarası üretimler bünyesinde, ya da “güncel sanat” önermelerinin yörüngesinde çoğaltılan duysal tasarımlar arasında “sanat” müziğinin, hattâ öznellik vurgusuyla, “salt” müziğin, giderek ortadan kalkmaya başlaması, belli açılardan dikkate değerdir:

Multimedya prodüksiyonları, genellikle, çoğul ortamlı doğalarıyla izleyicilerin dikkatini çeker ve onlara, sesler ve soyut anlamıyla müzik adına, son derece dar bir alan bırakır. (Tsang, 2007: 17)

### ***“Bon pour l’orient”***

Fransa’da, “bu ülke dışında alınmış dereceler genellikle geçerli sayılmamakta, kabul edilmeleri hâlinde ise diplomaların dereceleri düşürülmektedir.” (Tao, 2007: 24) Bu, örneğin, kompozisyon alanında Lisans derecesi almış bir öğrencinin, Yüksek Lisans öğrenimi görmek için yaptığı başvuruda, ilgili programa kabul edilmek için bir kez daha, ya da bir süreliğine, bu ülkede tekrar Lisans öğrenimi görme koşuluyla karşılaşması anlamına gelmektedir. Avrupa’nın birçok ülkesinde, örtülü ya da açık, bazı bölüm ya da programlara farklı ülke tabiyetinden öğrenci alımı güçleştirilmiştir. Öğrenim sürecinin felsefe düzeyindeki son aşaması kabul edilen Doktora öğrenimi ise, ilgili ülkede Lisans ve hattâ Yüksek Lisans öğrenimi görmüş olmalarına rağmen, “yabancı” statüsündeki birçok öğrencinin “meşru gerekçelerle” geri çevrildiği akademik bir “girilmez ülke”dir.

### **8.1.2.3. Çinli Kadın Kompozitörler**

1980’ler ve 1990’larda gelişen Çin ekonomisi birçok Çinli’nin, bu arada artan sayıda kadın kompozitör adayının yurtdışında, başta A.B.D. ve Avrupa’nın “merkez” nitelikli bölgelerinde, öğrenim görme imkânları bulmalarını sağlamıştır.

Günümüzde Avrupa’da, giderek artan sayıda, Çinli kadın kompozitör yaşamaktadır. Bu sanatçıların bir yandan da, iyi birer icracı olarak iş bulabilmeleri, yurt dışında tutunabilmeleri açısından son derece önemlidir. Gene de, örneğin, öğretim görevlerinde geleneksel çerçevelerin (geleneksel, yerel müzikler, temel müzik becerileri, vb.) dışında yer bulmaları son derece zor olmaktadır<sup>110</sup>.

Üniversite ve konservaturalarda iş bulabilen az sayıda kadın armoni, duyma becerisi ve teori alanlarında ders yürütebilmekte; en prestijli

---

<sup>110</sup> Benzer tartışmaların genel çerçevesi için ayrıca bkz.: “21.yy’da, Müzikte Kadın Kimliği” bölümü,, s. 324, vd.

konumlardan olan kompozisyon hocalığını üstlenememektedirler. (Tao, 2007: 20)

Öte yandan kompozisyon öğrenimi ve öğretiminde dikkat çekici bir kadın-erkek oranı gözlemlenmektedir:

İronik olan, [...], günümüzde, erkek kompozisyon hocalarının sayıca ezici üstünlüğüne rağmen, tipik bir Çin konservatuarında, bir kompozisyon sınıfının % 60 ilâ % 80 arasında, kız öğrencilerden oluşmasıdır. Bu arada unutulmaması gereken, kızlara resmî eğitim alma hakkının, ancak 20. yy.'ın başında verildiğidir. (Tao, 2007: 20)

Bir başka çelişki de, geleneksel toplum yapısının hâlâ geçerli sayıldığı birçok Asya ülkesi gibi, Çin'de de, müzik alanında çalışan kadınların gördüğü muamelededir. Yu Tao'nun “geyşa etkisi (*geisha effect*)” (Tao, 2007: 21) dediği bu gözlem bu alandaki kadınlara nasıl yaklaşıldığının bir göstergesini oluşturur: Geleneksel algıdaki “eğlendirici” ve “hizmetkâr” nitelikleriyle konumlandırılan kadınların edilgen ve itaatkâr görev tanımları dışında yer bulmaları, ancak büyük mücadelelerin sonucunda gerçekleşebilecek bir aşamadır. Gene de, toplumun ekonomik ve siyasî dönüşümlerle şekillenen ve dönüşen algısı, başta Çin metropollerini olmak üzere, yavaş yavaş kadın bestecilerin alan ve itibar kazandığı oluşumlara zemin oluşturmaktadır. Doğu'da sıkça tekrarlanan bir geleneksel tavır da, Batı'da öğrenim görmek, kariyer yapmak ya da tanınırlık kazanmak önkoşullarını gerçekleştirenlerin çok daha kolaylıkla, kimi zaman “dikey” bir biçimde, direkt kabul görmeleridir.

Hong Kong'da, 2002'de kurulan Çin Kadın Kompozitörler Birliği (CWCA – *The Chinese Woman Composers' Association*), kompozisyon alanında, Asya'daki en önemli kadın örgütlenmelerinden biridir. Kendine model aldığı, öncülü ise IAWM'dir: 1995'te kurulan Kadın Müzikçiler Uluslararası İttifakı (IAWM – International Alliance for Women in Music), aslında, daha önce kurulmuş üç örgütün birleşmesiyle oluşmuştur: Uluslararası Kadın Müzikçiler Kongresi, Amerikalı Kadın Besteciler, Uluslararası Kadın Besteciler Ligası (The International Congress for Women in Music, American Women Composers ve



International League for Women Composers). IAWM'nin öncelikli görevi, kadınların, bir ifade alanı olan müzik üzerinden, daha fazla söz sahibi olduğu ve görünürlük kazandığı bir toplumsal ortam yaratmaktır. Bu yolda sadece konserler değil, konferanslar ve toplantılar düzenlemek, yayınlar yapmak ve hattâ kadınlar için “toplumsal sözcülük” görevleri üstlenmek, faaliyetleri arasındadır (Tao, 2007: 22)<sup>111</sup>.

Kadın kompozitörlerin daha çok disiplinlerarası ortamlarda; beden ve metin odaklı performanslarda; mekân ya da hareketin merkezî olduğu çoğul-ortam tasarımlarında; güncel sanat örüntüleri kadar popüler ve konvansiyonel platformlarda, yer bulmaları, bir yandan “sanat” içindeki yeni konumların, bir yandan da “kompozisyon” ve “çağdaş müzik” kavramlarının tartışılmasına katkı sağlamıştır<sup>112</sup>.

#### **8.1.2.4. Hong Kong Örneği: “*Charm versus quality*”?**

Yeni müzik ile yeni tanışan, başarılı, ya da başarıya yönelen, ülkelerde, yepyeni bir festivalin ve onun gerektirdiği yeni kurumsallaşmaların son derece iyi organize edilebiliyor olması; yeni binaların, salonların, teknolojinin böylesi organizasyonların hizmetine sunulabilmesi, büyük bütçelerle, hacimli etkinliklerin gerçekleştirilebiliyor olması, ille de iyi bir festivali, ya da festivale olan katılımın niteliğini garanti etmemektedir; tersine örnekler, küçük bütçeler ve beşerî çabalarla gerçekleştirilen daha küçük ölçekli Yeni Müzik organizasyonları lehine çoğaltılabilir (Örneğin: Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri, İstanbul'dan Yeni Müzik, Yeni Müzik Kooperatifi, Kreuztanbul Festivali):

Eskiden olduğu gibi, şimdi de, sunulan kişisel yetenekler ile, etkinliklerin boyutlarının birbirine denk düşmesi her zaman sağlanamamaktadır. (Tsang, 2007: 9)<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> Bu örgütlerin web sitelerine şu adreslerden ulaşılabilir: CWCA: <http://demosite.webhost.com.hk/CWCA/> ; IAWM: <http://www.iawm.org>

<sup>112</sup> Bu konuda ayrıca bkz. Tao, 2007: 22.

<sup>113</sup> Tsang, Richard, “Hong Kong New Music – From Past Decades to the Future,” *World New Music Magazine*, 17, *Chinese Contemporary Music*, ed. Andreas Engström, for the International Society for Contemporary Music (ISCM), November, 2007, s. 9

Keza, festivallere yönelik üretim, bir yanda mükemmel bir ivme anlamına gelebiliyorken diğer yandan, sanatçıların aslî üretim alanlarının dışında toy denemelere; güncel eğilimleri yakalamak adına kimi zaman altı boş, vitrini zengin, ortamların, formların, üzerinden fırsat kollamalara, yolaçagelmiştir. Tsang bu olguyu Hong Kong tecrübesi üzerinden şöyle örneklemektedir:

Gerek, yeni yapıtlara olan talep, gerekse çalınmaları için sağlanan olanaklar önceki onyıllarda olduğundan çok daha fazlaydı. Gene de, bu organizasyonlar için gereken repertuarı hazırlayacak kompozitör sayısı yetersizdi; bunun sonucu olarak, yeni yapıtlar kimi zaman çok aceleye getirilmiş oluyor, bu da, müziğin kalitesinin düşmesine yol açıyordu. Bu işin yürümeyeceği duygusuna kapılan dinleyiciler yeni müziğe ve yerli kompozitörlere olan inançlarını yitirmekteydiler. Bu sorunun bir nedeni, kompozitörlerin işlerini kısa zamanda yetiştirmek için mâruz kaldıkları baskı idi. (Tsang, 2007: 9)<sup>114</sup>

Burada işaret edilen, zaten son derece sınırlı bir izleyici kitlesi bulunan Yeni Müzik üretiminin, negatif, hattâ ironik bir alaycılıkla olumsuzlandığı; dinleyicilerin bu tavırlarının da, geleneksel anlayışı aratmayan, statükocu bir etkileşim ortamı yarattığıdır.

#### **8.1.2.5. Etkinlik Enflasyonu Mu?**

1990 yılından beri yaşanan ekonomik, sosyal ve siyasal dönüşümler her türlü etkinliğin sayıca çoğalmasına katkıda bulunmuştur. Bu artış, bir yandan, ürünler-arası karşılaştırma olanağı tanıyan referans seçenekleri sunarak olumlu bir etkiye hizmet etmiştir. Diğer yandan ise, ille de bir nitelik kaygısı gözetmeyen, fakat, gene de nicel bir artışa katkıda bulunan, bu tür üretimlerce beslenen bir “kayıtsızlık” davranışı, son derece olumsuz sonuçlar doğurabilmiştir. Bu ikilemin

---

<sup>114</sup> Tsang, Richard, “Hong Kong New Music – From Past Decades to the Future”, *World New Music Magazine*, 17, *Chinese Contemporary Music*, ed. Andreas Engström, for the International Society for Contemporary Music (ISCM), November, 2007, s. 9

en kritik olduğu alanlardan biri, yeni üretimlere açılan alternatif mekânlarda izlenebilir: Oldukça küçük, kimi zaman “izole” mekânlar, müzik ya da başka bir sanatın sunumuna yönelik herhangi bir kimlik ögesi, teknik yeterlik ya da özellikler taşıyor olması gözetilmeksizin, birçok etkinliğe “venue” olarak tahsis edilmektedir. Bu mekânlar, en fazla birkaç düzine izleyiciye ulaşabilen temsilleri, bir yandan “ayrık” ya da “öncü” olarak tanımlamakta ve bu eğilimi benimseyen üretimlere uygun sayılabilecek bir “seçkin” grubu yaratmaktadırlar. Böylece, o sürece katılan üretimleri ve sürecin doğurduğu kitle ve kimlikleri meşrulaştırmaktadırlar. Öte yandan, böylesi mekânlarda, dinleyici/izleyici tepkileriyle oluşacak bir “geri besleme” ögesi büyük ölçüde devre dışı da kalsa, bir “kendini ağırlama”, “etkinlik sayısı artırma” ve “karyerini zenginleştirme” aldatmacası yaratılmaktadır. Kâğıt üzerinde iyi görünen bir “CV genişlemesi”nin, “puan kazandıran faaliyet raporlarının,” böylesi “afiş etkinlikleri”yle beslendiği büyük, karmaşık aldatmacalar gözlenmektedir. Türkiye’de yaygın olan “tabela üniversitesi” kavramı, “kâğıt-üzerinde” etkinliklerin yönetmeliklerle körüklendiği, yanılsamalara bir “çatı” oluşturan kuruluşlar için kullanılmaktadır. Yaratılan “yanılsamalar ağı” giderek kendi folklorunu, hukukunu ve ritüellerini üretmekte, içinden çıkılmaz bir kapalı düzen yaratmaktadır.

Bu noktadan bakıldığında, 1990 sonlarından itibaren iyice ivme kazanan etkinlik çeşitliliği ve çoğulluğunun 21. yüzyılı bir “etkinlikler çağı” hâline getirişi, “tasarım-performans-dinleyici” etkileşimi açısından tekrar değerlendirilmeye muhtaçtır.

### 8.1.3. Çin ve Küba: Başka Bir Profilden İki Yeni Aktör

Stallabrass “çökmüş ideoloji” olarak tanımlanması benimsenen Komünizm’in güncel sanat piyasasındaki temsilini, pazarlanma stratejilerini ve yüklendiği yeni söylemleri eleştirel bir yaklaşımla değerlendirirken, çağdaş müzik için de geçerli olan başat konvansiyonları tanımlamaktadır:

Yeni dünya düzeninde, günümüzde hâlâ komünist rejime sahip ülkelerin sanatı Rusya gibi eski komünist ülkelerindekinden farklı bir çekiciliğe sahiptir. Küba ve Çin simdiye kadar yeni dünya düzeninde ayakta kalmak için çok farklı yöntemlerle tavizler vermişlerdir. (2009: 56)

Bu sürece bakıldığında başarılı bir “uygun öteki” tasarımının hangi ödünlerle, ve nasıl, kademe-kademe geliştirildiği gözlenebilir:

Çin’de, Kültür devrimi’nin sona ermesinin ardından, sosyalist realizmin kurallarını hiçe sayan farklı çalışmalar üretilmeye başlamıştı; bunlardan bazıları dinsel temaları işliyordu, bazıları marksist bir hümanizmi savunuyordu, bazıları ise (1980’lerin sonlarında itibaren) yeni filizlenen ve hızla yayılan tüketim kültürüyle uğraşıyordu. 1989 Haziran’ında, Tiananmen Meydanı’nda protestocuların katledilmesi nedeniyle uyanan küresel ilgi, kısa sürede, Çin sanatına yöneldi; muhalif olarak yorumlanabilecek sanatçılar Batı’da bir ilgi odağı hâline geldiler. Dünya çapındaki daha uzun vadeli ilgiyi kışkırtan ise, Çin’de kurallı piyasaların sıradışı biçimde ortaya çıkışı ve, hemen ardından, büyük zenginliklerin ve eşitsizliklerin belirmesi oldu; ama (Rusya’dan farklı olarak) bu ülkede çoğu kişi için yaşam standartlarında mütevazı, ama hissedilir bir iyileşme gerçekleştirilmiş ve geniş bir tüketici kitlesi de yaratılmıştı. (a.g.e., 57)

Bu oluşumların sanatçılar tarafından benimsenen stratejileri, seçilen temaları ne yönde dönüştürdüğü Gao Minglu’nun sözlerinden izlenebilir. Yazar, 1989 sonrasında, ruhanî ve hümanist temalarla ilgilenen birçok sanatçının bunlardan vazgeçerek, daha somut sosyal yorumlara yöneldiğini belirtmektedir. (1998; 36-39; aktaran: Stallabrass, 2009: 57). Minglu, bu önermeyi Wang Guangyi adlı sanatçı üzerinden örneklemekte, sanatçının dikkat çekici söylemini aktarmaktadır:

Wang hümanizmin tasfiye edilmesi çağrısını yapar, ona göre sanat yaratmanın tek amacı medya dünyasında ve piyasada başarı kazanmaktır. Bu yeni eğilimin ortaya çıkardığı işlerin büyük bölümünde Mao temsilleri dirilir, ama yeni politik ve kültürel iklime uyum sağlayacak biçimde, yeniden şekillendirilmiş temsillerdir bunlar. Bu, Pop-Art'ın merceğinden görüldüğü haliyle, Mao'dur; hem *kitch*, hem de kâbusvârî bir imgedir (aktaran: Stallabrass, 2009: 57).



Şekil 40. Wang Guangyi'nin ironik çalışmalarından dört örnek  
(www.chinese-avantgarde.com, erişim: 09. 04, 2010)

Çoğunlukla birer parodi niteliği taşıyan bu “temsiller,” gerek başvurdukları ifade yöntemleri gerekse de kullandıkları sanat gramerleri açısından, dönemin propaganda estetiğini yeniden üretmektedirler. Bu yeni süreçte, iki farklı propaganda geleneğinin melezeleştiği bir stil gözlemlenmektedir. Stallabrass bunu

“Çin’de ve Küba’da kapitalist-komünist melezi bir propaganda sanatı yaratıldı,” diye dile getirmektedir (2009: 59).

Mao’nun yanısıra, Ché ya da Castro gibi ikonsu liderler de pop temsillerinde çiğ biçimlerde boy göstermektedirler. Güncel sanatın da bu popülizme iştahla sarılması oldukça yaygındır. Bunun gerekçelerinden biri, şüphesiz, Stallabross’ın ifade ettiği şekliyle, yapıtlara yansımaktadır:

Bu işler, hem bir zamanların korkulan düşmanlarının ve ideolojilerinin basit birer imge düzeyine indirildiğinin kanıtları, hem de kültürel melezişmenin örnekleri olarak hoş karşılanmaktadır. Pratikte varlığını sürdüren komünizme karşı bu gevşek, fütursuz, tavır sayesinde Che Guevara’nın portresinin bir tişörtün üzerinde görünmesi kimsenin korkudan titremesine yol açmaz ve komünizmin simgelerinin çağdaş kültüre dahil edilmesine imkân verir. (Stallabross, 2009: 60)



Şekil 41. T-shirt deseni olarak, Pop-art estetiğinde bir Mao temsili  
<http://hirsutehistory.com/> erişim: 09.04, 2010



**Şekil 42. Sert bir ironi ya da gevşek bir alaycılıkla iki karşıt dünya görüşünün temsilcisi, Mao ve Obama'nın popüler kültüre yansıyan düz-değişmeci temsilleri**  
<http://tackytouristphotos.com/2009/11/china-outlaws-tacky-souvenirs/>  
erişim: 09.04.2010

21. yy. başında, İstanbul merkezinde, hatırı sayılır bir müziksever kitlesinin de benzer bir davranışı yansıttığı gözlenmiştir. 1970'lerde üretilmiş belli kültür ürünlerinin “kült” ya da “fetiş” değerlerle donatılarak dünya piyasalarında dolaşıma sokulması mümkün olmuş, başlangıçta “marjinallik” göstergesi olarak benimsenen bu ürünler, giderek kitlesel beğenin de alanına girmiş, yaygınlık kazanmıştır. Başta Japonya, A.B.D., ve Birleşik Krallık olmak üzere, yurtdışında birçok koleksiyonerin ilgisini çeken erken dönem Anadolu-Rock örnekleri *Turkish psychedelic rock* şeklinde yeniden-adlandırılıp, fetişleştirilmiştir. Türkiye’de sıklıkla yaşandığı gibi, bu “yerli ürünler”in değeri, ancak ürünler tekrar, gerisin-geri ithal edildiklerinde—yurtdışından onay gördüklerinde—teslim edilmiş, yurtiçi piyasalara yansımıştır. Bu türün ikon isimlerinin başında yeralan Erkin Koray’ın; aynı dönemin politik figürlerinden öğrenci lideri Deniz Gezmiş’in; hattâ, gene yetmişli yılların “alt-kültür” yaftasıyla dışlanmış arabesk ikonlarından Müslüm Gürses’in, pop-art estetiğinde hazırlanmış tişörtleri yanyana satışa sunulmuştur.

Bir tür “içeriğin boşaltılması” süreci olarak değerlendirilebilecek bu olgunun bir yansıması da Li Xianting tarafından ele alınmıştır. Eleştirmen yeni *avant-garde*’ın “metafizik ve kahramanlık karşıtı, anti rasyonalist ve anti-idealist” doğasına; ve bu hâliyle postmodern olduğuna, işaret etmektedir (aktaran: Stallabrass, 2009: 60).

Gao Minglu'da benzer bir görüşü dile getirmektedir. Yazara göre, “eleştirel avangard etkinliğin yerini, uluslararası arenada kabul görmek uğruna yereli aşmaya çalışan, pragmatik neo-avangard almıştır.” (aktaran: Stallabrass, 2009: 65)

Bu değişim, büyük ölçüde Soğuk Savaş sonrası dönemde yaşanan dış baskıların sonucudur; ancak, Batı ortamlarında, bu değişimin izlediği süreci inkâr etme ve çağdaş Çin sanatını hep Soğuk Savaş ideolojisinin perspektifinden yorumlama, yönünde ısrarlı bir eğilim vardır. (Minglu, 1998: 37'den aktaran: Stallabrass, 2009: 65)

Tüm bu önermelerin müzik alanında da karşılık bulması şaşırtıcı değildir. Performans ve tasarım alanlarındaki yansımalarına geçmeden önce, Minglu'nun irdelediği diğer kavramların da tartışılması yerinde olacaktır:

Gao Minglu, bu sözde “avangard”ın büyük bölümünün Çin’de tüketimcilik kültürünün gelişmesiyle işbirliği içinde olduğunu öne sürer (Pop-Art’a yönelik ilgi de bu nedenle rastlantı değildir); ona göre, Çin dışından bakıldığında öncü görünen yapıtlar, içeriden bakıldığında, gerici görünebilir<sup>115</sup>. Gao, küresel çapta pazarlanabilir olan bu türlü sanatın karşısına, “apartman sanatı” dediği sanatı koyar: pazarlanma kaygısını kenara bırakmış bir avant-garde, özel mekânlarda ya da sokakta teşhir edilen, kalıcı olmayan ve satılmayan işler. (Stallabrass, 2009: 65)

---

<sup>115</sup> Bu önerme, Yeni Müzik alanında son derece geçerlidir. Özellikle, Türkiye'nin 21. yy. başındaki “temsil” biçimi, anılan asimetriyi net bir biçimde yansıtmaktadır.



#### 8.1.4. Küba: Tutarlılığın Reddi

Eugenio Valdés Figueroa, Havana'daki alternatif sanat mekânı *Espacio Aglutinador* için hazırlanmış, manifestoyu andıran metinden (Stallabrass, 2009: 62) şu pasajı aktarmaktadır:

Hata yapma olanakları sınırsızdır. *Aglutinador*'un vebadan kaçır gibi kaçtığı bir şey varsa, tutarlılıktır; vicdanın o sıkıcı ve uyuşturucu “iyiliği... (a.g.y.)

Bu tanıma örnek verirken kullanılan kavramlar, sadece güncel sanatın değil, 21. yy. başında birçok toplumun belirsizliklerini, yalpalamalarını yansıtmaktadır:

[Bu yapıtlar] maskülen ile femineni, mühendislik ile terziliği, ütopyacı inşa ile brikolajı birleştirerek, birbirine karşıt bir dizi terimi tek bir yontu formunda biraraya getirir; böylece, her terim eleştirel olarak irdelenir. Çağdaş sanatta alışlageldiği üzere, hiçbir sentez ya da çözüm önerilmez. (Stallabrass, 2009: 62)<sup>116</sup>

Başka bir bölümde (s.104) ele alınan “Perişanlık Turizmi” kavramının yansımaları için bu coğrafya mükemmel bir laboratuvar olmuştur. “Batılı uygar insan”ın “kurtardığı” sesler ve imgeler, her zaman büyük bir yıpranmışlık, ilkelik, kokuşmuşluk fonunda aktarılmaktadır. Stallabrass bu sürecin düşük teknoloji ve el becerileri boyutlarına dikkat çekmekle müzik için de geçerli bir nosyonu yansıtmaktadır:

Küba'dan çıkan önemli işlerin çoğunda [...] brikolaj ve düşük teknoloji üretimi, toplanmış malzemelerle gerçekleştirilmiş yaratıcı icatlar ve eski el becerilerinin kullanımı, gibi öğeler yer alır. (a.g.y.)

Hâlen “Komünizmin son kalesi” olarak romantikleştirilen Küba, bu özelliğinin turizme tahvil edildiği, tuhaf, bir egzotik ürün hâline getirilmiştir. Ülke

<sup>116</sup> Yazarın aynı sorunsalı ele aldığı başka bir ifadesi de şöyledir: “Bu tür sanatın büyük bölümü, politik sorunların yansımalarıyla beslense de, herhangi bir tavır almaz ve ironik ya da suskun politikayla karakterize edilir.” (a.g.e., 66).

Küreselleşme'nin birçok konvansiyonunu yansıtmak için son derece uygun, "gerekli" bir "öteki" olarak fetişleştirilmektedir.

Küba etnik ve kültürel karışımıyla ve Afrikalı, Avrupalı ve Amerikalı öğelerin görece uyumlu senteziyle, küreselleşme koşulları açısından gayet uygun bir ülkedir. (Stallabrass, 2009: 58)

Ülkenin sanat yaşamındaki dönüşümlerin siyasete ne denli endeksli olduğunu şu saptamalar yansıtmaktadırlar:

Doğu Avrupa Komünizmi'nin çöküşüne ve Sovyet yardımlarını aniden durmasına Küba rejiminin ilk tepkisi, sanatsal özgürlüğe darbe vurmaktır; Avangard sergiler kapatılmış, bunlara onay veren bakan koltuğundan edilmiş, ve bazı tepkili sanatçılar hapse atılmıştır. Bu uygulamalara tepki olarak, 1980'lerde ortaya çıkan avangard sanatçıların çoğu ülkeyi terketmiştir. (Stallabrass, 2009: 58)

Stallabrass, burada Mosquera'nın fikirlerinden (2001) yararlanarak şu saptamaları aktarmaktadır:

[...] uluslararası camianın insan hakları üzerindeki gözetimi ile, piyasa ekonomisinin canlanması süreci yan-yana yürümüş ve yabancı sermaye arayışı kültürel açıklığı desteklemiştir. 1990'larda Küba'da başarılı olan sanatçı kuşağı, Küba'da kalan ve devletin seyahat edip işlerini dolar karşılığı satmasına izin verdiği, böylece büyük kısmı çok iyi hayatlar sürdürme imkânına kavuşan ilk sanatçılar kuşağıdır. İlimli ve tavizkâr eleştiriye izin verilir, ve bazen sanatçının işi üzerinde sansürcülerle tartışılır. (Stallabrass, 2009: 58).

Mosquera'nın son derece güçlü saptaması, Türkiye'de de geçerli bir davranış modelini deşifre etmektedir:

Bu tür eleştirinin, basmakalıp bir örnek hâline gelerek, sanat ürününün yurtdışına satılmasını kolaylaştırma tehlikesi vardır. Politik eleştiri,

yabancı galeriler ve koleksiyoncular için, sanat eserini pazarlayan bir öge hâline gelmiştir (Mosquera, 2001: 13; Stallabross, 2009: 58).

21. yy'da küresel ilgi gören türk sanatı da bu kodu etkin bir biçimde kullanmaktadır. Edebiyat alanında Nobel ödülü kazanan romancı Orhan Pamuk'un, bu ödüle, yıllar öncesinden başlayan ve sağlam bir stratejiyle çalışarak vardığını gözden kaçırmamak gerekmektedir: Pamuk da, daha önce Nobel kazanmış birçok Batılı olmayan yazar gibi, ait olduğu kültürü ve coğrafyayı, Batılı algının beklediği şekilde ve üslupta, yüzeysel bir eleştirelilikle yansıtarak, bu konvansiyona uymuştur. Bu yansıtış biçimiyle, ülkelerinde en azından uzun süreli spekülasyonlara konu olmak, hattâ, daha da iyisi, ülkelerin sanat otoritelerinin sert eleştirilerine maruz kalmak, bu konvansiyonun “folkloru,” temel koşulu, olarak tanımlanabilir. Müzik alanında benzer stratejileri benimseyip uygulayan Fazıl Say da, naif eleştireliliği ve Türkiye'de “engellendiği” söylemiyle bu konvansiyona uymuş, yurtdışında, böylesi bir derinlikle yetinebilecek ortamlarda, görünürlük ve itibar kazanmıştır<sup>117</sup>.

---

<sup>117</sup> Sanatçının web sayfasında, ya da güncel kültürle ilgili bloglara yansıyan spekülasyonlarda, bu süreç detaylı bir biçimde izlenebilir. Ayrıca, b.k.z.: Say, 2009.

### 8.1.5. Rusya ve İskandinavya

Neo-liberal dalganın etkisiyle 1980'lerde başlayan köklü dönüşümlerin başında, S.S.C.B.'nin ilga edilmesi anlamına gelen Glasnost hareketi ve, bu sürecin bir uzantısı olarak ta değerlendirilebilecek, Berlin Duvarı'nın yıkılması (1989) gelmektedir. Bu çözülme sürecinin bir başka sonucu da, o döneme dek egemen olan iki kutuplu dünya düzeninin—bu “düzen”in en önemli ögesi olan, “dehşet dengesi”ne dayalı Soğuk Savaş politikalarının—terkedilmeye başlamasıdır.

“Perişanlık Turzimi” başlığı altında ele alınan olguların birçoğu, bu dönemde, ilgili coğrafyanın sanat pratiklerinde öne çıkmış, “çöküş,” “baskı altındaki yaşam pratikleri,” “sefalet,” “eskillik-yıpranmışlık-yorgunluk,” “anılar... nostalji;” hattâ, bunun öznel bir biçimi olan “*Ostalgie* (Doğu-nostaljisi)<sup>118</sup>,” vb., sanata tahvil edilmiştir. Bu yıllarda birçok Doğu Bloku ülkesinde benimsenmesi umulan bu kavramlar, gerçekten de, beklenenden daha da çabuk yaygınlaşmış, bu ülkelerde, bu öğeler üzerine kurulu çok sayıda sanat ürünü üretilmiştir. Böylesi kavramların sosyalizmden yeni ayrılan ülkelerde hemen ilgi görmeleri şaşırtıcı değildir. Şaşırtıcı olan, üzerinden 20 yıl geçmiş olmasına rağmen, hâlâ bu kodların geçerli olması, hâlâ bu coğrafyaların aynı kimlikle temsilinin beklenmesi ve ilgi görmesidir: Bu anlayış, bir yönüyle “Doğu doğudur!...”<sup>119</sup> anlayışını da yansıtmaktadır.

Stallabrass, dağılan S.S.C.B.'nin egemen sanat ortamında nasıl temsil edildiğine değinmekte, bunu yaparken, Rusya ve İskandinavya'da neo-liberal güçlere aniden maruz kalmanın şokuyla (2009: 48) bir felâket ortamının (a.g.e., 49) doğmuş olduğunu gözlemektedir:

---

<sup>118</sup> Özellikle Doğu Almanya'da, 1970'li yıllarda geçerli yaşam pratiklerine ve bunların göstergeleri olacak her türlü nesneye yarı acıyarak-yarı fetişleştirerek yaklaşmayı; bu nesnelere, ironik, alaycı ya da melankolik yeni bağlamlarla teşhir etmeyi benimseyen bir akım. Benzeri bir eğilimin, yüzeysel bir biçimde “yakın tarihiyle hesaplaşma” modasına kapılan Türkiye Cumhuriyeti'nde de başgösterdiğini hatırlamak yerinde olacaktır (Örneğin: Ayfer Tunç, *Bir Maniniz Yoksa Annemler Bu Akşam Size Misafir Olacaklar*, YKY; Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, İletişim; vb. popüler anlatılar; 2000'li yıllarda çok revaçta olan TV dizileri, örneğin, *Çemberimde Gül Oya*, *Hatırla Sevgili*, vb.).

<sup>119</sup> Bu anlayışı şair Rudyard Kipling'in (1865–1936) ünlü *The Ballad of East and West* şiirinin sonlarında yer alan “Doğu Doğudur, Batı Batı” dizeleriyle sembolize etmek gelenek olmuştur. Şiirin tamamı için, bkz.: Stedman, Edmund Clarence, ed. *A Victorian Anthology, 1837–1895*. Cambridge: Riverside Press, 1895; Bartleby.com, 2003. www.bartleby.com/246/

Rusya ve eski Sovyet cumhuriyetlerinde üretilen sanat eserleri büyük ilgi çekmeye başladı. Toplumsal çöküş fragmanları, Batı'daki izleyicilerin zevkini okşamak üzere tepsilerde sunuluyordu. “Gerçek” en gözde konuydu: Belgesel film ve fotoğraf, performans ve enstalasyon, aracılığıyla herkes “gerçeğin” peşine düşmüştü. Gerçeğin böylesi bir çıplaklıkla sunulmasının arkasında travma yatar [...]; bu noktada, yalnızca öznel bir travmadan değil, ekonomik “şok tedavisi”nin yol açtığı darbelerin yarattığı kolektif travmadan söz ediyoruz. (a.g.e., 49)

Egemen piyasa olarak kapitalist (neo-liberal) dünyaya eklemlenmeye çalışan, bu yolda eski düzeninin (sosyalist, komünist, vb.) değerlerini iştahla al-aşağı eden Doğu Bloku ülkelerinin kültür üretimleri “Batı”nın ilgisini neden ve nasıl çekmektedir? Stallabrass, bu dönüşüm sürecinin “cazibesi”ne dair sert saptamalar yapmaktadır:

Bu tür [eski rejimin değerlerini ve pratiklerini olumsuzlayıcı] işlerin Batılı izleyici için neden çekici olduğu açıktır: bunlar hırsız zenginleri ve kabadaylarıyla, başka türlü söylesek, büyük dolandırıcıları ve katilleriyle<sup>120</sup>, yeni filizlenen bir kapitalizmin ve yeni doğan beyaz avrupalı bir Üçüncü Dünya'nın egzotik esintisini taşır; “şeytan imparatorluğunun parçalanışı ve yenik düşen düşman” romansı da caziptir, kuşkusuz (ki bu, liberalleri ve muhafazakârları aynı derecede eğlendirir); tarihe gömülen bir ideolojinin egzotik tadını da unutmamak gerek. (a.g.e., 51)

Yazar, aynı yerde, tezde “perişanlık turizmi” olarak tanımlanan davranışa görsel sanatlar üzerinden bir örnek vermektedir:

Boris Mihailov, evsiz insanlara, fotoğraf makinesi karşısında kendilerini teşhir etmeleri için para verdi ve bunlarla bir dizi fotoğraf üretti. Böylece, para için bedenini sunan insanların maruz kaldığı baskıyı vurguladı (bu noktada, çeşitli aşağılamalara boyun eğmeleri ve kendilerini teşhir etmeleri

---

<sup>120</sup> 1990 sonrası Türk Sineması'nın ve TV yapımlarının da aynı konulara verdiği ezici ağırlık düşündürücüdür.

karşılığında insanlara para ödeyen Santiago Sierra'nın işi akla geliyor)...  
(a.g.y.)

Benzer stratejilerin benimsendiği sayısız proje, 2000'li yıllarda, Türkiye'de de gündeme oturmuştur. Bunlar arasında ilk akla gelenler, Kutluğ Ataman'ın travestilerle, çingenelerle, vb., gerçekleştirdiği video işleri ve İstanbul Bienali, İstanbul Tiyatro Festivali, vb., uluslararası etkinlikler eksenli üretilen, Tarlabası, Sulukule, Yedikule, gibi “sorunlu” iskân alanlarındaki yaşam pratiklerinin teşhir edildiği ürünlerdir. Bu ürünlerin olmazsa-olmazı, çingenelerin müzik pratikleri ise, güncel sanat ortamında duysal alanın nasıl algılandığına dair ipuçları üretmektedir.

Öte yandan, Yeni Dünya Düzeni olarak empoze edilen konvansiyonların hızla çözülmesi, BRIC gibi, güçlü ekonomilere dayalı örtülü ittifaklar, A.B.D.hükümetlerinin benimsedikleri itici dış politikalar, vb., Rusya'nın tekrar hatırı sayılır bir atağa kalkması sonucunu etkilemiştir. Bunun doğal bir uzantısı olarak görülebilecek bir oluşum da rus sanatçıların sayısız çağdaş sanat platformunda güçlü varlıklar göstermesi, giderek daha fazla görünürlük kazanmasıdır. Sanatçıların bu görünürlükleri arttıkça ve baskınlıkları pekiştikçe, anılan “ötekileştirici” konvansiyonlardan kolaylıkla uzaklaşabileceği beklenebilir. Kaldı ki, bu izleğin “ötekilikten geçinen” bütün sanatçı coğrafyaları için de geçerli olabileceği umulabilir.

İskandinavya'nın güncel durumu ise biraz daha farklıdır. Gene de benzer bir motiften hareket edildiğini belirtmek yanlış olmayacaktır. “Sosyal devlet” anlayışının tasfiyesi, burada da asıl sebep olarak görünmektedir: Sanat politikaları dahil, her alanda yaşanmaya başlayan köklü dönüşümün ardındaki sebep, bölgedeki siyasî iklimin değişmesidir:

1990'larda, İskandinavya'nın başarılı sosyal demokrat ekonomileri, finans piyasalarındaki kuralsızlaşma ve döviz kurları üzerindeki kontrolün kaldırılmasıyla, aniden neo-liberal bir yöne girmeye zorlandı. 1990'lı yılların başlarında yaşanan ekonomik durgunluk bu duruma tuz biber ekti ve İskandinav hükümetlerini, yurttaşlarının uzun yıllardan beri kanıksadıkları sağlık ve diğer sosyal yardım programlarından kısmen

vazgeçmeye zorladı. İmâlat sanayiinin çökmesi, sözkonusu coğrafyayı o güne dek aşına olmadığı sıkıntı verici bir olguyla, işsizlikle, karşı-karşıya bıraktı. Kitlesele göçler daha önceden kapalı ve epeyce homojen olan toplumlari dönüştürmeye başladı. (Stallabrass, 2009: 52)

Başka yerlerde olduğu gibi, İskandinavya'da da, modernizm ve sosyal demokrasi arasında güçlü bir ilişki vardı (a.g.y.) [...] Cenazesi daha yeni kaldırılan modernizmin hayaleti İskandinavya'da kol geziyor ve bu hayaleti sürekli kovmak gerekiyor. Pek çok sanatçı, hâlâ, açılmasın diye, tabutun kapağına çivi çakmakla meşgul. (a.g.e., 54)

İskandinav sanat dünyasında da temiz, konstrüktivist bir modernizm normal ömründen fazla yaşadı. Ekonomik durgunluk ve yol açtığı sonuçlar sanatın rolünü de değıştirdi: Faydacı tasarımın ve ütopyacı-konstrüktivist projelerin yerini eleştiri aldı. Sosyal demokrat hükümetler, pek çok yerde, başka hükümetlerin yaptıkları gibi, sanatçılara finansal destek sağlayarak onları kendi saflarına çektiler, sanatçıların bu desteğe direnmesi zordu. (a.g.e., 52)

Devlet korumacılığıyla canlı tutulan bir sanat yaşamının toplumsal desteğe büyük gereksinmesi olacağı besbellidir. İsveç örneğinde, ademi-merkezî bir sanat organizasyonları sistemi geliştirilmiştir. Ülkenin uçsuz-bucaksız taşrasına sanat etkinlikleri ihraç edilmiş, Kraliyet'e bağılı sanat etkinliğı acentaları eliyle dağıtılan ödeneklerle, onbinlerce sanatçı ülkenin dört bir yanındaki, her sosyal sınıftan, vatandaşın ayağına taşınmıştır. İsveç sanatı uluslararası politikada bir başarı aracı olarak ta değıerlendirmiştir. Moğolistan, Çin, Afrika ülkeleri, vb., yüzlerce değışik kültür ortamına sanatla hitap etme ve bağlar kurmağa çalışılmıştır. Gene de, 2000li yılların sonlarında, bu politikanın tersini benimseyen bir iktidar egemen olunca, bu sistemin tümüyle yok edilmesi yoluna gidilmiş, Kraliyet acentaları kapatılmıştır.

Temel ihtiyaçları olan evrensel modernist insan paramparça edilip, birbirlerine karşıt çıkarlara ve çatışmalı kimliklere bölündü. Herkesin sevinçle karşıladığı bu parçalanmayla birlikte, geriye kalan küçülmüş figürün incelenmesi gündeme geldi. (a.g.e., 54)

Bu sonucun toplum bilimlerinin temel perpektifini de yansıttığını—tekil, atomize, benzersiz, vb., öğelerin kültürel çalışmalar, sözlü tarih, hattâ, artan örnekleriyle etnomüzikoloji alanları için de büyük ölçüde geçerli olduğunu—hatırlamakta yarar vardır.



### **8.1.6. AB Oluşumunun İronisi: “Bölgeler Avrupası” Projesi**

Avrupa ortamında “... bölgeselleşmenin sürmesinin ve bölgesel kimliklerin güçlenmesinin, bir Avrupa kimliğinin gelişebilmesi için bir önkoşul olduğu”nu savunan Karlsson, (2007:1) birçok çelişkiler içeren ve toplumsal yaşamın birçok alanında zihin bulandıran bir önerme sunmaktadır. Önerme, her ne kadar Avrupalı bir diplomatın kaleminden, Avrupa’nın yeni şekillenme sürecine dairmiş gibi aldatıcı bir görünümle çıkıyorsa da, “bölgesel kimlik” olgusunun “promosyonu,” Avrupa’nın ilişkide olduğu ya da olmak istediği birçok pazarın ekonomik ve siyasî kaderini etkileyici nitelikler taşır. Günümüz dengeler sisteminde AB’nin hedeflediği, zaten, son derece örgün ve merkez lehine işleyen karmaşık ekonomik yapılarıdır.

Bu bölümde, siyasî bir örgütlenme modeli, ya da ekonomik bir örüntü modeli, olduğu kadar toplumsal ve kültürel vurgularıyla da dikkat çekici olan yeni “bölge” kavramlarının çağdaş müziğin konumuna, dolaşımına, ekonomisine, hattâ tanımına, etkileri, ele alınacaktır.

#### **8.1.6. 1. Giriş: “Bölgeler Avrupası” Kavramının Arkaplanı**

Değişen kutuplar/kutupluluk kavramı çerçevesinde, yeni siyasî birimlerin türemesi; toplumsal birimlerin (ülke, bölge, kent, köy, taşra) fonksiyon ve tanımlarının değişmesi ve farklı dolaşım/iletişim/ilişki profillerinin ortaya çıkması son derece doğaldır. Bu noktada en belirgin dönüşüm bazı kentlerin—özellikle de ekonomik hacmi büyük, bunu özerk bir kültüre tahvil edebilen metropollerin—uyguladıkları “parçala ve yönet” stratejisinde gözlemlenebilir. Kaldı ki,

Avrupa politikası”na ilişkin tartışmalarda giderek bir model ya da ütopya olarak sunulan “Bölgeler Avrupası,” ulus-devletler 1500’lerde güçlü bir biçimde ortaya çıkmaya başlamadan çok daha önce, bir gerçeklik olarak bulunmaktaydı. [...] O zamanlar Avrupa’nın 80 milyon civarında olan nüfusu 500’den fazla teritoryal birime ayrılmıştı. Bunlar bağımsız devletler, dükalıklar, piskoposluklar ve özyönetimsel kentlerdi. Gelişmekte olan ulus-devletlere karşı en güçlü direniş, işte tam bu kentler arasındaki ilişki ağının bir bölgesel ortaklığa ulaştığı yörelerden yükseliyordu. (Karlsson, 2007: 21-23)

Karlsson'un Orta Avrupa'nın metropolleri üzerine bir tespitinden hareketle, bu merkez şehirlerin artık "komşu olmak yerine, son duraklar, sınır kentleri ve hattâ cephe kentlerine dönüşmüş" (Karlsson, 2007: 27) oldukları savunulabilir. İstanbul da, bu dönüşüme çok iyi bir örnek sunmaktadır. Hem atfedilen "Doğu"nun sınırında, hem de "Batı"nın kapısında istisnaî bir son durak olan bu metropol, özellikle sanat için arzulanan her türlü heterojenliği barındıran, bir yandan arkaik ve egzotik, diğer yandan gelişkin ve post-modern bir cephe konumundadır<sup>121</sup>.

Öte yandan Fransız Devrimi'nin dahi değiştiremediği toplumsal gerçeklik, yeni yönetim yapılanmalarının sınıfsal dokusu olmuştur. Bu yapılanmalar

[...] 1789 devrimine kadar, yalnızca üst sınıfın bazı kesimlerini kapsıyordu. Devrimden sonra bile, Normandiyalı, Provanslı, Aquitanlı, Gaskonyalı, Breton, köylüler, ırgatlar, hizmetçiler, askerler ve zenaatkârlar gibi basit halk tabakaları, neyse öyle kaldılar ve konuşmalarını çeşitli dillerde sürdürdüler. (Karlsson, 2007: 23)

Bu noktada, günümüzde de, çatı oluşumlarının sorgulanması halinde, benzer sonuçların çıkabileceği düşünülebilir. Acaba AB, serbest dolaşım ekonomisine ve aidiyet modeline sahip belli bir üst sınıf dışında ne oranda ilgilenilen ya da kabul gören bir oluşumdur? Ne noktada, salt bir ütopya değil de, genel bir "açık toplum" modeli sunmaktadır? Sanat alanına yansıtıldığında, hangi tipte, tanımında, ve söylemde sanatçıların serbest dolaşımına el vermektedir? Birlik kimi sınırları ortadan kaldırırken, yerlerine çok daha yükseklerini mi koymaktadır?

AB dışından, örneğin Türkiye'den, Birlik ülkelerinden birine seyahat etmek isteyen bir sanatçının karşılaştığı durumlar traji-komik boyutlar alabilmektedir: Schengen vizesi gerektiren bir yolculukta, vize başvurusu yapılırken, pasaportta daha önceden alınmış Schengen vizeleri sorulmakta, bu vizelerin sayısı doğal olarak avantaj sağlamaktadır. Ancak, hâlen geçerli bir Schengen vizesinin varlığı

---

<sup>121</sup> Metropoller, ve özellikle İstanbul üzerine çok daha geniş tartışma ve saptamalara, çağdaş sanat/müzik – kent ekonomisi/kültürü ilişkileri bağlamında değinilmiştir. Bkz. "Uluslararası Etkinlikler ve Küreselleşme" (s. 205, vd.) ve "Uluslararası Etkinliklere Temsilî Örnekler Olarak İstanbul Bienalleri ve İstanbul Müzik Festivalleri" (s.225, vd.) bölümleri.

halinde, talep edilen, bu vizenin alındığı konsolosluk ya da temsilcilikçe iptal edilmesi ve hedef ülkenin konsoloslughuna yeni bir vize için başvurulmasıdır. Kezâ, AB içinde serbest dolaşım bir yana, Schengen ülkeleri dahilinde bile, alınmış bir Schengen vizesiyle, vizeyi veren dışında bir ülkeye geçiş dahi engellenebilmektedir. Anılan tüm bu komplikasyonlara, yapılacak etkinlikten bir gelir edinme ihtimalinde gerekecek “ticarî vize”nin ek yükümlülükleri dahil edilmemiştir. Uluslararası bir ödül ya da etkinlik davetinin nihaî karar aşamasına ulaşılan dek gözönünde tutulmayışı, her türlü vize işlemi için geçerli rutin işlem ve süreçlerin ancak en sonunda, bir avantaj sağlayabileceği, gerçeği, çizilen “geniş demokratik hakların gözetilmesi,” “sınırların kaldırılması,” “küresellik,” “diyalog,” gibi söylemlerle çelişmektedir.

#### **8.1.6. 2. Varsayımlar ve Çelişkiler**

AB bünyesindeki bölgeselleşme ve bölgeler yaratma politikalarının arkasında “organik bir bütünsellikten çok yerel, bölgesel ve ulusal kültürlerin bir karışımının AB’nin pek de demokratik olmadığına inanılan yapısını değişime uğratacağı varsayımı” (Kurumuş, 2007: 3–4) yatmaktadır. Bu politikanın temelinde, Birlik içinde baskın güç odaklarının, iç-merkezlerin, lehine işleyen süreçlerin el değiştirmesi, yayılması, dağılması istenci göze batmaktadır. Kaldı ki, Birleşik Krallık, Almanya, ya da Fransa’nın, örtülü ya da açık hükümranlığı, diğer Birlik üyesi ülkelerin çıkarlarını zedelemekte, özellikle ekonomik gücü yerinde olanların, kendilerine görev biçilen “fedakârlıklar” yerine, otoritelerini ve avantajlı durumlarını daha da pekiştirecek yeni seçenekler aramaları sonucunu doğurmaktadır. Bu itibarla, yeni bir merkez, güç odağı, olma arzusundaki İsveç’in—uzun yıllar Avrupa’nın periferisinde sayılan bir ülkenin—anılan politikayı neden desteklediği, bir açıdan açıklık kazanır.

Küreselleşmenin en temel göstergelerinden sayılan, ulus-devletlerin çözülmesi sürecinin de yeni bölgeselliklerin gündeme geldiği ekonomi politikalarıyla büyük ilgisi vardır. Ulus-devletlerin çözülmesi sürecini, başta, hükümetlerin halklarına yeterli kazançlar sağlayamamasına; bunun sonucunda, “bölgesel otonomi, federalizm ve kapsamlı yetki devri türünden dönüşümlere” bağlayan birçok tezin (Kurumuş, 2007: 5) yanısıra yeni bulunan bir doğal zenginliğin paylaşılmasını ya da “dışsal bir faktör” olarak küreselleşmeyi esas alan nedenlere bağlayan

Kurumuş'un (2007:5) öngörüsüne koşut olarak, benzer süreçlerin sanat alanında da yaşandığı savunulabilir. "Ulus-devletlerin himayesindeki sanat resmî söylemleri dile getirir!" yolunda yaygın bir kanı vardır. Bunun dışındaki üretimler ise, en azından maddî destek bulmak amacıyla, küresel ekonominin ve iletişimin araçlarını kullanarak daha geniş, ulus-aşırı bünyelere, ya da farklı kimlik tezleri üzerinden daha küçük, bölgesel; kimi zaman da ulus-devlet söylemleriyle çelişebilen örgütlenmelere başvurmaktan çekinmezler. "Yeni bulunan bir doğal zenginlik"le, yeni itibar kazanan bir sanat türünün ürünleri (özellikle "güncel sanat"ın), bu açıdan birbirine benzerler. Yeterince çarpıcı bir ürün hemen sistem tarafından benimsenir ve sahiplenilirken, daha marjinal olan ürünlerin görünürlük kazanacakları platformlar, gene marjinal söylemlerle pekiştirilerek, aidiyet zeminlerine başvurur.

Yeni Dünya Düzeni'nde, yapıt sahibinin kökenine referans verilirken, ya yaşadığı/çalıştığı şehrin kimliğine (Örn., İstanbul, Amsterdam, Paris, New York, Beyrut...), ya da etnisitelere (Örn.: doğu ermenisi, polonya yahudisi, sürgündeki Lübnanlı, diasporadaki alevî bir kürt, vb.) değinilmesi adet olmuştur. Son yıllarda, giderek artan oranda, kataloglarda, tanıtım yazılarında ya da artist ajanslarındaki listelerde görünürlük kazanan bu durumun en önemli gerekçeleri, bir yandan ekonomik, diğer yandan sosyaldir. Ulus-devlet bünyesiyle sınırlanmayan "hareketli" (*mobil*) bir kimliğin ulus-aşırı, küresel platformlarda/pazarlarda yer alması, iki yönelime de hizmet eder.

Yukarıda anılan olgu, Avrupa'nın birçok bölgesinde, sanılabileceğin tersine, oldukça geçerlidir. Etnisiteye ya da bölgesel değerlere sarılmanın, ille de ekonomik açıdan dezavantajlı alanlara/toplumlara/topluluklara özgü bir durum olmadığını da unutmamak gerekir. Örneğin, güçlü bir siyasî odak olan Kuzey İtalya'nın ulus-devletin siyasî liderliğini elinde tutuşunu dile getiren

"Lega Nord'un arkasındaki desteğin kendilerini İtalyan veya İtalyalı olmaktan çok "Floransalı, Venedikli, Napolili, Bolonyalı" olarak tanımlayan kesimlerden gelebileceğinin ipuçlarını veriyor." (Kurumuş, 2007: 9)

ifadesi; ya da günümüz İspanya, Fransa, ya da Belçika “ulusal” sınırlarında yaşanan sürtüşmelerin ve etnisite bağlamı kimlik tanımlarının, siyasî uzantıları hatırlanabilir.

Böylesi bir olgu, doğal olarak, kurumsal yapılanmalara da yansıyan yeni formülasyonları gündeme getirmiştir. AB nezdinde, Brüksel’de temsilciliği bulunan, ulusal delegasyonlar dışındaki birçok kuruluş arasında, örneğin, Finlandiya Akademisi, ya da Helsinki Üniversitesi gibi, akademik kurumların da bulunması, bilim kadar sanat, hattâ çağdaş müzik açısından da çarpıcıdır. Böylesi temsillerin ilk akla gelen gerekçeleri “AB nezdinde sesini duyurmak, bölgesel fonlardan pay almak veya ilişkiler kurmak” olabilir. Diğer yandan, siyasî bir bünyeye sanat ve bilim üzerinden etki/baskı da oluşturabilecek böylesi “temsiller,” Yeni Dünya Düzeninin iyice karmaşıklaşan kültür–ekonomi–siyaset ilişkilerine ilginç örnekler teşkil etmektedir. Bu noktada, salt siyaset alanından çağdaş müzik platformuna yansıyan bir davranış modelini irdelemek yerinde olacaktır:

Brüksel’deki Güneydoğu Finlandiya Bölgesel Temsilciliği yalnız Güney Karelya ve Kymenlaakso yörelerini değil, aynı zamanda, komşu Rusya Federasyonu’nun St. Petersburg kentini ve Leningrad İli’ni de temsil etmektedir. [Böylesi bölgesel temsil] örneklerini büyük sayılara varacak biçimde artırmak mümkündür. (Kurumuş, 2007: 12)

Yukarıda anlatılana benzer bir temsil biçimi, 2008 yılında Litvanya’da gerçekleştirilen ISCM genel kurul toplantılarında gözlemlenmiştir<sup>122</sup>: Belçika’nın federal yapısına bağlı Felemenk’in, özerk bir yönetim olarak diplomatik tanınmışlığı olmamasına rağmen, temsilciliğinin, Belçika’nın temsilciliğini iptal ettirmek ve Felemenk Bölgesi’nin ulusal temsilciliklerin sahip oldukları temsil haklarına sahip olmasını sağlamak yolunda Genel Kurul’un onayını elde etmeğe kıl payı yaklaşabilmesi bu zeminin ne kadar ciddi siyasî amaçlara hizmet

---

<sup>122</sup> ISCM World Music Days (Dünya Müzik Günleri) 2008, Genel Kurul toplantısı, 24 Ekim – 30 Ekim 2008, Teachers’ House, Vilnius, Litvanya.

edebileceğini kanıtlamaktadır<sup>123</sup>. Uluslararası bir organizasyon olan ISCM (International Society for Contemporary Music), daha kurumsal başlığında “ulus” birimine vurgu yapmaktadır. 2008 yılı toplantılarının en önemli gündem maddesinin “ulusla sınırlı olmayan birimlerin de temsili” olması, daha doğrusu, gündemin bu tez üzerinden manipüle edilmesi, müzik üzerinden de siyaset yapılabileceğinin paradokslu bir örneğidir: ISCM genel kurulu tarafından “tanınması” halinde uluslararası bir platformda “tanınmışlık” tezine sahip olacak bölgesel bir inisiyatifin, bu durumu daha yüksek siyasî platformlarda “emsal teşkil edecek” bir politik silaha dönüştürmesi son derece olası bir gelişmedir. Kaldı ki, aynı toplantılarda İskoçya, Hong Kong, Tataristan, hattâ herhangi bir ek tanım kullanılmaksızın Kıbrıs’a da vurgu yapılması, bu temsil meselesinin alabileceği boyutlara daha başka hassas örnekler üretmiştir.

---

<sup>123</sup> Flemenk bölgesini temsil eden delegelerin çabaları ve yoğun “koridor diplomasisi” bir sonraki ISCM zirvesinde (İsveç, 2009) sonuç vermiş, istedikleri yönde bir karar olarak, Flemenk Delegasyonu’nun asil üye olarak temsil yetkileriyle donatılması kararı çıkmıştır.

### 8.1.6. 3. Bir Ütopya Olarak Orta Avrupa

Daha 20.yy'ın başlarında Friedrich Neumann tarafından, "*Das Deutschland* (Almanlık)" kavramı çevresinde önerilen bir Orta Avrupa modelini "Fransızlar, İtalyanlar, Türkler, Ruslar, İskandinavlar ve İngilizler arasında orta noktayı oluşturan bir insan tipi"ne vurgu yaparak zikreden Karlsson (2007: 25), aynı metinde, 1915-1930 arasında, Orta Avrupa'nın entelektüel merkezinin, Almanya'nın yanısıra, "Eski Avrupa'nın unutulmuş şehirleri olan "Budapeşte, Viyana, Prag, Krakow ve Varşova gibi kent kültürlerinin çekim gücüyle belirlendiğini" ve Orta Avrupa'nın "bir tür Atlantis" olduğunu yazar. Ütopyaya diğer bir vurgusu da "Sosyalist Dünya'da kendini evinde hissetmeyen herkes için bir ütopya" şeklinde nitelendirdiği, Avrupa'nın "kaybolmuş merkezinde bir rönesans" ifadesindedir (a.g.y., 28). Gene benzer bir ifade olan "yörelere rönesansı," Avrupa'nın son 20 – 25 yıllık geçmişinde, frizler, bretonlar, furlanlar, ladinler, kimberler, sorblar, kaşublar, rutenler, ulahlar, korsikalılar, katalonlar ve alsaslular, gibi kavimlerin ortamında, yani "küçük halkların Avrupası" ekseninde, yaşanan oluşumlara işaret edilirken kullanılmaktadır (a.g.y., 38).

### 8.1.6. 4. Modelin Bir Yansıması: Avrupa'da Bölgeler ve Çağdaş Müzik

"Homojen ve tek bir Avrupa" fikri oldukça sorunludur. Kıtanın, son derece belirgin ekonomik, sosyal ve kültürel farklılıklar yüzünden, üç değişik tip bölgeye ayrıldığı varsayılır: "a) Lider bölgeler, b) eski ya da hantal endüstri yapılarının bulunduğu bölgeler ve c) sanayileşme sürecinden hâlâ marjinal ölçülerde etkilenen tarım bölgeleri" (Karlsson, 2007: 40). Bunların ilkinde örnek teşkil eden iki güç alanı Avrupa kültür pazarının da ana arterlerini gösterir niteliktedirler:

Bunların birincisi uyduyla çekilen gece fotoğraflarında görülen ve "mavi muz" denilen, geleceğin "megapolis"i kapsamında yer alan kentler kuşağıdır. Bu kuşak İngiltere'de Manchester'den başlar, Ren ve Ron vadileri boyunca uzanır, Lombardiya'ya ulaşıp Milano'da son bulur ve merkezinde Frankfurt vardır. (a.g.y.)

Sadece dünyanın en önemli müzik fuarı sayılan Frankfurter Musikmesse'ye değil, çağdaş müziğin en ciddi oluşumlarından olan Ensemble Modern gibi topluluklara, zengin ve çeşitlilik arzeden müzik festivallerine, ve bunların yanısıra, birçok

alternatif müzik sahnesine yaptığı ev sahipliğiyle, Frankfurt'un merkezî konumu müzik alanında da geçerlidir. İkinci güç alanı ise

“güneş kuşağı” denen, Toscana'dan başlayıp Milano üzerinden Lyon, Barcelona ve Valencia'ya uzanan bölgedir. [Bu kuşak] Kaliforniya'nın A.B.D.'deki rolüne [benzer bir rol oynamaktadır]. (a.g.y.)

Anılan kuşağın taşıdığı işleve bakarak, genel ekonomik profilinin yanısıra, müzik endüstrisinin, tıpkı Kaliforniya'da olduğu gibi, ağırlık taşıdığı, “ikincil” fakat zengin bir konumda olduğunu anlamak mümkündür<sup>124</sup>.

Yeni Müzik alanındaki çarpıcı gelişimi ve önemli bir çekim merkezi olmaya aday kimliği daha sonra etraflıca ele alınacak Akdeniz Bölgesi hakkında ise, şu öngörüler yapılmaktadır:

[...] yarı periferi sayılan güney, yeni teknolojiler, hammaddeye bağımlı olmayan endüstriler ve yeni hizmet kültürüyle, Avrupa'nın bir numaralı ekonomik büyüme bölgesi olacaktır. (a.g.y.)

Bölge bu öngörülerini doğrulayacak bir yola girmiş bulunmaktadır, ancak, bölgede yaşanan siyasî çalkantılar ve ekonomik istikrarsızlıklar nedeniyle bir sorun alanı olmayı sürdürmektedir.

Kuzeyde yeralan “Yeni Hansa” ya da Batı kıyılarındaki “Atlantik Yayı” oluşumları müzik alanında henüz kayda değer ortaklıklar göstermemişlerse de, gene kuzeydeki Baltık bölgesi, hem tarihi çok gerilere uzanan Nordic Music Days, gibi köklü festivallerle, hem de Baltık ülkeleri arasındaki işbirlikleriyle, son

<sup>124</sup> Bölgelerin çeşitliliğine dair bkz. Karlsson, 2007. Bu bölümde, her ne kadar sadece “Avrupa'nın Makro Bölgeleri” ayrımından hareket edildiyse de, anılan metinde geçen “İdarî Bölgeler,” Fonksiyonel Bölgeler,” Sosyal Bölgeler,” Cephe Bölgeleri,” Yoksul ve Zengin Bölgeler,” Kentler Avrupası,” Uluslar-ötesi Bölgeler,” şeklinde tanımlanmış diğer bölge biçimlerine de, sanat/müzik ekonomisi ve politikalarını yönlendirip biçimlendirebildikleri oranda değinmek mümkündür. Bu tezin başka yerlerinde de “Bölgecilik” vurgusu, yukarıdaki tanım ve ayrımlara başvuruyla yapılmış olacaktır.



derece belirgin bir bölgesel hareketliliğe sahne olmaktadır. Bir oranda, Avrupa'nın merkez güçlerinden (İngiltere, Almanya, Fransa) izole olmayı benimsemiş görünen bu etkinlikler, bölgeye özgü bir ortak kimlik ve tarih tasarımıyla hareket ederler<sup>125</sup>.

#### 8.1.6. 5. Ayrılcılık

AB ülkelerindeki bölgesel ve azınlık dillerinin envanterini çıkarmaya yönelik bir proje olan **Euromosaic** (1992) anadil esasına göre ayrılcılığı destekler görünümündedir: Katalan Bölgesi'ndeki 2006 referandumu bölgeye daha çok otonomi tanımakla kalmayıp İspanya'dan ayrılma eğilimini güçlendirmiştir. (Kurmuş, 2007: 15) Azınlık dilleri “bölgeselliğe ve etnik farklılaşmaya katkıda buldukları için desteklenmektedir.” (a.g.y.) Politik-doğruculuk tonu saklı olsa da şöylesi bir önerme, AB politikalarını yansıtmaya açısından dikkat çekicidir:

Dile ve kültürel çeşitliliğe saygı, Avrupa Birliği'nin temel haklarla ilgili Avrupa Ortaklık Belgesi'nin 22. maddesiyle vurgulanan temel prensiplerinden biridir. (Karlsson, 2007: 38)

Dil–müzik ilişkisi üzerinden kurumsal etkinliklere bir örnek, Avrupa azınlık dilleriyle söylenen şarkı yarışmasıdır. EBLUL (European Bureau for Lesser Used Languages/Avrupa Seyrek Kullanımda Olan Diller Bürosu)'un İsveç'teki karşılığı olan SWEBLUL, bu yarışmanın dördüncüsüne ev sahipliği yapmıştır (Östersund, 2006) (Karlsson, 2007: 39).

---

<sup>125</sup> 2007 yılında, İsveç'in Norrköping kentinde düzenlenen Nordiska Musikdagarna/Nordic Music Days (Kuzeyli Müzik Günleri), bölgedeki en eski ve sürekli Yeni Müzik işbirliğidir. İlki, 1888 yılında gerçekleştirilmiştir. **Nordic Composers Council** (NCC) (Kuzeyli Besteciler Konseyi) tarafından, her seferinde başka bir üye ülke şehrinde düzenlenen etkinlik, Konsey'in 1947'deki kuruluşundan itibaren, iki yılda bir düzenlenmiş, 2007'den itibaren de her yıl tekrarlanması öngörülmüştür. NCC, üye ülkelerdeki besteciler birlikleri için bir çatı örgüt niteliğinde işler. Bu ülkeler, Danimarka, Finlandiya, İzlanda, İsveç ve Norveç'tir. Konsey'in amacı “üyelerin sosyal, ekonomik ve artistik ortak çalışma hedeflerini harekete geçirmek” olarak tanımlanmıştır (*Nordic Music Days, Festival Katılım Dosyası*, 2007, Norrköping). Katılım ve gözlem yapma şansı bulunan festivalde, çok geniş ölçek ve çeşitlilikteki konserlerin yanı sıra, konferans, seminer, atölye çalışması gibi etkinlikler de yer almış, bu toplantıların çoğunda kullanılan dil, sunumu yapan Kuzey ülkesinin anadili olmuştur. Herhangi bir tercüme ya da benzer uluslararası etkinliklerde giderek norm haline alan İngilizce kullanımına itibar edilmemiş; ortak tarih/kültür ve dillerin ilişkiliği düşüncesiyle, sunumların “herkesçe anlaşılır” olduğu ifade edilmiştir (Nordic Music Days, 29 Ağustos – 1 Eylül, 2007, Norrköping, İsveç).

Ayrılkçılık AB'nin gözünde göreceli bir kavramdır. Ayrılan ülkenin AB üyeliğinin devam etmesi, yani daha önce politik ve ekonomik bir topluluğun üyesi olan bir ülke yerine şimdi iki üye olması AB için yeterli gibi görünmektedir. Belki bu nedenle, Brüksel AB içindeki ayrılkçı hareketlerden korkmamaktadır. Öyle anlaşılıyor ki, anadil temeline dayalı ayrılkçılığın ulus-devletlerin varlığını güçsüzleştirmesinin ortak yönetimi güçlendireceği varsayılmaktadır.” (Kurumuş, 2007: 15)

Öte yandan, yukarıda da anılıp sorgulandığı gibi, birçok siyasî gelişme, hedeflenenin, ya da telâffuz edilenin aksine, sınırların daha da kesinleştiği, çatışmaların sertleştiği ve bambaşka bir muhafazakârlık psikolojisinin gündemde olduğu bir Avrupa manzarası yansıtmaktadır. Bu noktada, “Bölgeler Avrupası” paragrafını, bu tanımı kitabının adı olarak benimseyen Karlsson'un “itiraf” gibi değerlendirilebilecek ifadesiyle kapatmak yerinde görünmektedir:

Bugün “Bölgeler Avrupası”, özellikle değışken coğrafyası olan bir Avrupa'dır ve, politik bir gerçeklik olmaktan öte, bir slogandır. (Karlsson, 2007: 24)

### 8.1.7. Afrika: “Avrupalı Modernizasyon Fantezilerinin Laboratuvarı”

2008 Ekiminde, Berlin’deki Dünya Kùltürleri Evi’nde (Haus der Kulturen der Welt) yapılan bir etkinlikler zincirinde, Kuzey Afrika’nın “30’lu yıllardan itibaren Avrupalı modernizasyon fantezileri için bir laboratuvar” gibi kullanıldığını ileri süren, çok sayıda sergi, film, performans ve söyleşi içeren, uluslararası bir toplantı yer almaktaydı. Toplantı “Kolonyalizm olmasaydı, Avrupa Modernizmi gerçekleştirilemezdi...” tezinden hareket eden entelektüelleri biraraya getirmekteydi. Bu düşünürler, özellikle Avrupa’nın kolonilere zorla ihraç ettiği modernist yapı sanatı ve mimarî politikalarının Kuzey Afrika’nın geleneksel kavramlarını hiçe sayan yollarla uygulanıp, bölgenin kültürel dengesini sarstıklarını düşünmekteydiler. Özellikle toplu konutlar ve kamusal alandaki tasarımlarda, bu sarsıcı etkiye referans olarak benimsenen “*In der Wüste der Moderne – Koloniale Planung und Danach* (Modernin Çölünde – Kolonyal Planlama ve Sonrası)” kavramı çok düşündürücüdür.

Bu kavram *The Colonial Modern* başlıklı konferansın (23.10. – 25.10, 2008) teması idi. Eylül – Ekim, 2008 tarihli konferans tanıtım broşüründe, bu tema üzerinde yapılan sunuşların özetleri sunulmaktadır. Konuşmacılar bu ilişkinin salt tarihsel ya da estetik boyutlarını ele almakla yetinmeyip; güncel sosyal ve politik uzantılarına da yönelmişlerdir. Zorla ihraç edilen yeni kültürün sadece modernizmle sınırlı kalmadığına, Post-modernizm’in de kolonyal projenin gölgesindeki edimlerde bulunma alışkanlığını sürdürdüğüne dikkat çekmişlerdir (a.g.y.).

Aynı biçimde, Güney Afrika’da da, şehirlerin yapısı Apartheid mimarları tarafından tasarlanmıştır. Hem şehirler, hem de şehirlerin içindeki bölgeler birbirlerinden deri renklerine göre ayrımı gözeten sınırlarla ayrılmış ve bu sınırların aşılması çok zor olmuştur. Bu imar planı, doğal olarak, bölgelerdeki yerleşimin sosyal yapısını da belirlemiştir. Sosyal yapı ve doku kültürün, dolayısıyla da müziğin, kimliğini de belirlemektedir. Siyah Güney Afrikalılar arasında geçerli bir söylem müziğin bu boyutlarından birini yansıtmaktadır:

Sefaleti ve işsizliği unutmak için söyle şarkını,  
söyle ki aklından çıkıp gitsinler.

(*Township Jive*, Yön.: Bram De Rijcker,  
Epeios Productions, 2006, Belçika)

### 8.1.7.1. Bir “Afrika Operası” Üzerinden Yansıtılan Temsil Kodları

Hans Huyssen, Güney Afrika’yı temsil eden bir (beyaz) kompozitör olarak ülkedeki vahşi Apartheid çatışmalarından uzakta, başta Münih olmak üzere, merkez-Avrupa’da yetiştikten sonra ülkesine döndüğünde, Bloemfontein yüksekokulu müdürlüğüne tayin edilmiştir. “İki dünya arasında bir seyyah” gibi konvansiyonel yakıştırmaları sadece Avrupa ve Afrika arasındaki dolaşımıyla değil, ilgilendiği ve uyguladığı iki müzik türü olan çağdaş ile barok müzik arasında kurduğu eklettik ilişki ile de gündeme getiren kompozitör, *Masques* adlı yapıtını bir “Afrika Operası” olarak nitelemektedir (Them, 2006: 29).



Şekil 43. Hans Huyssen’in *Masques* adlı operasından bir sahne. *Neue Zeitschrift für Musik*, Sayı 5/2006 (Ekim – Kasım), Schott Music, Mainz, s. 12-13 Fotoğraf: Pat Bromilow-Downing

SiSwati ve Zulu dillerinin, İngilizce olan librettoya kısa soluklu kontrastlar için serpiştirildiği yapıttaki “mask” kavramında, İngiliz barok operasındaki “*masque*” türü ile, Afrika ritüellerindeki maske kullanımının her ikisine de referans vardır. Bunların yanısıra, farklı tarihsel dönemlerin ve “karşıt” coğrafyaların enstrümanları da, çeşitlenen tını alanlarında birlikte kullanılarak, alacalı bir melezlik sağlanır. Yapıtın “Afrikalılık” ögesine dönük “teknik” paleti ise, *interlocking* tekniğinden öteye geçmez. Kaldı ki, bütüne katılan Afrika çalgıları

gerek sahnedeki yerleri ve icracıların nota yerine kullandıkları şematik *tablatura*'lar, gerekse de, *ensemble* içinde tamamlayıcı bir öge olarak değerlendirilmeyip, çoğunlukla kendi başlarına çalan gruplar ve sololar için ayrılmış, notaya pek bağlı olmayan bir stilde kullanılmalarını öngören icra stratejileri itibarıyla, orkestra çukurunda ayrı konumlandırılmışlardır (a.g.y., 31). Bu “çifte standart”lar, çokkültürcü kavramsal konumlandırmalara işaret etmeleriyle de, sıradan, egzotist, hattâ kolonyal ayırıştırma stratejilerini anımsatır. Etnisitelerinin, kültürel pratiklerinin ve bütün içinde farklı duruşlarının altı çizilerek, etkinlikte yeralmalarına izin verilen “ötekiler”in, “sınırlı kapasitelerine” de vurgu yapılır: Nota yerine “pratik *tablatura*'lar”ın kullanımı bile, belli eksikliklere hoşgörüyü yaklaştığını gösteren bir yukarıdan-bakış motifi taşır.



**Şekil 44. Hans Huyssen'in *Masques* adlı operasında başvurulan orkestra stratejisi. *Neue Zeitschrift für Musik*, Sayı 5/2006 (Ekim – Kasım), Schott Music, Mainz, s. 30.**

**Fotoğraf: Pat Bromilow-Downing**

Kaptan Jan van Riebeeck'in 1652'de yaşadığı kıyı, bugün Cape Town Operası'nın da dahil olduğu, devâsa bir sanat kompleksini bulunduran yerdir. Uzun süre sadece beyazların gidebildiği bu opera, sadece izleyicileri değil, tüm uygulayıcıları ve repertuarıyla da bir “Avrupa taşrası” sayılan Güney Afrika'nın

sömürgecilğe koşut sosyo-kültürel durumuna ışık tutar. Gene de, zor durumda olan opera, özellikle “dönüşüm”den sonra, bu ülkede varlığını sürdürebilmek, “ayakta kalabilmek, hem Avrupa’daki-hem de Afrika’daki köklerine inmek” ve “kendi sesini bulmak” zorundadır (Huysen’den aktaran: Them, a.g.y., 29). Bu yolda, Huysen’in operasında, merkez figür olarak Afrikalı bir bilge-anlatıcıyı, Griot karakterini seçmesi, uyku, körlük, acı ve ölüm gibi adları/nitelikleri olan maskeler üzerinden, masalsı bir kurguyla, siyasî bir deyişin peşine gitmesi<sup>126</sup> ve en sonunda “vatan”ın ne/neresi olduğunu sorgulatması, yüzeyde iyi niyetli bile olsa, oldukça nahif, ondan da öte, standart bir 21. yy. güncel-sanat stratejisi çağrıştırmaktadır—buradaki kavram, “Üçüncü Dünya’nın merkezin gözüyle kendine bakması”dır. Eleştiri-özeleştiri-hoşgörülü yaklaşım ve ardından egemen değer sistemlerinin kabulü/meşrulaştırılması izleği, örtülü ya da açık, bu yapıtta da kendini açığa vurmaktadır.



**Şekil 45. Hans Huysen’in *Masques* adlı operasında**

**“anlatıcı” rolüyle “Afrika bağlamı”nı veren, Griot karakteri.**

*Neue Zeitschrift für Musik*, Sayı 5/2006 (Ekim – Kasım), Schott Music, Mainz, s. 30.

**Fotoğraf: Pat Bromilow-Downing**

<sup>126</sup> Binyavanga Wainaina, “How to write about Africa” adlı yazısında, son derece sert ironisi ve keskin mizahî diliyle “Afrika hakkında yazma yöntemleri”ni sıralar: Tamamen yaygın klişelerden derlediği; yüzeysel olduğunca politik, başlı başına egemen değer sistemlerini besleyen, kolonyal romantizmi yansıtan bu “yönerge”de “kesinlikle işleyecek” şablonlar verir (Wainaina, 2005: 91 – 95). Huysen ve libretisti Ilija Trojanow’un bu şablonlara tıpatıp uyan dramatik kurgusu, bu hâliyle, trajiktir.

Yapıtın siyah dinleyicileri yeterince “mobilize etmemesi” (a.g.y., 31), operaya çekememiş olması, şaşırtıcı değildir. Nitekim, “siyahlara ait öğeler” kullanılmış da olsa, beyazların sistem ve algısına itibar edilmiş, yönelinmiştir (a.g.y.). Bu yapıtı ele alan makalenin altbaşlığı, aslı ya da örtülü hedefi deşifre etmesi bakımından, manidardır: “Avrupa için bir olanak” (a.g.y., 31; 28).



**Şekil 46. Hans Huyssen’in *Masques* adlı operasından bir sahne. “Siyahlara ait öğeler” kullanılmış da olsa, “beyazlar”ın sistem ve algısına itibar edilmiş, yönelinmiş olması, birçok “periferi” üretiminin ortak kodu olarak belirginleşmektedir. *Neue Zeitschrift für Musik*, Sayı 5/2006 (Ekim – Kasım), Schott Music, Mainz, s.28. Fotoğraf: Pat Bromilow-Downing**



### 8.1.7.2. Muğlak Referans Alanları Kullanımı:

#### Ulusal Kimliklerin Pazar Kimliklerine İndirgenişi

Muğlak bir referans alanıyla ilişkilendirilme, merkez-dışı kültürler için neredeyse bir yazgıdır. Dinî, kültürel, coğrafi vs., ortak tanımların başka aidiyet unsurlarını gölgede bıraktığı kimlik referansları bu kültürle kıyasıya empoze edilir. Örneğin, bir sanatçının hangi ülkeden geldiğini belirtirken, “İsrail/Filistin” gibi, belirsiz, kimliksiz, bileşik sözcükler kullanılması; ya da, hiç özgül ülke adı zikredilmeden, “Afrika” gibi siyasal aidiyeti belirsiz bir köken adı verilmesi (bu konuda, bkz.: “Politik Bir Ütopya Olarak “Birleşik Bir Afrika” ve Batı-merkezli Entegrasyon Modelleri” bölümü, s.292, vd.), hattâ “Avrupalılık” gibi belirsiz, içi giderek boşalan kavramlara başvurulması, bu bağlamda irdelenebilir.

Kültür ve sanat alanlarının ideolojik bir arkaplanı yansıtan, çoğu zaman besleyen, konumları, doğal olarak ekonomik motifler taşır. Şu örnek, kimliklerin pazara dayalı olduğu tipik bir sistemin nasıl işlediğini betimlemektedir. Örneğin, Türkiye’den gelecek bir yapıtın tasavvufî unsurlar ya da arkaplan ile temsili tercih edilir. Yani, ortak/kapsayıcı/temsili, böylelikle de kitlesel niteliği haiz, bir ürün tasarımı yapabilmek için, otomatik olarak akla gelen, ikonsu karakter taşıyan, göstergelere rağbet edilmiş; Batı’nın Doğu tasarımında hem ilk akla gelen, hem de üzerine yoğunlukla konuşulabilecek, bir ikon figür olan Mevlana Celâleddin-i Rumî, öne çıkartılmıştır. 2007 yılında, 800. doğum yılı münasebetiyle Türkiye’de sayısız etkinliğe alet edilmiş, başta müzik, dans ve tiyatro olmak üzere onlarca yapıta özne ya da nesne kılınmış, yurtdışına açılan ya da uluslararası fonlarla desteklenen, birçok karma projeye çekirdek ya da “konsept” olarak atanmış bu bilge filozof üzerine kurulu tasarımlar “Mevlâna Yılı” referansı ve desteğiyle “görünürlük” kazanmış, daha geniş bir pazara sunulmuştur. Bu dönemde, yurtdışından getirilen projelerde bile aynı izleğin benimsenmesi, trajiktir: Dans tiyatrosunun önde gelen isimlerinden Pina Bausch’un (Almanya) İstanbul’da sahnelenen *Nefes* gene Mevlâna temasına dayandırılmıştır. Yapıtın müziği için *world music* piyasasının önde gelen isimlerinden Mercan Dede’ye başvurulmuştur. Sanatçının eğlence sektörü piyasasıyla son derece uzlaşa içindeki deyişini yinelediği, *tekno* altyapının “tasavvufî” göndermeler taşıyan ney tınılarıyla zenginleştirildiği tasarımı, tabloyu tamamlar niteliktedir.

Türkiye’de hâl böyle iken, İran’ın da en önemli düşün ve edebiyat insanı olarak kabul edilen Rumî, hem bu ülkede, hem de aynı düşünceye rağbet eden diğer coğrafyalarda, aynı şekilde konumlandırılarak sahiplenilmektedir. Dışarıdan bakış ya da yüzeysel yaklaşımların da işine gelen, “**sınıflandırma**”yı kolaylaştıran böylesi paradokslar bu örnek üzerinden, başta edebiyat ve müzik olmak üzere, diğer sanatlarda da aynı muğlak kümede “Doğulu,” “İslâmî,” “Arap,” “Asyalı,” hattâ genelde benimsenen olumsuzlama vurgusuyla, “Türk” olarak tanımlanan öğelerin “ortak temsil” karakterinin göstergesi olabilirler. Bu temsil bir yakıştırmadan, referans düzeneğinden ve bu düzeneğe bile-isteye eklemleme iradesinden başka birşey değildir, çoğu zaman. Küreselleşme tezlerinin ilk aksiyomlarından ve doğal sonuçlarından olan tektipleşme/tektipleştirilme, bu noktada sadece anılan sınıflandırma’ya değil, geniş pazar kolaylıkları sunan standartlaşmaya da hizmet eder. Pazarın genişliği, şüphesiz, küresel ekonominin hiyerarşik / hegemonik düzenine, güçler sistemine ve kontrolüne tâbîdir<sup>127</sup>.

### **8.1.7.3. Politik Bir Ütopya Olarak “Birleşik Bir Afrika” ve**

#### **Batı-merkezli Entegrasyon Modelleri**

Belki hâlâ yakın geçmişindeki sömürge sisteminin etkisiyle, belki de salt ötekileştirici ya da egzotist yaklaşımlar sonucu, bugün kırktan fazla bağımsız devleti barındıran Afrika, sadece bir kıta olarak değil, tüm bu devletleri temsil eden ortak bir parantez gibi kullanılmaktadır. Müzikten edebiyata, ekonomiden siyasete, temsili, homojen bir bütün olarak algılanması ve değerlendirilmesi, Afrika’yı oluşturan parçaların iç düzenine, çatışmalarına, farklılıklarına, vs., tamamen duyarsız bir kategorizasyon stratejisinden kaynaklanmaktadır (bkz.: Wainaina, 2005: 91 – 95; Maral, 2008b: 205).

<sup>127</sup> Bu noktada Britney Spears, Madonna, vb., ikon kimliklerin 2000 sonrası ürünlerinde “Bollywood-sound” ya da “Cantonese-sound” gibi, Bombay merkezli Hind sineması ya da Çin’in zengin ve kalabalık Güney bölgesinin müzik imlâları gibi, bir yandan egzotist ve oryantalist, diğer yandan kapsayıcı ve bağdaştırıcı imgelerle, daha geniş kitlesel pazarlara yönlendirilmesi, fazlasıyla pragmatik ve konvansiyonel olarak hatırlanabilir. Sadece kendi (A.B.D., Anglo-sakson sempatici Avrupa) içpazarına değil, anılan unsurlarla geniş Doğu pazarlarına da “iltifatla” yönelen böylesi ürünlerin küresel başarısı ticarî olmakla kalmaz, aynı zamanda empoze ettikleri kültür algoritmalarıyla, çevre/pazar ülkelerinin “kendi” ürünlerini de “ithal” etmeleri seçeneğini/konvansiyonunu, giderek, gereğini, tanımlar. Bu ithalat algoritması, ekonomik sonuçları kadar, siyâsî sonuçlarıyla da neo-kolonyalist bağıntılar taşır.

Öte yandan, “birleşik bir Afrika” ideali, son derece sert çatışmaların yaşandığı kıtada barışçı, birleştirici, bütünleyici yönelimlerin ütopyik ifadesi olarak büyük itibar görmektedir. Bunun yanısıra, “mağdur öteki” yakıştırmalarına ve bu yaklaşımı paylaşan herkese karşı bir ortak irade güdüsü ve niyeti de “ortak, tek bir Afrika aidiyeti” tasarımı ve promosyonuyla gündeme gelmiştir. Bu eğilimin yansımaları, doğal olarak kültür ve sanat alanlarında, çetin siyasî ve ekonomik platformlardan çok daha önce dolaşıma girmiştir.

Eskiden Gana Senfoni Orkestrası’nın, daha sonradan (2006) fikir mimarı, kurucusu ve yöneticisi olduğu *Pan African Orchestra*’nın şefi olan Nana Danso Abiam, politik bir ütopya olarak “birleşik bir Afrika” fikrini müziğe yansıtmanın peşine düşenlerin başında yer alır (Wagner, 2006:34). “Yeniden-Afrikalılaştırma (*re-Afrikanisierung*)” tezi, farklı Afrika geleneklerini “klasik” bir stilde birleştirmek düşüncesiyle, Klasisizm’in “evrensellik” yönelimine/yaftasına yakın durur<sup>128</sup>. “Yeni-gelenekselci (*neo-traditionell*)” ibaresi (a.g.y., 35), bu eğilim için benimsenirken, bu yönelimin derin bir çelişkiyi de barındırdığı açıktır: Kolonyal dönemin yaptırım ve izlerini silmek adına, “yeni” ve “otantik” bir Afrika müzik kimliğine “geri dönüş” hedeflenmektedir. Öte yandan, bu çelişkiler silsilesi sadece Afrika ölçeğinde kalmaz: Tüm dünyada, 21. yy.’a damgasını vuran birçok müzik hareketinde neo-klasik ya da neo-barok öğeler barındıran, gelenekselci vurgusuyla bir “neo-modernizm” deyişi egemendir. Afrika’da da, bu izleğin baskın olması, dolayısıyla şaşırtıcı değildir.

Diğer bir çelişki de, farklı ses sistemleri ve akordlara sahip geleneksel çalgıların bu orkestrada birlikte kullanımı neticesinde ortaya çıkan “kaos”un, standartlaşmayla (bir nevî budama/yuvarlama), fabrikasyon enstrümanların empoze edilmesiyle ve otoriter bir kontrol altında tutulmasıyla giderilebileceği, düşüncesinde yatmaktadır (aynı süreçlerin Türkiye’de de, halk ve sanat müziği pratiklerinde yaşandığı/yaşanmakta olduğu; en temel yönelimlerden birinin standardizasyon olduğu dikkati çekmektedir). “Mükemmelleştirilmiş” ve

---

<sup>128</sup> *Pan African Orchestra*’nın kuruluşunda, Gana Üniversitesi’ne bağlı Afrika Araştırmaları Enstitüsü’nün, farklı Afrika ülkelerindeki hristiyan misyonların ve Gana’da yönetime el koyan PNDC (Provisional National Defence Council) “devrimci” askerî rejiminin destekleri, ve Gana Cumhuriyeti’nin ilk başkanı, tanınmış Pan-Afrika ideologu Kwame Nkrumah’ın manevî etkisinden sözeden orkestra şefi Abiam, oluşumun kurumsal ve siyasî arkaplanını da ele verir (Wagner, 2006: 35).

“kapasitesi genişletilmiş/artırılmış” enstrümanlar ön plana çıkarılırken, geleneksel kullanıcıların sazları giderek marjinal kalmakta, kullanımdan çekilmektedir. Bu durum bile, Avrupa’daki, Klasik Dönem’e geçişin motiflerini taşır: Ses şiddeti ve alanı nisbeten dar olan, fakat Rönesans’tan Barok sonuna dek kullanımda ve muteber olan birçok çalgı ve çalgı topluluğu, klasik dönemin değer sistemleri karşısında, kullanımdan kaldırılmıştır: Violler, gambalar, blokflütler, *sackbutt*, *cornet*, *dulcian* vb. nefesliler ve bunlardan oluşan *consort* lar (aynı çalgı ailesinin üyelerinden kurulu, homojen tını idealini yansıtan topluluklar); klavsen, klavikord, portatif org, gibi klavyeli çalgılar, bir daha ancak 20.yy’da geri dönmek üzere, kullanım dışı kalmış, yerlerine “evrensel” tını kimliğini oluşturacak, bugün de itibar edilen ve kullanılan, standart, parlak karakterli, orkestra sazları geçmiştir. Bu sürecin bir diğer doğal uzantısı, birçok geleneksel müzik kültürünü manipüle eden, doğalarında varolmayan, nota yazısının empoze edilmesidir.

Birçok Asya ve Afrika ülkesinin yanısıra, Güney Amerika (özellikle de Venezuela) gibi “renkli” insan coğrafyalarında da, bu standartlar benimsenmiş, Avrupa kökenli ideallerin ve pratiklerin bile-isteye entegrasyonu temel hedefler arasında yer almıştır. Anglo-sakson, ya da avrupalı, “beyaz adam”ın “renkliler” olarak gördüğü bu insanlara uygulanan negatif ayrımcılık, bu yolla ortadan kalkmak şöyle dursun, bu entegrasyon çabalarının birer “onaylayıcı” olarak verili hiyerarşiye hizmet eden karakterde oldukları kısa zamanda anlaşılmıştır.

#### **8.1.7.4. Ürünler ve Zengin Kaynaklar**

Afrika’dan ya da “Doğu”dan bahsedilirken kullanılan “zengin kaynaklar” ifadesi ile, Batı’dan, özellikle Avrupa’dan bahsedilirken altı çizilen “organize” sıfatı (Babey, P., 2006: 36), sadece kültür bağlamıyla sınırlı kalmayan bir hiyerarşi sistemini meşrulaştırmaktadır: Zengin kaynakların doğru kullanımı için gereken sistematik, ya da organizasyon, aynı kolonyalist tezlerde olduğu gibi, edilgin tutulan kaynak bölgelerine sunulmalı/dayatılmalıdır. Örneğin, kendi müzik kültürünü sistematik bir düzene sokmak adına gereken standartlaşma, tasnif, eğitim, vs., önce ithal edilmeli, ardından, eldeki düzenekler de bu sistematığe uyumlandırılmalıdır.

Afrika’da geçerli bir söz olan “Avrupalıların saati var, bizim ise zamanımız” (akt.: Babey, P., 2006: 37), sadece Avrupa’daki konvansiyonlara bir eleştiri getirmez— daha dikkatli bir değerlendirme, bu sözdeki, oryantalist bakışı tekrarlayan, olumsuzlamayı deşifre edebilir: “Zaman” da diğer “zengin kaynaklar” gibi sınırsız, kontrolsüz, hoyratça kullanılan bir öğedir; dahası “yolun başında” olmaya da işaret eder. Bu noktada Avrupa’nın rehberliği, kontrolü, herşeyi tasnif edişi (hattâ “zaman”ı bile), bile-isteye kabul edilir.



Şekil 47. Müzisyen Patrick Babey.

*Neue Zeitschrift für Musik*, Sayı 5/2006 (Ekim – Kasım), Schott Music, Mainz, s.36.

Fotoğraf: Jürgen Grözinger

### 8.1.7.5. Yıpranmış bir İdealizm Modeli olarak 20.yy Modernizmi ve Afrikalı Kompozitörler

Nana Danso Abiam, “klasik” terimini “formal standartların, zekâ eseri yaratı ve düzen ögesinin, üstün tutulduğu,” “güçlü bir kendine güven duygusu, büyük bir nesnellik ve baskın bir gelenekselcilik peşinde sanatsal kaygıların ağır bastığı” bir stil olarak kullandığını ifade etmektedir (Wagner, 2006:35). Virtüozluğa vurgusu da, daha sonra irdeleneceği gibi, Yeni Dünya Düzeni’nce benimsenen “uygun öteki” kalıplarına son derece uygundur.

Bir diğer Güney Afrikalı kompozitör olan Stefans Grové de, neo-klasik deyişle, şaşırtıcı olmaktan uzaktır (Walton, 2006: 39). Bu noktada, sadece Afrika ölçeğinde değil, kompozisyon sanatı için tüm merkez –dışı alanlarda benimsenen, ötesinde teşvik gören gramer ve deyişin neo-klasik, neo-romantik, ve en fazla neo-modern, olması dikkat çekicidir. Bu durum, 19. yy. sonu – 20.yy. başı (müzikteki) ulusçuluk eğilimlerinin ardındaki çığ romantik ile “rijid modernist” vurgularını çağrıştırmaları ile, dikkat çekicidir.

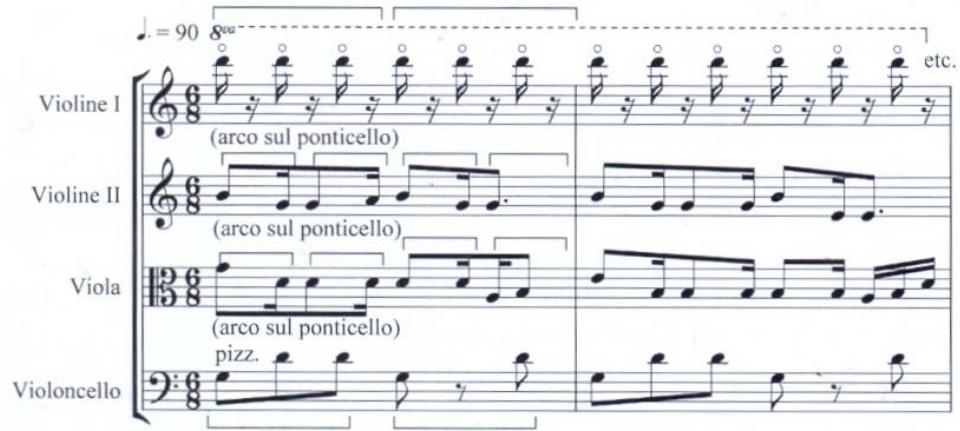
Hâlâ, “öteki kültürlerle temas” profilleri yaklaşık yüz yıllık örnekler üzerinden tanımlanabilmektedir. Tekrarlanan referanslar, müzik tarihinin artık “arkaik” sayılabilecek kanonundan olmalarıyla dikkat çekicidirler: Debussy, Stravinsky, Bartók, Poulenc, Milhaud, gibi kompozitörler; gamelan, pentatonizm, ragtime, siyahî caz, gibi öğeler; ya da, en güncelleri olarak, Reich (minimalizm) ve Ligeti (*interlocking /hockett*) referansları, bu bakışın yüzeyselliğini yansıtır niteliktedirler (Walton, 2006: 38; Kanold, 2006: 40).

Konser müziği alanında, son yılların en bilinen Afrika temsillerinden biri, Kronos Quartet’in *Pieces of Afrika* albümüdür. Çalışmada, Afrikalı kompozitörlerin oldukça konvansiyonel sayılabilecek yapıtlarından oluşan bir seçki yer almaktadır. Yer-yer egzotist, genellikle de naif bir imlâ albüme hakimdir. Yapıtların çoğunda, “Afrikalılık” kavramı, başta, tekrara dayalı, geçmiş yüzyılların misyonerlerince empoze edilmiş basit “fonksiyonel armoni” idealine uyan, kimi zaman da rapsodik öğelere başvuran bir müzikal kurguyla yansıtılmaktadır. Bu hâliyle, eksik ve “evcilleştirilmiş” bir (afrikalı) kimlik temsili sözkonusudur. Albümde yeralan bazı

yapıtların bu bağlamda incelenebilecek temel motifleri ve yapı öğeleri şu nota örneklerinden takip edilebilir<sup>129</sup>:



Şekil 48. Kevin Volans, *White Man Sleeps*, 3. Bölüm, ilk ölçüler (Stahmer, 2006: 20). Viyolonselın taklit ettiği “müzik-yayı (*musical bow*)” motifi Bushmen folklorünün rapsodik bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu pasaj Volans’ın şekilci/göstermecî yaklaşımını örnelemektedir.



Şekil 49. Justinian Tasumusuza, *Ekitundu Ekisooka*, 5. ve 6. ölçüler (Stahmer, 2006: 20). Buradaki “Afrikalılık” en çıplak hâliyle, basit bir poliritm kullanımıyla yansıtılmaya çalışılmış, [2x3] ilişkisi (iki vuruşla eşzamanlı üç vuruş) hem son derece yalın, hem de geleneksel icra psikolojisini “kollayan” bir nota yazısıyla [ε. ξ] verilmiştir.

<sup>129</sup> Ayrıca, bkz. Stahmer, 2006.



Şekil 50. Mokale Koapeng, *Motswako*, 13. ilâ 16. ölçüler (Stahmer, 2006: 20). Bu örnekteki repetitif doku, tipik bir balafon kalıbını yansıtmaktadır. İki zamanlı epizodda motiflerin köşeli kullanımı dikkat çekicidir.



Şekil 51. Bogani Ndodana, *Three Miniatures on Motherhood*. 7. ve 8. ölçüler (Stahmer, 2006: 22). Bu örnekte de kaba bir poliritm kurgusuna başvurulmuştur. Afrika kıtasının birçok bölgesinde, özellikle balafon ve mbira müziklerinde kullanılan kompleks poliritmik dokuların yerine böylesi “şematik” uygulamaların tercih edilmesi yapıtın “hedef kitle”si hakkında ipuçları vermektedir.





Şekil 42. David Kosviner, *Mayibuye*, 73. ölçü (Stahmer, 2006: 22). Her ne kadar yapıtın adı, 60'lı yılların ırkçılık karşıtı bir hareketine gönderme yapıyorsa da, kompozitörün Stuttgart'ta yaşaması ve yapıtında böylesi stratejileri kullanması düşündürücüdür: Kompozitör “[yapıtında] sürekli olarak, küçük görsel imgesellikleri olan motifler kullanarak, memleketinin—siyahların— kırsal kökenli müziklerinin yapısını ve basitliğini ortaya koymaktadır.” (Stahmer, 2006: 21)



Şekil 53. Michael Blake, *String Quartet "In Memoriam William Burton,"*

1. Bölüm, 90. ölçü ve devamı

(Stahmer, 2006: 22). Bu pasajda da, geleneksel [2x3]-poliritmik dokusu şematik bir biçimde verilmiş, “perkusif efekt” hedeflenmiştir. Bu yapıtta da, incelenen yapıtların büyük bölümünde olduğu gibi, dikey kuruluş son derece statik tutulmuştur.

Şekil 54. Anthony Okelo, *Larakaraka*, 40. ölçü ve devamı (Stahmer, 2006: 22).

Yapıt geleneksel bir düğün müziğinin yalın bir düzenlemesidir. Bu hâliyle, “göstermeci” ve şematik olmaktan kurtulamamakta, başvurduğu perkusif etkiyle, kolay tüketilebilir, “turistik” bir faydacılık hissi uyandırmaktadır.

Şekil 55. Ahmed El Saedi, *Maqamat Rast*, 1. ilâ 6. ölçüler (Stahmer, 2006: 22).

Bu pasajda Webern’varî bir *Klangfarbenmelodie* ve fragmante bir yapı kullanılması dikkat çekicidir. Ancak, gene dikey yazı yerine, kompozitörün de mensubu olduğu geleneksel, çizgisel Mısır müzik gramerinden uzaklaşmamış, aksine, hem “çeyrek sesler”in kabaca ve göstermeci bir üslupta kullanılması, hem de yapıtın adına da yansıyan “makam” düşüncesine sadık kalınmış olması, kolay tüketilir bir “malzeme” çağrışımı yapmaktadır.



Şekil 56. Ali Osman, *Suite for String Quartet*, 1. ilâ 5. ölçüler (Stahmer, 2006: 22).

Sudanlı kompozitörün benimsediği folklorik tavır, bir yandan Bartók imlâsını çağrıştırmakta, diğer yandan, yapıtın adına da yansıyan rapsodik yaklaşımıyla yüzeysel bir temsili aşamamaktadır.

Ele alınan yapıtlardaki ortak, yüzeysel yaklaşımın ulaştığı konvansiyonel başarı şaşırtıcı değildir. Bu albümün kilit ismi olan Güney Afrika’lı Kevin Volans “*plagiarizm* sabıkası” bulunan, son derece konvansiyonel hamleleriyle tanınmış bir kompozitördür. Sanatçının, ISCM zirvelerinde sunulan “İrlandalı Kompozitörler” promosyon CD’sinde de ilk isim olması düşündürücüdür. Kolonyal dinamiklerin 21. yy’a—kibarca, ya da, bir “politik doğruculuk” maskesiyle—yansıyor olması, müzik sanatının da içinde olduğu toplumsal pratikler açısından son derece rahatsız edici olabilmektedir.



Şekil 57. Melez repertuarlara gösterdiği ilgiyle dünya çapında dikkat çeken Kronos Quartet’in *Pieces of Africa* albümü topluluğun kariyerinde “başka dünyalara açılmak” adına önemli bir dönüm noktası olmuştur. (*Neue Zeitschrift für Musik*, “Global Ear. Afrika,” sayı 5/2006 (Ekim – Kasım), Schott Music, Mainz. s. 18. Fotoğraf: Jay Blakesberg)

### 8.1.7.6. Batı'daki Afrika Referanslı Popüler Türler

*Afrika-Konzert-Lounge*, *Afro-Beat* gibi türler, *Trio Africa Break* gibi topluluklar, *Global Ear* gibi festivaller, ve sayısı kolaylıkla artırılabilir başka başlıklarla anılan duruş ve anlayışlar ekonomiye eklenmek iradesini temsil etmektedirler. O yüzden, “eğlencelik” motifleri ve temsil ettikleri bazı popüler değer sistemlerini neden seçtikleri aşikârdır. Bu noktadaki temel problem, giderek kendi söylem, deyiş hattâ folklorunu oluşturan bu podyumun başka temsil biçimlerine yer bırakmamasıdır.

Öte yandan, Hiekel, *Global Ear* festivali hakkındaki yazısında, “sadece sentez denemelerinin değil, daha fazla farklılıkların öne çıkarıldığı,” “globalizm çağında dahi tüm müziklerin “aynı” tınlamasının gerekmediği” ilkesine dayanarak, etkinliği överken, ister istemez çokkültürcülük tezlerini ve söylemlerini çağrıştırmaktadır (Festival hakkında bkz.: Hiekel, Sperfechter, vd. 2006: 42, vd.).

Güncel sanatın birçok alanında olduğu gibi, müzikte de belli-başlı moda kavramlar ekseninde genişleyen bir pazardan sözetmek mümkün görünmektedir. Afrika kıtasının sanat ürünleri üzerinden “pazarlanması”nda öne çıkan kavramların başında “entegrasyon,” “yabancılaşma,” “asimilasyon,” “*cross-over*,” ya da “*ein Wanderer zwischen den Welten* (dünyalar arasında bir gezgin),” gibi konvansiyonel sloganlar öne çıkmaktadır. Bu kalıpları üreten düşünce sistemlerine ve bu kalıpları besleyen/onlardan beslenen ekonomik bünyelere ve stratejilere hem bu bölümün başında, hem de tezin genel çerçevesinde değinilmiş olduğundan, şimdi sadece hatırlatılmalarıyla yetinilmiştir.

Bu bağlamın en önemli konu başlıklarından olan “*world music*” kavramı son derece tartışmalıdır. Ancak, kısaca değinmek gerekirse, Afrika müzik kültürlerinin bu alanın üretim profilinde ve “ürün listeleri”nde ne denli geniş bir yer tuttuğunu belirtmek yerinde olacaktır. Sadece Avrupa-A.B.D. endeksli dış bakışla değil, bizzat üretenlerinin sözleriyle de çevrelenen “*world music*” imgelemi hakkında, Hank Bordowitz’in derlediği *Noise of the World. Non-Western Musicians in Their Own Words* adlı çalışma dikkate değer bir kaynaktır (2004). Yapıtın başlığında da

vurgulanan, “Batılı-olmayan müzisyenlerin kendi sözleriyle” ibaresi, olumlu bir ele alışı söylenmiş te olsa “Dünya’nın Gürültüsü (*Noise of the World*)” ibaresi, bu hâliyle onaylanmış bir “ötekilik”i, ayrıksılığı yansıtmaktadır. Kitapta Afrika, sadece, Kuzey, Batı ve Orta, Doğu, Güney, gibi coğrafi bağlamlarda bölümlenmişken, Amerikalılar *Reggae, Soca, Calypso, Kompas, Rara, Zouk, Salsa*, vb.; Avrupa ise *Flamenco, Klezmer*, vb. türler üzerinden temsil edilmektedir (Bordowitz, 2004: VI-VIII).

#### **8.1.7.7. “Afrika” Benliği ve Çağdaş Müzik Konvansiyonları Bağlamında Gözlemler**

Bu ayrıtta, egemen değer sistemleri ile toplumsal dinamiklerin ilişkilerini yansıtan birkaç ek başlık üzerinden, Afrikalı kompozitörlerin benimsedikleri diğer bazı stratejiler, ya da Afrika kıtasından aktarılan kimi müzik pratiklerinin arkaplanı, ele alınacaktır. Kavramlar ve örnek olaylar homojen bir bütünlük ya da hiyerarşik bir düzen içinde düşünülmemiş, sadece temsili olmalarıyla değerlendirilmişlerdir.

##### **8.1.7.7.1. Seçkinler-arası Konvansiyon: Neo-kolonyalizm’in Bir Diğer Yansıması**

Dikkat çeken konulardan biri de, merkez-dışı bölgeler hakkında üretilen bilgilerin ya merkez eliyle, ya da merkeze eklenmiş, “merkeze entegrasyonunu tamamlamış” ve merkezin söylemiyle uzlaşabilmiş kimliklerden aktarıldığı gerçeğidir. Birçok noktada altı çizilen bu durumun Afrika bağlamında örneklenmesi gerekirse: Neredeyse tüm “görünürlük kazanmış” kompozitörlerin merkezde; Batı Avrupa ya da A.B.D.’de eğitim almış oldukları, kariyerlerini merkezin “uygun öteki” olarak kabullenmesiyle—gene merkezde—başlatmış ya da sürdürüyor olmaları gerçeğinde izlenebilir. Afrika çağdaş müziğinin hatırı sayılır otoritelerinden Nijeryalı Akin Euba’nın Pittsburgh, A.B.D.’de yaşıyor olması, çoğaltılabilir bir örnektir (diğer örnekler için bkz.: *Neue Zeitschrift für Musik*, Sayı 5/2006). Bu noktada, kolonyalist ilişki düzeneğindeki benzer durumu hatırlatan bir “seçkinler-arası” dayanışma konvansiyonundan söz etmek mümkündür: Sınırlı bir seçkinler zümresi için dolaşım ve kariyer imkânları sunan, onlar için himaye ülkesi—koloni arası sınırları gevşeten ya da geçirginleştiren bu konvansiyon, her ülkeye özgü, değişik ilişki örüntülerine sahiptir. “*Networking*” pratiğinin özündeki “seçkin bir uluslararası iletişim grubu” kavramı post-

kolonyalizmin içeriğine çok işe-yarar bir boyut sağlamaktadır. Örneğin, Birleşik Krallık'ın, başta, hâlâ gölgesini düşürdüğü Güney Afrika'dan gelen sanatçılara geçici/kalıcı imkânlar sağlaması, ya da Almanya ve Fransa'nın, eski sömürgelerine mensup sanatçılar için öncelikli seçenekler oluşturması, seçkinler-arası dayanışmayı mümkün kılmaktadır. Kezâ, bambaşka bir sömürgecilik profiline sahip olan Hollanda, Üçüncü Dünya'nın birçok mensubu için çekim merkezi olma özelliğini, hem kolonyal deneyiminden, hem de müziğin eğitimle kesiştiği son derece önemli bir pazarı elinde tutmak için ayırdığı ekonomiden, sağlamaktadır.

#### **8.1.7.7.2. “Sosyal Sorumluluk” Yanılsamasına Konvansiyonel Bir Katkı: Dakar, 2005**

Mart 2005'te Dakar'da, Unicef ve WHO (Dünya Sağlık Örgütü) tarafından yürütülen kampanyaya destek vermek ve sıtmaya karşı farkındalık yaratmak hedefli bir rock konseri düzenlenmiştir. Bu konserde, popüler afrikalı sanatçıların yer alması ve “Afrika'nın kendi içinden kendine çare araması,” seksenli yıllardan itibaren moda olan “Live AID” gibi yardım konserlerinden farklı bir kimlik önermesi taşımaktadır: Batılı sanatçıların popülerliklerinin ve görünürlüklerinin katlandığı, nesnesiyle (sefalet içindeki Afrika, vs.) ilişkisinin slogan boyutunda kaldığı, etkinliklerin kısıtlı katkısı, kabaca da olsa, duruma dikkat çekmekle sınırlı kalmaktadır (Hilsum, 2005: 235). Öte yandan, böylesi etkinliklere katılan sanatçılar ya da seyirciler, belli bir “sosyal sorumluluğu yerine getirmiş olma” psikolojisini yaşamakta, yanılsama üzerine kurulu bir iç rahatlığıyla aktörleri hâline geldikleri düzenin pekişmesini sağlamaktadırlar (WHO, ILO, Unicef, gibi organların bile BM'nin egemen devletlerine endeksli kuruluşlar oldukları unutulmamalıdır).

#### **8.1.7.7.3. Afrika'da Yeni Bir Egemen Güç: Çin—Girişimciler ve Yeni Himaye Biçimleri**

Hilsum (2005: 235 vd.), eski İngiliz kolonisi Sierra Leone örneği üzerinden, Afrika'daki Çin etkisini çarpıcı bir biçimde dile getirmektedir: Yapı endüstrisi başta, Avrupalılar'ın cesaret edemediği her alanda tam anlamıyla rekabetçi bir varlık gösteren çinliler, Yeni Dünya Düzeni'nin değişen kutupluluk profilinde edindikleri belirgin işlevi Afrika kıtasına da yansıtılmış görünmektedirler. İç

siyasete karışmaksızın, “demokrasi empoze etmeksizin,” sadece işlerini yürütmeye bakan çinli girişimciler (Hilsum, 2005: 236), kapitalist ekonomiyi son derece iyi idare eden bir görünüme sahiptirler. Yazarın aktardığı bir gözlem olarak, kaldığı otelin resepsiyonundaki saatlerin Beijing, Freetown, Londra, Paris ve New York’a ayarlı olması da iki yandan önemlidir: İlki, Yeni Dünya Düzeni’nde Çin’in merkezî konumuna işaret etmesi; ikincisi, finans kapitalinin—kaba ifadesiyle sömürge düzeninin—metropollerine vurgusuyla. Bu listenin dışındaki yegâne kent Freetown ise, ironik bir şekilde, İngilizce olarak taşıdığı “özgür kent” anlamıyla Sierre Leone’nin başkentidir.

Çin’in tüm dünyada giderek daha fazla belirginlik kazanan etkin konumu, müzik piyasalarında da dikkat çekmektedir. Önce “merkezler”de kazanılan görünürlük (uluslararası saygınlık kazanan sanatçılar, tüm Batı ülkelerinin müzik okullarını dolduran hırslı ve yetenekli öğrenciler, neredeyse her orkestrada yer bulabilen nitelikli, esnek ve dirençli müzisyenler); ve neredeyse her eve giren ürünler (ucuz piyanolar, geleneksel orkestra enstrümanları ve elektronik aygıtlar), kaçınılmaz bir biçimde dünyanın kalanını da saracak gibi görünmektedir. Az önce, yapı endüstrisinden verilen örnekte olduğu gibi, hayatın her alanında çok daha sert ve sıkı bir rekabete girebilecek direnç, dirayet ve istençteki çinli girişimcilerin, kültür-sanat gibi, başka kulvarlarda da, giderek daha geniş bir alanda (örneğin, Afrika gibi “periferik” coğrafyalarda) da, baskın bir varlık göstereceğini beklemek yanlış olmayacaktır.

### 8.1.8. Arada Kalmak ya da Yeni Bir Müziğin Yoluna Düşmek: “Göç” Kavramı Üzerinden Yeni Varoluş Stratejileri

#### 8.1.8.1. Genel Çerçeve<sup>130</sup>

“Göç” kavramı, 21. yy. başında son derece revaçta olmuştur. Bir önceki yüzyılda yaşanan olumsuzluklar—büyük savaşlar, ideolojik sarsıntılar, farklı şiddet pratikleri, hastalıklar, vs.,—bu süreci pekiştirmiştir. Bu bölümde, genel hatlarıyla, göç olgusunun müzik alanındaki yansımalarıyla nasıl dönüştüğü, “zorunluluk” ile “tercih” arasında nasıl bir salınım gösterdiği, nasıl araçsallaştırılabildiği ya da strateji olarak benimsenebildiği özetlenmeye çalışılacaktır.

Türkiye kökenli sanatçıların “Yeni Dünya Düzeni” itibarıyla dağıldıkları geniş dünya coğrafyasındaki çalışmaları, özellikle yeni duysal medyadaki varlıkları—başta Yeni Müzik, ve öznel bir dalı olan elektronik müzik alanlarındaki çalışmaları—ve yaşadıkları süreçler, sadece Türkiye bağlamı ile sınırlı kalmayan bazı olgulara dair ilginç ipuçları üretmektedirler: “Yeni Dünya Düzeni”nin iyice şekillenmeye başladığı dönem olan 1990 sonrası ile<sup>131</sup>, hemen bu dönemin öncesindeki Soğuk Savaş Dönemi arasında yapılacak karşılaştırmalar, kültürün her alanında olduğu gibi, müzikte de, toplum ile (sanatçı) birey arasındaki ilişkilerde yaşanan çarpıcı dönüşümlere ışık tutabilecek nitelikler taşımaktadırlar. İki çetin Dünya Savaşı, Kore ve Vietnam gibi tepe noktaları olan sayısız savaş, sürtüşme ve çatışma; bunların ekseninde gelişen başka köklü mücadeleler (Kolonyalizm karşıtı bağımsızlık hareketleri; ırkçılığa karşı mücadeleler; öğrenci, kadın ve gençlik hareketleri, eşcinsel devrim, vb. gibi özgürlükçü kimlik mücadeleleri); sonucunda yiten, sakatlanan, engellenen, yerinden-yurdundan olan, “kaç!a-göç!e” zorlanan milyonlarca insanın durumunu kökten etkilemiştir. Ancak “dehşet dengesi” gibi bir kavramla dizginlenebilen, askerî güce dayalı kutuplar arasındaki gerimli Soğuk

---

<sup>130</sup> Bu bölüm, Alper Maral’ın “Yeni bir Müziğin Yoluna Düşmek: Yüzyıllık Merkez-Çevre Gerilimi ve Trafikinde Türk Kompozitörler: Göçleri, Kalışları ve Dönüşleri ile bir İnşa ve Tutunma Sürecinin Muhasebesi” adlı yayınlanmamış makalesinin giriş ve sonuç bölümlerine dayanmaktadır.

<sup>131</sup> Çağdaş araştırmacı ve kuramcılarının neredeyse tümü, bu dönüşüm için sembolik bir “milât” olarak Berlin Duvarı’nın yıkılış tarihi olan 1989’u kabul etmektedirler: İki Almanya’nın birleşmesi; hemen arkasından, S.S.C.B.’nin dağılması, ardından eski Doğu Blok’unun çözülerek yeni devlet oluşumlarına geçilmesi, vb. gelişmelerin iki kutuplu dünya düzeninin tasfiyesini, ve yerine yeni bir “dünya düzeni”nin geçmesi sürecini başlattığını savunanlar, 1989’a, bir “çağ dönümü” olduğu vurgusuyla yaklaşmaktadırlar. (örneğin, bkz.: Erkiner, 2005)



Savaş gibi, sayısız karmaşık oluşumun damga vurduğu 20.yy'da, sanatçının konumu da, doğal olarak, değişmiştir.

Romantik dönemden kalma bir İdealizm'in mirası olan, toplumdan izole, "yapıtının evreninde yaşayan bir sanatçı" miti yerine, anılan çetin siyasî iklimde hayatta kalmaya çalışan; eski "himâye" koşullarını yitirmiş, onlar yerine, bu dönemin ekonomi-politiğine koşut stratejiler üreterek yaşamını sürdürmeye çalışan bir sanatçı profili geçmiştir. Hele de, belirli geleneklerin sürdürülmesi üstüne kurulu, "icra"cılık alanları yerine, ancak getirecekleri yeni önermelerle varlık ve değer kazanabilecek, kompozitörlük gibi "tasarım" alanlarında çalışan sanatçılar, toplumsal dönüşümlerin merkezinde, birer "paratöner" gibi işlevselleşmekle, toplumun nabzını tutmakla, yükümlü sayılagelmişlerdir. Bir yandan değişen güç dengeleri, diğer yandan ulaşım ve iletişimdeki örgünlük ve hız, sınır tanımlarını değiştirmeye başlamış, keskinleşen ya da gevşeyen; muğlaklaşan ya da geçirginleşen sınırlar, dünya ölçeğinde farklı hareketlilik biçimlerini gündeme getirmiştir. Hem yapıtların, hem de yapıt sahiplerinin "dolaşım"ı yeni stratejiler gerektirmeye başlamış, "göç" kavramının tanımı da, bu olgulara koşut olarak, değişmiş ve çeşitlenmiştir.

Bu dönüşümün yansımaları, birçok ülke için "rol modeli" sayılabilecek bir Cumhuriyet olan Türkiye'de de etkili olmuştur. Böylesi bir ortamda şekillenen kimlikleri ve politik duruşlarıyla, gerek ülkelerinde, gerekse de—başta salt meslekî-sanatsal kaygılarla olmak üzere—göç ettikleri, ya da belirli süreler tutunmaya çalıştıkları yabancı ülkelerde, verdikleri mücadelelerin nitelikleriyle öne çıkan kompozitörler, Türkiye'nin müzik tarihinde, özellikle çağdaş müzik alanında, son derece önemli, merkezî konumlara sahip olmuşlardır. Uzun ya da kısa süreli, eğitim ya da yaşam amaçlı; tercihli ya da zorunlu, vs., birçok farklı bağlamıyla "göç"e konu olmuş, dört, hattâ beş kuşaktan, çok sayıda Türk kompozitör, dünyanın değişen konjonktürüne göre farklılaşan—kimi zaman taban tabana zıtlaşan—varoluş stratejileri geliştirmişlerdir.

Bu bağlamı, belli bir tür müzikle, daha da önemlisi, "müzik anlayışı"yla, sınırlandırmak yararlı olacaktır: "Yeni Müzik," ya da yaygın kullanımıyla, "Çağdaş Müzik" alanına yoğunlaşılması, tesadüfi ya da keyfi değildir. 20. yy.'ın

ilk yarısından itibaren hareketlenen, ancak, özellikle 2. Dünya Savaşı'ndan sonra iyice "ayrışan;" kendini daha önceki dönemlerin müzik estetiğinden kopuşla tanımlayan bu "yeni" müzik, zengin kuramı, müzik-dışı bağlamlarla analitik ilişkileri, derin felsefesi ve geniş edebiyatıyla içinde bulunduğu, üretildiği karmaşık ve sarsıntılı çağa yakıştırılmış, bu niteliğiyle "çağcıl" sayılmıştır. Bu müzik kimliği "çağdaş" sıfatını, odağında olduğu 20. yy.'da kazanmış olmasına rağmen, repertuarı, söylemi ve vurguladığı anlayışla—"türleşerek," 21. yy.'da bile geçerli olmak üzere, "isimleştirmiş"tir. Buradaki "kopuş" motifinin, Türkiye için çok büyük önem taşımış olduğu düşünülebilir. Zirâ, Cumhuriyet de, başlıbaşına bir "kopuş" özelliği taşımıştır: Sosyal, siyasî, ekonomik, vs., toplumsal hayat adına ne varsa, kökten değişikliklerle yeniden biçimlendirilmeye çalışılmıştır. Yeni Türkiye'nin kuruluşundan itibaren benimsenen "çağdaşlaşma" tezleri—niyetleri, ya da politikaları—için, kurumsallaşmış "kök" ya da "gelenek" önkoşullarından bir oranda muhaf hamlelerin anılan amaca ulaşmayı hızlandırabileceği de düşünülebilir. Hattâ, milâdı 1930'lardan eski olmayan elektronik müziğin, "çağdaş"lığı yakalama adına mükemmel bir "telâfi" imkânı sunduğu, aynı yeni Cumhuriyet gibi, taze bir "sıfır noktası" olduğu, akla gelebilir. Dolayısıyla, hem Yeni Müzik ve yeni tasarım stratejileri, hem de yeni Cumhuriyet ve hedeflediği yeni bireyler, geleneksel düzenden "kopuş" ve "çağdaşlık" kavramları üzerinden tanımlanmalarıyla ortak bağlamlara sahiptirler. Ancak, "yeni" Türkiye'de çağdaş müziğin seyri bu düşüncelerin pek karşılık bulamadığını, "tarihî fırsatlar"ın yeterince değerlendirilemediğini ve beklentilerin gerçekleştirilemediğini göstermektedir. "Göç" ise, tüm bu süreçte, en önemli stratejilerden, hattâ "aygıt"lardan biri olmuştur: Başlangıçta bir misyon, ardından neredeyse bir koşul, sonraları bir kaçış; biraralar kayıtsızlık, en nihayetinde de, geriye işleyişiyle, çemberin kapandığı bir "muamma" olarak göç, bugün de (2010) gündemini korumaktadır.

#### **8.1.8.2. Küreselleşme ve Post-modernizm Ekseninde Göç-Müzik İlişkisi: 1990 Sonrası**

Kökleri Soğuk Savaş'a dek uzanan, ancak 1989'dan itibaren dünyada yaşanan köklü siyasî dönüşümlerin ardından iyiden iyiye ağırlık kazanan bir söylem olan "Yeni Dünya Düzeni (*New World Order*)" ve bu söylem üzerinden somutlanmaya çalışılan aynı adlı siyasî sistem anlayışı, toplumsal yaşamın birçok alanını ve

kültürü—bu arada sanatın üretim, tüketim ve dolaşım dinamiklerini de— etkilemiştir. Dünyada değişen kutupluluk anlayışı, başta ulus devletlerin, ardından, yeni siyasî doktrinlerce şekillendirilen başka bölgeselliklerin—ulusaşırı, etnik tanımlı, ekonomik çıkar birliğine dayalı, vs., birimlerin—kendilerini baştan tanımlamaya ve değişen siyasî dengelerde, daha etkin konumlar kazanmaya çalışmalarına yolaçmıştır. Bu süreçte “göç” kavramı da, artan siyasî vurgusu, çeşitlenen tanımı, değişen nesnesi, durakları, süreleri, hızı, vs., ile iyiden iyiye araçsallaştırılmıştır.

Post-modernizm’in başlıca önermelerinden olan “birlikte varoluş (*coexistence*)” ilkesine dayalı siyasî ve kültürel algı, kendi kurumlarını oluşturmuş, bu kurumların benimsediği politikalar da tüm yaşam gibi, kültür alanını da bağlayıcı özellikler göstermiştir. Bu ekseninde dolaşıma giren başlıca kavramlardan biri de “Küreselleşme/Globalizm” olmuştur. Ardındaki kolonyal ekonomik doktrin, zaman içinde kendini unutturmuş, onun türevi olan siyasî ve kültürel motifleri, çoğu zaman etraflıca tartılmadan, büyük bir heyecanla savunulur olmuştur (bu sürecin tersine dönmeye başladığı evreye, bir sonraki ayırıt olan “Post-modernizm sonrası yeni şekillenmeler: Alter-modernizm/“bir Neo-modernizm mi?” Sorusu ve Yeni Göç Stratejileri” bölümünde değinilecektir). İktisadî Küresellik’in aksine “Kültürel Küresellik,” en azından 2000’li yıllara kadar neredeyse tartışmasızca kabullenilmiş, çoğu bölgede amaçlanan bir olgu, “hedef” olmuştur.

Bu yolda, siyasallaşma amaçlı “yeni birim”lerin peşine düştükleri, “diplomatik anlamda tanınma” olgusu, dönemin sanat üretimine/sanatçı profillerine de yansımıştır. Siyasî oluşumların sanat üzerindeki ağırlığı büyük oranda artmış, ekonomik ve siyasî doktrinlerin etkisi çarpıcı boyutlar kazanmıştır. Bunun gerçekleştirilmesinde de dolaşım-hareketlilik en önemli strateji, “göç” kavramı ise en önemli kaynaklardan biri olmuştur.

Aynı dönemde sosyal bilimlerin, özellikle de kültürel çalışmaların ilgi odağına “göç, göçerlik, iltica, sürgün,” vb., kavramların yerleşmesi, bu bağlamda sayısız etkinliğin düzenlenmesi ve yayının yapılması tesâdüf değildir. Böylelikle, olgu kendini geri-beslemeye; nesne ise özne olmaya başlamıştır. Başta güncel sanat

olmak üzere tüm sanat alanlarında—ve tabii müzikte de—“göç” başta en cazip, muteber temalardan biri, ardından da, bir strateji, olarak, belirginlik kazanmıştır.

Öncelikle tecimsel alanın keşfedip sömürdüğü “göç” olgusu “*world music*” tanımıyla kavramsallaştırılmış bir alanın ürün şablonuna girmiş, buradaki “dünya müziği” yakıştırması “tüm dünyayı kapsayan bir müzik profili” çıkarılırken kültürel farklılıkları, belirli bir hiyerarşi ve yaklaşıma göre “ehlileştirmiş” olmasıyla kolay tüketilir, “homojen” bir ürün kimliği yaratmıştır. Bu durumun kolaylıkla gözden kaçırılabilen uzantısı ise, sürecin gerçek bir alış-veriş yerine tek yönlü pazar genişletme motifi taşımasıdır. “*World music*” kavramının şekillendirdiği anlayış, sadece popüler müzik kültürleri ile sınırlı kalmamış, “sanat müziği” olarak farklı, ideolojik olarak “yukarıda” konumlandırılması âdet olmuş alanlarda da giderek ilgi görmeye başlamıştır: “Çevre” ya da “çeper” kültürlerine mensup kompozitörlerin bu alanlardaki üretimlerinde görünürlük kazanan yeni tür bir Oryantalizm, ya da çağın gereklerine göre yeniden biçimlendirilmiş bir Egzotizm, post-modern söylemlerin birer uzantısıymışlarcasına savunulmuş olmuştur. Ne var ki, bu tavır giderek daha fazla ticarî güdümlü, popülist, hattâ çığ bir oportünizmin gizlenemediği, güdük üretimleri yaygınlaştırmaktan başka bir işlev üstlenememiştir.

Bu dönemde sıkça başvurulan kavramlardan biri olan “çokkültürcülük” de, özünde, “merkez”in himayesine alınmış “çevre”lerin kontrollü teşhiri şeklinde işlemiştir. İster coğrafî, ister din, kültür, etnisite, vb., toplumsal değerler üzerinden tanımlanageliyor olsunlar, yerelliklerine “tolarens gösterilen” bu kimliklere genellikle neo-kolonyal vurgular taşıyan, “neo-egzotist” denebilecek sembolik şablonlarla yaklaşılmaktadır. Az önce tek-tipleştirici özellikleri eleştirilen “homojenleşme” süreci yerine bir tür “çeşitliliğe yönelim”in promosyonu yapılmıştır. Ancak, bu yolda benimsenen, “farklılıkların desteklenmesi” gibi söylemler, sonuçta, kültürlerarası farkları sembolik olarak ayırtırmaktan öteye gidememiş, kültürleri eşitlemek yerine—aralarındaki “nitel” farklara dayanarak—görelî konumlarını, beklenenin aksine, genişleterek ötekileştirilmeleri sürecine katkı sağlamıştır. Bu yolda bazı uygulamalar/stratejiler belirginlik kazanmaktadır: Öncelikle, kültürlerle ve onları temsil ettiği düşünülen yapıtlara yaklaşımda benimsenen değerlendirme ölçütleri, gene anılan “merkez”lerin normları dahilinde

olmaktadır. Örneğin, “Doğu”nun, “egzotik kültürler”in temel göstergelerinin başında, buralarda kullanılan geleneksel ses sistemleri yer almakta; bunlara “mikrotonalite” tanımıyla yaklaşılmakta, böylelikle bir yanda “gizemli” bir bilimsellik yaftası, diğer yanda ise “Batı”nın master alındığı—onun sistemlerine göreliliği ile ötekileştirilen—bir üretim modeli benimsenmektedir. Ya da müzik-dışı bağlamlara yoğunlaşmakta, rapsodik, pastoral, mistik, dinî, vb., konvansiyonel motiflerle kolay tüketilir, ana-akım (*mainstream*) üretimler benimsenmektedir. Türk kompozitörlerin bazıları da, başta yurtdışındaki üretimlerinde, ardından, döndükleri ülkelerindeki çalışmalarında, hâkim güncel değerlere itibar ettikleri oranda bu stratejileri kullanan yapıtlara ağırlık vermişlerdir.

“Evrensellik içinde yerellik – yerellik içinde evrensellik” gibi şablon söylemlere uygun üretimler, bir yanda “*bon pour l’orient*,” diğer yanda “*bon pour l’oxident*” mantığında birer dolaşım trafiğine sahip olmaktadırlar: Kompozisyonların “Batılı” öğeleri genellikle son derece formal ve şablonsu olmaları ve yüzeysel, seyreltilmiş içerikleriyle ilk mantığı (*bon pour l’orient*); “Doğulu” öğeleri ise, ilkinden çok da farklılaşmayan, bir de buna ek olarak, kadim egzotist söylemlere uygun doğalarıyla, ikinci mantığı (*bon pour l’oxident*) karşılamaktadırlar. Aslında tamamen tüketim ekonomisinin güçlü etkilerine koşut şekillenen böylesi popülist, hattâ zaman zaman anti–entellektüel yaklaşımlar, sanatsal üretimin çeşitliliğine—özellikle de daha marjinal—tavizsiz üretimlere hâle getirmektedir. Öğrenim gördükleri ülkelerde, kimi zaman sistemce dayatılan (“çokkültürcü” politikalar güden eğitsel ya da sektörel kurumlar; melez-kültür projelerine öncelik tanıyan organizasyonlar; çeşitli ekonomik fonlarda aranan, “alacalı” kimlik çeşitliliğine dayalı kolaborasiyonlar; politik ya da tecimsel yönelimlerin egzotist-oryantalist anlayışları dolaysızca öne çıkarttığı siparişler, burslar, sponsorluklar, vs.); kimi zaman da bir görünürlük ve “geçinme” taktiği olarak benimsenen yapay, “kendikendine oryantalist” üretimler, bu kuşaktaki kompozitörlerin yapıtlarında gözardı edilemeyecek bir baskınlık kazanmıştır. Örneğin, çok sayıda genç Türk kompozitör, Avrupa pazarları için yaptıkları konvansiyonel üretimleri, döndükleri ülkelerinde de piyasaya sürmeye kalkışmış, “*bon pour l’oxident*” mantığındaki yapıtlarıyla ancak yüzeysel bir ilgi görürlerken, profesyonel ortamların haklı tepkilerini çekmişlerdir. Bu konuya ilginç bir örnek olarak, son yıllarda, sektörde

ironik bir ifadeyle “Türkiye’deki Hollanda Ekolü” olarak anılan—başta oryantalist ve konvansiyonel duruşu, “politik” söylem yüzeyselliği ve tecimsel yönelişiyle eleştirilen—anlayış ve üretim stratejisi anlabilir. Doksanlı yılların kültür politikalarıyla “kültürel çeşitliliğe” ve yabancı öğrencilere kucak açmasıyla rağbet gören Hollanda, anılan stratejilerin merkezi olmuş, ancak 21. yy. ile birlikte—gerek ekonomik, gerekse de siyasî konjonktürün değişmesiyle—bu türde öğrencilere desteğini kademeli olarak kesmeye başlamıştır. Dolayısıyla “sistemden kusulan” çok sayıda müzisyen ülkelerine dönmek zorunda kalmıştır. Bu aşamada, gördükleri eğitimi ve öğrenimi şekillendiren anlayışları—örtülü ya da açık ideoloji ve doktrinleri—yansıtmaları ise, olumlanmasa da, doğal kabul edilebilir.

Sadece bu dönemde değil, öncesinde ve sonrasında da geçerli olan bir olguya—dönüşten sonraki temel meslek stratejisine—işaret etmek yerinde olacaktır: Birçok kompozitör, yurtdışındaki öğrenimlerinin ardından, dönmek zorunda kaldıkları Türkiye’de bir üniversiteye; olmazsa, başka bir eğitim kurumuna “kapak atmayı,” kısa sürede, tek çare olarak görmeye başlamıştır. Zirâ, son derece dar olan çağdaş müzik platformunda ya da sert piyasa koşullarının geçerli olduğu konvansiyonel müzik alanında bir yer bulmak, son derece güçtür. Hele de “dışarıdan gelen,” “buranın şartlarına alışık olmayan,” vb., nitelermeleri göğüsleyebilecek konumda ve donanımda olmak, oldukça zordur. Yurtdışında gösterilen çabaya dayalı beklentilerin karşılık bulamaması, karşılaşılan ilgisizlik ve kayıtsızlık, ve bunların doğal uzantısı olan işsizlik, bu kompozitörlerin (ya da meslek adaylarının) önemli darbeler almaları anlamına gelmektedir. Bu durumun bir yansıması, kaba bir ifadeyle “ekşime” şeklinde, yaygındır. Kompozitörlük gibi “kimlik–baskın (ya da ego–baskın)” bir alanda yurtdışına geçiş, birçok kimse için anılan egonun büyümesi sonucunu getirmiştir. Ardından, ilk çıkış noktaları olan “memlekete dönüş”lerinde, bu şişirilmiş egoyla hareket etmeleri; yurtdışı tecrübesinin “kuşanmışlıklar”ıyla “dönülen”lere yukarıdan bakar bir tavrı benimsemeleri ise, son derece karmaşık, problematik sonuçlarıyla “ekşi” olarak algılanmanın ve olası tepkiselliklerin temel gerekçelerinden olarak görülebilir. Yurtdışından döner-dönmez bir kurumda görev alma beklentisi—hattâ bunun bir “hak” gibi görülmesi—benzer pozisyonlar için yıllardır mücadele eden, “hâl-i hazırda bekleyen,” yerel kimliklerin tepkisini çekebilmektedir. Öte yandan, bir öğretim

kurumunda yer aramak, herşeyden önce, kompozitörlük alanında bir “mağlubiyyet ilânı” ya da sisteme teslimiyet olarak algılanabilmektedir. Bu da, birçok kompozitör için “yenilgi”nin ve yansımalarından biri olan “ekşime”nin, çoğu zaman asıl gerekçesinden—aslî hedeflerinin “dönüş” değil “kalış” olmasından—kaynaklanmaktadır.

### **8.1.8.3. Post-modernizm Sonrası Yeni Şekillenmeler: Alter-modernizm/“bir Neo-modernizm mi?” Sorusu ve Yeni Göç Stratejileri**

Post-modernizm’in en önemli özelliği—daha önce sadece Rönesans döneminde olduğu gibi—adının, yaşandığı süreçte konulmasıdır; dolayısıyla, tanımı saptamalarla değil, atıflarla yapılmıştır. “Değilleme” üzerine kurulu doğası ise, Modernizm’in değerlerine tepkilerle şekillenmiş, daha kapsayıcı bir kimliğe elvermiştir. Ancak, belki de aynı sebepten, çok da çarpıcı, yeni önermelere sahip olamaması, kısa solukluluğuna yolaçmış, yaklaşık çeyrek yüzyıllık, kısa sayılacak bir süre dahi geçmeden, çözülmesi sonucunu getirmiştir. “Tepkiye tepki” ilkesi, çok geçmeden, post-modern dönemin hemen ardından, tekrar modernist sayılabilecek değerlerin hâkim olacağı bir ortam beklentisini haklı çıkarır bir görünüm vermeye başlamıştır. 21. yy.’in hemen başındaki bu gelişmede dikkat çekici bir özellik olarak, bu “yeniden” Modernizm’in, daha önce Neo-klasisizm’de, ya da Neo-romantizm’de olduğu gibi, “yaşanan çağın verili şartlarına uyarlanan eskil konvansiyonlar” şeklinde gündeme gelmesi gözlenebilir.

“Yeni Dünya Düzeni” tam da anılan konvansiyonlar üzerine kurulu görünmektedir: 21. yy. ile birlikte, Yeni Muhafazakârlık (*Neo-Conservatism*) neredeyse tüm dünyada benimsenen en önemli siyasî eğilimlerden biri olmanın yanı sıra, sanat—özellikle de müzik— alanında da ilgi ve destek görmeye, hattâ hâkim eğilim olmaya başlamıştır. Türkiye’deki eğitim sisteminde de örnekleri giderek artan bir “muhafazakârlaşma” süreci, başta, Yeni Müzik alanına yansıyan zararlarıyla, gözlemlenmektedir: Konvansiyonel formlarda, geleneksel imlâlara başvurularak üretilen, sıradanlığı ve “uzlaşmacı” doğalarıyla fazlasıyla ticarî kimlikler taşıyan “melez” yapıtlar, bir önceki dönemin başat söylemlerinden “bir senteze ulaşma”yı, kitlesel medyayı da kullanarak neredeyse normlaştırmıştır. Bu konvansiyonel eğilim, eğitim alanına da yansımış, Avrupa’daki uygulamaların ve değerlerin ölçüt alındığı “düzenlemeler,” “akreditasyon,” “uyumlanma süreci,”

vb., tanımlarla dayatılan belirli “şartlar”la şablonlanmayı hızlandırmıştır. Örneğin, üniversite öğrencileri için büyük cazibesi olan Erasmus Porjesi gibi, bir ya da iki yarıyılık öğrenci değişim programları, uluslararası hareketliliği anılan şablonlara uygun müfredat düzenlemelerini yapmış ve böylelikle özgün değerlerini büyük oranda yitirmiş, ister istemez yeni-muhafazakâr uygulamaları benimsemiş kurumlar arasında gerçekleştirilmektedir.

Türkiye’de, öğretim alanında doksanlı yıllarda başlayan nisbî zenginleşmeye rağmen (açılan yeni fakülteler, müzik liseleri, üniversitelere bağlı bölümler, ülkeye yaygınlaşan konservatuarlar ve çeşitlenen sanat dalları, vs.) “dışarda okumak” hâlâ birçok genç için “olmazsa olmaz” bir yönelim olma özelliğini korumaktadır: Ülkedeki eğitim-öğretim dışarıya yönelik “mutlak hareket”in katalizatörü ya da geçici bir ara basamağı olarak görülmektedir. Neredeyse bir klişe hâlini alan “burada alacağı eğitimden sonra yurtdışında *master* yapmak” niyeti, birçok genç meslek adayının ortak söyleminde yer bulmaktadır. Ne var ki, net bir meslek stratejisinin olmaması, anılan niyette, genellikle “buradan sıyrılma,” “dışarıya kapak atma,” şeklindeki dürtülerin ağır basması, sonuçta “dışarıya varılsa” da, orada tutunmayı garantilememekte, tersine, güçleştirmektedir.

Bir yandan küresel ekonomi, diğer yandan “merkezsizleşen” bir iletişim ağı düşüncesi, yeni tipte varlık stratejileri geliştirilmesine yolaçmış, bu arada bir tutunma stratejisi olarak “göç” kavramı da önemli bir kimlik değişimi geçirmiştir: Daha önce belirtildiği gibi, küresel ekonominin ekseninde gelişen ulaşım ve iletişim teknolojileri, dünya algısını da dönüştürmüştür; hareketlilik, göçerlik aranan kaliteler haline gelmiş; daha önceki dönemlerin zorunluluktan doğan göçlerinin yerine istençle gerçekleştirilen, hattâ yapıta ve kazanca tahvil edilen, yeni-nesil göçler “moda” hâline gelmiştir. Böylelikle, göçün doğasında, en çarpıcı dönüşümlerden biri gerçekleşmeye yüz tutmuştur: Artık göç “araç” değil “amaç” olmaya; yerine göre eğitim, sanat ya da müzik de, bu amaç uğruna araçsallaşmaya başlamış görünmektedir.

Her ne kadar içinde bulunduğumuz bu dönemin teorizasyonu için biraz daha mesafe kazanılması—biraz daha zamanın geçmesi, kavramların şekillenmesi,



vb.—daha doğru ve gerekli görülebilirse de, birkaç olay ve olgu üzerinden yapılacak gözlem ve saptamaların “göç”ün bu öznel bağlamını kuşatmaya katkısı olacağı düşünülebilir.

Metnin devamında, herhangi bir hiyerarşiye dayanmaksızın bazı güncel olgular sıralanacak, “yeni bir müziğin yoluna düşmek” adına göçün ne oranda geçerli bir strateji olduğu, tartışılacaktır:

**Ağ-tipi örgütlenme** ve yörüngesinde şekillenen yaşam algısı gündelik hayata katmanlı ve çok çeşitli yansımalarıyla, iletişim teknolojileri üzerinden yaşamın örgütlendiği, bireylerin iyiden-iyiye muğlaklaşan sınırları tanımaksızın birbirleriyle temasa geçtiği, kendine has bir “zahirî evren” yaratmıştır. Bu sanal ortam, başta ayrıkçı üretimlerin—bu arada yeni müzik tasarımlarının—dolaşımını hızlandırmış, marjinal kitlelerin oluşum ve iletişiminin birincil platformu olmuştur. Dolayısıyla, yapıtlar üzerinden “yerçekiminden bağımsız” bir dolaşım fikri, “göç” kavramını tek yol olmaktan çıkarmıştır. Zirâ “mekân” çeşitlenmiştir: Siyasî ve ekonomik realitenin kavurucu gerçekliklerinden, içine doğulan toplum ve coğrafyadan bağımsız bir “paralel evren,” ya da “alternatif alan” fikri, en azından ayrıkçı kimlikler ve üretimler için çok büyük bir cazibeye sahiptir. Diğer yandan, gene aynı ortam, reel hareketliliği de hızlandıran bir iletişim sistemi sağlamıştır: Çeşitlenen etkinlik biçimlerine katılımlarda; başvuru, davet, onay, yazışma, yapıt/belge gönderme, gibi süreçlerde; ya da ön-araştırma gibi hazırlıklarda, internetin sağladığı olanaklar işlemleri hızlandırmış, yer yer kolaylaştırmıştır.

**Fonlar:** Bu dönemde, örneğin, AB fonlarından yararlanmak üzere, zorunlu kolaborasi ilişkileri kurulmaktadır. Bu kolaborasiyonlarda aranan temel şart **a)** Türkiye’ye kaynak aktarımı için AB ülkelerinden birine mensup bir partner bulmak; **b)** eğer proje AB üyesi bir gruptan geliyorsa, onun AB-dışı bir partner bulması, olarak tanımlanmaktadır. Bu da iki taraflı bir “simbiyoz” ilişkisini gündeme getirmektedir: Hedeflenen fonlar için kimi zaman zorlama, çoğu zaman da fırsatçı önermeler üzerine kurulu, politik uzlaşmacılık kokan proje önerileri hazırlanmakta, hattâ bu yolda belirgin “retorikler” geliştirilmektedir (örneğin,

“göçmenlik,” “sınırlar,” “diyalog,” “buluşma,” vb., çığ ve tüketilmiş bağlamlar ve konu başlıkları, son 10-15 yılın temel retoriğini oluşturmuştur).

“**Proje**” kavramı, yeni bir kültür oluşturmuştur: Az önce anılan niteliklerden çok da farklı olmayan özellikleri, konjonktürler ekseninde belirlenen ve siyasî-ekonomik konvansiyonlara uygun doğalarıyla yeni-kuşak projeler, sanatsal yetkinliklerden ziyade anılan söylemlere uygunlukları, ve gene güncel ekonomi-politik retorik ve neo-liberal şablonlar göre belirlenmiş formatlarda hazırlanan, “sosyal sorumluluk” gibi söylemleri kullanan ve büyük ölçüde çarpıtan “standart”larıyla, sanatın diğer dallarında olduğu gibi müzikte de hâkim bir değer sistemi oluşturmuştur. İlgili-ilgisiz, bu retoriğe uygun adlandırılan ya da tanımlanma imkânı bulan yapıtlar, 21. yy. başında da geçerliliğini koruyan bir “moda” oluşturmuştur. Birkaç popüler kimliğin ve kilit ismin her türlü projede başı çekmesi ve “vitrine konması” da, dolayısıyla, şaşırtıcı görünmemektedir.

**İcracılık:** Bir tasarım alanı olan kompozisyonun uygulamaya geçirilmesi—kompozitörlerin üretimlerinin icracılarca hayata geçirilmesi—Türkiye’de çağdaş müzik alanının en önemli sorunudur. İcracıların yetiştiği konservatuarlar, eğildikleri repertuarlar ve icra pratikleriyle son derece konservatif kalmakta, geçtiğimiz yüzyılın müziğine dahi yer vermemektedirler. Öte yandan, yaşanan çağın tümel olarak algılanması için gereken entelektüel çabanın yokluğu, icracılığı mekanik bir düzleme indirgemiş görünmektedir. Doğal olarak, çağın algısını yansıtan yeni müzik ürünlerine, icracıların katkısı—ötesinde, ilgileri—çok dar olmakta, hattâ tepki göstermeleri kural hâline gelmektedir. Dolayısıyla, bir geri-besleme sürecinden, yapıtının nasıl duyulduğu bilgisinden, dinleyicisine ulaşmada en önemli aracısından aciz kalan kompozitörler için, yeni kavramlarla tanıştıkları “kültür ülkeleri”nden “geriye dönüş” tam bir hayâl kırıklığı anlamına gelebilmektedir. Zirâ, dönüşlerinde, öğrenim gördükleri “Batı” ülkelerinde bile, yeni üretimlerine çok daha olumlu yaklaşan, son derece nitelikli icracıların varlığıyla cazibe merkezi olan müzik ortamı, yerini, çoğunlukla çoraklaştırılmış, üstüne üstlük, tutucu bir “dar-alan” a bırakmış görünmektedir. Asıl dikkat çekici olan, Türkiye gibi “çevre” ülkelerde, Batı Aydınlanmacılığı’nın ikonları olan “müziğin büyük ustaları”na sofuca bir bağlılık ilüzyonunun yaratılmakta oluşu; ezber-bozan “yeni”ler dışlanması; hele de “yerli” üretimlerin kesin bir biçimde

hâkir görülmesidir. Bu yaklaşımın en az geçmişteki kadar geçerli olmasına zemin hazırlayan “Yeni Muhafazakârlık” anlayışının, hem “Yeni Dünya Düzeni”nin, hem de bu düzenin geçirdiği sarsıntılardan sonra gündeme gelen içe kapanmanın temel öğelerinden biri olduğu, unutulmamalıdır.

“Yeni Dünya Düzeni”nin sarsıntıları sonucunda gündeme gelen **ekonomik tıkanıklıklar**, dünyanın çeşitli köşelerinden öğrenci toplayan “merkez” ülkelerin stratejilerinde de temel değişiklikleri zorunlu kılmıştır: Yabancı öğrenciler belli bir seviyeye kadar “müşteri” vasıflarıyla himâye edilmiş, ancak daha fazla ilerlemelerinin önüne örtülü ya da açık engeller çıkarılmıştır. Anılan seviye genellikle Lisans öğrenimi ile sınırlıyken Yüksek Lisans ya da Doktora öğrenimi büyük ölçüde sınırlandırılmıştır. Akademik bir ünvan olan Doktora, aynı zamanda sektörde söz sahipliği ve ekonomik paydaşlık gibi getirilere vesile olabileceğinden profesyonel alanda böylesi bir sınırlamanın benimsenmesinin ardında “millî çıkarlar” türünde gerekçeler bile deşifre edilebilir. Yurtdışındaki öğrenimlerine daksanlı yıllarda başlayan Türk öğrencilerin, “belli bir noktada tıkanarak,” 21. yy.’ın hemen ilk yıllarında, bir şekilde yurda dönmeleri tesadüf değildir.

**“Yersiz-yurtsuzlaşma:”** “Kültürel küreselleşme” kavramının son derece tartışmalı sonuçları, uzantıları olmuştur. Bunlardan biri de periferi bölgelerinden merkezlere, kabaca Avrupa’ya ve A.B.D.’ye doğru oluşan hareketlilik. Bir tür “beyin göçü” olarak düşünülebilecek bu oluşum sadece bilim ve siyâsî-ekonomik alanlarla sınırlı kalmamış, toplumsal yaşamın birçok üstyapı kurumunu, bu arada, sanatı da büyük ölçüde etkilemiştir: Birçok sanatçı için bu yola düşmek—ülkesini terkedip “merkez” sayılagelen bir ortamda yer edinmeye çabalamak neredeyse kaçınılmaz sayılmıştır. Bu süreç yeni bir tür göç biçimini ortaya çıkarmıştır: Bile-isteye, ya da tercih edilerek girilen bu göç süreci, güncel sanat dallarında son derece yoğun yaşanmaktadır.

Bu manzara aslında yeni değildir: Sanat insanları—özellikle de müzisyenler—mesleklerinin doğaları gereği hareketliliği; tur ya da turne süreçleriyle başka nüfuz ve tanınırlık alanları yaratmayı, piyasalarını genişletmeyi, vb., oldum-olası benimsemişlerdir. Küreselleşme tezlerinin bu durumu teşvik ettiği, küresel iletişim ve ulaşım teknolojilerinin, ötesinde, “küresel kültür,” normlar ve “folklor”un bu

süreci pekiştirdikleri savunulagelmiştir. Ancak, bu Yeni Dünya Düzeni'nde, çok zaman geçmeden yaşanmaya başlayan olumsuzluklar, anılan doşalım modelini bir ölçüde yıpratmaya başlamış, bu süreç eskiden olduğunca kolay işlemekten uzaklaşmıştır. Çıkış ülkesini terk ettikten sonra varılan yerde tutunmak, giderek daha zor hâle gelmiştir. Hem varılan bölgenin zorlukları (o bölgedeki piyasanın darlığı, işsizlik, siyasî ve toplumsal zorluklar, vb.) hem de bu sürece giren çok sayıda insanın yarattığı “enflasyon” sürece başka bir boyut katmıştır: Daha “göçebe” bir yaşam pratiği. Çoğu başarısızlıkla sonuçlanan ve böylelikle kazanılan tecrübeyle, zorlanma süreleri kısalan tutunma denemeleri dana seyrek dokulu varoluş pratiklerini gündeme getirmiştir. Bunun bir sonucu olarak dolaşımdaki çok sayıda insan ister-istemez yersiz-yurtsuzlaşmış, dünyanın belli merkezleri arasında mekik dokuyarak “günü kurtarmaya” çabalar hâle gelmiştir.

Öte yandan, bu oluşumu bir strateji olarak benimseyenler de az değildir: İlgi gören bir davranış modeli olarak, bile-isteye kabullenilen, benimsenen ve promosyonu yapılan bir göçerlik modeli, başta mobil iletişim teknolojilerine, finans dolaşım kolaylıklarına ve kültürlerarası benzeşimlere—artan standartlara ve tektipleşen öğelerin bolluğuna—dayanarak yeni yaşam pratiklerinin geliştirilmesine yolaçmıştır. “Dünya vatandaşı” imgesini çağrıştıran bu kimlik modeli yeni bir göç biçiminin temel promosyon ögesi hâlinde dolaşımdadır. Aynı zamanda bir tür “kimlik açınması” anlamına gelebilecek bu yeni göçerlik paradigması hakkında müzik araştırmacısı Christian Utz'un saptamaları dikkat çekicidir:

“Batı” Batılı-olmayan toplumlar için birçok alanda bir model olma işlevi görmüştür. Bu bir homojenleşme eğilimine yolaçmış, bunun sonucu olarak da, Batı-dışı kimliklerin ulusal ve bölgesel özellikleri görecelileşmiştir [Batılı modellere koşut olarak değerlendirilir hâle gelmiştir]. Aynı zamanda, yerelliğin bir yeniden uyanışı gündeme gelmiştir: Kültürel ayrımcılığa bir tepki ve karşı-hareket olarak kültürel farklılıklar ve “ötekilik” vurgulanır olmuştur. Yeni medya ve iletişimin diğer kanallarının yolaçtığı “zaman-mekân sıkışması” (Hall, 1992: 300-302) ile beslenen bu iki süreç, yeni bir tür göç biçiminde buluşmuş, üst-üste oturmuştur. Stuart Hall'un tartışmalı ifadesiyle “dünyanın “geriye kalanı”ndan” gelen sanatçılar (a.g.e., 305, vd.), “merkez”e, zamanında zorba Kolonyalizm'in

çıktığı bölgelere, yönelmişlerdir. “Periferi”den “merkez”e doğru olan bu hareketlilik sömürgecilik-sonrası mantığı merulaştırırcasına yansıtmakta ve boşlukta salınan, bölük-pörçükleşmiş, ya da yersiz-yurtsuzlaşmış kimlikleri—günümüzü karakterize eden geçerli durumu—somutlaştırmaktadır. (2007: 55)

Yazarın açıklamaları bu sürecin en kritik ve tartışmalı sonuçlarından/yan ürünlerinden biri olan “tektipleşme”ye (*homogenisation*); kimliklerin kıyasına ve görelî konumlandırılmalarına—özellikle de Batı-dışı ulusal ve bölgesel kimliklere—vurgu yaparak (*relativisation of national and regional non-Western identities*); bir yandan da bu süreçten beslenen “ötekilik” kavramına (“*otherness*”) işaret eder. En çarpıcı saptamalarından biri, anılan göçün sömürgecilik-sonrası mantık çerçevesinde pekişen boyutlarına yaptığı göndermede izlenebilir: Bölünmüş, bölük-pörçükleşmiş (*fragmented*) ve yersiz-yurtsuzlaşmış (*dislocated*) kimliklerin günümüzdeki durumunu, başta toplum bilimleri olmak üzere birçok akademik alanın—ve tabîî, giderek bu alanlarla daha fazla içli-dışlı olmaya başlayan güncel sanat disiplinlerinin—en revaçta kavramları arasındadırlar. Bu disiplinlerin bir de, şüphesiz etnomüzkolojidir. Ayrıca yeni ve giderek popülerleşen kompozisyon stratejilerine yönelik müzik teorisi de aynı damardan besleniyor görünmektedir. Bu konu alanları en azından son on yılda, neredeyse en merkezî çalışma odakları olarak benimsenmektedir: özellikle “diaspora” kavramı eksenli çalışmaların, ya da paralelinde, göç motiflerinin, neredeyse tüm tezlere yansıtılmış olması; uluslararası/kültürlerarası bağlamların, dolaşım biçimlerinin güncel, hattâ “moda” bir söylem alanında tektipleşmesi; bu süreçlerin politik ekseninde güdüldükleri düşüncesini çağrıştırmaktadır.

Aynı metinde, bir dönüşüm ekseninde ele aldığı “beyin göçü”nü, bir oranda olumluyor görünen Utz, şu düşünceleri aktarmaktadır:

1970’ler ve 1980’lerde son derece güçlü olan [Doğu Asya çıkışlı] bu “beyin göçü” artık büyük oranda durulmuştur. Merkez-Çinli kompozitörler hariç [...], birçok Doğu Asyalı kompozitör, genelde, Avrupa’da geçirdikleri yaklaşık on yıllık bir dönemin ardından, evlerine, köklerinin ait olduğu bölgelerine dönmeye karar vermişlerdir. Böylelikle, etkili bir “beyin

dolaşımı” (*brain circulation*) başlatılmış; bu sayede, günümüzde, Doğu Asya’da güçlü bir sanatsal ve bilimsel altyapının temelleri atılmıştır.  
(a.g.y.)

Bu tanımların Batı-merkezci doğaları ortadadır. Yazarın Batı’ca anlaşılır, Batı normlarını örnek ya da model alan bir “altyapı” nosyonuna işaret etmesi, mensubu olduğu kültürün algısını, tahayyülünü, hattâ yargı sistematüğını yansıtan, bunların merkez ya da mastar alındığı, bunlara koşut, görelî bir konumlandırma tavrını yansıtmaktadır.

**“Tercümeli insanlar:”** Yazarın bir diğerk dikkat çekici saptaması, kullandığı *translated men* (tercümeli insanlar) metaforu üzerinden ele alınabilir. Salman Rushdie’den aktarılan (Hall, 1992: 311) “tercümeli insanlar” (*translated men and women*) şeklindeki ifade, sürekli dolaşımında olan insan gruplarına—metnin özelinde, göç eden bestecilere—dair bir tanım getirmektedir: Kültürel kodlar arasında sürekli uzlaşma durumunda; en az iki dile hâkim olma zorunluluğuyula, devamlı bir “tercüme” hâlinde olan, bir kimlik, günümüz sanat piyasalarında son derece yaygın ve belirleyicidir. (a.g.y.)

**“Tireli yurttaşlık”** kavramı, bu süreçleri olumlu tecrübelerle yaşamış, başarılı sanatçılarının rol modeli oluşturduğu bir örneklem yaratmıştır. Örneğın, Alman-Türk (*Deutsch-türke*) gibi yeni kimlik modellerinin—kültürel zenginliğe ve dolaşım dinamizmine vurgularıyla—istenirliğı artmış, hattâ avantajlı “arabuluculuk” misyonları için böylesi melez kimlikler aranır olmuştur.

#### 8.1.8.4. Türkiye Örneği Üzerinden Bir Değerlendirme

21. yy. ile birlikte tanımı ve vektörleri çeşitlenen “göç” kavramının, Türkiye’yedeki sanat hayatına gözardı edilemez yansımaları olmuştur. “Çağdaş,” “çoksesli,” “sanat müziği,” gibi tanımlar ve vurgularla “Batı”nın model ve master alındığı bir müzik anlayışı ve üretimi, yeni Cumhuriyet’in “çağdaşlaşma programı”nın önemli bir kolu olmuş; daha da önemlisi, bu yolda müziğe diğer sanat disiplinlerinden çok daha fazla sembolik değer yüklenmiştir. Yüz yıl kadar öncesinde, böylesi ideallerin peşinde, kişisel inisiyatiflerle başlayan; hemen ardından Cumhuriyet ideallerinin yansıtıldığı, bir “misyon” havası taşıyan ve neredeyse tamamen devlet desteğiyle gerçekleşen yurtdışı trafiği, ister eğitim-öğrenim, ister profesyonel bilgi-görgü, isterse de “kendini uluslararası platformda kanıtlama” motifleriyle işlesin, birinci kuşak kompozitörlerin ortalama beşer yıllık yurtdışı maceralarını—geriye dönüş hedefiyle gerçekleştirdikleri ilk göç dalgasını—şekillendirmiştir.

“İkinci kuşak” kompozitörlerin<sup>132</sup> göç eğilimleri—yurtdışına gidiş gerekçeleri, gidilen yerler, kalınan süreler, daha da önemlisi “dönüş” fikrine bakışları ve ideal tanımları—ise büyük değişiklikler göstermiş, devletin değişen kültür politikaları da destek, yönlendirme ya da istihdam alanlarına yansımıştır. Hem bu kuşak, hem de ardından gelenler için baştaki “idealist” yönelimde çatlama olmuş, yaşanan “düş kırıklıkları” daha önceki ideallere kayıtsızlaşmaya yolaçmış, başta göçe damgasını vuran temel motif terk edilmiştir. Bu dönemden itibaren “dönüş” değil “kalış” göçün temel “niyeti” olmuş görünmektedir. Bu “niyet,” siyasî ve ekonomik konjonktürün iyice karmaşıklaştığı son dönemde—20. yy.’ın sonlarından 21. yy.’a bağlanan, “Küreselleşme” söylemlerinin iktisattan sanata, her alana yeni değer sistemlerinin empoze edildiği, neo-liberal bir “Yeni Dünya Düzeni” ekseninde daha da güçlenmiş, hattâ “göç” bir tutunma, pazarlama stratejisi olarak benimsenmiştir.

Ancak, 2000’li yıllar ilerledikçe, toplumda yaşanan sarsıntılar bu “Dünya Düzeni” tezinin de iflas ettiğini yansıtmakta gecikmemiştir. Geleceği önceden belli “kriz”ler ve ekonomik/siyasî çöküşler yeni bir tür yönetimin—tüm olumsuz

<sup>132</sup> Bkz.: Maral, 2009c.

vurgularıyla “kriz yönetimi”nin—yerleşikleşmesine, hem de tüm dünya ölçeğinde, yolaçmıştır. Baştan beri ekonomik temele dayalı olan “Küreselleşme” kavramının promosyon bataryasında yer alan iletişim, ulaşım, sınır-ötesilik, vb., motifleri giderek deşifre olmaya; bir önceki dönemin başat tezleri—Post-modernizm’in olumladığı yeni dünya tasarımları—işlevsizleşmeye, yerlerini Yeni Muhafazakâr doktrinlere bırakmaya, başlamıştır. Bu ekseninde kutupluluk, “merkez” ve “çevre” tanımları, ve aralarındaki trafiğin en önemli ögesi olan “göç” kavramı da dönüşmüştür. Hattâ, ekonomik ve siyasî dayatmalar sonucunda “tersine işleyen” bir göçten bahsetmek mümkün olmaktadır. Toplumdaki örnek konumları (rol modeli, “öncü,” vb., olmaları) itibarıyla sanatçılar—bu metin özelinde: kompozitörler—meslekleri gereği hareketliliğin, yurtdışıyla kurdukları ilişkilerin, ve bu düzeneğin temel öğelerinden olan göçün kapsamında yer almışlar, hattâ doğasındaki dönüşümleri yansıtmak adına belirgin figürler üretmişlerdir. Sonuçta, yaşanan sürecin, ilgili kuşağa mensup kompozitörlerin hayatlarında da önemli darbeler almalarına, kimi zaman kimlik değiştirmelerine, toplumlarından yabancılaşmalarına, hattâ, çevrelerine ve mesleklerine yansıttıkları tavırlarıyla, “ekşimelerine” yolaçtığı gözlenmiştir.

Bu noktada, yaşamın birçok alanında bir “içe kapanma”dan sözedilebilir. Sanata da yansıyan, “Yeni Muhafazakârlık” kavramı çevresinde şekillenen, tutucu ve doktriner özellikler taşıyan bir anlayışın, yeni dönemde hâkim olmaya başladığı gözlenmektedir. 20. yy’ın sonlarına doğru, Aydınlanmacı Modernizm’e tepkisiyle ilgi çeken Post-modernizm, şimdi de yerini, daha çeyrek yüzyıl tamamlanmadan, karşıtına—bu sefer de Post-modernizm’e tepkiyle şekillenen bir “yeniden” Modernizm’e—bırakmaya başlamış görünmektedir. Tutucu kimliğine de vurgu yapmak niyetiyle “Neo-modernizm” tanımını benimsediğimiz bu dönem için başka kavramlar da önerilmektedir: İster “alter-modern,” “süper-modern,” “andro-modern” ya da başka başka sıfatlar yakıştırılsın (Enwezor, 2009: 34, vd.), esas olan, Modernizm’in yeni bir kılıkla tekrar kurmaya başladığı hâkimiyettir. Modernizm’in ivme kattığı bir kavram olan “göç,” yeni süreçte, yeni kutupları, durakları, vektörleri, hızı ve örüntüleriyle gene gündemde olacak, değişen nitelikleriyle “araç-amaç” düzleminde yeniden biçimlenecektir. Bu süreç, toplumun her alanı gibi, sanata da yansıtacak, tasarımın ve dolaşımın temel öğelerini—bu arada üreten ve tüketen bireyleri de—etkileyecektir. Gidiş-dönüş



izgisi, ya da “gurbet-sıla” denklemleri varolduğu sürece, “g” kavramı topya ile sürgün arasında salınırken, insanın “kendinden kaçamayacağı” realitesi değişmeyecektir. Yeni bir müziğin, sesin, hayatın,... yoluna düşenlerin, coğrafyalarından uzaklaştıka kendilerine yaklaştıkları muamması ise saklı kalacak görünmektedir.

## 9. 21.yy. Sahnelerinde Yeni Kimlikler

### 9.1. 21.yy'da, Müzikte Kadın Kimliği

#### 9.1.1. Küreselleşme Sürecinde Kayıplar ve Kazançlar

Bazı araştırmacılara göre, Küreselleşme sürecinde, her ne denli yetişkin erkekler yeni-yeni olumsuzluklarla karşılaşmakta iseler de, aslında, bu dönüşüm sürecinin kadınlar ve çocuklar açısından getirdiği olumsuzluklar, erkeklerinkinden daha da karmaşık bir doğaya sahiptir (Horgan, 2002: 3):

Bu iddianın sahipleri, bir yandan hayatlarını kazanırlarken, bir yandan da kamu hizmetlerindeki kesintiler nedeniyle, hasta, özürlü ve yaşlı yakınlarına bakmaya zorlanan kadınların IMF ve Dünya Bankası politikalarından eşitsiz bir şekilde etkilendiğine işaret etmektedirler. (s. 3-4)

Öte yandan, küreselleşme sayesinde, kadınların büyük oranda özgürleştiği durumlar da vardır:

Özellikle Endonezya, İrlanda ve Tayland gibi, geleneksel tavra sahip ülkelerde yaşayan kadınlar, ilk kez, ekonomik olarak bağımsızlaşma ve, en azından özel hayatlarında, bazı seçimlere sahip olma fırsatını bulmuşlardır. (a.g.e., 4)

Fakat, iş hayatına endeksli bu “özgürleşme”nin, kadınların “çifte yük” altında kaldığı zorlu bir hayatın ekonomiye eklenmesi olduğu, unutulmamalıdır. Küresel ekonominin yönlendirdiği sistemde, ucuz emek gücü anlamına gelen kadın işçiler üzerinden bir yandan süper kârlar elde edilirken, diğer yandan bu kadınlar “küresel işgücüne dahil olmanın çocuk sahibi olma haklarının tamamen tehdit altında olması” anlamına geldiği bir durumla karşı karşıya gelmişlerdir (Horgan, 2002: 5). Çoğu hizmet sektöründe; daha pasif görünümlü, evde yapılan işlerde, ya da internet ve 24-saat bankacılığı, gibi bilgisayar üzerinden yapılan, basit ve tekrara dayalı işlerde çalışan, “daha düşük ücretli ve proleterleşmiş işleri yapan” kadınlar (ss. 6-7) Küresel Kapitalizm’in genişlemesinde kullanılır hale

gelmişlerdir. Sadece ücret eşitsizliğiyle değil, özellikle değişen teknolojiye koşut hizmetlerdeki büyük stres ve rekabetle de, karşılaşan kadınların işi iyice güçleşmiştir.

Benzer özellikler, müzik alanında da geçerlidir. Ancak, Küreselleşme'nin en önemli öğelerinden biri olan ağ sistemi, kadın kompozitörlerin seslerini duyurma, örgütlenme, ve görünürlük kazanma, gibi olgularda büyük oranda lehine işleyen bir gelişme olmuştur. Özellikle “çevre” bölgelerde yaşayan kadın kompozitörlerin yapıtlarını “merkez”e ulaştırmalarını kolaylaştıran bu sistemin bir özelliği de, istendiğinde, “anonim” ya da saklı bir kimlikle dolaşım sağlamasıdır. Belirli engellerin aşılmasında bu özellik hâlâ değerli olabilmektedir.

21. yy.'a girerken dönüşümler gösteren kadın kimliğinin müzik alanına yansımaları bu bölümün devamında detaylandırılacaktır. Burada, kadın kimliğinin temsilini ve savunuculuğunu—sadece müzikle sınırlı olmayan bir şekilde—üstlenen başlıca hareket olan Feminizm'in siyasî bağlamına kısa bir gönderme yaparak, olgulara daha geniş bir kapsam alanından yaklaşılmaya çalışılacaktır: Tüm kültür hayatına etkisine rağmen, Feminizm geç kalmış bir harekettir, çünkü, kadını, ancak tarihsel bir aktör olma şansını yitirdikten, toplumsal işlevi ve değeri düşüktükten, sonraki bir çağda, gündeme getirmesine izin verilmiştir.

### **9.1.2. Kadın Kimliği S.O.S. Sinyalleri Veriyor**

Günümüzde kadınları tehdit eden en önemli gelişme, doğal, biyolojik özelliklerine müdahale edilmesidir. DNA'nın doğal düzeniyle oynanması kadınların doğum sürecindeki etkin konumlarını gölgelemiş, sarsmıştır.

Doğal doğum neredeyse ortadan kalmakta; tıbbî kurumlar tüm bebeklerin cerrahî yoldan (sezaryan ameliyatı ile) dünyaya getirilmesini empoze etmektedir. Zaten, anne adaylarının, hamilelik sürecinin başından sonuna, tıbbî programlamaya uymaları istenmektedir.

Toplumda da, cinsel ilişki “üreme” bağlamını büyük ölçüde yitirmiştir. Cinsel ilişki “bir gece klübüne gitmek” gibi algılanmaya; eğlence sanayiinin bir parçası olmaya, doğru şekillenmektedir. Doğal olarak, insanlar da, bu ilişki biçimine karşı

soğukluk hissetmeye başlamışlardır. Bu durum Rick Darnell ve Roy Hawkins'ın 1951'de yazdıkları “*The Thrill is Gone* (Tutku kalmadı)” adlı şarkıyı çağrıştırmaktadır.

Bir yandan cinsel güç, diğer yandan cinsel farklılaşma azalmaktadır. Genleriyle oynanmış tohumlar, biyolojik müdahaleler, kimyasal ve nükleer etkilerle insan genleri de farklılaşır ve zayıflarken, diğer yandan, büyük ölçüde bu oluşumların etkisiyle farklılaşan toplumsal roller erkeklerin daha “kadınsı;” kadınların ise daha “erkeksi” davranışlar benimsemesine yolaçmaktadır. Eşcinsel evliliklerin yasal mevzuatla desteklenişiyile, aile'nin gerekliliği bazı pratik alanlardan ibaret kalmağa doğru ilerlemektedir. Bu durum, acaba, dünya nüfusunun azaltılması yönündeki çabalara katkıda bulunacak mıdır?

Modernizm, insanlara “evrensel eşitlik” getiren, para ekonomisi içinde sınırsız özgürlük tanıyan umursamaz tavrıyla, aile, aşiret, ulus, din, gibi dayanışma birimlerini büyük ölçüde kenara itmiştir. 21.yy'da, bu evrensel eşitlik düşüncesi “ticaret” alanının “en mükemmel eşitlik ve evrensel etkileşim” ortamı olacağı yolundaki “Küreselleşme” doktrininin ortaya çıkışıyla yeni bir atılım yapmıştır. Küreselleşmenin militan savunuculuğunu yapan *neo-con* (yeni-tutuculuk/yeni-muhafazakârlık) hareketi yeryüzünün bir açık pazar haline getirilmesine engel teşkil eden dayanışma birimlerini askerî müdahalelerle ortadan kaldırmağa varan, çeşitli şiddet ve baskı eylemlerine girişmişlerdir. “Aile”nin bu eylemler karşısında sindirildiği, marjinalleştiği, gözlemlenmektedir. (Aile'nin bu tür marjinalleşmesinin tarih boyunca, büyük savaş ve sefalet dönemlerinde hep gözlemlendiği, 21.yy'daki durumun çığır-açıcı bir yenilik olmadığı öne sürülebilirse de, Modernizm gibi, iletişim devrimi gibi, aile'yi dış etkilere karşı korunmasız bırakan doktrinlerin karşısında, aile'nin tarihindeki en büyük çaresizlik çağını yaşamakta olduğu unutulmamalıdır). Öte yandan, Modernizm küçük çiftçi ailelerini yok etme seferberliğine girişmiştir. Geleneksel kadın kimliğinin temeli olarak görülebilecek küçük boyutlu tarımsal yaşam tarzını yeryüzünden silme çabası içeren bu seferberlik, yekettiği eski değerlerin yerine, kadına ne sunmaktadır? *Neo-con* hareketinin bu soruya yanıtı “Nurculuk, Evanjelizm, Talmudizm... ve hattâ televizyon” gibi illüzyonlardır. Bu bağlam içinde, “kadın”ın nereye doğru sürüklenmekte olduğunu kestirmek çok zordur.

Cinsellik konusunun eskisi gibi olmaması, kadınlık için bir tehdittir: Bu noktada kadının kendini toparlaması, bir güç olarak tanımlaması güçleşecektir: Kadının toplumsal cinselliğini—sosyal fonksiyonunu—yitirmesi büyük bir dezavantajdır. 21.yy’ın karşı-karşıya kaldığı en büyük çelişki olan “İnsan-Uygarlık” ikileminde, “kadın’ın doğal kimliği”nin rolü azaldıkça, Uygarlık’ın ezici üstünlüğü tehlikeli bir yükselişe geçmektedir.

Yeryüzünde yaşayan 7 milyar nüfusun kabûl edilemez olduğunu, dünya nüfusunun ancak 3 milyar dolaylarında olabileceğini bir kural olarak uluslararası yetkililere empoze etmeğe çalışan Yeni Dünya Düzeni’nin baş aktörleri insan soyunu iki birbirinden kesinlikle tecrit edilmiş büyük sınıf, ya da kast, halinde ayrıştırma hedefine yönelmişlerdir. Peki, “evrensel eşitlik” hedefi çöpe mi atılacaktır? Tersine, eşitlikçi bir yapı üst kastın mensupları arasında gözetilen değer olacaktır. Alt kastın, sayıca büyük çoğunluk teşkil eden bireyleri ise, uyuşturucular, hurafe, dekadan yaşam tarzı, sanal gerçeklik, genleriyle oynanmış doğa, v.b., içinde çürümeğe terkedilecektir.

Öte yandan, Feminizm geç kalmış bir harekettir, çünkü, kadını, ancak tarihsel bir aktör olma şansını yitirdikten, toplumsal işlevi ve değeri düştükten sonra, gündeme getirmesine izin verilmiştir.

Sağlık kurumları, sık-sık, pandemik salgınlar çıkararak kitleler halinde ölüm organize eden zulüm merkezlerinin tamamlayıcı örgütleri gibi çalışacaklardır. Bunlar, ilaç sektörünün de, silah sektörü kadar büyük ve etkili bir sömürü aracı haline getirileceği bir dünya düzeni içinde yer alacaktır. Yoksul ülkelerdeki tarımı tasfiye eden güçlü ekonomiler, kendi arazilerinde kuracakları büyük ölçekli kapitalist tarım işletmelerinde, besin maddelerini pahalı metalar halinde üreteceklerdir. Kirliliği ve zehirli endüstriler yoksul coğrafyalara kaydırılmaktadır. Bu tablo, görüldüğü gibi, iki kastın birbirinden izole edilmiş halde yaşayacakları bir dünya tasarımı yoluyla, tüm olumlu niteliklerin yeni bir aristokrasi olan üst-kastın yaşadığı bölgelere; çöplük niteliğindeki gerçeklerin ise sömürülen alt-kastın yaşadığı bölgelere, temerküz ettirileceğini anlatmaktadır.

Seçkin üst-kast'ın, kendilerine ayrılmış geniş bölgelerde, genç çiftlere sağlıklı bir üreme ortamı sunacağı umudu da pek parlak görünmemektedir. Genç erkeklerde sperm sayımı sürekli düşük değerlerde seyretmektedir. Avrupa Birliği ve A.B.D.de, Afrika, Asya ve Güney Amerika kökenli, yoksul, fakat sperm sayımı sağlıklı, göçmen genç erkekler olmasa, genç kuşaktan kadınların eş bulmaları, çocuk sahibi olmaları, çok zorlaşabilecektir. Sperm bankaları, tüp-bebek klinikleri, cinselliğin yerini almakta, bu endüstrilerin genel ekonominin içindeki payı giderek büyümektedir. Birçok genç çift, “çocuk sahibi olmaları” yolundaki toplum baskısıyla, bu endüstrinin kapısını çalmakta gecikmemektedirler.

## 9.2. 21. Yüzyıl'la Birlikte Müzikte Kadın Kimliği: Dönüşüm ve Yerleşiklik (Transformation and Establishment)

### 9.2.1. Kaynaklar

Kadın kompozitörlerin üretimlerine, hattâ onun da ötesinde, kimlik ve duruşlarına, toplum içindeki konumlarına, eğilen incelemeler, ancak 20. yy.'ın sonlarına doğru gündeme gelmiştir. Bir yandan Kadın Hareketi, diğer yandan müziğin tanım ve algılanışındaki değişimler, bu süreci etkilemiş, dönüşümün seyrini büyük oranda belirlemiştir. Elena Ostleitner'in araştırması (2008: 6-14), bu konudaki belli-başlı yapıtları tanıtmaktadır: Aaron Cohen'in 1984 tarihli, iki ciltlik ansiklopedisinde<sup>133</sup>, 15.-20. yy'lar arasında yaşamış 91 avusturyalı kadın besteci tanıtılırken, Eva Marx ve Gerlinde Haas'ın derlemesinde<sup>134</sup>, 210 kadın kompozitör yer almaktadır.

Ancak, 1990'lı yıllarda, kadın kompozitörlere duyulan ilgi artmış; 21. yüzyılın dönümüne doğru, araştırma ve yayınlarda, dikkat çekici bir artış yaşanmıştır. Öncülüğü ve köklülüğüyle tanınan, yeni müzik odaklı *Neue Zeitschrift für Musik* dergisi, Temmuz 1994 sayısını bu konuya ayırmış, etraflı bir dosya yayınlamıştır. Bu alandaki en önemli faaliyetlerden biri de, kuşkusuz, sadece kadın kompozitörlere ayrılmış bir *Grove* edisyonu olarak, *New Grove Dictionary of Women Composers*' in (*Yeni Grove Kadın Kompozitörler Ansiklopedisi*) yayınlanmış olmasıdır (1995). “*Frauentöne* (Kadınların Tonları)” gibi, seri müzik yayınları<sup>135</sup>, giderek artan sayıda monografi ve makale, ve ayrıca, gene son yıllarda, dikkat çekici bir artış gösteren, kadın kompozitörlere ve icracılara odaklı

<sup>133</sup> Cohen, Aaron, *International Encyclopedia of Women Composers*, New York, 1984. Ostleitner'in yazısı, Avusturya'daki duruma odaklandığından, sadece avusturyalı sanatçıların sayısı aktarılmaktadır.

<sup>134</sup> Marx, Eva, Gerlinde Haas, *210 Österreichische Komponistinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Salzburg, 2001.

<sup>135</sup> Ayrıca “*Europäische Komponistinnen*” adlı yayın dizisi (Carl Ossietzky Universität Oldenburg); “*History-Herstory – Andere Musikgeschichten*” oturumları (Kölnler Musikhochschule); Hannover'deki “*Das Forschungszentrum für Musik und Gender* (Müzik ve Cinsiyet üzerine Araştırmalar Merkezi)”; “*Musik und Gender im Internet* (MuGI) – (İnternette Müzik ve Cinsiyet)” adlı ağ-ortamalı çalışma grupları (Hamburg), bu yönelimi temsil eden oluşumlar arasındadır (Ostleitner, 2009: 6-7). Bu bağlamda internet ortamında ulaşılacak temel adreslerden bazıları: [www.mdw.ac.at/ims/Team/ostleitner.html](http://www.mdw.ac.at/ims/Team/ostleitner.html); [www.historyherstory.de](http://www.historyherstory.de); [www.fmg.hmg-hannover.de](http://www.fmg.hmg-hannover.de); [www.mugi.hfmt-hamburg.de](http://www.mugi.hfmt-hamburg.de); [www.sophie-drinker-institut.de](http://www.sophie-drinker-institut.de); [archiv-frau-musik.de](http://archiv-frau-musik.de); [www.kompo-unna.de](http://www.kompo-unna.de); [www.fmf.ch](http://www.fmf.ch); [muse.jhu/demo/women\\_and\\_music](http://muse.jhu/demo/women_and_music); [liveweb.uoregon.edu/music/researchguides/womguide.html](http://liveweb.uoregon.edu/music/researchguides/womguide.html) (a.g.y.)

Yüksek Lisans ve Doktora tezleri, 21. yüzyılla birlikte değişen tablolardan birini yansıtmaktadır.

Roswitha Sperber'in öncülüğünde hazırlanan *Women Composers in Germany* adlı yapıt<sup>136</sup> daha sonra çıkacak birçok derlemeye “rol modeli” oluşturmuştur. Kitapta, kadın kompozitörler hakkında genel bir tarihsel-toplumsal konumlandırma yapıldıktan sonra, birçok önemli ismin kısa tanıtımı, ve eserlerinin nota örnekleri verilmektedir. Kitaba ekli bir CD ile duysal örneklerin verilmesi, temsil sorunuyla karşı-karşıya kalan birçok kadın kompozitörün tanınırlığı açısından da çok değerli olmuştur. Bu yönüyle, “kollektif” olma düşüncesine, “kooperatif” anlayışına, özetle, etkin örgütlenme biçimlerine de katkı sağladığı düşünülebilir. 1996 tarihli yapıt önce Almanca yayınlanmış, ardından Internationes tarafından, İngilizce'nin yaygınlığını kullanarak, daha geniş coğrafyaları hedeflemiştir. (Daha sonra aynı modeli benimseyen birçok yayının çıkması, önermeyi destekler niteliktedir<sup>137</sup>).

Öte yandan, kadın kompozitörler ve icracılara yönelik çalışmaların büyük bir bölümü “kadın çalışmaları (*women studies*)” ya da “feminist çalışmalar” başlıkları altında sürdürülmektedir. Bu durum, bir yandan müziğin toplumsal boyutlarına eğilimi açısından değerli olurken, diğer yandan, anılan alanların benimsedikleri perspektif ve ideolojilerin müziğin öznel alanlarına yaklaşımda problemler yarattığı da gözlemlenebilmektedir. İster istemez yanlı, kimi zaman (“pozitif” de olsa) ayrımcı olan bu yaklaşımlar, önerdikleri bazı kavramlarla, kadınlar lehine görünebilmelerine rağmen eşitlikçi, ya da çoğulcu, sahneler yerine, başka “doğalar” oluşturmaktadır. Örneğin, “*gender-symmetry* (cinsiyet simetrisi)” kavramı, kaçınılmaz olarak, bir karşıtlık ögesi taşır; cinsiyetler üzerinden kimlik tanımları yapılırken, sosyoloji disiplindeki cinslerin “birlikte” ya da “eşitlikçi” bir temsili bir kenara bırakılmakta, bunların yerine, “karşıtlık motifi” işlenmektedir (Diederichs-Latife, 2008: 2). Böylece, “kadın” kimliğinin başarıları, onları erkeklerle bütünleştirici olmaktan çok, ayrımcı ve kutuplayıcı olmaktadır.

---

<sup>136</sup> Sperber, Roswitha, (yay. haz.), *Women Composers in Germany*, Inter Nationes, 1996, Bonn

<sup>137</sup> Bkz.: Gerards, Marion, Freia Hoffmann (yay. haz.), *Musik—Frauen—Gender: Bücherverzeichnis 1780-2004*, Oldenburg, 2006.



Yeni platformlarda<sup>138</sup> görülen bu bakış açısı (örn. Kadın kompozitörlere yönelik birlikler, yayınlar, festivaller, vs.) antropoloji disipliniinde raslanılan “cinsellik kimliğin temelidir” önermesine daha yakın düşmektedir.

---

<sup>138</sup> Ayrıca bkz.: Maral, Alper, “Elektronik Müzikte Kadın Kimliği: Varoluşa Yeni Bir Alan Kazanmak”, Yeditepe İletişim Fakültesi *İletişim Çalışmaları* Dergisi, No. 4, Güz, 2006, İstanbul, s. 64-80

### 9.2.2. 21. Yüzyıl Başında, Kompozisyon Alanında Kadın Kimliğini Şekillendiren Çeşitli Olgular

Kadın kompozitörlerin dünya platformlarında giderek daha belirgin ve nitelikli konumlar kazanmaları, temsil ettikleri müzikal kimliklerin de daha büyük bir ilgiyle incelenip değerlendirilmelerine yol açmıştır. Bu kısmın giriş bölümünde tanıtılan kaynaklar en azından nicel verileri yansıtmakta, nitel bilgiyi de, ansiklopedik biçimlerde de olsa, aktarmaktadırlar. Daha önceleri “istisnaî” olmalarıyla dikkat çeken az sayıdaki yapıt yerine, hacimli üretimler yapan kompozitörlerin çok sayıdaki yapıtlarının geçmesiyle, hangi kimlik öğeleri öne çıkmaktadır? Çeşitlenen kimlikler arasında hâlâ birleştirici, tümel, temsil nitelikleriyle donanmış, bir “kadın kimliği” bulmak mümkün müdür? “Gözardı edilebilir azınlık” konumunun söylem ve dinamiklerinin yerini ne türde örüntüler almıştır? Bu bölümde, böylesi sorular çerçevesinde şekillenen “kadın kimliği—müzik” ilişkisi, değerlendirilmeye çalışılacaktır.

#### 9.2.2.1. Anlam ve Anlatı

Günümüzde (2009) en tanınmış kadın kompozitörler arasında yer alan Olga Neuwirth, birçok özelliği ile, çok sayıda kadın meslektaşını temsil eder niteliklere sahiptir. Bir değerlendirmede, yapıtları tanımlanırken kullanılan *reflexiv* sıfatı (Huber, 2008: 22), bir yandan içe-dönük anlamlar taşıyabilirken, diğer yandan, ele alınan imgelerin, içten-yansımali bir yapıt doğasında oluştuğuna, işaret eder. Hem bu özellik, hem de “anamlarla ve ilişkilerle oynama” (a.g.y.) ögesi, Neuwirth gibi, birçok kadın kompozitörün yapıtlarını “kurarken” benimsedikleri önemli stratejilerdendir. Yapıtı “anlam,” “bağlam” ve “deyiş” öğeleri üzerinden yaklaşımın belirleyici sonuçları arasında, yapıta, hem sanatlar-arası, hem de algılar-arası bir “çeviri” işlevinin yüklenmesi yer alır. Bu noktada, sanatçı da imgelerin “çevirmen”i olarak “toplumsallaşır”.

Birçok kadın kompozitörün müzik tasarımlarını tanımlar ve yorumlarken; sanatları üzerinden kendilerini ifade ederlerken, kullandıkları retorikğin son derece iyi ve temsilî bir örneği olarak, Gabriele Proy’un açıklamaları değerlendirilebilir:

Kompozisyon çalışmalarımda, duyuma yoğunlaşıyorum —duyulmamış olanın, arada-duyulanın, duyuştan kaçanın, duyurulmasına; onlara karşı bir

duyarlılık geliştirilmesine... Bizi saran duysal çevreyi “gürültü” olarak değerlendirmiyorum, duysal çevreleri, aksine, yükledikleri müzikal anlamların altı çizilesi, heyecan verici ses dünyalarıyla dopdolu, tınlayan bir orkestra olarak algılıyorum. Bunun sonucunda, yaptığım, akustik çevrenin şiirsel imgelerini şekillendirmek oluyor. Yapıtlarım “tını-anıları”nı uyandıran, yeni tını imgelerinin türemesini sağlayan, kompoze edilmiş tını-portreleridirler. (Proy; aktaran: Huber, 2008: 23)

Bu noktada, gerek kadın, gerek erkek, çağdaş sanatçıların geleneksel anlamıyla “kompozitör” tanımı yerine “tını-sanatçısı (*Klangkünstler/sound-artist*)” tanımına eğilimleri olduğu gözlenebilir. Bu eğilim sadece yeni bir sanat açılımına işaret etmekle kalmaz, aynı zamanda, yeni bir sanatçı kimliğine de vurgu yapar. Geleneksel disiplinleri “anlatı imgeleri (*narrative images*)” sayesinde genişleten, bu yolda post-modern söylem ve terminolojiye başvuran sanatçıların sayısı, 20. yy. sonu ile 21. yy. başı arasına yayılan 20 yıllık sürede, dikkat çekici oranda artmıştır. Yapıt alanı ve sanatçı tanımına dönük bu atıflar, bir yandan da “hedeflenmiş bir farklılaşma çabası” anlamını taşır: Geleneksel disiplin, form, tanım, söylem, vs., terkedilirken, bu öğelerle belirlenen estetik, politika ve ekonomilerden bir kopuş yaşandığına vurgu yapılmak istenmektedir.

#### **9.2.2.2. Sınır-aşımı**

Kadın kompozitörler ve icracılar için “sınır-aşımı” kavramı, 21. yüzyılla beraber farklı anlamlar kazanmıştır:

Öncelikle, disiplinlerarasılık (disiplin sınırlarının ihlâli, aşılması, işlevsizleştirilmesi, vs.), sunduğu yeni ifade olanakları ve platformlarla, kadın müzisyenlere yeni alanlar açmıştır. Bu konu “Yeni Malzemeler ve Disiplinler: Yeni Ses Kaynakları, Çevre, Dramanın Uzantıları, Bağlam ve Multimedya “ adlı bölümde (bkz.: s. 299, vd.) ele alınacaktır.

- a) Farklı müzik türleri arasındaki sınırların kaldırılmasında, hem icracı hem de tasarımcı olarak, kadınlar önemli katkılar sağlamışlardır: Başta pop kültürü ile “akademik” alanların yakınlaştırılması, içiçeleştirilmesi (Örn.: Laurie Anderson, Meredith Monk); aynı geçirgenliğin halk müziği ile

“*avant-garde*” sayılabilecek üretimler arasında kurulması (Örn.: Karin Rehnqvist, Judith Shatin), yeni müzik alanı için yeni deyişler ve ifade zenginlikleri sağlamıştır.

- b) “Geçirgenlik” ögesinin (*transversality*) hem farklı coğrafyalara ait müzik kültürlerinin, hem de farklı çağların müzik kimlik ve pratiklerinin birarada temsili üzerinden müzik tasarımına yansıtılması, kadın kompozitörlerin etkili örnekler verdikleri üretimlerden takip edilebilir. Örn.: Sofia Gubaidulina, Mayako Kobo, Younghi Pagh-Paan (Sperber, 1996: 95-96).
- c) Çoğu kadın kompozitör için, “sınır aşımı” kavramı, birincil anlamıyla da önemli olmuştur: Birçok kompozitör, ancak tâbiyetinin dışında bir ülkede başarı ve tanınırlık kazandıktan sonra, ülkesinde kabûl görmektedir. Bu olgu, başta kadın kompozitörler için, “sınır aşımı” bir başarıyı en önemli hedeflerden biri hâline getirmektedir. Yeni Dünya Düzeni’nin tetiklediği siyasî dönüşümlerden sonra, başka bir ülkenin tâbiyetine geçmek de, önemli varoluş stratejilerinden biri olmuştur. Özellikle, dağılan Sovyetler Birliği’ne bağlı devletlerden ya da Doğu Bloku ülkelerinden, hattâ güçlenen Asya ülkelerinden, “merkez” Avrupa ülkelerine; başta Almanya, Avusturya, Fransa, gibi, geleneksel “müzik ülkeleri”ne; ya da İsveç, gibi, Avrupa Birliği nezdinde daha önemli konumlara oynayan güçlü ülkelere, doğru bir hareketlilik göze çarpmaktadır. 21. yy.’a uzanan herhangi bir kompozitörler kataloğu dikkatle incelendiğinde, bu anlamıyla bir “sınır aşımı”nın ne oranda yaygın olduğu, kolaylıkla anlaşılabilir (bkz.: “Kaynaklar” Bölümü (s. 295, vd.); özellikle ilk beş dipnot)

### **9.2.2.3. Yeni Malzemeler ve Disiplinler: Yeni Ses Kaynakları, Çevre, Dramanın Uzantıları, Bağlam ve Multimedya**

Bu bölümde, ağırlıklı olarak, elektroakustik müzik alanında çalışan bazı kadın kompozitörlerin yapıtları incelenerek, yeni malzemeler ve anlatım biçimleri ele alınacaktır. Öncü bir elektronik müzik kompozitörü olan **Jean Eichelberger Ivey**’in yapıtları, dramatik etkinin peşinde elektronik ortam ile canlı icranın bileşimini esas almalarıyla, elektronik ortamı kullanan kadın besteciler tarafından en çok benimsenen bir yönelimi örnekler (Gelfand, 1997: 7). Kezâ, edebî/literal

bağıntılar, “programlı müzik” normları (a.g.e.,16), alt-metin yoğunlukları ve eklektik yapılar, gibi, öğeler, post-modern müzik kültürünün öne çıkan unsurları olarak, birçok kadın bestecinin yapıtlarında olduğu gibi, Ivey’in ürünlerinde de temel karakteristikler arasında gözlenebilir (Maral, 2006: 69-70). Bu post-modern yaklaşım, sanatçının şu sözlerine de belirgin bir biçimde yansımaktadır:

Geçmişin ve günümüzün tüm müzikal kaynaklarını kompozitörün hizmetinde görüyorum; bunları, özellikle de humanist fikirlerin ve sezgisel coşkuların etkin paylaşımına birer kaynak kabul ediyorum (a.g.y.)<sup>139</sup>.

Bir yandan bu çok-yönlülük, diğer yandan, peşinde olunan “katmanlılık” öğeleri, kadın kimliğinin yeni müzik podyumlarında yeni yeni boy göstermeye başladığı “erken dönemler”inde, bir biçimde daha karşımıza çıkar: Ivey’ in kimliğinde de örneklenebileceği şekilde (şair, librettist, konser piyanisti, orgcu ve fen, matematik gibi “pozitif bilim” alanlarında da söz sahibi...(Gelfand, a.g.e., s.16)) müziğin ve komşu alanlarının birçok dalında kariyer sahibi, kendini neredeyse *komple sanatçı* tanımına denk getirecek bir çokyönlülük ve “marifetlilik”le sunan, istisnaî derecede başarılı bir figür... (Maral, 2006: 70)

İçerdiği yeni disiplinler ve bunların kombinasyonları ile; elverdiği yeni kompozisyon stratejileri ve biçimleri ile; bunların doğal uzantısı sayılabilecek yeni “sahne,” piyasa ve platformlar ile, hattâ bu ekseninde ortaya çıkması beklenen yeni izleyici kitleleri ve kimlikleri ile, multimedya kadın kompozitörlerin, 20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren en çok eğildikleri alanlardan biri olmuştur. Öncü örnekler olarak, **Diane Thome** (doğ. 1942)’un multimedya çalışması *Night Passage* (1973), bir “çevresel (*environmental*) tiyatro eseri” tanımıyla anılırken, *Angels* (1992), “sanal gerçeklik sanat yapıtı (*virtual-reality artwork*)” tanımıyla eser verilen alanı/ortamı/bağlamı genişletmeyi; böylelikle kadın kompozitörlerin “yeni ortamlar aracılığıyla yeni varlık alanları yaratma eğilimini” yansıtır (Maral, a.g.y., 70).

---

<sup>139</sup> Ivey, J.E. Janelle Gelfand’a 11 – 12 Aralık, 1994 tarihli mektup. Aktaran: Gelfand, a.g.e., s.16.

**Annea Lockwood** (doğ. 1939) alternatif ses kaynaklarına yönelen kadın bestecilere iyi bir örnek sayılabilir: Somut ve çevresel sesler (*concrete and environmental sounds*), endüstriyel malzemeler, düşük teknoloji ürünü elektronik cihazlar, gibi, duysal öğelerin yanısıra, bunları bütünleyen yerleştirmeler (ses yerleştirmeleri – *sound installations*), çoğul ortamlar ve performans sanatıyla kurguladığı yapıtları (Ellesworth, 1997: 29), konvansiyonel ortamların dışını zorlayan birçok kadın kompozitörün tercihlerinde de gözlemlenebilir. (a.g.y.)

Kadın kompozitörler, ekoloji bağlamını değerlendiren çok sayıda yapıt üretmişlerdir. Bunlardan biri, A.B.D.’li kompozitör **Judith Shatin**’in, çevre ile kurduğu derinlikli ilişkisiyle ilgi toplayan *COAL* adlı yapıtıdır. Kompozisyonun temel ses malzemesi **Shatin**’in kömür madenleri ve çevresinde yaptığı kayıtlardır. Bir yanda, Appalachia bölgesindeki Eagle’s Nest Madeni içinden alınan sesler, diğer yanda, bunlarla birlikte kurgulanan koro, kaydedilmiş çevresel sesler ve (geleneksel, yerel icrasıyla) keman, gitar, dulcimar (bir nevî santur) ve banjo gibi bölgesel enstrümanlardan oluşturulan toplulukla, belirgin bir söylemin benimsendiği gözlenebilir: Eser, her ne kadar çağdaş sanat alanında verilmekteyse de, ilişki kurduğu ortam—yapıtın nesnesi—kendi kimlik öğeleriyle kuşatılıp temsil edilmektedir (a.g.y.).

Doğadan alınan seslerin işlenmesiyle bir çevresel duyarlılığa—yerine göre farkındalığa ya da endişeye—sayısız örnek üreten, 1990 sonrası kadın kompozitörlerin yaklaşımı da, oldukça geçerli bir kimlik göstergesi olarak değerlendirilebilir. İsveçli besteci Marie Samuelsson’ un *I vargens öga / Kurdun Gözündü* (1997) adlı yapıtı<sup>140</sup> ormanlarda kaydedilmiş kurt seslerinin manipülasyonu ve alto saksofon için kurgusuyla, doğa bağlamını merkeze alan [diğer] bir eser olarak örneklenebilir: Yapıtın tavrı ve dokusu, öylesine içten bir duyarlılıkla örülmüştür ki, elektroakustik müziğin (erkek bestecilerce tekrarlanagelen) baskın karakteristiklerinin

<sup>140</sup> Bkz.: *Air Drum* (CD), Composer Marie Samuelsson, STIM, Swedish Music Information Centre, Phono Suecia, PSCD 147.

oldukça dışında bir kimlik yansıtır (Yapıtın 3. Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri kapsamındaki icrasında katılımcılarla paylaşılan izlenim, ve eserin saksofon partisini üstlenen sanatçı Jörgen Pettersson ile, eser hakkında yapılan mülâkattan çıkan sonuç, Samuelsson’un bir kadın besteci olarak kimliğinin belirleyiciliği, önermesini, destekler niteliktedir<sup>141</sup>). (a.g.e.,71)

“Bağlam” ögesinin kompozisyonun ağırlık merkezinde yer alışıyla, çeşitli seçenekler ortaya çıkmaktadır.

Sosyal bağlamların ağır bastığı bir eser kimliği’ni **Elaine Barkin** (doğ. 1932) yapıtları örneğinden hareketle ele alacak olursak: Dokuz konuşmacı, saksofon, teyp ve slaytlar için, *Media Speak* (1981) adlı tiyatral eserde, “nükleer teknoloji” konu edilmektedir. Kadınlarca uygulanan şiddet ve buna reaksiyonları konu alan “...*To Piety More Prone...*” (1982) ile, elektroakustik ortamın ifade olanakları değerlendirilmektedir. Eserin hedefi ve yönelimi politik direktliğe dolaysız katkı olarak işlenebilir (Ellesworth, 1997: 35’ten aktaran Maral, a.g.y.).

**Maryanne Amacher** (doğ. 1943), ifade alanı olarak yerleştirme’leri (*installation*) benimserken, sesin plastik, ya da uzam ilişkili, sunumuna elektronik ortamın sağladığı olanaklarla yaklaşır. “Ses nesnesi (*objet sonore*)” kavramının elektronik müziğin öncül—“arkaik” biçimlerinden/türlerinden *musique concrète* ile iyice belirginlik kazanması; bu kavramın, doğası gereği ‘soyut’ sayılagelen bir sanat/yapıt alanı olan müziğe, paradoksal bir şekilde ‘somut müzik’ diye karşılanarak eklemlenmesi, başlıbaşına bir paradigmalarda değişimi önermesidir: Hem malzeme ve söylem değişmiş hem de kompozisyon, icra, yapıt, sunum ve dinleme pratikleri, hattâ ardından dinleyici profilleri farklılaşır olmuştur<sup>142</sup>.

---

<sup>141</sup> Jörgen Pettersson ile görüşme, 06.12.2005, İtalyan Kültür Merkezi, İstanbul

<sup>142</sup> Maral, Alper. “Müziğin Somutlarına Doğru / Musique Concrète – 1”, *Est & Non / Birikimler Dergisi*, Sayı 4, Mayıs - Haziran 2000, (İstanbul, 2000), s. 66–70. Ayrıca, bkz.: Maral, Alper, (2000b). “Akustik Fotoğraflar / Musique Concrète – 2”, *Est & Non / Birikimler Dergisi*, Sayı 5/6, Ekim - Kasım 2000, (İstanbul, 2000), s. 86–92

Bu sadece yeni besteci kimliklerini—bu arada geleneksel konservatuar normlarının / beklentilerinin aksine, kadın bestecileri—tetiklemele kalmamış, müziğin dolaşım paradigmalarındaki değişimlerle, kurumları ve sunumları (*representations*) da etkiler olmuştur. Amacher’in kimi yapıtları, yoğun “fiziksellik”leriyle, geleneksel performans alanlarını, müze ve konser salonlarını, “ses çevrelerine (*sound environments*)” çeviren yerleştirme’ler olarak ta, dikkate değer bulunmuştur (Borchert, 1997: 89). Aynı yazıda, sanatçının ürünlerine “deneyimlemek” fiiliyle yaklaşılabileceği; “içselleştirilme”lerinin salt işitsel kalamayacak bir bütünsellik içinde, diğer duyularla ve sezgi katmanlarıyla “bir yaşantıya dönüştürülebileceği” belirtilmektedir. Bu önermeler, başka kompozitörlerce de benimsenen yeni bir yapıt kimliğine işaret eder. Kavramın aynı dönemde kurulan “sanal gerçeklik (*virtual reality*)” laboratuvarlarında uygulanan *simulation* çalışmalarından esinlenerek çıkmış olduğu düşünülebilir. Amacher’in, doğal seslerin ve çevre tınılarının çok yüksek seviyelerde amplifiye edildiği kayıtları, müziğin ve sesin doğanın birer parçası oldukları ve onunla birlikte hareket ettikleri (a.g.y.) düşüncesiyle şekillenen yapıtları, gene “doğayla barışık”, farkındalıklar temelli, barışçıl bir kimliğe dair izler taşır. (a.g.y.)

#### 9.2.2.4. Ara-alanlar ve Deneysellik

Müzik, dans ve görsel/plastik sanatlar arasında oluşan, “müziğe ve performansa dönük mimarî yapılar (*musikalisch-performative Architekturen*)” için kullanılan “ara-alanlar (*Zwischenbereiche*)” ifadesi (Huber, 2008: 24-25), bu oluşumların henüz kemikleşmemiş, geçirgen doğasına vurgu yapar. Kezâ, alt ve karşı kültürlerin, hattâ “yeraltı (*underground*)” eğilimlerinin de bu alana katılabilmesi, dönüşen sanat tanım ve dinamiklerinin göstergelerindedir.

Bu arada, bu alanların uzun zamandır varmışlarcasına, güvenle, kendinden emin ve büyük bir doğallıkla benimsenmesi, çarçabuk kabûl görmeleri, kolaylıkla savunulmaları sonucunu getirmiştir. Bu da, eleştirel yaklaşımı—yapıcı katkılarını da saklı tutarak—büyük ölçüde işlevsiz bırakmıştır. Bu tür, eleştirileri ka’le almayan bir alan olumsuz tepkiler de çekmeğe başlamıştır—“deneyselcilik” ögesi



bir önceki dönemin (1970'ler civarında şekillenen, geç-modernist tanımlı) estetiğinden ve yaklaşım stratejilerinden farklı olarak, “deneysel” nitelikteki üretim ve önermelere karşı kuşkucu, olumsuz ve mesafeli yaklaşımları olan çevrenin tüm güvenini yitirmiştir. Bu çevre deneysel sanatçılar ve yapıtlardan uzaklaşmayı seçmiştir.

Bu bağlamda, duysal sanatlardaki “deneysel”lik tanımına, tını ve performans sanatçısı **Mia Zabelka**'nın gösterdiği tepki, çarpıcı önermeler içermektedir:

Bence tını sanatı (*Klangkunst*) uzun zamandır deneysel olmaktan çıkmış ve John Cage, David Tudor, Alvin Lucier ve Marianne Amacher ile birlikte, müzik tarihinde önemli bir konum kazanmıştır. Ayrıca, bu müziğin nesinin, “tamamlanmamış” anlamında, deneysel olduğunu da, kendime sormadan edemiyorum. Bugünün sanatçısı, çevresini, içinde bulunduğu toplumu yansıtmak derdindeyse, yaşadığı çağın medyasıyla içli-dışlı olmak zorunda (aktaran: Huber, 2008: 26).

Sanatçının, “deneysel” dendiğinde ilk akla gelen öğelerden olan “doğaçlama”ya yaklaşımı da dikkate değer niteliktedir. Zabelka “beden, jestler, tını ve mekân”ın müzik estetiğinin değişkenleri olduğunu, “elektronik müzik üretimi, tını sanatı, yeni medya ve edebiyat göndermeleri, gibi birbirinden farklı öğelerin kendi içlerinde tutarlı katmanlar” olduklarını, savunan bir müzik estetiğini benimsemektedir. Sanatçı, icra ettiği elektro-kemanı “vücudunun bir uzantısı” olarak tanımlamaktadır. Bu çerçevede gelişen “otomatik çalma” edimini ise, doğaçlamanın en önemli niteliği, “kompozisyonun en güzel ve dürüst biçimi” saymaktadır. İçeriklerin direkt ve dolambaçsız olarak yansıtıldığı bu ifade biçiminin, aynı zamanda, son derece “politik bir sanat” önermesi olduğunu savunan Zabelka, “bugün müziğin en çok ihtiyaç duyduğu şey”in de bu direktlik ve samimiyet olduğunu ifade etmektedir (aktaran: Huber, 2008: 26).

### 9.3. 21.yy'ın İkinci Yarısında Kadın/Müzik İlişkisi Nasıl Olabilir?

Kadınların doğal kimliklerine birçok alanda gereksinimin azalması, toplumsal konumlarında büyük problemler yaratacaktır. Tabii, bazı güçlü kadınlar bu duruma karşı büyük isyanlar gerçekleştirecektir.

Önceki tarih dönemlerinde erkek egemenliğinde olan müziğin, belki de, kadın direnişine katkılarda bulunarak, bu cinsin öncülüğünde şaşırtıcı bir “yeniden doğuş” a kavuşacağı düşünülebilir. Bu süreçte, müzik yazısının işlevinin çok aza indiği, mantıksal ve teknik becerilerden mümkün olduğunca kaçınılacağı, içtenlikli bir değişim kadın kompozitörler tarafından benimseneceği, beklenebilir. Zaten, 20. yy.'ın son çeyreğinden itibaren, gerek pragmatik kullanıma uygun şekillenen teknoloji, gerekse de duysal sanatlara eklenen “beden ve hareket,” “drama ve anlatı” gibi öğelerle zenginleşen melez türler ve disiplinlerarası üretimler, kadın kompozitörlerin yöneldiği yeni ifade biçimlerinin başında yer almıştır. Özellikle elektronik ortamın hem kadın kompozitörler, hem de kadın kimliği için “yeni bir varoluş alanı” olarak değerlendirilebileceği önerilmektedir:

### 9.3.1. Yeni Bir Varoluş Alanı Olarak Elektroakustik Müzik

Prehistoryası 20.yy. başlarına, olgunlaşma süreci ise 1960'lı yıllara denk gelen elektronik müzik, hem sanat hem de sosyal kültür açısından, getirdiği birçok yeni önerme ile istisnaî bir konum kazanmıştır: Salt müzikal malzemesinin değil, yeni kurgu, icra, etki, temsil, vb. unsurlarının; benimsediği deyiş, duruş ve tavırların toplumsal hayatta dolaşıma girmesi, başta bir süre marjinal kalmış olsa da, *avant-garde* söylemin içinde yer bularak itici bir rol üstlenmesine, ardından, giderek artan oranda, dönüştürücü bir kimlik kazanmasına yolaçmıştır.

Elektronik müzikte—ayrı bir başlık altında pek telâffuz edilmese de—son derece önemli bir açılım sağlayan bir alan olarak, kadın kompozitörlerin ve uygulayıcıların kendilerini/eserlerini/kimliklerini ortaya çıkartma fırsatı bulmaları, buna imkân yaratmaları durumları da, bu türün dikkate alınması gereken diğer bir yönüdür.

Hâlâ yeni sayılabilecek bu alanda, kimi geleneksel tekellerin kırılması (ve tabîî yerlerine, hemen yenilerinin kurulması) sürecinde, sadece kadın kimliği değil, müzik kimliğinin tümü de, yeni bir soluk almıştır. Bu süreçte rol oynayan olguların bazıları şunlardır: **a.** müzik tarihinin kompozitörü ve eserini ikonlaştıran, bu arada hâkim ideolojik temeller itibarıyla erkek-egemen, hattâ neredeyse erkek-tekelli bir dizge sunan (üstelik bunu sürekli geri-besleyecek eğitim dinamiklerini de meşrulaştıran) konvansiyonları tartışmaya açıcı yeni bir sanat kuramına doğru yöneliş, **b.** 1960lardan itibaren şekillenen özgürlükçü tavırlar—en başta insanların yarısını ilgilendiren Kadın Hareketi; **c.** tekelleşmiş araçların dışında yeni malzemeler, söylemler, duruş, hattâ “gramer” öneren kavramsal yenilikler, **d.** sosyo-kültürel durum ve konumların sarsıldığı/değiştigi/dönüştüğü yeni bir hareketliliğin ivme kazanması sonucunda, geleneksel üretim–tüketim ilişkilerinin; sahiplenme, katılma, geri durma, vb. *momentum* 'larında meydana gelen değişiklikler.

Yukarıda anılan dönüşüm 1970'lerdeki kadın hareketleri öncesinde, ancak tekil örneklerle desteklenmeye başlamışken, 1960'lar itibarıyla elektronik

müziğin belirli bir ağırlık kazanması, bu devinime büyük bir ivme katmıştır (Maral, 2006: 64-65)<sup>143</sup>.

Burada dikkat çekici bir dönüşüm vardır: Elektronik müzik yeni bir alandır ve birçok önkabulü kırmış ya da değiştirmeye başlamıştır. Bu önkabuller, özellikle orkestra müziği, ya da benzer estetik değerlere ve toplumsal kurumlara koşut geleneksel çalgı gruplarının müziklerinde geçerlidirler ve sadece tasarım alanıyla sınırlı kalmayıp, icra bağlamlarında da belirleyici durumdadırlar. Kadınları büyük ölçüde dışarıda bırakan bu üretim “konvansiyonları”nın aksine, yeni bir “sıfır noktası” öneren elektronik müzik alanı, kadın kompozitörlere önemli bir alternatif sunmuştur. Bu sayede, kadın kompozitörler/müzisyenler 20.yy’ın son çeyreğinden günümüze, giderek artan bir oranda, varlık göstermeye başlamışlardır. Elektronik ortam, bu yönüyle, kadın müzisyenlere geleneksel yapılarını korumayı sürdüren orkestralar ya da topluluklar çevresinde oluşan icra odaklarının dışında—onlardan bağımsız bir biçimde—yapıt verme, ve bu yapıtları dolaşıma sokma olanakları vermiştir:

Bu olgu, aynı zamanda, yeni bir dolaşım paradigmasına işaret eder: aracısız ve, icrası kadar dinleyici kitlesini de kendi kuran, bir müzik dinamiği. Bu gelişimin sadece sanatsal değil; daha da ötesinde, kurumsal ve sosyal karşılıkları, diğer önemli boyutlarına işaret eder.

Özellikle son yirmi yılda dönüşüme uğrayan müzik üretim ve dolaşım süreçlerinin temel etkeni, kuşkusuz teknoloji olmuştur. Bu teknolojilere kurdukları hakimiyet açısından, yirmili yaşlarıyla oldukça genç, bağımsız ve farklı, kompozitör kimliklerinden söz etmek mümkündür: Özellikle, hem mesleklerinde hem de eklemlendikleri toplumsal sistemlerde, yeni bir kültürü ve kimliği temsil ediyor oldukları varsayılabilir, böylelikle fazla dönüşüme uğramadıkları, belli yaptırımlarla henüz “asimile olmadıkları” farzedilebilecek, kendi değer sistemlerini deniyor (ve savunuyor) konumdaki yeni-kuşak kadın kompozitörler, elden geldiğince, fikir ve

---

<sup>143</sup> Metnin diğer bir versiyonu için, ayrıca bkz.: Maral, Alper, “Elektronik Müzikte Kadın Kimliği: Varoluşa Yeni Bir Alan Kazanmak,” Gürsoy, Ayşe Bilge ve Alkan Avcıoğlu (der.), *Müzik, Direniş ve Haz*, Es Yayınları, İstanbul, 2009, içinde, s. 285-308.

duruşları, kendilerini ifade biçimleriyle—yani, kendilerini görüp göstermek istedikleri biçimde—tanıtılmayı haketmektedirler.

Laurie Spiegel, Maryanne Amacher, Bebe Barron, Pauline Oliveros, Alice Shields, Pril Smiley, Laura Anderson, Daria Semegen, Sorrel Hays ve özellikle istisnaî icracı kimliğiyle Clara Rockmore, elektronik müziğin farklı kullanım/tasarım/uygulama alanlarında varlık gösteren kadınların en önde gelenlerindendirler. Bu isimler *theremin* virtüözlüğünden “klasik stüdyo”<sup>144</sup> kompozitörlüğüne, *live electronic*’ ten<sup>145</sup> *mixed-media*’ ya uzanan geniş spektrumda, elektroakustik ortamın güçlü isimleri arasında, tarihte yerlerini almış öncü ve becerikli kişilikler olmalarıyla ayrışır. Başka bir ifadeyle, bir oranda yarı-teknisyen müzisyenler olmaları, [...] erkeklere has görülen, yakıştırılan bir kimlik alanına katılımları ve katkıları, tartışma alanının boyutlarını genişletir.

Günümüzde (2006) ise, başlıca iki farklı yöneliş geçerlidir: Bilgisayar ortamında kompozisyon/müzik ve popüler kültür üzerinden dolaşım alanı kazanan yeni elektronik müzik tanımları: “Akademik” (elektronik) müzikten ayrı tutulan, “başka” bir elektronik müzik. Sayısı giderek artan kadın DJ’ ler, enstrümanı *laptop* olan *techno-lady*’ler cinsiyetleriyle, cinsel kimlikleriyle değil de müzikal kimlikleriyle isimleri anılan/yükselen kişilikler oldukları ölçüde, hem müziği “erkek-egemen” klişesinden, hem de kadınları edilgen, ikincil kimlikler olma önyargısından/beklentisinden/kaderinden kurtarıyor olacaklardır<sup>146</sup>. (Maral, 2006: 66-68)

---

<sup>144</sup> Çoğu zaman üniversiter bir kurum, radyoevi ya da teknik laboratuvar bünyesinde, oldukça pahalı ve kompleks teknik donanımların ses kaynağı ya da işleyicisi olarak kullanıldığı, 1950 ilâ 1970 sonları arasında revaçta olan stüdyo türü ve bu türün yapıtlara yansıyan kültürü.

<sup>145</sup> Klasik stüdyo döneminin çalıştığı ‘fikslenmiş medya’ ile *insansızlaştırdığı* iddia edilebilecek elektronik müzik pratiğinin tekrar insan iradesi, inisiyatifi ve kontrolü katılarak sahne performansıyla buluşturulduğu ‘interaktif’, *canlı* biçimi. Çoğunlukla bir ya da birkaç icracının bir elektroakustik düzenele birlikte, ya da kaydedilmiş katmanlar üzerine, performansını gerçekleştirdiği, bugün de (2009) revaçta olan performans pratiği ve bu pratiğin baskın olduğu elektronik müzik türü.

<sup>146</sup> Maral, Alper. “Elektronik Müzikte Kadın Kimliği – I , Yeni bir Dil Peşinde Kadın Kimliğinin Konumu ve ‘Tuşesi’”, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Portalı, istanbuldostlari; [http://www.istanbuldostlari.org/iksv/iksv\\_index/1,1792,157,00.html?articleid=1852](http://www.istanbuldostlari.org/iksv/iksv_index/1,1792,157,00.html?articleid=1852), s.1. Erişim tarihi: 30.10.2003

Aynı metinde, elektronik müziğin kimliğine kadın müdahalesinin değeri savunulmaktadır:

[...] içlerinden geldikleri tutucu platformların ve bağnaz geleneklerin demode gramerlerini elektroakustiğin yeni diline uygulamaya kalkışan birçok (erkek) kompozitörün karşılaştıkları başarısızlıklar ve sebep oldukları hayâl kırıklıkları, uzunca süre, tüm elektronik müziğe, “soğuk” olduğu yargısıyla, fatura edildiğinden, deyişin ve duruşun bir kaçınılmaz değişiklikle buluşturulmasında “kadın elinin”, ötesinde, kadın kimliğinin payı, son derece önemli olmuştur. Yeni bir sistem oluşturma evresinde, eski sistemlerin, en azından sorgulanması, kimi zaman da tasfiyesi, anılan sistemin biraz olsun dışından, o sistemi başka bir göz ve anlayışla değerlendirebilecek bir açıdan, daha net ve belirgin bir biçimde gerçekleştirilebilecektir: Geline nokta itibarıyla, eski sistemlerin doyma noktasında kilitlendiği bir müzik tasarımı ortamında, fetişleştirilen “yapı” öğeleri, yerlerini “süreçlere” bırakmaya davet edilir; bu durum performansın, yeni biçimleriyle icranın – ve bu biçimleri kurgulayıp uygulayabilen (kadın) icracıların desteğiyle, büyük ölçüde dönüştürülme şansını yakalar. (a.g.e., 66)

Elektronik müziğin diğer bir önemli ögesi de, zorunlu kıldığı “farkındalık” boyutudur. Bu farkındalığın doğal uzantısı olarak, “eğitim” ve “öğretim” kavramlarının da yeniden tanımlanması gerekir:

Elektronik müziğin, malzemesi ve doğası gereği, oldukça geç sayılabilecek yaşlarda idrak edilebilir olması da, geleneksel dizgelerin kırılma noktalarındandır: “Konservatizmin soluğunun yetmediği” bir mesafede ivme kazanması, geleneksel erkek-egemen eğitim-öğretim dinamiklerinin hükümsüzleşebileceği, en azından baskınlığını yitireceği; kadın kimliğinin söz sahibi olmak isteyeceği, süreçlerde (ve bunlara denk gelecek daha ileri yaş dilimlerinde) gündeme gelmesiyle, kompozitörlüğün olmazsa-olmazlarından “inisiyatif kullanma,” “kimlik olma” noktalarında güçlü bir karşılık bulur. (a.g.e., 68)

Kadın-kompozitör kimliğinin temel karakteristiklerden biri mekân/uzam/uzay (*space/espace*) farkındalığı, peşindeliği, olarak, göze çarpar. Bu sadece alternatif bir mekân tasarımı ile yeni bir müzikal deyiş önermesi olmak zorunluluğu taşımaz; varolan, içinde yaşanan uzamın yeniden değerlendirilmesi, eleştirilmesi ve kimi zaman da tersine kurgulanması skalasında farklı önermeler içerebilir. Birçok kadın bestecinin, özellikle geleneksel tınılar, enstrümanlar ve müzikal gramerler içinde/eşliğinde gerçekleştirdiği elektroakustik müzik yapıtlarında bile, mekân unsuruna büyük değer atfetmesi, bir ölçüde de, bundandır.

Yukarıdaki öge, en çok eser verilen alanlardan olan multimedya projelerinde de belirleyicidir. Sık sık karşılaşılan *deneyimleme* olgusunun temel ayrıtlarından, hattâ tetikleyicilerinden biri, şüphesiz bu “mekân tasarımı”dır.

Sadece müzikte değil, başta edebiyat olmak üzere, neredeyse bütün yapıt alanlarında kadın kimliğinin temel varoluş boyutlarından biri olarak merkezî konum kazanan “bütünlük” kavramı; bütünlüşme, bütünlüğü koruma, bütüncüllük, tamamlanma, *continuum*, gibi başlıklar altında, bu hedef ve ‘niyet’lere yönelik söylemleri öne çıkarabilmektedir. Elektroakustik müziğin imkânlarıyla, yapıtın kuruluşunda ve formunda da karşılığını bulabilecek bu kavramdan hareketle üretilegelen tasarımlardaki bütüncüllük ilkesi, çoğu kez, gene muteber bir kavram olan “*total – art / bütüncül sanat*” ile ifade bulur. Bunun en temel göstergesi, kompozisyonların ağırlıklı olarak dramatik/teatral bağlamlarda üretilmesi üzerinden gözlenebilir. (a.g.e., 68-69)

Öte yandan, kadın kimliğini en çok zorlayacak olan çelişkiler, bile-isteye eklemlenilen “sınırsallık”larda; gruplaşma ve doktriner hareketliliklerde ortaya çıkmaktadır. Kadın kompozitörler, er ya da geç, bir “yol ayrımı” ile karşılaşabilmektedirler:

Başka disiplinlerle işleyen, ya da bir dramaya, bir metne dayanan işlerde, özellikle de çoğul ortamlar ve dans projelerinde, kadın bestecilerin birlikte

çalıştıkları isimlerin özellikle kadın olması; çoğu zaman da feminist söylemli ya da eşcinsel kimliği öne çıkartan ikonlarla hareket etmeleri, kuşkusuz, bir 'taraf olma' durumuna işaret eder. Bu durum, kimi zaman belirgin (ve de güdümlü) bir kitle oluşturmalarına hizmet edebilirken, kimi zaman da, beslendiği tepkiselliği bizzat karşısında bulma sonucunu tetikler. Her iki durumda da ortaya çıkan, istensin ya da istenmesin, bir sınırsallık (marjinallik) problemiğidir. (a.g.e., 69)



### 9.3.2. Kolaborasyon: Çeşitlilik, Çoğulculuk ve “Proje” Kavramı

Bir önceki kısımda olası olumsuzluklarına vurgu yapılan gruplaşmalar, kaçınılmaz ortak-çalışma platformlarının, disiplinlerarası ortaklıkların; bunların doğal yansıması olacak kimlik çeşitlilikleri ve çoğulculuk öğelerinin en vazgeçilmez, temel hareket kümelerini oluştururlar. Her biri, yüksek bir iletişim düzeyinin zorunlu olduğu, karmaşık ekip çalışmaları isteyen görece yeni disiplinler ile kadın kimliğinin ilişkisi kısaca değerlendirilecek ve şekillenebilecek olursa:

Video-art, dans, film ve tiyatro gibi alanlarla yapılan ortak çalışmalar, sadece kadın kompozitörlerin değil, geleneksel müzik kültürünün ve kurumlarının önkabulleri, beklentileri ve dayatmalarına biraz olsun mesafe koymak, daha devingen platformlarda iş çıkarmak isteyen ana-akım dışı birçok kompozitörün temel yaklaşımlarından olmuştur. Güncel sanat ortamında ilgi gören ve çoğunlukla yeni (video sanatı, multimedya, performans, yerleştirme...), ya da bu ortam için yeni dil önermeleriyle baştan tanımlanabilen, böylelikle konvansiyonellikten uzaklaşan (dans, tiyatro, film...) sanatlar, elektroakustik müzik alanında çalışan kadın besteciler için son derece verimli ortak çalışma platformları sunagelmiştir. Salt konser/dinleti bağlamları yerine böylesi bütünlükler içinde pay sahibi olma tercihi, bireyin yerine takımın, şahsî başarıların yerine bütüncül başarıların geçtiği, günümüzün muteber ‘proje’ kavramı ile belirginleşir. Her ne kadar son derece bireyci ve kimi zaman gereğinden fazla, neredeyse rahatsız edici boyutta ben-merkezci (görünümlü olmaktan sıyrılamayan) mücadeleleri ile birer konum zorlayan kimi kadın sanatçı kimlikleri, yapıtların kurulduğu alanın önermelerinden çok (salt) reaksiyoner politik söylemlerle beslendiklerinden yukarıdaki önermeye ters düşebiliyorlarsa da, gün geçtikçe değişip dönüşen çağdaş / güncel sanat ortamları için benimsedikleri ‘barışçıl’ ve kollektivist yaklaşımlarla en azından erkek meslektaşları kadar itibar gören, özellikle yerellikten sıyrılıp dünya ligine yönelen kadın sanatçıların çoğunluğu için neredeyse bir karakteristik görünümü almaktadır.

Beverly Grigsby'nin '*Women Composers of Electronic Music in the United States*' adlı makalesinde<sup>147</sup> ele aldığı kırk kadın bestecinin hatırı sayılır konumlarda olduğuna ve birbirinden son derece farklılaşan deyişler, yollar ve yöntemler benimsediğine işaret ettiği yazısında, bu alanın öne çıkan beş ismi üzerinden analizini sürdüren Gavin Borchert, aslında “elektronik müzik” kavramının ne denli çeşitlilik gösterebildiğini, kapsamının ne kadar geniş ele alınabilir olduğunu da ifade etmektedir<sup>148</sup>: Estetikten felsefeye, ortamdaki imlâya, teknikten ideolojiye, eğitim biçiminden teknolojiye, performans alan ve dinamiklerinden psikoakustik algıya kadar sayısız parametreyi etkileyen / belirleyen bu yeni yapıt alanı, hep tekrarladığımız gibi konvansiyonel platformların, ‘alışıldık kliklerin’, kemikleşmiş ya da yıpranmış önkabullerin, karşısında güçlü bir seçenek görünümündedir.

Özetle bu beş kimliğe bakacak olursak: Kökenleri görsel sanatlarda deşifre edilen, istisnaî kimliği ve son derece çeşitli malzemeye gürçlü bir eklektisizmle yaklaşan, böylelikle multimedya ve performans sanatı alanlarının en seçkin isimlerinden biri haline gelmiş, tanınmış sanatçı ve kimlik lideri / rol modeli **Laurie Anderson** (doğ. 1947), neredeyse bir pop yıldızı kadar ‘popüler’ bir noktadadır: Kendi tasarladığı / ‘uydurduğu’ elektronik enstrümanları harmanladığı ikonlaşmış geleneksel müzik pratikleri kadar söylem ve deyişi güçlü, yoğun metin kullanımlı ses/söz parçaları, konsept-baskın ve özellikle görsel medyayı son derece etkin kullandığı dramatik multimedya yapıtlarıyla birçok kadın sanatçının tavır ve yöntem önderliğini üstüne almış olması ve tüm bunları birçok öncü sanatçıdan belirgin derecede daha çoğulcu bir mantık, kitlesellik ve iletişimsel açıklıkla yapması, bu özelliği pekiştirir niteliktedir.

Bir dönem, elektronik ortamda manupule ederek erkek sesine dönüştürdüğü sesini dramatik anlatıma araç kıldığı yapıtları büyük ilgiyle karşılanmış olan sanatçının daha sonra bundan vazgeçiş, gerekçelendiriliş biçimi açısından büyük önem taşır: Örneğin, Körfez Savaşı üzerine çok

---

<sup>147</sup> Grigsby, Beverly. “Women Composers of Electronic Music in the United States”, *The Musical Woman*, (Zaimont, 1983)

<sup>148</sup> Borchert, a.g.e., s. 89.

sayıda yorum / beyan içeren, politik söylem yüklü yapıtı *Stories from the Nerve Bible* (1992) hakkında “Elektronik eril *Otorite(nin) Sesi*’ni bu denli sık kullanmayı bıraktım. Hedefe yönelik, sosyal eleştiri içeren parçalarım için kendi sesimi kullanmaya başladım,” derken<sup>149</sup>, sadece elektronik müzik alanının erkek baskın profilini eleştiriyor olmakla kalmaz, aynı zamanda politik bir söyleme kadın kimliğini, en ayırdedilir unsurlarından olan *ses* ile, katma stratejisini benimser. (a.g.e., 73-74)

---

<sup>149</sup> Anderson, Lourie. *Stories from the Nerve Bible*,( New York: Harper Collins, 1994), s.261’den aktaran: Borchert, a.g.y., s. 91.)

### 9.3.3. “Eşcinsel Kimlik” Miti

Kadın kompozitörlerin “kadınsı” özellikleriyle değil, reaksiyoner bir feminist duruşla, ya da “erkeksi,” “eşcinsel,” v.b., “ayrık” kimliklerle öne çıkmaları ya da çıkarılmaları, bu hareketin en problemlili alanlarından biri olma özelliğini 21. yy.’ın başında bile korumaktadır. Hem meslekî yetisi, hem de sosyal/politik açıdan sağlam duruşuyla en tanınmış kadın kompozitörler arasında başı çeken bir isim üzerinden bu olgu tartışılabilir:

Elektronik müziğin en güçlü önderlerinden olan **Pauline Oliveros** (doğ.: 1932), son dönem yapıtlarında mekân/ortam/bağlam farkındalığını en önemli etmenlerden sayarken, kimliğini belirleyen/bütünleyen ruhanî ve estetik felsefeleri de ele verir görünümündedir. Oldukça genleşmiş bir zaman kullanımı da kompozisyon sanatının ana akımcı/geleneksel/konvansiyonel/(örnek baskınlığıyla) eril tavırlı yapıt alanından ayırdedici bir nitelik taşır. Yukarıda da belirtilen ‘aynı zamanda icracı’ kimliğin de Oliveros’un müziğinde belirgin bir yeri vardır: Elektroakustik ortam için olsun olmasın, çalgısı akordiyon ile bizzat icrasını üstlendiği yapıtları, hem Yeni Müzik için dahi marjinal sayılabilecek bir enstrüman kullanımıyla katlanan ayrıkılığa; bu sazın *folklorik* de sayılagelen “merkez–dışı”lığıyla pekişen söylem alanına, hem de tını ve tavır çerçevesinde belirginleşen ‘esrik’ deyişi ile, eşcinsel müzik kimliğinin neredeyse ikonu unsurlarından birine işaret eder. Kaldı ki sadece Oliveros değil, dünya platformunda yer edinmiş birçok kadın elektronik müzik bestecisi, özellikle bu unsur üzerinden, eşcinsel kimlikleri öne çıkarılarak gündemde tutulur durumdadır.

Eşcinsel kadın besteci kimliğinin, eşcinsel erkek müzisyen kimliğiyle, sektörde üretilmiş bazı mitler üzerinden kesiştiği de gözlemlenebilir. Bunlardan bir tanesi, eşcinsel kimlikleriyle öne çıkarılan birçok tanınmış erkek bestecinin rağbet ettiği (örneğin, Amerikan *avant-garde* ’ının önde gelen isimlerinden John Cage, Morton Feldman, Lou Harrison, Harry Partch), böylelikle kolaylıkla takip edilebilecek bir dolaşım yoğunluğu olan ve eşcinsel erkek müzisyen/kompozitör kimliğinin ikon çalgı grubu olarak

fetişleştirilen *gamelan*<sup>150</sup> ve temsil ettiği görüşünde birleşilen esrik, döngüsel, ritüelsi müzik karakterinin eşcinsel kadın bestecilerce de oldukça rağbet gördüğü, hattâ anılan özelliklerin belirgin olduğu gramer ve deyişlerin elektroakustik müzik kompozisyonlarında da karşılığını bulduğu yolundadır.

Sadece (elektronik) müzik alanında değil, çağdaş sanatın birçok dalında bağlamı ve podyumunu belirleyen bir unsur olarak örtülü ya da açıkça eşcinsel kimliğin önplana çıkarılması, başta pozitif bir ayrımcılık gibi görülüp desteklenebiliyorken, gün geçtikçe böylesi bir çerçevenin olumsuzlandığı bir anlayış da geliyor olmuştur: Metnin başında da işaret edilen ‘yapıtının gücü / niteliği ile konumlandırılma’yı tercih eden; ille de eşcinsel değil, başlı başına, salt kadın kimliğiyle dahi tanımlanmanın sanatsal ve sosyal davranışına hanel getirebileceğini düşünen birçok kadın besteci (ya da diğer disiplinlere mensup sanatçı), artık böylesi çerçeveleri reddetmekte; eşitsizliği geri-besleyecek bir tavır olduğu düşüncesi/farkındalığıyla, kadınlıkla sınırlandırılmış festival, yarışma, yayın, vb. etkinliklere mesafeli durmaktadır.

1990’lar itibarıyla giderek artan belirginlikteki “meşrulaştırma” girişimi, bir yandan da promosyon unsuru haline getirdiği eşcinsel kimliğin vitrine sürülüş şekliyle, ancak *ötekileştirilmesine* hizmet ediyor görünümündedir. Bu önerme salt kadın kimliği için de, en azından sanat dünyasının bazı kesimlerinde, geçerlilik bulmaktadır. Doğal uzantısı ya da yansıması olarak “besteci” ya da “ressam” olarak anılmayı “kadın besteci” ya da “eşcinsel ressam” olarak anılmaya tercih eden – yapıtının/mesleğinin cinsel kimliğinin önünde olmasına itibar eden – birçok sanatçı, yeni gelişmekte olan bu kimlik tezlerinin antitezlerini bizzat ait oldukları kimlik alanından üretmektedirler. Ancak bu noktada bile, kadın oldukları “deşifre edildiği” andan itibaren gene verili sorunsal alanına geri çekildiklerini; alışageldik

---

<sup>150</sup> *gamelan*, başta bugünkü Endonezya adalarının bulunduğu coğrafyada kullanılan; benzer karakteristikleriyle Güneydoğu Asya’nın başka birçok bölgesindeki müzik kültürlerinde de rastlanılagelen *idiophon* türü enstrümanlardan kurulu bir çalgı grubuyla özdeşleşmiş, temporal dinamizm taşıyan döngüselliklerle belirginleşen dramatik ve ritüelsi bir müzik türüne ve kültürüne; özelde de, sadece bu çalgı grubunun adına, işaret eder.

yakıştırmalara, olumlu ya da olumsuz ‘bir başka’ konumlandırmalara konu edildiklerini izleyebildiğimiz kadın (!) besteciler, erkeklerin kolaylıkla sıyrılabildikleri cinsel vurgulu niteleme sıfatından kurtulamamaktadır. Bu da, bir kez daha, m¼cadelenin s¼receđi temel alanın varlığına işaret eder. (a.g.e., 74-76)

#### 9.3.4. “Varoluşa Yeni Bir Alan Kazanmak”

Elektronik müzik alanında çalışan kadın kompozitörlerin aslında bir varoluş mücadelesi içinde olduğunu savunan “Varoluşa Yeni Bir Alan Kazanmak” adlı makalede (Maral, 2006: 64-80) bu mücadelenin 21. yy.’da nasıl süreceğine dair bir öngörü de vardır. Metnin temel odağında, ele alınan kadın kompozitörlerin “önergeleriyle yeni kuşaklar için birer “rol modeli” olmaları yeralmaktadır:

İster yola çıkış, ister kaçış noktası olsun, her durumda birer referans potansiyeli taşıyan yapıtları ve kimlikleri, bu alanda çalışacak yeni bestecilere ışık tutar niteliktedir.

Kompozitörlük, en temel anlamıyla, varolanın dışında bir üretime yönelmeyi hedefler. Bu da ister istemez genel’den/hazır’dan/konvansiyon’lardan mesafeli durmayı zorunlu kılar. Karşılaşılan yol ayrımlarının belirleyici olduğu ‘yapıtla hayatı kurma’ sürecinde çoğu kez ayrıksılık ve belirgin/baskın bir kimlik olma, “işin esası” görülür. Öte yandan, bir kimlik inşa ederken verilen mücadele, sonucunda “ötekileşmeyi” getirecek bir rüşet ispatına dönüşmemeli, genel-geçerin, sıradanlığın açmazlarına karşı, ayrıksılığınkiler çıkarılmamalıdır.

Binyılların konvansiyonları ile şekillenen müzik kültüründeki en önemli kırılmalardan biri ancak geçtiğimiz yüzyılın sonlarında ortaya çıkan “çeşitlilik”tir. Bu çeşitlilik stiller, kültürler, çağlar ve coğrafyalar arası birçok geçirgenliği taşıyor olmasını hem teknolojik hem de ideolojik gelişmelere/dönüşümlere borçludur. Elektronik müzik, hem malzemesi hem de deyişi ile, bu dönüşümün en önemli araçlarından biri olarak ortaya çıkarken, bir yandan da anlayış’ları – özellikle de üretim/tüketim ve dolaşım biçimlerindeki kuralları, yeniden tanımlamasıyla – değiştirmiştir. Bu değişimlerin en belirgin özelliği çoğulculuktan yana olmalarıdır. Çoğulculuk, demişken, insanların yarısını oluşturan kadınların, müzik/kompozisyon gibi son derece düşünsel ve sosyal bir faaliyetin üretimi dışında kalmalarına karşı bir hamle olarak, normları yenileyerek alan açan, yine elektronik müzik olmuştur. Bu alanda gösterdikleri güçlü varlıklarıyla öncü kadın besteciler, “kader” sayılagelen birçok önkabûlü değiştirmenin yolunu açmışlar ve,

müzikleriyle, yeni bir benliğin/kimliğin peşinde olmuşlardır. Hedefleri ise, özetle: Varoluşa yeni bir alan kazanmak (a.g.e., 76-77).

### 9.3.5. Kadın Hareketi

İlki 1920'lerde<sup>151</sup>, ikinci ve daha etkin dalgası 1970'lerde başlayan Kadın Hareketi, her toplumsal alanda olduğu gibi, sanatta da son derece önemli sonuçlar doğurmuştur<sup>152</sup>. Bu hareketin, en azından 2. Dünya Savaşı'ndan sonra alevlenen, sömürgecilğe karşı oluşumlar, değişen siyasî-iktisadî sistemlerin zorladığı yeni sınıf mücadeleleri; artan ırk ayrımcılığına karşı tepkiler; özellikle Kore ve Vietnam ile gündeme gelen uluslararası zorbalıklara ve askerî dayatmalara karşı oluşan tepkiler; sınıf bilinciyle paralel şekillenen kuşak bilinci; gençlik ve öğrenci hareketleri; toplumsal kimlikler ve aidiyet algılarında ortaya çıkan hassaslıklar; bu ekseninde gelişen “toplumsal cinsiyet” tartışmalarıyla birlikte ivme kazandığı bilinmektedir. Birçok yazarın belirttiği gibi, dünya tarihindeki en büyük dönüşümlerden biri, tüm bu toplumsal hareketlerin yoğunluk kazandığı, 1968 Mayıs'ıyla ikonlaştırılan, altmışlı yılların sonu ve yetmişli yılların başı arasındaki dönemdir<sup>153</sup>.

Kadın Hareketi'yle paralel olarak, müzik alanında da “söz alan”, tasarımlarını konvansiyonların dışında deyişlerle dolaşıma sokmaya çabalayan, kadın kompozitörler “görünürlük” kazanmışlardır. Bir yandan Feminizm, diğer yandan Eşcinsel Hareket, kadınların “öteki” olarak konumlandırılmalarını, neredeyse bir avantaja dönüştürmelerine etki etmiştir.

---

<sup>151</sup> Bu ilk dalga Romantizm'den kaynaklanmakta; büyük dönüşümler getiren Modernizm'den beslenmektedir. 20. yüzyılın başında sadece kadınlardan kurulu korolar, yaylı çalgılar dörütlüleri, hattâ orkestralar ilgi çekmiş (Diedrichs-Lafite, 2008: 2), toplumsal hayatta misyonlar üstlenen kadınlara yönelik müzik örgütleri kurulmuştur. (Örn.: Society of Women Musicians (1911), Kurucuları: G. Eaton ve M. Scott. (MGG, 1986: 27510)). Ayrıca bkz.: Sperber, 1996: 7; 32, vd.; Weissweiler, 1981: 297, vd.

<sup>152</sup> Kadın Hareketi'nin arkaplanında yeralan “Cinsiyetçilik (*sexism*)” bahsi için, bkz.: Wallerstein, 1999: 31, vd.

<sup>153</sup> Örn. Bkz.: Wallerstein, 1999: s. 38, vd.



#### 9.4. Çeşitlenen Dolaşım Alanları, Platformlar ve Korumacılık Biçimleri

Kadın Hareketi'nin yanısıra, 20. yüzyılın sonlarına doğru gündeme iyice oturan “çeşitlilik,” “kimlik,” “aidiyet,” “temsil,” vb., kavramlar, kadın kompozitörlerin ve icracıların büyük ölçüde yolunu açmıştır. Sayıca artan ve nitelikçe çeşitlenen festivallerde, kadın kompozitörlere yer vermek, başlangıçta, neredeyse “egzotisist” bir yaklaşımken, 21. yüzyılla birlikte belirgin bir eğilim halini almış, kimi bağlamlarda “moda” olmuştur.

Yeni himaye biçimleri, özellikle de “*residence*” kavramı, kadın kompozitörlerin erkek meslektaşlarından çok daha fazla tercih ve teşvik edildiği, destek gördüğü bir varlık alanı olarak öne çıkmaktadır.<sup>154</sup> Benzer bir olgu, kompozisyon alanında yüksek öğrenim görmek isteyen öğrenciler için de geçerlidir: Bu alanda burs başvurusunda bulunan kız öğrenciler, belki de, daha önceki dönemlerdeki dezavantajlı durumun telâfisi düşüncesiyle, desteklenmekte, çaba ve başarıları teşvik edilmektedir. 21. yüzyılda, faal olan kadın kompozitörlerin meslek ve hayat hikayelerine bakıldığında, burs ve benzeri bir destek almamış tek bir isme rastlamanın neredeyse imkânsız olduğu gözlenebilir.

---

<sup>154</sup> Kompozitörler için bir *residence* programı olan VICC (Visby International Center for Composers); Växjö’de, benzer bir programı olan CoMA; merkezi Göteborg’da olan OPEN; çağdaş kompozitörlerin yapıtlarına öncelik tanıyan ve destek veren tanınmış topluluk Stockholm Saxophone Quartet, gibi, İsveç’te faaliyet gösteren oluşumların yetkilileri, kendileriyle yapılan görüşmelerde, kadın kompozitörlere ve yapıtlarına özel ilgi duyduklarını, *residence* programlarında öncelik tanımak ve destek vermek istediklerini belirtmişlerdir. (Dönemin VICC Yöneticisi Ramon Anthin ile görüşme, Aralık, 2005, İstanbul; Ocak, 2006, Visby; Dönemin CoMA Yöneticisi Thomas Liljeholm ile görüşme, Ocak, 2006, Växjö; dönemin OPEN Yöneticisi Henrik Martén ile görüşme, Ocak, 2006, Göteborg; Stockholm Saxophone Quartet elemanı ve Bestecilerle İlişkiler Sorumlusu Jörgen Pettersson ile görüşme, Aralık, 2005, İstanbul). Berlin, Almanya’da gerçekleştirilen Kreuztanbul Festivali’nin Küratörü ve Yöneticisi Elke Moltrecht de, kendisiyle yapılan görüşmelerde, hem anılan festivalde hem de temsil ettiği diğer etkinlik yapımlarında, benzer bir eğilim taşıdığını dile getirmiştir (Elke Moltrecht ile görüşmeler, Ağustos, 2007, İstanbul; Ekim, 2008, Berlin).

### 9.5. Kadın Kompozitörleri Kapsayan Çatı Örgütler ve Oluşumlar

Günümüzde (2009), kadın kompozitörlerin temsil edildiği çatı örgütlerin başında yeralan **Kadın Müzikçiler Uluslararası İttifakı (IAWM – International Alliance for Women in Music)**, 1995 yılında kurulmuş, daha doğrusu, daha önce ortaya çıkmış üç örgütlenmenin birleşmesiyle oluşmuştur: Uluslararası Kadın Müzikçiler Kongresi (The International Congress on Women in Music), Amerikalı Kadın Besteciler (American Women Composers) ve Uluslararası Kadın Besteciler Ligası (International League for Women Composers) (Huber, 2008: 16)<sup>155</sup>.

Bu örgütlerden **Uluslararası Kadın Besteciler Ligası (International League for Women Composers)**, öncü niteliktedir: Nancy Van de Vate tarafından, 1975 yılında kurulmuştur. 1930, A.B.D. doğumlu de Vate, uzun yıllar Endonezya’da bulunmuş, ve 1985 yılından beri vatandaşlığını taşıdığı, Avusturya’da, faaliyetlerini sürdürmüştür (a.g.e., 25). Çokyönlü ve karizmatik bir kimlik taşıyan kompozitör, diğer kadın meslektaşları için son derece seçkin bir rol modeli oluşturmuştur (bkz.: a.g.y).

Hemen bu örgütün ardından, 1976 yılında kurulan, **Amerikalı Kadın Besteciler (American Women Composers)** örgütü, aslen sadece A.B.D. bünyesinde faaliyetleriyle tanımlanabilecekken, daha sonraki oluşumlara örnek bir kimlik profiline sahip oluşu yüzünden, daha geniş bir çevrenin ilgisini çekebilir. Bunun gerekçeleri şöyle özetlenebilir: A.B.D., öncelikle, Kadın Hareketi’nin önemli başarılar kazandığı ilk ülke olmuştur ve kısa sürede bu hareketin liderliğini üstlenmiştir. Sanat alanında, kadınların giderek artan oranda, kimlik ve duruşlarını yansıttıkları üretimleriyle kendilerini ispatladıkları, görünürlük ve itibar kazandıkları ortamlar yaratmaları da, anılan hareketin sonuçlarındandır. 1970’li yıllar sadece böylesi özgürlükçü hareketlerin değil, aynı zamanda sanat tanımlarının da değişip dönüştüğü, “sahne”lerin çeşitlendiği, Modernizm’in kimi dogmatik doktrinlerinin sarsıldığı, alternatif görüş, düşünce ve pratiklerin “serpildiği” yıllardır. Bu oluşumların A.B.D.’de önem kazanması, bir yandan da, Avrupa’nın “tasfiyesi” sürecinin uzantılarındandır: Anılan haliyle, Modernizm ideolojisi ve bünyesinde şekillenen estetik değerler ve uygulamalar, şüphesiz,

---

<sup>155</sup> Örgütün web adresi: <http://www.iawm.org/congress2008.htm> (erişim: 05.03, 2010)

iktisadî-siyasî doktrinlerin toplumsal hayatın tüm alanlarına yansıyan öğelerindendirler. 2. Dünya Savaşı'yla birlikte, yıkılan Avrupa'da kökenlenmiş anlayışların, ideolojilerin, değer sistemlerinin ve (sanat da dahil) yaşam pratiklerinin reddedilmesi; üstelik A.B.D. tarafından üretilen modellerin onların yerine ikame edilmesi, gibi süreçler, her türlü “özgürlükçü” hareketin destek ve platform bulduğu, yeni, taze bir havanın estiği inancının yaşandığı bu ülke tarafından empoze edilmiştir. Bir diğer önemli öge de, A.B.D.’deki örgütlenme kültürüdür: Kadın Hareketi’nin yanı sıra, ırkçılık karşıtı hareketler, eşcinsel hareketler, hattâ (Avrupa’dakilerden farklı kimlikler taşıyan) öğrenci hareketleri ve eyleme dönük sanat hareketleri, A.B.D.’de etkili bir örgütlenme kültürünün oluşmasına ve yerleşmesine önemli katkılar sağlamışlardır.

20. yüzyılın sonlarında bile, tamamen erkek egemenliğinde olduğu düşünülen kompozisyon alanında, ancak birkaç istisnaî kadın sanatçı yer bulabilmiştir. Bunun için de, ya sıradışı, büyük mücadeleler vermeleri, ya da son derece sıradışı bir toplumsal konumda olmaları; bir *élite* sınıftan güç almaları, gerekmiştir. Kompozitör olarak bir alan kazanmak için, daha basit, genel bir yolun, hele de bireysel çabalarla, bulunabilmesi ise pek mümkün görülmemiştir. Dolayısıyla, bu alanda da “örgütlenme” seçeneği önem kazanmaktadır. Gene bu yıllarda, 1979 yılında toplanan **Uluslararası Kadın Müzikçiler Kongresi (The International Congress on Women in Music)**, Kadın Müzikçiler Uluslararası İttifakı’nı (IAWM – International Alliance for Women in Music) oluşturan üçüncü atılımdır (Huber, 2008: 16). Bu Kongre’nin de amacı, kadın kompozitörlerin üretimlerini pekiştirmek, görünürlüklerini artırmak ve iletişimlerini sağlamak için dünya çapında bir ağ-tipi örgüt kurulumu sunmaktır.

IAWM’nin öncelikli görevi, kadınların, bir ifade alanı olan müzikten yararlanarak, daha fazla söz sahibi oldukları ve görünürlük kazandıkları bir toplumsal ortam yaratmaktır. Bu yolda sadece konserler değil, konferanslar ve toplantılar düzenlemek, yayınlar yapmak ve hattâ kadınlar için “toplumsal sözcülük” görevleri üstlenmek, faaliyetleri arasındadır (Tao, 2007: 22)<sup>156</sup>.

---

<sup>156</sup> Bu örgütlerin web sitelerine şu adreslerden ulaşılabilir: CWCA: <http://demosite.webhost.com.hk/CWCA/> ; IAWM: <http://www.iawm.org>

Hong Kong’da, 2002’de kurulan **Çin Kadın Kompozitörler Birliği (CWCA – The Chinese Woman Composers’ Association)**, kompozisyon alanında, Asya’daki en önemli kadın örgütlenmelerinden biridir. Kendine model aldığı, öncülü ise, gene, IAWM olmuştur (a.g.y.).

Daha küçük ölçekli örgütlenmelerden bazıları arasında, 2000 yılında, Viyana’daki Kosmos Theater’da faaliyetlerine başlayan **kosmos.frauen.raum**; Gina Mattiello ve Pia Palme önderliğinde, “yeni müzik, elektronik, *turntablism*<sup>157</sup> ve video sanatı”na yönelik bir festival olarak tasarlanan **Musikfestival e\_may**; ve Angélica Castelló, Katherina Klement, Maja Osojnik ve Billy Roisz’ce oluşturulan kadın kompozitörler kolektifi **SubShurbs**, sayılabilir (Huber, 2008: 16).

---

<sup>157</sup> “*turntablism*” kavramı, hem plaklara kaydedilmiş duysal materyalin manipülasyonunun gerçekleştiği, böylelikle bir “enstrüman” olarak algılanan ve çalınan pikaplara, hem de bu süreci benimseyen estetik yönelime ve müzik tasarım/üretim biçimine işaret etmektedir. 1990’larda yaygınlaşmaya başlayan “*scratch*” akımı gibi, *turntablism* de, “eski müziklerden yenilerinin üretildiği” bir geri-dönüşüm/geri-kazanma (*recycling*) ve yeniden-kurgulama anlayışının yansıdığı “DJ-Kültürü”nün uzantısıdır.

## 9.6. Kadın Kompozitörler ve Kompozisyon Eğitiminde Değişen Tablo

21. yy. ile birlikte, kadın kompozitörlerin sayısında ve etkisinde gözle görülür bir artış yaşanmaya başlamıştır. İstatistiklere de yansıyan bu durum kısaca değerlendirilecek olursa:

Kompozitör sayısında 1991-2000 yılları arasında ortalama % 7 ilâ 9'luk bir artış olmuştur. 2007 yılında, Avusturya'da, kompozisyon öğrenimi gören kadınların oranı (teori anadali da dahil edilerek) % 44.7'ye ulaşmış; bu oranda yabancı uyruklu öğrenciler ciddi bir pay sahibi olmuştur. Daha sonra etraflıca incelenecek olan multimedya kompozisyonu gibi, nispeten yeni disiplinlerde ise, bu oran % 77 gibi, son derece önemli bir rakama ulaşmıştır (Ostleitner, 2008: 8). Öyle ki, kimi kompozisyon alanları için “feministleşen dallar (*feminisierte Fächer*)”, gibi, tanımlar yapılmaktadır. Özellikle diğer disiplinlerle daha yoğun temas halinde olan; disiplinlerarası ya da “disiplinlerötesi” gibi tanımları benimseyen; beden odaklı, performatif ve dramatik öğelere daha çok eğilen üretimlerde kadın sanatçıların sayısı dikkat çekici oranda artmış, hattâ erkek sanatçıların sayısını geride bırakmıştır. Bu noktada akla gelen bir soru da, böylesi bütünlük yönelimli ve çok katmanlı projelere yönelen kadın tasarımcıların, bu yolla belli bir entegrasyonu, hattâ sosyalleşmeyi hedefleyip hedeflemedikleridir: “Yapıtın kendinden çok, eklemlendiği bağlam ve bütünlük; sonucundan çok, evrildiği süreç; yarattığı etkiden çok tetiklediği tepki, esas yönelimi ve “hedef tanımı”nı vermektedir,” düşüncesi, öne çıkan çoğu yapıtta karşılık bulmaktadır (bkz.: Maral, 2006, 69-74)<sup>158</sup>.

Benzer bir durum Türkiye’de de gözlenebilir: 1990’lı yıllardan itibaren, giderek artan sayıda kız öğrenci, kompozisyon öğrenimi için hem konservatuarlara, hem de bu yıllarda kurulan yeni müzik ve sahne sanatları fakültelerine başvurmuş, ve büyük ölçüde başarılı olmuşlardır. Daha önceki yıllarda sadece icracılık eğitiminde yer bulabilen kız öğrenciler, bu önemli değişimle, belki de Batı’daki durumdan çok daha büyük bir avantaj yakalamışlar, tasarım alanında söz sahibi

---

<sup>158</sup> Bu noktada, birçok kadın kompozitörün aynı zamanda performans sanatçısı, icracı, dansçı, orkestra şefi, müzikolog, video sanatçısı, yazar, eğitmen, öğretim elemanı, yazılımcı, vb., vasıf ve “kaliteleriyle donanmış” olması, edimlerinin “topyekûn mücadele” boyutuna işaret ettiğini düşündürebilir. (bkz. *Österreichische MUSIKZEITSchrift*, 11/12. 2008; Weissweiler, 1981, Maral, 2006; Nelson, 1997; Sperber, 1996)

olma yoluna girmişlerdir. Burada, şüphesiz, geleneksel kompozisyon öğretimi konvansiyonların Türkiye’de çok da “köklü” bir geçmiş taşımadıkları; yeni sayılabilecek cumhuriyet rejiminin yerleşikleşmesi sürecinde, değişimlere daha açık bir toplumsal bir örgütlenmenin mümkün olduğu düşünülebilir. Örneğin, 1990larda kurulan Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi’ne bağlı Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü bünyesindeki Duysal Tasarım Programı, ve İstanbul Bilgi Üniversitesi, Fen ve Edebiyat Fakültesi, Müzik Bölümü’ne bağlı kompozisyon dalları, yeni müzik öğelerine, yaklaşım ve uygulamalarına daha açık bir kimlik benimsemişlerdir. Bu yaklaşımın sonuçlarından biri de, farklılaşan kompozisyon sanatı algısına koşut olarak, öğrencilerin kimlik çeşitliliğine değer verilmesi olmuştur. Bu yolda, geleneksel “kompozisyon öğrencisi *stereotipi*” beklentisi kırılmış ve kız öğrenciler, kompozisyon sınıflarında, hatırı sayılır bir oran yakalamışlardır (YTÜ için bu oran, ortalama % 30 - % 50 arasında oynamıştır).

Kadın kompozitörlerin varlıkları ve görünürlüklerindeki artış, sadece müzik tasarımı alanındaki bir dönüşümü yansıtıyor olmakla kalmaz; bu hamleler, aynı zamanda, çok daha önemli bir olgunun göstergesidirler: “Kültürel alanların dengeli şekillenimi (*paritätische Gestaltung kultureller Räume*)” (Huber, 2008: 16). Yazara göre, burada vurgu yapılan “denge”nin “ilk meyveleri”, yavaş yavaş da olsa, önce üniversiteler bünyesinde gözlemlenebilmiştir: Kadınlar, daha etkin bir biçimde ve giderek artan bir sayıyla, kompozisyon öğretiminden sorumlu olmaya, üniversitelerde kompozisyon hocası olarak kadro bulmaya, başlamışlardır (Huber, a.g.y., 16-17). Bu durum, kendini yeniden üretecek, süreklilik taşıyan, birikim oluşturmaya elverecek zincirleme süreçleri başlatabilecek olduğundan, büyük önem taşımaktadır<sup>159</sup>.

---

<sup>159</sup> Kadınların öğretimden çok eğitim alanında yer bulmalarında, geleneksel anlayışta kadınlara biçilen rollerin önemli bir payı olsa gerekir. Özellikle pedagojik yaklaşımların ön planda olduğu eğitim süreçlerinde; solfej gibi tekrara dayalı, sabır, tolerans ve dirayet gerektiren alanlarda; küçük yaştaki öğrencilerle çalışmak gerektiğinde; “servis dersi” tabir edilen, ana dalları destekler mahiyetteki yardımcı derslerde, kadın eğitmen ve öğretmenlerin yer bulması giderek kolaylaşırken, daha çok tasarıma dayalı, kişisel inisiyatifin ve “karizma”nın ön planda olduğu kompozisyon gibi alanlarda, ya da öğretimin ileri safhalarında (Lisansın son yıllarında görülen anadal, seminer ve bitirme derslerinde; Yüksek Lisans ve Doktora dersleri) erkek öğretim elemanlarının baskınlığı sürmektedir.

Öte yandan, bu yeni şekillenmelerin de dikkatle gerçekleştirilmesi ve izlenmesi gerektiğine vurgu yapılmaktadır (a.g.y.). Çetin süreçlerde sıkça karşılaşılan “yol ayrımları”; hareketlerin hedef ve kimlik değiştirmeleri; ilgi, çıkar ve önceliklerde dönüşümler, vs., böylesi “mücadele hareketleri”nin doğasında, hep varolagelmıştirler. Belli bir açıdan değerlendirildiğinde “yozlaşma” olarak yorumlanabilecek değişim ve dönüşümler, özellikle hiyerarşiler şekillendikçe, kaçınılmazlaşmaktadırlar. Böylesi bir yaklaşımla, yeni olanakların yerini yeni engellerin alabileceğine, işaret eden Huber, kilit noktalara yükselen şahsiyetlere referans olarak, “*gatekeeper*<sup>160</sup>” kavramını irdelemektedir:

“*Gatekeeper*” kavramı, bir AB etüdünde (Bonn, 2003) geçtiği şekliyle, “Kültür Kapıları”nı tutan; kimin bir kariyer basamağından diğerine yükselebileceğine karar veren, hiyerarşik düzenin kilit noktalarında yeralan kimseleri, ifade eder. Söylemeye hacet yok, “kapıyı tutanlar” bir yandan “kapı açar”ken, diğer yandan da “kapı kapayanlar” olarak işbaşındadırlar (Huber, 2008: 17).

Bir yandan hiyerarşik düzende edinilen konumlar, diğer yandan “iç gruplaşmalar,” anlamında “klikleşmeler”, her ne kadar “maddenin doğasında var”larsa da, hareketlerin ivme kazandığı ve “en çekici” durumda oldukları erken evrelerinde, büyük ölçüde zararlı sonuçlar doğurabilmektedirler. Elektronik müzik alanında çalışan kadın kompozitörlerle ilgili bir çalışmada, bu alanın bâkir durumunu değerlendirmek yerine, klikleşen, kulüpleşen kimlikler çevresindeki çelişki ve çatışmalar tartışılmaktadır:

[Elektronik müzik alanında] kadın kimliğinin, ağırlık kazanmaya başlar başlamaz, kendi aleyhine işler bir bir yola girmesi, belki de insan tabiatıyla açıklanabilir: Daha ilk yirmi yıl içinde [erkek-egemen örgütlenmelerdekiyle] aynı sevimsizlikte bir klikleşmeyi tam ters cepheden kuran; kadın hareketini temsil yetkisini, neredeyse mutlak bir biçimde, kendinde bulan/sayan; gruplaşma biçimleri ve söylemleri itibarıyla, çoğu zaman her iki kutuptan da tepki çeken ‘klüpçü’ feministlerden, izlemek

<sup>160</sup> “*gatekeeper*” kavramını “kapıyı tutan” kelime anlamıyla; daha geçerli bir kullanımla, “köprübaşını tutan” deyimiyile karşılamak mümkündür.

mümkün olmuştur. Gene de, bir “kimlik kurulması süreci” çoğu zaman böylesi mücadeleleri bünyesinde barındırmak durumundadır. Hele elektronik müzik gibi, Aydınlanmacı İdeoloji’den miras “salt müzik (*absolute music*)” söylemlerinden farklı malzeme ve olanaklar içeren bir dalda, müziğin harcına “müzik-dışı (*extra-musical*)” bağlamlar katarak, politik ya da sosyal ağırlık merkezli kavramları referans olarak benimseyerek, sağlanabilecek avantajlar yadsınamaz (Maral, 2006: 67).

Huber’in “*ghetto*” kavramıyla çevrelediği kamplaşma biçimi, bir yandan bütünden/çevreden izolasyonu, diğer yandan taşıdığı içe dönük sınırsallık ögesiyle, “kapalı” bir sistemi ifade eder. Hem “tasarım” anlamıyla kompozisyonu, hem de “yeniden üretim” ve “dolaşım” anlamlarıyla icra ve sunum dinamiklerini kısıtlayan bu olumsuz ortam, kadın müzisyenlerin lehine uzun soluklu bir kazanç sağlamaktan uzaktır:

Sonunda, “kadın müzeleri” gibi algılanacak yaklaşımları benimseyen her türlü kadın girişiminden kaçınılması gerekir. Zirâ, böylesi girişimlerin kapıları, ancak *ghettolara* açılır. Asıl önemli olan, kadınlar tarafından üretilen müzik için hâlen varolan, yerleşik müzik kurumlarının, koşulların geliştirilmesidir (Huber, a.g.y., 17).

Birçok etkinlikte, Huber’in “*ghetto-vâri*” tanımını çağrıştıran kavramlarla bir “yan-alan,” “adacık,” “niş,” ayrılan kadın tasarımları ve üretimleri, bu ayrımcı yaklaşımın, 21. yüzyılın başlarında, hâlâ gündemde olduğunu yansıtmaktadır.



### 9.7. Orkestralarda Yer Bulan Kadınlar

20. yy.'ın başlarından itibaren kurulmaya başlayan kadın orkestraları, koroları ve çalgı toplulukları, özlerinde toplumsal birer oluşum, “*society*” tanımlı birer cemaat hareketi, olarak, faaliyete geçmişlerdir. Ancak, sadece kadınlardan kurulu orkestra ve toplulukların ayrımcılığı ister-istemez pekiştirdiği, hattâ körüklediği, unutulmamalıdır.

Kompozitörler bir yana, kadın icracıların, kurumsallaşmış müzik platformlarında yer bulmaları ise, çok daha gecikmiş, sürtüşmeli bir süreçte gerçekleşmiştir. Tanınmış, hatırı sayılır orkestralarda, ancak 20. yy.'ın sonlarına doğru, o da tektük, yer bulmaya başlayan kadın sanatçıların durumu, giderek olumlu bir tablo yansıtmasına rağmen, sürtüşmelerin sürdüğü ifade edilmektedir (bkz.: Ostleitner, 2008; 9-13; Huber, 2008: 15-17; Seebohm, 2008; *MUSIKZEITschrift*, No.4, 27-37; Böck, 2008: 51-58). Örneğin, Wiener Philharmoniker (Viyana Filarmoni Orkestrası) bünyesinde, ilk defa 1997 yılında kadın icracılar için bir deneme provası ilân edilmiştir. Berlin Filarmoni Orkestrası'na bir kadın icracının alınması girişimi, daha yirmi yıl önce skandal boyutuna varan gelişmelere sahne olmuştur. 1990lı yıllarda % 12 ilâ % 16 arasında oynayan bir kadın icracı oranına ulaşılmışken, ancak 2000li yıllarda % 20'nin üzerinde rakamlar gözlenmeye başlamıştır. Avusturya örneği incelenecek olursa, 1980de % 12 olan oranın 2007de % 22ye vardığı; bu artışın da 27 yıllık bir zaman diliminde % 83.3lük bir büyümeye işaret ettiği görülebilir (Ostleitner, 2008: 11). Birçok bölgede takip edilebilecek benzer oranlardan diğer bazıları ise, Gençlik Orkestraları'nda (örn.: Wiener Jeunesse Orchester) bu rakamın % 50lere vardığı; belli çalgı gruplarında kadınların daha belirgin yer tuttuğu (örn.: Yaylı çalgılar eğitimi alan kadınların oranı % 50 üzerindeyken nefeslilerde % 28; daha detaya inilirse, viyola öğrencilerinin % 60'ı; flüt öğrencilerinin % 59'u; keman öğrencilerinin % 58'i; buna karşın trombon ve vurmali çalgılar öğrenimi görenlerin % 5 ve altı olduğu; istisnaî bir durumun da, arp eğitiminde, neredeyse tüm öğrencilerin kız olduğu, verilerinde gözlenebilir (a.g.y.).

Avrupa'nın genelindeki durumu irdeleyen Böck ise, benzer rakamları aktarmanın yanı sıra, (2008: 51-57), daha olgusal verileri de tartışmaktadır. Alman Orkestralar Birliği /*Deutsche Orchestervereinigung* (DOV) kurumunun rakamlarına göre

(2008), kuruma kayıtlı müzisyenlerin yaklaşık % 33'ü kadinken (a.g.e.: 53), enstrüman ve orkestra müziği alanlarında öğrenim görmekte olan kadınların oranı, daha 2004-2005 döneminde, % 58'e ulaşmıştır (a.g.e.: 54). Bu durum, şüphesiz, yakın gelecekte kadro dağılımlarına ve iş dengelerine çarpıcı yansımalar yapacaktır.

İspanya'daki benzer birlik AEOS ve Fransa'daki muadili AFO (*Association Française des Orchestres*) da oldukça yakın rakamlar yansıtmaktadır: İspanya'da kadın icracıların oranı % 32 iken, Fransa'da bu oran, Almanya'daki gibi, % 33'tür<sup>161</sup> (a.g.e.: 53).

Neredeyse her zaman, Kıta Avrupası'ndan farklı özellikler gösteren olan Birleşik Krallık'ta ise, kadın müzisyenlerin karşı karşıya olduğu problemler de farklıdır:

Britanya Orkestraları Birliği (*Association of British Orchestras*, ABO) rakamlarına göre, senfoni orkestralarında görevli kadınların oranı % 47; bu oran, oda orkestralarında ise, % 50, ve hattâ, yukarısında. İngiltere kamuoyu, cinsiyet konusunu uzun zaman önce tartışma gündeminden düşürmüş gibi görünüyor. Bu karşın, etnik ayrımcılık konusu, sürekli gündemde kalarak sıcaklığını koruyor (Böck, 2008: 54).

Avrupa'daki biçimiyle “*Freie Szene* –özgür sahne” tanımı, hâlen geçerli konvansiyonlar ve hâkim ekonomi-politik değer sistemleri tarafından “merkez” olarak atanan, “esas” sayılan, “sahne”lerin yanbaşıda yeralan—ama bir oranda dışında kalan—oluşumları, yansıtır (bkz.: Böck, 2008: 52). Çoğunlukla birer “niş” olarak konvansiyonel bütünlüklerde yer bulan, ve “alternatif” faaliyetlerine imkân verilen/göz yumulan bazı topluluklar, repertuarlarını, gerek yeni müzik, gerekse de Barok ve öncesi dönemlerin müzikleriyle genişletebilmekte, tek-tük de olsa, böylesi repertuarlar çalabildikleri ortamlara—festivaller ve kayıt projelerine—katılabilmektedirler. Bu “sahne”ler, benimsedikleri repertuarların da etkisiyle,

---

<sup>161</sup> Kadınların müzik alanında istihdamı hakkında, 2002 yılında, AFO bünyesinde bir kollokyum gerçekleştirilmiştir: *Association Française des Orchestres (AFO): Colloque International: l'accès des femmes à l'expression musicale, Table ronde: la professionnalisation des musiciennes*, IRCAM, Paris, 2002.

kadınlara daha açık, hattâ, kadınlara “serbest” olmalarıyla, “özgürlükçü” sayılmaktadırlar. Böylesi oluşumlarda, kadın icracıların, erkek meslektaşlarıyla neredeyse aynı oranda yer bulabilmeleri önemli bir göstergedir.

Türkiye’deki tablo da dikkat çekicidir: Neredeyse bütün orkestralarda önemli sayıda kadın icracıya rastlanmaktadır. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nın kadro listesinde görünen 105 icracının 33’ü kadın müzisyenlerden oluşmaktadır<sup>162</sup>. İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası’ndaki dağılım 62 erkek, 42 kadın<sup>163</sup> şeklindedir. İzmir Devlet Senfoni Orkestrası’nda da benzer bir oran bulunmaktadır<sup>164</sup>. Daha küçük bir orkestra olan, Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası’nda bu oran 14 kadın icracıya karşı 37 erkek şeklindedir.<sup>165</sup> Aynı biçimde, İstanbul Devlet Opera ve Balesi, İzmir Devlet Opera ve Balesi, Ankara Devlet Opera ve Balesi, gibi köklü kurumlarda da orkestralar yaklaşık % 30- % 40 civarlarında değişen kadın icracı oranlarına sahiptirler. Özel orkestralarda bu rakamların daha yükseldiği gözlenebilmektedir. İstanbul Borusan Senfoni Orkestrası, Akbank Sanat Oda Orkestrası ve Tekfen Orkestrası, % 40 civarı ortalamaları yansıtmaktadırlar.

---

<sup>162</sup> <http://www.cso.gov.tr/> erişim: 05.04.2010

<sup>163</sup> <http://www.idso.gov.tr/> erişim: 05.04.2010

<sup>164</sup> <http://www.izdso.gov.tr/orkestra.php/> erişim: 05.04.2010

<sup>165</sup> <http://www.cukurovasenfoni.org/cdso/sanaticilar.asp/> erişim: 05.04.2010

## 9.8. Kadın Orkestra Şefleri

Birçok kişi için “orkestra şefliği” denince ilk akla gelen kavramlar “otorite,” “karizma,” “yönetim,” ve hattâ “buyurganlık” olduğundan, bu alanda geleneksel yaklaşım ve değer yargılarının kırılması, ve kesinlikle erkeklere yakıştırılması adet olan bu müessesenin kadınlara açılması, son derece geç, nadir ve problemlili olmuştur. Seebohm, kadın şef Ingrun Fussenegger’in başından geçen bir olayı aktarırken, durmun ne kadar trajik olabileceğine de işaret eder: Bir temsil öncesinde, “kadınlar için şefliğin caiz olup olmadığı”na dair Vatikan’dan fetvâ beklenmiştir! (Seebohm, 2008: 27)

Her ne kadar şeflik eğitimi alan kız öğrencilerin sayısında belirgin bir artış varsa ve oranları, en azından Viyana’da, % 20 civarına ulaşmışsa da, aktif olarak şeflik yapabilen kadınların sayısı gene de çok azdır (Ostleitner, 2008: 12)<sup>166</sup>. Andrea Seebohm’un “Dirigentinnen im Vormarsch” adlı incelemesi (2008: 27-37), altını çizdiği olumlu tablo kadar, süregitmekte olan sorunları yansıtmaları açısından da dikkate değer, etraflı bir çalışmadır. Elisabeth Attl, Elisabeth Fuchs, Ingrun Fussenegger, Michi Gaigg, Agness Grossmann ve Bettina Schmitt, gibi, Avrupalı kadın şeflerin örneklerinden hareketle, çalışma şartları, kurumsal çelişkiler, önyargılar, vb., öğelerin değerlendirildiği çalışma, yüzyıl dönümünde yaşanan değişimlere de ışık tutmaktadır. Bir yanda, klasik-romantik repertuarı benimseyen geleneksel, konvansiyonel kurumlar, hattâ belirli merkez coğrafyalar (Örneğin, Viyana ve Berlin gibi kentler; İtalya, İsviçre, Avusturya, gibi, ülkeler; bu coğrafyalardaki köklü orkestraların ve dinleyicilerinin tercih ve eğilimleri) ve bunların eksenindeki kitlelerin bakış açılarındaki muhafazakârlık<sup>167</sup> ve dönüşüm atâleti tanımlanmakta; diğer yanda, bu anlayışlardan büyük oranda farklılaşan motiflere sahip hareketlerin, hem yeni müzik alanında, hem de eski çağların

<sup>166</sup> Ayrıca, bkz.: Seebohm, 2008: 27-37. Kadın orkestra şefleri hakkında, 21. yy.’da yayınlanmış iki başvuru kaynağı olarak, Archiv Frau und Musik’in yayınladığı, *Europäischer Dirigentinnen-Reader*, Kassel, 2002, ve Blankenburg, Elke Mascha, *Drigentinnen im 20. Jahrhundert*, Hamburg, 2003, incelenebilir.

<sup>167</sup> Dünya çapında kendini ispatlamış, aranan bir (kadın) şef olan Agnes Grossmann, bu konuda, hâlâ büyük oranda geçerliliği olan şu durumu ifade etmektedir: “Kanada’da sahip olduğum olanaklar ile Viyana’dakiler arasında kıyas kabul etmez, dev bir fark var. Viyana’daki iki orkestra da kadınları kabul etmiyor. Amerika’da, yöneten konumda bir kadın çok daha kolay kabul görürken, Avrupalılar, bir kadından talimat almayı kendilerine yediremiyor, onur kaybı sayıyor.” (Seebohm, 2008: 36).

müziklerine yönelen oluşumlarda, kadın müzisyenlere, özellikle de şeflere, daha ılımlı ve olumlu doğalarına işaret edilmektedir. *L'Orfeo Barockorchester*'in kurucusu ve şefi Michi Gaigg'in sözleri, birçok kadın müzisyen için geçerli, temsili özellikleri yansıtmaktadır:

Eski çağların müziklerine yönelen platformlarda ("*Alte-Musik-Szene*"), bence biraz daha hoşgörülü bir tablo var. Kadınlar, [bu tür müziklerin eğitim ve öğretimine daha 1960'larda başlanan; bu müziklerin ilgi ve takdir kazandığı, dahası, izleyici kitlelerinin oluştuğu (A. Maral)] Hollanda, Almanya, Fransa ya da Belçika'da, örneğin, Avusturya, İtalya ya da İsviçre'dekinden daha fazla kabûl görmekteler (Seebohm, 2008: 35).

Yeni müzik ile eski çağların müziklerine yönelen ilgi ve beğeni, ilginç bir şekilde kesişmektedir: İki alan da, klasik-romantik repertuarın dışında olmalarıyla; "konservatif" eğitimden ötesini zorunlu saymaları ve hedeflemeleriyle; hattâ bir oranda, "aydınlanmacı" düşünüş ve estetiğin yansıdığı üretim ve tüketim paradigmalarına cephe almalarıyla, birbirine benzemektedir. 1990'lardan beri, giderek artan oranda yakınlaşan bu iki "sahne," 21. yüzyıl başından itibaren neredeyse ortak motifler, "ritüeller" üretir olmuştur. Daha küçük ve spesifik sahnelere, kitleler ve programlara yönelmeleri, "mikro festivaller", gibi, paylaşım ve dolaşım dinamiklerini benimsemeleri; hattâ, iki repertuarı birleştiren konser programlarının giderek daha fazla itibar görmesi, bu özellikleri yansıtan başlıca oluşumlardandır<sup>168</sup>.

---

<sup>168</sup> Bu özelliği yansıtan sayısız konser programına ve kayıt listesine kolaylıkla ulaşılabilir. Özellikle, blokflütler, viyoller, gambalar; klavsen, org, gibi, Klasik dönem öncesinde yaygın olan çalgılar, bu çalgıları içeren topluluklar için yazılan yeni müzik örneklerinin icraları, aynı çalgı/çalgi gruplarının eski dönemlerdeki kullanım estetiğine referans veren yapıtların da aynı programlara alınmasıyla, pekiştirilmekte; "eski" sayılan çalgı ve repertuarların yeni deyiş ve duruşlara yansışıları da, Barok ve öncesi dönemlerin repertuarlarıyla birlikte sunulagelmektedir. Bornova Ensemble, Kilisede Konserler-I, program kitapçığı; Alper Maral, *Zehirli Flüt*, konser kitapçığı, Amsterdam Loeki Stardust Quartet, Fretwork, La Folia Ensemble, Kronos Quartet, gibi önde gelen toplulukların konser ve CD repertuarları; opus 111, ECM, gibi firmaların repertuar stratejileri.

### 9.9. Kadınlara Karşı Son Şımarıklıklar

2008 Eylül’ünde, Viyana’da düzenlenen “*Klassik Picknick*” Festivali’ne “*Weibersommer* (Dişil Yaz)” tema başlığı verilmiştir. Hem bu başlık, hem de festivalin ilânlarında yer bulan “*musikalisch-kulinarische Sommerausklang* – (müzikal-leziz/yemek sanatına ilişkin yaz sonu sedası)” ibaresi (Ostleitner, 2008: 9), yaklaşımın popülizmini ve yüzeyselliğini yansıtır niteliktedir. Avrupa basınında, Türkçe’deki “elinin hamuruyla...” deyimine denk gelen çığ yakıştırmalar ve geçerliliğini koruyan olumsuz değer yargıları tekrarlanmakta, “erkeklerle has” sayılagelmiş platformlara dahil olan kadın müzisyenlere alaycı ve “seksist” yaklaşımlar sürmektedir (Örn.: “Sütyenli müzik” (*Profil*); “Erken olgunlaşmış yavru orkestra şefi” (*Opernwelt*). Aktaran: Ostleitner, 2009: 12). Birçok kurumun taşıdığı “erkekler kulübü” şeklindeki görünüm ve kimliğin çözülmesi 21. yy. ile birlikte hızlandıysa da, kadınlar için hâlâ mücadele alanı niteliğini koruyan birçok köklü oluşum ve karar mercii, kompozitörlük mesleğinde, etkinliklerini sürdürmektedir.

### 9.10. Son Tahlil

Tüm bunların sonunda, kadınlar için hâlâ bir görünmez engelin, “cam duvar”ın varlığı belirtilmekte (Ostleitner, 2008: 12-13<sup>169</sup>), mücadelenin sürdüğüne, sürmesi gerektiğine işaret edilmektedir (Maral, 2006: 68; 76-77). Her benzer durumda olduğu gibi, burada da örgütlenmenin, alternatif oluşumlara gitmenin kaçınılmazlığına vurgu yapmak yerinde olacaktır. Diğer bir faktör ise, uygun bir iletişim dilinin geliştirilmesi ve bu iletişim için işler kanallarının yaratılması gerekliliğidir. 70’lerden kalan provokatif jargon, 80’lerin tepkisel feminist retorığı, ya da içten içe bir ayrımcılığı tezleştiren söylemler yerine, daha kıvrak, nitelikli ve yapıcı bir deyişin bemsenmesi, bunun yansıtıldığı stratejilerin akılcı uygulamalarla yaygınlaştırılması ve sürekli kılınması, tek çıkar yol gibi görünmektedir. Sonuçta, projelerin, kişilerin, hattâ kimliklerin “pazarlanması” anlamını taşıyan bu “görünürlük mücadelesi”nin ters tepmemesi, sonuçlarının yapıcı olması, yola çıkış stratejilerine bağlıdır.

“Yapıcı” süreçlere vurgu yapılırken, eleştirel yaklaşımın önemi gözden kaçırılmamalıdır. İster istemez “kulüpçü” görünümlere bürünen ve idealleri duğrultusunda eleştiri kanallarını kapalı tutan oluşumlar (Huber, 2008: 15), varlık mücadelesi veren her kimlik için olduğu gibi, kadın müzikçiler için de zararlı sonuçlar doğurmaktadır. Burada işaret edilen, eleştiri mekanizmasının besleyici doğasıdır ve bu özelliğiyle, her türlü üretimin sağlıklılığı için bir “sınanma safhası” işlevini görür.

---

<sup>169</sup> Yazar burada İngilizce “*glass ceiling*” ve Almanca “*gläsernde Decke*” kelimelerini kullanmaktadır. Düz çeviride “cam tavan” anlamına gelecek bu kavramlar için, işaret ettikleri anlamı yansıtmak adına, “görünmez sınır” ya da “cam duvar” tanımları, daha uygun karşılıklar olarak benimsenmiştir.

### **9.11. Yeni Müzik İçin Önemli Bir Potansiyel Olarak Genç Kuşaklar**

Müzik ürünlerinin tüketicileri çeşitli yaş kategorilerine göre dağılmaktadırlar. En ticarî ürünlerin tüketicilerinin, genellikle talep elastikiyeti düşük, 13-23 yaş grubu gençler oldukları gözlenmektedir. Kayıtlar, kitlesel konserler, müzik kanalları, yan ürünler, vs., genellikle hep bu yaş kategorisine hitap etmekte; başka bir ifadeyle, bir “meta” olarak müziğin itici gücü, bu kitleden sağlanmaktadır. Daha geleneksel ya da marjinal müzik ürünlerinin tüketicileri daha ileri yaş gruplarına mensupken, seçkinlik vurgusu taşıyan türlerin tüketimi belli bir ekonomik refaha erişmiş, genellikle orta-yaş-üstü ve yaşlı denebilecek, çoğu zaman da bir “emekliler kitlesi” ile örtüşen pratikleri yansıtmaktadır.

21.yy’da, gençlik kimliklerinde de belirgin dönüşümler gerçekleşmiştir. Yeni müzik-yeni kitle ilişkisi, taze zihinlere, açık algılara ve öncül fikirlerle kirlenmemiş muhakemelere değer verdiğiinden, gençlerin bu alandaki varlıkları— üretici ya da izleyici olarak katkıları—kritik bir önem taşımaktadır. Bu bölümde, yeni müzik için önemli bir potansiyel olarak “gençlik” kavramı ele alınacaktır.

#### **9.11.1. Modernleşme Ekseninde Gençliğin ve Gençlik Kültürünün Dönüşümleri**

Toplumsal kategoriler olarak “çocukluk” gibi, “geçlik” kavramı da oldukça yenidir. Özel bir “yaşam formu” olarak toplumsal pratiklerde ayrıcalıklı yerler kazanmaları, Modernite’nin ürettiği ya da pekiştirdiği dinamiklerle sağlanmıştır.

Batılı gençlik tarihi araştırmacıları, çocukluk ile yetişkinlik arasından bir “geçiş” dönemi olan gençliğin, modernitenin, kentleşmenin ve endüstri toplumunun bir ürünü olduğunu göstermişlerdir. (Lüküslü, 2009: 19)

Xavier Gaullier’nin de önemle belirttiği gibi sanayi toplumu “diğer toplumlardan farklı olarak, çalışma üzerine kurulu, ve aslında yetişkin- odaklı ve seksist (yani erkek merkezli) olan bir hayat döngüsü yaratmıştır. (a.g.y.)

Bir sosyal kategori olarak gençlik, modernitenin bir “ürünü”dür. (a.g.e., 22-23)



Modernizm'in temel imgelerinden olan bazı kavramların gençleri siyasî semboller olarak konumlandıkları da dikkat çekicidir:

Gençlik tarihi üzerine yapılan araştırmalar “yeniliği,” “gücü,” “ilerleme”yi temsil eden gençliğin devletler için önemli bir araç haline geldiğini ve gençliğin Faşizm, Nazizm, ve Komünizm gibi modern ideolojilerin sembolü olduğunu göstermektedir. (a.g.e., 20-21)

Modernizm'in etken olduğu hareketlerde “politik bir ekseninde” tanımlanan gençlik, 21. yy'la birlikte, artık eskisi gibi bir “siyasî kategori” olmaktan çıkmış (Lüküslü, 2009: 14-15) görünmektedir. 1980'lerden itibaren “apolitik” ya da “depolitize” olarak tanımlanan bir kuşak gençliğin tutumuna, aslında “tercihli ve politik bir tavır benimsedikleri” teziyle yaklaşan Lüküslü'nün önerdiği kavram olan “zorakî (gerekli) konformizm,” bu pasif görünüşü bir ölçüde siyasallaştırma çabasını yansıtmaktadır.

Lüküslü, çoğu yaklaşımda geöen “gençlik” ve “kuşak” kavramlarının aslen “eğitimi, erkeklerden oluşan geö nüfus”u tanımladıklarını belirtmekte ve buna ek olarak, Annie Kriegel'den aktardığı “kuşak kavramının asıl olarak “elitist” olduğu” düşüncesini savunmaktadır (a.g.e., 45). Sanat pratikleri aöısından son derece önemli bir kavram olan “kuşak” hakkında, Leyla Neyzi'nin yaklaşımını benimseyen Lüküslü, Türkiye örneği üzerinden hareket etmektedir:

Türkiye örneği, hızlı bir toplumsal değişimin yaşandığı, güçlü bir aydın kesimine sahip, öznellik kurgulanırken kolektif kimliğin ön plana çıktığı ve modernleşmeci bir gençlik kavramını benimserken aynı zamanda yaşla ilgili geleneksel anlayışları da muhafaza eden toplumlarda gençleri incelerken, ortak bir tarihsel deneyimi paylaşan bir yaş grubu olarak tanımlanan “kuşak” kavramının özellikle yararlı olduğunu göstermektedir. (Neyzi'den aktaran Lüküslü, a.g.e.: 46)

İlginç bir başka yaklaşım da, yazarın Xavier Gaullier'den aktardığı düşüncelerde izlenebilir:

[...] Gaullier'nin de belirttiği gibi, kuşak analizi aslında “kriz” düşüncesi üzerine kurulur. Ne zaman ki kuşaklar arası eski süreç işlemez hâle gelir, o zaman kuşaklar arası bir *new deal* oluşturmak gerekir. Çünkü yürürlükte olan toplumsal sözleşme, teknolojik değişimler ve hızlı sosyo-ekonomik değişimlerden dolayı destabilize olmuştur ve işte bu yüzden yeni bir kuşak tanımı yapma ihtiyacı zorunlu olarak ortaya çıkar. (a.g.e., 47)

Öte yandan kuşaklar-arası kopuş ve süreklilik çok daha derinde yatan konvansiyonlara bağlı olabilmektedir:

Gençlerin enerjisi yeni koşullara uyumlarını kolaylaştırırken, yaşlı ve orta yaşlıların direnç göstermeleri, uyumda zorluk çekecekleri koşullardan korkmaya başlamaları, tutuculaşmaları doğaldır. Üstelik değişikliklerin uzun yıllar süren çabalarının ürünlerini götürmesi kuşkusu da vardır. Nihayet, hızlı bir değişim halindeki bir dünyada, yetkiler ve olanaklar daha çok tutucu eğilimlerin geliştiği kuşakların elindedir. (Kışlalı, 1976: 129-130)

“Kuşak” kavramına müzik sanatında iki yoldan yaklaşılabılır: İlki, kuşaktan kuşağa aktarımın esas olduğu geleneksel müzik kültürlerindeki asimetrik usta-çırak ilişkisi; diğeri ise, bir önceki kuşakla çatışma temeli üzerine kurulu müzik pratiklerindeki bakışsız durum. İlk yola örnek, klasik müzik eğitimindeki temel izlekler ya da meşk sistemindeki mutlak itaatken, ikinci yola örnek, rock, punk, gibi protest türlerindeki, ya da *sound-art*, elektronik müzik, gibi alanlardaki sürekli değişim ve devamlı yenilenen “sıfır noktaları” sebebiyle oluşmak zorunda kalan izole bireyselliktir.

### **9.11.2. Eğitim-öğretim, Korporatizm, Akreditasyon**

İletişim teknolojilerinin eğitime birçok olumlu etkisi olmuştur. Bunların başında yeralan adem-i merkeziyet, internet teknolojisinin en önemli getirilerindedir. Ancak, diğer yandan bir tür “insansızlaşma”yı da gündeme getiren “e-öğretim” gibi uygulamaların toplumsallaşma adına önemli sorunlar doğurabilecekleri gözden kaçırılmamalıdır. Örneğin, ağırlıklı olarak grup dinamiği esasına dayalı bir

müzik türü olan caz'ın, bu yolla “öğrenilmesi” ne oranda mümkündür? Eğitim bilimi alanında hararetle benimsenen bazı yeniliklerin toplumsal boyutta ne tür sonuçlar doğuracakları henüz net olarak bilinmemektedir.

Eğitim alanında başat konulardan biri de, “fırsat eşitliği” ilkesine dayandırılmaya çalışılan “tek-tipleşme”dir. 2000’li yıllarda, başta Avrupa Birliği kaynaklı talimatnamelerle hız alan “akreditasyon” dayatmaları, üniversiteler de dahil olmak üzere, eğitim ve öğretimde bir tektipleşme/bir-örnelkleşme hareketi gündeme getirmiştir. “Uyumlanma” başlığı altında düzenlenen böylesi uygulamalara (“Tevhid-i Tedrisat” kanunundan itibaren) alışık olan Türkiye’de, çoğu kurum, bu oluşumu sorgusuz-sualsiz benimsemiştir. Bunun bir gerekçesi, Cumhuriyet kültürünün köklerinde yer bulmuş “Korporatizm” geleneğinde izlenebilir:

Gelişme için toplumun farklı organlardan ibaret bir organizma gibi çalışması gerektiğine inanan korporatizmden etkilenen Kemalist ideoloji öncelikle eğitimi homojenleştirmenin [...] önemine inanmıştır. (Lüküslü; 2009: 28)

Ancak, bu “uyumlanma” süreçleri, bir-iki yıl sonra gündemden düşüp düşmeyeceği dahi belli olmayan, ve her durumda belli bir ideoloji ekseninde üretilmiş şablonlardan ibaret uygulamaların bilim ve sanat disiplinlerinin dinamik doğalarına tamamen aykırı, daraltmalar oldukları, gözden kaçırılmıştır. Özellikle akademik hiyerarşide alt seviyelerde olan personel, Araştırma Görevlileri, Öğretim Görevlileri, gibi öğretim elemanları, bu “formata uydurma” çalışmalarına büyük zaman ve emek vakfetmişler, mesailerinin önemli bir bölümünü bu yolda harcamışlardır.

Bir repertuardan örneğin, “Lisans-1” şeklinde bahsetmek—onyıllar boyunca aynı “müfradat”ı tekrarlamak, bugüne dek, ancak şablonsu, tek-tipçi bir müzisyen kimliğini pekiştirebilmiştir.

Modernist tavrı besleyen diğer öğeler ise şöyle sıralanabilir:

- 1970'lerle beraber yüksek öğretimde bir kitleselleşme yaşanmaktadır. (Lüküslü, 2009: 61)
- Öğrenciler anne ve babalarından daha eğitilmiş hâle gelmektedirler (a.g.y.)
- Kitle okullarında [...] öğrencilerin eğitimle olan ilişkileri ister istemez daha araçsal olmaktadır. (Dubet'den aktaran Lüküslü, 2009: 65)

Bir diğer çözümleme de Nermin Abadan Unat tarafından yapılmıştır. Çeşitli öğrenci profillerini tanımlayan yazar, bir kategori olarak “gelenekçi, tatbikatçı, statik tip” tanımını yapmıştır. Bu gruba giren öğrenciler, temsil ettikleri kimlik özellikleriyle bugün de (2010) geçerli bir öğrenci profilini/gençlik kimliğini yansıtmaktadırlar. Anılan profilin günümüzün genel kompozisyon öğrencisi stereotipine denkliği hem çarpıcı, hem de trajiktir:

[“Gelenekçi, tatbikatçı, statik tip” olarak tanımlanan bu grubun mensubu] “mesleğe bağlı” tiptir. Bu tipe dahil olanlar meslekî formasyonu ön planda tutarlar, geçiş halinde bulunan bir toplumun problemlerini gelenekçi değer hükümleri yardımı ile çözmeye çalışırlar, amme meselelerini rasyonel düşünce ile değil, daha çok kitle haberleşme vasıtalarının telkin ettikleri yorumlara uygun olarak tahlil ederler. Batı dil hazinesini lise seviyesinden öteye götürememişlerdir, Atatürk devrimlerini ancak şeklen benimserler, istikbalde, karar vermeğe bağlılık, sorumluluk dolu mevkilerden çok, alışma ve tecrübe ile elde edilen, emin bir mesleği seçmeği düşünürler; [...] ve kademe kademe ilerlemeği sağlayan bir sosyal yükselişi gaye edinirler (Abadan'dan aktaran: Lüküslü, 2009: 76-77).

Burada önemli bir diğer mesele de, metinde geçen “kitle haberleşme vasıtaları”ndan anlaşılması gereken medyanın, sadece “iktidarın kitleye temas etmek istediği şekli ve kadarıyla” etkin bir kanal olduğudur: “İktidara karşı” bir güçmüş gibi tanımlandığında bile, çoğunlukla onu, edimlerini meşrulaştıran bir kanal olan medyanın, güdümlü ve güdümlenici doğası gözden kaçırılmamalı; gücünü, kendini destekleyen ve yönlendiren daha büyük, örgün ve güçlü finans, siyaset ve iktidar odaklarından aldığı, unutulmamalıdır.

### 9.11.3. Otoriteryanizm

Türkiye’deki bir başka dikkat çekici oluşum ise Modernizm’in otoriter doğasını besleyen bir paradigma üretmektedir:

1960’lardan itibaren yaşanan, üniversite eğitiminin kitleselleşmesiyle beraber, gençler huzursuzluğa kapılmışlardır; ama kendilerini ülkenin gelecekteki yöneticileri olarak görmeye devam etmekte, üstelik eğitimsiz “halk kitlesi”ne göre ülkeyi daha iyi yönetebileceklerine inanmaktadırlar. “Gençlik miti”nin izinde, gençlerin kendilerini üstün görmeleri, elitist ve otoriter özelliklerini de beraberinde getirmiştir (Lüküslü, 2009: 70).

Öte yandan, Türkiye’deki hareketin, Avrupa ve A.B.D.’deki hareketlerden temel olarak ayrıştığı bir nokta da, neredeyse salt siyasî doğasıdır. A.B.D. üniversitelerinde başlayan, ardından Fransa ve Avrupa’nın büyük bir bölümüne yayılan “68 hareketi” hem siyasal hem de kültürel bir harekettir. Bu hareketin, başta savaş karşıtı, sömürgecilik karşıtı, vb. siyasî programlarının yanısıra, bilfiil gençliğin çeşitli kimlik özelliklerini yansıtır ya da şekillendirirken de özgürlük talep ettiği, o güne dek görülmedik bir “gençlik” kavramını önerip savunduğu, bir kimlik taşıdığı hatırlanmalıdır: Cinsel özgürlük, ifade özgürlüğü, yeni ve alternatif yaşam pratiklerinin tanınması, eğitim-öğretim alanında yeni bir soluk, kuşaklar arası farklı bir diyalog, vb. sayısız konuda yeni açılımların hedeflendiği, dünyadaki örneklerinden farklı olarak, Türkiye’deki gençlik hareketlerinde, özgürlükçü eğilimlerden çok “otoriter” ve “elitist” eğilimlerin ağır bastığı gözlemlenmiştir (Lüküslü, 2009: 66). Hattâ, “ilk devrimci kuşağın ardından gelen 74 sonrası Stalin’ci devrimciler “eylem”i yücelterek 68’in kültürel özünü, “burjuvalık” diye reddetmişlerdir.” (A. Boratav ve Y. Göktürk’ten aktaran Lüküslü, a.g.e., 112). Alkan’a göre, Türkiye gibi gelişmeye çabalayan ülkelerde, bir başka deyişle, eğitimin önemli bir sorun olduğu ve sorunları çözmede eğitime büyük rol biçilen ülkelerde, daha eğitilmiş olanların halkın diğer kesimlerine oranla daha otoriter ve daha elitist tavırlar gösterdiği de gözlemlenmektedir. (Lüküslü, 2009: 68)

Örneğin, Gün Zileli, Amerika ve Avrupa’daki öğrenci hareketleri üzerinde önemli etkisi olan Herbert Marcuse’un kitaplarının “hippi ideolojisi”

olarak algılandığını ve pek okunmadığını aktarmaktadır. [Yazara göre] dönemin gençlik hareketi Jakoben ve milliyetçi bir çeşit Kemalizm'den, Marksizm-Leninizm'den, Stalinizm'den, Popülizm'den etkilenmiştir ve tüm bunlar hareketi Otoritarizm'e götürür: "Türkiye 68'inin sonucunda Anti-otoriteryanizm yenik, Otoriteryanizm ise galip çıkmıştır. Geleneklerin yıkımı için yola çıkan hareket, geleneksel kültürel ve ideolojik öğelere teslim olmuş ve içinden otoriter-kolektivist hareketler ve sektler türemiştir."<sup>170</sup> (a.g.e., 112).

Öte yandan, "ne zaman ki [gençlik hareketi] daha politize olmuş ve şiddete başvurmanın gerekliliğine inanmıştır, o zaman geniş kitleler desteklerinin çekmişlerdir ve bu, hareketin daha da marjinalleşmesine yolaçmıştır." (a.g.e., 80)

Oğuz Artan'ın "devrimci hareketin baskıcı yapısını "iktidara aday" bir hareket olmasıyla ve iktidardakilerin düşünce yapısını kendi yapısına aktarmış olmasıyla" açıkladığını; iktidar adaylığını "küçük iktidar provaları yapmak"la eşleştirdiğini aktaran Lüküslü (a.g.e., 98-99), başka bir alıntıyla çok çarpıcı bir olgunun altını çizmektedir: Harun Karadeniz'in "gençliğin iktidarı ele geçirmeye yönelmesi gençlik eylemlerinin düşebileceği en büyük hatadır."(a.g.e.: 100) şeklindeki sözleri, bir kez daha Türkiye'deki gençlik hareketlerinin "ıskaladığı" temel olguya işaret etmektedir: Bağımsız bir gençlik kültürü.

Arthur Marwick'in "60'lı yılları önemli kılan bu dönemde gerçekleşen siyasî olaylar ya da gerçekleşemeyen siyasal devrim değil, başarıyla gerçekleşmiş olan kültürel devrimdir" sözleri (aktaran: Lüküslü, 2009: 111) de aynı olguyu yansıtmaktadır.

---

<sup>170</sup> Gün Zileli, "68'in İdeolojik Kaynakları," *Birikim* (109), Mayıs 1998, s. 100

#### 9.11.4. Değişen Aidiyet Platformları

Yeni Dünya Düzeni, bazı alanlarda, doğal olarak, kendinden önceki düzene tepkiler vermiş, o düzenin değer sistemleriyle çatışan önermeleri savunmuş, kimi ekonomik, sosyal, siyasî kopuşlara yön vermiştir. Bu iki ardışık düzeni temsil eden kuşakların da farklılaşması, hattâ bir etki-tepki izleğinde, karşıt konumlarda yer alması da son derece doğaldır. Bu olgu, en çarpıcı yansımalarını değişen “aidiyet platformları”nda gösterir. Örneğin, toplumun şekillenmesinde en önde gelen öğelerden olan “kentleşme”nin etkileri, ekonomik, sosyal, siyasî, vs., sayısız alana yansırken, bu dönüşüme bağlı olarak aidiyet kodları ve kimlik tanımları da, kaçınılmaz olarak, farklılaşmıştır. Tarihçi Halil İnalcık’ın şu saptaması, bu sürecin Türkiye’deki ilginç yansımalarından birini dile getirmektedir:

Bugün kendini Türk hissetmeyen, azınlık sayan, kozmopolit aydınlar ortaya çıktı<sup>171</sup>.

Bu oluşumun en belirgin yansımaları, şüphesiz, yeni şekillenen kimlikler, genç bireyler üzerinde dikkat çekmektedir. Aynı biçimde, 21. yy. gençliğine atfedilen “kayıtsızlık,” “apolitlik,” “vurdumduymazlık,” gibi özelliklerin kentleşme – politik tavır ilişkisi üzerinden değerlendirilmesi, ilgi çekici sonuçlar verebilir. Önce, bir önceki kuşağın, 20. yy’ın son çeyreğine damgasını vurmuş “politize” kuşağın, kimliğini şekillendiren öğelere “kentleşme sürecinin etkileri hatırlamak yerinde olacaktır:

[Militan gençlerin] köyden kente göç yaşadıklarını ve karşılaştıkları sosyal ve ekonomik eşitsizliklerin, gençlerin kendilerini bir “dava”ya adamalarında önemli bir rol oynadığını gözlemliyoruz. Yeni şehir hayatına alışmada ve şehre entegre olmada, genelde aileleri tarafından da yalnız bırakılan gençler için, siyasî bir gruba girmek, “ait olmak” ihtiyaçlarına cevap verdiği için, gençlerin önemli bir açığı kapatma rolünü de üstlenmektedir. (Lüküslü, 2009: 94)

<sup>171</sup> Tarihçi Halil İnalcık’ın bir demeci: *Hürriyet*, 9.8, 2009, s. 28.

Oysa, 21. yy. başında, aktarılan gözlemin yapıldığı Türkiye de dahil olmak üzere, dünyanın büyük bir kısmında, “kentleşme” süreci—kimi zaman son derece “çarpık” da olsa—tamamlanmış; kırsal kesim çok büyük ölçüde “budanmış”tır. Sadece ortadan kalkan yaşam pratikleri ile değil, medyanın empoze ettiği değer sistemleriyle iyiden-iyiye dönüşen, cılızlaşan “kırsal”dan göç, artık eski motifleri taşımamakta, hattâ tam tersi yönde bir kimlik baskısını gündeme getirmektedir: “Kentın kırsallaşması, kırsalın kentleşmesinden çok daha hızlı gelişmiştir.” Bu olgunun bir uzantısı da, aidiyete dair kaygıların değişmesinde, siyasî ajandanın dönüşmesinde gözlemlenebilir. Yeni kuşak, çok daha sürtüşmesiz bir şekilde, hattâ “kendiliğindenlik”le, kendini “taşralaşmış büyük kentte,” ya da “kırsallaşmış kentte” bulmuş, neredeyse tamamen ekonomik motifli bir varoluş-aidiyet stratejisini benimsemiş görünmektedir. “Milenyum kuşağı”nın “kayıtsızlığı,” bir yandan siyasî kurum ve odaklara; diğer yandan, bizzat yüklenebilecekleri siyasî misyonlara, hattâ benimseyebilecekleri konsantrasyon ve duruşlara karşı inanç ve güvenlerini yitirmelerinden, kaynaklanmaktadır.

Dolayısıyla “zahirî aidiyet platformları” sanal ortamlarda kurulan “zahirî cemaatler” gençlik kültürlerinin paylaşılmasında başat konumlar kazanmışlardır; zira gençlerin yakın çevrelerinden beklentileri giderek azalmış, aile, okul, mahalle, kent, hattâ ülke gibi “kurumlar” yerine, kendi kontrollerinde, kimliklerini gizleyebilecekleri, farklı rollere bürünebilecekleri sanal alanları tercih ediyor olmuşlardır.

Müzik paylaşımının bu bağlamda son derece belirleyici bir işlevi vardır. Gerek pasif olarak “şarkı paylaşmak,” gerekse de *YouTube*, *MySpace* gibi ortamlarda aktif olarak yeralarak ürettikleri müziklerin promosyonunu yapmak, bir tür 21.yy. folkloru hâline gelmiştir.



### 9.11.5. “Milenyum Kuşağı”

Türkiye’de, 1980 darbesinden hemen sonra hâkim olan siyasî iklimde yeralan başlıca etmenler şunlardır<sup>172</sup>:

- a. Neoliberal ekonomi politikaları—“vahşi” Kapitalizm’in Türkiye varyantları: “köşedönücülük,” “fırsatçılık,” “hayalî ihracat” vb. yolsuzluklar;
- b. dışa açılma—“her tür yabancı markaların satıldığı dükkanlar, *fast-food* zincirleri, *café*ler, internet kafeler, vs., gibi küreselleşmenin sembolleri” (Lüküslü, 2009: 118);
- c. hızla tüketim toplumu haline gelme;
- d. çarpık kentleşme,
- e. Yeni “sınıf” tanımları; örneğin: “Bugün Türkiye’de görmekte olduğumuz yoksul kitlesinin büyük çoğunluğunun “*underclass*” tipi yeni yoksullardan çok, “sistemde tutunmaya çalışan, bunun için hemen hemen herşeyi yapmaya, enformel özelliklerini sonuna kadar kullanmaya hazır eski yoksullar” (O. Işık ve M.M. Pancaroğlu’dan aktaran Lüküslü, a.g.e., 119);” “Beyaz Türkler ve Kara Türkler,” “Euro-Türkler,” gibi sembolik/ironik ayrımlar; el değiştiren zenginliğin ürettiği yeni “semaye elitleri,” vb.
- f. Kuşaklararası uçurumun genişlemesi: Özellikle iletişim teknolojilerinin yörüngesinde değişen gündelik hayat pratikleri, kültür, dil, vs., ile yaşanan kopuşlar;
- g. Cinsel devrim. Gene iletişim teknolojileri ekseninde çeşitlenen ve gelişen flört biçimleri; daha erken yaşlara inen cinsel deneyimler; “bekâret

---

<sup>172</sup> Bkz.: Maral, Alper, “Milenyum Gençliğinin Dışavurum Medyası Olarak Kısa Film,” Türkoğlu, Nurçay ve Sevilen Toprak Alayoğlu (der.), *Medya ve Kültür. Karaelmas 2009*, Urban Kitap, İstanbul, 2009 içinde, s. 529-544.

saplantısı” azalması; artan kürtaj oranları ve kürtajın çok daha genç yaşlara yayılması; evlenmeden birlikte yaşamanın yaygınlaşması; eşcinsel ilişkilerin görünürlük ve meşruiyet kazandığı platformların genişlemesi...

Bunlara ek olarak Lüküslü’nün şu tespiti aktarılabilir:

1970’lerin siyasal şiddetinin faturasını toplumun “aşırı” politize olmasına çıkaran darbe rejimi, çözümü, tüm toplumu depolitize edecek politikalarda aramıştır. [70’li yılların siyasal aktörlerinden olan gençlik de, bu kapsamda pasifize edilmiştir.] (2009: 117).

İster Lüküslü’nün savunduğu gibi “zorunlu” olsun, ister tamamen kayıtsız, 21. yy’ın ilk on yılında geniş genç kitlelerinin “konformist” doğalarının ağır bastığı gözlenmektedir. Bu durum, yenilikçi bir tavır benimsemektense Neo-modernizm’in konvansiyonlarına uyum sağlamakta tereddüt etmeyecek bir kuşağın yakın gelecekte egemen olacağı bir dünya düzenini akla getirmektedir. Bu sürecin sanata, özellikle de çağdaş müziğe, yansımalarının, en hafif ifadeyle “uzlaşmacı” bir kimlikte olacağını öngörmek mümkündür.

## 10. Sonuç

21. yy. başında, dünya siyaseti son derece rizikolu manevralar sahnelemiştir. Bir önceki yüzyılda iyiden-iyiye yıpranmış olan modernist ideolojiler, son bir gayretle, dünya ekonomi-politiğini ele geçirmeye yönelmiş, araya “bir soluklanma yeri” gibi giren Post-modernizm, belirgin dönüşümler gerçekleştirme fırsatını bulamadan, bir spekülasyon enflasyonu ile yıpratılmış, yer-yer içi boşaltılmış, ve en sonunda “hiç varolmadığı,” gibi söylemlerle yadsınır olmuştur.

Post-modernist dalganın en çok benimsediği söylemlerden biri olan “Küreselleşme” özünde ekonomik bir doktrindir. Kâr marjını, ulusaşırı pazarları ve işgücünü manipüle ederek, yükseltmeyi hedefleyen bu yönelim yaşamın birçok alanına uzanmış, söylemlerini, değer sistemlerini, “folklor”unu empoze etmiştir. Bu süreçten sanat dalları da büyük ölçüde etkilenmiştir. Dolaşım biçimlerinden formlarına, sanatçı kimliklerinden kuram alanlarına, sanat hiçbir dönemde bu çağda olduğu kadar ekonomi-politik eksenli olmamıştır.

“Yeni Dünya Düzeni” olarak empoze edilmeye çalışılan paradigmanın çok da yeni tasarımlar olmadıkları belirginlik kazanmış, bu düzende yaşanan başarısızlıklar, olumsuzluklar ve hayâl kırıklıkları, çok geçmeden, “düzenin iflâs ettiği” görüşünün ağırlık kazanmasına sebep olmuştur. Ütopik bir dünya tasarımı olan bu düzenin özündeki, modernist bir “dünya imparatorluğu”na yönelik doğası deşifre edilmiş, sanat insanların büyük ümitlerle sarıldıkları küreselci imgelerin ancak belli-başlı seçkinlere hizmet eden konvansiyonlara bağlı oldukları görülmüştür.

Tüm bu sürecin müzik sanatına en önemli yansıması ise, anılan dünya düzenine daha çabuk entegre olan görsel ağırlıklı güncel sanatı rol modeli olarak alması, bu alanın başat konvansiyonlarını benimsemesi, kendini bu doğrultuda formatlaması, olmuştur. Bağımsız bir disiplin olarak müziğin varoluş alanı iyiden-iyiye daralmış; anılan ekonomi-politik etkilerin dayattığı “melez” ürünler ve bunları empoze eden tecimsel odaklar müzik piyasalarına egemen olmuşlardır.

Dünyanın değişen kutupluluk profili merkez-çevre ilişkilerini yeniden tartışılır kılmıştır. Bu süreç bir yandan yeni piyasaların kurulmasına yolaçarken, diğer

yandan egemen söylemlerin “uysallaştırıcılıkları,” tektipleştiriciliği, “uygun-öteki” kılıcılığı, vb., “merkez-odaklı” manipülasyonlar, çoğunlukla bile-isteye, benimsenmişlerdir.

İletişim teknolojilerinin sağladıkları avantajlarla sarsılan, değişen, dönüşen aidiyet biçimleri yeni kimliklerin şekillenmelerini hızlandırmıştır. Mobil teknolojilerin başta avantaj olarak görülen baskınlıkları, farkedilmeksizin insanları yersiz-yurtsuzlaştırmaya başlamış, sanal ortam, “zahirî cemaatler,” vb., yaşam pratikleri giderek gerçek ilişkilerin yerini almıştır. Böylesi “zahirî” ortamlar başta bağımsız müzik üretiminin lehine bir paylaşım ortamı sunuyorlarken, giderek, etkilerinin—özellikle de yarattıkları bağımlılığın—farkedilmesiyle, en güçlü finans odaklarının, medya patronlarının ya da siyasî manipülatörlerin hedefi, ve sonunda pazarı hâline gelmişlerdir.

Post-modernizm’in güçlü dönüşümler yapamaması—kısa soluklu bir hareket olarak kalması—Modernizm’i geri-beslemiş görünmektedir: Tekrar büyük bütçeli, tumturaklı, majestik, devâsa üretimlere, klasisist konvansiyonlara geri dönülmüş, sonunda, egemenler’le masaya oturmayı—devlet’le ya da büyük finans kuruluşlarıyla uzlaşmayı—gündeme getiren, faydacı bir üretim modeli ağır basmaya başlamıştır.

Modernizmin yeniden tahta oturuşunun —yani, Neo-modernizm’in—yadırgatıcı bir tezahürü “kültür endüstrisi” gibi bir sloganın sanat ve kültür çevrelerinin kurtuluş yoluymuş gibi kitlelere empoze edilişidir. “Kentlerin markalaştırılması,” “yaratıcı etkinlikler endüstrisi,” “kültür çeşitliliğinin kentsel dönüşüme katkısı,” gibi söylemler, özellikle AB ülkelerinden dünyaya yayılmaktadır. UNESCO’nun dünya ülkelerine telkin ettiği, Büyükşehir belediyelerinin kitlelere yaymağa çalıştıkları, muteber Vakıf üniversitelerinin bu konunun uzmanlarını yetiştirmek için Lisans ve Yüksek Lisans programları açtığı Kültür Endüstrisi “ideal”i, bundan bir-iki yıl öncesine dek empoze edilen bir post-modernist ideal ile taban-tabana karşıt değil midir? Endüstriye böyle bir övgüde bulunacak düşünürlerin, önce, “endüstri-ötesi toplum” idealinden nasıl vazgeçtiklerini açıklamaları gerekirdi.

Öte yandan, dünyaya giderek daha fazla egemen olan rejimlere güvensizlik, kutup ve odak değişimleri, bazı büyük finans tekellerinin çöküşü, vb., alternatif bakışları da güçlendirmiş görünmektedir. Birçok insan daha mikro düzeyde üretim ve paylaşım profillerini tercih etmeye, daha atomize örgütlülüklerle sanat pratiklerini gerçekleştirmeye yönelmektedir. Bu süreçte, kimi kurumsallıklar atıl kalırlarken, yerlerine yeni paradigmaları savunanlar gelmektedir. Sanatın/müziğin tanımı değiştikçe üretenlerinin de kimlikleri dönüşmeye başlamıştır. Bu yeni kimliklerin—özellikle daha önceki dönemlerin “ikincil” kalmış, yeni-yeni kendilerine alan açmaya başarmış kitlelerin; kadınların, asyalıların, afrikalıların, eğitim konvansiyonlarına uyumsuzların, vs., artan “görünürlükler”iyle müzik alanını ve çağdaş sanat sahnelerini daha da zenginleştirmeleri olasıdır.

Empoze edilen konformist konvansiyonlara uymayı reddedecek yeni kuşaklardan da, önemli katkılar beklemek yerinde olacaktır. Yeni biçimleri ve normlarıyla, çağdaş müzik bambaşka bir yola girmiştir. Eski dönemlerden devralınan “çizgisel ilerleyiş” kuramlarının aksine, beklenmedik, çizgi-dışı, parçalı, sıçrayışlı hamleleri gerçekleştirebilecek yeni kuşaklar müziğin yeni açılımlarını çok genç yaşlarda gerçekleştirebilecek yetilerle donanımlıdırlar.

Post-modernizm’in ortaya çıkışını iletişim teknolojilerindeki “devrim”e, “sanayi-ötesi çağ” gibi yeni bir yaşam tarzının etkilerine, bağlayan teoriler acaba, önümüzdeki dönemde çok anlamlı yeni akımlarla karşılaşılırsa, onları hangi çağ-açıcı, tarihsel, olaylara bağlayacaklardır? Yoksa, uzun bir süre anlamlı değişimlerin olamayacağını, çünkü Post-modernizme yol açan sosyal değişimlerle kıyaslanabilecek boyutta “devrim”lerin sık-sık meydana gelmeyeceğini mi ileri süreceklerdir?

Yaşadığımız çağın havası sosyo-kültürel yeniliklerin kokusunu taşımaktadır. Yeni kuşakların yaratıcılığı insanlığı tutsak eden çemberi parçalarsa, ille de bunun doğrulanması için o yıllarda meydana gelecek bir dönüm noktası, bir “teknoloji devrimi” mi aranacaktır? Diyelim, başka galaksilere yolculuk olanağı çıksa, bunun müzik alanındaki yeniliklere öncülük edeceği mi düşünülecektir? Sanatın, müziğin bu tür hayalleri kurma yeteneği, aslında, teknolojinin gerçekleştirme yeteneğinden

kat-be-kat üstündür. *Galaksilere Yolculuk* sanat yapıtlarında günümüze dek çok işlenmiştir; daha da işlenecektir...

Önemli olan bu sanat yapıtlarının hangi ekonomi-politik güçlere rant sağlayacağıdır.

# Kaynakça

**Abt, Dean**, “Müzik Klipleri: Görsel Boyutun Etkisi,” *Popüler Müzik ve İletişim*, Yay. Haz.: James Lull, Çeviren: Turgut İbلاغ, Çiviyazıları / Littera, İstanbul, 2000, içinde, s. 125-143.

**Abu-Lughod, Janet L.**, *Before European Hegemony*, Oxford University Press, Oxford, 1989

**Ada, Serhan, H. Ayça İnce** (der.), *Türkiye’de Kültür Politikalarına Giriş*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009

**Ahlers, Ingolf**, “Önsöz,” Çağlar, Gazi, *Uygarlıklar Arası Savaş Miti. Dünyanın Geri Kalan Bölümüne Karşı Batı. Samuel P. Huntington’un “Kültürler Mücadelesi” Tezine Yanıt*, Belge Uluslararası Yayıncılık, İstanbul, 2003, s. 7-15

**Ahmed Midhat**, *Avrupa’da Bir Cevelan*, İstanbul, 1307/ 1889-90

**Air Drum**, Composer Marie Samuelsson, STIM, Swedish Music Information Centre, Phono Suecia, PSCD 147, buklet (yazar belirtilmemiş)

**Akalın, Uğur Selçuk** (ed.), *Globalizasyonun Yansımaları*, Don Kişot Yayınları, İstanbul, 2002

**Aksoy, Asu, Eylem Ertürk** (haz.), *Kamusal Alan ve Güncel Sanat. The Public Turn in Contemporary Art*. Proje Kitabı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008

**Aksoy, Asu ve Robbins, Kevin**, “Peripheral vision: Cultural industries and cultural identities in Turkey,” *Environment and Planning A*, sayı 29 (1997), s. 1953 – 1974.

- Aksoy, Ekrem**, “Varoluşçuluk. Yazın ile Felsefenin Eylemde Buluşması,” *Türk Dili, Yazın Akımları Özel Sayısı*, Ocak, 1981, Sayı, 349, Ankara, 1981, s. 314-344
- Aksoy, Hasan**, “11 Eylül’den Doğan Büyük Fırsat,” *Radikal Kitap*, 18 Eylül, 2009, s. 22
- Aktar, Cengiz**, “Liberya, Altdünyadan Bir Kesit: Kıtasal Çöküşün Avangardı,” *Birikim*, “Afrika: Aynımız, Aynamız?” dosyası, Sayı 176-177, Kasım-Aralık, 2003, s. 80-83
- Albright, Madeline K.**, “The Testing of American Foreign Policy,” *Foreign Affairs*, c. 77, no. 6 (Kasım-Aralık, 1998), s. 50-64. (Aktaran: Schumacher, 2008: 297).
- Aldrich, Robert**, “Giriş: İmparatorluklara Genel Bakış,” Aldrich, Robert (haz.), *Emperyal Çağ*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2008, s. 6-25
- Aldrich, Robert**, (haz.), *Emperyal Çağ*, Çeviren: Nurettin Elhüseyni, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2008
- Aldrich, Robert**, *Vestiges of the Overseas Empire in France: Monuments, Museums and Colonial Memories*, Londra, 2005
- Aliçavuşoğlu, Esra**, “Küresel Pazarlara Açılım,” *Cumhuriyet*, 8 Eylül, 2009, s. 16  
*Bilim ve Gelecek*, “Liberal-Muhafazakâr Sentez: Yeni Rejim, Yeni Resmi Tarih” dosyası, sayı 73, Mart, 2010.
- Altınay, Reyhan**, *Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği (Kitaplar-Makaleler-Nota Yayınları)*, Balçova Kaymakamlığı, İzmir, 2004
- Amin, Samir**, *Eurocentrism*, Zed Books, Londra, 1989



- Amyes, Tim**, *Audio Post Production in Video and Film*, Focal Press, Oxford, 1994
- Anderson, Lourie**, *Stories from the Nerve Bible*, Harper Collins, New York, 1994
- Appadurai, Arjun**, *Küçük Sayılardan Korkmak. Öfkenin Coğrafyası Üzerine Bir Deneme*, Çeviren: Ferit Burak Aydar, Timsah Kitap, İstanbul, 2008
- Appleton, Jon H., Ronald C. Perera**, *The Development and Practice of Electronic Music*, Prentice Hall, New Jersey, 1975.
- Aras, Feride Nilgün**, “Çağdaş Asya Sanatında Merkez Olmaya Soyunan Şehirler,” *artist Actual*, Şubat-Mart, 2009, s. 26-29
- Arıboğan, Deniz Ülke**, *Globalleşme Senaryosunun Aktörleri. Uluslararası İlişkilerde Güç Mücadelesi*, Der Yayınları, İstanbul, 1997
- Aristoteles**, *Politika*, Çeviren: Mete Tunçay, Remzi, 1975, İstanbul
- Arslan, Fatih**, “Postmodernizmi Yeniden Anlamlandırma Denemesi,” *Türk Dili, Dil ve Edebiyat Dergisi*, Ağustos, 2008, Ankara, s. 140-144
- Association New Music /ANM – Ukrainian Section of the ISCM**, *self-reflection at the turn of millenia*, (multimedya veritabanı), Odessa, 2005
- Ateş, Davut**, “Etnisiteden Ulusa, Ulustan Etnisiteye (?): Kültürel, Siyasi ve İktisadi Çerçeveler,” *Etnisite, Doğu Batı*, Yıl: 11, Sayı 44, Şubat, Mart, Nisan, 2008, Ankara, içinde, s. 115 – 130.
- Attali, Jacques**, *21. Yüzyıl Sözlüğü*, (*Dictionnaire du XXIe Siècle*, Librairie Arthème Fayard, 1998), Çeviren: Kosta Sarioğlu, Güncel Yayıncılık, 1999, İstanbul

- Aydın, Mukadder Çakır** (der.), *Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim*, e-Yayımları, İstanbul, 2009
- Babey, Patrick**, “Ihr habt die Uhr, wir haben die Zeit,” Jürgen Grözinger ile söyleşi, *Neue Zeitschrift für Musik*, Sayı 5/2006 (Ekim – Kasım), Schott Music, Mainz, s. 36 – 37
- Bağdatlı, Melda** (haz.), 1. Ulusal Kültür Kongresi: *Demokrasi Kültürü ve Globalleşme*, Kongre Bildirileri Kitabı, (3-5 Kasım, 1997, İzmir), İKSV, İstanbul, 2006 (2. Baskı)
- Batur, Enis** (haz.), *Modernizm'in Serüveni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997
- Baudelaire, Charles**, “The Painter in Modern Life” (1863), *The Painter in Modern Life and Other Essays*, Phaidon, Londra, 1964, s.12-15. [Alıntı yapılan metnin bir bölümü, Batur, Enis (haz.), *Modernizm'in Serüveni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997 içinde, Turhan Ilgaz çevirisiyle, yer almaktadır.]
- Baudelaire, Charles**, *Spleen de Paris* (Paris Sıkıntısı), Çeviren: Tahsin Yücel, Ataç Kitapevi Yayınları, İstanbul, 1961
- Baumann, Peter** (ed.), *World Music – Musics of the World, Aspects of Documentation, Mass Media and Acculturation*, Florian Noetzel Verlag, 1992, Wilhelmshaven
- Baykam, Bedri**, *Binyıl Kırılması*, Piramid Film Prodüksiyon Yapımcılık ve Yayıncılık, İstanbul, 2001
- Baykam, Bedri**, *Dönemin Rengi*, Literatür Yayıncılık, İstanbul, 1997
- Baykam, Bedri**, *Monkeys' Right To Paint and the Post-Duchamp Crisis*, Literatür Yayıncılık, İstanbul, 1994

- Bayraktar, Ertuğrul**, “Türkiye’de 1980 sonrası değişim ve “Yeşil Pop,” *VI. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi: Küreselleşme ve Geleneksel Kültür, Seksiyon Bildirileri*, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara, 2002, s. 71-78.
- Baysan, Işıl**, “Modern Öznelliklerin İnşâsı: Arada’lıkların ‘Görünür’ Topos’u”. Kayıtdışı 02, Tasarım Haftası: *Liminal*. “Tartışmalar” bölümünde yapılan sunumun (Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, 04.02.2009, İstanbul) yayınlanmamış metni.
- Beck, Ulrich**, *Was ist Globalisierung*, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997
- Berendt, Joachim-Ernst**, *Das Dritte Ohr. Vom Hören der Welt*, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1985
- Berger, Peter L., ve Samuel Huntington**, *Bir Küre, Bin Bir Küreselleşme. Çağdaş Dünyada Kültürel Çeşitlilik*, Çeviren: Ayla Ortaç, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2003
- Berkman, Gisèle**, “Aydınlanma İdeali,” Riot-Sarcey, Michéle, Thomas Bouchet, Antoine Picon (der.), *Ütopylar Sözlüğü*, Çeviren: Turhan Ilgaz, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2003, s.21-23.
- Bergson, Henri**, *Time and Free Will* (1910); yeni baskısı: George Allen, Londra, 1950.
- Bernal, Martin**, *Black Athena*, Vintage, Londra, 1991.
- Bertens, Hans**, *The Idea of the Postmodern: A History*, Routledge, Londra, 1995
- Bilgili, Ahmet** (der.), *İstanbul Kültür Turizm. 2006 Değerlendirmesi*, İstanbul Kültür ve Turizm Müdürlüğü, İstanbul, 2007

**Binark, Mutlu,** *Toplumsal Paylaşım Ağı Facebook: Görüliyorum Öyleyse Varım,*  
Kalkedon, İstanbul, 2009

**Birikim,** “Afrika: Aynımız, Aynamız?” dosyası, Sayı 176-177, Kasım-Aralık,  
2003

**Birikim,** “Ekolojik Kriz, Küreselleşme ve Yeni Sol” dosyası, Sayı 216, Nisan,  
2007

**Birikim,** “Karşı Küreselleşme Hareketleri” dosyası, sayı 197, Eylül, 2005

**Birikim,** “Yeni Dünya Düzeni” dosyası, sayı 61, Haziran, 1991

**Blaut, James M.,** *The Colonizers’ Model of the World,* Guilford Press, Londra,  
1993

**Blume, Friedrich,** *Renaissance & Baroque Music. A Comprehensive Survey,*  
Faber, Londra, 1978

**Bora, Tanıl,** *Yeni Dünya Düzeni’nin Av Sahası. Bölgeler – Sorunlar. Bosna  
Hersek,* Birikim Yayınları, İstanbul, 1999

**Borchert, Gavin.** “American Women in Electronic Music, 1984 – 94,” Nelson,  
Peter, Nigel Osborne (ed.), *American Women Composers—Contemporary  
Music Review,* Vol. 16. (Chur, Reading, Paris, Philadelphia, Tokyo:  
Harwood Academic Publishers, 1997), s.89-97

**Borden, Iain,** “Hoardings,” Steve Pile ve Migel Thrift (der.) *City a-z,* Routledge,  
2000, Londra, s. 105-106

**Bordowitz, Hank,** (ed.), *Noise of the World. Non-Western Musicians in their own  
words,* Soft Skull Press, Brooklyn, NY, 2004.

- Born, Georgina** (der.), *Western Music and its Others*, University of California Press, Berkeley, 2000
- Bosse, Joahha.** “Creating Options, Creating Music: An Interview with Laurie Spiegel,” Nelson, Peter, Nigel Osborne (ed.), *American Women Composers— Contemporary Music Review*, Vol. 16. (Chur, Reading, Paris, Philadelphia, Tokyo: Harwood Academic Publishers, 1997), s. 81-87.
- Bourriaud, Nicolas,** “Altermodern,” *Altermodern: Tate Trienal*, Tate Publishing, London, 2009, s. 19-24
- Bozdoğan, Sibel, Reşat Kasaba,** (ed.), *Türkiye 'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 2005 (3. Basım)
- Böck, Renate,** “Orchester ohne Frauen – Passé! Zur Situation von Musikerinnen in Österreichs Symphonie- und Kammerorchestern,” *Österreichische MUSIKZEITSchrift, Thema: Musik und Frau* (Müzik ve Kadın özel sayısı), 11-12, 2008, Viyana, s. 50-58
- Braun, Günther E., Thomas Gallus ve Oliver Scheytt,** *Kultur-Sponsoring für die kommunale Kulturarbeit. Grundlagen, Praxisbeispiele, handlungsempfehlungen für Kulturmanagement und –verwaltung*, Deutscher Gemeindeverlag, Verlag W. Kohlhammer, Köln, 1996
- Buchloh, Benjamin,** “Critical Reflections,” *Art Forum*, c.35, no.5, Ocak, 1997, s.68-69, 102.
- Buck-Morss, Susan,** *Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, Mass: MIT Press, 1989, s. 89
- Bulut, Yücel,** *Oryantalizmin Kısa Tarihi*, Küre Yayınları, İstanbul, 2004
- Casano, Steven,** “From Fuke Shuu to Uduboo: The Transnational Flow of the Shakuhachi to the West,” *The World of Music* 47(3), 2005, s. 17-33

**Castells, Manuel**, *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür*. Çeviren: Ebru Kılıç, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007

**Cemal, Ahmet**, “Almanca Yazında Akımlar,” *Türk Dili, Yazın Akımları Özel Sayısı*, Ocak, 1981, Sayı, 349, Ankara, 1981, s. 402-410.

**Cengiz, Metin**, *Küreselleşme, Postmodernizm ve Edebiyat. Yapısalcılık, Postyapısalcılık, Postmodernizm*, Digraf yayıncılık, İstanbul, 2007

**Chan, Wing-wah**, “Hong Kong New Music – From Past Decades to the Future”, *World New Music Magazine, 17, Chinese Contemporary Music*, ed. Andreas Engström, for the International Society for Contemporary Music (ISCM), November, 2007, içinde, s. 7

**Chan, Joshua**, “Hong Kong New Music – From Past Decades to the Future”, *World New Music Magazine, 17, Chinese Contemporary Music*, ed. Andreas Engström, for the International Society for Contemporary Music (ISCM), November, 2007, içinde, s. 10

**Chan, Joshua, Wing-wah Chan, Richard Tsang**, “Hong Kong New Music – From Past Decades to the Future”, *World New Music Magazine, 17, Chinese Contemporary Music*, yay. haz. Andreas Engström, for the International Society for Contemporary Music (ISCM), November, 2007, içinde, s. 5-17

**Chanda, Nayan**, *Küreselleşmenin Stradışı Öyküsü. Tacirler, Vaizler, Maceraperestler, ve Savaşçılar Globalizmi Nasıl Şekillendirdiler*, Çeviren: Dilek Cenkçiler, ODTÜ Yayıncılık, Ankara, 2009

**Chevassus, Beatrice Ramaut**, *Müzikte Postmodernlik*, Çeviren: İlhan Usmanbaş, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2002

- Chomsky, Noam**, *Dünya Düzeni, Eskisi Yenisi*, Çevirenler: Ali Çakıroğlu, Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2000.
- Chomsky, Noam**, “Güçsüzlere hiçbir şey kalmayacak,” Çeviren: Baskın Bıçakçı, *Birikim*, “Yeni Dünya Düzeni” dosyası, sayı 61, Haziran, 1991, s. 29-31
- Chomsky, Noam, vd.**, *Soğuk Savaş ve Üniversite*, Çeviren: Musa Ceylan, Kızılelma Yayıncılık, İstanbul, 1998
- Clausen, Bernd, Ursula Hemetek, Eva Sæther, European Music Council** (ed.), *Music in Motion. Diversity and Dialogue in Europe*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2009
- Connor, Steven**, *Post-modernist Kültür. Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*, Çeviren: Doğan Şahiner, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001
- Cook, Nicholas**, *Müziğin ABC’si*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1999
- Cordellier, Serge** (der.), *Üçüncü Dünya’nın Sonu Mu?*, Çevirenler: Ahmet İnel, Burak Gürbüz, Ayça Akarçay, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998
- Crossley, Nick**, *Making Sense of Social Movements*, Open University Press, Buckingham, 2002
- Cubitt, Sean**, *Online Sound and Virtual Architecture (Contribution to the Geography of Cultural Translation*, (sempozyum tebliği), Seventh International Symposium on Electronic Art (ISEA 96), Rotterdam, 1996
- Çağlar, Gazi**, *Uygarlıklar Arası Savaş Miti. Dünyanın Geri Kalan Bölümüne Karşı Batı. Samuel P. Huntington’un “Kültürler Mücadelesi” Tezine Yanıt*, Belge Uluslararası Yayıncılık, İstanbul, 2003
- Çaka, Başak**, “Estetik Direnişe Direnenler Ne İle Hesaplaşıyor?,” *artist Actual*, cak, 2009, s.16-20

**Çalıköğlu, Levent** (haz.), *Çağdaş Sanat Konuşmaları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005

**Çelik, Evren**, “Zimbabve’nin Toprak Reformu Öyküsü: Afrika’da Varlık İçinde okluk,” *Birikim*, “Afrika: Aynımız, Aynamız?” dosyası, Sayı 176-177, asım-Aralık, 2003, s. 97-104

**Çelikcan, Peyami**, *Müziği Seyretmek*, Yansima Yayınları, Ankara, 1996

**Çubukçu, Mete**, “Antisemitizmle Suçlanan Yahudi,” (Naomi Klein ile söyleşi), *adikal İki*, 31 Ocak, 2010, s. 3

**Davidson, T. Archibald, Willi Apel**, *Historical Anthology of Music, Vol. I, riental, Medieval and Renaissance Music*, Harvard University Press, ambridge, 1950.

**Demirer, Temel**, *Küresel İntifada*, Ütopya yayınevi, Ankara, 2005

**Demirkol, C. Vedat**, *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*, Evrensel asım Yayın, İstanbul, 2008

**Demos, J.T.**, “The Ends of Exile: Towards a Coming Universality?,” *Altermodern: Tate Trienal*, Tate Publishing, London, 2009, s. 73-88.

**Dickreiter, Michael**, *Partitürlesen. Ein Schlüssel zum Erlebnis Musik*, (4. Basım), Piper-Schott, Mainz, 1991

**Diederichs-Latife, Marion**, “Auftakt,” *Österreichische MUSIKZEITSchrift*, *Thema: Musik und Frau* (Müzik ve Kadın temalı sayı), 11-12, 2008, Viyana, s. 1-2



- Diederichs-Latife, Marion**, “Auftakt”, *Österreichische MUSIKZEITSchrift*,  
Thema: *Sponsoring, Skandale, Staatsoperette* (Sponsorluk, Skandallar ve  
Devlet Opereti temalı sayı için başyazı), 11-12, 2002, Viyana, s. 1.
- Dirier, Ürün**, “Norveç’teki Tohum Deposu. Dünyayı Ele Geçirme Planının Bir  
Parçası,” *Yeni Aktuel*, Sayı 190, 30 Nisan 2009, s. 30-34
- Dodge, Charles, Thomas A. Jerse**, *Computer Music. Synthesis, Composition,  
and Performance*, Schirmer Books, New York, 1997
- Doğaner, Feride**, “Görünmeyen Kıta Afrika’nın Sürdürülebilirliği Üzerine,”  
*Birikim*, “Afrika: Aynımız, Aynamız?” dosyası, Sayı 176-177, Kasım-  
Aralık, 2003, s. 44-52
- Dumitrescu, Iancu**, *Acousmatic Provoker*, Edition RēR Megacorp, London,,  
2002
- Durukan, Kaan**, *Doğu – Batı İkilemine Dört Bakış. Montesquieu, Fanon,  
Galeano, Said*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2004
- Ellesworth, Therese**. “Composers in Academia: Women Composers in American  
Colleges and Universities,” Nelson, Peter, Nigel Osborne (ed.), *American  
Women Composers—Contemporary Music Review*, Vol. 16. (Chur,  
Reading, Paris, Philadelphia, Tokyo: Harwood Academic Publishers, 1997),  
s. 27-36.
- Emmerson, Simon** (Yay. Haz.), *Language of Electroacoustic Music*, Macmillan  
Press, London, 1986.
- Engdahl, William**, *A Century of War, Anglo-American Oil Politics and the New  
World Order*, Pluto Press, 5th ed., 2004, Londra

- Engdahl, F. William**, *Seeds of Destruction, The Hidden Agenda of Genetic Manipulation*, Global Research, Center for Research on Globalization, 2007, Québec
- Engström, Andreas**, “Editorial”, *World New Music Magazine*, 17, *Chinese Contemporary Music*, ed. Andreas Engström, for the International Society for Contemporary Music (ISCM), November, 2007, s. 1
- Engström, Andreas** (ed.), *World New Music Magazine. Swedish (hi)stories*, Amsterdam, 2009
- Ensemble Modern**, *Newsletter Nr. 28, 02/ 2008*, Frankfurt, 2008
- Ensemble Modern**, “*into Istanbul*” *Projesi* (program broşürü), 16 Nisan, 2010, İstanbul
- Enwezor, Okwui**, “Modernity and Postcolonial Amvivalence,” ,” *Altermodern: Tate Trienal*, Tate Publishing, London, 2009, s. 26-39
- Erkiner, Engin**, *1989 Berlin Duvarı. Sosyalizmde Bir Dönemin Sonu*, İmge, İstanbul, 2005
- Erkızan, Hatice Nur**, “Küreselleşmenin Tarihsel ve Düşünsel Temelleri Üzerine”, *Dünya Neyi Tartışıyor? I – Küreselleşme, Doğu Batı*, Yıl: 5, Sayı 18, Şubat, Mart, Nisan, 2002, Ankara, içinde, s. 61 – 76.
- EU Education and Culture DG**, *Youth in Action, Mobilising The Potential of Young Europeans*, broşür (tarihsiz)
- Euba, Akin**, “Zeitgenössische Musik in Afrika. Ein Plädoyer für den Selbstbewussten Umgang mit der Musikgeschichte”, *Neue Zeitschrift für Musik*, Sayı 5/2006 (Ekim – Kasım), Schott Music, Mainz, s 12 – 15.

- Falk, Richard**, *Yırtıcı Küreselleşme. Bir Eleştiri*, Çeviren: Ali Çaksu, , Küre Yayınları, İstanbul, 2005
- Figueroa, Eugenio Valdés**, “ Trajectories of a Rumour: Cuban Art in the Postwar Period,” Holly Block (ed.), *Art Cuba. The New Generation*, Harry N. Abrahams, Inc., New York, 2001
- Findley, Carter V.**, *Ahmed Midhat Efendi Avrupa’da*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 74, 1999, İstanbul
- Flanders Music Center** (haz.), *Music Theatre in Flanders*, Leuven, 2008
- Foucault, Michel**, *The Will to Truth*, Tavistock, New York ve Londra, 1980
- Frank, Andre Gunder**, *ReOrient*, University of California Press, Berkeley, 1998
- Frank, Patrick**, *Limina. Zur Indifferenz in zeitgenössischer Kunst und Musik*, PFAU Verlag, Saarbrücken, 2007
- Freeman, Alan, Boris Kagarlitsky**, (haz.), *Küreselleşmenin Krizi*, Çevirenler: İbrahim Yıldız, Bahar Kara, Yordam Kitap, İstanbul, 2007
- Fricke, Stefan** (ed.), *Johannes S. Siermanns. Beiträge, Meinungen und Analysen zur neuen Musik*, PFAU Verlag, Saarbrücken, 2005
- Fricke, Stefan** (ed.), *Johannes S. Siermanns: Sound Plastic*, PFAU Verlag, Saarbrücken, 2006
- Gardels, Nathan**, (ed.), *Yüzyılın Sonu, (Büyük düşünürler çağımızı yorumluyor)*, Çeviren: Belkıs (Çorakçı) Dişbudak, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1999

- Gelfand, Janelle Magnuson.** “The Pioneering Spirit: Women Composers of the Older Generation,” Nelson, Peter, Nigel Osborne (ed.), *American Women Composers—Contemporary Music Review*, Vol. 16. (Chur, Reading, Paris, Philadelphia, Tokyo: Harwood Academic Publishers, 1997), s. 5-19
- Germaner, Semra,** *1960 Sonrası Sanat. Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997
- Gibbs, Tony,** *The Fundamentals of Sonic Art & Sound Design*, Ava Academia, Lausanne, 2007
- Gleick, James,** *Faster. The Acceleration of Just About Everything*, Vintage Books, New York, 1999
- Gligo, Nikša,** “Pluralism of Styles and techniques. Croatian Contemporary Music: an Insight,” *World New Music Magazine*, No. 15, Nisan, 2005, Köln, 2005, s. 19-32
- Goldberg, RoseLee,** *Performance Art. From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, London, 2001 (revised edition)
- Goldberg, RoseLee,** *Performance. live art since the 60s*, Thames & Hudson, London, 2004.
- Goody, Jack,** *The East in the West*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996
- Goytisoló, Juan,** “Metáforas de la migración,” *El País*, 24.9, 2004
- Göle, Nilüfer,** *Melez Desenler*, Metis, İstanbul, 2000
- Göle, Nilüfer,** *İslâmın Yeni Kamusal Yüzleri*, Metis, İstanbul, 2000

**Gramann, Heinz,** *Die Ästhetisierung des Schreckens in der europäischen Musik des 20. Jahrhunderts,* Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH, Bonn, 1984

**Gray, John,** *Post-Liberalizm. Siyasal Düşünce İncelemeleri,* Çeviren: Müfit Günay, Dost Yayınları, Ankara, 2004

**Greve, Martin,** *Almanya'da Hayali Türkiye'nin Müziği,* İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları,, İstanbul, 2006

**Grigsby, Beverly.** “Women Composers of Electronic Music in the United States,” *The Musical Woman,* Zaimont, 1983

**Gross, Thomas,** “Globalista!,” *Feuilleton, Die Zeit,* 30.10.2008, s.59

**Göktürk, Akşit,** *Edebiyatta Ada,* Sinan Yay. 1973, İstanbul

**Gustafsson, Lars,** *Utopien, (Utopier och andra essäer om ”dikt” och “liv”,* Bokförlaget PAN, Norstedts, Stockholm, 1969), Carl Hanser Verlag, München, 1970

**Hambraeus, Bengt,** *Aspects of Twentieth Century Performance Practice. Memories and Reflections,* Royal Swedish Academy of Music, Uppsala, 1997

**Hampson, Norman,** *Aydınlanma Çağı,* Çeviren: Jale Parla, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1991

**Hari, Johann,** “Kenya'dan bir özür bile dileyemedik,” (29 Mayıs 2009 tarihli *The Independent*’ten aktaran: *Radikal,* 31 Mayıs, 2009, s. 16

**Harootunian, Harry**, *İmparatorluğun Yeni Kılığı: Kaybedilen ve Tekrar Ele Geçirilen Paradigma*, (*The Empire's New Clothes: Paradigm Lost and Regained*, Prickly Paradigm Press, 2004), (Çeviren: Erkal Ünal), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2006

**Haus der Kulturen der Welt**, "In der Wüste der Moderne – Koloniale Planung und Danach," 29.8. – 26.10.2008, Haus der Kulturen der Welt, broşür, Eylül – Ekim, 2008, Berlin

**Heartney, Eleanor**, "Report from Korea 1," *Art in America* (Mayıs 2005), s. 73

**Held, David, Anthony McGrew** (ed.), *Küresel Dönüşümler. Büyük Küreselleşme Tartışması*, Çevirenler: Ali Rıza Güngen, vd., Phoenix Yayıncılık, Ankara, 2008

**Held, David, Anthony McGrew**, *Globalization/Anti-Globalization*, Polity Press, Cambridge, 2002

**Heyden, Ulrich van der, ve Joachim Zeller**, *Kolonialmetropole Berlin: Eine Spurensuche*, Berlin, 2002;

**Hiekel, Jörn Peter, Lena Sperrfechter, vd.**, "Global Ear: Dialoge und Differenzen," *Neue Zeitschrift für Musik*, Sayı 5/2006 (Ekim – Kasım), Schott Music, Mainz, s. 41 – 46.

**Hilsum, Lindsey**, "We Love China," *Granta* 92, Kış /2005, Londra, s. 233 – 240

**Hinton, Stephen**, *The Idea of Gebrauchsmusik, A Study of Musical Aesthetics in the Weimar Republic (1919 – 1933) with Particular Reference to the Works of Paul Hindemith*, Garland Publishing, Inc., New York & London, 1989

**Hirst, Paul, Grahame Thompson,** *Küreselleşme Sorgulanıyor*, Çevirenler: Çağla Erdem, Elif Yücel, Dost Yayınları, Ankara, 2003 (3. Baskı)

**Hobson, John M.,** *Batı Medeniyetinin Doğulu Kökenleri*, Çeviren: Esra Ermert, Yapı Kredi Yayınları (2. baskı), İstanbul, 2008

**Hodgson, Marshall G.S.,** *The Venture of Islam*, Chicago University Press, Chicago, 1974

**Hoffmann, Hilmar ve Schneider, Wolfgang** (Yay. Haz.), *Kulturpolitik in der Berliner Republik*, DuMont, 2002, Köln

**Holman, Tomlinson,** *Sound for Film and Television*, Focal Press, Boston, 1997

**Hopkins, Terence K., Immanuel Wallerstein,** *Geçiş Çağı. Dünya Sisteminin Yörüngesi (1945-2025)*, Çevirenler: Nuri Ersoy, Ender Abadoğlu, Orhan Akalın, Yücel Kaya, Avesta Yayınları, İstanbul, 1999

**Horgan, Goretti,** *Küreselleşme ve Kadınlar*, Çeviren: Canan Şahin, Sosyalist İşçi Yayınları, 2002, İstanbul.

**Huber, Annegret,** “Visionen – Symmetrien. Schlüsselstrategien zu paritätisch verteilten Kulturräumen,” *Österreichische MUSIKZEITSchrift, Thema: Musik und Frau* (Müzik ve Kadın özel sayısı), 11-12, 2008, Viyana, s. 15-26

**Iggers, Georg G.,** *Yirminci Yüzyılda Tarih Yazımı. Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme*, Çeviren: Gül Çağalı Güven, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2000

**İKSV,** *Salon*, Şubat, 2010 (program kitapçığı), İstanbul, 2010

**İlyasoğlu, Evin,** *71 Türk Bestecisi. 71 Turkish Composers*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2007

**İnal, Tuğrul**, “Gelecekçilik,” *Türk Dili, Yazın Akımları Özel Sayısı*, Ocak, 1981, Sayı, 349, Ankara, 1981, s. 241-255

**İnal, Tuğrul**, “Gerçeküstüçülük,” *Türk Dili, Yazın Akımları Özel Sayısı*, Ocak, 1981, Sayı, 349, Ankara, 1981, s. 262-310

**İnalçık, Halil**, “Kültür Etkileşimi, Küreselleşme”, *Dünya Neyi Tartışıyor? I – Küreselleşme, Doğu Batı*, Yıl: 5, Sayı 18, Şubat, Mart, Nisan, 2002, Ankara, içinde, s. 77 – 102.

**İnsel, Ahmet**, “Dünyanın Yeni Hiyerarşik Düzeni,” *Birikim*, “Yeni Dünya Düzeni” dosyası, sayı 61, Haziran, 1991, s. 24-28

**İnsel, Ahmet**, “OECD: Neoliberalizm, Sizlere Ömür!,” *Radikal İki*, 14 Aralık, 008, s. 1

**ISCM Canadian Section**, 2008 Selected Works; Canada Council for the Arts, Promotional CD/DVD, Toronto, 2008

**ISCM Genel Sekreterliği**, *World Music Days 2008, Genel Kurul (General Assembly) broşürü*, Vilnius, 2008

**İsimsiz – tanıtım yazısı**: “Althanasius Kirchner, *Musurgia universalis*. Schwäbisch Hall 1662. Reprint der deutschen Teilübersetzung von Andreas Kirchner, Schwäbisch Hall, 1662. Yay. Haz.: Melanie Wald, Bärenreiter-Verlag, 2006”, hakkında, *Bücher, Tibia, Magazin für Holzbläser*, Heft /2007, s. 371

**İsimsiz – tanıtım yazısı**: “Melanie Wald, Welterkenntnis aus Musik. Althanasius Kirchners “*Musurgia universalis*” und die Universalwissenschaft im 17. Jahrhundert. Bärenreiter-Verlag, 2006 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Band 4)”, *Bücher, Tibia, Magazin für Holzbläser*, Heft 1/2007, s. 371.



- isimsiz** – “Global Tendencies. Globalism and the Large-Scale Exhibition”,  
*Artforum International*, (Kasım 2003), s.152 – 163, 206
- isimsiz** – “Patron dan doktora yazılı uyarı: “Ne kadar ameliyat o kadar maaş!,”  
*Hürriyet*, 19.07.2009, s. 21
- isimsiz** – “Sazlı Cazlı Mozart Festivali,” *Hürriyet Cuma*, 19 Mart, 2004, s. 9
- isimsiz** – “Salon’da Mayıs Ayı,” *Radikal*, 4 Mayıs, 2010, s. 21
- isimsiz** – “Almanya’da Obama Müzikali,” *Cumhuriyet*, 15 Ocak, 2010, s. 22
- isimsiz** – “Küresel Kriz Küresel Fırsata Dönüşebilir mi?,” *Hürriyet Seri İlanlar*,  
18 Ocak, 2009, s. 1
- isimsiz** – “Kronos’tan Irak Pop Müziği,” *Radikal*, 31 Mayıs, 2009, (sayfa  
numarası verilmemiş)
- isimsiz** – “Yanlış teşhis yüzünden varını yoğunu sattı,” *Hürriyet*, 18, Temmuz,  
2009, s. 38)
- İstanbul 2010 Enerjisi. İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Gazetesi**, 15 Ocak  
2010-15 Şubat 2010, İstanbul
- Ivey, J.E.**, Janelle Gelfand’a 11 – 12 Aralık, 1994 tarihli mektup. Aktaran:  
Gelfand, Janelle Magnuson, (1997), “The Pioneering Spirit: Women  
Composers of the Older Generation”, Nelson, Peter, Nigel Osborne (ed.),  
*American Women Composers—Contemporary Music Review*, Vol. 16.  
(Chur, Reading, Paris, Philadelphia, Tokyo: Harwood Academic  
Publishers, 1997), s.16.

**Jacobshagen, Arnold, Frieder Reininghaus** (haz.), *Musik und Kulturbetrieb. Medien, Märkte, Institutionen, Handbuch de Musik im 20. Jahrhundert, and 10*, Laaber-Verlag, Laaber, 2006

**Joxe, Alain**, *Kaos İmparatorluğu. Soğuk Savaş Sonrası Dönemde Amerikan Tahakkümü Karşısında Cumhuriyetler (L'Empire du Chaos. Les Républiques face à la domination américaine dans l'après-guerre froide)*, Çeviren: Işık Ergüden, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003

**Johnson, Paul**, *Art. A New History*, HarperCollins Publishers, New York, 2003

**Kahraman, Hasan Bülent**, *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, Agora Kitaplığı, (Genişletilmiş 3. Basım), İstanbul, 2005

**Kahraman, Hasan Bülent**, *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye. 1980 Sonrası Zihinsel, Toplumsal, Siyasal Dönüşüm*, Everest, 2002 (2. baskı: 2004)

**Kahramankaptan, Şefik**, “Avrupa’daki Türk Müzisyenleri”, *Müzik Sanatımız ve AB Süreci, Sempozyum Bildirileri*, Sevda – Cenap And Vakfı, Ankara, 2006, içinde, s. 403 – 415.

**Kalaycı, Hüseyin**, “Etnisite ve Ulus Karşılaştırması”, *Etnisite, Doğu Batı*, Yıl: 11, Sayı 44, Şubat, Mart, Nisan, 2008, Ankara, içinde, s. 91 – 114.

**Kamper, Dietmar, Willem van Reijen**, (ed.), *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1987

**Kanold, Jürgen**, “In allen Variationen. Das Festival Neue Musik im Stadthaus Ulm schaut auf Afrika,” *Neue Zeitschrift für Musik*, Sayı 5/2006 (Ekim – Kasım), Schott Music, Mainz, s. 40.

**Karlsson, Ingmar**, *Bölgeler Avrupası*, Çeviren: Turhan Kayaoğlu, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, İstanbul

**Kastoryano, Riva** (haz.), *Avrupa'ya Kimlik. Çokkültürlülük Sınavı*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2009

**Kaya, Ayhan, Ferhat Kentel**, *Euro –Türkler*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2005

**Kaynak, Mahir, Emin Gürses**, *Büyük Ortadoğu Projesi*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2006

**Kazgan, Gülten**, *Küreselleşme ve Ulus-Devlet. Yeni Ekonomik Düzen*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2002 (3. Baskı)

**Keister, Jay**, “Seeking Authentic Experience: Spirituality in the Western Appropriation of Asian Music,” *The World of Music* 47(3), 2005, s. 33-53

**Kelly, Caleb**, *Cracked Media. The Sound of Malfunction*, MIT Press, Cambridge, 2009

**Keyman, Fuat**, “Kapitalizm-Oryantalizm Ekseninde Küreselleşmeyi Anlamak: 11 Eylül, Modernite, Kalkınma ve Öteki Sorunsalı”, *Dünya Neyi Tartışıyor? I- Küreselleşme, Doğu Batı*, Yıl: 5, Sayı 18, Şubat, Mart, Nisan, 2002, Ankara, içinde, s. 29 – 60.

**Keyman, Fuat**, “Yıkıcı Küresellik, Şiddet ve Öfke Coğrafyası,” Arjun Appadurai, *Küçük Sayılardan Korkmak. Öfkenin Coğrafyası Üzerine Bir Deneme*, Timsah Kitap, İstanbul, 2008, s. 5-11

**Kışlalı, Ahmet Taner**, “Siyasal Tutumlarda Kuşak ve Cinsiyet Etkileri”, *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi* (XXXI), Mart-Aralık, 1976, s. 129-130

- Kızılcelik, Sezgin**, “Postmodernizm ve alternatif tıp (I),” *Birikim*, 80, Aralık, 1995, İstanbul, s. 38-47
- King, Anthony D.** (der.), *Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi – Kimlik Temsilinin Çağdaş Koşulları*, Çeviren: G. Seçkin, Ü.H. Yolsal, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1998
- Kipling, Rudyard**, *The Ballad of East and West*, Stedman, Edmund Clarence, ed., *A Victorian Anthology, 1837–1895*. Cambridge: Riverside Press, 1895/ 2003.
- Kirchner, Althanasius**, *Musurgia universalis*. Schwäbisch Hall 1662. Reprint der deutschen Teilübersetzung von Andreas Hirsch, Schwäbisch Hall, 1662. Yay. Haz.: Melanie Wald, Bärenreiter-Verlag, 2006
- Klangkunst**, (Festival kataloğu: Sonambiente Festival für Hören und Sehen. Internationale Klangkunst in Akademie der Künste, Berlin, 9 Ağustos-8 Eylül, 1996), Akademie der Künste, Prestel, München, 1996
- Klein, Naomi**, *The Shock Doctrine, The Rise of Disaster Capitalism*, Metropolitan Books, 2007, New York
- Kömeçoğlu, Uğur**, “Küreselleşme, Modernleşme, Modernlik”, *Dünya Neyi Tartışıyor? I – Küreselleşme, Doğu Batı*, Yıl: 5, Sayı 18, Şubat, Mart, Nisan, 2002, Ankara, içinde, s. 11 – 28.
- Kuban, Doğan**, “Hıristiyan Batı Egemenliğinin Son Elli Yılı,” *Cumhuriyet Bilim ve Teknoloji*, 12 Mart, 2010, s. 2
- Kuban, Doğan**, “Amerikan Yüzyılı ve Sonrası,” *Cumhuriyet Bilim ve Teknoloji*, 16 Nisan, 2010, s. 2
- Kula, Onur Bilge**, *Avrupa Kimliği ve Türkiye*, Büke Kitapları, İstanbul, 2006

**Kuran-Burçoğlu, Nedret**, *Die Wandlungen des Türkenbildes in Europa*, Spur Verlag, Zürich, 2005

**Kurmuş, Orhan**, “Bölgeler Avrupası ve Türkiye,” Karlsson, Ingmar, *Bölgeler Avrupası*, Çeviren: Turhan Kayaoğlu, için sunuş yazısı , İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, İstanbul, s. 3 – 18

**Kurubaş, Erol**, “Etnik Sorunlar: Ulus-Devlet ve Etnik Gruplar arasındaki Varoluşsal İlişki, *Etnisite, Doğu Batı*, Yıl: 11, Sayı 44, Şubat, Mart, Nisan, 2008, Ankara, içinde, s. 11 – 42.

**Küresel Perspektifte Tarih / History from a Global Perspective**-Faruk Tabak’ın Çalışmaları Anısına / Faruk Tabak’s Scholarship Konferansı (program broşürü), İstanbul Bilgi Üniveristesesi, santralistanbul, 7.3, 2009, İstanbul.

**Laçiner, Ömer**, “Neo-liberalizm versus sosyalizm,” *Birikim*, “Yeni Dnya Düzeni” dosyası, sayı 64, Ağustos, 1994, s. 3-11

**Lal, Vinay; Nandy, Ashis (der.)**, *The Future of Knowledge & Culture, A Dictionary for the 21st Century*, Viking, Penguin Books, New Delhi, 2005

**Landy, Leigh**, *What’s the Matter with Today’s Experimental Music*, Harwood Academic Publishers, Chur, 1991

**Lang, Felix**, “Bambara Bambara!,” *Feuilleton (Süddeutsche Zeitung)*, 30 Ekim, 2008, s. 19

**Lederer, Victor**, *Debussy. The Quiet Revolutionary*, Amadeus Press (Hal Leonard Corporation), New York, 2007

**Lee, Stephen**, *Avrupa Tarihinden Kesitler 1494 – 1789*, Çeviren: Ertürk Demirel, Dost Yayınları, Ankara, 2002

**Lelandais, Gülçin Erdi**, “Seattle ve Ötesi: Karşı Küreselleşme Hareketlerinin sosyolojik Dinamiği,” *Birikim*, “Ekolojik Kriz, Küreselleşme ve Yeni Sol” sayfası, Sayı 216, Nisan, s. 26-32

**Lucy, Niall**, *Postmodern Edebiyat Kuram. Giriş*, Çeviren: Aslıhan Aksoy, Ayrıntı yayınları, İstanbul, 2003

**Lüküslü, Demet**, *Türkiye’de “Gençlik Miti.” 1980 Sonrası Türkiye Gençliği*, İletişim Yayınları, 2009, İstanbul.

**Lynton, Norbert**, “Postneoizmler ve Sanat,” Batur, Enis (der.), *Modernizmin erüveni. Bir “Temel Metinler” Seçkisi, 1840-1990*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997/1999 (3. Baskı), s. 42-52

**Lyotard, Jean-Français**, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester University Press, Manchester, 1984

**Madra, Beral**, *Home Affairs. On Contemporary Art and Culture in Turkey*, BM-SUMA, İstanbul, 2009

**Madra, Beral**, “From Modernist Utopia, via Post-Modernist Heterotopia to Globalist Dystopia,” *Emerging Cultural Content: Actors and Networks, Armenia, Azerbaijan, Georgia, Iran, Jordan, Lebanon, Syria and Turkey*, (Ada, Serhan ve Deniz Ünsal, ed.), İstanbul Bilgi University Press, 2006, İstanbul, s. 98 – 103

**Madra, Beral**, “Her Sanatçı Venedik’e Katılmalı,” *Radikal*, 21 Haziran, 2009, s. 20.

**Madra, Beral**, “Portre Üstüne Kaligrafi,” *Radikal*, 22 Nisan, 2010, s. 22

**Mağgönül, A. Zeynep**, *‘Seçkin’ Sementin ‘Seçkin’ Sakinleri. Teşvikiye – Nişantaşı*, Kitabevi, İstanbul, 2005

**Malthus, Thomas Robert**, *An Essay on the Principle of Population*, 1798 (eserin yeni baskısı: Cosima Classics, Kindle Editions, 2006)

**Manning, Peter**, *Electronic & Computer Music. Second Edition*, Clerendon Press, Oxford, 1993.

**Maral, Alper** (2009a), “Elektronik Müzikte Kadın Kimliği: Varoluşa Yeni Bir Alan Kazanmak,” Gürsoy, Ayşe Bilge ve Alkan Avcıoğlu (der.), *Müzik, Direniş ve Haz*, Es Yayınları, İstanbul, 2009, içinde, s. 285-308.

**Maral, Alper** (2009b), “İşitsel Plastiğin Peşinde: *Sound Art* – İki Çağ ve Ortam Arasında Yeni Duysal Sanatlar (*Farewell to the Abstractions: Liminalities in Musical Plastics*),” Kayıtdışı 02, Tasarım Haftası: *Liminal*. “Tartışmalar” bölümünde yapılan sunumun (Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, 04.02.2009, İstanbul) yayınlanmamış metni.

**Maral, Alper** (2009c), “Yeni bir Müziğin Yoluna Düşmek: Yüzyıllık Merkez-Çevre Gerilimi ve Trafiğinde Türk Kompozitörler: Göçleri, Kalışları ve Dönüşleri ile bir İnşâ ve Tutunma Sürecinin Muhasebesi,” yayınlanmamış makale

**Maral, Alper** (2009d), “Milenyum Gençliğinin Dışavurum Medyası Olarak Kısa Film,” Türkoğlu, Nurçay ve Sevilen Toprak Alayoğlu (der.), *Medya ve Kültür. Karaelmas 2009*, Urban Kitap, İstanbul, 2009 içinde, s. 529-544.

**Maral, Alper** (2008a), “Müzik Belgeselleri”, *Belgesel Sinema, Belgesel Sinemacılar Birliği Yıllığı*, İstanbul, 2008, ss. 196-200.

**Maral, Alper** (2008b), “Belgesel Filmlerde Müzik Kullanımına Dair Siyasî Notlar,” *Belgesel Sinema*, Belgesel Sinemacılar Birliği, BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği Yayını, 2008, İstanbul, s. 201 – 207.

**Maral, Alper** (2007a), “İlhan Mimaroglu Sinema Köşelerinde,” *Sinematürk Dergisi*, Nisan, 2007, sayı 6, s. 18–20

**Maral, Alper** (2006a), “Elektronik Müzikte Kadın Kimliği: Varoluşa Yeni Bir Alan Kazanmak,” *Yeditepe İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi*, No. 4, Güz, 2006, İstanbul, s. 64-80

**Maral, Alper** (2006b), “İlhan Mimaroglu’dan “*Other Words*,” *Koara Dergisi*, sayı 2, Mart, 2006, s. 19.

**Maral, Alper** (2006c), “İlhan Mimaroglu, *Sing Me a Song of Songmy*,” *Koara Dergisi*, sayı 2, Mart, 2006, s. 17–18

**Maral, Alper** (2003a), “No One Listens / Turkish Contemporary Music in the 20<sup>th</sup> Century and Beyond – a short overview”, *indepaper* (www.indepaper.org), erişim: 21.03. 2003

**Maral, Alper** (2003b), “Elektronik Müzikte Kadın Kimliği – I , Yeni bir Dil Peşinde Kadın Kimliğinin Konumu ve ‘Tuşesi’,” İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Portalı, istanbuldostlari;  
[http://www.istanbuldostlari.org/iksv/iksv\\_index/1,1792,157,00.html?articleid=1852](http://www.istanbuldostlari.org/iksv/iksv_index/1,1792,157,00.html?articleid=1852), erişim tarihi: 30.10.2003

**Maral, Alper**, (2000a). “Müziğin Somutlarına Doğru / Musique Concrète – 1,” *Est & Non /Birikimler Dergisi*, Sayı 4, Mayıs - Haziran 2000, (İstanbul, 2000), s. 66 – 70

**Maral, Alper**, (2000b). “Akustik Fotoğraflar / Musique Concrète – 2,” *Est & Non /Birikimler Dergisi*, Sayı 5/6, Ekim - Kasım 2000, (İstanbul, 2000), s. 86– 92

**Mardin, Şerif**, “Türkiye’de Gençlik ve Şiddet”, *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, 2000, İstanbul.

**Margulies, Roni**, “Küresel Direniş, Yurtseverlik ve İşçi Sınıfı,” *Birikim*, “Karşı Küreselleşme Hareketleri” dosyası, sayı 197, Eylül, 2005, s. 32-36



**Marshall, Andrew G.**, “The Financial New World Order. Towards a Global Currency and World Government,” *Global Research*, 2009

**Material Re Material, Remix & Copyright**, Sonic Arts Lounge,  
Symposium/Dokumentation, PFAU Verlag, Berlin/Saarbrücken, 2003

**Mattelart, Armand**, *Gezegensel Ütopya Tarihi. Kehanetsel Kentten Küresel  
topluma*, Çeviren: Şule Çiltaş, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005

**Mattelart, Armand**, “Düşüncenin Kolonize Edilmesine Nasıl Direnebiliriz?,”  
Çeviren: Ahmet İnel, *Birikim*, “Yeni Dünya Düzeni” dosyası, sayı 64,  
Ağustos, 1994, s. 50-53

**Mattelart, Armand, Érik Neveu**, *Kültürel İncelemelere Giriş*, Çeviren: Hüsni  
Dilli, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007

**Mcevilley, Thomas**, “Arrivederci Venice,” *Art Forum International*, (Kasım,  
1993), 114 – 116, 138.

**MGG** [*Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Digitale Bibliothek Band 60*],  
Bärenreiter-Verlag, 1986

**Messiaen, Olivier**, *The Technique of my Musical Language*, Editions  
Bibliothèque Leduc, Paris, 1942

**Metzger, Christoph**, (haz.), *Baltic Sea Biennale of Sound Art. Sonoric  
Perspectives, Ostseebiennale der Klangkunst*, PFAU Verlag, Saarbrücken,  
2008

**Mimaroğlu, İlhan**, “Postmodernizm Nedir?,” *Ertesi Günce*, Pan Yayıncılık,  
İstanbul, 1994

**Mimaroğlu, İlhan**, *Elektronik Müzik*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1991

**Mimaroğlu, İlhan**, *Sing Me a Song of Songmy, A Fantasy for Electromagnetic Tape Featuring Freddie Hubbard and his Quintet, with Reciters, Chorus, String Orchestra, Hammond Organ, Synthesized and Processed Sounds, Composed & Realized by İlhan Mimaroğlu on Poems by Fazıl Hüsnü Dağlarca & Other Texts*. Atlantic SD 1576 LP, 1971

**Minglu, Gao**, “Extensionality and Internationality in a Transnational Cultural System,” *Art Journal*, c. 57, No.: 4, Kış, 1998, s. 36-39.

**Mitchell, Timothy**, *Mısır’ın Sömürgeleştirilmesi*, İletişim Yayınları, 2001, İstanbul

**Morgan, Robert P.**, (ed.) *Anthology of Twentieth Century Music*, W.W. Northon & Company, New York, 1992

**Morovali, Murat**, *Robert Nozick, Anarşi, Devlet ve Ütopya* (sunuş yazısı); Nozick, Robert, *Anarşi, Devlet ve Ütopya*, (Çeviren: Alişan Oktay), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000 (İkinci Basım: 2006), İstanbul, s. 9 – 18

**Mosquera, Gerardo**, “New Cuban Art Y2K,” Holly Block, (ed.), *Art Cuba: The New Generation*, Harry N. Abrahams, Inc., New York, 2001

**Mulgan, Geoff**, *Antipolitik Çağda Politika*, Çeviren: Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995

**Music! The Berlin Phonogramm-Archiv 1900 – 2000**. WERGO, Museum Collection Berlin, SM 1701 2.

**Münif, Abdurrahman**, “Bir Uygarlığa Karşı Savaş,” Çeviren: Aksu Bora, *irikim*, “Yeni Dünya Düzeni” dosyası, sayı 61, Haziran, 1991, s. 32-35

**Niketia, Kwabana**, Dietrich Heißenbüttel (söyleşi), “Die Tradition entdecken, um Neues zu Schaffen”, *Neue Zeitschrift für Musik*, Sayı 5/2006 (Ekim – Kasım), Schott Music, Mainz, s 24 – 25.

**Nehring, Neil**, *Popular Music, Gender and Postmodernism. Anger is an Energy*, Sage Publications, Thousand Oaks, California, 1997

**Nelson, Peter, Nigel Osborne** (ed.), *American Women Composers—Contemporary Music Review*, Vol. 16. (Chur, Reading, Paris, Philadelphia, Tokyo: Harwood Academic Publishers, 1997).

**Nercessian, Andy**, *Postmodernism and Globalization in Ethnomusicology. An Epistemological Problem*, The Scarecrow Press, Inc., Lanham, Maryland, and London, 2002

*Neue Zeitschrift für Musik*, “Global Ear. Afrika,” sayı 5/2006 (Ekim – Kasım), Schott Music, Mainz

*Neue Zeitschrift für Musik*, 5/2006, (Ekim – Kasım), yazarı belirtilmemiş tanıtım yazıları ve haberler, Schott Music, Mainz, s. 4 – 6.

*Neue Zeitschrift für Musik*, “Low-Tech,” sayı 1/2007 (Ocak-Şubat), 2007, Schott Music, Mainz

“*Neye Alternatif*” 1. Uluslararası Sanatçı İnisiyatifleri, İstanbul Buluşması. *Ist International Artist Initiatives, Istanbul Meeting, “Alternative to What”* İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, Görsel Sanatlar Yönetmenliği, İstanbul, 2010-06-06

**Niedermayr, Susanna, Christian Scheib**, *Europäische Meridiane. Neue Musik Territorien. Reportagen aus Ländern im Umbruch*. PFAU Verlag, Saarbrücken, 2003

**Niedermayr, Susanna, Christian Scheib**, *im osten - neue musik territorien in europa. reportagen aus landern im umbruch. In the east – new music territories in europe*, PFAU Verlag, Saarbrucken, 2002

**Nordic Music Days**, Festival Katılım Dosyası, 2007, Norrkoping

**Nozick, Robert**, *Anarşı, Devlet ve ütopya*, (eviren: Alişan Oktay), İstanbul Bilgi niversitesi Yayınları, 2000 (kinci Basım: 2006), İstanbul.

**Nyman, Michael**, *Experimental Music. Cage and Beyond*, (Second Edition), Cambridge University Press, 1999

**Okuglu, İbrahim**, *Emperyalist Küreselleşme ve Jeopolitika*, Ceylan Yayınları, İstanbul, 2009

**Oksay, Reyhan** (der.), “200 Yıllık “Büyüme Modeli” Dünya’yı Batırdı: Şimdi Ne Olacak?,” *Cumhuriyet Bilim ve Teknoloji*, 16 Nisan, 2010, s. 2

**Orhun, Ömer**, “Unutma Biçimleri”, Kayıtdışı 02, Tasarım Haftası: *Liminal*. “Tartışmalar” bölümünde yapılan sunumun (Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, 04.02.2009, İstanbul) yayınlanmamış metni.

**Oskay, nsal**, *Müzik ve Yabancılaşma, Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir n alıŐma*, Dost Y., 1982, Ankara

**Ostleitner, Elena**, “Tendenzen, Entwicklungen, Forschungen. “Frau und Musik” in Österreich”, *sterreichische MUSIKZEITSchrift*, Thema: Musik und Frau (Müzik ve Kadın zel sayısı), 11-12, 2008, Viyana, s. 6-14

**Oxfam**, “Afrika KavŐakta: Hizmet Götürme Zamanı,” *Birikim*, “Afrika: Aynımız, Aynamız?” dosyası, Sayı 176-177, Kasım-Aralık, 2003, s. 26-39

**Ozay, Mehmet**, *Westernizing the Third World. Eurocentricity of Economic Development Theories. second edition*, Routledge, London, 1999

**Österreichische MUSIKZEITSchrift**, *Thema: Musik und Frau* (Müzik ve Kadın özel sayısı), 11-12, 2008, Viyana

**Österreichische MUSIKZEITSchrift**, *Thema: Sponsoring, Skandale, Staatsoperette* (Sponsorluk, Skandallar ve Devlet Operetleri temalı sayı), 11-12, 2002, Viyana.

**Österreichische MUSIKZEITSchrift**, *Thema: Neue Musik und Ideologien* (Yeni Müzik ve İdeolojiler temalı sayı) sayı 8-9, 2007, Viyana

**Özbek, Ayşegül**, “Sınırların Kalktığı Bir Sahne,” *Cumhuriyet*, 21 Nisan, 2010, s. 17

**Özmen, Kemal**, “Ünanimizm,” *Türk Dili, Yazın Akımları Özel Sayısı*, Ocak, 1981, Sayı, 349, Ankara, 1981, s. 219-240

**Panofsky, Erwin**, ““Rönesans:” Kendini Tanımlamak Mı, Kendini tanımamak Mı?,” Çeviren: Ömer Madra, (ortak yayın), *Rönesansın Serüveni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, içinde, s. 11-18.

**Parekh, Bhikhu**, *Çokkültürlülüğü Yeniden Düşünmek – Kültürel Çeşitlilik ve Siyasi Teori*, (*Rethinking Multiculturalism – Cultural Diversity and Political Theory*, MacMillan Publishers, 2000), Çeviren: Bilge Tanrıseven, Phoenix Yay., Ankara, 2002

**Pater, Walter**, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*’nin sonuç bölümü (1873); yeni baskısı: Buckler, William, E., (haz.), *Walter Pater: Three Major Text*, New York University Press, New York ve Londra, 1986, içinde s. 217-20.

**Perloff, Marjorie**, *21st-Century Modernism. The “New” Poetics*, Blackwell Publishers, Oxford, 2002

- Picken, Laurence**, *Folk Musical Instruments of Turkey*, Oxford University Press, London, 1976
- Picon, Antoine**, “Bilm,” Riot-Sarcey, Michéle, Thomas Bouchet, Antoine Picon (der.), *Ütopiyalar Sözlüğü*, Çeviren: Turhan Ilgaz, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2003, s.38-41
- Pomeranz, Kenneth**, *The Great Divergence*, Princeton University Press, Princeton, 2000
- Ponting, Clive**, *World History*, Chatto & Windus, Londra, 2000
- Portugalov, K.**, (program notları): Scriabin, A., A. Nemtin, *The Initial Act, for large symphony orchestra, piano, organ, chorus and lighting effects, Part I*, МЕЛОДИЯ, 04259-60(a) [LP], tarihsiz
- Prix Ars Electronica Cyberarts 2003**, *Computer Animation / Visual Effects / Interactive Arts / Digital Music*, CD+DVD, ORF, Linz, 2003
- Pultar, Gönül, Emine O. İncirlioğlu, Bahattin Akşit**, (derl.), *Kültür ve Modernite*, Türkiye Kültür Araştırmaları Derneği, Tetragon, İstanbul, 2003
- Rickards, Guy**, *Hindemith, Hartmann and Henze*, Phaidon Press Limited, London, 1995
- Riot-Sarcey, Michéle, Thomas Bouchet, Antoine Picon** (der.), *Ütopiyalar Sözlüğü*, Çeviren: Turhan Ilgaz, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2003
- Robertson, Robbie**, *The Three Waves of Globalization. A History of a Developing Global Consciousness*, Fernwood Publishing, Nova Scotia, 2003
- Roche, Maurice**, *Mega-Events and Modernity: Olympics and expos in the growth of global culture*, Routledge, 2000.

- Rosenau, Pauline Marie**, *Post-modernizm ve Toplum Bilimleri*, Çeviren: Tuncay Birkan, Bilim ve Sanat, Ankara, 1998 (ikinci basım: 2004)
- Rosenberg, Justin**, *The Follies of Globalization Theory*, Verso, 2000, Londra,
- Rosler, Martha**, "Money, Power, Contemporary Art," *Art Bulletin*, V.79, No. 1, 1997, s. 20-24
- Rugman, Alan**, *Globalleşmenin Sonu. Radikal Bir Globalleşme Analizi*, Çeviren: Sedat Eroğlu, MediaCat, Ankara, 2000
- Russolo, Luigi**, *Die Kunst der Geräusche*, Edition Neue Zeitschrift für Musik, Schott, Mainz, 2000.
- Salter, Mark B.**, *Barbarians & Civilization in International Relations*, Pluto Press, London, 2002
- Samuel, Claude**, *Music et Couleur: Nouveaux Entretiens avec Claude Samuel*, Paris: Belfond, 1986
- Sarup, Madan**, *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, Çeviren: Abdülbaki Güçlü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004 (2. baskı)
- Sauer, Theresa**, *Notations 21*, Mark Batty Publisher, New York, 2009
- Say, Fazıl**, *Yalnızlık Kaderi. Bir Müzisyenin Notları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2009.
- Schaeffer, Pierre**, *Traité des objets musicaux*, Éditions du Seuil, Paris, 1966
- Schaeffer, Pierre**, *À la recherche d'une musique concrète*, Éditions du Seuil, Paris, 1952
- Schaeffer, R. Murray**, *The Tuning of the World*, Knopf, 1977

**Schumacher, Frank**, “A.B.D.: Yaşam Tarzıyla Bir İmparatorluk Mu?,” Aldrich, Robert (haz.), *Emperyal Çağ*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2008, ss. 278-303.

**Scriabin, A., A. Nemtin**, *The Initial Act, for large symphony orchestra, piano, organ, chorus and lighting effects, Part I*, МЕЛОДИЯ, 04259-60(a) [LP]

**Sedak, Eva**, “The Modern,” “Modernism,” “Modernist Classicism.” Croatian Twentieth Century Music,” *World New Music Magazine*, No. 15, Nisan, 2005, Köln, 2005, s. 4-18

**Seebohm, Andrea**, “Drigentinnen im Vormarsch,” *Österreichische MUSIKZEITSchrift, Thema: Musik und Frau* (Müzik ve Kadın özel sayısı), 11-12, 2008, Viyana, s. 27-37

**Semprun, Jorge; Dominique de Villepin**, *Avrupa İnsanı, ( L’homme européen*, Plon, Paris, 2005), Çeviren: Aydın Cıngı, Agora Kitaplığı, 2006, İstanbul

**Sevinç, Akın**, *Ütopya: Hayali Ahali Projesi*, OkuyanUs Yayınları, İstanbul, 2004

**Shiva, Vandana**, *Biopiracy. The Plunder of Nature and Knowledge*, South End Press, Boston, 1997

**Shohat, Ella, Robert Stam**, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, Routledge, Londra, 1994

**Shutt, Harry**, *Yeni Bir Demokrasi. İflas Etmiş Dünya Düzenine Alternatifler*, Çevirenler: Mahmut Tekçe, Bilge Gürsu Nomer, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2003

**Smith, Adam**, *The Wealth of Nations*, W. Strahan and T. Cadell, Londra, 1776. [Yapıtın türkçesi *Milletlerin Zenginliği* adıyla yayınlanmıştır (İş Bankası Yayınları, (3. Baskı), İstanbul, 2009)]



**Somersan, Semra**, “Babil Kulesi’nde Etnilerden Ulus-Devletlere”, *Etnisite, Doğu Batı*, Yıl: 11, Sayı 44, Şubat, Mart, Nisan, 2008, Ankara, içinde, s. 75 – 90.

**Soner, Şükran**, “Dünya Dengeleri Sil Baştan – I. Korkut Boratav’la Söyleşi,” *Cumhuriyet*, 29.04, 2010.

**Sönmezoğlu, Faruk, Y. Gökalp Yıldız, D. Ülke Arıboğan, Beril Dedeoğlu**, *Uluslararası İlişkiler Sözlüğü. Uluslararası Politika, Diplomasi Tarihi, Uluslararası Örgütler, Uluslararası Hukuk, Uluslararası İktisat, Ülkeler*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1992

**Sperber, Roswitha**, (yay. haz.), *Women Composers in Germany*, Inter Nationes, 1996, Bonn

**Sperber, Roswitha**, (yay. haz.), *Komponistinnen in Deutschland*, Inter Nationes, 1996, Bonn

**Stahmer, Klaus Hinrich**, “Mit Papa Haydn am Klimandscharo. Afrikanische Streichquartette,” *Neue Zeitschrift für Musik*, sayı 5/2006 (Ekim – Kasım), Schott Music, Mainz, s.18-23.

**Stallabrass, Julian**, *Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*, Çeviren: Esin Soğancılar, İletişim, İstanbul, 2009, İstanbul

**Stanway, Andrew**, *Alternatif Tıp*, Çeviren: A. Aker, A. Kut, A. Okçu, İnsan Yay., İstanbul, 1992

**Steenhuisen, Paul**, “TRANS\_IT. The ISCM World New Music Days, Switzerland, 2004,” *World New Music Magazine*, No. 15, Nisan, 2005, Köln, 2005, s. 56-65

**Stiglitz, Joseph E.**, *Küreselleşme: Büyük Hayal Kırıklığı*, Çevirenler: Arzu Taşçıoğlu, Deniz Vural, Plan B, İstanbul, 2004 (3. baskı)

**Strahmer, Frank**, “Die Premiere der ARTMUSFAIR#01 in Helsinki (2.-4.10),”  
*Österreichische MUSIKZEITSchrift, Thema: Musik und Frau* (Müzik ve Kadın temalı sayı), 11-12, 2008, Viyana, ss. 86-87.

**Strange, Allen**, *Electronic Music*, William C. Brown, Dubique, Iowa, 1972.

**Suchy, Irene**, “Hebammen der Musik. Musikmäzementum in Österreich”,  
*Österreichische MUSIKZEITSchrift, Thema: Sponsoring, Skandale, Staatsoperette* (Sponsorluk, Skandallar ve Devlet Operetleri temalı sayı), 11-12, 2002, Viyana, s. 25-39.

**Sutcliffe, Bob**, *100 Ways of Seeing an Unequal World*, Zed Books, Londra, 2001

**Sümer, Çağdaş**, “Yeni Bir Remi Tarihe Doğru: ‘Liberal-Muhafazakâr Sentez’,”  
Liberal-Muhafazakâr Sentez: Yeni Rejim, Yeni Resmi Tarih” dosyası,  
sayı 73, Mart, 2010, s. 9-13

**Şahin, Ümit**, “Kyoto’ya İtirazın Arkaplanı: Endüstriyel Kalkınmaya Evet Mi, Hayır Mı?” *Birikim*, “Ekolojik Kriz, Küreselleşme ve Yeni Sol” dosyası,  
Sayı 216, Nisan, 2007, s. 6-12

**Şahiner, Rifat**, *Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayıncılık, İstanbul, 2008

**Takış, Taşkın**, “Fantastik Bir Festival: Küreselleşme”, *Dünya Neyi Tartışıyor? I – Küreselleşme, Doğu Batı*, Yıl: 5, Sayı 18, Şubat, Mart, Nisan, 2002,  
Ankara, içinde, s. 7 – 8.

**Takış, Taşkın**, “Etnisite Sorunu”, *Etnisite, Doğu Batı*, Yıl: 11, Sayı 44, Şubat, Mart, Nisan, 2008, Ankara, içinde, s. 7 – 8.

**Tanış, Tolga**, “New York’taki Oryantalistlerle İstanbul’daki Ayrımcılar,”  
*Hürriyet Pazar*, 6 Aralık, 2009, s. 2

**Tao, Yu**, “Chinese Women Composers – Finding Their Way in Global Culture, Emancipation and the Expanded Field of Art Music”, *World New Music Magazine*, 17, *Chinese Contemporary Music*, ed. Andreas Engström, for the International Society for Contemporary Music (ISCM), November, 2007, içinde, s. 19-25

**Taruskin, Richard**, *Music in the Late Twentieth Century*, Oxford University Press, New York, 2010

**Taşkın, Yüksel, vd.** (haz.), *Tek Kutuplu Dünyada Yaşamak. Gerçekler, Yanılgılar ve Beklentiler*, agora Kitaplığı, İstanbul, 2006

**Tavşanoğlu, Leyla**, “Ayrılıkçılık Belirginleşti” (Güngör Uras ile söyleşi), *Cumhuriyet*, 5 Nisan 2009, s. 12

**Tekeli, İlhan, Selim İlkin**, *Türkiye ve Avrupa Birliği 3. ulus Devletini Aşma Çabasındaki Avrupa’ya Türkiye’nin Yaklaşımı*, Ümit Yayıncılık, Ankara, 2000

**Tekelioğlu, Orhan**, “Yeniden “Musiki İnkılâbı” mı?,” *Radikal İki*, 20 Eylül, 2009, s. 11

**The American Heritage® Dictionary of the English Language, Third Edition** (elektronik versiyon), Houghton Mifflin Company, 1996

**Theamlitz, Terre**, *Couture Cosmetique*, program notları, CD kitapçığı içinde: *sampling rage*, x – tract, LC 08864, 2001, Berlin, s.2

**Them, Jörg**, “Befreiung der Masken. Hans Huysens “Afrikanische” Oper “Masques” als Chance für Europa,” *Neue Zeitschrift für Musik*, Sayı 5/2006 (Ekim – Kasım), Schott Music, Mainz, s. 28 – 31.

**Thompson, Paul**, *Geçmişin Sesi. Sözlü Tarih*, Çeviren: Şehnaz Layıkel, Tarih Kurumu Yurt Yayınları, İstanbul, 1999

**Tibia**, (*Tahta Üflemeli Çalgılar Dergisi*), *Magazin für Holzbläser*, kitap tanıtım yazıları bölümü, cilt 1/2007, s. 371a, ilk isimsiz tanıtma yazısı.

“Althanasius Kirchner, *Musurgia universalis*, 1662, Andreas Hirsch’in almancaya çevirdiği bölümlerin tıpkıbasımı, yay. haz. Melanie Wald, Bärenreiter-Verlag, 2006”

**Tibia**, (*Tahta Üflemeli Çalgılar Dergisi*), *Magazin für Holzbläser*, kitap tanıtım yazıları bölümü, cilt 1/2007, s. 371b, ikinci isimsiz tanıtım yazısı. “Melanie Wald, *Welterkenntnis aus Musik. Althanasius Kirchners “Musurgia universalis” und die Universalwissenschaft im 17. Jahrhundert.* Bärenreiter-Verlag, 2006 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Band 4)”

**Tok, Nafiz**, *Kültür, Kimlik ve Siyaset*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003

**Tomlinson, John**, *Küreselleşme ve Kültür*, Çeviren: Arzu Eker, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004

**Topal, R. Şeminur**, *Değiştirilen GEN mi? SEN mi? EVREN mi?*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul, 2007

**Topçuoğlu, Abdullah, ve Yasin Aktay** (derl.), *Postmodernizm ve İslâm. Küreselleşme ve Oryantalizm*, Vadi Yayınları, Ankara, 1996

**Township Jive**, Yön.: Bram De Rijcker, Epeios Productions, 2006, Belçika

**Törenli, Nurcan**, *Enformasyon Toplumu ve Küreselleşme Sürecinde Türkiye*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004, (2. Basım), İstanbul, 2004

**Traverso, Enzo**, *Geçmişini Kullanma Kılavuzu*, Çeviren: Işık Ergüden, Versus Kitap, İstanbul, 2009

**Tsang, Richard**, “Hong Kong New Music – From Past Decades to the Future”,  
*World New Music Magazine*, 17, *Chinese Contemporary Music*, ed.  
Andreas Engström, for the International Society for Contemporary Music  
(ISCM), November, 2007, içinde, s. 9

**Turner, Bryan S.**, *Orientalism, Post-modernism and Globalism*, Routledge,  
Londra, 1993

**Ullmaier, Johannes**, “Nachwort,” Luigi Russolo, *Die Kunst der Geräusche*,  
Edition Neue Zeitschrift für Musik, Schott, Mainz, 2000. S. 80-97.

**Ulugay, Osman**, *Küresel Çöküş ve Kapitalizmin Geleceği*, Söyleşi: Murat Aksoy,  
Özgür Yayınları, İstanbul, 2009

**Urgan, Mina**, *Edebiyatta Ütopya Kavramı ve Thomas More*, adam Yayıncılık,  
İstanbul, 1984

**Utz, Christian**, “Dislocated Identities – Fragmentary Thoughts on East Asian  
Music in Europe”, *World New Music Magazine*, 17, *Chinese  
Contemporary Music*, ed. Andreas Engström, for the International Society  
for Contemporary Music (ISCM), November, 2007, içinde, s. 55

**Utz, Christian** (haz.), *Musik und Globalisierung. Zwischen kultureller  
Homogenisierung und kultureller Differenz*, PFAU Verlag, Saarbrücken,  
2007

**Utz, Christian**, “Beyond Cultural Representation: Recent Works for the Asian  
Mouth Organs *Shō* and *Sheng* by Western Composers, *The World of Music*  
47(3), 2005, s. 113-134

**Ünker, Pelin, Nur Banu Kocaarslan**, “Küresel Sistemin Kader Toplantısı,”  
*Cumhuriyet*, 21 Eylül, 2009, s. 13

**Vanvugt, Evald**, *De maaged en de soldaat: Koloniale monumenten in Amsterdam en elders*, Amsterdam, 1996.

**Vassaf, Gündüz**, “Dünyanın Sanat Fabrikası,” (“Kendimi Çin’de Buldum – 3), *Radikal*, 4 Mayıs, 2010, s. 17

**Volans, Kevin, Jürgen Grözinger** (söyleşi), ““Zur Freiheit führen viele Wege” – Der Komponist Kevin Volans über Afrika und die musikalische Avantgarde”, *Neue Zeitschrift für Musik*, Sayı 5/2006 (Ekim – Kasım), Schott Music, Mainz, s 16 – 17

**Wagner, Christoph**, “Musikalische Entkolonisierung. Das PanAfrican Orchestra macht aus der Idee eines vereinten Afrika Musik,” *Neue Zeitschrift für Musik*, Sayı 5/2006 (Ekim – Kasım), Schott Music, Mainz, s. 34 – 35.

**Wainaina, Binyavanga**, “How to write about Africa,” *Granta, The Magazine of New Writing*, sayı 92, Kış, 2005, Londra, s. 91 – 95.

**Wallerstein, Immanuel**, “Geopolitics and the World –Economy. A Crisis of Transformation (Jeopolitika ve Dünya Ekonomisi. Bir Dönüşüm Krizi,” Küresel Perspektifte Tarih/History from a Global Perspective-Faruk Tabak’ın Çalışmaları Anısına/Faruk Tabak’s Scholarship Konferansı, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Dolapdere Kampüsü, 6.3, 2009 (a), İstanbul. [İ. Bilgi Üniversitesi tarafından konuşmaların video kayıtları yapılmıştır].

**Wallerstein, Immanuel**, “A Geohistorical Autumn: The Mediterranean, Braudel, and World-Systems Analysis (Coğrafi-Tarihsel Bir Sonbahar: Akdeniz, Braudel ve Dünya Sistemleri Analizi),” Küresel Perspektifte Tarih/History from a Global Perspective-Faruk Tabak’ın Çalışmaları Anısına/Faruk Tabak’s Scholarship Konferansı, İstanbul Bilgi Üniversitesi, santralistanbul, 7.3, 2009 (b), İstanbul. [İ. Bilgi Üniversitesi tarafından konuşmaların video kayıtları yapılmıştır].

**Wallerstein, Immanuel**, *Ütopistik ya da 21. Yüzyılın Tarihsel Seçimleri*, Avesta, 1999, İstanbul

**Wallerstein, Immanuel**, *Yeni Bir Sosyal Bilim İçin*, Aram Yayıncılık, İstanbul, 2003

**Wallerstein, Immanuel**, *Bildiğimiz Dünyanın Sonu.. Yirmi Birinci Yüzyıl İçin Sosyal Bilim*, Çeviren: Tuncay Birkan, Metis, İstanbul, 2000 (İkinci basım: 2003)

**Wallerstein, Immanuel**, *Sosyal Bilimleri Açın*, (Gulbenkian Komisyonu), Metis, İstanbul, 1996

**Wallerstein, Immanuel**, *Jeopolitik ve Jeokültür*, İz Yayıncılık, İstanbul, 1993

**Walton, Chris**, “Musikalische Moderne in Afrikanischer Synthese. Die Musik des Südafrikanischen Komponisten Stefans Grové,” *Neue Zeitschrift für Musik*, Sayı 5/2006 (Ekim – Kasım), Schott Music, Mainz, s. 38 – 39.

**Watson, Paul Joseph**, *Order out of Chaos. Elite Sponsored Terrorism and the New World Order*, Alex Jones Productions, Austin, 2003

**Weissweiler, Eva**, *Komponistinnen Aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen*, Fischer Taschenbuch Verlag, 1981, Frankfurt am Main

**Welton, Neva, Linda Wolf**, *Küresel Başkaldırı. Yirmi Birinci Yüzyılın Tiranlarına Karşı Mücadele*, Çeviren: Aydın Ekin Sağlam, Aykırı Yayıncılık, İstanbul, 2004

**Winckel, Fritz**, *Music, Sound and Sensation*, Dover Publications, New York, 1967

**Wolf, Eric R.**, *Europe and the People Without History*, University of California Press, Berkeley, 1982

**Woolf, Virginia**, *Modern Fiction* (1925); yeni baskısı: *Collected Essays*, cilt 2, Hogarth Press, Londra, 1966, s. 106-7

**World New Music Magazine**, *Sections' Reports*, No. 15, Nisan, 2005, Köln, 2005, s. 4-18 s. 67-103

**Wu, Chin-tao**, *Kültürün Özelleştirilmesi. 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, Çeviren: Esin Soğancılar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005

**Xenakis, Iannis**, *Formalized Music*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana, 1971.

**Yanardağ, Merdan (ed.), Barış Terkoğlu, Alzade Güldağ, Ramazan Gülten, Vural Balık, Ulaş Meydan**, *Yeni Muhafazakârlar (Neo-Cons). Amerika'nın Kara Kitabı*, Çiviyazıları, 2004, İstanbul

**Yardımcı, Sibel**, *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, İletişim Yayınları, sanathayat Serisi, 8., 2005, İstanbul

**Yenal, Zafer**, Biray Kolluoğlu Kırılı, "Distopyalar ve Ütopyalar Arasında Karşı Küreselleşme Hareketleri," *Birikim*, "Karşı Küreselleşme Hareketleri" dosyası, sayı 197, Eylül, 2005, s. 10-17

**Yetim, Nalan**, "Küresel Üretim Yapılanmasına Kültürel Yanıtlar: Ulusal – Yerel?", *Dünya Neyi Tartışıyor? I – Küreselleşme, Doğu Batı*, Yıl: 5, Sayı 18, Şubat, Mart, Nisan, 2002, Ankara, içinde, s. 129 – 142.

**Yılmaz, Aytekin**, *Romantizmden Gerçeğe Küreselleşme*, Minima Yayıncılık, Ankara, 2007



**Yves Duplessis**, "Dadaizm," *Türk Dili, Yazın Akımları Özel Sayısı*, Ocak, 1981,  
Sayı, 349, Ankara, 1981, s. 256-261

**Web siteleri:**

<http://www.elysee.fr/webtv/index.php?intChannelId=3&intVideoId=735>

(erişim: 09.11.2008)

<http://afp.google.com/article/ALeqM5gtrG5UIoFYW790SIuUSnH2zAFJGO>

(erişim: 09.11.2008)

<http://www.symbolicSound.com/press-AES97.html> (erişim: 07.09. 2009)

<http://www.elysee.fr/webtv/index.php?intChannelId=3&intVideoId=735>

(erişim: 07.09. 2009)

<http://afp.google.com/article/ALeqM5gtrG5UIoFYW790SIuUSnH2zAFJGO>

(erişim: 07.09. 2009)

<http://blog.gksden.org/wp-content/uploads/2009/04/cubase-le-4-screenshot-big.jpg> (erişim: 07.09. 2009)

[http://experimentalrock.files.wordpress.com/2008/10/fruity\\_loops8.jpg](http://experimentalrock.files.wordpress.com/2008/10/fruity_loops8.jpg)

(erişim: 07.09. 2009)

<http://i12.tinypic.com/4uornnr.jpg> (erişim: 07.09. 2009)

[http://www.gunnzdesigns.com/gingabear/wp-](http://www.gunnzdesigns.com/gingabear/wp-content/uploads/2008/09/maxmspscreensnapz001.jpg)

[content/uploads/2008/09/maxmspscreensnapz001.jpg](http://www.gunnzdesigns.com/gingabear/wp-content/uploads/2008/09/maxmspscreensnapz001.jpg) (erişim: 07.09. 2009)

[http://www.music-software-reviews.com/image-files/fruity\\_loops\\_fl\\_studio\\_6.jpg](http://www.music-software-reviews.com/image-files/fruity_loops_fl_studio_6.jpg)

(erişim: 07.09. 2009)

<http://www.indepaper.org> (erişim: 21.03. 2003)

[http://www.istanbuldostlari.org/iksv/iksv\\_index/1,1792,157,00.html?articleid=1852](http://www.istanbuldostlari.org/iksv/iksv_index/1,1792,157,00.html?articleid=1852), (erişim: 30.10.2003)

<http://www.iam-africa.eu>

<http://www.timo->

[kahlen.de/Zwiebelmuster\\_2006\\_re.jpg&imgrefurl=http://www.timo-kahlen.de/soundsc2.htm&usg=\\_\\_4tdY7TpJf2JDW-aDji4UAowP79o=&h=416&w=317&sz=8&hl=tr&start=6&um=1&tbnid=cELcIvDH9QmorM:&tbnh=125&tbnw=95&prev=/images%3Fq%3Dsound%2Bsculpture%26hl%3Dtr%26rls%3Dcom.microsoft:tr:IE-SearchBox%26rlz%3D1I7CYBA\\_en%26sa%3DN%26um%3D1](http://www.timo-kahlen.de/Zwiebelmuster_2006_re.jpg&imgrefurl=http://www.timo-kahlen.de/soundsc2.htm&usg=__4tdY7TpJf2JDW-aDji4UAowP79o=&h=416&w=317&sz=8&hl=tr&start=6&um=1&tbnid=cELcIvDH9QmorM:&tbnh=125&tbnw=95&prev=/images%3Fq%3Dsound%2Bsculpture%26hl%3Dtr%26rls%3Dcom.microsoft:tr:IE-SearchBox%26rlz%3D1I7CYBA_en%26sa%3DN%26um%3D1)

<http://www.oddmusic.com/gallery/stamenphone.jpg&imgrefurl=http://www.oddmusic.com/gallery>

[http://images.google.com/imgres?imgurl=http://www.puzzleoflight.com/images/soundsculpt4.jpg&imgrefurl=http://www.puzzleoflight.com/sound.html&usg=\\_\\_Y9I7VzllUAtYcT4hlnlZGZLTBoI=&h=389&w=534&sz=69&hl=tr&start=27&um=1&tbnid=iflGxTZaGaDhxM:&tbnh=96&tbnw=132&prev=/images%3Fq%3Dsound%2Bsculpture%26ndsp%3D20%26hl%3Dtr%26rls%3Dcom.microsoft:tr:IE-SearchBox%26rlz%3D1I7CYBA\\_en%26sa%3DN%26start%3D20%26um%3D1\)](http://images.google.com/imgres?imgurl=http://www.puzzleoflight.com/images/soundsculpt4.jpg&imgrefurl=http://www.puzzleoflight.com/sound.html&usg=__Y9I7VzllUAtYcT4hlnlZGZLTBoI=&h=389&w=534&sz=69&hl=tr&start=27&um=1&tbnid=iflGxTZaGaDhxM:&tbnh=96&tbnw=132&prev=/images%3Fq%3Dsound%2Bsculpture%26ndsp%3D20%26hl%3Dtr%26rls%3Dcom.microsoft:tr:IE-SearchBox%26rlz%3D1I7CYBA_en%26sa%3DN%26start%3D20%26um%3D1)

<http://hirsutehistory.com>

<http://tackytouristphotos.com/2009/11/china-outlaws-tacky-souvenirs/>

<http://www.bartleby.com/246/>

<http://www.iawm.org/congress2008.htm> / erişim: 05.04.2010

<http://www.cso.gov.tr/> erişim: 05.04.2010

<http://www.idso.gov.tr/> erişim: 05.04.2010

<http://www.izdso.gov.tr/orkestra.php/> erişim: 05.04.2010

<http://www.cukurovasenfoni.org/cdso/sanatcilar.asp/> erişim: 05.04.2010

<http://www.iam-africa.eu> (Joseph Matare (müd.), [j.matare@swissonline.ch](mailto:j.matare@swissonline.ch))

<http://www.ircam.fr/instr.html>

<http://www.adme.ru>

<http://www.tuluyhanugurlu.com>.

<http://www.chinese-avantgarde.com>

## Özet

21. yy. başında, “Yeni Dünya Düzeni” adı altında empoze edilmeye çalışılan dünya tasarımının yaşamın birçok alanına belirleyici yansımaları olmuştur. Başta, “Küreselleşme” tezleriyle desteklenen yeni dolaşım ve paylaşım modellerinin, sadece, bu tezlerin odağındaki ekonomi-politik doktrinlerin yörüngesinde geçerli oldukları, ve ancak belli-başlı oligarklar ile, bazı özel çıkar gruplarının lehine çalıştıkları, deşifre edilmeye başlanmıştır. “Yeni Dünya Düzeni”nin hiç de “yeni” olmadığı; emperyal kodları, kolonyal konvansiyonları, belli “merkez”lerin egemenliklerini pekiştirdiği, çok geçmeden anlaşılmıştır.

“Yeni Dünya Düzeni”nin olumsuzluklarıyla sarsılan toplumda müzik ve sanat nasıl işlevler yüklenebilirler? Müzik ve sanat üreticilerinin varoluşları hangi etmenlere bağlıdır? Hangi konvansiyonlar sanat için en belirleyici konumlarda olacaklardır? Yeni rol modelleri, kalıplar, söylemler, hangi yörüngelerde belirleneceklerdir?

Post-modernizm’in bir umut olarak belirmesiyle, yerine doktriner tonunu koruyan, baskıcı bir Neo-modernizm’in geçmesi arasında oldukça kısa bir zaman dilimi vardır. Neden dünya eski konvansiyonlarına teslim olmuştur? Sanatın kırılma noktalarına tanıklık edişinden çıkan ipuçları nelerdir?

Dünyanın değişen kutupluluk modeli merkez-çevre ilişkilerini yeniden tartışılır kılmıştır. Bu süreç bir yandan yeni piyasaların kurulmasına yolaçarken, diğer yandan konvansiyonel söylemlerin “uysallaştırıcılıkları,” tektipleştiriciliği, “uygun-öteki” kılıcılığı, vb., merkezin manipülasyonlarıyla, gerisin-geri dolaşıma sokulmuşlardır.

İletişim teknolojileri aidiyet biçimlerini dönüştürmüş, yeni kimliklerin şekillenmelerini hızlandırmıştır. Sanal ortam, “zahirî cemaatler,” vb., yaşam pratikleri giderek yaşamın “gerçekleri” olarak görülmeye başlamıştır. Yeni piyasalar da bu ortamlarda kurulmaya, yapıtlar ve üreticileri bu ortamlarda temsil edilmeye başlamışlardır. “Ekonomiden bağımsız”mışlar gibi yansıtılan bu hamlelerin gerisinde gizlenen ekonomik ve politik hamlelerin büyüklükleri ise kavrayışı zorlayacak boyutlardır.

Gene de sayısız alternatif üretilmekte, yeni kimlikleri ve boyutlarıyla müzik toplumsal yaşamın önemli bir ögesi olmayı sürdürmektedir. Önemli olan bundan hangi ekonomi-politik güçlerin rant sağlayacaklarıdır.

**Anahtar Kelimeler:**

Yeni Dünya Düzeni

Küreselleşme

Post-modernizm

Neo-modernizm

Himaye

## **Abstract**

The new design that was imposed on the world at the beginning of the 21st Century, namely the New World Order, had its reflections on many aspects of life. The new circulation and distribution models that were wellcomed, first, thanks to the theses on “Globalization” were soon discovered to be only valid within the doctrines of political economy ushered in by these theses and only served the oligarchs and some special interest groups. It soon became clear that the “new world order” was not new after all, that it strengthened imperial codes, colonial conventions, hegemonies of certain “tyrants.”

What tasks can music and arts perform in a society shaken by the negativities of the New World Order? What are the factors that help the existence of those who produce music and he arts? What will the most determinant conventions be for the arts? Through which processes will the role-models, patterns and discourses, be determined?

Very little time lapsed between the appearence of Post-modernism as a hope and its being replaced by an oppressive Neo-modernism. Why did the world surrender to its old conventions? Presently, art is testifying to the breakdown of history—would there be a way of using this testimony to obtain some clues about the process?

The changing polarization model of the world has brought back to the floor the relationships of center and periphery. While new markets are born, concepts of “submissiveness,” “standardization,” “the fitting-other,” have been re-introduced through the manipulations of the center.

Communication technologies have transformed the forms of belonging and accelerated the shaping of identities. Routine practices such as the virtual reality, or “imaginary communities,” came to be seen as “the realities” of life. New markets are born within this climate; works, as well as their creators are featured in these settings. Hidden behind these efforts to make them seem “independent from economy,” are gargantuan economic and political agendas.

Nevertheless, countless alternatives are being produced—music still goes on being an important element of social life through new identities and dimensions. The crucial point is which forces of political economy will reap the values it creates.

**Keywords:**

The New World Order

Globalization

Post-modernism

Neo-modernism

Patronage



## Özgeçmiş

**Alper Maral**, İstanbul, 1969

İstanbul Alman Lisesi (1989) ve İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Uluslararası İlişkiler Bölümü'nü bitirdikten sonra (1994) çeşitli üniversitelerde dersler vermeye başladı. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel Bilimler Bölümü, Duysal Tasarım Anabilim Dalı bünyesinde kompozisyon ve müzikoloji alanında tamamladığı Yüksek Lisans ve Doktora derslerinin ardından Prof. Dr. Ahmet Yürür danışmanlığında hazırladığı, "21. Yüzyıl Başında, Müziğin Toplumsal Değişim Süreci İçindeki Yerinin Tanımlanması Çabası" konulu çalışmasıyla Doktora Adayı oldu.

Sahne müziği ağırlıklı çalışmalarının yanında çeşitli uluslararası organizasyonlar için senfonikten elektroniğe birçok değişik türde kompozisyonlar hazırladı; besteci ve icracı olarak yurtiçi ve yurtdışı festivallere katıldı, ödüller aldı. Kurucusu ya da üyesi olduğu birçok müzik topluluğuyla beraber sayısız etkinlikte yer aldı, albümler yayınladı.

Yüzlerce yapıt verdiği, tiyatro müziği kapsamındaki çalışmaları dışında, birçok film, televizyon ve oda müziği de bulunan Maral, halen Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Modülü ve İstanbul Bilgi Üniversitesi İletişim Fakültesi Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi bölümlerinde, kompozisyon ve müzikoloji ağırlıklı dersler vermekte, çok sayıda seminer ve yayınlara müziğin kuramsal alanlarında da faaliyet göstermektedir. Maral'ın yayına hazırladığı, ortak yazar olarak katıldığı birçok kitap ve CD, DVD, vb. formatlarda yayınlanmış birçok müzik yapıtı bulunmaktadır. Hâlen Kültür Araştırmaları Derneği Genel Sekreteri, Yeni Müzik Kooperatifi Kurucu Üyesi ve MSG Musiki Eser Sahipleri Grubu Kurucu Üyesidir.