



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

SESİN İMGEYLE İLİŞKİSİ

Engin Esen

Sanatta Yeterlik V^: ä

Ankara, 2016

SESİN İMGEYLE İLİŞKİSİ

Engin Esen

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

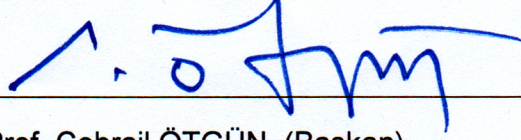
Resim Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik V^:

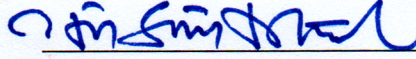
Ankara, 2016

KABUL VE ONAY

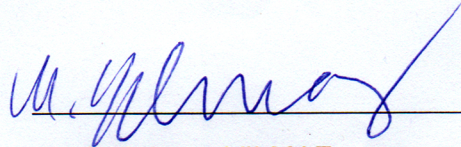
Engin ESEN tarafından hazırlanan "Sesin İmgeyle İlişkisi" başlıklı bu çalışma, 14/06/2016 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.



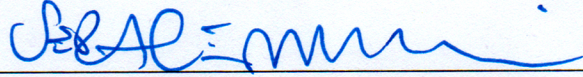
Prof. Cebrail ÖTGÜN (Başkan)



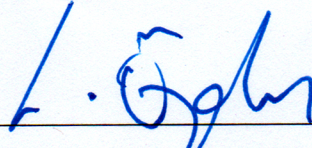
Prof. Hüsnü DOKAK (Danışman)



Prof. Mehmet YILMAZ



Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU



Yrd. Doç. Lütfi ÖZDEN

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Dr. Türev BERKİ

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

14 / 06 / 2016

Engin ESEN

TEŞEKKÜR

Öncelikle bu çalışmanın öncesi ve yürütülmesi sırasında sağladığı tüm destek, katkı ve esneklik için tez danışmanım Prof. Hüsnü Dokak'a, tez yazım süreci boyunca idari iş yükümü hafifletmesi ve esnek çalışma saatleri sağlamasıyla stresimi azaltıp ben olmama izin veren Hacettepe Üniversitesi Resim Bölümü başkanı Prof. Cebrail Ötgün'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Çalışmamın ham maddesi olan sesleri yapıtlarında incelikle işleyen Shponge ve Shulman başta olmak üzere yaşamıma renk katan tüm müzik dehalarına bana kazandırdıkları duyum ve bakış açısı için teşekkürü bir borç bilirim. Doktora sürecim boyunca tarif edilmez deneyim ve bilgiler edinmemi sağlayan psikedelik kültür festivallerine, Dr. Albert Hofmann'a, Michio Suzuki ve Shozo Kawasaki'ye en içten teşekkürlerimi sunarım. Verdiği ilham, hatırlattığı gerçekler, kendi hayat hikayesi, tüm eserleri ve yarattığı her şey için üstad Mısırlı Ahmet ve Sina Çölü'ne, kafamı açıp kulaklarımı genişleterek müziği anlamamı mümkün kılan, kompozisyonlarıyla eşsiz güzellikte anlar yaşadığımız değerli ve sevgili hocam Ali Kıl'a, kendime inancımı her yitirdiğimde inancımı bana yeniden hatırlatan Uzumaki Naruto'ya, Alfa, Beta, Delta ve tüm dalgalarıyla Meriç Tolga Akan'a, tez sergisinin kurulum aşamasında verdiği tüm destek için fakültemiz marangoz ustası Mehmet Usta'ya ve beni ben yapan ancak bir teşekkür metnine sığamayacak tüm her şeye ve herkese sonsuz teşekkür ederim.

Sevgili dostum ve mesai arkadaşım Fırat Güner'e tez yazım sürecim boyunca beni usanmadan dinlediği, verdiği tüm fikirler, yapıcı eleştiriler ve özellikle uygulama aşamasında gösterdiği özen ve ettiği tüm yardımlar için sayısız teşekkür ederim. Kendisi olmadan bu çalışma neredeyse mümkün olamazdı. Sadece tez yazım süreci değil her zaman yanımda olan değerli arkadaşlarım Berk ve Birgihan Umutlu kardeşlere teşekkürü borç bilirim.

Yalnızca bir tez için değil, beni dünyaya getirmeleri ve başlangıcından bu ana kadar koşulsuz ve karşılıksız her türlü sevgi ve çabayı esirgemeyen Esen ailesi bireylerine sonsuz teşekkür ederim.

Son olarak da tanıştığımız günden bu yana kahrımı çeken, bu tezi yazabilmem için maddi, manevi ve teknik her türlü konuda destek olan, yalnızca bu çalışma için değil yaşamın her alanında verdiği tüm destek, yaptığı tüm katkılar, her türlü paylaşım ve tüm kahkahalar için kız arkadaşım Cemre Mimoza Bartu'ya ve minik kahramanımız Mojo, ilk göz ağrımız Sushi ve sevgi makinesi Jiro'ya hayatıma girdikleri ve benimle oldukları için tekrar tekrar teşekkür ederim.



ÖZET

ESEN, Engin. *Sesin İmgeyle İlişkisi*, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara, 2016.

Ses fiziksel bir kuvvet, psikolojik bir süreç, ontolojik ve epistemolojik bilgi, mekânsal bir deneyim ve ekolojik bir değer olmak gibi farklı yönlerden sanat tarihinin farklı evrelerinde bir çok sanatçı tarafından konu edilen bir fenomen olmuştur. Özellikle 1960'lı yıllardan itibaren ses kavramı, klasik batı müziği geleneğinden özgürleşerek Ses Sanatı başlığıyla plastik/görsel sanatların bir ifade ve üretim mecrasına dönüşmüştür. Bu çalışma, resim alanında sanatta yeterlik sürecime kadar edindiğim biçimlendirme ve ifade deneyimine ait bilgilerin ses ortamı üzerinde uygulanmasını, görüntüler kullanarak görünür bir imge yaratmak yerine sesleri kullanarak bir zihin görüntüsü olarak imge üretimini konu almaktadır. Tez üç bölümde ses konusunu ele almaktadır, birinci bölüm fiziksel bir olgu olarak ses ve ilişkili kavramları inceler. İkinci bölüm ses ve sanat ilişkisi bağlamında müzikal ses ve plastik/görsel sanatlar alanındaki ses konsepti ayrımını çizer ve bir kategori olarak ses sanatının tarihsel sürecini örneklerle açıklar. Üçüncü bölüm ise bireysel üretim mantığım çerçevesinde ses ve imgenin nasıl ilişkilendirilip biçimlendirildiğini açıklar.

Anahtar sözcükler: Ses, ses sanatı, ses ve imge, akusmatik, ses nesnesi, ses enstalasyonu, ses heykeli, ses manzarası, ses ve yeni medya.

ABSTRACT

ESEN, Engin. *The Relationship of Sound and Image*, Dissertation, Ankara, 2016.

Alongside its being a physical force, a psychological process, ontological and epistemological information, a spatial experience and an ecological value, the phenomenon of sound has been dealt with by many artists in diverse phases of the history of art. Particularly, since the 1960s the concept of sound has become a medium of plastic arts after its liberation from the tradition of Western Classical music. This study revolves around the application of my personal artistic expression, which I have developed until my dissertation in the field of painting, on the medium of sound and it deals with the practice of utilizing sounds in order to create images as the visions of the mind rather than creating an actual visible image. This dissertation is consisted of three chapters; the first chapter analyses the sound as a physical force and the relevant concepts. The second chapter focuses on the discrepancy between the musical sound and the the concept of sound that is employed in plastic arts in the context of relationship between sound and art while it gives a chronological history of sound art with examples. Lastly, the third chapter establishes the framework of my personal production with reference to the process how sound and image are related and formed together.

Key words: Sound, sound art, sound and image, acousmatics, sound object, sound installation, sound sculpture, soundscape, sound and new media

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

Sayfa No:

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	vii
GÖRÜNTÜLER DİZİNİ	ix
GİRİŞ	1
1.BÖLÜM: SESİN TANIMI VE İLGİLİ KAVRAMLAR	12
1.1. SESİN TANIMI.....	12
1.1.a Sessizlik.....	16
1.2. SES İLE İLGİLİ KAVRAMLAR.....	19
1.2.a. İşitme ve Dinleme.....	20
1.2.b. Gürültü – Sinyal.....	20
1.2.c. Leibniz ve Sessel Bilinçsizlik.....	22
2.BÖLÜM: SES SANATI VE TARİHİ	26
2.1. SANATLARDA SES VE SES SANATI.....	26
2.1.a. Müzik, Müzikal Ses ve Ses Sanatında Ses Kavramı.....	29
2.2. YIRMİNCİ YÜZYIL ÖNCESİ SES ve PLASTİK SANATLAR İLİŞKİSİ.....	39
2.3. KATEGORİLERİN ARASINDA VE MÜZİĞİN ÖTESİNDE SES.....	39
2.3.a. Avangart Sesler.....	39
2.3.b. Müziğin Özgürleşmesi: Sessiz Müzik, Akusmatik ve Uzamsal Müzik.....	45
2.4 SES SANATI.....	52
2.4.a. Ses Ortamı ve Ses Yerleştirmeleri.....	53

2.4.b. Sanatta Ekolojik Problemler ve Ses Manzarası.....	60
2.4.c. Ses Heykeli.....	66
2.4.d. Ses İle Mekan Yaratmak: Ses Sanatı ve Mimari.....	70
2.8.e. Yeni Medyada Ses Sanatı.....	76
3. BÖLÜM SESİN İMGEYLE İLİŞKİLENDİRİLMESİ.....	84
3.1. GÖRME, GÖRÜNTÜ, İMGE VE İMAJ.....	84
3.2. SESİN İMGEYLE İLİŞKİLENDİRİLMESİ.....	90
3.3. SERGİ.....	108
SONUÇ.....	114
KAYNAKÇA.....	118

GÖRÜNTÜLER DİZİNİ

Resim 1: Russolo'nun "Intonarumori" performanslarından bir sahne, 1914.....	41
Resim 2: Hugo Ball "Sihirli Psikopoz" kıyafeti içinde ses şiiri performansı,1916.....	43
Resim 3: John Cage, "4'33", Piyanist: David Tudor,1952.....	48
Resim 4: Le Corbusier, "Phillips Pavyonu", 1958.....	52
Resim 5: "Dream House", Le Monte Young-Marian Zazeela, 1966.....	54
Resim 6: Max Nuehaus, " <i>Listen</i> ", 1966 Tarihli Davetiye.....	56
Resim 7: Max Neuhaus, " <i>Drive-in Music</i> " verici yerleşim planı, Lincoln Parkway, Buffalo, New York, 1967.....	58
Resim 8: Zimoun, " <i>111 Motorlu Yerleştirme</i> ", 2010, Bern, İsviçre.....	59
Resim 9: Annea Lockwood, <i>Soundmap of the Hudson River</i> , Ses Kayıt Planı, 1982..	63
Resim 10: Bill & Mary Buchen, <i>Harmonic Compass</i> , 1983, Lexington NewYork.....	64
Resim 11: Francisco Lopez, <i>Soundscape</i> , Yerleşim Diagramı.....	65
Resim 12: Bernard – François Baschet, <i>Structure Sonore - Crystal Baschet</i> , 1952....	68
Resim 13: Harry Bertoia ve <i>Sonambient</i> Heykelleri.....	68
Resim 14: Tim Bruniges, <i>Mirrors</i> , New York, 2014.....	69
Resim 15: Bernard Leitner, <i>Sound Cube</i> , 1969.....	72
Resim 16: Bernard Leitner, <i>Sound Chair</i> , 1975.....	75
Resim 17: Bill Fontana, <i>Harmonic Brigde</i> , Londra, 2006.....	76
Resim 18: Christina Kubisch, <i>Electrical Walks</i> , Köln, 2004.....	80
Resim 19: Ryoji Ikeda, <i>Data Spectra</i> , 2005.....	80
Resim 20: Bartholomäus Traubeck, <i>Years</i> , 2011.....	81
Resim 21: Joe Fenton Duvar Resmi Uygulaması.....	89
Resim 22: Karanlık Oda Projesi.....	108
Resim 23: Karanlık oda kontrol ve yerleşim planı.....	109
Resim 24: Gerçek Olmayan Mekanlar Ve Olayların Ses Manzaraları İçin Sergi Modeli.....	110
Resim 25: Denemeler Sergileme Modeli Örneği.....	111
Resim 26: Deneme 1 2: Sanat Piyasası Başlıklı Ses Yerleşirmesi Planı.....	112

GİRİŞ

Dünya adı verilen gezegenden sonsuz büyüklükteki evrene henüz sadece 25 milyar ışık yılı öteye ve 1 femtometre¹ kadar yakına bakabilmeyi başarabilmiş insanoğlu için ölçülebilir sınırlar varlıklarını anlamlandırmak ve konumlandırmak adına büyük önem teşkil etmiştir. Bu nedenle, 'Sesin İmgeyle İlişkisi' başlıklı sanatta yeterlik tezimin konusu dünyalı yaşama bir "Y Kuşağı"² sürümü olarak 14 Eylül 1984'de katılmama başlayan ve kişisel bir ölçekte varlığını anlamlandırmaya çalıştığım sanat çalışmalarına dair görüşlerimden oluşmaktadır.

Buradan, Ankara'dan ve dünyanın pek çok başka yerinden "Y Kuşağı" çocukları olarak insanlığı etkileyen pek çok sosyal, bilimsel ve teknolojik olaya bilinçli ve ya bilinçsizce tanıklık ettiğimizi düşünmekteyim. Bahsedilen tanık olma durumu, özellikle o dönemde benim gibi çocuk olanlar için doğrudan bir katılım ya da maruz kalma durumu olmadıkça, büyük ölçüde kitle iletişim araçları yoluyla gerçekleşen bir tanıklık durumunu ifade etmektedir. 1989'da Berlin duvarının yıkılması, 1990'da *Hubble Uzay Teleskopu*'nun yörüngeye girmesiyle yayınlanan derin uzay görüntüleri, 1991'de S.S.C.B'nin dağılması ve devamında ilan edilen *Körfez Savaşı*, 1993'de İnternet adı verilen yeni bir iletişim biçiminin yaygınlaşması, 1996' da *Deli Dana* salgını, 1997'de *Halley Kuyruklu Yıldızı*'nin geçişi ve ilk defa klonlanan koyun *Dolly*'nin görüntüleri gibi çeşitli görseller, tıpkı benim gibi televizyon ekranı karşısındaki pek çok çocuğun da imge dünyalarına kazınan kareler olmuştur. Bir çocuğun gözüyle sadece renkli, büyüleyici ve hareketli görüntüler olarak algılanması muhtemel olan bu dönem, sonradan anlamlandırabildiğim ölçüde, dünyada siyasal anlamda köklü değişikliklerin de yaşandığı bir zaman dilimi olmuştur.

¹ Femtometre bir metrenin katrilyonda birini ifade eder ve altın atomunun çekirdeğinin yarı çapına denk gelmektedir.

² Y kuşağı 1980'li yılların başları ve 90'lı yılların sonunda doğan ve milenyum geçişi yaşayan tüm dünya vatandaşlarını ifade etmektedir. Terim ilk kez Amerikalı yazarlar William Strauss ve Neil Howe tarafından *Millennials Rising: The Next Great Generation* başlıklı kitapta kullanılmıştır.

Kuşkusuz farklı kültürler ve bu kültürlerin çeşitli sosyal ve ekonomik sınıflarına mensup bireyler aynı dönemi farklı gerçekliklerde yaşamışlardır. 1980'li yıllarda gelişmiş ülkelerin önderliğinde kapitalist sermaye ile pazara sınırsız öncelik ve güven sloganıyla kurulmakta olan yeni dünya düzeni ve neoliberal ekonomi trendinin, gelişmekte olan ülkeler üzerinde olan etkisi bu duruma bir örnek olarak düşünülebilir. Bu bağlamda Türkiye'de bu trendin sonucu yaşanan siyasi ve toplumsal değişim rüzgarı, genel atmosferi haricinde, vatandaşlar bazında farklı gerçeklik boyutlarında deneyimlenmiştir.

Hiç kuşkusuz 12 Eylül 1980 askeri darbesi, Türk siyasi tarihine "24 Ocak Kararları" adıyla geçen ekonomi planının yürürlüğe girmesi ve ülke ekonomisinin neoliberal küresel sermaye ile bütünleşerek bu yeni düzenin yeni bir oyuncusu haline gelmesi 1980'li yılların sonu 1990'lı yılların başında, benim gibi orta halli ailelerinin "Y Kuşağı" çocukları için farklı bir gerçeği işaret etmekteydi. İthalat ve ihracat kısıtlamalarının kalkmasıyla birlikte, yalnızca yirminci yüzyılın teknoloji harikası icatlarının Türk pazarlarında ve evlerinde yerini alması değil, çocukça bir hayranlık ve imrenme duygusuyla namluya sürülen ve reklamlarla da tetiğine basılan popüler kültür metalarının, imge dünyalarımıza tüm hatlarıyla taarruz ettiği anlamına gelmekteydi.

1990'lı yılların teknoloji ve iletişim olanaklarıyla birlikte yalnızca evrensel değil yerel anlamda da görsel bir devrim yaşanmıştır. Görsel kültür, teknoloji, iletişim ve ekonomik pazar üçgeninin organik bir sonucu olarak herkesin hayatına çok farklı biçimlerde sirayet etmiştir. Bu etkinin bir sonucu olarak yalnızca ilkökul çağındaki çocukların değil, toplumun her katmanından bireylerin de yaşantısı görüntüler, imgeler ve imajlar ile kuşatmıştır. 90'lı yıllarda bireysel deneyim itibarıyla zihnim dünyanın mahalle sınırlarıyla belirlendiği bir algıya sahipken, *SEGA* ve *Nintendo* gibi video oyun konsolları, *Marvel* ve *DC Comics*'e ait çizgi romanlar, Kablolu TV ve özel televizyon kanallarıyla birlikte sayısı artan çizgi filmler bir de bu piyasanın göz bebeği tüm ürünlerini bizlere ulaştıran reklamlar ile birlikte, dünya hem gerçek hem de sanal olarak daha önce hayali bile kurulamamış bir boyuta genişlemiştir. Dönemin küresel güçlerinin kitle yönetimi

biçimlerinden habersiz olan biz mahalle çocukları için çok yeni sayılan bu görsel envanter, 80'lerden 90'lara geçişte algısal, imgesel ve sosyal olarak yaşantılarımıza çarpıcı etkilerde bulunmuştur.

Üstünde yaşadığımız mavi gezegenimiz bir 10 yıl sonra yirminci yüzyılın sonuna gelmiş ve yeni bir bin yıla dönüşmeye hazırlanıyordu. Değişim hız kesmemiş aksine vites büyütülmüştü. Milenyum geçişi tüm dünyada coşkuyla kutlanmış, ancak yüzyıllar boyunca hayali kurulan uzay çağı 1 Ocak 2000'de ne yazık ki başlamamıştı. Fakat 21. Yüzyılın başlangıcından günümüze kadar dünyada özellikle de teknolojik alanda gerçekleşen atılımların bir devrim niteliğinde olduğu da rahatlıkla söylenebilmektedir. Sosyal ve siyasi olayları da bu gelişmelere ekleyecek olursak bu yeni yüzyıl bir öncekine kıyasla çok daha hızlı, çarpıcı ve de baş döndürücü olarak başlamıştır.

İnternet kullanıcısı sayısının 3 milyar kişiye ulaşması, sosyal medyanın icadı ve aktif sosyal medya kullanıcılarının şimdiden 2 milyar kişi olması ("Internet Users") akıllı telefonlar, insanın gen haritasının çıkartılması, uzaya çıkan ilk turist, hidrojenle çalışan arabanın icadı, savaşlar, ekonomik krizler, robotik bilimi ve yapay zekadaki gelişmeler, *Büyük Hadron Çarpıştırıcısı* ve *Higgs Bozonu*'nun bulunması, dünya siyasi haritasına eklenen yeni ülkeler, tarihten silinen liderler, *Euro*'nun dolaşıma girmesi, doğal felaketler, Meksika Körfezi petrol sızıntısı ve Fukuşima nükleer felaketi, dünyanın en uzun mimari yapısının tamamlanması, üç boyutlu yazıcıların satışa çıkması ve nanoteknoloji gibi pek çok önemli olay yüzyılın sadece ilk on beş yıllık döneminde dünyayı şekillendirmede rol oynamışlardır.

Kuşkusuz ki yeryüzünde yaşayan pek çok insan, içinde yaşadığı dönemin gelişmeleri karşısında şaşkınlık, hayranlık ve endişe gibi çeşitli duygular hissetmiştir. Ancak, dijitalleşmenin gündelik yaşamı massetmeye başladığı 1980'li yıllardan itibaren insanların izleme, dinleme, katılma ve haberdar olma mecraları ve alışkanlıkları değişmeye başlamıştır. Bu sebeple de sözü edilen duygulanımlar doğrudan bir tanık olma durumunun ötesinde bir yerde

gerçekleşmeye başlamıştır. Bir önceki yüz yılın geleneksel medyası ve iletişim olanakları düşünüldüğünde tanık olma hali yeni medyanın uzantılarına doğru evrilmiştir. Bu tanıklık etme durumu bireysel bir ölçüğe indirildiğinde, kendi yaşam sürecimde gerçekleşen pek çok olaya dahil oluşum, ekran karşısında gerçekleşen izleme süreciyle gerçekleşmiştir.

Görüntülerin üzerinde olduğu yüzeyler insanlık tarihi boyunca dönüşüme uğramıştır. Ağaçlarından inip, su birikintisinde yansımaları ilk kez gören primat atalarımızdan, mağara duvarlarındaki resimleri seyreden ilkel insana, Narkissos mitinden antik Yunan tiyatro sahnesine, Alberti'nin penceresinden Dürer'in perspektif makinalarına, bir resim çerçevesinden bir aynaya, *Camera Obscura*'dan sinema perdesine, ve en nihayetinde 16:9 formatlı yüksek çözünürlüklü televizyonlara, bilgisayar ekranlarına, tablet ve mobil cihazlara kadar, kültür tarihi boyunca insan sürekli olarak ve belirli formatlarda ölçeklendirilmiş ve üzerinde görüntüler oluşan yüzeylere etkileşim içerisinde olmuştur.

Geleneksel medyanın günümüzde varlığını hala sürdüren ve matbaa basımına dayanan, gazete, dergi, reklam afişleri aracılığı ile zihinlerimize ulaşan görüntüler ile birlikte, bedenimizin adeta dijital protezlerine dönüşen mobil cihazlar ile birlikte insan; semboller, ikonlar, imajlar, imgeler kısaca bir görüntüler yığını ile kuşatılmaktadır. Bu bağlamda sadece yeni medya aracılığıyla enformasyon iletilen ekranlara ait bazı istatistikî veriler incelendiğinde ortaya hayret verici bir görüntü çıkmaktadır. Kesin rakamlara ulaşmak olanaksız olsa da günümüzde aktif kullanım halinde olan 3.92 milyar adet televizyon ekranı, 2 milyar cep telefonu ekranı, 1.7 milyar bilgisayar ekranı, 500 milyon tablet ekranı olmak üzere 8 milyar ekran insan zihnine çeşitli görüntüler yansıtmaktadır ("Dubravac").

İnternet erişimi olan yaklaşık 4 milyar bilgisayar ve mobil cihazlara ait ekranlar aracılığıyla, sosyal medya hesapları ve uygulamalar üzerinden paylaşılan fotoğraflara ilişkin istatistikî veriler incelendiğinde ortaya çıkan rakamlar daha da

enteresan bir hale gelmektedir. Kodak firması 1999 yılında yaptığı bir açıklamada, profesyonel kullanıma dahil olan sinema ve kamera filmleri, gündelik kullanım için üretilen filmler ile yıllık 80 milyar adet fotoğraf çekildiğini kamuoyu ile paylaşmıştır. Bu açıklamadan tam 16 yıl sonra *Facebook* günde 1.4 milyar fotoğraf iletisi ile yılda 730 milyar adet fotoğraf, *Whatsapp* kişiler arası günde 500 milyon fotoğraf paylaşımı ile yılda 255 milyar fotoğraf ve '*Twitter*', *Instagram* gibi diğer popüler mobil uygulamalar haricinde, yalnızca bu iki sosyal medya uygulamasıyla yılda 2.5 ila 3 trilyon arası fotoğraf paylaşımına ilişkin bir sonuca ulaşılmaktadır. Böylece, yalnızca iki program ile kişiler arası bir yılda iletilen fotoğraf sayısının, analog kamera ve film endüstrisinin bütün tarihi boyunca çekilen fotoğraflardan fazla olduğu verisine ulaşılmaktadır ("Evans").

Yalnızca çeşitli görsel iletilerin paylaşımından sağlanan bu görsel yığın ile bir ekran aracılığıyla kurduğumuz diyalogun ne kadar sürede gerçekleştiği ise bir başka dikkat çekici sonucu ortaya çıkartmaktadır. Bilişim ve teknoloji araştırmaları üzerine bir araştırmacı olan Zach Epstein günümüzde ülkelere göre insanların ekranlar karşısında geçirdikleri süre üzerine yaptığı araştırmasında ortaya ilginç sonuçlar çıkartmıştır. Bu çalışmaya göre televizyon, bilgisayar ve mobil cihazlar olmak üzere; İtalya günde ortalama 317 dakika ile bir ekran karşısında en az zaman harcayan ülke olurken, Endonezya 500 dakika ile en çok zaman geçiren ülke olarak belirlenmiştir. Aynı çalışmadaki sonuca göre Türkiye'de ise vatandaşlar ortalama 111 dakika televizyon, 109 dakika bilgisayar, 132 dakika akıllı telefon ve de 39 dakika tabletlere bakarak toplamda bir ekran karşısında 391 dakika geçirmektedirler ("Horriying").

Hiçbir sosyal statü, yaş ve meslek gözetmeksizin yapılan bu araştırmalara göre ortaya çıkan veriler tıpkı evrendeki yıldızlar gibi kavranması güç, soyut değerlere dönüşmektedir. Sanal dünyanın barındırdığı tüm enformasyon düşünüldüğünde zihinde belirecek görüntüyle Hubble Uzay Teleskopu'nun 25 milyar ışık yılı uzağa yöneltilecek çekilen derin uzay fotoğrafı arasında bir benzerlik kurulabilir. Tıpkı içinde yaşadığımız evrenin ulaşılammış noktalarında

yer alan gök cisimleri gibi sanal dünyanın verileri de kavranabilmesi güç soyut değerlere dönüşmektedir.

Ölçeğimizi içinde yaşadığımız gerçek evren ve dijital dünyanın sanal ortamından, fiziksel dünyamıza indirgediğimizde, sanat etkinlikleri ve müzeleri aracılığıyla bizlere sunulan görüntüler ile ilişkili olarak elde edilen veriler kavranması daha olası bir boyuta erişmektedir. Amerika Birleşik Devletleri, New York merkezli sanat dergisi *'The Art Newspaper'* in Nisan 2015 sayısı, dünyada en çok ziyaretçi ağırlayan müzeleri ve en çok izlenen sergileri belirlemiştir. Bu rakamlara göre; 2014 yılında Paris'deki *Louvre* Müzesi bir yılda ortalama 9.260.000, Londra'daki *British Museum* 6.695.213 ve yine Londra'daki *National Gallery* de 6.416.724 kişi ile bir yıl içinde en çok ziyaretçi ağırlayan ilk üç müze olmuştur. Yine aynı yılın en çok ziyaretçi tarafından izlenen sergileri içinde, ilk iki sırada Çin'in hanedanlık sergileri bulunurken, üçüncü sırada *'Qianlong C.H.A.O.: New Media Art Exhibition'* başlıklı yeni medya temalı sergi günde 10.622 ziyaretçi olmak üzere, dört aylık gösterim süresi boyunca toplamda 1.699.499 izleyici tarafından ziyaret edilmiştir ("Visitor").

Yukarıda daha önce de bahsedildiği üzere, siber evrenin içinde kodlar halinde yerleşmiş olarak mevcudiyetlerine devam eden sayısız kullanıcının, sayısız paylaşımının yanında, müze koleksiyonları ve sanat sergilerinde yer alan görüntüler ile bu görüntüler ile etkileşime giren izleyiciler arasında basit bir ölçeklendirme yapıldığında, belirli bir perspektif aracılığıyla bir araya getirilen koleksiyonlar ve sergiler, boyutları kavranması güç sanal evrene kıyasla, güneş sisteminin ölçülebilir ve kavranabilir boyutlarına benzetilebilmektedir. Ancak müze ve sergilerde yer alan sanat yapıtları ve izleyiciler arasında gerçekleşen etkileşim, bu etkileşimin gerçekleştiği izleme süresiyle değerlendirildiğinde yine şaşırtıcı verileri gözler önüne sermektedir.

Chicago Sanat Enstitüsünden sanat tarihçisi ve eleştirmen James Elkins'in *Huffinton Post* gazetesinde yayınlanan makalesinde belirttiği üzere; sıradan bir sanat izleyicisi ziyaret ettiği bir müze ya da sergide bir eser karşısında yaklaşık

2 saniye vakit geçirmektedir. Şayet izleyici eser ile birlikte verilmiş bir metin var ise 10 saniye, bazı izleyicilerin ise bir eser karşısında 17 saniye geçirdiğini ifade ederken, New York *MOMA*'nın yaptığı bir çalışmaya göre de, bir esere göz ucuyla bakıp geçenlerin dışarıda tutulduğu bir değerlendirmede, izleyicilerin eserler karşısında en fazla 32 saniye geçirdiklerini ifade etmektedir ("How"). Ancak, 21. yüzyılın sosyal paylaşım ağlarında ve ekran karşısında, belki de hiç tanımadıkları insanların el, ayak, yemek masası ve bikinili tatil fotoğrafları karşısında hatırı sayılır vakit geçiren günümüz insanı, istatistiksel olarak aynı ilgiyi bir sanat yapıtı karşısında sürdürememektedir. İyi veya kötü, seçkin ya da popüler, sanatsal ya da kitsch olsun, günümüz insanı zihninin başa çıkabileceğinden daha fazla görüntü ile karşı karşıyadır. Görsel kültürün bu akla hayale sığması güç yükselişi, çok uluslu küresel şirketler ve tüketim kültürü ile örülmüş sıkı ağlar bir yana, video oyun konsolları karşısında bir ekrana bakan *Y Kuşağı* jenerasyonu, çocukluk alışkanlıklarını terk etmek yerine, yanlarına çeşitli yaş ve meslek gruplarından yeni neferler de katarak, çok daha büyüleyici, çarpıcı görüntüler üreten ve ileten yüksek teknoloji ürünü cihazlar ile ilişkilerini üst boyutlara taşımışlardır.

Tezin şu ana kadar yazılan bu giriş metninde, çocukluğumun erken döneminden başlayarak, yirmili yaşlarıma sonuna kadar geçirdiğim dönemde, zihnimin görüntüler tarafından bilinçli ya da bilinçsiz olarak ne şekilde tahakküm altına alındığını açıklamaya çalıştım. Şahsi görüşüm yalnızca bulunduğum coğrafyadan değil, dünyanın çeşitli yerlerinden benzer bir profile sahip pek çok çağdaş ve ekranımın da benzer süreçler geçirerek görüntüler ile koparılması güç ilişkiler kurduğu yönündedir. Yeryüzünü paylaştığımız her canlı farklı bilinç seviyeleriyle yaşamlarını sürdürmektedir ancak, kendi türdeşlerimiz bile gerçekliği farklı biçimlerde algılamakta ve deneyimlemektedir. Elbette herkes için geçerli olmamakla birlikte, insanlar yaşam süreçleri içinde kendisini derinden etkileyecek bir takım deneyimler yaşamadıkları takdirde, dünyanın, kendilerini saran bazı gerçeklerine karşı gözlerini açamadıkları kanaatindeyim. "Sesin İmgeyle İlişkisi" başlıklı bu çalışma da yukarıda bahsedilen türden bir deneyim sonucu ortaya çıkabilmiştir. Kendi çocukluğumdan başlayarak, mahalle

sınırlarına ve oradan dünya insanlarına kadar genişleyen bir skalada görüntüler ile kurduğumuz ilişkileri sayısal veriler ile açıklama sebebim, kendim kadar günümüz insanının da artık görüntüler ile düşünüp yaşadıkları, hayatlarımızın çeşitli görüntüler ile yönlendirilerek manipüle edildiği bir zihin profilini kabaca ortaya koyabilmektir. Ancak ilki 2013 ve ikincisi de 2015 yılında olmak üzere Mısır'da yer alan Sina Çölü'nün güney bölgesinde geçirdiğim süre, görüntüler üzerine inşa ettiğim anlam dünyamı sorgulamamı sağlayarak yeni bir anlatım biçimi yaratma fikrini ortaya çıkarmıştır. Doğumundan itibaren, kısa süreler hariç modern kent yaşamından ve olanaklarından uzaklaşmamış, zihni çeşitli elektronik cihaz ve medya aracılığıyla iletilen görsel enformasyona maruz kalan kendim için iki seferde ve toplamda 1 ay olmak üzere çölde geçirdiğim bu süreç, özellikle düşünsel anlamda son derece dönüştürücü bir etki yaratmıştır.

Doğal oluşumları bakımından çöl, insan yapısı formlarıyla kent ortamına kıyasla görsel referans bakımından son derece yalın, işitsel veriler açısından da son derece sessiz bir ortamdır. Görüş alanını sıkıştırıp kısıtlayacak yüksek hiç bir yapı olmaması görsel mesafe algısını bozarken, çevreyle alakalı olarak neredeyse işitilecek hiçbir sesin olmaması da farklı bir işitsel boyutu ortaya çıkartmaktadır. Ortaya çıkan bu farklı algılama boyutunda duyu merkezlerini uyaran verilerin sayısındaki azalmayla birlikte zenginleşmiş bir duyum ortaya çıkmaktadır. Bu duyum özellikle de işitme üzerinde belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Merkezi sinir sisteminin işitmeyle ilgili elektriksel faaliyeti, organların çalışması gibi bedensel ve biyolojik süreçlerin duyumsanabilir bir hale gelmesi bu yeni zihinsel durumun somut bir örneği olarak değerlendirilebilir. Bu durumu zihnin özgürleşmesi olarak ifade edebilirim. Çöl deneyimiyle birlikte kısa süreli de olsa, yüksek çözünürlüklü görüntülerin olduğu ekranlar ve görüntülerin kuşatıcı etkisinden özgürleşerek dinlemenin ve sesler üzerine kurulu yeni bir ifade biçiminin arayışına yöneldim. Bu türden bir zihinsel özgürleşmeyi sanatsal üretim bağlamında çalıştığım medyayı değiştirerek gerçekleştirebileceğim kanısındayım. Bu çalışma da bu seçimden yola çıkarak, sanatsal ifadede görsel veriyi en aza indirmek veya tamamen ortadan kaldırmak

suretiyle, sesler aracılığıyla zihinsel bir resim yaratma düşüncesini açıklamak gayretindedir.

Sesin İmgeyle İlişkisi başlıklı bu tezin konusunu oluşturan, sesleri dijital ortamda manipüle ederek zihin görüntüleri yaratma düşüncesine dayanan sanatsal ifade mantığının açıklanabilmesi için öncelikle ses kavramının tanımının yapılması gerekmektedir. Fiziksel ve duyuşsal bir bilgi olarak ses kavramıyla olan ilişkimizin nasıl ve ne şekilde kurulduğunu ve ses ve sessizlik düşüncesiyle ilişkili olarak devreye giren gürültü, sinyal, sessel bilinç ve bilinçsizlik gibi yan kavramların neler olduklarının farklı bakış açılarıyla açıklamak hem sanatsal uygulamaların oturacağı teorik zemini hazırlayacak hem de dinleyicinin anlamlandırma sürecine ışık tutacaktır.

Sanat ve ses ilişkisi bağlamında ses konsepti fiziksel bir kuvvet olarak, psikolojik bir süreç olarak, ontolojik ve epistemolojik olarak, kültürel olarak, ekolojik vs. olarak sanat tarihinin farklı evrelerinde farklı sanat disiplinlerinden ve pek çok sanatçı tarafından araştırılmış ve üzerine eserler yaratılmış bir konudur. Sanat tarihsel süreç içinde resim, heykel, kavramsal sanat, performans, happening alanlarından birçok sanatçı için ses, bir malzeme ve ortam olmuştur. Ancak, ses ve sanat ilişkisinin tez bağlamında açıklanabilmesi için kavram kargaşasına yol açabilecek olan; ses sanatları, sessel sanatlar, müzik, deneysel müzik gibi bazı tanımlamaların açıklığa kavuşturulması gerekmektedir. Ses ve sanat ilişkisini sanat tarihi içinde müzikle ilişkilendirilen ses kavramının plastik bir eleman olarak müzikten ne şekilde ayrıldığı, müzikal ses konsepti ve plastik sanatların özerk bir üretim alanı olarak ses sanatı kavramı açıklanacaktır. Müzik ve plastik sanatların sese bakışının açıklanması ve bu iki ayrı sanat disiplini arasındaki sınırları kaldıran John Cage, Edgar Varese ve Pierre Schaeffer'in sanat görüşleri ile birlikte ses sanatı sürecinde ortaya çıkan yapıtların incelenmesi, sanatsal uygulama anlamında sesin imge olarak ne şekilde ele alındığını ortaya koyacaktır.

Sesin İmgeyle İlişkisi başlıklı bu tez *Sinestetik İmgeler* başlıklı ve farklı duyu

merkezlerine ait duyuşal deneyimlerin görüntü ile ifade edilmesini konu alan yüksek lisans sanat eseri raporunun bir devamı niteliğinde olup, daraltılmış bir perspektiften yalnızca sesler ve imgeler arasındaki ilişkileri irdelemeye odaklanmıştır. Tez kapsamında gerçekleştirdiğim uygulamaların temeli, resim yapma pratiğı ve bu alana ait deneyimlerimin çeşitli kaynaklardan toplanarak, dijital olanaklar dahilinde bir araya getirilen ses kurguları üzerinde uygulanabilirliğı düşüncesine kuruludur. Tezim bu doğrultuda, sesler ve görüntüler arasında var olan ilişkiselliğe dayanarak, gerçek anlamda bir resim yapmak yerine, alıcının zihninde hali hazırda bulunan görüntüleri, sesler aracılığıyla çağırarak ve bir zihin görüntüsü olarak imge oluşturmayı hedeflemektedir.

Tez kapsamında belirlediğim sanatsal üretim mantığı, birbirinden farklı iki ortam olan ses ve ışık arasındaki fiziksel benzerliklerden yola çıkarak, görsel plastik sanatlar alanına ait temel sanat/tasarım elemanlarını kullanarak ses ile imgeleri ilişkilendirme düşüncesine dayanmaktadır. Bu anlayışı gerçekleştirebilmek için tezde sunulan çalışmalar iki temel anlayışa başvurmaktadır. Bunlar sırasıyla, herhangi bir kaynaktan alınan bir sesin, orijinal ses kaynağından mümkün olabildiğince uzaklaştırmasıyla bağlamından kopartılması ve farklı seslerin bir araya getirilerek yeni anlamlar yaratmasına dayanan *Ses Nesnes'* kavramı ile bir ses kaynağının görsel referanslarının ve kaynağın ortadan kaldırılması anlamına gelen *Akusmatik* düşüncesidir.

Ses Nesnesi ve *Akusmatik* düşünceleri üzerinde temellendirdiğim ve de görüntüler ile sesler arasında var olan benzer biçimlendirme öğeleri doğrultusunda biçimlendirdiğim uygulamalarımın sunumunda üç farklı yöntem izlenmiştir. İlk olarak sergi mekanına ses ve ışık yalıtımı gözetilerek bir oda inşa edilmiş ve uygulamaların bir bölümü ses kaynağının ve görsel referanslarının ortadan kaldırıldığı bir mekanda sergilenmiştir. Bu mekanda sergilenen uygulamalar *Rastgele İşler (Random Pieces)* başlığı altında toplanmıştır. Bu grupta yer alan çalışmalar belirli bir tema ya da sanatsal problemin çözümüne odaklanmak yerine medyayı tanımak-anlamak ve olanaklarını keşfetmek

amacıyla gerçekleştirilen, farklı konuları işleyen çalışmalardan oluşmuştur.

Uygulamaların sunumunda izlenen diğer bir yöntem ise *Gerçek Olmayan Mekanlar ve Olayların Ses Manzaraları (Soundscapes of Unreal Places and Events)* başlığıyla, sanatta yeterlik programı ders dönemi aşamasında yaptığım resimlerimden yola çıkararak yapılan ses kurgularıyla ilişkilidir. Bu grupta yer alan uygulamalar standart bir resim sergileme mantığıyla, bir yüzey üzerinde ve yan yana sergilenmiştir. Ancak, bakılacak bir şeyin olmadığı boş yüzeylerden kulaklıklar aracılığıyla ses kurguları sunulmuştur.

Çalışmaların sunumu sırasında kullanılan bir diğer yöntem ise en az ölçüde görsel veriden yararlanmak üzerine kuruludur. Bu grupta yer alan alışmalar *Denemeler (Trials)* başlığı altında toplanmış olup çeşitli nesnelere, mekanik-elektronik düzenekler kullanarak doğrudan ses yaratmak ya da ses frekanslarını manipüle etmek koşuluyla yapılan bir takım deneylerden oluşmaktadır.

1.BÖLÜM: SESİN TANIMI VE İLGİLİ KAVRAMLAR

1.1 SESİN TANIMI

Ses nedir?; Ses oldukça garip bir 'şey'dir, aslında, o bir 'şey' de değildir. Sesin görülebilir bir maddesi ya da bir kütlesi bulunmamaktadır. Her şeyden önce ses bir süreçtir; parçacıkların, havanın, katı materyalin ve de sıvıların yer aldığı son derece karmaşık olan bir süreçtir. Ses, ellerle yakalanamaz ve dokunulamazdır, bu sebeple de ses kesinlikle bir nesne değildir. Ancak, sesler nesnelere aracılığıyla ortaya çıkabilir, herhangi bir şeyin ses çıkarabilmesi için hareket etmesi gerekir ve genellikle de hareket eden bu şeyler nesnelere dir. Ne var ki seslerin kaynağı nesnelere olmasına rağmen, bu nesnelere seslerin kendileri değildir.

Ses Nedir ? ; bu sorunun cevabı fiziğin, fizyolojinin, akustiğin, estetiğin ve daha pek çok farklı disiplinin ötesinde yatar. Cevap; bilinen insanlık tarihinin yaratılış mitlerinde, kabilelerin ve ulusların toplumsal belleklerinde, insanlığın en ilkel davranışlarından en yüksek estetik duyarlığı olan sanatta, araştırma laboratuvarlarında ve eğlence merkezlerinde, yalnızca insanın ve kültürün olduğu yerlerde değil, okyanuslarda, volkanlarda, ormanlarda, canlılığın olduğu ve olmadığı her yerde farklı şekillerde var olmasında saklıdır.

Eğer *ses nedir* sorusu bir fizikçiye yöneltilirse; sesin basit mekanik bir titreşim, basınç ve enerji dalgası olduğu cevabı alınabilir. Aynı soru bir fizyoloğa yöneltildiğinde ise; bir kaynaktan gelen ses dalgalarının, işitme organlarında geçirdiği süreçlerinden, kulak anatomisinden ve ilgili sinir ağlarından oluşan bilgilerle ilgili bir cevap alınması muhtemeldir. Bir müzisyen için bu sorunun cevabı ritim, armoni, melodi, form ve müzikalite olurken, bir ses mühendisi için ses, düzenli analog veya dijital sinyaller bazında bir enformasyon, en kaliteli ve temiz halde dinleyiciye ulaştırılması gereken bir medya olur. Ses bir psikolog için duyguları ve bedeni etkileyen güçlü bir uyarıcıyken, bir kabile şifacısı için ritmik bir davul sesi, iyileştirici

gizil bir güçtür. Bir din alimi için ses, yaratılış mitlerindeki ilk emirlerken, bir mistik için ise evrenin sırlarını içinde barındıran güçtür. Örnekler dilbilimden folklorla, iletişimden sinyalizasyona, doğadan kentlere, stadyumlardan trafiğe kadar kültürün ve canlılığın olduğu her yerde bulunmaktadır.

Açıkça görülebildiği üzere ses oldukça geniş bir skalada, etki gücü yüksek olan bir fenomendir. Ses doğası bakımından oldukça ilişkiseldir, bir kaynaktan doğar ve yayılır, çarptığı yerde bir titreşim oluşturur. İletişime geçer, bir bedenden diğer bir bedene uğrar, uğradığı bedeni sakinleştirir veya kışkırtır. Bedeni harekete geçirir, zihni rüya durumuna sokar, ulaştığı kişide derin bir etki bırakır ve ortadan kaybolur. Ondan geriye sadece bir iz kalır: bir 'anı'. Bir perküsyoncunun parmakları enstrümanı ve havayı titreştirir böylece bir frekans oluşur, tıpkı bir fırçanın tuval üzerine sürtüldüğünde bir iz bırakması gibi fiziksel bir etkileşim gerçekleşir, tuvalde bir iz kalır ancak, ses kaybolur. Ses titreşimini sürdürdüğü ölçüde kendi zaman diliminde var olur ve sonra kaçınılmaz olarak yok olur. Geriye bir anı bırakır ve kısa bir süre sonra o anı da yok olur.

İngiliz kompozitör ve sanatçı Robert Worby, insanların sesleri akıllarında tutmak için nesnelere ile bağdaştırma eğiliminde olduklarını ve seslerin genellikle, sesleri çıkartan nesnelere adlarıyla anıldıklarını ileri sürer ("Introduction")³. Örneğin bir enstrüman, bir telefon, bir motosiklet ya da herhangi bir gündelik nesneyle ilişkili olarak, insanlar seslerin nasıl olduklarını değil, onları çıkaran nesnelere nasıl olduklarını tanımlarlar ve bunun sonucunda da sesleri nesneleştirme eğiliminde olurlar. Bu sebeple de insanlar genellikle seslerin kendileriyle değil, onu çıkaran nesnelere ile ilgilidirler. Seslerin anlamları onları çıkaran nesnelere birlikte düşünüldüğünde belirginleşirler. Aksi takdirde bir sesin kaynağını belirlenemediğinde sesler tekinsizleşirler, sesleri algılamaya çalışan kişilerin zihneleri karışır, dikkatleri dağılır ve stres altına girerler. Kaynaktan duyumsanan parçalar ve ortaya çıkan anlamlar bir araya getirilir ve zihinde

³ Aksi belirtilmediği sürece çeviriler yazar tarafından yapılmıştır.

kurmaca da diyebileceğimiz bir çeşit anlatıya dönüşür. İnsan zihninin doğası buna son derece müsaittir.

Besteci, yazar ve akademisyen David Toop bu süreci şu şekilde ifade eder: “Her birimiz, doğuştan işitme yetisine sahip olan herkes, karanlıkta gizlice dinleyerek yaşama başlarız” (ix). Burada ileri sürülen fikir, duyuşsal algılamamanın işitmeyle başlamasıdır. Bebekler yaklaşık 5 aylık olduklarında işitmeye başlarlar. Her şeyden önce, dış dünyaya ait ilk duyumsamalarımız bu işitsel verilerdir. Ses amniyotik sıvıdan doğruca zihinlerimize ulaşır ancak bu verinin bilinçli bir karşılığı henüz yoktur, dolayısıyla kaynağı belirlenemeyen veya tanımlanamayan her sesin insan üzerindeki etkisi, doğum öncesi bilinçsizce geçirdiğimiz bu süreçle ilişkilidir. Bu sebeple de eğer sese ilişkin bir kaynağımız ya da referansımız yok ise, kaynağı zihinlerimizin yaratma eğiliminde olduğu düşüncesi ileri sürebilir.

John Berger ‘Görme Biçimleri’ adlı kitabına şu ifadeler ile başlar:

Görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir [...] Ne var ki başka bir anlamda da görme sözcüklerden önce gelmiştir. Bu dünyayı sözcüklerle anlatırız ama sözcükler dünyayla çevrelenmiş olmamızı hiçbir zaman değiştiremez. Her akşam güneşin batışını görürüz. Dünyanın Güneşe arkasını dönmekte olduğunu biliriz. Ne var ki bu açıklama gördüklerimize uymaz hiçbir zaman. (7)

Berger burada görme adı verilen fizyolojik sürecin insanın gelişimi ve yaşamını sürdürebilmesi açısından baskın bir süreç olduğunu ileri sürmektedir. Yeni doğan bir bebek yaşamı izleyerek öğrenir, iletişim önce görsel olarak kurulur, sesli iletişim ise daha sonra gerçekleşir. Ayrıca Berger gerçekte görülüp algılanan ile onunla ilgili olarak söz ya da yazıyla aktarılan bilginin örtüşmeyebileceğini de vurgular. Dolayısıyla görme merkezi ve organlarıyla sağlanan enformasyon ile ilişkimizin diğer duyu merkezlerinden gelen bilgilere göre daha önde olduğu fikrini savunur.

Ancak Berger'in düşüncesinin karşıtı olarak sanatçı ve eleştirmen Seth Kim Cohen'in şu düşüncesi ileri sürülebilir: "Tek bir göz kırpması 300 milisaniye sürer. Bir kulağinkisi ise daha uzundur. Doğumdan ölüme kadar. Kulak asla kapanmaz" (xviii). Görme fizyolojik gerekçelerle kesik kesik gerçekleşen bir süreçken, işitme kesintisiz olarak gerçekleşmektedir. Beynin uyku durumundayken bile dışardan gelen seslere tepki verdiği bilinmektedir. Bu sebeple de sesler ile olan ilişkimiz en az görüntüyle olduğu kadar güçlüdür. Berger'in ifadesindeki konuşma konusu ele alındığında ise, konuşmanın doğrudan ve sözcüklerin ise dolaylı olarak sesler ile ilişkili olduğu görülür. Konuşma, kabaca sesler ve diller aracılığıyla gerçekleştirilen bir iletişim kurma yoludur. Sözcükler dil kodlamalarıyla oluşturulan ses enformasyonudur, yazı ise görsel enformasyona aktarılmış olan seslerin temsilidir. David Toop'un fikrine geri dönülürse, aslında işitmenin görmeden daha önce gerçekleşmeye başladığını rahatlıkla ifade edebiliriz. Toop' tan yola çıkarak işitmenin, dış dünyayla olan iletişimimizdeki ilk bilgilerimizin kaynağı olduğu, doğum gerçekleştikten sonra da görme ile doğum öncesi elde edilen enformasyonun sağlamlasının yapıldığı ve bu verilerin kullanılabilir bilgilere dönüştürüldüğü ileri sürülebilir.

Daha önce de ifade edildiği gibi, insanlar sesleri genellikle onları çıkaran nesnelere ile birlikte düşünme eğilimindedirler. Bu noktada sesleri nesneleştirme eğiliminin doğumdan itibaren dış dünyayla olan etkileşimimizin doğal bir sonucu olduğu ileri sürebilir. Sonuç itibarıyla fiziksel olarak ses; bir maddedeki moleküllerin titreşmesi sonucu oluşan, basit, mekanik bir titreşim, basınç ve enerji dalgasıdır. Bir nesne titreştiğinde, etkileşime girdiği ortamda bir düzensizlik yaratır ve oluşan basınç dalgaları medyum boyunca salınarak yayılırlar ve ses dalgalarını oluştururlar. Bu tanımlama ışığında ses, fiziksel bir fenomen olmasının yanı sıra, yukarıda açıklandığı şekliyle de dış dünyayla iletişim ve etkileşimimizin önemli bir halkasını teşkil etmektedir. Bu bağlamda, dış dünya, sesler ve insan bilinci arasında gerçekleşen kesintisiz etkileşimin doğal bir parçası olarak, işitme – dinleme, gürültü – sinyal ve sessizlik

kavramları ortaya çıkmaktadır. Bu kavramların açıklanmasıyla birlikte de ses nedir sorusuna ilişkin kapsamlı bir cevaba ulaşabilmek mümkün olmaktadır.

1.1.a Sessizlik

Fiziksel olarak ses, basit mekanik bir titreşim, basınç ve enerji dalgasıdır ve bir maddedeki moleküllerin etki sonucunda titreşmeleriyle oluşur. Bir nesne titreştiğinde, etkileşime girdiği ortamda bir düzensizlik yaratır ve oluşan basınç dalgaları ortam boyunca salınarak yayılırlar. Bu ortam katı, sıvı veya gaz herhangi bir durumda olabilir. Burada sesin oluşabilmesi için bir ortam ve titreşimin gerçekleşebilmesi için de, moleküler düzeyde asgari bir sıcaklık değeri bulunmak zorunluluğu vardır. Fizikte 'Mutlak Sıfır' olarak kabul edilen -273.15 Kelvin derece sıcaklık, maddeyi oluşturan atomik parçacıkların hareketlerinin çok küçük titreşimlere indirildiği noktadır. Mutlak sıfır evrenin var olmasını sağlayan enerji eşliğidir. Bu değer altında evren bütünlüğünü sürdüremez ve kendi içine çöker. Bu enerji maddeden uzaklaştırılmaz. ("Absolute"). Moleküler ölçekte hareketin olduğu ve dalgaları iletecek bir ortamın bulunduğu her durumda ses, kendisini algılayacak bir bilinç olmaksızın, kendi başına var olabilen bir olgu olarak kabul edilebilir. İşte bu sebeple de fiziksel olarak mutlak sessizlik yalnızca ses dalgaların iletilebileceği bir ortamın yokluğunda mümkün olabilmektedir. Ancak, bu bağlamda dünya bir referans olarak kabul edildiğinde, yeryüzü üzerinde mutlak bir sessizlik durumu insan için mümkün olamamaktadır.

Sessizlik kelime anlamı olarak; işitilebilir sesin kısmen ya da tümüyle yokluğu (Cambridge), iletişimin var olmadığı durumlar ya da belirli bir alan ya da bölgedeki hiçbir kişinin konuşmaması anlamlarına da gelmektedir (Oxford). Bu bağlamda yalnızca kelime anlamıyla ele alındığında sessizlik, işitilebilir seslerin çok az şiddette olması veya insanın algı parametreleri dışında kalan sesler anlamına gelirken, sosyal olarak iletişimin gerçekleşmediği bir durum olarak da kabul edilmektedir. Algı eşliğinin

dışında kalan 'infrasonik' ve 'ultrasonik' sesler, fizyolojik yetersizliklerden ötürü algılanamadıklarından insanlar için işitilemez kabul edilirler ancak, ses burada insan dışı fiziksel bir olgu olarak mevcudiyetine devam etmektedir. Sessizlik kavramı kelime bazındaki anlamıyla değerlendirildiğinde kavramdan geriye yalnızca, içinde bulunulan mekanı dolduran ve en azından bir insanın duyu organıyla işitilebilecek seslerin şiddetlerinin en düşük seviyede olduğu anlamı kalmaktadır. Bu durumda sessizlik kavramının; sesin hiç olmaması durumu değil, seslerin en düşük şiddet seviyesinde olduğu ya da arka plan gürültüsünden duyumsanan ancak, farkındalık yaratacak ölçüde zihnimize yansımayan sesler anlamına geldiği ifade edilebilir.

Avangart müzisyen John Cage sessizlik kavramı için: "Sessizlik bizim niyetimiz dışında kalan seslerin bütünüdür. Mutlak sessizlik diye bir şey yoktur [...]" (14) ifadesini kullanmıştır. Cage'nin burada ifade ettiği düşünce, sessizliğin de tıpkı gürültü kavramı gibi rölatif oluşudur. Sessiz olarak nitelendirilen bir ortama dinlemek amacıyla girildiğinde, mekan ve beden içinde başka sesler barındırması sebebiyle mutlak sessizliğin söz konusu olamayacağıdır. Cage 1951 yılında Harvard Üniversitesi'ne daha sonraları sessizlikle ilgili yapacağı çalışmalar için ilham kaynağı olacak bir deneyim yaşamıştır. Cage yankısız oda (*anechoic chamber*) adı verilen, ses emici akustik panellerle kuşatılmış ve vakum etkisiyle mekanda gerçekleşebilecek ses yansımalarının neredeyse tamamını engelleyebilen özel bir mekanda bir süre geçirmiştir. Cage daha sonra içeride geçirdiği deneyimini şu sözlerle aktarır:

İki ses duydum, biri pes diğeri de tiz. Daha sonra mekandan sorumlu mühendise eğer içerisi bu kadar sessizse neden biri pes ve diğeri de tiz olan bu iki sesi sürekli işittiğimi sordum. Mühendis benden sesleri tarif etmemi istedi, ben de ettim. Mühendisin cevabı tiz olan sesin benim çalışmakta olan işitme sinirim ve sinir merkezim diğeri pes olan sesin ise damarlarımda akan kan, dolaşım sistemim olduğu cevabını verdi (134).

Cage'in bu deneyimi doğrultusunda, işitme kabiliyeti olan herkesin (işlev bozukluğu, işitme kaybı gibi aksi bir durum olmadığı sürece) olabilecek en sessiz ortamda dahi bir şeyler işitebileceği ifade edilebilir. Sanatçı ve akademisyen Salome Voeglin de Cage'in bu düşüncesini destekler:

“Duyacak hiçbir şey olmadığında pek çok şey ses ortaya çıkmaya başlar. Sessizlik sesin olmaması değil, aksine dinlemenin başlangıcıdır. Bu dinleme şekli dış dünyadan gelen sesleri dinlemek değil, öznelliğin merkezde olduğu, iç dünyamdan ve bedenimden gelen seslerin üretildiği yaratıcı bir süreçtir” (83).

İngiliz gazeteci George Michelson Foy, ABD'nin Minnesota eyaletinde bulunan ve dünyanın en sessiz yeri olarak kabul edilen Orifeld Laboratuvarının yankısız odasında 45 dakika geçirmiştir. The Gaurdian gazetesindeki yazısında, içeride geçirdiği birkaç dakikadan sonra kalp atışlarını, ciğerlerini ve organların sesini, hatta kafatası üzerinde hareket eden kafa derisinin çıkardığı sesleri işitmeye başladığını, ardından ise yüksek sesli işitsel halüsinasyonlar deneyimlediğini ifade etmiştir (Foy). İnsan beyninin gündelik yaşantıda çok fazla uyarıcıyla etkileşim halinde olduğu düşünüldüğünde, duyu organlarından biri veya birden fazlasının kısa bir süreliğine girdiden yoksun bırakılmasının bir sonucu olarak, zihnin örnektekine benzer türden yanılsamaları açığa çıkarma eğiliminde olduğu gözlemlenmektedir. Sonuç olarak sessizliği deneyimleyen kişi, hem dinleyici kendi hem de ses üreten, ürettiği seslerden de yeni bağlamlar oluşturan bir yaratıcı konumundadır.

Voeglin'e göre sessizlikte duyumsanan ve içeriden gelen seslerin görünür kaynakları yoktur, beden ve ten aracılığıyla işitilen bu güçlü, parlak ve somut sesler hiperrealdır ve bir gerçeği temsil etmezler. Ancak, kendi gerçekliklerini yaratırlar (85). Voeglelin'in düşüncesi çalışmanın başında değinildiği gibi Worby ve Toop'un düşünceleriyle örtüşmektedir bu bağlamda, sessizliğin bir dinleme eylemi olarak son derece ilişkisel ve öznel olduğu ileri sürülebilir.

Hint düşünür ve mistik Inayat Kahn ses üzerine şu ifadeyi kullanmıştır: “Sesin gizemini kim çözerse, tüm evrenin gizemini de çözecektir” (72). Khan’ın ifadesinden de anlaşılacağı gibi ses son derece kompleks yapıda bir olgudur. Ses duyma, dinleme, gürültü, sinyal ve sessizlik gibi işitmeyle ilgili olan kavramsal bağlantıları da dahil olmak üzere, fiziksel, fizyolojik, psikolojik ve kültürel katmanlara da sirayet eden dinamik bir yapıya sahiptir. İşitsel deneyimin son derece ilişkisel ve sübjektif olması sebebiyle, müzikolojiden antropolojiye, medya çalışmalarından performans sanatlarına, kültür pratiklerinden edebiyata kadar uzanan pek çok farklı disiplinde ses konusunu incelenmektedir. Farklı disiplinlerin ses ile ilgili olarak söylem ve bilgi ürettikleri bu etkinlik alanı da ‘Ses Çalışmaları’ (*Sound Studies*) başlığıyla tanımlanır (LaBelle B, xix.).

1.2. SES İLE İLGİLİ KAVRAMLAR

1.2.a. İşitme ve Dinleme

Duyu organları aracılığıyla sağlanan veriler ham materyallerdir. Bu enformasyon dizisi önce fizyolojik süreçlerden geçerek filtre edilirler, rafine edilmiş bu veriler daha sonra da psikolojik bir süreçten geçerek yeniden filtre edilirler. Psikolojik bu süreç, veriyi duyumsayan kişinin hayat deneyimleri sebebiyle son derece öznel olmaktadır. Örnek olarak bir köy düğününde makineli tüfek ile havaya açılan ateş sesinin, damat ve korucu için tamamen farklı anlamlara gelmesi gösterilebilir. Bu iki aşama da bilinç dışı süreçlerdir, fizyolojik ve psikolojik filtrelerden geçen enformasyonlar son aşamada ilgi ve farkındalık gibi bilinçli tercihler ile kullanılabilir bilgiler hale gelirler.

Duyu organları duyu merkezlerine kesintisiz olarak veri gönderirler. Bir basınç etkisiyle titreşen moleküller, düzenli frekanslar üreterek havayı titreştirirler. Bu titreşimler kulak kepçesiyle yakalanır ve kulak zarına yönlendirilirler. Kulak zarı bu titreşimleri çekiç, örs ve üzengi kemikleriyle yeniden kodlayarak elektrik sinyallerine dönüştürülmek üzere iç kulağa

yönlendirir. İç kulakta ise kinetik enerji, elektrik enerjisine dönüştürülerek beyne iletilir. İşitme sistemi, sakatlık ya da işlev bozukluğu gibi aksi bir etkiyle karşılaşmadıkça, işitme süreci yaşam boyu kesintisiz olarak devam eder. Sonuç olarak işitmek biyolojik, fizyolojik ve psikolojik işlemlerin gerçekleştiği ve bilinçli tercihlerin yapılmadığı pasif bir süreçtir.

İşitme fiziksel bir süreç dinleme ise psikolojik bir eylemdir. Dinleme farkındalığı yoğunlaştırmakla ilgili bir eylemdir, sesler kesintisiz olarak kulaklarımıza ulaşırlar ve pek çok ses fark edilmeden öylece zihnimizden akar ve geçer. Burada işitme durumu, gözü bir noktaya odaklamadan mümkün olan en geniş açıyla bakmaya benzer, bu koşulda netlik yoktur, görüntü bulanık ve detaylarından yoksundur. Örnek olarak trafikte hızla ilerlerken, duyumsanan ama görüşümüzle algılanamayan silüetler verilebilir. Ancak dinlemede durum tamamen farklıdır, gelen sese odaklanır ve angaje oluruz. Ses ile gerçekleştirilen bağlantı sonrasında devreye giren akıl detaylara odaklanır, duygular ve pek çok bilişsel öge bu süreci takip eder. Zihin dinleme düzeyine geçtiğinde merak devreye girer, sorular sorulmaya başlanır, anlamlar yaratılır ve bağlamlar kurulur. Bu özellikleriyle dinlemek aktif bir eylemdir ve bu özellikleri dolayısıyla da dinlemenin yaratıcı bir eylem olduğu fikri de ileri sürülebilir.

1.2.b. Gürültü – Sinyal

Gürültü (noise) kelime anlamı olarak: aralarında uyum bulunmayan, düzensiz seslerin bütünü (TDK), uymusuz, düzensiz şekilde çıkan rahatsız edici her türlü ses (Oxford Sözlük) anlamlarına gelen veya terminolojik bir bilgi olarak: görüntü ya da ses sistemlerinde dijital veya analog olarak bilgi taşıyan sinyallere karışan parazit, belirli bir anlama gelmeyen yan ürünler anlamına gelmektedir.

Gürültü doğrudan kelime anlamı veya teknik anlamı dışında ontolojik olarak da açıklanabilir bir kavramdır. Gürültü genellikle istenmeyen, rahatsız edici, dikkati bozan ve huzuru kaçıran bir fenomen olarak kabul

edilmektedir. Gündelik algıda, iletişimde veya enformasyon anlamında olsun gürültü, elimine edilmesi gereken bir olgu olarak kabul edilir. Medya ve felsefe alanında çalışan Prof. Christoph Cox'a göre iletişim kuramı, söylem olarak bu durumu bilimsel olarak desteklemektedir. İletişim kuramcısı için gürültü, göndericiden alıcıya doğru yollanan sinyallerin etrafında kümelenen pisliklerdir (20). Pratik bir bilim olarak iletişim teorisi, gürültüyü mesajın ya da sinyalin orijinal saflığına döndürülebilmesi için kurtulması gereken bir fazlalık olarak görmektedir

Gürültü bu bağlamda değerlendirildiğinde doğal olarak sinyalin karşıt kavramı olmaktadır. Sinyal burada gürültünün aksine alıcısı tarafından kabul edilen bir enformasyon olarak değerlendirilebilir. Bu iki kavram arasındaki fark duyumsamanın rölatif olmasından kaynaklanmaktadır. Kültür kuramcısı Abraham Moles bu durumu şöyle örneklendirir:

Bir orkestrada enstrümanların akordlanması izleyiciler tarafından gürültü olarak değerlendirilirken, seyircilerin alkış sesleri – ki bu aslında form olarak bir gürültüdür - (white noise) müzisyener tarafından anlamlı bir karşılık bulacak şekilde algılanır (78).

Moles'a göre sinyal ve gürültü arasında strüktürel bir fark yoktur ve aynı doğaya sahiptirler. Bu iki kavram arasında mantıkla açıklanabilecek tek fark, mesajı gönderenin niyetiyle ilgilidir. Gürültü göndericinin iletmek istemediği sinyaldir. Gürültü ve sinyal bu bağlamda değerlendirildiklerinde ontolojik olarak birbirleriyle eşdeğer bir konuma gelirler.

Ancak bu değerlendirme sadece iletişim, anlam, insani niyetler ve değerler açısından ele alındığında geçerlik kazanmaktadır. Gürültü ve sinyal kavramları insan dışında doğal kozmik bir fenomen olarak ele alındığında yukarıdaki açıklamalar geçerliklerini yitirmeye başlarlar. Bilinen kozmos kozmik arka plan radyasyonu (*cosmic background radiation – white noise*) ile doludur, bu frekans tüm yaşamı sarmalar, okyanus dalgaları, ağaçları uğuldatan rüzgarın sesi, diğer canlılara ait sesler, hatta insanın algı eşiği dışında kalan tüm diğer sesler, yaşam bu türden seslerle doludur. Felsefe

tarihçisi ve düşünür Michel Serres bu durumu arka plan gürültüsü (*background noise*) kavramıyla ifade eder:

Arka plan gürültüsü algımızın zeminidir, kesintisiz olarak devam eder, mantığımızın temel bir ögesidir [...] Arka plan gürültüsü asla kesilmez, devamlıdır, sınırsızdır ve değişmez. Kendisinden başka bir arka planı ve karşıtı yoktur [...] (13).

Serres'e göre gürültü aslında yaşamın ve canlılığın arka plana yansıyan sesidir. Gürültü, görsel alanı dolduran objeler gibi işitsel alanı dolduran kesintisiz ve sessel bir akıştır. Tıpkı radyo statığı, trafik gürültüsü, elektrik uğultusu ve kente ait sesler gibi. Sinyal, gürültünün içinden yani arka plandan ön plana gelir ve dikkatimizi çeker. Bu bağlamda gürültü başka sesler arasında yer alan ampirik bir fenomen değil, müzik ve sinyal gibi adlandırabileceğimiz seslere kaynak ve olasılık olan transandantal⁴ bir fenomendir.

1.2.c. Leibniz ve Sessel Bilinçsizlik

Rasyonalist düşünürler olarak anılmalarına rağmen Descartes ve Leibniz, akıl - metafizik üzerine birbirinden tamamen farklı teoriler ortaya koymuşlardır. Descartes'a göre akıl belirgin, net ve de tüm düşünceler bilinçlidir. Ancak Leibniz'e göre akıldaki düşüncelerin büyük bir bölümü karışık ve belirsizdir, bu yüzden de net ve belirli düşüncelerin beraberinde karışıklığı taşıdıklarını ileri sürer. Leibniz bu durumu genellikle bir değirmenin ya da şelalenin yanında yaşayan adam örneğiyle verir. Leibniz'e göre şelalenin yanında yaşayan bir kişi, akan suyun sesini duymamaya başlar, ses sürekli orada olmasına rağmen, o kişi için bir anlam ifade etmediğinden bilinçsizce bir arka plan gürültüsü olarak duyumsanır ve bilince yansımaz.

⁴ Transandantal genel olarak, en yüksek, en üstün, en yüce olan, en yüksek niteliklere sahip bulunan varlık; deneyimde verilenin ötesinde olan, deneyi aşan gerçeklik; normal, gündelik tecrübenin kavrayışını aşan, bilimsel açıklama düzeyinin daima ötesinde kalan varlık alanı için kullanılan sıfat.

Leibniz bu düşüncesini 'okyanus dalgalarının sesi' örneğiyle derinleştirir:

Her birey sonsuzluğu bilir, ancak karışık bir biçimde. Bu deniz kenarında gezinirken denizin gürültülü sesini duymak gibidir: bütünü oluşturan sesleri tek tek duyabilirim ancak, onları net bir şekilde algılayamam bu yüzden de bu bilgiler karmaşıktır. Bu karmaşık duyumsamalar evrenden algıladığımız izlenimler yüzündendir, her küçük parça bütünün kendisidir (211).

Deniz kenarında gezinti yapan bir kimse ele alınır, bu kişi denizin sesini işitecektir, bu duyumsayan kişi için güçlü, kesin ve açık bir bilgidir. Ancak aynı zamanda da karmaşık ve belirsizdir bir bilgidir çünkü burada bilgi bir yığına ilişkin toplam bir duyumsamayla ilgilidir. Bu durumda bütünü oluşturan bireysel elemanlar, yani dalgaların sesleri, yürüyüş yapan kişi tarafından tek tek işitilememektedir, bu nedenle de bilgi belirsizdir. Bir diğer yandan, parça bütün ilişkisi içinde denizin gürültüsünü oluşturan dalgalar tek tek duyumsanmaktadır, aksi takdirde denizi dinleyen kişi bütünü algılayamazdı. Bu bağlamda, bütünü oluşturan parçalar tek tek duyumsandığı halde, denizin gürültüsü bilinçsizce algılanır, bütünü duyumsandığında da detaylar kapalı ve belirsiz bir hale geçmektedirler.

Yukarıda açıklanmaya çalışılan bu durum Leibniz'in 'küçük duyumsamalar' adını verdiği teorisinin kanıtıdır. Bu teoriye göre bilince ulaşan her duyumsama, bilince ulaşmayan muazzam ölçüde bilgiyi de beraberinde taşımaktadır. Bu bilinçsizce gerçekleşen duyumsamayı Leibniz 'sanal varoluş' (*virtual existence*) olarak adlandırır. Ona göre hafıza da bir sanal varoluştur. Bireyin mevcut deneyimi (bireysel geçmişten bu ana kadar olan deneyim) bir hafıza rezervuarında bulunmaktadır ve çoğunlukla bu bilgi bilinçdışıdır. Ancak ne zaman bir fotoğraf, bir müzik veya hafızayı harekete geçirecek türden bir karşılaşma yaşanır, geçici bir süreliğine deneyimin bütününe ulaşabilecek bir fikir sahibi olunabilmektedir. Leibnize göre bu sanal alan kozmik bir öneme sahiptir. Bilinçsizce algılanan 'küçük duyumsamalar' aslında bütüne ve sonsuzluğa doğru açılırlar. Yeniden deniz ve dalga örneğine dönülecek olursa; deniz sesini oluşturan her küçük dalga onu etkileyen basınç etkisine, rüzgar hızına, suyun sıcaklığı,

yoğunluğu ve akışkanlığına göre değişiklik gösterecektir. Bu sebeple de her bilinçli duyumsama beraberinde bütün kozmosun anlık durumunu oluşturan türden bilinçsizce duyumsanan enformasyonlar ile doludur. Bu durum aynı şekilde hafıza için de geçerlidir; ben kendi geçmişimim ancak yalnızca kendi geçmişim değil, kendi türümün geçmişi aynı zamanda da doğal tarihin bir parçasıyım, hafızamdaki bütün bu bilgiler sanal varoluşun içinde bulunmaktadır. Bu bağlamda da Leibniz'e göre her birey sonsuzluğu ve kozmosu karmaşık ve belirsiz bir şekilde bilmektedir. *Beyaz Gürültü*⁵ (*white noise*) bu duruma örnek olarak gösterilebilir, beyaz gürültünün içinde sessel enerjinin bütün frekansları bulundurmaktadır ve hiçbir ögesi bir diğerinin önüne geçmez veya dikkatimizi çekmez. Aden Evens *Sound Ideas* kitabında şundan bahseder:

Sesler kaybolmazlar, dağılırlar ve sürekli olarak yankılanırlar. Enerji kaybolmaz dolayısıyla sesler de öyle. Her bir titreşim havada, odada ve bedende kalır. Sesler yayılırlar ve gittikçe daha az anlaşılabilir olurlar, biz onları işitmesek de keman telleri haftalar sonra bile titreşmeye devam ederler. Bütün sesler birbirlerine karışırlar, geçmiş ve şimdideki bütün sesler birbirleri içinde erirler, bu sessizliğin kakofonisidir (14).

Eğer Leibniz'in düşünceleri kabul edilecek olursa, yukarıdaki ifadelerde yer alan geçmiş ve şu andaki sesler duyumsanır ancak, 'karmaşık' olarak işitilirler. Bu durum şelalenin yanında yaşayan kişinin mevcut sesi bilinç düzeyinde algılamasıyla paralellik gösterir ve bu durum sessizlik olarak adlandırılır. Yalnızca bir sinyal (bir konuşma ya da müzik) arka plan gürültüsünden ayrışır ve net – belirgin bir ses olarak fark edilebilir. Şelale veya deniz örneğinde olduğu gibi sonsuza dair küçük parçalar zihnimiz tarafından bilinçsizce duyumsanır ancak net ve kesin olarak bilincimize yansımazlar. Diğer taraftan, şelale yanında yaşayan kişi için bu gürültü sıradan bir uyarıcıya dönüşmüştür bu yüzden yine duyumsal olarak bilinçsizlik düzeyine konumlanır. Böylece Leibniz, bir kaynaktan gelen

⁵ Beyaz Gürültü: Farklı frekanstaki seslerin üst üste binmesiyle oluşan ve tüm frekansların eşit olarak dağıldığı sese verilen addır. Beyaz gürültü, insan kulağının duyabileceği tüm ses tonlarını içinde barındırmaktadır.

sesin gürültü mü yoksa sinyal mi olduğunun farkına varabilmemizi parça – bütün, dikkate değerlik – sıradanlık, gerçeklik – sanallık açısından mümkün kılar.

Bu okumadan yola çıkarak gürültünün işitilebilir bir sinyal olmanın ötesinde, ilişkisel olarak değişik anlamlara gelebilecek sessel bir enerji olduğu kabul edilebilir. Gürültü ve sinyal nicel olarak değil, değerlendirildikleri bilgi alanına göre değişiklik gösterirler bu sebeple de gürültü, pek çok ses arasından algılanamayan bir ses değil işitilmek istenmeyen bir sinyaldir. İşte bu yüzden de gürültünün sinyali doğuran kaynak olduğu söylenebilir.



2. BÖLÜM: SES SANATI VE TARİHİ

2.1. SANATLARDA SES VE SES SANATI

Ses konusu fiziksel bir kuvvet olarak, psikolojik bir süreç olarak, ontolojik ve epistemolojik olarak, kültürel olarak, ekolojik vs. olarak sanat tarihinin farklı evrelerinde birçok sanatçı tarafından araştırılmış ve üzerine eserler yaratılmıştır. Sanat tarihsel süreç içinde resim, heykel, kavramsal sanat, performans, happening alanlarından birçok sanatçı için ses, bir malzeme ve ortam olmuştur. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde tarihsel akış içinde ses konusunun ne şekilde ele alındığı örneklerle incelenecektir. Ancak, bu aşamada ses ve sanat ilişkini açıklayabilmek için kavram kargaşasına yol açabilecek olan; ses sanatları, sessel sanatlar, ses sanatı, müzik, deneysel müzik gibi bazı tanımlamaların açıklığa kavuşturulması gerekmektedir.

Herhangi bir tanımlamaya kalkışmadan önce burada geleneğin önemli bir rolü olduğunun altının çizilmesi gerekmektedir. Tarihsel akış içinde ses olgusunu kendisine problem edinmiş bir sanatçının, sanatsal pratiğini oluşturan temel bilgi alanı, kesin bir tanımlama yapmayı güçleştirmektedir. Kimi sanatçılar Batı klasik müzik geleneğinden ses konusuna bakarken, kimi sanatçılar da plastik sanatlar perspektifiyle sese yaklaşmışlardır. Performans alanından konuyu sorgulayanlar olduğu gibi şiir, metin ve konuşma çerçevesinden de bu alan sorgulanmıştır. Bazı sanatçılar sınırları yıkmışlar ve disiplinlerarası bir alanda sanat pratiklerini gerçekleştirmişlerdir. Bu sebeple de sanat tarihsel süreç içinde, sesi ele alan sanatçıları kesin sınırlar dahilinde kategorize etmek güçleşmektedir. Malzemesi ses olan bir yapıtı temsil etmenin de güçlükleri bulunmaktadır, örneğin bir sanat izleyicisinin, sese ilişkin bir işi kitaptan okuması mümkün değildir. Bir mekana özel (*Site-Specific*) bir ses enstalasyonunu fotoğraflamak ya da onu metne dönüştürmek de benzer ölçüde manidardır.

2000'li yılların başlamasıyla birlikte dünyanın önemli sanat merkezlerinde peş peşe açılan ses temalı sergiler, özellikle görsel sanatlar alanından sanat kritiklerini, medya olarak ses kullanan sanatçıları kategorileştirme açısından zorlamıştır (Kelly 13). Ses Sanatı (*Sound Art*) terimi 1970'lerin sonlarında, William Hellermann tarafından kurulan *SoundArt* vakfının 1983'de *Sound/Art* adlı bir sergi yapmasıyla New York'ta ortaya çıkmıştır (Licht 3). Takip eden yıllarda ise dünyada önemli sanat merkezlerinde ses konulu sergiler açılmıştır: "Volume: Bed of Sound" (MOMA, New York, 2000), *Sonic Boom* (Hayward Gallery, Londra, 2000), *Bitstreams* (Whitney Museum of American Art, New York, 2001), *Art & Music* (Museum of Contemporary Art, Sidney, 2001), *Sonic Process* (Centre Georges Pompidou, Paris, 2002) *Sounding Spaces* (I.C.C, Tokyo 2003), *Her Noise* (South London Gallery, Londra 2005), ve *See This Sound* (Lentos Art Museum, Linz, 2009). Gerek sergiler hakkında yazılan metinler gerek de sergiler sırasında ve sonrasında yazılan metinler ile ses sanatı kavramının, diğer sanat türlerinden ayrılan ve farklı olan bir sanat anlayışı olduğu algısı ortaya çıkmıştır (Kelly 14).

20. Yüzyılın başından 90'lı yılların sonuna kadar Luigi Russolo (*Art of Noises*), 1960'larda John Cage (*4'33"*), Alvin Lucier (*I'm Sitting in a Room*), Michael Asher, Laurie Anderson (*Handphone Table*), Ryoji Ikeda (+/-) gibi sanatçılar ses üzerine yapıt üretmişler ve görsel algının dışında kalan duyularla da ilgilenmeye başlamışlardır. Ses ve sanat ilişkisi bu bağlamda değerlendirildiğinde, bu medya ile uğraşan sanatçıların hangi başlık altında toplanacağı problemi ortaya çıkmaktadır. *Sound Art*, *Audio Art*, *Tape Art*, *Radio Art*, *Sonic Art*, *Art Sound* malzemesi ses olan sanat yapıtlarını kullanmak için sanat terminolojisinde geçen bazı başlıklardır. Robert Worby'e göre *Ses Sanatı* 1990'lı yıllarda kullanılmaya başlamıştır, 1990'lardan önceki yıllarda da ses üzerine çalışan sanatçılar deneysel müziğin altında değerlendirilmiştir (Worby 1). Müzik alanından plastik sanatlar alanına gelen öncü sanatçı Max Neuhaus'a göre de, 1995 yılında ortaya atılan Ses Sanatı ifadesi geçici bir sanat modasından ibarettir. Neuhaus 1980'lerden önce pek çok sanatçının bir ortam olarak

sesi kullandığını belirtir. Neuhaus'a göre sanatta medyum, mesajın kendisi değildir (Kelly 72). Douglas Kahn ise kapsayıcı bir başlık olarak *Sanatlarda Ses (Sound in the Arts)* başlığının daha kapsayıcı olduğunu ileri sürer, ona göre sosyal, kültürel, çevresel birçok gerçeklik bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde kesişerek, spesifik bir yapıtın üretim, deneyim ve alımlama sürecini şekillendirmektedir, bu sebeple de ses sanatı ifadesi, yalnızca ortama odaklandığından yetersiz bir tanımlama olmaktadır (Kahn 1). Amerikan besteci ve sanatçı Alan Licht'e göre ise: ses sanatı başlığı, spesifik bir zaman aralığına, bir sanatçı ya da gruba veya bir coğrafi bölgeye bağlı olmayan, adı da ilk örneklerinden onlarca yıl sonra gündeme gelen bir sanat hareketi olma vasfını elinde tutar. (Licht 3) Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi ses ve sanat ilişkisi üzerine farklı sanatçı ve kritikler, bu bilgi ve üretim alanını kategorize etmek için farklı bakış açıları ve başlıklar kullanmışlardır.

Bu çalışmada kullanılan "Ses Sanatı" ifadesi; temel medyası ses olan ve sesin fiziksel, akustik, mekânsal, zamansal, plastik, kavramsal, sosyal, kültürel, ekolojik, ve sembolik olmak üzere sesin çeşitli özelliklerinin araştırıldığı ve müzikten bağımsız olan bir sanat alanını tanımlamak için kapsayıcı bir başlık olarak kullanılacaktır. Bu aşamada Ses Sanatı başlığı altına toplanabilecek farklı niteliklere sahip uygulamaların, hangi kriterler ile ses sanatının alanına dahil edilebileceği sorusu ortaya çıkmaktadır. Söz konusu yapıtlar plastik/görsel sanatların mı, performans sanatlarının mı yoksa deneysel müziğin mi alanına dahil edilebilir? Daha önce de değinildiği gibi burada gelenek önemli bir rol oynamaktadır. Bu konuda iki önemli figür örnek olarak gösterilebilir: İtalyan Fütürist Luigi Russolo ve John Cage. Resim ve müzik disiplinlerinden gelen bu iki sanatçı da Batı klasik sanat müziği geleneğinin dışladığı elemanları kullanarak sanat yapıtı üretme yolları aramışlardır, Russolo gürültü sanatına ulaşırken, Cage ise sessizliğin bir müzik olduğunu fikrini ileri sürmüştür. Sonuç olarak, günümüzde ses sanatının öncü sanatçıları olarak kabul edilen bu sanatçılar hem plastik sanatların hem de müziğin sınırlarını yeniden tanımlamışlardır.

Bu bağlamda ses ile ilişkili olarak üretilen sanat yapıtlarının ilk aşamada müzikten bağımsız olarak değerlendirilebilmesi söz konusu olamamaktadır. Özellikle de deneysel müziğin plastik sanatlarla birleşen sınırları göz önüne alındığında kesin tanımlamalar yapabilmek zorlaşmaktadır. Bir diğer yandan disiplinlerarasılık söz konusu olduğunda, video dilinin sinemaya yakınlığı kadar, sesin de müziğe olan yakınlığı dikkat çekmektedir. Genellikle ses ve sanat ilişkisi, ilk bakışta müziği çağrıştırmaktadır, müzik geleneği ve tarihsel süreci göz önünde bulundurularak bir değerlendirme yapıldığında, sesin mülkiyetinin müzik tarafında olması rahatlıkla anlaşılabilir (Kelly 18). Günümüzde ses ve sanat ilişkisinin disiplinlerarası alanında, kesin tanımlama ve ayrımlar yapmak her ne kadar beyhude olsa da, bu çalışmada yer alan kavramların sınırlarının belirlenebilmesi için en kaba hatlarıyla müziğin sese bakışıyla, görsel/plastik sanatlar alanının sese bakışı arasında bir ayırım yapma gereksinimi ortaya çıkmaktadır. Bu sebeple de müzik kavramının ne olduğunun açıklanması ve müzikal ses konseptini oluşturan öğelerin belirlenmesi gerekmektedir.

2.1.a. Müzik, Müzikal Ses ve Ses Sanatında Ses Kavramı

Bir ifade aracı olarak müzik insanlık ve kültür tarihinin neredeyse her alanına yayılmış olan bir olgudur. Diğer toplumlardan izole bir şekilde yaşayan en ilkel kabile toplumlarından, gelişmiş ülkelere kadar kültürün olduğu her coğrafyada müzik bulunmaktadır. Dini ritüellerden konser salonlarına, savaş alanlarından seremonilere, stadyumlardan toplu taşımaya, sokaklardan evlere kadar her yerde, farklı müzik anlayışları yaşamla sıkı bir bağ içindedir. Bilinen ilk müzik örnekleri 55.000 yıl öncesine kadar uzanmaktadır (Wallin, Brown ve Merker 10). Müziğin tarihsel serüveni içinde, müzik felsefesi ve estetik bağlamında geçirdiği değişimler düşünüldüğünde, müziğin ne olduğuna dair kesin bir tanımlama yapabilmek güçtür. Müzik için genellikle 'organize edilmiş sesler' tanımlaması kullanılmaktadır ancak, insan konuşması ya da makinelerin çıkardığı tekrar eden düzenli sesler düşünüldüğünde, bu ifade sağlıklı bir

tanımlama yapabilmek için çok geniş kalmaktadır (Kania). The Oxford Universal Dictionary müziği: güzel sanatların seslerin, form, ifade, yapı ve duygu kombinasyonları ile ilgili olan bir ifade türü olarak tanımlar. (Little ve Onions, 1300). Müzikolog Ahmet Say'a göre de müzik: "Malzemesi ses olan sanatsal bir anlatım biçimidir" (21).

Müziğe kapsayıcı bir tanımlama getirebilmek için işe farklı coğrafyaların, farklı kültür ve anlayışların, müziğin ifade dilinde kullandıkları evrensel kurallar ve temel öğelerin ne olduklarını belirleyerek başlamak gerekmektedir. Karnatik⁶ müzik geleneği veya Batı sanat müziği gibi köklü müzik geleneklerinde ve bunun dışında pek çok farklı coğrafyadan farklı müzik türünde ortak elemanlar bulunmaktadır. Bu ortak elemanlar 'müzikal ses' adı verilen sesi oluşturan temel öğelerdir.

Müzik sanatında kullanılan sesler, düzenli titreşimlerden oluşmuş seslerdir ve "ses perdesi" denen belirli bir ses yüksekliğindedir. Titreşim eğer düzenli değilse bu tür seslere gürültü denir (Say 22) (buradaki gürültü kelimesi, daha önce değinilen ve ontolojik olarak incelenen gürültü değil, müziğin bakış açısıyla yapılan bir tanımlamadır). Bu bağlamda müzikal sesler; ritim, melodi, armoni, tını, doku, form ve dinamikler olarak adlandırılan temel yapıtaşlarından oluşmaktadır (White 14).

Ritim, bir sesin çalındığı vuruş ve sesin çalınmadığı sus bölümlerinden oluşan, müziğin hareketini ve karakterini belirleyen öğesidir. Ritim müziğin zamanını belirler ve *Tempo* kavramı da ritmin hızını ifade etmektedir. Zamanın belli bir süre içinde eşit ya da değişik uzunluktaki parçacıklara bölünmesinden kaynaklanan ritmik hareket, bir düzen oluşturacak şekilde birbirini izler ve bir akış oluşturur. *Melodi*, değişik değerlerdeki tonların (bas ve tiz), belirli süre değerleri içinde, yatay veya dikey dizisel bir sıralamayla art arda gelerek oluşturduğu 'müzik düşüncesi'dir. Majör, minör, kromatik veya tam ses dizileri gibi farklı yaklaşımlar ile elde edilen bir diğer müzikal öğedir. *Armoni* terimi, Yunanca uyum, ahenk ya da

⁶ Karnatik müzik geleneği Güney Hindistan'a ait müzik geleneğine verilen addır.

seslerin kaynaşması anlamına gelen harmonia sözcüğünden kaynaklanmıştır. Müziğin temel öğelerinden biri olan armoni, seslerin uyum kurallarını ve yaratıcı ilkeleri geliştiren hem bir bilim hem de bir sanattır (Say 25). Temel olarak modülasyon, tonallik ve atonallik özellikleri ile gruplanan müzikal yapılardır.

Dinamikler olarak ifade edilen öge ise, müzikal akış içinde kullanılan seslerin çalım şiddetiyle ilgilidir. Ses şiddetinin çok kısıktan çok yükseğe kadar olan şiddetteki kullanımıyla alakalıdır. Giderek şiddeti artan, ve giderek şiddeti azalan bir anlayışta dinamikler müziğe derinlik katarlar. *Tını* ile ifade edilen özellik aynı zamanda renk adı da verilen öğedir. Aynı titreşim değerlerine sahip seslerin farklı ses karakterlerinde olması durumdur. Örnek olarak aynı ton değerinde konuşan X ve Y kişilerinin ses karakterlerinin birbirinden farklı olması ya da nefesli sazlardan flüt ile trompetin, aynı oktavdaki, aynı notayı farklı dokularda vermesi gösterilebilir.

Doku ise aynı anda çalınan melodilerin sayısıdır. Müzikal bir yapıda bir veya birden fazla melodi eş zamanlı olarak çalınabilmektedir. Monofonik her seferinde tek tonun çalındığı dizilerden oluşan melodiyi, Homofonik iki veya daha fazla tonun eş zamanlı çalınarak oluşturulan melodileri ve Polifonik ise birbirinden bağımsız melodilerin eş zamanlı çalındığı müzikal yapıları ifade eder. Son olarak *form* ise bütün müzikal ses öğelerinin bir belirli yaklaşımlar dahilinde bir arada getirilmesini yani kompozisyonu ifade etmektedir. Bu bağlamda bir zaman periyodu içinde, belirli ton değerlerini ve uyumlu yapıları bir araya getirerek anlatım olanakları sağlayan ritim, melodi, ve armoninin müziğin üç temel öğesi olduğunu, dinamikler, doku, tını ve formun da bu kavramın anlatım olanaklarını zenginleştiren yardımcı yapıları olduğunu ifade edebiliriz ("The Elements").

Bu bağlamda; müzik nedir sorusu yeniden ele alındığında, 20. yüzyıl Batı sanat müziğinde gerçekleşen değişimlere kadar (*atonal müzik, 12 Ton Dizgesi, Dizisel Müzik, Elektronik Müzik, Raslamsal Müzik, Geç Dizisel*

Müzik, Postmodern Müzik...) müziğin ve müzikal sesin, geleneksel, klasik ve popüler müzik anlayışlarında, ritim, melodi, armoni, tını, dinamikler, doku ve form üzerine kurulu olan bir yapı olduğu verilebilecek en kapsayıcı cevap olmaktadır.

Yukarıda da açıklandığı gibi müzikteki ses kavramı; müziğin temel öğeleri ve müzikaliteyle ilgilidir. Her ne kadar ses sanatı kapsamına girecek çalışmaların müzikten ayrımı, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte ortaya çıkan ilerici müzik hareketleriyle birlikte zorlaşsa da, bu aşamada bir ayırım yapabilmek mümkün olmaktadır.

Bir müzik yapıtının izleyiciyle buluşma şekli çoğunlukla bir canlı performans ya da teknoloji olanakları dahilinde farklı medyalar aracılığıyla gerçekleşmektedir. Eğer bir canlı performans gerçekleştirilecek ise bu eylem, belirli bir mekanda ve belirli bir konser programı içinde gerçekleşir. Bunun dışında bir müzisyene ait bir parça dinleyicisiyle başka bir medya aracılığıyla buluşuyorsa, medyanın çalınabileceği uygun bir cihaz aracılığıyla dinleyicisine ulaşır. Bu bağlam göz önünde bulundurulduğunda müzik ve ses sanatı arasında çeşitli farklılıklar ortaya konabilmektedir. Bir müzik parçası ele alınırsa, bu parça kompozisyon anlayışı ve parametreleri doğrultusunda genellikle en az iki bölümden oluşacaktır: başlangıç ve bitiş. Bu başlangıç ve bitiş noktalarını müzikal akış içinde A ve B noktaları olarak belirlenirse, bu iki nokta arasında ritmik ve melodik olarak geçen müzikal bir zaman oluşacaktır. Ayrıca yine bu iki nokta arasında gerçekleşen olayların fiziksel bir karşılığı olarak reel zaman işlemektedir. Örneğin 12/8'lik bir ritim üzerine yazılmış bir melodiyi ele alındığında, 12 adet 8'lik notadan oluşan bu kalıp üzerine çalınan bir melodi, dakikada 60 vuruş bir tempoyla çalınırsa 6 saniye sürer, şayet tempo 120'ye çıkarılırsa çalım zamanı 3 saniye olacaktır, kompozisyonun tamamı da 100 adet 12/8'lik ritim döngüsünden oluşuyorsa ve 120 tempoda çalınıyorsa toplam süre 300 saniye, yani 5 dakika olacaktır.

Örneğin İsraili elektronik müzik projesi Shulman'a ait *Retroscape* isimli eser 11'32" bir süreye sahiptir. Buna karşılık Amerikalı sanatçı Max Neuhaus'a ait olan ve New York Broadway'de, 45. ve 46. sokaklar arasındaki yaya geçidinde yer alan *Times Square* adlı kalıcı ses enstalasyonu örnek olarak gösterilebilir. Max Neuhaus 1977 yılında yaptığı bu çalışmasıyla New York metro ağına yerleştirdiği kayıt cihazlarıyla toplanan sesleri, sürekli birbirine ekleyerek ve çeşitli efektlerden geçirerek, yukarıda verilen noktada 7 gün 24 saat aralıksız olarak çalmaktadır (bu çalışma ilk olarak 1977/92 yılları arasında sergilenmiştir, ancak yeniden sergilenmeye başladığı 2002 yılına kadar durdurulmuştur) ("Permanent"). Neuhaus'un 'Times Square' adlı bu eseri ses özellikleri haricinde yalnızca zaman açısından değerlendirildiğinde, toplamda 28 yıldır kesintisiz olarak sürmekte olduğu görülecektir. Bu bağlamda iki örnekte geçen süre kıyaslandığında arada astronomik bir fark olduğu görülmektedir. Bu farkın dışında, burada ortaya başka bir durum çıkmaktadır, belirli bir zaman periyoduna yerleştirilmiş bir parça müziğe kıyasla ses yapıtının kompozisyona bağlı bir zaman çizgisi bulunmamaktadır, uzun ya da kısa bir zaman diliminde, bir başlangıç ya da bitiş olmaksızın deneyimlenebilmektedir. Alan Licht ses sanatı üzerine yazdığı makalesinde konuyla ilgili olarak tarihsel akışı içinde müzik ve ses sanatını kıyaslandığında, ses sanatının zamandan ve programdan bağımsız olduğunu ve ortaya koyulan ses yapıtlarını deneysel müzik yerine ses sanatı başlığı altında toplamanın daha doğru ve anlamlı bir tavır olduğunu ileri sürer (2).

Bir ses sanatı yapıtı ile bir müzik parçası arasında ortaya konulabilecek bir diğer farklılık ise mekânsal olarak karşımıza çıkmaktadır. Eğer mekan, yapıtların izleyiciyle buluşması bağlamında bir karşılaşma yeri olarak ele alınırsa bir oditoryum, bir müze, bir sergi salonu ya da kamusal bir alan olarak karşımıza çıkacaktır. Örneğin bir senfoninin en sağlıklı şekilde izleyicisiyle buluşacağı mekan, akustik olarak dış etkenlerden arındırılmış ve uygun ses, sahne teçhizatıyla donatılmış bir konser salonu olacaktır. Ancak ses işleri için böyle bir kısıtlama söz konusu olmayacaktır. Örnek

olarak Hırvatistan'ın Zadar kıyılarında inşa edilen *Deniz Orgu (Morske Orgulje)* gösterilebilir. 2005 yılında Nicola Basic tarafından tasarlanan bu org, deniz dalgalarının kıyıdaki basamaklara çarpması sonucu oluşan basınç etkileriyle sesler üretmektedir. Bu org belirli akor dizilimlerinde olan notaları çalmasına rağmen ortaya çıkan sonuç müzikal olmanın ötesindedir. Denizin sürekli hareketi sıcaklık, rüzgar ve basınç gibi fiziki şartlara göre değişiklik göstermektedir, bu kesintisiz hareket deniz orgu tarafından müzikal diziler olarak sürekli modüle ederek çalınmaktadır. Burada org doğanın dilini bir başka dile çevirmektedir. Bu yapıtın mekan ile girdiği ilişki, yalıtılmış bir konser salonu ortamından tamamıyla farklıdır, mekanın dinamikleri konser salonunda sesin en iyi şekilde ortaya çıkması için dış etkilerden arındırılırken, deniz orgunda dış etkiler eserin kendisi oluşturmaktadır. Bu nedenle, bu örnekten yola çıkarak ses sanatı yapıtlarında sesin mekanla sürekli ve ilişkisel bir bağlantısı olduğundan, mekanın dinamiklerini değiştirdiğinden ve onu yeniden tanımladığından bahsedilebilmektedir.

Pek tabii ki mekan ve ses ilişkisi yukarıdaki örnekle sınırlı değildir, örneğin spesifik bir yer için yapılan mekana özgü (*site-specific*) bir ses enstalasyonu, konser salonuna taşındığında bir müzik yapıtına dönüşür mü? ya da bir müzik eseri bir müzede sergilendiğinde ses sanatının sınırlarına dahil olur mu? Tabii ki bu sorular tartışmaya açıktır, 1960'lı yılların sosyal ve sanat ortamı ele alınırsa, minimalizm, arazi sanatı, mekan düzenlemeleri ve happeninglerin sanat, sanat eseri, sanat izleyicisi ve mekan anlamında köklü değişimler yarattığı bilinmektedir. Brian O'Doherty *Beyaz Küpün İçinde* adlı kitabında şu ifadeyi kullanır: "Minimalizm akımı, mekanın kendisini 'sahneleştiren' çeşitli örneklerle 1960'larda 'beyaz küp'ün kabuğunun kırılmasındaki önemli etkenler arasındadır" (16). Burada Doherty dönemin sanat hareketlerinin, mekanın dinamiklerini ve algısını eser ve izleyici bağlamında sanat yapıtını algılama sürecini, sanatın sergilenme biçimlerini ve eserin statüsünü değiştirmesinden bahsetmektedir. Bu bağlamda yeniden bir müzik eseri ve bir ses yapıtını değerlendirirsek, müzik 1960'lı yıllarda Fransız besteci

Edgar Varese'nin yaptığı türden değişikliklerin dışında (Varese tarafından gerçekleştirilen ve 1958 Brüksel Dünya fuarında Phillips Pavyonun'da sergilenen *Poeme Electronique* adlı bu yapıt, mekanı ses sanatı örneklerinde olduğu gibi plastik olarak ele almıştır, bu eser ikinci bölümde detaylıca incelenecektir), mekanın dinamiklerini müziğin en sağlıklı şekliyle duyulması yönünden ele alırken, ses sanatı bu işi mekanı plastik bir öge olarak değerlendirerek ve mekanı biçimlendirerek yapar.

Ses Enstalasyonu terimini ilk kez kullanan Max Neuhaus'da benzer bir biçimde müzik ve ses sanatına ait olan eserleri şu şekilde ayrıştırır: “ses yerleştirmelerinde sesler müziktekinin aksine zamana değil mekana yerleştirilir” (Ouzounian 6). Bu aşamada mekanın ne olduğuna dair bir tanımlama getirmek gerekmektedir. Mekan en basit tanımlamasıyla, çeşitli yaklaşımlarla ele alınan ve sınırları gözlemciler tarafından algılanabilen sınırlandırılmış boşluk, uzay parçasıdır. Tarihsel serüveni içinde mekan olgusu 1970'li yıllara kadar yalnızca, geometrik hacim ve formların Öklidyen geometrinin aksiyomlarıyla kabaca açıklanan bir tanımlama olmuştur (Ouzounian 27). Fransız Marksist düşünür Henri Lefebvre 1974 tarihli *Mekanın Üretimi* adlı kitabındaki düşünceleriyle, mekansallığı beden, eylem ve inşa edilmiş çevre kapsamında değerlendirilmesi gerektiğini öne sürer (1974). Lefebvre'ye göre mekan kendiliğinden oluşan doğal bir fenomen değil sosyal bir yapıdır. Son yirmi yıllık süreç içinde kültürel, politik ve ekonomik açılardan mekanın ne olduğu üzerine ciddi teorik çalışmalar yapıldığı bilinmektedir. Günümüzde ise globalleşme ve enformasyon teknolojileri bağlamında mekana yönelik yeni tanımlamalar ortaya çıkmaktadır. Örneğin; Marshall McLuhan (“mediaspaces”), Pierre Lévy and Donna Haraway (“cyberspaces”), Paul Virilio (“information spaces”), Manuel Castells (“the space of flows”), Marc Augé (“non-places”) gibi düşünürler mekana ilişkin yeni kavramlar ve tanımlamalar ileri sürmüşlerdir (Ouzounian 30).

Yukarıdaki gelişmeler göz önünde bulundurulduğunda mekanın kabaca tanımlamasının yetersiz kaldığı açıkça görülmektedir, bu sebeple de ses

ve müzik kıyaslamasında kullanılan mekan kavramı, dinamik, sosyal, kültürel, kişisel ya da politik olarak çok yönlü bir mekan üretimini değil, plastik bir öge olarak yeniden kurgulanabilir bir form olarak ele almaktadır.

Yirminci yüzyılın başından başlayarak özellikle de 1960 sonrası müzik ve görsel/plastik sanatlar alanından bazı öncü sanatçılar (Luigi Russolo, Kurt Weill, Walter Ruttmann, Edgar Varese, Pierre Schaeffer, John Cage) her ne kadar disiplinlerin kesiştiği sınırlarda, tanımlanması güç eserler yaratsalar da sonuç olarak, yukarıdaki örneklerden yola çıkarak, ses ve müzik yapıtları arasındaki farkın temelde 'mekansallık' ve 'zamansallık' bağlamında olduğu ileri sürülebilir.

2.2. YIRMİNCİ YÜZYIL ÖNCESİ SES ve PLASTİK SANATLAR İLİŞKİSİ

Ses ve sanat ilişkisinin kültür tarihi içinde oldukça eskilere dayandığı bilinmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi, ses olgusu müzik, görsel/plastik sanatlar, performans sanatları ve edebiyat gibi farklı sanat disiplinlerinin konusu olmuştur. Sanatsal bir mecra olarak sesin görsel/plastik sanatlar alanına yaklaşması ise ilk başlarda müzik ile eşgüdümlü olarak gerçekleşmiştir. Bu sebeple de genellikle 20. yüzyıla kadar geçen süreçte ses konusuyla ilgilenen sanatçıların temel problemi müziğin görselleştirilmesi meselesi olmuştur. Bu anlayış müzikal öğelerin resimsel betimlemesi anlamına gelen 'Renkli Müzik' kavramıyla da ifade edilmektedir. Bu türden ilk uygulamanın 16. Yüzyıl sonlarına Milanlı ressam Giuseppe Arcimboldo tarafından yapıldığı bilinmektedir (Gage, 230). Bir dizi deneyden oluşan bu çalışmada Arcimboldo, Prag'da bir müzisyen ile birlikte çalışmıştır. Renk ve müzik ilişkisinden elde edilen bulgulara göre, rengin müziğe eşlik ettiğini ileri sürmüşler ve *Gravicembalo* isimli klavyeli bir enstrümana farklı renklerde boyanmış kağıt şeritler yapıştırarak çeşitli sanatsal deneyler yapmışlardır.

Ses ve renk arasındaki ilişkilerin çözümü sadece sanatın deneyselliğiyle kalmamış, sesin matematiksel olarak sistematize edilmesi problemi de

ortaya çıkmıştır. Sanatçı ve bilim adamlarının ilgisini çeken bu konu, çözümün zorluğu sebebiyle birçok sanatçıyı çalışmalarından vazgeçirmiştir. 18. yüzyıl da fizikçi Isaac Newton, *Optic* isimli çalışmasında ses ve ışığın dalga boylarının benzerliği üzerine çalışmış ve bir takım sonuçlara varmıştır (Day 2001). 1742'de Fransız fizikçi ve matematikçi Louis Bertrand Castel, daha önce Newton'un ortaya koyduğu bulgulardan yola çıkarak, doğru renkleri doğru notalara eşleştirmiş ve kesin bilimsel sonuçlara ulaşmış ve Castel *Clavecin Oculaire* adında ışıklı bir piyano tasarlamıştır. Böylelikle, daha sonraları 'renk orgu' olarak adlandırılacak enstrüman doğmuştur. Bu enstrüman daha sonraları, Amerikalı sanatçı ve mucit Bainbridge Bishop, İngiliz ressam Alexander Wallace Rimington gibi figürler tarafından geliştirmiş ve sanat performanslarında kullanılmaya başlamıştır. Bu bağlamda renk orgu adı verilen bu buluş 20. yüzyılın başında, özellikle de ses ve görsel sanatlar kavramlarını birbirine yaklaştırması açısından önemli bir figür olarak ortaya çıkmaktadır.

20. yüzyılın başlarıyla birlikte öncü sanatçılar ses konusu üzerine daha da yoğunlaşmışlardır. Alman ekspresyonizmin bir kolu olan 'Der Blue Reiter' (Mavi Süvari) adlı grup; ressamlar, kompozitörler, dansçılar, ve tiyatrocuların oluşan bir alt grupta, izleyicinin zihnindeki farklı duyu merkezlerine hitap edebilecek bir sanat anlayışı üzerine araştırmalara girişmişlerdir. Bu grup Wagnerin *Gesamtkunstwerke*⁷ (bütüncül sanat eseri) adı verilen kuramı çerçevesinde tüm sanatların birleştirilmesini hedefiyle bir araya gelmiştir. Örnek olarak A. Scriabin'in 1911'de bestelediği 'Prometheus' adlı eseri verilebilir. Bu eser iki farklı biçimde bestelemiştir, birincisi orkestra için olup, ikincisi ise *Tastiera per Luce* adı verilen ve Scriabin'in kendi tasarımı olan renk orgu içindir. *Tastiera per*

⁷ "Gesamtkunstwerke" kavramı, Alman besteci R. Wagner tarafından geliştirilmiştir ve bütüncül sanat eseri anlamına gelir. Operada devrim niteliğinde gelişmelere sahne olan ve sinemayı da etkileyen bir teoridir. Bu teori; müziğin, dramının, şiirin ve sahnede bulunan her şeyin aynı düzlemde estetize edilmesiyle mükemmel ve tamamlanmış sanat eserine ulaşılacağını savunur.

Luce için bestelenen bölüm, müziğe eşlik ve karşıtlık oluşturmak üzere, iki temel tasarım anlayışı üzerinde kurulmuştur. Bu denemesiyle birlikte Scriabine, izleyicinin renk ve müziğin hareketindeki uyum ve uyumsuzluğu görerek duymasını hedeflemiştir. Scriabine'nin amacı, eşzamanlı işitsel ve görsel algıların heyecanlı mekanizmaları ile deneyler yapmak olmuştur.

1909 yılında; Kandinsky, Franz Marc ve Arnold Schoenberg ve dansçı Sacharoff gibi sanatçılar Mavi Süvari grubunun bir alt projesi olan *Der Gelbe Klang* (Sarı Ses) adlı deneysel tiyatro eseri için, bir araya gelmişlerdir. Bu çalışma da kaynağını Scriabine'nin *Prometheus*'u gibi, Wagner'in *Gesamtkunstwerke* kuramından almıştır. 'Sarı Ses', Kandinsky tarafından ton-renk ilişkisi üzerine tasarlanan dört dramadan ilkidir. Diğer işler de sırasıyla, *Yeşil Ses*, *Siyah ve Beyaz* ve *Mor*'dur. Sarı ses denemeleriyle; Kandinsky ve ekibi, sanatlarının izleyici ve dinleyicilerinde derin duygu ve hisler uyandırması için, sesin, dansın ve rengin duygusal ve algısal dinamiklerinin eşzamanlı sunumuyla olabileceğini ileri sürmüşlerdir.

20. yüzyılın ilk çeyreği I. Dünya Savaşı gibi siyasi, faşizm gibi politik, sanayileşme gibi teknolojik, kuantum teorisi gibi bilimsel ve Alman Ekspresyonizmi, Kübizm, Fütürizm, Supramatizm ve de Dada gibi sanatsal anlamda pek çok farklı dinamiğin ve yeniliğin çatışma içinde olduğu bir dönem olmuştur. Özellikle sanat alanında bireyselleşmenin ön plana çıkması kadar yukarıdaki örnekte olduğu gibi farklı sanat disiplinlerinin alanlarını birbirine yaklaştıran veya disiplinlerin alanlarını yeniden tanımlayan örnekler bir arada bulunmaktadır. Bu sebeple de bu çalışmadaki ses sanatı tarihi değerlendirmesi, müziğin görselleştirilmesi ya da, bütüncül sanat eseri kuramıyla başlamak yerine, yalnızca ses ve olanaklarıyla sanatsal ifade yolunu seçmiş sanatçıların bilinen ilk örneklerinden başlayarak yapılacaktır.

2.3 KATEGORİLERİN ARASINDA ve MÜZİĞİN ÖTESİNDE SES

2.3.a. Avangart Sesler

Ses sanatının kökeni, ses ve görüntünün birbirinden ayrılmaya başlamasına kadar uzanmaktadır. Douglas Kahn Antik Yunan mitolojisinden bir örnekle bu ayrılığa ışık tutmaktadır: “Narkissos⁸ Eko’dan daha gelişmiş bir teknolojiye sahipti” (8). *Narkissos* efsanesinde olduğu gibi insanlık, bir su birikintisindeki yansımasını algılayabilecek bilince sahip ilk atasından itibaren kendi görüntüsünü izleyebilmiştir. Ancak insanın kendisini işitebilmesi, kendisini görebilmesi kadar eskilere uzanamamaktadır. İnsanın kendi sesini işitebilmesi ilk başlarda sadece yankı ile mümkün olabilmiştir. Yankı ise sesin çarptığı yüzeyin ses dalgalarını emmesi sebebiyle orijinal karakterinden son derece uzaktır. Kahn’ın *Narkissos* ve *Eko* örneği mitolojik bir efsaneyle dayanmaktadır ancak, bu örnek teknoloji ve sanat tarihi bağlamında değerlendirildiğinde insanın kendi görüntüsünü görebilmesi ile ilk kez dolaysız olarak kendi sesini duyabilmesi arasındaki farkı vurgulaması açısından dikkate değerdir.

İnsanın kendisini en dolaysız yoldan görebilmesini mümkün kılan bir materyal olarak ayna ele alınırsa, insanın kendisini izlemeye başlaması m.ö. 6000 yılına kadar uzanmaktadır (“History”). Ancak buna karşılık insanın kendisini işitmesi 1877 yılında ‘Fonograf’⁹ adlı makinenin icat edilmesiyle başlar (Kahn 9). Fonografin icadına kadar sesin kaydı sadece yazı ya da metaforik olarak bir sesi ima eden sanat yapıtlarıyla mümkün olabilmiştir. Fonograf sayesinde bir sesin kaydedilip yeniden çalınabilmesi

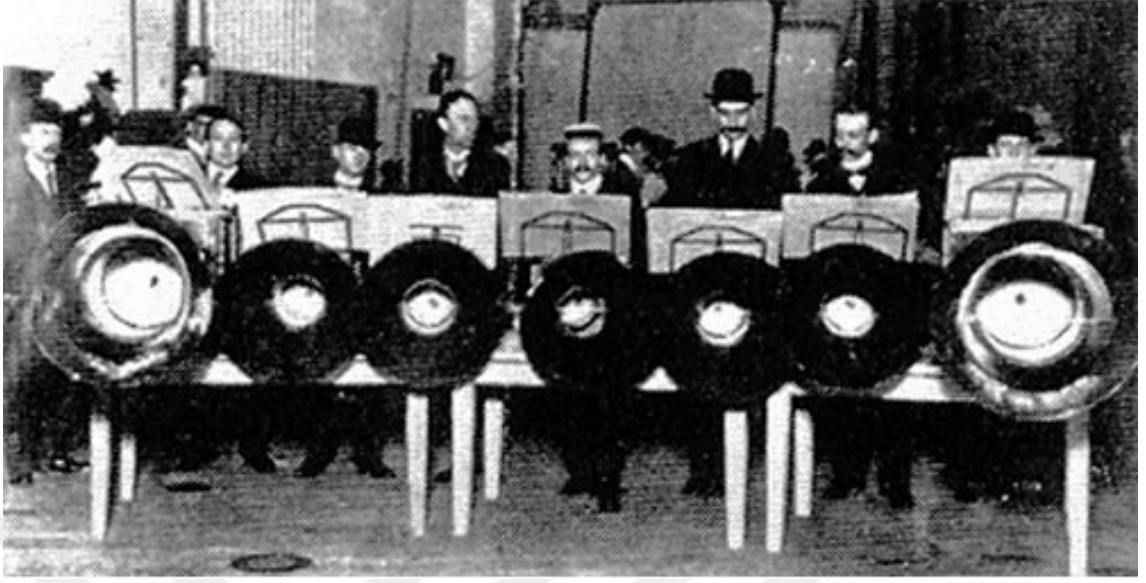
⁸ Narkissos ve Eko’nun hikayesi: Kendine âşık olanlara aldırmayıp, onları karşılıksız bırakan ve çok güzel bir peri kızı olan Ekho, bir gün avlanan bir avcı görür. Narkissos adındaki bu avcı çok yakışıklıdır. Ekho bu genç avcıya ilk görüşte âşık olur. Ancak Narkissos bu sevgiye karşılık vermeyerek, peri kızının yanından uzaklaşır. Ekho bu durum karşısında günden güne eriyerek, kara sevda ile içine kapanarak ölür. Bütün vücudundan arta kalan kemikleri kayalara, sesi ise bu kayalarda 'eko' dediğimiz yankılara dönüşür. (Erhat 270)

⁹ Fonograf (eski Yunanca *fone*, "ses" ve *grammein*, "yazmak") köklerinden gelen, ses kayıt ve tekrar dinleme olanakları veren cihazdır. 1877 yılında Thomas Edison tarafından tasarlanmıştır.

mümkün olmuştur, bu noktada görüntü ve sesin ilk kez birbirlerinden ayrıldığı da ifade edilebilir. 19. yüzyılda ortaya çıkan teknolojik gelişmeler düşünüldüğünde fonografin yaptığı türden bir ayrışma, telefonun icadıyla (1876) da perçinlenmiş olur. Bu teknolojik gelişmeler ışığında, sesin tarihte ilk defa görsel imgenin yerine geçebildiği düşüncesi de ortaya çıkmıştır. (Licht 4)

Fonografin icadı sanat dünyasında fotoğraf makinesi ile aynı etkiyi yaratmıştır. İlk kez fonograf sayesinde bir ses olduğu gibi kaydedilebilmiş, böylece sesin tekrar çalınabilmesi, analiz edilip yeniden yorumlanabilmesi ve hatta durdurulabilmesi mümkün olmuştur (Schafer xii). Fonograf sayesinde ortaya çıkan bir diğer faktör de, radyo frekansları, elektrik statığı ve endüstriyel sesler gibi normalde işitilemeyen seslerin kayıt aracılığıyla ortaya çıkmış olmasıdır. Böylece fonograf aracılığıyla ortaya çıkan bu yeni sesler, müzik ve görsel/plastik sanatlar alanından sanatçıların, ses konusunu geleneksel yaklaşımlardan farklı şekillerde ele almasına sebep olmuştur.

Bu türden yaklaşımların en dikkat çekici ve ilk örneği Fütürist sanatçı Luigi Russolo'dur. Russolo resim eğitimi almış olmasına rağmen ses konusu üzerine çalışmalar yapmıştır. 1913 yılında *L' arte dei Rumori* (Gürültü Sanat) başlığıyla bir manifesto yayınlar. Russolo İtalyan müzikolog Balialla Pratella'ya gönderdiği bir mektubunda: "geleceğin sanatına ulaşabilmesi için kentsel ve endüstriyel seslerin müziğe katılması gerekmektedir" ifadesini kullanır (Wolsey 5). Russolo gürültü sanatıyla birlikte en geniş tanımıyla dünyadaki bütün sesleri sanatsal bir ifade aracı olarak kullanmıştır (Kahn 10). Aslında Russolo gürültü sanatıyla birlikte, Batı klasik sanat müziğinin dışladığı, müzikal sesler dışında kalan, kaynağını da endüstri toplumu olan sesleri frekanslarına, yoğunluklarına göre adlandırıp kategorize ederek *Intonarumori* (kendi için konuşan) adını verdiği gürültü makineleri yaratmıştır.



Resim 1: Russolo'nun *Intonarumori* performanslarından bir sahne, 1914.

Russolo 'Gürültünün Sanatı' isimli manifestosuyla sese ilişkin düşüncelerini teorize etmiş ve şu ifadeleri kullanmıştır.

[...] Antik çağlarda yaşam sessizdi. 19. Yüzyıldan önce henüz gürültü yoktu, makinelerin icadıyla birlikte gürültü doğdu [...] Geçtiğimiz birkaç yüzyıl yaşam sessizce devam etmiştir. Aslında doğa, fırtınalar, kasırgalar, çığlar, çağlayanlar ve sıra dışı olaylar haricinde sessizdir [...] Her şeyden önce, müzik sanatı yumuşak, temiz ve kolay anlaşılabilir seslerin peşinde olmuştur. Bu sesler daha sonra kulağa uyum içinde ve hoş gelmesi için başka sesler ile birleştirilmiştir. Günümüzde müzik sanatı en cırtlak, en garip, en uyumsuz seslerin peşindedir. Böylece gürültüye ulaşabilmektedir. Müziğin bu evrimi giderek yaygınlaşan makine ve insan iş gücünün birlikteliğiyle paralellik göstermektedir. Geçmişte sessiz olan atmosfer, büyük şehirler ve kırsal kesimler, makinelerin çıkarttığı çok çeşitli gürültüler karşısında hiçbir duygu uyandıramamaktadır. Gürültü sanatı duyarlılığımızı artırmak için karmaşık, polifonik ve çok çeşitli tonları bir araya getirmeyi hedeflemektedir. Müzikal Gürültüye zemin oluşturabilmek için en karmaşık ve uyumsuz sesler bu sayede bir araya getirilmiştir," (Russolo 4).

Russolo gürültü sanatıyla birlikte, endüstriyalizm etkisinde değişen kent akustiği ve işitsel ortamını eserlerinde işlemiştir, böylece sanat dünyasında ilk kez plastik bir öge olarak gürültü kavramı, salt ses olanakları açısından

ele alınmış hem de müziğin sınırlarının genişlemesine olanak sağlanmıştır.

1914 yılında Fütürist manifestonun yazarı Marinetti ve Russolo Londra Coliseum'da 12 *Intonarumori* performansı sergilemiştir. Marinetti bu sergi sonrasında: "otuz bin insan geleceğin müziğine tanıklık etmiştir" ifadesi kullanmıştır. 1921'de Russolo Paris'te 27 *Intonarumori* den oluşan orkestrasıyla 3 ayrı performans gerçekleştirmiştir. Russolon'un gürültü enstrümanlarının etkileri plastik sanatlarla sınırlı kalmamış sinemaya da yansımıştır, ayrıca Maurice Ravel, Eric Satie ve Igor Stravinsky gibi büyük bestecileri de etkileyerek, müzikal estetiğin değişimine de yön vermiştir.

Russolo'nun gürültü sanatından birkaç yıl sonra, I. Dünya Savaşı devam ederken, İsviçre'nin Zürih kentinde Dada hareketinin bir parçası olan ve *Brütisim* adı altında gürültünün farklı bir formu ortaya çıkar. Gürültü müziği, gürültü çıkartma eylemi, eşzamanlı şiir ve ses şiiri ifade anlayışları Dada'da *Brütizm* adı altında toplanmıştır (Kahn 45). *Brütizm* içindeki ses şiiri (sound poetry) kavramı, edebiyat ve müzikal ifade arasında yerleşen, anlambilim ve dizim yerine insan sesinin fonetik özelliklerine dayanan ve de performans sanatının öncüsü olan avangart sanat anlayışıdır. Bu anlayış içinden Hugo Ball, Richard Huelsenbeck ve Kurt Schwitters yapıtlarında gürültüyü işlemeleri açısından ses sanatının ilk örnekleri arasında yer almışlardır.

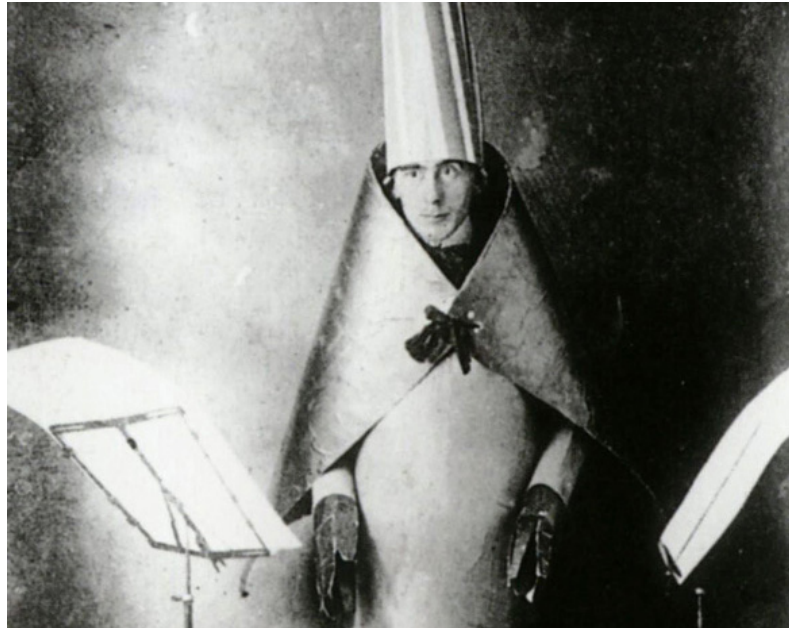
Dada manifestosunun yazarlarından biri olan Hugo Ball eş zamanlı şiirleri ile yapıtlarında sesi konu edinmiştir. Eş zamanlı şiir anlayışı, çoğunlukla anlamsız kelimelerden oluşan ve aynı anda farklı dillerde, farklı tempo ve vurgular ile okunan *brütist* şiir anlayışıdır. Ball 1916 yılında altı adet eş zamanlı şiir yaratmış ve bu şiirleri *Cabaret Voltaire*'de sunmuştur. *Cabaret Voltaire*'nin izleyicisini I.Dünya Savaşından kaçan ve çoğunluğunu sanatçılar, edebiyatçılar, müzisyenler gibi entelektüeller olan bir grup oluşturmaktaydı. Bu sanatçılar Avrupa'nın çeşitli ülkelerinden Zürih'e iltica etmişlerdir. Bu sebeple de *Cabaret Voltaire*'de aralarında Rus, Fransız,

Polonyalı, İtalyan, Alman ve Romanyalı olmak üzere pek çok farklı dili konuşan bir katılımcıların bulunduğu bir izleyici kesimi bir araya gelmiştir (Wolsey 6). Böylesine bir ortamda Ball bilinen hiçbir dile ait olmayan şiirlerini seslendirdiği performanslarından birini şu kelimelerle ifade etmiştir:

Janco ve benim tasarladığım özel bir kostüm giydim. Kalçalarıma kadar uzanan, sütun şeklinde ve parlak mavi renkte kartonlardan yapılmış silindirleri bacaklarımı sıkıca sarıyorlardı. Bu halimle obelisklere benziyordum. Bunun üzerine kartondan yapılmış içi kırmızı ve dışı altın rengi olan, boyunum etrafını saran ve dirseklerimi oynattığımda birer kanat gibi çırpabileceğim bir ceket giydim. Başımda ise, tıpkı büyücülerinkine benzeyen, mavi- beyaz çizgili silindirik bir şapkam vardı. Hareket edemeyen bir obelisk gibi kendimden geçmiş bir şekilde kendimi platforma taşıttım. Kendinden emin ve yavaş bir şekilde başladım...

gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori gadjama gramma berida
bimbala glandri galassassa laulitalomni ...”

Bu çok fazlaydı, bu duyulmadık yeni ses karşısında ilk şaşkınlığını atlatan seyirciler sonunda patladılar (Worby 3).



Resim 2: Hugo Ball 'Sihirli Psikopoz' kıyafeti içinde ses şiiri performansı, 1916.

Ball performanslarını bir sahnede ve kostümleri içinde gerçekleştirmesine rağmen yapıtlarındaki temel öge kendisi tarafından çıkartılan sesler olmuştur. Ball ses şiiri performanslarında izleyicisine herhangi bir hikaye anlatmamış, teatral bir öyküleştirme yapmamıştır aksine, yalnızca ses kavramının teatral bir sunumunu gerçekleştirmiştir.

Richard Huelsenbeck 1920 yılında yazdığı bir yazısında Brütist şiir ve müziğin İtalyan Fütüristlerin gürültü sanatından ilham aldığını ifade etmiştir (Kahn 45). Huelsenbeck savaşı savunmamasına rağmen, savaşın dışavurumun en güçlü şekli olduğunu ifade etmiştir, ona göre nesnelerin çatışması, anlık olasılıklar, ateş sesleri, gürültüler, çığlıklar ve göz yaşları gibi her hareket doğal olarak gürültüye sebep olur, çatışmanın iç dinamikleri sayesinde savaşın canlılığı ortaya çıkmaktadır ve bu da gürültünün kendisidir (Kahn 46).

Huelsenbeck'in *Negro Poem* adını verdiği *Brütist* şiirleri, Afrika dillerinin fonetik yapısına benzeyen seslerden oluşmaktadır. Huelsenbeck, Cabaret Voltaire'nin çok uluslu kimliği içinde, tıpkı Hugo Ball gibi herkese yabancı olan sanatsal bir ifade biçimi yaratmıştır. Ball ve Huelsenbeck'in Brütizm anlayış içinde gürültüyü ele alma biçimi, çalışmada daha önce de bahsedildiği gibi gürültünün anlaşılamayan bir enformasyon olduğu görüşüyle paralellik göstermektedir. Dada sanatçıları sesi gürültü kavramı içinde ele almışlardır, gürültü kavramını ise iki kaynağa temellendirmişlerdir, bunlardan ilki fonetik uyarılmanın anlamdan ziyade müzikal olarak kurgulanması diğeri ise I.Dünya Savaşının bütünün bir dışavurum olarak değerlendirerek gürültünün bu dışavurumun bir dili olduğunu benimsemeleridir.

20. yüzyılın ilk çeyreği ses sanatı çerçevesiyle değerlendirildiğinde, Fütüristler, Dada ve Rus avangartlarının, özellikle de Luigi Russolo, Kurt Schwitters, Raoul Hausmann, Aleksej Krucenych, Kazimir Malevich, Arsenij Araamov, Robert – Katy Payne gibi sanatçıların 1930'lu yıllara kadar, endüstriyelleşme ve I.Dünya Savaşı etkisi çerçevesinde gürültüyü

edebiyat, müzik, performans ve plastik sanatların disiplinlerarası alanında ifade biçimi olarak ele aldıkları görülmektedir.

Sonuç olarak 20. yüzyılın ilk çeyreğinde gerçekleşen bu sanatsal değişimler, sesin başlı başına bir ifade biçimi ve problem olarak olarak sanatın bir konusu olmasına ve ayrıca, müzik dışı farklı disiplinlerden sanatçıların etkisinin müziği müzikal ses ögesinden özgürleştirecek müzisyenleri etkilemesine sebep olmuştur. Söz konusu bu etki Erik Satie, Arnold Schönberg, Ergar Varese, John Cage gibi müzisyenler dışında, Dziga Vertov, Oskar Fischinger, Walter Ruttmann, Orson Welles gibi sanatçıların sinema ve soyut film anlayışlarına da yansımıştır (Jajes 30).

2.3.b. Müziğin Özgürleşmesi: Sessiz Müzik, Akusmatik ve Uzamsal Müzik

I.Dünya Savaşının sona ermesinden itibaren 1920'li yılları takip eden süreçte radyo yayıncılığı, haberleşme ve eğlence anlamında, dönemin önemli elektronik medyalarından birisi haline gelmiştir ("Radio"). İkinci Dünya Savaşı'nın ardından radyo, yayıncılık ve iletişim alanındaki dominantlığını yavaş yavaş televizyon yayıncılığı ve sektörüne bırakmaya başlamıştır. İki dünya savaşı arası geçen bu dönemde yayıncılık alanında yaşanan teknolojik gelişmeler 1920'lerden başlayarak ses kayıt, depolama ve işleme teknolojileri anlamında yeni değişimleri ortaya çıkartmıştır.

1930'lardan 40'lara geçerken, kısıtlı imkanlara sahip olan fonograf ve gramofon gibi eski elektronik teknolojiler, yerlerini yüksek kalitede ve daha uzun sürelerde kayıt imkanı sağlayan manyetik bantlara (*magnetic tape*) ve yeni nesil elektro manyetik mikrofonlara bırakmaya başlamıştır. Radyo ve bant çalar cihazların yaygınlaşmasıyla birlikte ses kayıtçılığı profesyonellerin dışında, ev tipi kullanım gibi gündelik yaşamın içinde de yaygınlaşmaya başlamıştır. Manyetik bantlar 1960'lı yıllarda icat edilecek olan kaset kültürünün bir hazırlayıcısı olması bakımından oldukça önemlidir. Bu bağlamda da fonografinin, dönemin müzik ve sanat

anlamında yarattığı türden değişimlerin bir benzeri de manyetik bantlar aracılığıyla gerçekleşmiştir.

II.Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında, John Cage, Pierre Schaeffer ve Edgard Varese'nin teknolojik gelişmeler güdümünde şekillendirdikleri teori ve eserleri, müzikal ses kavramıyla birlikte besteciliğin sınırlarını yeniden tanımlamış, zaman üzerine kurulu olan müziği de sosyal ve uzamsal mecralara genişletmiştir. 1940'lı yıllardan itibaren bu üç öncü sanatçının yapıtları, elektronik müzik, deneysel müzik, ses heykeli, ses ortamı, ses yerleştirmesi ve ses kolajları gibi çeşitli sanatsal ifade biçiminin ilk örneklerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

John Cage 1930'lu yıllardan başlayarak, günümüzdeki tanımıyla ses sanatı kavramını ortaya çıkartan en dikkat çekici ve etkili sanatçılardan birisidir. Cage, 12 ton müziğinin kurucusu Arnold Schoenberg ve Henry Cowell gibi büyük bestecilerin öğrencisi olmuştur. Bir besteci olarak kariyerinin ilk yıllarından itibaren son derece avangart ve deneysel bir sanat anlayışını benimsemiştir. John Cage: "Beethoven ya da Shostakovich eserlerinin parçacıklarını rastgele bir şekilde viyaklatacak çalan bir kayıt aleti, bir şekilde, yüzüne bıyık çizilen Mona Lisa'nın ses dünyasındaki karşılığı oluyordu" (Ross 397) ifadesi kullanılmıştır.

Cage 1937 yılında yazdığı *The Future of Music: Credo* (Geleceğin Müziği: Credo) başlıklı manifestosunda geleceğin müziğinde; gürültünün ve ses efektlerinin müziğin bir parçası olması gerektiğinden, müzisyenlerin yerine ses kayıt teknolojilerinden ve çağdaş elektronik kaynaklı seslerin kompozisyonun bir ögesi olması gerektiğinden, müzikal sesler yerine her sesin müzik olması gerekliliğinden, geleceğin müziğinin eskimiş 18. ve 19. yüzyıl melodi, ton ve armonik düzeni yerine Schoenberg'in 12 ton dizgesi anlayışıyla ritmik bir düzen üzerine kurulması ve müziğin müzik dışı tiyatro, dans, radyo ve film amaçlarıyla kullanılması gerektiğinden bahseder (Cage 3 - 6).

1940'lı yıllardan itibaren John Cage, Zen Budizm'i ve I-Ching¹⁰ öğretilerinin de etkisiyle sessizlik temasını eserlerinde işlemeye başlar. 1948 yılında tasarladığı *Silent Prayer* (Sessiz Dua) isimli eseri, Cage'nin kendi ifadeleriyle: "üç - dört buçuk dakikalık sıradan bir müzik kaydı uzunluğunda kesintisiz bir sessizlik olacak şekilde, alışveriş merkezi, hava alanları gibi kamusal alanlarda fon müziği prodüksiyonu yapan Muzak¹¹ şirketine satılmak üzere tasarlanmıştır" (LaBelle 10). Daha sonraları Cage'nin en bilinen eseri 4'33" ün bir ön çalışması niteliğinde olan bu eser, spiritüalizm etkisinde gündelik yaşamı imleyen ve Cage'in sanatsal bir ifade olarak ele aldığı 'beklentsizlik – aldırıışsızlık' anlayışı içinde, alışveriş merkezi ortamından fon müziğini silerek, sessizliği ve mekanın kendi ses dinamiklerini anıtsallaştırmayı hedeflemiştir. John Cage *Silent Prayer* ile yalnızca fon müziğini silerek mekanın kendi ses dinamiklerini ortaya koymakla kalmaz, aynı zamanda Muzak'ın gündelik yaşama sızan ve insanı tüketmeye yönlendiren bilinç dışı bu sinsî etkisini ortadan kaldırarak, tüketimin insana dayattığı sahte bireysellikten özgürleştirmeyi de hedefler (LaBelle 10).

1952 yılında Cage 'bireyin niyetlerinden özgürleştirilmesi' prensibiyle 4'33" isimli eserini ortaya koyar. Üç parça halinde ve rasgele bir zaman dilimi için bestelenen bu eser ilk kez 29 Ağustos 1952 tarihinde New York, Maverick Konser Salonu'nda sergilenmiştir. Performans piyanist David Tudor tarafından gerçekleştirilmiştir. Tudor bu performansı, her bir bölüm için piyanonun kapağını açmak, kapatmak ve sayfaları çevirmek dışında hiçbir ses çıkartmadan gerçekleştirmiştir. Performans sırasında izleyicilerin gergin hareketleri, öksürme ve iç çekme sesleri, kendi aralarındaki fısıltıları, sandalyelerinin çıkarttığı sesler, mekanın dışından içeriye sızan diğer sesler haricinde başka hiçbir ses duyulmamıştır.

¹⁰ I Ching: Yi Çing olarak da bilinen 'Değişimler Kitabı', Çin klasik metinlerinin en eskisi kabul edilen bilgeliğin kitabı.

¹¹ Muzak: 1954 yılında kurulan Amerikan şirketi. Alışveriş merkezi, hava alanı ve hastane gibi kamusal alanlar için fon müziği prodüksiyonu ve ses teknolojileri geliştiren kuruluştur.

John Cage bu tavrıyla geleneksel anlamda besteci, icracı ve dinleyicinin konumunu altüst etmiştir (Worby 4). 4'33" örneğinde bestecinin rolü silinirken, izleyici çıkarttığı sesler ile hem besteci hem de icracı konumuna yerleşmektedir, David Tudor yani icracı da izleyiciler ile birlikte dinleyici konumundadır. Cage'in bu yaklaşımı sadece klasik Batı sanat müziğinin dinamikleri sorgulamakla kalmaz aynı zamanda müziğin sosyal ve kültürel dinamikler çevresinde kavramsal olarak da ifade edilebileceğini göstermiş olur.



Resim 3: John Cage, 4'33, 1952, Piyanist: David Tudor.

Dinleyicilerin etkin katılımıyla oluşan bu eser, bestecinin müzikal dehasını ortaya koyduğu 'ego'sunu yapıtından silerek (Ouzounian 55), yalnızca izleyicinin dinleme pratiğini vurgulaması açısından da oldukça önemlidir. Cage bir diğer yandan müzik içinde sessizlik ve gürültü kavramlarını da felsefi olarak sorgulamıştır, her şeyden önce, izleyicinin aktif konumu sebebiyle müzikal olarak sessizlik mümkün olamamaktadır çünkü Cage'e göre her ses aslında müziktir. Buna ek olarak mekanı dolduran gürültü dinleyicinin seçme özgürlüğüne bırakılmıştır, dinleyicinin niyetine göre deneyim süresince gerçekleşen sesler hem gürültü hem de müzik olabilmektedir. Böylesine aktif bir dinlemeyle birlikte, Cage içinde bulunulan/deneyimlenen durumu, eylemlerin geçtiği süreci ve içeriği,

bestecinin, icracının ve dinleyicilerin arasında ilişki olarak bir araya getirerek müziği yeniden tanımlamıştır.

Sonuç olarak Cage, *Imaginary Landscape* (Hayali Manzara), *Cartridge Music* (Pikap İğnesi Müziği) ve 4'33" gibi yapıtlarında klasik anlamda alışılmış müzikal sesler ve ifadeler kullanmak yerine elektronik devreler, insan bedeni, izleyicilerin kendi sesleri, alış veriş merkezleri ya da rastlantı ve şans eseri ortaya çıkan sesleri koyarak, dinleme pratiğini kültürel ve sosyal bir eylem olarak vurgulamıştır. Cage klasik anlamdaki sunum, müzik aletlerinden çıkan sesler ve icracılar gibi araçları devreden çıkartarak, dinleyicinin gerçek yaşama veya gündelik nesnelere kendilerinden çıkan seslere angaje olarak gerçeğe ulaşmalarını hedefler.

John Cage'in Avrupa kıtasındaki çağdaşı Pierre Schaeffer, 1944 yılından itibaren Fransız ulusal radyo kanalı RTF'nin (*Radiodiffusion Television Française*) elektronik müzik stüdyosunda yöneticisi olarak çalışmaktaydı. Schaeffer burada akustik, ses teknolojileri ve deneysel müzik üzerine araştırmalar yapmak üzere görevlendirilmiştir (LaBelle 25). Bu sebeple de Schaeffer RTF'nin fonograf, manyetik bant gibi tüm teknolojik olanaklarından yararlanmak ve kurumun 1930'lardan itibaren topladığı ses kayıtlarına ulaşabilme imkanı bulunmaktaydı. Schaeffer bu olanaklar dahilinde ses olgusunun o zamana kadar saklı kalmış tüm iç dinamiklerini araştırma imkanı bulmuştur (LaBelle 26).

Pierre Schaeffer 1948 yılında *Musique Concrète* (Somut Müzik) adını verdiği yeni müzikal anlayışını Paris'te duyurmuştur (Ouzounian 53). Somut müziğin estetiği temel olarak kayıt edilmiş her türlü ses üzerine kurulmuştur. Bir sesi düzenli olarak tekrar tekrar çalmak, çalın süresini değiştirerek sesin ton değerleriyle oynamak, çeşitli efektler kullanarak tını karakterini değiştirmek somut müziğin temel ses biçimlendirme anlayışı olmuştur. Somut müzik iki önemli öğeden oluşmaktadır: *L'Object Sonore* (Ses Nesnesi) ve *Acousmatics* (Akusmatik).

Pierre Schaeffer *Ses Nesnesi* kavramıyla; herhangi bir kaynaktan alınmış herhangi bir sesi, yukarıda bahsedilen değişkenler doğrultusunda yeniden biçimlendirerek, orijinal sesin kaynağından mümkün olduğunca uzaklaştırmasıyla bağlamından kopartmayı, farklı sesleri bir araya getirerek yeni anlamlar yaratmayı böylece sesleri nesneleştirmeyi hedefler (LaBelle 27).

Schaeffere'a göre ses nesnesine yalnızca sesi bağlamından kopartarak ulaşılamamaktadır, bunun için akusmatikten faydalanmak gerekmektedir. Akusmatik, bir ses kaynağının görsel referanslarının ortadan kaldırılması anlamına gelmektedir. (Wosley 44). Bu bağlamda akusmatik aracılığıyla bir ses, görsel referanslarından arındırılarak, kişiden kişiye değişiklik gösteren bir ses nesnesine dönüşmektedir. Karanlık bir ortamda, hoparlörler aracılığıyla dinleyicisine ulaşan ses nesnesi, sesi çıkaran nesnelere bir araya getirerek değil, yalnızca seslerin bir araya gelmesiyle yeni anlamlar yaratır (LaBelle 30).

John Cage ve Pierre Schaeffer'in yapıtları incelendiğinde, bu iki sanatçının birbirlerinin tam zıttı anlayışta eserler üretmiş oldukları ortaya çıkmaktadır. Cage müzikal sesleri ve performansı ortadan kaldırarak seslerin materyal olarak kaynağını ortaya çıkartarak dinleyicileri gerçeğe ulaştırmak ve özgürleştirmeyi hedeflerken Schaeffer, sesleri görsel ve anlamsal olarak kaynaklarından kopartarak gerçeğin üzerine bir perde çeker. Cage'e göre; yaşam ve bireysel özgürlükler müzikal yapıtların arkasında ve içinde gizlidir, gerçeğe ise sesin materyal kaynağını ortaya çıkartarak ulaşılabileceği düşüncesi hakimken, Schaeffer'a göre elektronik cihazların ve manipülasyon aracılığıyla ortaya konulan ses objeleriyle, sese ilişkin tüm detaylar ortaya çıkar, geliştirilmiş ve genişletilmiş bir müzikal deneyim yaşanır ve böylece dinleyici yeni anlam dünyaları kurabilir.

John Cage ve Pierre Schaeffer gibi ses sanatının öncüsü olan bir diğer sanatçı da Fransız besteci Edgard Varése'dir. Varése de tıpkı Cage ve

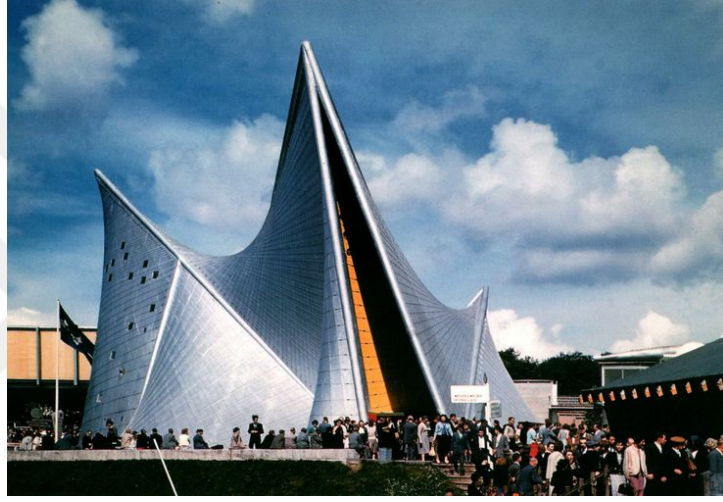
Schaeffer gibi Batı sanat müziğinin tonal, dizisel ve tınsal olarak son derece kısıtlı olduğunu düşünmekteydi. Varése'ye göre: “müzik acilen bu kısıtlı anlayıştan özgürleştirilmeli, zamana bağımlı olan düzenlemeler de fiziksel mekana yansıtılmalıydı” (Varése 19). Varése 1930'lu yıllarda, manyetik bantların icadından daha önceleri, fiziksel mekanla birlikte organize edilen, sınırlaması olmayan *uzamsal müzik (spatial music)* düşüncesini geliştirmeye başlamış ve düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir:

Etrafımı saran ve her yönden gelen sesleri dinlemeye başladım ve böylesine karmaşık sesleri müziğe nasıl uyarlayacağımı düşündüm. Bu düşüncenin gerçekleşmesi olasılığı karşısında heyecanlandım ve uzamsal müziği gerçekleştirmemi sağlayacak yeni cihazları icat etmeye karar verdim (Strawn 141).

Varese 1940'lı yıllardan itibaren uzamsal müziğini gerçekleştirebilmek için Pierre Henry gibi dönemin önemli ses teknisyenleri ve sanatçılarıyla işbirliği içine girmiştir. 1954'de *Déserts* (Çöller) adlı yapıtının prömiyeri RTF aracılığıyla radyodan yayınlanır. Bu eserinde Varése ilk kez stereofonik sesleri kullanarak mekanı biçimlendirmeyi hedefler. Ancak Varése uzamsal müzik hayalini 1958 yılında Brüksel'de gerçekleşen Dünya Fuarı'nın Le Corbisuer'in direktörlüğünde yönetilen Phillips Pavyonunda *Poème Électronique* (Elektronik Şiir) adlı eseriyle gerçekleştirmiştir.

Varése'nin Elektronik Şiir adlı somut müzik çalışmasında çok kanallı manyetik bant çalarlar aracılığıyla kontrol edilen sesler, amplifikatörler aracılığıyla güçlendirilerek, fuarın yapıldığı mekana 425 ayrı hoparlörden mimariyle ilişkilendirilerek yönlendirilmiştir. Sesin bu kadar dominant bir şekilde izleyiciyi kuşatması üzerine eleştirmenler ve izleyiciler: “Elektronik şiir duyulara yapılan bir saldırıydı”, “dinleyicilere yönlendirilen öldürücü bir ses dalgasıydı” şeklinde ifadeler kullanmışlardır (Ouzounian 82). Varese bu performansının ardından “Hatayımda ilk defa müziği mekana yansıtılmış olarak duydum” ifadesini kullanmıştır (Strawn 141). Varése

böylece fiziksel olarak sesi, tıpkı gerçek dünyada olduğu gibi pek çok farklı açıdan ve kompleks bir biçimde mekana yansıtarak ses aracılığıyla fiziksel mekanı yeniden betimlemeyi başarmıştır. Bu betimleme, elektronik olarak manipüle edilen seslerin frekans, tını, ton, ritmik düzenleme, anlam ve kavram arasındaki niteliksel kontrastlarıyla, tıpkı Pierre Schaefferin akusmatik düşüncesinde olduğu gibi görsel betimlemeler de yaparak, mekanı hem akustik hem de görsel olarak geometrik bir şekilde yeniden biçimlendirmiştir.



Resim 4: Le Corbusier, Phillips Pavyonu, 1958.

2.4. SES SANATI

1930'lu yıllardan başlayarak manyetik bant, mikrofon ve ses teknolojileri bağlamında yaşanan teknolojik gelişmelerin katkısı, John Cage, Pierre Schaeffer ve Edgar Varése'nin teori ve uygulamalarıyla birlikte ses, klasik Batı müziğiyle olan bağını kopartarak özgürleşmiş ve yeni bir sanatsal mecra olarak tanımlanmıştır. Bu üç sanatçıyla birlikte gürültü, sessizlik ve ses olguları, kavramsal, görsel ve üç boyutlu plastik açılımları olan sanatsal bir mecraya dönüşmüştür. Bu yeni mecranın ifade olanakları dahilinde Amerikan sanat ortamında 1950'lerden başlayarak ses sanatı özerk bir üretim alanına dönüşmüştür ve *Ses Ortamı*, *Ses Yerleşirmesi*,

Ses Manzarası, Ses Heykeli, Mekansal Ses ve Yeni Medyada Ses alt başlıkları altında gruplanabilecek sanatsal üretimler ortaya çıkmıştır.

2.4.a. Ses Ortamı ve Ses Yerleştirmeleri

Fütürizm ve Dada hareketi gibi 20. yüzyılın ilk başındaki avangart sanatçıların ardından, 1940 ve 50’li yıllarda Pierre Schaeffer, Edgar Varése ve John Cage’in sanat anlayışlarıyla birlikte ses olgusu, müzik ve gösteri sanatlarıyla ilgili olan bağını kopartmış ve de özgürleşmiştir. Pierre Sachaeffer ve Edgar Varése’nin etkisiyle bir sonraki kuşak sanatçıları “Ses Ortamı” (*Sound Environment*), *Ses Heykeli (Sound Sculpture)* gibi yeni ifade biçimleri yaratmışlardır. Ancak John Cage, özellikle de müzikal kompozisyon yaratma anlamında kullandığı “her ses müziktir” düşüncesiyle çağdaşlarından ayrılmaktadır. Cage bu düşüncesiyle, Marcel Duchamp’ın hazır nesne düşüncesinin müzikal karşılığı konuma geçer (Licht 144). Cage daha önce de açıklandığı gibi müziği ve icracıyı devre dışı bırakarak, sessizlik üzerinden dinleyiciyi, özetle sosyal olanı vurgulamaktadır. Bu bağlamda Cage eserleriyle tıpkı gerđer hayatta olduğu gibi, yaşamın rastlantısallığını konser salonuna taşıyarak ‘gündelik yaşam’ düşüncesini yapıtlarında öne çıkarmıştır.

1950 ve 60’larda gündelik yaşam fikri Batı avangart sanatının, müziğinin ve de düşün alanının önemli bir konusu olmuştur (Ouzounian 96). Özellikle Henri Lefebvre *Modern Dünyada Gündelik Yaşam* ve Gaston Bachelard *Mekanın Poetikası* gibi eserleriyle mekan ve gündelik yaşam kavramına yeni tanımlar getirmişlerdir. Fransız düşünür Gaston Bachelard, 1964 yılında yayımlanan *Mekanın Poetikası* adlı kitabında, mekâna ait imgeleri fenomenoloji, ruh çözüm ve ruh bilim ilkelerine dayanarak incelemiştir. Yazarın ifadesiyle bu araştırmalar, “sahip olduğumuz mekânların,” “rakip güçlere karşı savunduğumuz mekânların”, “sevdiğimiz mekânların” insansal değerini belirlemeyi hedeflemektedir.

Bachelard'ın ilgili kitabının “Mahzenden Tavan Arasına Ev” bölümünde tartışmaya açtığı düşünceleriyle bir mekan olarak ev kavramına ilişkin şu düşünceleri ileri sürmüştür:

Bu koşullarda, evin en çok değer verilen iyi yanı nedir, diye sorulmuş olsaydı şöyle cevaplardık: Ev, düşü barındırır, düş kuranı korur; ev, dinginlik içinde düş kurmamızı sağlar.

Düş kurmada, insanı tüm derinlikleriyle ortaya koyan değerler vardır . . . düşün yaşanıldığı yerler imgelemimizde yeni kurduğumuz bir düşün içinde yeniden kurulur. Geçmişte oturduğumuz evler içimizde ölümsüzleşmiş olduğundan, eski evlerin anılarını düş gibi yeniden yaşarız (34).

Amerikalı sanatçılar Le Monte Young ve Marian Zazeela'ya ait olan '*Hayal Evi*' (Dream House) adlı, sürekli ses ve ışık enstalasyonu, ses sanatının ilk örneklerinden birisi olarak değerlendirilmektedir.



Resim 5: “Dream House”, Le Monte Young-Marian Zazeela, 1966.

Bu yapıt isminden de anlaşılacağı gibi ev ve düş kavramlarını işleme bakımından, Bachelard'ın yukarıda değinilen ifadeleriyle paralellik

göstermektedir. Eser 1966 yılında, New York şehri, Manhattan bölgesindeki Church Sokağı'nda bir daireye yerleştirilmiştir. Günümüzde halen açık olan bu yapıt, sanatçı ve müzisyenlerin 24 saatlerini geçirip, düş kurabilecekleri ütopyik bir mekan olarak tasarlanmıştır. 35 ayrı sinüs dalgası formundaki ses, magenta rengi ışık ve duvara asılmış birkaç heykelden oluşan bu yapıt, sesleri mimari ve plastik bir öge olarak kullanımı sebebiyle, *ses ortamı (sound environment)* türünde yapılan ilk yapıtlardan biri olma özelliğini de taşımaktadır.

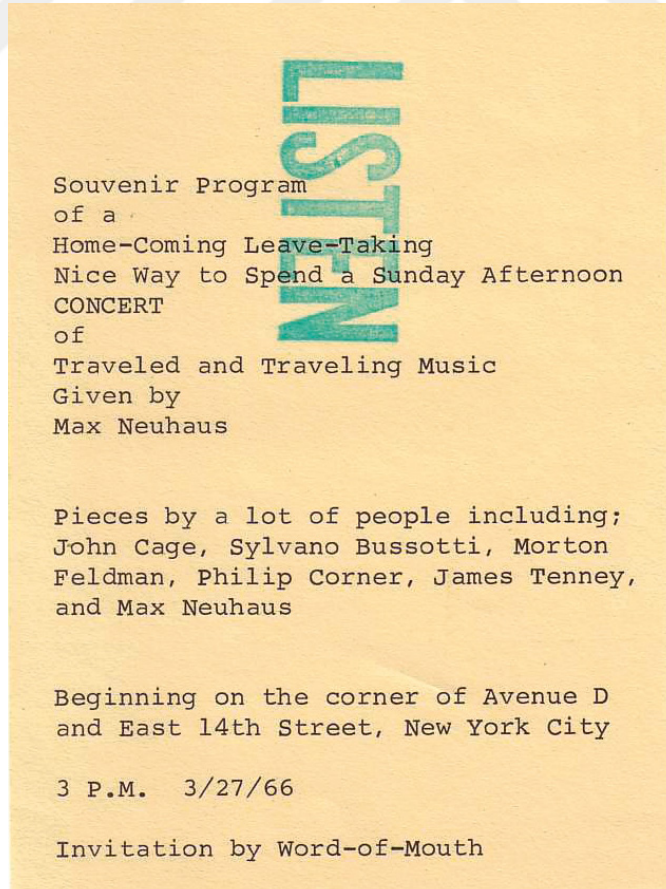
Bu eserde, izleyici mekan içinde yer değiştirmek suretiyle, bulunduğu her yeni noktada, oldukça karmaşık bir yapıda armonize edilmiş seslerden oluşan tonal bir bütünlük işitmektedir. Ancak bu kurgu, bir noktada bulunup zamanın geçmesiyle değil, mekan içinde hareket etmek ve pozisyon değiştirmek koşuluyla anlaşılabilir olmaktadır. Böylece üç boyutlu özelliği sebebiyle ses, içinde bulunulan pozisyona göre değişkenlik gösteren mimari bir eleman, hem de şiirsel bir anlatım olanağı sunan plastik bir ögeye dönüşmektedir.

1960'lı yılların sonuna gelindiğinde ses sanatı bağlamında öne çıkan bir diğer sanatçı Amerikalı Max Neuhaus'tur. Profesyonel bir perküsyonist olan Neuhaus 1966 yılında Carlheinz Stockhausen ve Pierre Boulez gibi dönemin avangart müzisyenlerine solistlik yapmış bir müzisyen olmasına rağmen 60'ların sonunda müziği bırakarak ses alanında çalışmaya başlamıştır. Neuhaus 1966-68 yılları arasında *Listen*, 1967'de *Drive-in Music* ve 1977 yılında da *Times Square* adlı eserleriyle ses sanatı anlamında önemli eserler yaratmıştır. Neuhaus bu üç eseriyle birlikte, sosyal gündelik yaşam ve mekana doğrudan müdahalede bulunarak yeni anlam ilişkilerini yaratmıştır.

İkinci Dünya Savaşı sonrası kapitalizm ve endüstriyellemenin etkisiyle birlikte, kent ve kırsal yaşam alanları dönüşme uğramıştır. Kent yaşamında mekan kavramı gittikçe bireysel mülkiyete dayalı bir metaya dönüşürken, üretim teknolojileri bağlamında iş ve emeğine yabancılaşmaya başlayan

insan, içinde yaşadığı mekanlara da yabancılaşmaya başlamıştır. Bu bağlamda Neuhaus'un 1966 – 68 yılları arasında gerçekleştirdiği *Listen* isimli çalışması, yukarıda bahsedilen türden bir yabancılaşmaya, sosyal mekanlara yeniden anlam kazandırma çabasıyla karşı duran bir direnişi ifade etmektedir.

Max Neuhaus *Listen* isimli çalışması, Neuhausun önderliğinde, belirli bir rota üzerinde gerçekleşen ve katılımcıların bilinçsiz, pasif dinleme alışkanlıklarını, bilinçli, aktif dinleme pratiğine dönüştürmeyi hedefleyen ses yürüyüşlerinden oluşmaktadır. Neuhaus bu ses yolculuklarıyla birlikte, yaşam alanına yabancılaşan insanın, yalnızca dinleme edimi üzerine odaklayarak, anlamsız ve soğuk olan *mekanı* (*space*), duyumu geliştirerek samimi ve tanıdık bir *yer* (*place*) fikrine dönüştürmeyi hedeflemiştir (Ouzounian 109).



Resim 6: Max Nuehaus, “Listen”, 1966 Tarihli Davetiye.

1966 – 76 yılları arasında Neuhaus on beş ayrı ses yürüyüşü gerçekleştirmiştir. Bu yürüyüşler belirlenen mekana gelen katılımcıların ellerine *Listen* (dinle) ifadesi damgalanarak başlamış ve Neuhaus'un belirlediği bölgelerde gerçekleşmiştir. Neuhaus'un dinleme pratiğini vurgulaması John Cage'in yaklaşımıyla ilk bakışta benzerlik göstermiş olsa da, Neuhaus'un da ifade ettiği gibi, iki yaklaşım temelde birbirlerinden farklılıklar göstermektedir:

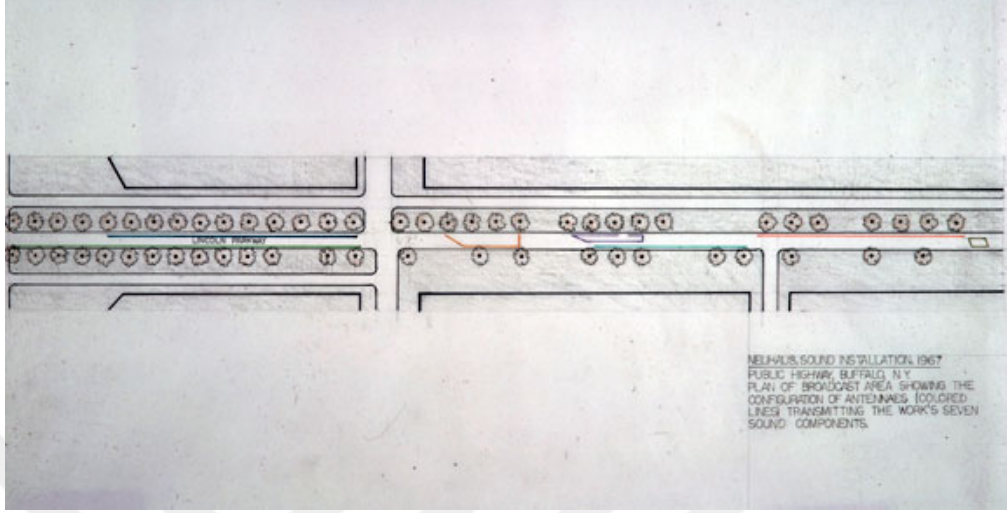
Cage'in dinleyicileri bir konser mekanında oturan izleyicilere, dışardan sesleri getirip dinletmesi aslında izleyicinin dinleme pratiğine hiçbir katkısı bulunmadığını düşünüyorum. Sanat ortamı Cage'in yaklaşımını yalnızca bir skandal olarak algıladı, estetik olarak gerçekleştirilmiş bir skandal.

Aslında bakarsanız benim ilgilendiğim şey bu değil. Bence Cage'in asıl ilgisi, her gün işittiğimiz seslere odaklanmaktı. Bence bu, sesleri içeri taşıyarak değil, izleyiciyi gerçek mekanlara, dışarıya çıkartarak yapılabilir (Duckworth) .

Neuhaus'un kendi ifadelerinden de anlaşılacağı gibi burada sanatçı, Cage'den farklı olarak, gündelik sosyal yaşamı izole bir konser mekanında yeniden canlandırmak yerine, sosyal yaşamın kendisine doğrudan katılmak koşuluyla, algıda kalıcı bir iyileştirme gerçekleştirerek mekanı yeniden tanımlamayı amaçlamıştır.

Max Neuhaus *Listen* adlı çalışmasının hemen ardından, 1967 yılında *Drive-In Music* adlı projesini gerçekleştirmiştir. Neuhaus bu çalışmasında New York, Buffalo'da arabasıyla sıklıkla kullandığı Lincoln yoluna yedi radyo vericisi yerleştirmiştir. Neuhaus her bir vericiyi farklı tonlarda ses üretecek ve de aynı dalga boyuyla eşleşecek şekilde ayarlamıştır. Çalışmanın algılanabilmesi için, dinleyicilerin arabalarıyla vericilerin bulunduğu yolu kullanmaları ve doğru radyo frekansını yakalamaları gerekmektedir. Radyo vericileriyle oluşturulan seslerin ton, dalga boyu ve tını gibi özellikleri hava şartları gibi çevresel faktörlere ve arabaların hızı, yönü gibi fiziki şartlara göre değişiklik göstermektedir. Böylece doğru dalga

boyunda olan her dinleyici, yol boyunca rastlantısal olarak, farklı bir ses kurgusunu deneyimleme fırsatını yakalamıştır.



Resim 7: Max Neuhaus, “*Drive-in Music*” verici yerleşim planı, Lincoln Parkway, Buffalo, New York, 1967.

Neuhaus’un bu çalışmasıyla birlikte, neredeyse hiç fark edilmeden gündelik hayatın içine sızarak bir müdahalede bulunmaktadır. Neuhaus bu müdahalesiyle birlikte işe gitmek, alışverişe çıkmak, arabada radyo dinlemek gibi düzenli olarak yapılan günlük aktiviteleri kesiştirerek, alışkanlığa dönüşen eylemlere karşı bir farkındalık uyandırmayı hedeflemiştir. Dinleyiciler çoğu zaman şans eseri olarak ve bir sanat deneyimi yaşadığının bilincinde olmaksızın bu yapıyla karşılaşma imkanı yakalamıştır. Neuhaus 1960’ların sonunda çalışmalarını “zamana değil mekana” ifadesini kullanarak ses *enstalasyonu* (sound installation) kavramını ilk kez ortaya atan sanatçı olmuştur. 1982 yılında yaptığı bir röportajda ses enstalasyonlarıyla ilgili olarak şu ifadeleri kullanmıştır:

Sınıflandırma açısından değerlendirdiğimde, enstalasyonlarımı görsel hiçbir öğesi olmamasına rağmen, görsel sanatlara yaklaşıyorum. Görsel sanatlar, plastik anlamda mekan ile uğraşıyorlar. Heykeltıraşlar boşluğu biçimlendirerek mekan yaratıyorlar. Ben de mekanlara ses ekleyerek, onları biçimlendirip dönüştürüyorum (Duckworth).

Max Neuhaus *Drive-in Music*'de müzikte olduğu gibi sesleri kronolojik bir sekansa yerleştirmek yerine mekan içinde yerleştirerek organize etmiştir. Çalışmalarını gerçekleştirirken göz önünde bulundurduğu temel prensipleri ise seslerin konum, ortam, yerleşim, çevresel etkileşim, uzamsal boyutlar ve mekânsal yörünge açısından nasıl yerleştirileceği olmuştur. *Drive-in Music* bu bağlamda değerlendirildiğinde kullanılan sesler, tonların kusursuzca bir araya gelmesiyle değil, tıpkı doğal bir ortamda olduğu gibi, içinde dolaşılabilen, yerleşilebilen işitsel bir çevre oluşturmasıyla dikkati çekmektedir.



Resim 8: Zimoun, *111 Motorlu Yerleştirme*, 2010, Bern, İsviçre.

Günümüzde ses yerleştirmeleriyle dikkati çeken sanatçılardan birisi *Zimoun* kod adlı İsviçreli sanatçıdır. *Zimoun* büyük boşluklara sahip mekanlarda gerçekleştirdiği yerleştirmelerinde şişe mantarı, elektrik kablosu, tel, elektrik motoru, ambalaj kağıdı ve karton kutu gibi son derece basit ve buluntu objeler kullanmaktadır. *Zimoun*'un İsviçrenin Bern kentinde bir mekana uyguladığı *111 Motorlu Yerleştirme* adlı bu yerleştirmede, 60x60x60cm ebatlarında, 111 kutunun içine, 111 adet dc motoru ve bu motorların ucuna da kablolar monte etmiştir. Motorun hareketiyle içine yerleştirildikleri kutuların yüzeylerine çarpan kablolar, kapalı mekanda bir yağmur efekti oluşturarak bir ses ortamı yaratmaktadır.

Son derece basit ve gözden çıkmış objeler ile *Zimoun* eserlerinde, günlük yaşamın her alanına yayılan teknolojik gereçlere, çağdaş kent hayatının kaotik yapısına minimalist bir tavırla karşı bir duruş sergilemektedir.

2.4.b Sanatta Ekolojik Problemler ve Ses Manzarası

1960'ların sonu ve 70'lerin başıyla birlikte, dönemin avangart bestecilerinin performanslarını konser salonlarının dışına taşarak doğal ortamlarda gerçekleştirmeleri ve müzikal enstrümanların ötesinde, doğanın etkileşimiyle sesler üretecek yeni nesil enstrümanların yaratılması gibi çevresel ve ekolojik problemlere yönelmeleri, dönemin sanat anlayışlarından biri olan, galeri ve müze mekanının dışında yeni sergileme pratikleri araştıran ve malzeme olarak doğanın kendisini kullanan arazi sanatı uygulamalarıyla eş zamanlı olarak paralellik göstermiştir. Walter De Maria'nın galeri mekanını iki feet yükseklikte toprak ile doldurduğu *New York Earth Room* adlı çalışmasıyla, Leif Brush'ın Kanada Baffin adalarında eş zamanlı kaydedilen sesleri uydu aracılığıyla Hollanda'daki DeDeolen Salonu'na gönderdiği *Gibbs Fjord: Hexagram Wind Monitors* adlı çalışması 1968 yılında gerçekleşmiştir.

1960'lı yılların sonuyla birlikte ses, yalnızca bu konuyu çalışan sanatçılar tarafından değil, plastik sanatlar alanından sanatçılar, mimarlar ve de müzisyenler tarafından bir uygulama alanı olmuştur. Besteci Walter Marchetti galeri mekanının zemini 20.000 pound tuz ile doldurduğu *Chamber Music #19* adlı eserinde, galeri zemininde bulunan tuzların üzerinde yapılan gezintiler sonucu çıkan sesleri sanatsal bir ifade olarak kullanırken heykeltıraş Bruce Nauman, *Untitled Piece* adlı çalışmasına boş bir odaya, bu mekanın dışında yerin bir mil altına kadar kazılan bir deliğin içine yerleştirdiği mikrofondan alınan sesleri taşımıştır. Bir diğer sanatçı David Dunn ise doğal sesleri manipüle etme yolunu seçmiştir, insan ve doğa ilişkisini sorguladığı *Entertainments 1* isimli çalışmasında Dunn ormana elektronik olarak üretilen bir ses göndermiş ve bölgede yaşayan alakargaların bu sese verdiği tepkileri kaydetmiştir, topladığı kayıtları aylar

boyunca tekrar kuşlara göndermiş ve bir süre sonra kuşlar artık bu seslere tepki vermeyi keserek ötme alışkanlıklarını değiştirmişlerdir.

Yukarıdaki örneklerde de görülebileceği üzere bu dönemde gerçekleştirilen Ses Sanatı örnekleri tıpkı Arazi Sanatında olduğu gibi doğal materyalin gerçek mekanından ve bağlamından kopartılıp galeri, müze ve ya spesifik bir mekana taşınmasının yanı sıra, doğadan yapılan alan kayıtları, ses yerleştirmeleri, doğal ortamında oluşan sesleri amplifike ya da seslere müdahale etmek ve bunların dışında *Ses Manzaraları (Soundscape)* kaydetmek ve tasarlamak olmuştur.

Ses Manzarası (Soundscape) kelimesi 1970'li yıllarda Kanadalı besteci ve çevreci R. Murray Schaeffer tarafından üretilmiştir. Akustik ekolojinin bir araştırma alanı olan ses manzarası kavramı, insanın içinde yaşadığı işitsel çevresini tanımlamak için kullanılmaktadır (LaBelle 201). Ses Manzarası, bir kentin trafik gürültüsünden sanayi bölgesi seslerine, kıyı şeridinden dağların tepelerine, vahşi yaşam alanlarından kırsal kesimlere kadar var olan bütün işitsel coğrafyayı kapsamaktadır.

Schaeffer, insanın değişen ve gelişen yaşam alanları sebebiyle oluşan seslerin, doğayı ve insan davranışlarını nasıl etkilediğini araştırmak, bu konuya ilişkin bir farkındalık yaratmak, insanın yaşam alanlarını ekolojik uyum çerçevesinde yeniden düzenlemek ve bir bellek oluşturmak üzere, Hildegard Westerkamp, Barry Traux, Howard Broomfield, Peter Huse, Bruce Davis, Jean Reed'den oluşan grubuyla Kanada'nın British Columbia eyaletinde bulunan Simon Fraiser Üniversitesi'nde (*Dünya Ses Manzarası Projesi*) *World Soundscape Project (WSP)*'yi başlatmıştır.

WSP akustik çevreyi, ses kayıt teknolojileri yardımıyla ve olabilecek bütün kapsamıyla (konuşma, müzik, kültürel ürünler, doğal kaynaklar vb. gibi) farklı şekillerde ele almıştır; bunlar insan yaşamsal etkinlikleri sonucu oluşan seslerin analiz edilmesi ve dinamiklerinin belirlenmesi, gürültü kirliliği gibi doğayı ve insanı olumsuz yönde etkileyen durumların minimize

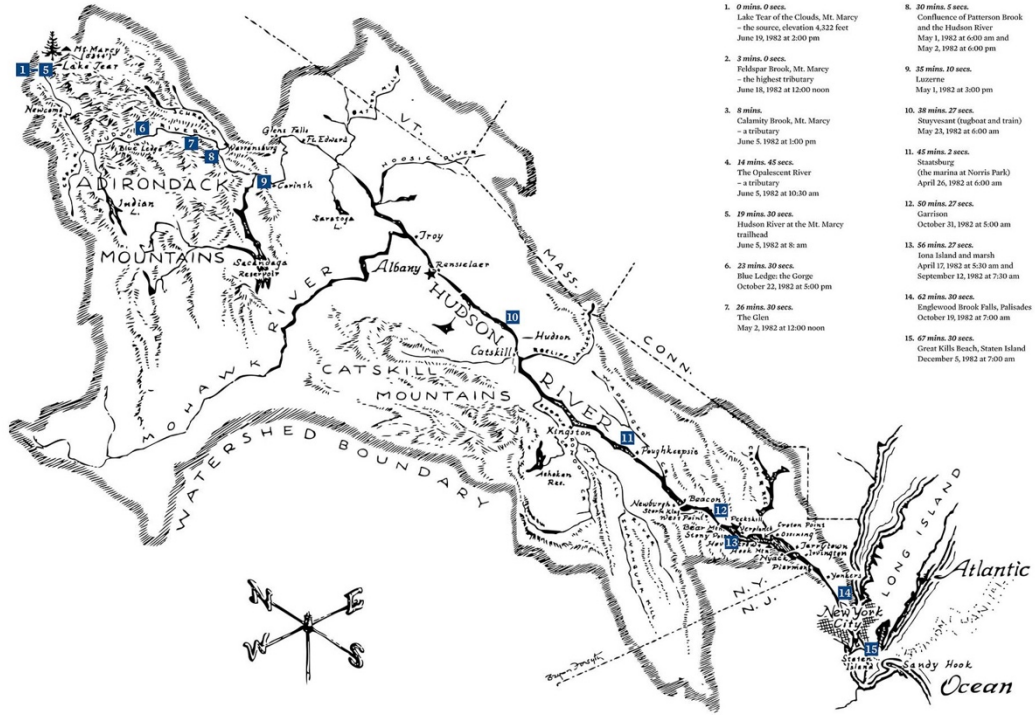
edilmesi, tüm dünyadan her kültür ve coğrafyanın değişen ses manzaralarının kaydedilerek bir arşiv oluşturulması ve gelecek kuşaklara aktarılmasıdır. Günümüzde çalışmalarına devam eden *WSP*, ilk kez 1973 yılında ve Kanada'nın Vancouver şehrinden başlayarak ses manzaralarını kaydederek, kapsamlı bir ses manzarası arşivi oluşturmuştur.

R. Murray Schaeffer 1977 yılında yayınlanan kitabı *The Tuning of the World*'de insanın içinde yaşadığı akustik mekanların tanımlamalarını yapmış ve sınırlarını belirlemiştir. Schaeffer'a göre, kentleşmeyle birlikte şekillenen, nüfus yoğunluğu ve gürültü kirliliği gibi nedenlerle bir bölgeye ait spesifik *Ses İzi (Sound Mark)* ve temiz akustik çevreler, kent planlamacılarının farkındalık yoksunluğundan dolayı kaybolmuştur (LaBelle 202). Bu sebeple de modern şehirler, yüksek şiddette ve anlaşılabilir ölçüde gürültülü seslerin ve karmaşanın hakim olduğu *Lo-Fi (Low Fidelity)* bir profile sahiptir. Buna karşın kent yaşamından uzak kırsal alanlar ve doğa, düşük ortam sesi sebebiyle, sese ilişkin detayların açıkça duyulduğu *Hi-Fi (High Fidelity)* bir profile sahiptir. Bu bağlamda *WSP* yaşamsal alanlardaki akustik düzenlemelerin, gürültüden arındırarak şekilde yeniden organize edilmesini fikrini savunmaktadır.

Yeni Zelandalı besteci Annea Lockwood 1970'li yıllardan itibaren, doğada alan kayıtları yaparak, ses manzarası kompozisyonları yaratmaya başlamıştır. Lockwood'un 1982 yılında yaptığı çalışması *A Soundmap of Hudson River*' da, Hudson nehrinin en yüksek noktası olan Adirondack dağlarındaki Feldspar'dan başlayarak, nehrin Atlantik okyanusuna döküldüğü Staten Adaları'na kadar 19 farklı noktada, farklı zaman dilimleri ve fiziki koşullarda nehrin ses kayıtlarını almıştır. Daha sonra bu kayıtlar bir araya getirilerek Hudson Nehri Müzesi'nde, galeri mekana yerleştirilen hoparlörler aracılığıyla yeniden canlandırılmıştır.

Lockwood'un çalışması nehir kenarında yaşayan ve nehri her gün gören New York sakinlerinin, nehri yeniden ve farklı bir açıdan algılamalarını sağlamanın yanı sıra, kent içi yaşam ve ortam gürültüsü dolayısıyla

nehirin kaybolan kendi sesinin, kent sakinlerine yeniden duyurmasıyla, Schaefferin akustik çevrenin yeniden düzenlenmesi bağlamında ekolojik bir farkındalık yaratması açısından önemlidir.



Resim 9: Annea Lockwood, *Soundmap of the Hudson River*, Ses Kayıt Planı, 1982.

1970 ve 80'li yıllarda ekolojik temalı ses projeleri ve ses manzaraları dışında doğrudan doğanın müdahalesiyle biçimlenen ses sanatı örnekleri de görülmektedir. Özellikle bu dönemde, rüzgar gibi doğal fenomenler ile etkileşime giren ses enstalasyonlarının yanında, bulunduğu bölgenin topografik özelliklerine göre biçimlendirilen ses yerleştirmeleri de dikkati çekmektedir. Bill ve Mary Buchen 1982 yılında New York, Lexington'da gerçekleştirdikleri *Harmonic Compass* isimli projelerinde, 20 feet yüksekliğe yerleştirilen paslanmaz çelikten imal edilen bir ses kutusu, kutuya bağlı bir rezonatör ve 250 feet uzunluğunda tellerden oluşan bir yapıyı, yerleştirmenin yapıldığı tepenin topografik özelliklerine göre kurmuşlardır. Çelik levha ve teller, hava sıcaklığı ve rüzgar gibi etkenlere

bağlı olarak, ses kutusunu titreterek ve rezonatörü devreye sokarak, bölgeye has kesintisiz bir dizi frekans yaymıştır (Licht 76).



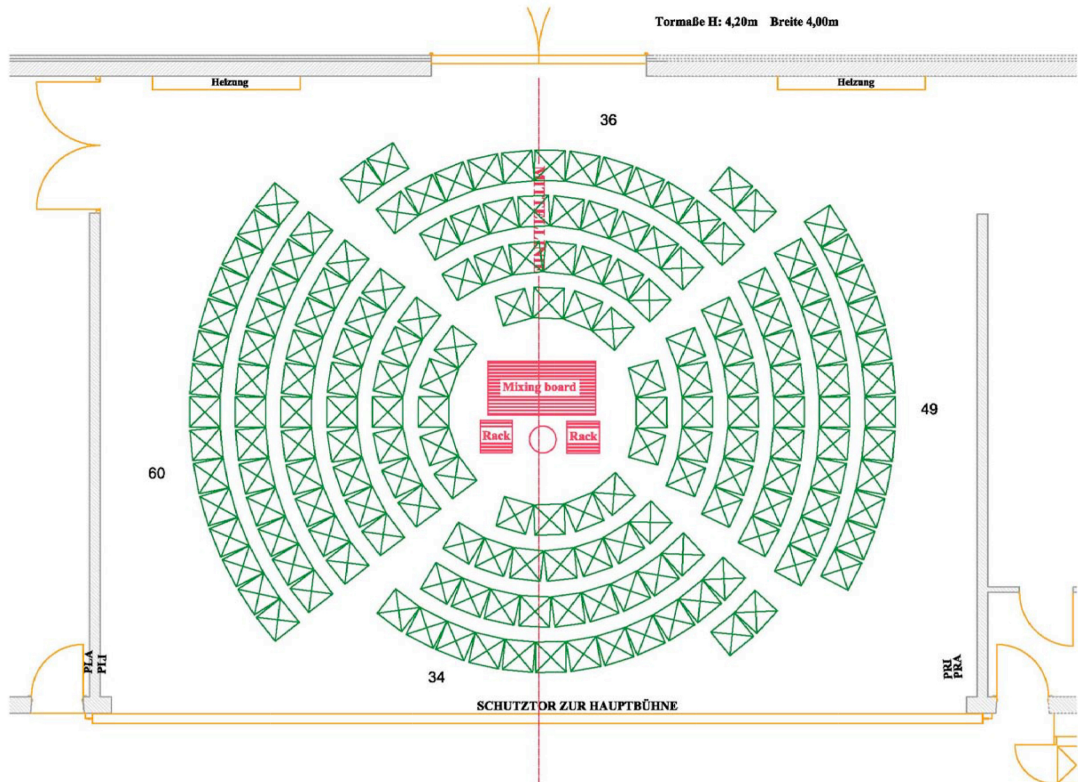
Resim 10: Bill & Mary Buchen, *Harmonic Compass*, 1983, Lexington New York.

İspanyol sanatçı Francisco Lopez ses manzarası ve ekolojik içerikli ses yerleştirmeleri, iki yüzden fazla albüm ve sayısız canlı performans ile ses sanatı bağlamında dikkat çeken en önemli çağdaş figürlerden birisi olmuştur. Ekoloji ve böcek bilim alanında eğitim almış olmasına rağmen, daha sonraları *Ambient* (ortama ait, ortam, ambiyans ile ilişkili) Deneysel Müzik ve Ses Sanatının alanına giren kompozisyonlara yönelmiştir.

Lopez ses manzaraları canlandırdığı yapıtlarında sese yönelik ekstrem bir saflık arayışını sanatsal bir problem olarak benimsemiştir. Özellikle canlı performanslarında kullandığı sesleri, izleyicilere olabilecek en saf haliyle, dış etkilerden tamamen arındırılmış bir şekilde ulaştırmaya çalışmaktadır. Lopez bu hedefine ulaşabilmek için 1960'lı yılların Akusmatik müzik geleneğinde olduğu gibi izleyicilerinin gözlerini ışık geçirmez bantlarla kapatarak sadece sese odaklanmalarını sağlamıştır. Lopez yapıtlarını genellikle yağmur ormanları, çöller, okyanuslar, endüstriyel üretim alanları gibi dünyanın dört bir yanından topladığı spesifik sesleri içeren alan kayıtlarıyla oluşturmaktadır. Lopez 2000'lerde gerçekleştirdiği *La Selva*

adlı yapıtında, Kosta Rika yağmur ormanlarına giderek ses kayıtları toplamış, bu kayıtları stüdyo ortamında bir araya getirerek bir ses manzarası kurgusu yapmıştır.

Lopez bu çalışmasında ormandaki bütün sesleri kaydetmiştir, örneğin rüzgar, orman canlıları gibi işitilebilen sesler ile birlikte, orman zemininin hareketi, bitki hareketleri, böceklerin yerleşim alanlarındaki faaliyetleri gibi işitilemeyen sesleri de kaydetmiştir. Lopez *La Selva* da topladığı bütün sesleri aynı desibel seviyesinde eşitleyerek bir ormanı ses ile belgelemek yerine, ormanda gerçekleşen her şeyi sanatsal bir şekilde yeniden kurgulayarak yeni bir temsil olanağı bulmuştur.



Resim 11: Francisco Lopez, *Soundscape*, Yerleşim Diagramı.

Lopez ses manzarası (Soundscape) yapıtlarını yukarıdaki diyagramda görüldüğü şekilde, elektronik ekipmanları mekanın tam ortasına gelecek şekilde yerleştirmektedir, bu sayede etrafını saran seyirciler ile aynı işitsel alana sahip olacaktır. Ses kaynakları izleyicilerin etrafını saracak şekilde mekana yerleştirilmektedir, izleyiciler gözleri kapatılmış bir şekilde oturma

düzenine alınırlar. Bu yerleşim şekliyle birlikte Lopez izleyicilerinin zihninde *La Selva*'da olduğu gibi gerçek bir mekanı sanal bir şekilde yeniden canlandırır.

2.4.c. Ses Heykeli

İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde, sesin, müziğin tanımladığı alandan uzaklaşarak özgürleşmesinin ardından, bir malzeme olarak görsel/plastik sanatlar alanında kullanılması, daha önce de değinildiği gibi 1960'lı yıllar ile birlikte olmuştur. Bu bağlamda ses, akusmatik, ses enstalasyonu, ses ortamı, çevresel ses ve ses manzarası gibi farklı şekillerde sanatçıların uygulama yaptığı bir mecra olmuştur. Yine 1960'lı yıllardan başlayarak ses heykeli (*Sound Sculpture*) adı verilen uygulamalar diğer ses sanatı uygulamalarıyla eş zamanlı olarak görülmeye başlanmıştır.

Ses heykeli tanımlaması genel olarak, ses çıkartan müzik enstrümanları dışarıda bırakılarak, heykelin bir parçası olarak ses üreten, ses üretmek amacıyla üç boyutlu olarak biçimlendirilen veya ürettiği ses ile boşluğu biçimlendiren sanatsal uygulamalar için kullanılmaktadır.

Her ne kadar ses düşüncesi Marcel Duchamp *A Bruit Secret 1916* (iki metal plaka arasına yerleştirilen iplik yumağı ve sallanınca ses çıkartan obje), Man Ray'in *Indestructible Object 1923* (bir metronom ve üzerine iliştirilmiş bir göz resmi), John Cage *First Construction in Metal 1939* (araba frenleri, tencereler ve örs gibi metal malzemelerden oluşan ses kurgusu) gibi avangart sanatçıların çalışmalarında ses çıkartan üç boyutlu formlara rastlanıyor olsa da ses heykeli kavramı 1950'lerin sonu ve 60'ların başında Harry Bertoia ve Baschet kardeşler ile başlamıştır (Licht 201).

Ses heykeli akustik özellikleri, sahip olduğu ses ve tını özellikleriyle çoğu zaman deneysel bir müzik enstrümanına yaklaşmaktadır. Özellikle ses heykelinin mekanı biçimlendirmeyi hedefleyen çalışmaları dışında kalan ilk

dönem örnekleri daha sonraları müzikal performanslarda da kullanılmıştır. Baschet kardeşlere ait çalışmalar bu anlamda deneysel müzik performansları ve heykel arasında muğlak bir alanda tanımlanmaktadır.

Fransız heykeltıraş François Baschet ve mühendis kardeşi Bernard Baschet 1952'den itibaren ses çıkartan bir heykel düşüncesi üzerine birlikte çalışmaya başlamışlardır. Baschet kardeşler bu dönemde mevcut ve ulaşılabilir bütün müzik enstrümanlarının akustik özelliklerini analiz ettikten sonra *Structures Sonores* adını verdikleri, çoğunlukla çelik ve alüminyum çubuklar ve konik plakalar kullanarak, etkileşimli ses heykelleri yaratmışlardır.

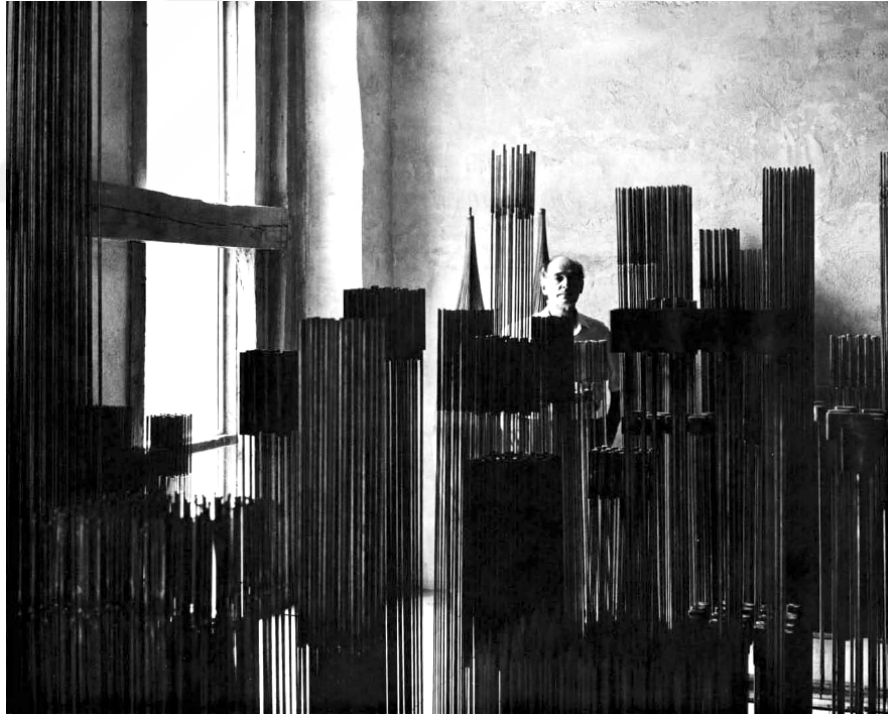


Resim 12: Bernard – François Baschet, *Structure Sonore - Crystal Baschet*, 1952.

Baschet kardeşlerin izleyici etkileşimli ilk dönem ses heykelleri daha sonra özgün enstrümanlara dönüşmüştür, 1960 ve 70'li yıllar boyunca Baschetler pek çok ses heykeli ve heykel enstrüman arasında konumlanan sanat eserleri yapmışlardır. Bu eserler aynı yıllarda piyanist Jacques Larsy ve org sanatçısı Yvonne Larsy'nin Baschet kardeşlere katılmasıyla canlı performanslarda kullanılmaya başlamıştır. 1965 2013 yılları arasında Baschet kardeşler 10 adet *Structure Sonores* performansı içeren albüm çıkartmışlardır.

İtalyan asıllı Harry Bertoia 1960'lardan itibaren ses heykelleri üzerine çalışmaya başlamıştır. Metal bir kaide üzerine yerleştirdiği, dikey metal çubukları belirli bir dizide yan yana yerleştirerek oluşturduğu ve kesintisiz bas frekanslar (*Drone*) çıkartmak üzerine tasarladığı heykellerine *Sonambient* adını vermiştir.

Bertoia'nın *Sonambient*'leri, mekânsal etkileri ve kendi iç dinamikleri açısından iki ayrı açıdan değerlendirilebilirler. Spesifik bir mekana dağıtılarak, uzamsal ve armonik bir form yaratan bu heykeller mekanın akustik dinamiklerini değiştirmekle birlikte, harekete geçtiğinde mekandaki diğer heykelleri de etkileyen ve kendi başlarına sesler çıkartan üç boyutlu formlar oluşturmaktadır. Bertoia ayrıca heykellerinden çıkan seslerden oluşan ve yine *Sonambient* adını taşıyan 11 adet plak çıkartmıştır.



Resim 13: Harry Bertoia ve *Sonambient* Heykelleri.

Avusturyalı sanatçı Tim Bruniges'in çalışmaları günümüzde ses heykeli anlamında verilebilecek örneklerden biridir. Bruniges *Mirrors* adlı yapıtında; radarın atası kabul edilen, I. Dünya Savaşı sırasında, İngiltere'nin Güney ve Kuzey Doğu kıyıları boyunca yerleştirilen ve

düşman uçaklarının seslerini toplamak amacıyla inşa edilen ses aynalarından esinlenerek galeri mekanı içinde bir ses heykeli inşa etmiştir. 2014 yılında New York, Signal galerisinde sergilenen bu eser, aralarında sekiz metre mesafe bulunacak şekilde ve konkav yüzeyleri birbirine bakacak şekilde yerleştirilen iki adet beton ses aynasından oluşmaktadır.



Resim 14: Tim Bruniges, *Mirrors*, New York, 2014.

Bruniges galeri mekanına ses aynaları yerleştirdiği *Mirrors* adlı bu eserinde, etkileşimli olarak ses üreten iki anıtsal form yaratmanın dışında, bu yapılar arasına sıkışan tüm sesleri, aynaların ortasında bulunan mikrofonlar aracılığıyla mekana yeniden yansıtarak iki yönlü bir ses heykeli gerçekleştirmiştir. Yapıtta kullanılan beton içbükey yüzeyler, fiziksel özelliklerinden dolayı aralarında oluşan her türlü sesi sürekli olarak birbirine yansıtılmaktadır. Bu sesler mikrofonlar aracılığıyla yakalanmakta ve hoparlörler aracılığıyla da güçlendirilerek mekana yeniden yansıtılmaktadır.

Bruniges, izleyici hareketleri sonucu oluşan rezonanslar ve mekana ait akustik dinamikleri de dahil olmak üzere ortama ait tüm sesleri, sürekli olarak ses aynaları arasında dolandırarak, aynaların arasında ve dışında olmak üzere farklı ses alanları yaratarak mekanı parçalar. Böylece hem mekânsal bir form hem de aynalar arasında gerçekleşen bir diyalog yakalanır.

2.4.d. Ses İle Mekan Yaratmak: Ses Sanatı ve Mimari

İnsan kulağının evrimsel gelişimi içerisinde geliştirdiği en önemli özelliklerinden birisi, içinde bulunulan mekanın fiziksel özelliklerini ve mekan içindeki konumumuzu, neredeyse hatasız bir biçimde zihnimize iletmesidir. İşitme kulakların insan başındaki konumu sebebiyle *Binaural* (çift yönlü) şekilde gerçekleşir. Kulakların bu çift yönlü konumlanması ve kulak kepçesinin formu gibi fiziksel özellikler sebebiyle işitme 360 derece küresel bir alan biçiminde gerçekleşmektedir (Roads 82). Herhangi bir kaynaktan gelen sesler bu sayede büyük bir hassasiyet ve kesinlikle konumlandırılırken, kaynağın doğasına ilişkin özellikler de belirlenmektedir. Bu sebeple de işitme, mekânsal tanımlamaları içeriyor olması dolayısıyla uzamsal olarak gerçekleşmektedir.

Kulaklar, işitme merkezine yalnızca dış dünyadan gelen sesleri değil, çoğu zaman dışarıdan fark edilemeyen ve yaşamsal faaliyetler sonucu ortaya çıkan, bedenin içinden gelen sesleri de iletmektedir. Böylece işitme dışarıdaki fiziksel mekanın özelliklerinden bağımsız olarak, doğası gereği iç mekan ve dış mekan ayrımını yapmaktadır. Bu sebeple işitmenin mekansallığı yalnızca fiziki dış ortamla sınırlı değil, bedenin iç dinamikleri ve yapısal özellikleriyle de ilgili bir durumdur.

İnsanın bedeni dışındaki dış dünyayı işitsel çevresi (*Sonosphere*) üç katmandan oluşmaktadır. Bunlardan ilki *iç işitsel çevre* (*inner sonosphere*), bu alan gözler ile birlikte, dikkatin yoğunlaştığı, yakın çevremizden gelen sesleri algıladığımız alandır. İkinci alan ise *orta işitsel*

çevre (meso sonosphere) olarak adlandırılır. İçinde konumlanan mekana ilişkin ve daha az önem arz eden seslerin bulunduğu alandır. Üçüncü alan ise *dış işitsel çevre (outer sonosphere)*. Bu alan da içinde bulunan mekanın dışında kalan dış mekana ilişkin seslerin bulunduğu ve dikkatin yoğunlaştırılmasına gerek kalmayan işitsel alandır.

Bu üç işitsel alan, içinde bulunan mekana ilişkin akustik bilgileri, ilgi, güvenlik ve fiziksel özellikler gibi çeşitli biçimlerde insan zihninde kategorize etmektedir. İşitsel çevre adı verilen bu üç katmanlı yapı mimari yapıların müdahalesiyle birlikte bozuntuya uğramaktadır. Duvarlar, taşıyıcı elemanlar ve pencereler gibi katı mimari öğeler, dış dünyadan gelen sesleri kısıtlayarak iç-orta-dış işitsel alanı manipüle ederler, bu sebeple de aslında yakın bir kaynaktan gelen ses, kalın beton bir duvarın etkisiyle mesafe algısını doğrudan etkileyerek, bulunduğu farklı bir konumdaymışçasına bir etki yaratır.

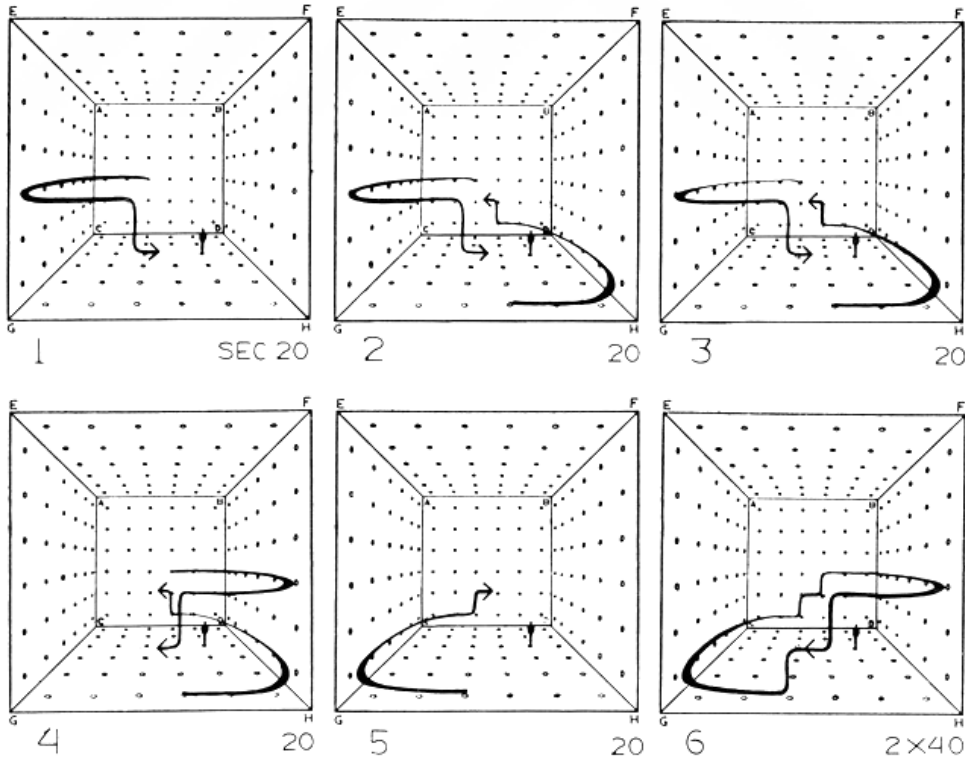
En genel anlamda mimari yapıların işitme üzerindeki etkisi, yalnızca dış dünyayla olan etkileşimimiz ile değil, yaratılan yapının içinde oluşturulan yeni mekanların akustik özellikleriyle de ilişkilidir. Burada iç mekanın akustiği, yapının hacimsel özellikleri dışında, yapının üretildiği malzemenin de etkisiyle şekillenmektedir. Çalışmanın bu bölümünde incelenecek olan, bir yapının akustiği üzerine mimari anlamda yapısal ve materyal bağlamında teknik çözümler değil, mikrofon ve hoparlör gibi elektro akustik teknolojiler ve ses ile yapılan müdahalelerle, mekan algısını değiştiren sanatsal yaklaşımları içermektedir. Bu bağlamda 1970'li yıllardan itibaren, sanatçılar mimarinin hem sosyal hem de işitsel alan üzerindeki etkileri başta olmak üzere, ses ve mekan ilişkilerini sorgulayan sanatsal problemler ile ilgilenmeye başlamışlardır.

Avusturyalı sanatçı Bernard Leitner mimarlık eğitimi almış bir sanatçı olmasına rağmen 1960'lı yıllardan itibaren ses üzerine çalışmaya başlamıştır. Mimarlık disiplininden aldığı bilgiler doğrultusunda sesi hem bir mekan yaratmak hem de mevcut mekanın algısını değiştirmek üzere

sanatsal bir araç olarak kullanmıştır. Leitner mekan konusunu yukarıda daha önce de belirttiği gibi; insan bedeni ve beden aracılığıyla gerçekleşen bir işitme üzerinden iç mekan, insan bedeninin dışında kalan ve mimarinin etkisiyle biçimlenen işitsel alanı ifade eden dış mekan olmak üzere iki farklı şekilde işlemiştir.

Leitner ses ve mimari üzerine düşüncelerini 1971 yılında New York'ta yayınlanan *Sound Architecture* (ses mimarisi) isimli kitabıyla kuramsallaştırmıştır. Bernard Leitner'a göre:

Bir çizgi sonsuz noktadan oluşan bir dizidir. Bir ses çizgisi ise peş peşe dizilmiş hoparlörler aracılığıyla sesin bir hoparlörden bir diğerine yönlendirilmesiyle oluşur. Bir mekan çizgiler ile tanımlanabilir. Ses çizgileri de aynı şekilde hareket eden ses aracılığıyla mekanı tanımlayabilir (Leitner 136).



Resim 15: Bernard Leitner, *Sound Cube*, 1969.

Leitner bir sesi, mekan içine yerleştirilmiş ve çizgisel olarak peşi sıra konumlandırılmış hoparlörlere yönlendirerek, mekanın içinde sesin

zamanını da kontrol edebilmeyi başarmıştır. Bir sesin A noktasından B noktasına ne kadar sürede ulaşacağı üzerinde hakimiyet sağlanmasının ardından Leitner, izleyicinin içinde bulunduğu mekanın boyutlarına yönelik algısını manipüle etmiştir. Leitner sesin tonal ve tınısal değerleriyle de onayarak, mekanın boyutları dışında materyal özellikleri üzerinde de kontrol sağlamıştır. Yine aynı şekilde Leitner (bir binanın dışından gelen sokak ve trafik gürültüsünün yanı sıra aynı bina içinde yer alan alt ve üst katlar ile merdiven ve asansör boşluğu gibi) mekana dışarıdan karışan başka sesleri de kontrol ederek mekanın algısını üzerinde bir kontrol sağlamıştır. Yukarıdaki plandan da anlaşılabilir olduğu gibi Leitner, sesi mekan içinde gezdirerek mekan algısına müdahale etmekle birlikte, mekanın içinde bir form yaratmayı da hedeflemiştir.



Resim 16: Bernard Leitner, *Sound Chair*, 1975.

Leitner mimari anlamda bir mekanı sesle manipüle etmenin dışında, ses dalgalarını bedenın yapısal parçaları üzerinden duyu merkezlerine göndererek içsel mekanı biçimlendirmeyi hedefleyen çalışmalar

gerçekleştirmiştir. Leitner'in 1975 yılında başladığı *Sound Chair* (Ses Sandalyesi) serisi bedenın spesifik noktalarına belirli ses dalgalarını göndererek işitilerek algılanabilecek bir mekan yerine hissederek algılanabilecek bir mekan tanımlamayı hedeflemiştir (La Belle 175). Leitner bu çalışmasında bir sandalyenin altına dört adet hoparlör yerleştirmiş ve bu hoparlörler aracılığıyla bas titreşimlerden, tiz titreşimlere yayılan skaladaki tonları diz ekleminin arkası, böbrekler, karın boşluğu ve kafatası gibi noktalara yönlendirmiştir. Leitner diğer duyu organlarını da uyaracak şekilde bütün beden aracılığıyla gerçekleştirilen böylesine bir duyumun, bedenın normalde olduğundan farklı ve geliştirilmiş bir mekan hissiyle algılanmasını sağlamıştır.

Amerikalı sanatçı Alvin Lucier'de aynı dönemde ses ve mimari arasındaki ilişkiler üzerine çalışmıştır. Lucier 1970 yılında gerçekleştirdiği *I'm Sitting in A Room* (Bir Odada Oturuyorum) adlı çalışmasında, Bernard Leitner'in yaklaşımından farklı olarak spesifik mekanların sesler üzerindeki etkilerini ortaya çıkartmayı hedeflemiştir. *Sitting on A Room* bir adet mikrofon, bir adet kayıt cihazı, bir adet amplifikatör ve de bir adet hoparlörün kullanıldığı 45 dakika süren ve bir performanstır. Lucier önceden belirlenmiş bir mekanda gerçekleşen bu performansında, ilk olarak performans için gerekli olan malzemelerin neler olduğunu, daha sonra performansın nasıl gerçekleştirileceğini ve son olarak da şu ifadeleri seslendirmektedir:

Şu anda sizin oturduğunuzdan farklı bir odada oturuyorum.

Kendi konuşma sesimi kaydediyorum ve odanın kendi doğal rezonansı ortaya çıkıp bu konuşmayı bastırana dek konuşmamı, tekrar ve tekrar odaya yönlendireceğim.

En sonunda duyacağınız şey konuşmanın kendisi değil odanın kendi doğal titreşimi olacak (Lander ve Lexier 191).

Lucier performansta kullanılacak ekipmanı, performansın nasıl gerçekleştirileceğini ve performansta neler söyleyeceğini metni okurken sesini kaydetmektedir. Kayıt ettiği ilk sesi hoparlör aracılığıyla yeniden mekana yönlendirmiş ve bu sesi tekrar kayıt etmiştir. Lucier'in kendi

ifadesinden de anlaşılacağı üzere metin tamamen anlamsızlaşıp, sesin yansıtıldığı odanın normalde işitilemeyen doğal titreşimi ortaya çıkana kadar aynı süreç tekrarlanır. 45 dakikalık bu performansın sonunda ortaya çıkan sonuç, ilk başta okunan metin ve metnin anlamı değil, ilk başta işitilemeyen ve tekrar ve kayıt yoluyla yakalanabilen, mekanın konuşma sesine verdiği doğal tepkisidir. Lucier burada konuşma sesini kullanarak, mekanın ses izini ve akustik karakterini ortaya çıkartmıştır.

Amerikalı besteci Bill Fontana, 1970'li yıllardan itibaren yalnızca ses konusuyla ilgilenerek, ses sanatının neredeyse bütün uygulama alanlarında yapıt üretmiş olan ve de bu alanın en çok dikkat çeken sanatçılarından birisidir. Fontana eserlerinde, insanı ve onu çevreleyen doğal ortamda bulunan sesleri, müzikal bir kaynak olarak kullanmaktadır. Fontana kendi ifadeleriyle bu yaklaşımını şu şekilde açıklar:

Her anın içinde işitilebilecek anlamlı bir şeyler olduğunu düşünüyorum, birbiriyle uyumlu seslerin müzik olduğu varsayarsak, bunun sürekli devam eden bir süreç olduğunu düşünüyorum. Benim metodolojim, belirli bir bölgedeki gerçek zamanlı sesleri bir başka dinleme alanına yönlendirerek eş zamanlı dinleme ağları yaratmak oldu ("Fontana").

Bill Fontana'nın ifade ettiği eş zamanlı dinleme ağlarını, spesifik bir bölgeye ya da mekana ait sesleri, alıcılar ve vericiler gibi çeşitli yayıncılık teknolojileri kullanarak, önceden belirlenmiş dinleme mekanlarına yönlendirerek oluşturmayı başarmıştır. Fontana, yapıtlarında görünmez olanı görünür kılmak, işitme kabiliyetlerimizin dışında kalanı ulaşılabilir kılmak, sesin fiziksel özelliklerini manipüle ederek zaman algısını parçalamak gibi kavramsal stratejileri benimsemiştir.



Resim 17: Bill Fontana, *Harmonic Bridge*, Londra, 2006.

Fontana mimari yapılar ve insan etkileşimini incelediği *Harmonic Bridge* isimli çalışmasını 2006 yılında Londra'da gerçekleştirmiştir. Bu eser, Thames nehri üzerinde bulunan ve Tate Modern ile St. Paul Katedrali'ni birleştiren *Millennium Foot Köprüsü* üzerine yerleştirilen bir dizi sensör aracılığıyla toplanan sesleri, eş zamanlı olarak, *Tate Modern* içindeki *Turbine Hall* adlı sergi mekanına ve Londra metrosunun Southwark istasyonuna hoparlörler aracılığıyla yansıtmıştır. Köprü nehir akıntısı, rüzgar ve sıcaklık değişimleri gibi doğal nedenler dışında üzerinden geçen insanların rastlantısal hareketlerine de tepki vermektedir. Fontana, köprüde meydana gelen bu rezonansları sergi mekanı ve kamusal alana taşıyarak, köprünün normalde algılanamayacak olan ses dinamiklerini görünür kılmış ve de söz konusu iki mekanda köprüyü farklı bir biçimde yeniden canlandırmıştır.

2.4.e. Yeni Medyada Ses Sanatı

1980'li yıllarla birlikte teknoloji ürünleri, toplum bazında geniş kitlelere ulaşmaya başlayarak, büyük ölçüde kişiselleşmiş ve bu yeni tüketim nesnelere dünya pazarlarındaki yerini almıştır. Günümüz dünyasında olmazsa olmaz denilebilecek türden pek çok ileri teknoloji ürününün ilk örnekleri bu yıllarda kullanıma girmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan Sony *Walkman* ve *VCR* (Video Kaset Kaydedicisi) ve tümleşik diğer cihazlar,

bireylerin dinleme ve izleme alışkanlıklarını büyük ölçüde kişiselleştirmiş ve de değiştirmiştir. 1970'lerde daha çok askeri gereksinimler ve bilimsel araştırmalarda kullanılan bilgisayarlar, mikro işlemcinin keşfiyle birlikte, boyutları ve satış fiyatları da küçülerek insanların hizmetine girmeye başlamıştır. İnsanların günlük ve kişisel kullanımına sunulan bilgisayarların yanında yazıcılar, telsiz telefonlar, telesekreterler, cep telefonları, faks cihazları, kablolu TV, video kameralar gibi pek çok etkili buluş günlük insan yaşantısının bir parçası olmuştur.

20. yüzyıl kapanırken insan hayatına giren bu yüksek teknoloji ürünleri ile birlikte, savaş sonra dönemin elektrik sinyallerine dayalı olan analog teknolojisi, ikili kod sistemine sahip dijital teknolojilere doğru biçim değiştirmeye başlamıştır. Kabaca 1980'lerden başlayarak dijitalizasyon ile birlikte yeni medya kavramı ortaya çıkmıştır. Buradaki medya sözcüğü: iletişim ortamı (TDK), bilgi iletmenin herhangi bir yolu, gazeteler, dergiler, radyo istasyonları, televizyon kanalları ve web siteleri de dahil olmak üzere bütünlüklü toplu iletişimi oluşturan çeşitli biçim, alet ve sistemlerin tümü anlamlarına gelmektedir (Danesi 192). Yeni Medya'nın yerine geçmekte olduğu ortam ise Geleneksel Medya olarak tanımlanmaktadır. Bu iki ortamı birbirinden ayıran özelliklere bakıldığında geleneksel medyayı; TV programları, uzun metraj filmler, dergi ve kitap gibi kağıt temelli yayınlar oluştururken yeni medyayı ise İnternet ortamı, web siteleri, bilgisayar çoklu ortamı, bilgisayar oyunları *CDROM*'lar ve *DVD*'ler ile sanal gerçeklik gibi çeşitli ortamlar oluşturmaktadır.

Ses sanatı başlangıcından itibaren teknolojiyle eş güdümlü olarak ilerlemiştir örneğin, Fütüristlerin gürültü sanatı konsepti, fonografin icadıyla birlikte uygulanabilir olmuştur. Bu bağlamda, ses sanatı I.Dünya Savaşı öncesi, II.Dünya Savaşı ve sonraki zaman dilimlerinde, dönemin güncel teknolojik gelişmeleriyle paralellik göstererek dönemin yaygın medyalarına kıyasla daima yenilikçi olmuştur. Her ne kadar bütün ses sanatı örnekleri bu yönde biçimlenmese de çoğu öncü sanatçı için bu düşünce geçerliliğini korumaktadır. Ancak, yeni medya başlığı altında ses sanatına ilişkin

örnekleri kategorize edilirse, bu kümeye dahil edilebilecek örnekler 1980'li yıllardan itibaren, dijital teknolojiler kullanılarak gerçekleştirilen sanatsal üretimler olacaktır.

Kişisel bilgisayarlar, yazılımlar ve dijital synthesizerlar ile birlikte ses kayıt, işleme ve üretim teknolojileri bağlamında sanatçılar sesin fiziksel doğasına karşı geçmişe kıyasla daha fazla kontrol, daha zengin manipülasyon ve kurgulama olanaklarına sahip olmuşlardır. Çeşitli alanlardan farklı özelliklere sahip teknolojik cihazların eşzamanlı ve birbirine entegre olacak şekilde kullanımı ile telefon, uydu gibi iletişim ve dağıtım ağı bağlamındaki imkanlar sayesinde yeni sanatsal ifade biçimleri ve karşılaşma olanakları sağlamıştır. Teknolojik gelişmeler insanlar için yeni problemlerin yaratılması ve çözüm bulamamış problemlerin çözümünü sağlamıştır. X ışını ve röntgen filmi, fotoğraf makinesi, mikroskop ve video kamera gibi buluşlar insanın algı sınırlarının dışında kalan, fark edilememiş olan pek çok bilgiyi ulaşılabilir kılmıştır. Bu bağlamda Alman sanatçı Christina Kubisch'in 1980'lerden itibaren yaptığı sanatsal üretimler, yeni medya ve ses sanatı bağlamında dikkati çeken önemli yapıtlardır.



Resim 18: Christina Kubisch, *Electrical Walks*, Köln, 2004.

Kubisch 70'li yıllarda önce resim daha sonra da bestecilik eğitimi almıştır. Ancak 80'li yıllar ile birlikte elektro manyetik üzerine mühendislik ve daha sonra da ses mühendisliği eğitimi almıştır. Farklı disiplinlerden sağladığı bilgisini sanat pratiğine aktaran Kubisch, kendi icadı olan cihazlar aracılığıyla etkileşimli bir sanat anlayışını benimsemiştir.

1980'lerin başıyla birlikte Kubisch ses yerleştirmelerinde elektromanyetik endüksiyon kullanarak çalışmalar yapmaya başlamıştır. Bu yerleştirmeler, mekana döşenen elektrik kabloları ve elektro manyetik alanı algılan ve içinde manyetik sargılar bulunan ve Kubisch'in kendi tasarımı olan kablosuz kulaklıklar ile gerçekleştirilmiştir. Kubisch'in bu yerleştirmesinde izleyicilere verdiği kulaklıklar, elektrik kablolarının dolandığı hat boyunca, hem izleyicin konumuna göre hem de elektrik akımını etkileyen diğer (fiziksel - çevresel) faktörlere göre değişiklik göstererek izleyici etkileşimini mümkün kılmaktadır. Kubisch elektro manyetik endüksiyon prensibine dayalı çalışmalarını düzenli olarak geliştirmiş ve uzun vadeli bir sanat projesine dönüştürmüştür. 2000'lerin başıyla birlikte bu uzun vadeli proje *Electric Walks* ile sonuçlanmıştır.

Kubisch'in *Electrical Walks* isimli bu projesi, kamusal alanlarda gerçekleştirilen ve izleyici etkileşimlidir. Kubisch belirlenen bir mekanda izleyicilerine bir şehir haritası ve elektro manyetik alanları algılayan kablosuz kulaklıklar dağıtır. Bu kulaklıklar izleyicinin inisiyatifine bırakılmış süre ve rotalarda yine izleyicinin isteğine bağlı olarak aktif hale getirilebilmektedir. Kulaklıklar aktif hale getirildiklerinde, insanların algı sınırları dışında kalan radar sinyalleri, uydu haberleşme sinyalleri, kablosuz bağlantı ve elektronik cihazların yaydıkları manyetik alanlara tepki vermeye başlar. Kulaklıklar bu verileri ses sinyallerine dönüştürmek üzere tasarlanmıştır ve bu sayede izleyiciler bedenlerini kullanarak bu ses dalgalarını istedikleri gibi deneyimleme fırsatını yakalayabilmektedirler. Kubisch bu eseriyle birlikte enformasyon çağında yaşayan insanı saran ancak, farkında olmadan içinde bulunulan ve etkisinde kaldığımız bu yapıları görünür kılarak tartışmaya açar.

Japon sanatçı Ryoji Ikeda 1990'lı yılların sonuyla birlikte ses ve yeni medya alanında çalışan önemli sanatçılardan birisidir. Ikeda da tıpkı Kubisch gibi çağdaş teknolojinin insanı her yerde kuşatan ancak görülemeyen yanları üzerine sanat üretimi yapmıştır. Ikeda'nın temel problemi dijital enformasyondur. Bilindiği üzere 1980'lerden başlayarak gündelik teknoloji, bilgi ve iletişim gibi insan hayatını ilgilendiren pek çok şeyin dijitalleşmiştir. Kabaca dijitalleşme, her türlü bilginin 1'ler ve 0'lardan oluşan ikili kod sistemine aktarılmasıyla mümkün olabilmektedir. Bu bağlamda dijitalleştirme ile bilgi enformasyona dönüşmüştür. Bu noktada Ikeda, tıpkı Kubisch'in teknolojiyle birlikte gelen elektro manyetik alanları algılanabilir kılması gibi, enformasyona dönüşen ve algılanabilir olmaktan çıkan ancak, neredeyse her yerde insanı kuşatan verileri duyumsanabilir kılmak üzerine sanatsal problemini inşa etmiştir.



Resim 19: Ryoji Ikeda, *Data Spectra*, 2005.

Ryoji Ikeda 2000'lerden itibaren *Datamatics* adını verdiği serisine başlamıştır. Bu proje ses görselleştirme, video projeksiyon, ses yerleştirmeleri ve minimal elektronik müzik kompozisyonları da dahil olmak üzere çeşitli medyalarda gerçekleştirilmiştir. *Datamatics* serisine ait bir çalışma da *Data Spectra* adlı ses yerleştirmesidir. Bu çalışmada Ikeda tamamen siyah bir odada, bir duvarın ortasına ince beyaz bir ışık

yansıtacaktır. Bu ışığa sade sinüs dalgalarından oluşan sesler eşlik etmektedir.

Sesler düzenli olarak farklı tonlara dönüşmektedir. İlk bakışta beyaz bir ışık demeti ve bir dizi tondan oluşan bu yerleştirme, ışık demetine daha yakından bakıldığında başka bir boyut kazanmaktadır. Işık demeti sürekli akan sayılar ve verilerden oluşmaktadır. Bir bilgisayar aracılığıyla oluşturulan bu verilere göre odayı kuşatan sesler de eş zamanlı olarak cevap vermektedir. İkeda bu çalışmasıyla birlikte, normalde duyumsanamaz olan dijital enformasyonu birden fazla duyu merkezine ulaşacak şekilde görselleştirmiştir.



Resim 20: Bartholomäus Traubeck, *Years*, 2011.

Alman sanatçı Bartholomäus Traubeck yeni medya olanaklarıyla ses alanında çalışan çağdaş bir sanatçıdır. Traubeck *Years* adlı bu yapıtında ağaç gövdelerin aldığı diskler, pikap, pikap iğnesi yerine kullanılan lazer tarayıcı ve bir yazılım kullanmıştır. Ağaç gövdelerinden alınan diskler tamamen düz bir yüzey alanına sahip olacak şekilde plak boyutuna indirgenmiştir. Pikap tıpkı bir plağın yüzeyindeki izleri takip ettiği gibi bu kez de ahşap disk üzerinde bulunan ağaca ait yaş çizgilerini takip etmektedir. Pikap iğnesi yerine kullanılan lazer tarayıcı, disk yüzeyinden taradığı şekilleri bir yazılım yardımıyla ses dalgalarına dönüştürmektedir.

Traubeck bu yapıtında, disk yüzeyinden sağladığı verileri, kabaca doğanın dilini yazılım yardımıyla bir başka dile dönüştürmektedir. Ham materyalinden sağlanan bilgi bir başka ortamda yeni bir dile dönüşmektedir. Bir bakıma Traubeck burada doğanın dilini teknolojik, sanatsal ve müzikal bir yaklaşıma insanlara tercüme etmektedir.

21. yüzyılın dijital üretim, depolama ve manipülasyon ortamında ses sanatı, tıpkı ortaya çıkmaya başladığı ilk zamanlarında olduğu gibi müzik, video, mimari, ekoloji, fizik gibi farklı alanların arasında bir yerde konumlanmaktadır. Yeni medya olgusu doğası bakımından çok disiplinli bir yapıya sahip olduğundan ötürü, bu alanın sanat üretimi bağlamında gerçekleştirilen yapıtlarını yalnızca bir alana konumlandırabilmek güçleşmektedir. Çok kanallı video uygulamaları, sensörler ile gerçekleştirilen interaktif sanat yapıtları, ses görselleştirme, uydu iletişimiyle farklı coğrafi bölgeler arasında etkileşim kurma, mobil ağları terörize ederek canlı ses kurguları yapmak gibi pek çok farklı sanatsal uygulamada, yapıtının doğal bir parçası olarak ses yer almaktadır. Bu sebeple yeni medya bağlamında bir sanat yapıtının ses sanatı başlığı altına alınabilmesi sanatçının inisiyatifiyle mümkün olabilmektedir.

3. BÖLÜM: SESİN İMGEYLE İLİŞKİLENDİRİLMESİ

Çalışmanın bu bölümünde insan görsel sistemi ve görme konusu incelenecek sonrasında ise görüntü, imge ve imaj kavramları açıklanacaktır. Sanatsal uygulamaların bağlamında ses ile imgeyi ilişkilendirirken nasıl bir yöntem uygulandığının açıklanmasının ardından, tez kapsamında yapılan sanatsal çalışmalarında ortaya çıkan temel kurgulama ve biçimlendirme mantığı açıklanacaktır.

3.1. GÖRME, GÖRÜNTÜ, İMGE ve İMAJ

Ses ve imge ilişkisini inceleyen bu çalışma, ilk bakışta görüntülerden uzakmış ya da bağımsızmış gibi bir izlenim veriyor olsa da temelinde görüntülere sıkı sıkıya bağlıdır. Bu bağ görme, işitme ve hafıza üçlüsünün birbirleriyle girdikleri etkileşime dayalıdır ve bu bağın açıkça ortaya konabilmesi için de görmenin doğasının anlaşılması gerekmektedir. Duyu organlarımız dış dünyaya açılan pencerelerimizdir ve görme duyusu duyu sistemlerimiz içinde hayati bir öneme sahiptir. Peki göz nasıl görür? Tıpkı işitmede olduğu gibi görmenin de gerçekleşebilmesi için bir orantı sabitine ihtiyaç vardır. Görme için bu sabit ışıktır, ışık herhangi bir şey üzerine düşer ve yansır, yansıyan ışık gözümüze ulaşır ve görmenin gerçekleşebilmesi için gereken ilk halka bu buluşmayla birlikte tamamlanmış olur. Işığın olmadığı bir ortamda görebilmek teknolojik donanımlar yardımı olmaksızın neredeyse olanaksızdır.

Yeryüzünde yaşayan canlıların gözleri iki sınıfta toplanmıştır: kamera tipi gözler ve bileşik gözler. İnsan gözü kamera tipi gözler sınıfına dahildir. Kamera kabaca optik, mekanik ve elektronik bir cihaz olarak tanımlanabilir. Işığı toplayan bir mercek, merceği hareket ettirerek netlik sağlayan mekanik düzenek ve gelen ışığı algılayarak, elektrik ve manyetik sinyallere dönüştüren elektronik temelli bir sistemdir. İnsan gözü de bu üç prensibe dayalı olmasıyla organik bir kameradır. Göz merceği, kornea tabakasına ulaşan ışık demetlerini toplayarak, kırmızı, yeşil ve mavi dalga boylarındaki frekanslara duyarlı çomak ve koni hücrelerine

yönlendirir. Bu hücreler gelen ışık demetlerini optik sinire iletirler ve ışık burada elektrik sinyallerine dönüştürülerek beyinin ilgili merkezine yönlendirilmesi suretiyle görme işlemi gerçekleşir.

Peki insan neyi görür? Dış dünyadan beyine ulaşan elektrik sinyalleri, burada dış dünyanın bir suretine dönüştürülür bu sebeple de gördüğümüz şeylere görüntü adı verilir. Görüntü kelimesi sözlük anlamıyla: “Herhangi bir nesnenin mercek, ayna vb. araçlarla oluşturulan biçimi,” “bir film üzerinde sıralanmış resimlerin gösterici yardımıyla ekrana art arda düşürülmesi sonunda hareketin yeniden kurulmasıyla ortaya çıkan görünüş, görüntülük üzerindeki hareketli resimler bütünü” anlamlarına gelmektedir (“Görüntü”). Görüntü kelimesinin sözlük anlamları incelendiğinde, bir görüntünün oluşturulabilmesi için optik bir gereç ya da teknolojik bir cihaza ihtiyaç duyulduğu görülmektedir. Organik olmasına rağmen insan gözü, optik, biyomekanik ve elektrik iletimine dayalı sinirsel yapısı gereği bir kameraya, görüntülerin oluşturulduğu ilgili duyu merkezi de bir projeksiyon perdesi ya da bir ekrana benzetilebilir. Bir kamera ve görüntüleme cihazı için geçerli olan görüntü oluşturma süreci, göz ve beyin için de aynen geçerli olmaktadır. Görmenin doğasını kavrayabilmek için sinema ve video teknolojilerinden yararlanarak benzerlikler kurmak bu aşamada yeterli olacaktır, buradan yola çıkarak insanın hareketli bir görüntüyü nasıl algıladığı açıklanabilir. Sinema ve video teknolojilerinde hareketli bir görüntünün oluşturulabilmesi için bir saniyede en az yirmi dört adet fotoğrafın peş peşe gösterilmesi gerekmektedir. Aynı durum insan gözü ve beyni için de geçerlidir, bir insan saniyede ortalama 44 ila 225 kare arasında duyumsanan verileri beyindeki görme merkezine ulaştırabilmektedir (Efron 518). Kısaca beyin dış dünyadan gözleri ile yakaladığı fotoğraf karelerini, görme merkezinde birleştirmesi suretiyle hareketli görüntüleri algılayabilmektedir. Beynimizin görme merkezine dış dünyadan ulaşan her görsel veri dış dünyaya ait bir fotoğraf dizisi, kısacası bir görüntüler bütünüdür.

Görme sürecinde fiziksel olarak durum böyledir; ancak, psikolojik olarak durum burada farklılaşmaktadır. Psikolojik olarak önemli olan nokta, gözden beyine

elektrik sinyalleri gönderilmesi ve beyinde bir görüntünün oluşması değildir. Önemli olan, beyinde oluşan görüntüye 'bakan' ve görüntüyü 'gören'in kim olduğudur. Burada algılama ve kişinin görsel algı psikolojisi ile yaşamış olduğu deneyimler devreye girmektedir. Sayısız iletim aynı anda kavranırken, insanlar yaşadıkları bu görsel algı deneyimlerine bir düzen ve anlam yükleme eğilimine girerler. Ardından zihinsel olarak yorumlama süreci işlemeye başlar, bu noktada ise devreye imge adı verilen kavram girer.

O halde imge kavramıyla anlatılmak istenen; "Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj," "duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj" anlamına gelmektedir. Felsefi anlamda ise imgenin tanımı, nesnel gerçekliğin insan zihnindeki yansımaları, duyulur bir kaynaktan gelen tasarım şeklindedir (Hançerlioğlu 184). Bu bağlamda, yukarıdaki açıklamalardan yola çıkarak imgenin kabaca, duyularla algılanan nesnel dünyanın, insan bilincine yansımaları sonucu ister somut, ister zihinsel olarak yeniden tasarlanması olarak ortaya çıkan bir zihinsel görüntü, herhangi bir varlığın, kişiye özel olarak zihinde bıraktığı son hali olarak açıklanabilir.

İmge bu noktadan referansla, insanın duyuusal bilincinin zihinsel bir yansıması olarak da adlandırılabilir. Bu sebeple de imge, nesnel gerçeklikten yorumlanan ve kişiye has bir bilgi olmasıyla da iletişimin ilk basamağı olarak kabul edilebilir. Yazının icadından önce insanlar dış dünyaya ait izlenimlerini ve düşüncelerini toprak, taş ya da mağara yüzeylerine yarattıkları bir takım sembollerle aktarmışlardır. Bu sebeple de iletiler her şeyden önce, imgeler aracılığıyla zihinler arası dolaşıma girmişlerdir. İmgelerin bu serüveni yaklaşık on beş bin yıl öncesinden ilk mağara resimleriyle başlayarak, yirmi birinci yüzyıl ikili kod sisteminde üretilmiş dijital imgelere kadar uzandığı söylenebilir.

Yukarıdaki açıklamalardan da anlaşılacağı üzere imge; insan duyularının anlık zihinsel görüntüsü, dış dünyadan algılanan bilgilerin, yorumlama, anlamlandırma ve tasarım süreçlerinden geçirilerek yeniden sunulması şeklinde

iki anlama gelmektedir. Bundan yola çıkarak imge kavramını sanatsal üretimin merkezine yerleştirmek mümkün olabilir. Marksist düşünür Avner Ziss'e göre estetiğin temel savlarından birisi de sanatın, gerçekliği imgeler yoluyla yeniden üretmesi anlamına geldiğidir. (Ziss 66-71) Sanatın imgelerle yürütülen bir düşünme yolu olarak tanımlanması, sanatsal yaratının tüm özgüllüğünü göstermese de ana niteliklerinden birini ortaya koyarken öz yapısının temeline ışık tutabilir. John Berger de, imgenin bir düşünme patiği olduğunu şu şekilde destekler:

Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge, ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan -birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz. Rastgele aile fotoğraflarında da böyledir bu. Fotoğrafçının görme biçimi, konuyu seçişinde yansır. Ressamın görme biçimi, bez ya da kağıt üzerine yaptığı imgelerle yeniden canlandırılır. Her imgede bir görme biçimi yatsa da, bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır (10).

Berger'in metninden de anlaşılacağı üzere imge her şeyden önce zihinde oluşan bir görüntüdür, ancak fizyolojik ve psikolojik süreçlerle oluşturulan bu görüntü zihnin dışına doğru yeniden yönlendirildiğinde, kişisel tercihleri ve deneyimleri taşıyan bir ileti formuna dönüşmektedir.

Buna ek olarak insanlık ve kültür tarihi içinde bir zihin görüntüsü olarak başlayan imge bir ifade aracına dönüşmektedir. İmge Ferhat Özgür'e göre ise:

Önce sözcüklerin, düşüncelerin ve zihindeki nihai referansların altında yatandır sonra da basılmış, boyanmış ya da bilinç yüzeyine çıkarılmış, yansıtılmış harici ve dahili deneyim izlenimidir. İmge, insan arzusunun doğal varlığıdır. İmge, insanın doğal olmayan elemanları dünyaya, zamana, bilince ve tarihe yerleştirerek bozduğu ve sembolik araçlarla yabancılaştırdığı yapay ve keyfi bir üründür. ("Dil – İmge Güncel Sanat")

Çalışmanın bu bölümünde şu ana kadar görme süreci, görme sonucunda duyusal bilgiyi algılayan öznenin zihninde oluşturulan imge kavramı ve görüntü kavramlarını açıkladım. Bir diğer kavram olan imaj kavramını açıklamadan önce görüntü ve imge arasındaki temel farkı yeniden vurgulamakta fayda olduğunu düşünüyorum, görüntü, bir takım donanımlar aracılığıyla nesnel dünyanın objektif ya da subjektif bir şekilde yeniden sunumuyken, imge ise aynı nesnel dünyanın öznel yeniden sunumları olarak değerlendirilmelidir. Fransız düşünür Jacques Rancière'nin de ifade ettiği gibi, görüntüyü orijinalin benzerini üreten basit ilişki, imgeyi ise benzerliğin başkalaşıma uğratılması olarak kabul edilebiliriz (9).

Görme ve görsel kültürün bir sonucu olarak ortaya çıkan bir diğer kavram ise imaj kavramıdır. Türk Dil Kurumunca imajın sözlük anlamı “görüntü” olarak belirlenmesine rağmen bu açıklama kavramı anlayabilmek için yeterli olamamaktadır (“İmaj”). Doğası gereği yeniden oluşturulmuş ve görülebilir her şey bir görüntüdür ancak, imaj kavramı biraz daha derinlerde yatan bir anlama sahiptir. İmaj kavramı iletişime dayalı olarak ‘suret – kopya veya benzerlik’ anlamlarını taşımaktadır. Bu noktada imajı bir ileti formu olarak ele alarak yola çıkmak çalışmanın bağlamı açısından da önem taşımaktadır.

İmge ve imaj kavramları günümüz iletişim olanakları ve medyaları bağlamında değerlendirildiğinde ortaya benzer bir tablo çıkmaktadır. İmaj gibi imge de bir ileti formudur, ancak imge yorumsallık içinde yaratmaya dayalı bir ileti formuyken, imaj kavramı yine yorumsallık içinde kopyalamaya dayalı bir ileti formu olarak diğerinden farklılaşmaktadır. Burada yorumsallık ile ifade edilmeye çalışılan ise W.J.T. Mitchell'in de belirttiği gibi, imge ve imaj kavramlarının sadece görsel bağlamlarından öte, çok sayıda duyuyu içeren bir kavrayışı ve yorumu beraberinde getirdiği gerçeğidir. İmajları, zamanda ve mekânda yer değiştirerek yayılan ve bu süreç içinde derin dönüşümlere uğrayan şeyler olarak düşünerek ise başlamak daha iyi olabilir (12). Mitchell'dan hareketle imaj kavramını kitle iletişim araçları içinde “kopyalanmış” bir ileti formu olarak düşünerek enformasyonla ilişkilendirmek iki kavram arasında net bir ayırım

yapabilmeye olanak sağlayacaktır.



Örnek 21: Joe Fenton *Solitude*, Duvar Resmi Uygulaması, Londra, 2011.

Bir diğer yandan imaj ile imge arasında ayrımı kolaylaştırabilecek bir yol olarak yukarıdaki görüntüden faydalanılabilir, bu görüntüde Fenton bir duvar resmi uygulaması yapmaktadır. Sanatçının duvar yüzeyinde gerçekleştirdiği görüntü bir imge olurken, sanatçının bu sürecini gösteren görüntü ise imaj olmaktadır. Tıpkı bu çalışmada yer aldığı gibi, yukarıdaki görüntü nesnel dünyaya ait bir imgenin çeşitli medya olanakları dahilinde kopyalanmasına dayalı bir sureti olarak imaja dönüşmektedir. Ancak daha önce de bahsedildiği gibi bu imaj imgenin neredeyse bütün özelliklerini de içinde barındıran bir görüntü olma niteliği taşımaktadır.

Çalışmanın bu bölümünde görme, görüntü imge ve imaj kavramları, genel hatlarıyla ve kabaca ses kavramının imgeyle ilişkilendirilmesi için gerekli olan zeminin oluşturulması ve kavramlar arası ortaya çıkabilecek anlam kargaşalarını ortadan kaldıracak düzeyde açıklandılar. Bu noktada sesin imgeyle ilişkisi başlıklı tezimde yukarıda açıklanan kavramlara ne şekilde yaklaşılması gerektiği netleştirilebilecektir. İmge kavramı açıklanırken bu kavramın duyumsama ve düşünme – yaratma üzerine kurulu çift yönlü

doğasından bahsedilmiştir. Ancak, sesin imgeyle ilişkilendirilmesi alt başlığında sunulacak olan ve dijital ses ortamında yapılan sanat uygulamalarının temel mantığını açıklayacak bölümde, imge kavramıyla ifade edilmek istenen, sanatsal bir üretim olan bir çıktıyı değil, bir girdi olarak zihinde oluşturulması beklenen görüntüyü ifade etmektedir. Bu bağlamda; söz konusu uygulamalar, yaratıldıkları mecranın dijital üretim tekniklerine dayanan kısaca medyanın doğası sebebiyle, sürecin en başından itibaren zihinsel tasarımın suretleri olmaktadır. Bu bağlamda da imaj kavramı algılayıcısının zihninde bir görüntü oluşturulmasını sağlayacak referansları ileten yapıtı ifade edecektir.

3.2. SESİN İMGEYLE İLİŞKİLENDİRİLMESİ

Çalışmanın bu kısmına kadar ‘ses’ ve ‘imge’ kavramlarını tez kapsamında ilişkilendirebilmek için gerekli olan açıklamalar yapılmış, tarihsel akış içinde sesin konseptinin sanatçılar tarafından ne şekilde ele alındığı ve ses sanatı örnekler ile açıklanmıştır. Bu aşamada ise ses ve imgenin bireysel bir ölçekte ne şekilde ilişkilendirildiği açıklanacaktır.

Sanat kavramını metaforik bir düzlemde bütün disiplinleriyle birlikte bir ağaca benzetmek mümkündür. Bireysel ifade bu ağacın gövdesini oluştururken, farklı duylara seslenen farklı sanat disiplinleri de bu ağacın dallarını oluşturmaktadır. İnsanın yaratıcı edimi de bu ağacın köklerinden gövdesine ve oradan da dallarına, yapraklarına, çiçeklerine ve de meyvelerine doğru uzanmaktadır. Sanatsal ifade aynı kökten beslenir ancak farklı disiplinler aracılığıyla farklı duylara seslenerek iletilerini alıcılarına aktarır.

Sesin imgeyle ilişkisi başlıklı bu tez her şeyden önce yukarıdaki benzetmeden aldığı bir kıvılcımla zincirleme bir reaksiyonu başlatarak, yüksek lisans sanat eseri raporu konum olan “Sinestetik İmgeler” başlıklı çalışmam farklı duyu merkezlerine ait duysal deneyimlerin görüntü ile ifade edilmesini incelemiştir. Bu kez de ölçek daha daraltılmış olup, sesler ve imgeler arasındaki ilişki seslerin görüntüleri çağrıştırmaları üzerinden irdelenmeye çalışılmıştır. Buradan

hareketle; görsel ifade biçimine ait bilginin, sessel ifade biçiminde kullanılıp kullanılmayacağı sorusu ya da on dört yıllık resim eğitimi ve görsel düşünce sürecime ait deneyimlerin, işitsel bir ortam olan seste ne derecede kullanılabileceği tez yazım sürecini ifade eden zincirleme reaksiyonun ilk halkasını teşkil etmektedir. Buna ek olarak, alışkanlık haline gelen düşünce ve biçimlendirme kalıplarını yeniden değerlendirmek ve kırmaya çalışmak, kabaca bilinmedik sulara açılmak aynı reaksiyonun bir diğer aşaması olmaktadır. Çalışmada daha önce de değinildiği gibi günümüz dünyasının egemen medyası olan görüntüler dünyasına bir direniş olarak görünmezlik etrafında bir ifade biçimi oluşturmayı denemek, yabancı bir dili ve yeni bir tekniği öğrenmenin, kendimi keşfetmek ve gerçekleştirmek anlamlarına gelmesi de bu tepkimenin son katalizörü olmuştur.

Yukarıdaki motivasyonlardan yola çıkarak başlanan ve savunma sınavında sunulan çalışmaların temel dayanak noktası resim yapma pratiği ve bu alana ait deneyimlerimin, çeşitli kaynaklardan toplanarak, dijital olanaklar dahilinde bir araya getirilen ses kurguları üzerinde uygulanabilirliği düşüncesi üzerine kuruludur. Özetle ilgili çalışmalar sanatsal bir ortam olarak sesleri, tıpkı resim yaparken olduğu gibi organize etmek ve biçimlendirmek mantığına dayanmaktadır.

Bu aşamada sürecin nasıl işlediğini *resim nedir* sorusunu sorarak başlatabiliriz. Resim nedir sorusuna bundan tam on dört yıl önce, temel sanat eğitimi atölyesinde ve ilgili ders sorumlusundan, ‘resim iki boyutlu yüzeyde, üç boyut etkisi yaratma esasına dayalı bir ifade biçimidir’ cevabı alarak dersin içeriğine giriş yapılmış, aynı eğitim öğretim yılının sonunda ise resmin; iki boyutlu yüzeyde, çizgi, açık koyu ton değerleri, renk, boya, biçim, büyük – küçük ilişkisi, ritim, boşluk – doluluk, nesne ve mekan ve doku öğelerini organize ederek üç boyutlu etki yaratan bir ifade biçimi olduğu yönünde daha geniş bir tanımına ulaşmıştır. Aradan geçen süre boyunca bu tanımın düzenli olarak değişime uğradığını ifade edebilirim, dünyanın kendisi kadar ben de değiştim, resmin ne olduğunun bendeki karşılığı ise benzer biçimde değişikliklere uğradı. Aynı

şekilde bu süreçte kullanılan malzeme, gerçekleştiği medya, içine giren ya da içinden çıkan öğeler, problem edilen kavramlar da benzer ölçüde değişime uğradı. Ancak, vardığım son noktada her şeyden önce resmin, iki boyutlu bir yüzeyde gerçekleştirilen sabit bir görüntü olduğu sonucuna ulaşabildim. Bu aşamada zihnimdeki resim tanımı sırasıyla, mağara duvarıyla başlayan, mimari yapı elemanlarında, bezlerin, kağıtların ya da çeşitli malzemenin üzerinde devam eden, perdelerle yansıyan veya ekranlarda yeniden oluşturulan statik bir yüzey görüntüsü olarak karşılık buldu. Varılan bu noktada günümüzde resmin çağdaş medya olanakları, sayısız malzeme ve ifade olanakları dahilinde iki boyutlu herhangi bir yüzey üzerinde, üçüncü ve hatta dördüncü boyut illüzyonu da yaratan statik bir görüntü olduğuna dair bireysel bir kanıya vardım.

Bu bölümün başında açıklanan kavramların ışığında bitmiş bir resim, yani iki boyutlu bir yüzey üzerinde oluşturulmuş olan bir imge olarak resim, her şeyden önce bir görüntü daha sonra ise bir imgedir. Çeşitli tekniklerle kopyalanarak yeniden oluşturulur ve çoğaltılırsa da bir imaja dönüşmektedir. Henüz başlanmamış bir resmin de imge olduğunu biliyoruz, imgelemde çeşitli süreçlerle yoğrularak tasarlanan ve gerçekleştirilmesi planlanan resmin ilk basamağı olan taslak bu haliyle yine bir imge olmaktadır. Tıpkı daha önce de açıklandığı gibi; duyularla algılanan nesnel dünyanın, insan bilincine yansması sonucu ister somut, ister zihinsel olarak yeniden tasarlanması sonucu ortaya çıkan bir zihinsel görüntü, herhangi bir varlığın, kişiye özel olarak zihinde bıraktığı son hali olarak imge tanımı, tasarım aşamasındaki ya da bitmiş ve alımlayıcısı tarafından tarafından algılanmış resim için de geçerlidir. Bu durumda kısaca resim yine bir görüntüdür ancak bu sefer zihnin düzleminde oluşan bir görüntüdür.

Günümüzde küresel ölçekli sanat etkinliklerinde, sanat piyasasında, prestijli galerilerde ve türlü sanat ortamında karşılaşılabilecek ve çoğunlukla prodüksiyonun ön planda olduğu ihtişamlı sanat yapıtları kadar, yalınlığı ve kavramsal derinliğiyle de öne çıkan yapıtlarla da karşılaşılmaktadır. Ancak reklam estetiği ve parlak buluşlara dayalı bazı sanat çalışmalarının görsel

etkisinin, çabuk sindirilebilirlik ve kavramsal sığığın önüne geçtiğı de yadsınamaz bir gerçektir. Günümüz insanının hızlı iletişim çağında belli bir ileti formu karşısında yalnızca birkaç saniye geçirme eğiliminde olduğı da hesaba katıldığında, bu ilgiyi büyük prodüksiyon ve çarpıcı görsel etkiyle yakalamaya çalışmanın çok da yanlış bir tavır olmadığı kanısındayım. Ancak, sesin imgeyle ilişkisi başlıklı bu tezim ve bağlamında yaptığım uygulamalar görüntüye ve görselliğe bu denli bağlanmış bir zihin yapısıyla iletişim kurma yolu olarak sesi seçerek benim için yaygın ve baskın olan medyaya direnmenin de bir yolu olduğu kadar yeni bir düşünme biçimi de olmaktadır.

Sanatta yeterlik tezim bu doğrultuda, sesler ve görüntüler arasında var olan ilişkiselliğe dayanarak, gerçek anlamda bir resim yapmak yerine, alıcının zihninde hali hazırda bulunan görüntüleri, sesler aracılığıyla çağırarak ve bir zihin görüntüsü olarak imge oluşturmayı hedeflemektedir. Ancak, burada resim ile ifade edilen üç boyutlu nesnel gerçeklik düzleminde oluşturulan ve bir yüzeye aktarılmış bir görüntüyü değil, alımlayıcının zihninde oluşturulabilecek bir görüntüyü ifade etmektedir. Böylesine bir anlayışı benimsemek aynı zamanda görünürlük karşısında, görünmezliğı bir ifade biçimi olarak seçmek anlamına da gelmektedir. Burada görünmezlik, hem çalışılan medyanın doğasından kaynaklanan doğal bir sonuç hem de bu sonucu, yaygın ve baskın olan bir medyaya direniş biçimi olarak benimsemeyi ifade etmektedir. Burada yaygın medyaya direnme, görsel veri yığının içinde yeni bir iz bırakmak ve kendini görsel olarak gerçekleştirmek yerine, olabildiğince geriye çekilerek, bireyselliğı ve seçimleri minimize etmek ve kabaca, bir noktada pasif direniş de sayılabilecek olan görünmezliğı tercih etmektir. Bu aşamada kime ve niye direniyorsun sorusu sorulabilir. Bu direniş her şeyden önce video oyun konsolları, sinema sektörü, video müzik klipleri ve reklam filmleri gibi görselliğın teknolojik olanaklar dahilinde sonuna kadar zorlandığı ve bireysel olarak sanatsal üretim anlamında benzer görsel etkilerle ulaşma beklentisine giren zihin yapıma karşı bir direniş ifade etmektedir. Bu noktada da direniş yalnızca kişisel bir probleme ve ifade anlayışına dönüşmektedir. Diğer bir anlamda da kendini görsel olarak ifade etmek ve nesneleştirmeye yönelik alışkanlıklara

karşı durulan bir direniş anlamına gelmektedir. Kişisel bir direnme meselesi olarak görünmezlik kavramını aşağıdaki paragraflar dahilinde toparlayabilirim.

Çalışmanın birinci bölümünde, insanların sesleri akıllarında tutmak için nesnelere ile bağdaştırma eğiliminde olduklarından, seslerin genellikle, sesleri çıkartan nesnelere adlarıyla anıldıklarından, bir enstrüman, bir telefon, bir motosiklet ya da herhangi bir gündelik nesneyle ilişkili olarak seslerin nasıl olduklarını değil, onları çıkaran nesnelere nasıl olduklarını tanımlama eğiliminde olduğumuzdan ve bunun sonucunda da sesleri nesneleştirme eğiliminde olduğumuzdan bahsedilmiştir. Yine aynı şekilde duyusal algılamamızın işitmeye başlamasından, her şeyden önce, dış dünyaya ait ilk duyumsamalarımızın bu işitsel veriler olduğundan, seslerin amniyotik sıvıdan doğrudan doğruya zihinlerimize ulaşarak, kaynağı belirlenemeyen veya tanımlanamayan her sesin insan üzerindeki etkisinin, doğum öncesi bilinçsizce geçirdiğimiz süreçlerle ilişkisinden ve de eğer sese ilişkin bir kaynağımız ya da referansımız yok ise, kaynağı zihinlerimizin yaratma eğiliminde olduğu düşüncesinden bahsedilmiştir.

Tek bir göz kırpması 300 milisaniye sürer. Bir kulağınkisi ise daha uzundur. Doğumdan ölüme kadar. Kulak asla kapanmaz. Daha öncede de ifade edildiği gibi, insanlar sesleri genellikle onları çıkaran nesnelere ile birlikte düşünme eğilimindedirler. Sesleri nesneleştirme eğiliminin dış dünyayla olan etkileşimimizin doğal bir sonucu olduğu düşüncesi, seslerin imgelerle ilişkilendirilmesi konusunun kavramsal dayanağını oluşturmaktadır. Zihindeki her görüntünün sessel bir karşılığı olduğu gibi her bir sesin de görsel bir karşılığı bulunmaktadır. Bu durum insan algı sisteminin doğal bir sonucudur. Bu bağlamda uygulamaların aracılığıyla izleyicinin zihninde bir görüntü oluşturmak düşüncesi şu fikre dayanmaktadır. Yapıt ile etkileşime girecek izleyicilere tıpkı bir resimde olduğu gibi tarafımda görselleştirilmiş ve sonuçlandırılmış sabit bir görüntü verilmeyecektir. Bunun yerine sesler kullanarak, alıcının belleği ve yaşam deneyimi aracılığıyla zihinlerinde hali hazırda bulunan görüntülere ulaşılması hedeflenir. Alımlayıcının zihninde sesler aracılığıyla çağrışım yapması beklenen görüntüler, tarafımda belirlenen görüntüler değil aksine

tamamen alıcı tarafından belirlenmiş ve kişiselleştirilmiş görüntülerdir. Örneğin sinek seslerini kurgulayarak yaptığım bir uygulamada, sineğin ne tür bir sinek olduğu, ne büyüklükte olduğu, nasıl bir ortamda bulunduğu, ne yönde hareket ettiği gibi durumlar tamamen alıcıya bağlı olmaktadır. Bu nokta ses kayıt, işleme, manipülasyon ve üretim bağlamında değerlendirildiğinde tez kapsamında sunduğum çalışmalarda tarafımdan yapılan seçimler ve kendime dair izler neredeyse görünmez bir niteliğe bürünmektedir. Özellikle ses kayıt aşamasında kullanılan gereçler süreci hiçbir kişisel filtre kullanmadan gerçekleştirmektedir. Bir diğeri ise kaydedilen seslerin biçimsel olarak hiçbir bozuntuya uğratılmaması sadece belirli kararlar doğrultusunda montajlanmasıdır. Ancak söz konusu kurgu aşamasında ortaya çıkan dizilim, kişisel tercihlerime ilişkin fikirleri olabilecek en az şekliyle alıcısına ulaştırmanın ötesine geçemez. Bu noktada görünmezlik fikri bir kez daha ortaya çıkmış olur.

Örneğin bir deniz manzarası resminden yola çıkalım. Sanatçı yaptığı resimde fiziki şartları, denizin durumunu, sahilin nasıl şekillendiğini günün hangi saatinde olduğu gibi sayısız bilgiyi, yaratıcısını ortaya çıkartan ve ona ait bütün tercihleri büyük bir kesinlikle izleyicisine aktarabilmektedir. Buna karşın deniz içerikli bir ses manzarası (*Soundscape*) çalışmasını düşündüğümüzde alıcısına aktarılan bilgi, yalnızca alıcısının belleğindeki deniz imgesi ve hayat deneyimi doğrultusunda şekillenmektedir. Burada sanatçının aklındaki deniz ile izleyicinin aklında gerçekleşen deniz tamamıyla farklı özelliklere sahip olabilmektedir. Böylece, burada sanatçının görünürlüğünden ziyade kavram ve alıcının zihinde beliren görüntünün görünürlüğü ön plana çıkmaktadır. Aslında gerçek olarak fiziksel mekanda olmayan görüntü, zihinsel düzlemde belirlemek ve ortaya çıkan görüntü de yalnızca alıcının zihninin bir parçası olarak sanatçının izini arka plana atmaktadır.

Sesin imgeyle ilişkisi başlıklı tezin yazım aşaması ve kapsamında yaptığım sanatsal uygulamalar, sürecin en başından beri yeni bir medyayı teorik ve pratik anlamda tanımak ve olanaklarını keşfetmek karşılığına gelmekteydi. Bu sebeple de uygulamaların genel biçimlendirme mantığından bahsetmenin, farklı

konulara ve problemlerin çözümüne odaklanan çalışmalarımı tek tek açıklamak ve bir noktada buluşturmaktan daha uygun olduğu kanısındayım. Tezde sunulan çalışmalar imgeyle ilişkilendirilirken iki temel anlayıştan yola çıkılmıştır. Bunlardan ilki Pierre Schaeffer'in somut müziğinde olduğu gibi 'Ses Nesnesi' yaratmaktır. 'Ses Nesnesi' herhangi bir kaynaktan alınmış herhangi bir sesi, çeşitli değişkenler doğrultusunda yeniden biçimlendirerek, orijinal sesin kaynağından mümkün olabildiğince uzaklaştırmasıyla bağlamından kopartması, farklı sesleri bir araya getirerek yeni anlamlar yaratması ve böylece seslerin nesneleşmesini ifade eder. Seslerin nesneleşmesi burada fiziksel olarak ortaya çıkartılan ya da yaratılan bir nesneyi değil tamamen bir imge olarak zihinde oluşturulan bir nesne veya görüntüye karşılık gelmektedir. Belirlediğim bir konuya ilişkin ihtiyaç duyduğum sesler mikrofon aracılığıyla kaydedilmiş, alındığı ortamındaki anlamından yalıtılarak verilmek istenilen mesaja göre başka sesler ile bir araya getirilerek yeni bir anlam yaratılması hedeflenmiştir.

Başvurulan ikinci yöntem ise tezin ikinci bölümünde açıklanan Akusmatik kavramıdır. Akusmatik, bir ses kaynağının görsel referanslarının ortadan kaldırılması anlamına gelmektedir ve sesi çıkaran kaynağın ortadan kaldırılmasıdır. Bu bağlamda akusmatik aracılığıyla bir ses, görsel referanslarından arındırılarak, kişiden kişiye değişiklik gösterebilen bir ses nesnesine dönüşmektedir. Örneğin tez kapsamında sunulan çalışmalarda olduğu gibi; boş bir tuvale monte edilmiş ses kaynağı ve bu kaynağa bağlı olan kulaklık aracılığıyla dinleyicisine ulaşan ses nesnesi, sesi çıkaran nesnelere bir araya getirerek değil, yalnızca seslerin bir araya gelmesiyle yeni anlamlar yaratmaktadır.

Aslında ses nesnesi ve akusmatik düşüncelerinden yola çıkarak yaptığım ses kurgularımın teknik olarak resimdeki kolaj veya video kolajlar ile benzerlik gösterdiğini söyleyebilirim. Hatta ses kurgularının kolaj mantığının sessel karşılığı olduğu da bir bakıma ileri sürülebilir. Kolajın resimdeki karşılığının düz bir yüzey üzerine fotoğraf, gazete kağıdı keçe gibi çeşitli nesnelere yapıştırılması, zaman zaman da boya gibi çeşitli maddelerle karıştırılmasıyla

uygulanan bir resimleme tekniği olduğu bilinmektedir. Kolajın, hazır malzemelerin ilgili medya olanakları dahilinde bir araya getirilmesiyle oluşan bir yapım tekniği olduğu da bilinmektedir. Bu anlamıyla farklı zaman dilimleri ve nesnelere ait görüntülerin çeşitli teknik ve malzemelerin bir araya getirilmesiyle oluşan kolaj, farklı kaynaklardan, farklı zaman ve mekanlardan ve de farklı üretim teknikleriyle toplanarak bir araya getirdiğim ses kurgularıyla büyük bir benzerlik göstermektedir. Bu bağlamda ses kurgularım her şeyden önce birer imajdır, gerçeğin medya araçlarıyla yeniden oluşturulmuş, kopyalanarak çoğaltılmış ve manipüle edilmiş birer suretidirler. Yalnızca medyanın farkından kaynaklı olarak eklenip, ilişkilendirildiği yüzey resimsel düzlem ya da bir ekrandan farklı olarak, bir kulaklık veya hoparlör, kabaca ses dalgalarının kompleks yapısındadır.

Sanatta yeterlik süreci içerisinde sesi kendime bir konu edinmemle başlayan süreç benim için yeni bir dil öğrenmek ile aynı anlama gelmekteydi. Benim gibi sonradan ses dünyasına atılan bir kimse için bu dili anlamaya çalışmak ya da kabaca bu ortamda çalışırken karşılaşılan problemleri çözebilmek, ses mühendislerinin ölçüm ve hesaplamalara dayanan teknik verileri ya da bilimsel metotları kullanmalarından ziyade, daha çok bireysel deneyim ve sezgi üzerine dayalı olmakla beraber, plastik sanatlar alanından benzerlikler kurarak çözüme ulaşmaya dayanan bir süreç olarak ilerlemiştir. Lisans eğitimim sırasında bir atölye söyleşisi sırasında hocam bana, “resim hocalardan değil, usta sanatçılardan öğrenilir” ifadesini kullanmıştı. Bu bağlamda ses ile bir iş yapmak için doğru adresin benzer mantıkta çalışan sanatçıları izlemekten hatta dinlemekten geçmesi deneyimler doğrultusunda, görece doğru bir yolu işaret etmekteydi. Bu süreç beni yine lisans eğitiminin ilk yıllarına, temel sanat eğitimi atölyesine ulaştırdı. On dört yıl önce, resim bölümüne bir öğrenci olarak girdiğimde, resim yapmak ne gibi zorlukları ve kafa karışıklıklarını barındırıyor ise, tezi yazmaya başladığım zaman da benim için ses ile çalışmak benzer ölçüde zorlukları barındırmaktaydı. Tıpkı eğitimin başlangıcında olduğu gibi, resim mantığını çözümlemeye çalışırken öğrendiğim ve sıklıkla başvurduğum temel sanat/tasarım öğelerini medyayla birlikte bir kenara itmek yerine, bunlarla

benzerlikler kurmak, süreçte edinilen deneyimleri bu yeni ortama da aktarmak koşuluyla medyayı ve olanaklarını tanımaya çalışmak bir referans ve başlangıç noktası oldu.

Sanatsal bir üretim olmanın ötesinde fiziksel olarak da ses ve görüntü arasında büyük benzerlikler bulunmaktadır, bir görüntünün ya da rengin oluşabilmesi veya görülebilmesi için ışığa, bir sesin yayılıp işitilebilmesi için de havaya ihtiyaç vardır. Bu iki farklı ortam da kendi dışında bir başka ortam olmadan varlıklarını sürdüremezler. Buna ek olarak bu iki olgu arasında yapısal olarak ortak bir nokta da bulunmaktadır, bu iki fenomen de temelde titreşimdir. Işık ve sesler titreşim değerlerine göre farklı karakterlere sahip olmaktadır, dalga boyu ışıkta olduğu gibi renkte de rengin karakterini belirler. Işığın açık – orta – koyu değerleri olduğu gibi sesin de kısık, orta, yüksek şiddette ses değerleri bulunmaktadır. Yine ışığın renk değerleri gibi seslerin bas, orta, tiz olmak üzere tonal değerleri bulunmaktadır. Işık aracılığıyla ortaya çıkan ve nesnenin yapısal özelliklerine karşılık gelen doku benzer şekilde seste tını olarak karşımıza çıkar.

Genel olarak ses ve ışığın yapısal özellikleri bağlamında ortaya çıkan benzerliklerin temel sanat/tasarım öğelerini barındırması, iki farklı ortam arasında ortak bir biçimlendirme mantığının kurulabileceğini işaret etmektedir. Bu noktada bir maddenin veya kavramın plastik olarak biçimlendirilmesinde olduğu gibi, ilgili madde ya da kavramın, resim düzlemine aktarılırken başvurulan çizgi, açık koyu ton değerleri, renk - boya, büyük – küçük ilişkisi, ritim, boşluk – doluluk, doku gibi temel biçimlendirme ve kompozisyon elemanlarının, sesin biçimlendirilmesinde kullanılabileceği durumu ortaya konabilir.

Yukarıda açıkladığım manipülasyon (ses nesnesi – akusmatik) ve biçimlendirme düşüncelerinin (temel sanat/tasarım öğeleri) tezin ikinci bölümünde açıklanan ve müzikal ses ile ses sanatı arasında altı çizilen ayrım nezdinde değerlendirilmelidir. Burada belirlenen yöntem müziğin biçimlendirme ve kompozisyon kurallarından bağımsız olarak özerk bir alanı işaret etmektedir.

Sesin imgeyle ilişkisi başlıklı tez kapsamında ve temel sanat/tasarım öğelerinin biçimlendirme mantığından hareketle yaptığım dijital ses kolajlarının ilk halkasını çizgi oluşturmaktadır. Çizgi, resimsel bir öğe olmanın dışında, bireysel olarak sanat serüvenimin de başlangıcını ifade etmektedir. Çocukluk döneminde yapılan çizimlerin ötesinde, lisans eğitiminin kapılarını açan desenin de temeli çizgidir. Çizgi her şeyden önce bir sınırlamadır, belirsizlikten belirliliğe geçiş çizgi ile tanımlanır. Biçimlerin algılanabilmesi onların dış kenar çizgileriyle mümkün olur. Bu özellikleriyle çizgi kütleyi ve formu belirler. Doğru görmek, görülen şeyin içindeki ilişkileri çözümlmek ve bu izlenimlerin amaç doğrultusunda yüzeye aktarabilmesi olarak da tanımlanabilecek desenin malzemesi yine çizgidir. Çizgi bu özellikleriyle biçimin habercisi ve yönlendiricisidir. Desen amaçlara göre oluşturulur, çizgiler de bu amaca hizmet ederler, çizgi desen bağlamında ele alınır, bir biçime ait görüntünün ilk aşaması olarak kabul edilebilir. Nesnelere, kavramları ya da düşünceleri işlemenin en ilkel formlarından birisi olarak çizgi ele alınır, bu kavramın tez bağlamındaki karşılığı da mikrofon olmaktadır. Sesi içinde olduğu gerçek ortamından işlenebilir olduğu bir diğer ortama aktarmanın ilk durağı mikrofondur. Mikrofon havadaki basınç farklılıkları olan ses dalgalarını, elektromanyetik ya da elektrostatik prensipler doğrultusunda elektrik akımına çeviren bir cihazdır. Mikrofonu bir kaleme, oluşturduğu elektrik sinyalleri ise çizgilere benzetilebilir. Mikrofonlar, ses kaynağına ilişkin tanımlayıcı bütün bilgi ve verileri ilgili ortama aktarması bakımından, kayıt ve ses işleme basamaklarının ilk halkasını oluşturmaktadır.

Mikrofonlar, sesleri hiçbir dönüşüme uğratmadan, en nesnel haliyle çalışma ortamına aktarmalarıyla fotoğraf makinelerine benzetilebilirler. Ancak, desende olduğu gibi çizgilerin belirsizlik ve belirlilik arasına bir sınır çekerek formu tanımlamasında olduğu gibi, mikrofonlar da ses ortamında sınırların belirlenebilmesi, sessizlikten sesliliğe geçişi sağlayarak biçimlendirilmenin yapılabilmesini mümkün kılmasıyla, çizgi, çizim ve desenin alanına daha yakın durmaktadır. Bu bağlamda mikrofonlar, kaynağından kayıt ortamına aktarılan

seslerin amaç doğrultusunda başka sesler ile bir araya getirilmesini veya bağlamından tamamen kopartılabilmesini sağlayarak yapılabilecek bir biçimlendirmen anlayışının başlangıç aşamasını oluşturmaktadır.

Sesleri biçimlendirmek yalnızca kayıt ve işleme olanaklarıyla gerçekleştirilen bir süreç değildir, bu yalnızca medyanın olanaklarından birisidir. Çalışmanın ikinci bölümündeki örneklerde de detaylıca açıklandığı gibi sesler, kavramsal, imgesel, mekânsal olarak çok farklı dinamikler etrafında biçimlendirilebilmektedirler. Yine örneklerde incelendiği gibi, ses kaynağı bir enstrüman temelli ya da kullanıcı etkileşimli ise, biçimlendirme sesi oluşturan nesnelere ve bu nesnelere fiziki özellikleriyle ilişkili bir durum olmaktadır. Bir diğer durum ise, ses malzemesinin doğrudan mekan ile ilişkili olduğu durumlardır, bu tür bir uygulamada biçimlendirme, ilgili mekanın akustik parametrelerinde bir değişikliğe gidilerek ya da mekanın özellikleri kullanılarak gerçekleştirilebilmektedir. Ancak, tez bağlamında sunulan çalışmalar, dijital ortamda gerçekleştirilen bir biçimlendirme sürecine dayanmaktadır, kayıt ortamına aktarılmış sesler, dijital yazılımlarla sağlanan imkanlar doğrultusunda biçimlendirilebilir bir takım özellikler kazanmaktadır.

Temel sanat/tasarım elemanları arasından ses mecrasına aktarılacak bir diğer biçimlendirme ögesi ise beyazdan siyaha uzanan açık, orta, koyu ilişkileriyle tonların kullanımınıdır. Bu öğelerin resimsel anlamda kullanımıyla, planlar oluşturularak biçimler arası mesafe algısı manipüle edilebilir. Tonların kullanımı, alanlar arasında değişkenlik ve devinim yaratarak görüntüye ritim duygusu kazandırarak hareket illüzyonu oluşturur. Illüzyon burada önemli bir kelime olarak kabul edilebilir, iki boyutlu bir yüzeyde üç boyut etkisi yaratılması ve tonların kullanımıyla bir hareket izlenimi oluşturulması gerçekte olmayan ancak, öyleymiş gibi algılanan bir durumdur. Örneğin, *Op Art* mantığı çerçevesinde yapılan resimler, insan gözünün limitlerini zorlamak koşuluyla hareket izlenimi yaratırken, *Post İzlenimci* ya da *Divizyonist* resimler ise ton değerlerini kontrol ederek plan ve mesafe algımızı manipüle ederler. Burada illüzyon kavramı görüntü ve ses dünyasını buluşturan bir bağlantı görevi

görmektedir. İnsanlar mekan içinde yerlerini yalnızca gözleriyle değil aynı zamanda da kulaklarıyla tayin etmektedirler. Bir mekana ilişkin ön, arka, sağ ve sol gibi yön algımız ile, mesafe algımız yine işitsel alanımıza giren seslerle mümkün olmaktadır. Bu bağlamda resimde tonların, açıktan koyuya doğru kullanımıyla sağlanan skalanın sessel karşılığı ise ses şiddeti olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu karşılık seslerin şiddetinin alçak, orta ve yüksekliğidir. İnsanlar yakınındaki sesleri yüksek, uzağındaki sesleri ise alçak bir ses şiddetinde işitir, mesafe algısının kaynağı da burada yatmaktadır. Bu bağlamda dijital ortamda bir araya getirilen seslerin şiddetleriyle oynamak koşuluyla yapılan değişiklikler, mesafe illüzyonu yapmanın yanı sıra, ilginin yönlendirilmesini de sağlamaktadır. Tıpkı resimde olduğu gibi seslerin şiddetleri arasında yapılan organizasyon belirlilik – belirsizlik, uzaklık – yakınlık, ses – sessizlik gibi karşıtlıkları da vurgulayarak illüzyonlar yaratır.

Sesler ve görüntüler arasında var olan ve biçimlendirmede kullandığım bir diğer eleman ise resimdeki renklerin sessel karşılığı olan titreşim değerleridir. Işığın titreşim değerleri arasındaki farklar başta olmak üzere, nesnelerin üzerlerine düşen ışığa doğrudan yaptığı fiziksel etkiler sebebiyle görülebilir renklerin oluştuğu bilinmektedir. Renkler dalga boylarının uzunluğuna göre farklı karakterlere sahip olmaktadır. Benzer bir şekilde aynı durum sesler içinde geçerlidir, renkler arası sıcak – soğuk, karşıtlık ya da tamamlayıcılık özellikleri gibi değişkenler seslerde tiz, orta, bas gibi frekans aralıkları başta olmak üzere karşımıza çıkarlar. Renklerin bilimsel olarak bir araya getirilmesinin sesteki karşılığı ise müzikteki armoni bilimi olmaktadır. Renklerde olduğu gibi sesler arasındaki ilişkilerin bir ses kurgusu içindeki dağılımının dikkatlice organize edilmesi gerekmektedir. Tıpkı uygun olmayan renklerin birbirine karıştırılması sonucu değerlerinin ölmesi ya da birbirlerini kirletmeleri gibi bir durum sesler içinde geçerli olmaktadır. Bas, orta ve tiz seslerin dengesiz bir biçimde kullanılması işitsel olarak bir belirsizlik durumunun çıkmasına sebep olmaktadır. Birbirine ton değeri olarak yaklaşan ve üst üste binen sesler, yakın frekansları sıkıştırarak birbirlerini maskeler, etkilerini azaltırlar. Bu sebeple de seslerin netlikleri kaybolur ve ses şiddetinde bir azalma gözlemlenir. Tez kapsamında

yapılan çalışmalarda kullanılan sesler, farklı ses toplama kabiliyetine sahip cihazlarla, farklı fiziki ortamlarda kayıt edildiklerinden, bu seslerin bir bütünlük içinde kullanılabilmesi için frekanslarının belli parametrelerden geçirilerek birbirlerini tamamlayıcı ya da netleştirici değerlere çekilmesi gerekmektedir. Çeşitli filtre ve maskeleyme yöntemleri kullanılarak seslerin istenmeyen kısımlarının temizlenmesi, bazı bölümlerinin atılması ya da şiddetinin düşürülmesi amacıyla uygulanabilecek çeşitli yöntemler bulunmaktadır. Bu yöntemlerin başında Frekans Düzenleyici, Kompresör ve Limitör ilk akla gelenlerdir.

Frekans Düzenleyicisi olarak ifade edilebilecek olan (*Equalizer*) seslerin frekans dengesi, tınısı ve harmonik içeriği üzerinde değişimler yapılmasını sağlayarak aktif ton kontrolünü sağlamaktadır. *Kompresör* (*Compressor*) belirlenen bir seviyenin üzerine çıkan sinyalleri, belirlenen ya da istenilen oranlarda azaltarak dinamik aralığı daraltan, ses çıkış seviyesini dengeli bir hale getirerek volüm kontrolü sağlayan parametredir. *Limitör* (*Limitter*) ses sinyallerinde oluşan ani yüksek seviyeleri belirleyen ve kesen bir parametredir. Aktif ton kontrolü anlamında başvurulabilecek bu parametreler ile birlikte, ses kurgusunda kullanılacak seslerin birbirlerinin etkisini artıracak şekilde bir araya getirilmesi sağlanırken, farklı zaman ve mekânlardan toplanan seslerin de aynı mekândaymışçasına bir izlenim vererek kullanılabilirler. Bu anlamda uygulamalarımda kullandığım sesleri, müzikteki akor ve armoni düşüncesinin aksine bas, tiz ve orta ton değerlerinin frekans skalasında kapladığı alanı gözeterek bir araya getirmeye gayret ettim. Yukarıda açıklanan parametrelerin aracılığıyla da seslerin, sinyal ve frekans seviyeleri üzerinde denetim sağlayarak, tıpkı bir kolaj resimde olduğu gibi farklı kaynak, malzeme ve zamana ait materyalleri, mekân-nesne arasında yeni ilişkiler kuracak şekilde ilişkilendirdim.

Ses, mekân ve nesne ilişkilerini gözetmek, sorgulamak ve yeni ilişkiler kurabilmek amacıyla tez kapsamında başvurduğum bir diğer temel sanat/tasarım ögesi de “nesne ve mekân ilişkisi” başlığıyla değerlendirilebilecek

yaklaşım olmuştur. İşlevsel özellikleri haricinde mekan ve nesne ilişkisi, temel sanat/tasarım öğeleri içinde önemli bir yere sahiptir. Mekan sınırlandırılmış bir boşluk dolayısıyla kütlenin tam tersidir ve buna bağlı olarak da ışık-gölge olayları mekan ve nesne ilişkisinin doğal bir sonucudur. Mekan ve görüntü ilişkisinde olduğu gibi ses de doğası gereği nesne – mekan – zaman etkileşimi bağlamında oldukça ilişkisel bir yapıdadır. Bu sebeple de işitme aracılığıyla sesi çıkaran nesne, nesnenin konumlandığı mekan ve bu etkileşimin içinde gerçekleştiği zaman, spontane bir şekilde sessel ifadenin içinde konumlanırlar. Mekanın ve nesnenin görsel olarak ışık - gölge ilişkisi etkisinde olduğu gibi sesin de mekan ve nesneyle birlikte yankılanma, soğrulma, şiddetini arttırma gibi doğal bir takım etkileri olmaktadır. Bu durum sesin doğası gereği olduğu kadar insanın duyma sisteminin de doğal bir sonucudur. Kulaklar, işitme merkezine yalnızca dış dünyadan gelen sesleri değil, çoğu zaman dışarıdan görsel açıdan fark edilemeyen ve yaşamsal faaliyetler sonucu ortaya çıkan, bedenine ya da nesnelere içinden gelen sesleri de iletmektedir. Böylece işitme, dışarıdaki fiziksel mekanın özelliklerinden bağımsız olarak, doğası gereği iç mekan ve dış mekan ayrımını yapmaktadır. Bu sebeple işitmenin mekansallığı, görmeninkine kıyasla yalnızca fiziki dış ortamla sınırlı değil, bedenine veya nesnenin iç dinamikleri ve yapısal özellikleriyle de ilgili bir durum olmaktadır.

Sesler ister doğal, ister insan yapısı olan mekan ve nesnelere ile etkileşime girdiklerinde oldukça kompleks sonuçlar yaratırlar. Sabit bir kaynaktan çıkan sesin etkisi boş bir odada, içi çeşitli nesnelere dolu bir mekanda, açık havada, bir orman içinde ya da bir ibadethanede tamamen farklı bir biçimde algılanmaktadırlar. Örneğin, bir ses, aynı mekan içinde bulunan farklı materyaller üzerinde ilerlediğinde *Kırılım (Refraction)*, köşe oluşturan mimari bir öğeyle karşılaştığında *Ayrılma (Diffraction)*, sabit bir yüzeyden geri sektığında *Yansıma (Reflection)*, yüzeylerden çarparak gelen sesin kendi etkisini düşürdüğü *Karışma (Interference)* ve de benzer özelliklere sahip mekan ya da nesnelere, birbirlerini titreterek etkilemesi olan *Ortak Titreşim (Sympathetic Vibration)* gibi bir takım akustik özellikler ses mekan ve nesne ilişkisinin hem doğal bir sonucudur hem de bu medyanın dijital olarak da manipüle edilebilir

özellikleri arasında yer almaktadır. Sesler yukarıdaki açıklamalar dahilinde kullanıldıklarında oldukça zengin bir atmosfer ve mekan algısı yaratılabilirler örneğin; bir sesin ne şiddette ve ne kadar süre içinde yeniden yankılandığı, yankılanırken ne ölçüde soğrulduğu, en sonda elde edilen sesin şiddeti mekana ilişkin tanımlayıcı bilgiler içermektedir. Özellikle sinema, sesin bu türden özelliklerini görsel etkiyi artırmak ve zenginleştirmek amacıyla uzun yıllardır kullanmaktadır.

Mekan ve ses ilişkisi bağlamında değerlendirilebilecek diğer bir durum da *Heryerdelik (Omnipresence)* olgusudur. Heryerdelik kaynağın belirlenemediği ve merkezin her yerde olduğu bir durumu ifade etmektedir. Antik Yunan amfi tiyatroları ya da gotik katedraller gibi yapılarda, sesin yankı özelliklerinden faydalanmak koşuluyla, insan bilinci üzerinde doğrudan bir etki yaratmak ve çeşitli duygular uyandırmak için bu durumdan yararlanılmıştır. Bir katedralin ya da bir camiinin iç mekanında sesin yankılanması kubbe veya mekanın rastlantısal bir sonucu değildir. Aksine bu durum, sesin sürekli kendisiyle çarpışarak, iç mekanın her yerinde aynı şiddette ve yükseklikte çıkmasını sağlaması sebebiyle, insana kendisinden daha yüce bir varlığı hissettirerek, zihni belli bir duruma yönlendirmesine yönelik bilinçli bir müdahaledir. Her yerdelik etkisiyle, kişinin hem içsel dünyası hem de kendisinin üstünde daha büyük bir yapının varlığı arasında bir bağlantı kurması sağlanabilmektedir. Büyük kubbeli bir yapının içinde, işitme duyusu bir kulaklık ya da kulak tıkacıyla bastırıldığında, mekanın kuşatıcı etkisi de benzer ölçüde bastırılmaktadır. Bu bağlamda, statik ya da hareketli bir yüzey görüntüsü daha çok inansın 178 derecelik periferik görüş açısıyla ilgiliyken, 360 derecelik işitme alanıyla ses, mekan duygusunun kişiye ulaştırılması açısından daha olabilmektedir.

Tez kapsamında yaptığım çalışmaların sunumunda mekan duygusunu artırabilmek ve dış seslerin etkisini azaltabilmek amacıyla kulaklıklar tercih edilmiştir. Bu seçimin temelinde; alıcının kısmen de olsa dış dünyadan yalıtılarak ses ile sunulan ambiyansa daha rahat entegre olmasını sağlamak ve kulaklıklar aracılığıyla, tıpkı gotik bir katedral ya da yüksek ses yansıtılma

niteliklerine sahip bir iç mekanda olduğu gibi heryerdelik illüzyonunu yaratabilmektedir.

Görsel sanatlar alanından dijital ses kurgularına aktarılabilecek bir diğer biçimlendirme elemanı da zaman ve bununla bağlantılı ritim kavramıdır. Resim gibi statik bir görüntüde zaman, hareket izlenimi yaratabilen görsel bir ritim sistemi kurmak veya doğrudan zamana gönderme yapan görsel referanslar kullanmak koşuluyla sağlanabilmektedir. Genel olarak iki boyutlu bir yüzeyde yaratılan bir görüntüde zaman, görüntüye aktarılan materyalin dokümanter nitelikleriyle yaratılabileceği gibi kullanılan imgelerin doğal bir sonucu olarak da oluşabilmektedir. Bunun dışında görsel düzenleme aracılığıyla, mekan içinde yaratılan birim tekrarı ya da kompozisyonu oluşturan öğelerin devinimleriyle ritim duygusu yaratılabilmektedir. Bu şekilde görsel sanatlar anlamında ritmin düzene girmiş tekrarlar olduğu ifade edilebilir. Ritim doğrudan zamana gönderme yapmak yerine, göz takibi üzerine kurulu bir hareket ve zaman duygusu oluşturabilmektedir. Sesi zamandan bağımsız düşünmek olanaksızdır, ses zamanın içine doğar ve içine doğduğu zamanın akışı içinde sürekli olarak dönüşüme uğrar. Statik bir durumda olmak ve illüzyona dayalı olmanın aksine devingenlik ve akış üzerine kuruludur. Zaman sesin doğal bir sonucudur.

Yaptığım uygulamalarda zaman kavramını kurgusal bir öge olarak üç farklı şekilde kullandım. Bunlardan birincisi; anlatımın yapıldığı ve uygulamanın başlangıcından bitişine kadar geçen süreyi işaret eden gerçek zamandır. Anlatımın bir ögesi olarak zaman burada, giriş - gelişme - sonuç bölümlerini birbirine bağlayan bir olay akışını içeren doğrusal bir ilerlemeyi işaret etmektedir. Uygulamada işlenen konu, zamanın doğal akışı içerisinde anlamını açıklayarak bir sonuca ulaşır. Anlatılmak istenilen mesele, baştan sona olmak üzere bir A noktasından B noktasına olacak şekilde ilerler ve her alımlayıcı için, her defasında aynı anlamın belirmesi hedeflenir. Zamanın bu şekilde yönlendirilmesiyle, alımlayıcıların mesajı doğrudan ve aynı şekilde alması hedeflenir. Zaman benzer bir şekilde yine kurgusal olarak kullanılan bir ögedir ancak, bu ikinci biçim doğrusal bir akışa sahip değildir. Oluşturulmak istenilen

imgeyle ilişkili olan bütün referanslar aynı anda verilir. Bu anlayışta izleyici yapıta istediği zaman ve istediği yerden katılabilir. Anlam izleyicinin inisiyatifindedir. Alıcının eserin kurgusundan kendi yolunu ve kendi çıkardığı anlamları bularak geçmesi hedeflenir. Burada zaman başı ve sonu belli olmayan bir akışı ifade etmektedir, böylece kurguyla birlikte ses işi kendi özerk zamanını yaratır. Bu çalışmalar daha çok sürekli tekrar (*Loop*) mantığına dayanmaktadır.

Ses kurgularında zamanın kullanımıyla ilişkili olan ikinci yöntem ise, ses kurgusuna yerleştirilen ve doğrudan spesifik bir ana gönderme yapılan durumdur. Ses bu anlamda bir belge niteliğindedir, zaman burada kayıtın yapıldığı ana ya da geçmişte gerçekleşmiş bir olaya direk referans olarak yönlendirici bir öğeye dönüşür. Son olarak da zaman, ritim ve seslerin kendi oluşma sürelerini içeren plastik bir eleman olarak kullanılmaktadır. Seslerin oluşmasından bitişine kadar geçen süreçte, ses dalgalarının nasıl davranacağı *Zarf (Envelope)* adı verilen bir mekanizma ile kontrol edilmektedir. Bu mantık daha çok prodüksiyon süreciyle ilgili olup, dijital olarak manipüle edilen bir durumu ifade etmektedir. Zarfın *Atak (Attack)*, *Sönüm (Decay)*, *Uzama (Sustain)* ve *Bırakma (Release)* olmak üzere dört temel ögesi bulunmaktadır. Sıraya bu dört aşama bir sesin ne kadar sürede oluşacağı (atak), maksimum güce ulaştıktan sonra ne kadar sürede güç kaybedeceği (sönüm), ne kadar süreyle devam edeceği (uzama) ve ne kadar sürede sessizleşeceği (bırakma). Zarf mantığı sayesinde birim bazında kurguya yerleştirilen her sesin kendi iç dinamikleri amaç doğrultusunda yönlendirilmektedir. Zamanın plastik olarak kullanılabileceği son durum ise ritmik düzenleme kısmıdır, tıpkı müzikte olduğu gibi zamanı kendi içinde parçalayarak düzenli tekrarlar halinde bir arada gruplayarak ritmik bir biçimlendirme yapılabilir. Böylece zaman burada hem plastik olarak hem de anlatım içinde belirli dinamikleri belirleyen bir öğe olarak ortaya çıkmaktadır.

Görüntü ve seslerin organizasyonu anlamında iki farklı mecra arasında ortaklık kurulabilecek bir diğer biçimlendirme ögesi de '*Doku*' kavramıdır. Doku kavramı

temel olarak bir madde ya da nesnenin temel yapısal özelliklerinin bir sonucu olarak ortaya çıkan yapısal bir durumdur. Ancak, bu kavram birincil anlamının yanı sıra plastik sanatlar dünyasında; bir düzenin bir araya gelen elemanlarının kendi kişiliklerini yitirip, genel bir etki uyandırması anlamına da gelmektedir. Her bir doku parça bütün ilişkisine dayalıdır, bu sebeple de doku, parçaların birleşmesinden oluşan bütünlüklü bir yapıyı ifade etmektedir. Müzikal anlamda ise doku bir kompozisyonun karmaşıklığını ifade etmektedir. Müziğe farklı katmanlar veya öğeler ekleyen bütüncül yapıyı işaret eden bir öğedir. İki ayrı sanat disiplininde de benzer tanımlamaları içeren doku kavramı tez bağlamında yaptığım ses kurgularında da benzer bir biçimlendirme kriteri olarak ortaya çıkmaktadır. Burada doku kayıt mantığının doğal bir sonucu olarak kaydı yapılan materyale ilişkin tanımlayıcı bilgileri içermektedir. Bu durum daha çok ilgili materyalin fiziki yapısı sonucu ürettiği ses dalgalarının formunu belirleyen ses özelliklerini yani *Tını*yı ifade eder. Tını burada bir biçimlendirme elemanı olmanın ötesinde tanımlayıcı bir niteliğe sahiptir ve doğrudan ilişki kurulan malzemenin görsel referanslarının zihinde uyandırılabilmesiyle alakalıdır. Ancak, plastik sanatlar alanında olduğu gibi, bütünü oluşturan yapıların organizasyonu anlamında doku kavramı ses kurgularında da bir biçimlendirme kriteri olarak ortaya çıkmaktadır.

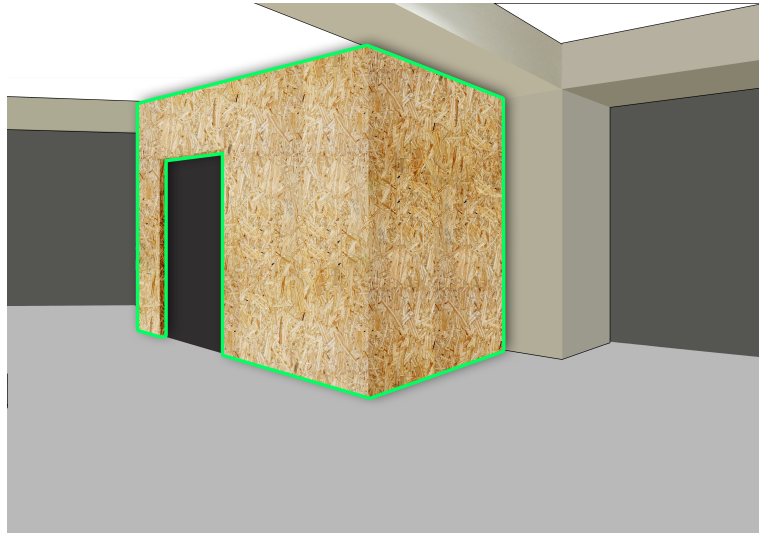
Tez kapsamında yapılan çalışmaların doku anlamındaki biçimlendirilmesi, kurguya ne kadar çok katmanda, ne kadar çok farklı ses kullanılarak, nasıl bir bütünlük oluşturulmaya çalışıldığını ifade etmektedir. Seslerin katmansal olarak yoğunluğu, sesler aracılığıyla yaratılmak istenen atmosferin gerçeğe yakınlığını kontrol edebilmeyi mümkün kılar. Bu sayede dinleyicinin zihninde yaratılması hedeflenen görüntünün detaylandırılarak gerçeklik izlenimi yoğunlaştırılabilir. Bu anlamıyla doku, detayları vurgulayarak ana yapıdaki anlatımı güçlendiren bir biçimlendirme elemanı olarak değerlendirilmelidir.

Yukarıda açıklanan ve kaynağını plastik sanatların biçimlendirme öğelerinden alan kurgulama anlayışı ile birlikte ses plastik bir öğe olarak sanatsal uygulamalarının malzemesi olarak kullanılmıştır. Uygulamalar ile etkileşime

girecek kişilerin zihninde yaratılması hedeflenen imgeler, sözü edilen biçimlendirme öğeleri aracılığıyla belirli oranlarda manipüle edilerek sanatsal bir anlatıma ulaşılması hedeflenmiştir. Tez bağlamında ileri sürülen görünmezlik kavramı, alıcılara açık bir görüntü sunmak yerine, hem kendimin hem de sanat nesnesinin kendisinin olabildiğince ortadan kaldırılmasını ifade etmektedir. Buradan yola çıkarak, seslere gerçek anlamda eşlik eden görüntülerin olmamasıyla, sesleri dinleyen kişilerin bellekleri ve hayat deneyimleri doğrultusunda zihinlerinde kendilerinin oluşturduğu görüntülerin canlandırılması hedeflenmiştir.

3.3. SERGİ

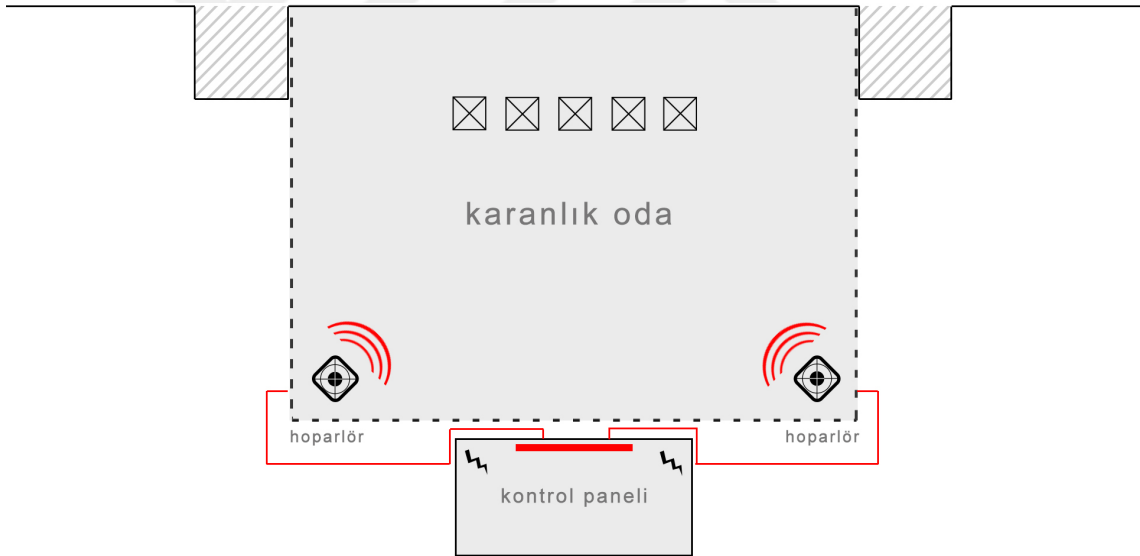
Sesin İmgeyle İlişkisi başlıklı tez kapsamında yaptığım uygulamalar toplu olarak tez jürisine bir sergiyle sunulacaktır. Sergide yer alacak uygulamalarım üç grup altında bir araya getirilmişlerdir ve her bir grup için ayrı bir sergileme modeli bulunmaktadır. Birinci grupta yer alacak çalışmalar *“Rastgele İşler”* (*Random Pieces*) başlığı altında toplanmıştır. Bu grupta yer alan çalışmalar belirli bir tema ya da sanatsal problemin çözümüne odaklanmak yerine medyayı tanımak-anlamak ve olanaklarını keşfetmek amacıyla gerçekleştirdiğim, farklı konuları işleyen çalışmalardan oluşmaktadır. Bu grupta yer alan çalışmaların sergileme modeli, sergi mekanında inşa edilen karanlık bir odadır.



Resim 22: Karanlık Oda Projesi.

Sergi mekanında kurulan bu oda ses ve ışık yalıtımı gözeterek inşa edilmiştir. Karanlık odada beş farklı çalışma sunulacaktır, bu çalışmalar ‘Akusmatik’ ve ‘Ses Nesnesi’ düşünceleri doğrultusunda ses kaynağı ve görsel referansların ortadan kaldırılması düşüncesi üzerine kuruludur.

Tezimi yazmaya ve konuyla ilişkili ilk uygulamalarımı yapmaya başladığım andan itibaren ‘içinde görülecek bir şeyin olmadığı sergi’ fikri üzerine yoğunlaştım. ‘Rastgele İşler’ başlığında grupladığım çalışmalarımı da görsel hiçbir referans bulunmaması sebebiyle böyle bir sergileme modeli üzerine kurguladım. İçinde görülecek bir şey olmayan sergi düşüncesi, sanatsal medyanın doğal bir sonucu olduğu kadar çalışmamda daha önce de bahsettiğim görünmezlik anlayışının bir sonucu olarak da düşünülebilir. Bu sergi modeli bakmak ve izlemek eylemleri yerine dinleme pratiğini merkeze almaktadır.

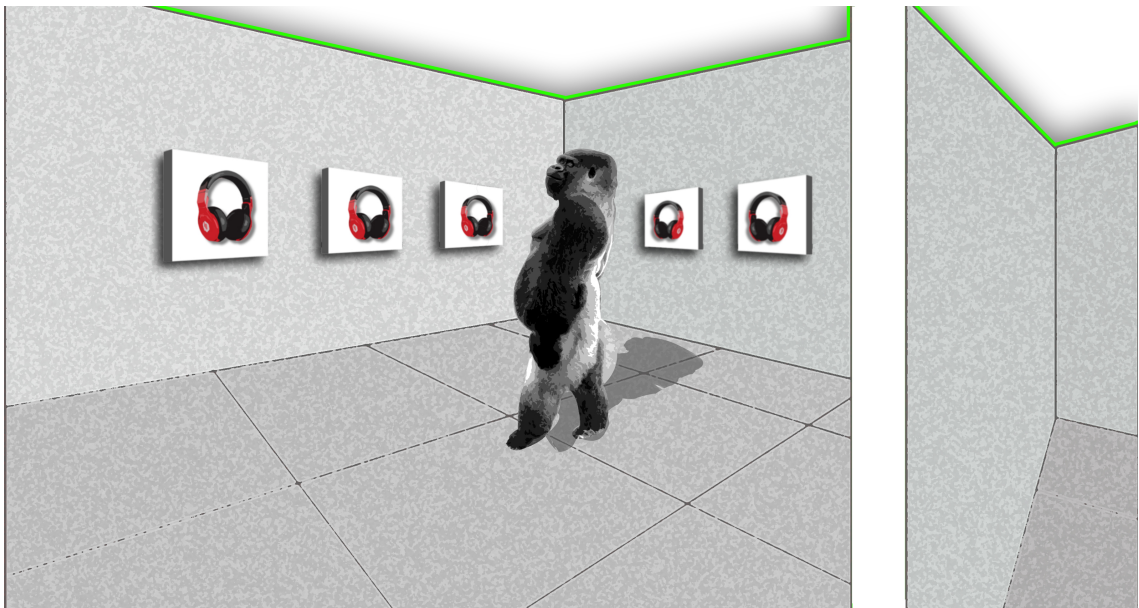


Resim 23: Karanlık oda kontrol ve yerleşim planı.

Karanlık oda sergileme modelinde uygulamaların sunumu yukarıdaki plandaki gibi gerçekleştirilecektir. Jüri üyeleri ses ve ışık yalıtımı yapılan bu odanın içinden işleri dinleyeceklerdir. Sunulacak sesler karanlık oda dışında yer alan bir kontrol panelinden, odanın içinde bulunan hoparlörlere yönlendirilecektir.

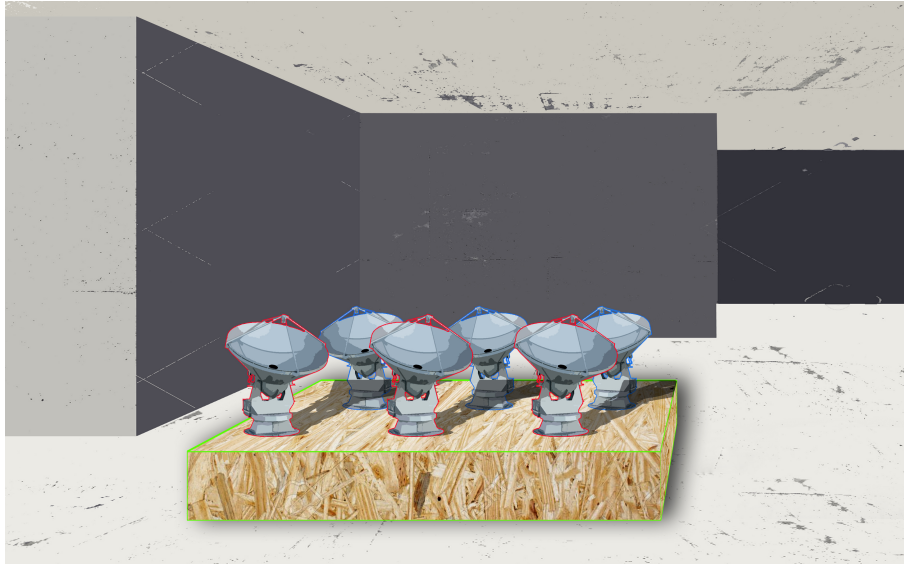
'Rastgele İşler' serisinde yer alan beş farklı çalışma ilk bakışta her ne kadar bir tema üzerine odaklanılmıyormuş gibi görünse de bir araya getirildiklerinde belirli bir bilinç durumunu yansıtmaktadırlar. Aynı zamanlarda farklı problemlerin çözümüne odaklanan bu beş çalışma, siyasi ve toplumsal gündemin bende bıraktığı psikolojik etkilerin izlerini taşımaktadır. Bu çalışmalar sırasıyla 'Diğerleri' (*The Others*), 'Terminatör Süper Şok 2000' (*Terminator Super Shock 2000*), 'Ev Yapımı Fitol Nasıl Hazırlanır' (*How to Make Your Own Homemade Fuse*), 'Başım Frizbi Gibi Hissediyor' (*My Head Feels Like a Frisbee*) ve 'Sence Ruh Halim Neye Benziyor' (*Guess How My State of Mind is Like*) olarak adlandırılmıştır. Karanlık odanın içinde çalınacak olan bu beş farklı uygulama, tek bir işmiş gibi bir araya getirilerek bütünsel bir akış içinde sunulacaktır.

Sergide sunulacak çalışmaların oluşturduğu ikinci grup *Gerçek Olmayan Mekanlar ve Olayların Ses Manzaraları* (*Soundscapes of Unreal Places and Events*) başlığıyla, sanatta yeterlik programı ders dönemi aşamasında yaptığım resimlerden yola çıkan ses kurgularından oluşmaktadır. Bu grup için tasarlanan sergi modeli ise, klasik anlamda sergi mekanında yer alan duvarlara resim asma mantığına dayanmaktadır. Ancak, çalışmalar henüz boyanmamış boş bir tuval ya da kağıt gibi klasik resim yüzeylerine göndermede bulunan beyaz kutuların duvara asılması biçiminde olacaktır.



Resim 24: *Gerçek Olmayan Mekanlar ve Olayların Ses Manzaraları* için sergi modeli.

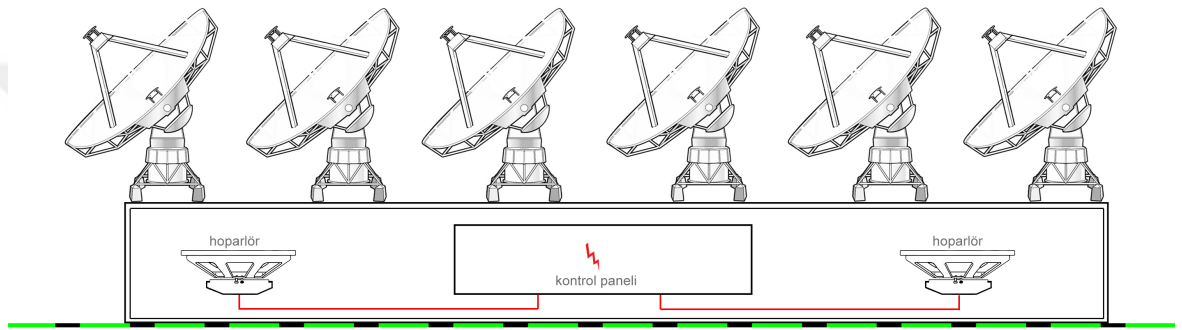
Gerçek Olmayan Mekanlar ve Olayların Ses Manzaraları için yaptığım ses kurguları resimlerimin ses ile yapılan yeniden sunumlarıdır, bu sebeple de uygulamaların sunumları için ilk başta tasarlandıkları medyaya göndermeler yapması açısından klasik anlamda olduğu gibi bir sergileme modeli tercih edilmiştir. Ancak, bu sunum biçiminde de yukarıdaki örnekte olduğu gibi izleme ya da bakmak yerine dinleme merkezde yer almaktadır. Yukarıdaki planda da gösterildiği üzere sesler 5 ayrı kutudan, bu kutu içinde yer alan elektronik düzenekler ve kulaklıklar aracılığıyla dinleyicilere sunulacaktır. Tıpkı bir resim çerçevesi ya da resim yapılacak yüzeyin fiziksel sınırlarında olduğu gibi kulaklıklar da benzer bir sınırlandırmaya hizmet etmektedirler. Kulaklıklar her bir kutunun yeni bir mekan tanımını sağlayan birer aracı görevi görmektedirler. Bu grupta yer alan çalışmalar tema açısından benzerlikler göstermektedir. Sanatta yeterlik ders dönemi süresince yaptığım resimlerim yaşam-ölüm, üretim-tüketim, sevgi-nefret gibi dualiteler ve temel insan deneyimlerinden yola çıkarak oluşturulmuştur. Bu grup içinde yer alan çalışmalar, resimlerde uyguladığım ifade ve biçimlendirme mantığının sesler ile uygulanabilip uygulanamayacağı sorusunun çözümü üzerine yoğunlaşmıştır.



Resim 25: *Denemeler* sergileme modeli örneği.

Üçüncü ve son grupta yer alacak çalışmalar ise *Denemeler (Trials)* başlığı altında toplanacaktır. Bu uygulamalar çeşitli nesnelere ve mekanik-elektronik

düzenekler kullanarak doğrudan ses yaratmak ya da ses frekanslarını manipüle etmek koşuluyla yapılan bir takım deneylerden oluşmaktadır. Diğer iki sergileme biçiminin aksine bu modelde ses ve nesne ilişkilerinde görsel referanslarda yer almaktadır. Bu uygulamalarda yer alan görseller bireyselliği en aza indirgenmiş ölçüde nesnelerin orijinallerine en yakın halleri kullanılarak bir araya getirilmişlerdir. Bu çalışmalarda hem ses hem de ilişkisinde bulunan nesne, medya ile iletmeye çalışılan anlamın açığa çıkarılmasına hizmet etmektedir.



Resim 26: Deneme 1 2: Sanat Piyasası başlıklı ses yerleşmesi planı.

Yukarıdaki planda yer alan *Deneme 1-2: Sanat Piyasası* başlıklı çalışma 'Denemeler' gurubunda yer almaktadır. Bu uygulama bir platform, üzerine yerleştirilen radyo teleskopu modelleri ve ses teçizatından oluşmaktadır. Radyo teleskopları evrendeki radyo frekanslarını taramak üzere yapılan ve radyo prensibiyle çalışan astronomi cihazlarıdır. Bu çalışmada dünyanın en büyük ve gelişmiş radyo teleskopu olan ALMA (*Atakama Büyük Milimetre Altı Dizisi - Atacama Large Sub Milimeter Array*) teleskopunun kağıttan modelleri bulunmaktadır. Teleskopların yerleştirildiği platformdan ise beyaz gürültü adı verilen bir radyo frekansı çalmaktadır. Evrenin çok uzak bölgelerindeki çok küçük dalga boylarını araştıran bu teleskop, çalışmada metaforik bir biçimde lokal bir bölgeden dünya sanat ortamına yapılan bir gözlemi ifade etmektedir. Aynı zamanda teleskoplardan yayılan *beyaz gürültü* yine metaforik bir biçimde, televizyonlardan gelen yayın yok sesini çağrıştırmaktadır. Radyo teleskopları kullanarak evrenin uzak noktalarına dünyadaki yaşam ile ilişkili mesajlar gönderilmiştir. Bu çalışma, ALMA teleskopunun kağıttan modelleri ve beyaz

gürültü kullanarak, tıpkı evrenin en uzak köşeleri gibi uzak görünen ve içine dahil olma düşüncesi de aynı şekilde uzak gelen, dünya sanat ortamı ve piyasasına alaycı bir gönderme yapmaktadır.



SONUÇ

“*Sesin İmgeyle İlişkisi*” başlıklı bu tez, sesi fiziksel bir fenomen olarak ele alarak başlamış, sesin sanat ile ilişkisini belirli bir ölçekte incelemiş ve bireysel bir ifade biçimine dönüşürken ne şekilde ele aldığı açıklamıştır. Bu akış içerisinde; birinci bölümde sırasıyla ses, sessizlik, işitme - dinleme, gürültü – sinyal ve sessel bilinçsizlik kavramları incelenmiştir. Tezün yazımına başlamadan önce ses kavramını yalnızca, çeşitli etkiler sonucu ortaya çıkan fiziksel bir olgu olarak tanımlayabilirken, yukarıda belirtilen ve sesten ayrı düşünülemez olan bu kavramlar üzerine yaptığım araştırmalar sonucunda sesin, basit mekanik bir titreşime indirgenemeyecek derecede zengin bir fenomen olduğunu idrak edebildim. Tezin henüz zihnimde bir taslak olarak şekillenmeye başladığı dönemde, sesi konu edinen diğer sanat disiplinleri ve görsel/plastik sanatlar alanındaki ses konsepti anlamında zihnimde büyük bir belirsizlik bulunmaktaydı. “Sanatlarda Ses ve Ses Sanatı”, “Müzik, Müzikal Ses ve Ses Sanatında Ses” alt başlıklarıyla sunulan metinlerin yazım süreciyle birlikte, farklı sanat disiplinlerinin sesi nasıl tanımladığı bilgisi açıklığa kavuşabildi. Kategoriler arasındaki farklılıkların belirginleşmesiyle birlikte de tez bağlamında gerçekleştirdiğim uygulamaların müzik konseptinden ve deneysel müzik örneklerinden nasıl ayrıştırılabileceğine yönelik problemler de çözüme ulaştı.

Çalışmanın ikinci bölümünde ses ve görsel/plastik sanatlar alanlarının buluşması tarihsel akış içinde sunuldu. Özellikle yirminci yüzyıldan başlayarak, sesin Batı klasik sanat müziğinden özgürleşmesi ve plastik/görsel sanatlar alanına sızarak, bu alan içinde kendine özerk bir alan açmasında olduğu gibi tez yazım süreci de bireysel açıdan benim için özgürleşmeyi mümkün kılabildi. İkinci bölümün yazılabilmesini sağlayan tarihsel süreç ile teorik bilgilerin araştırılması ve anlaşılabilmesiyle birlikte, bireysel ölçekte son derece yeni olan ses ortamında üretim yapmayı sağlayacak özgüven sağlanabilmiş, alıştığım düşünme ve uygulama biçiminden bir nebze de olsa özgürleşmek ve kendime yeni bir alan açabilmek mümkün olmuştur.

Tezin üçüncü bölümüyle birlikte, ilk iki bölümde sunulan bilgiler nihayet kişisel görüşlerimle birlikte bir potada eritilebilmişlerdir. Bu bölümde bahsedilen görme, görüntü, imge ve imaj kavramlarının açıklanmasıyla üretim anlamında bir ayağımı dayadığım resim ve pratiğine ilişkin bakış açımı yeniden değerlendirme imkanı yakalayabildim. Buna ek olarak ses ve resim arasında bağlantı ve benzerlikler kurarak, tanımadığım bir medyada üretim yapma olanağını da yaratmış oldum. Özellikle dijital ortamda ses işleme ve üretim olanakları doğrultusunda uygulamalarımın hangi yöntemlerle oluşturulabileceği ve çıkan sonuçların nicel olarak nasıl tanımlanabilecekleri bilgisi ve deneyimine ulaştım.

Bölümler bazında yukarıda ulaştığım sonuçların dışında bireysel olarak deneyimlediğim süreci de benzer ölçüde değerlendirmek gerektiği kanısındayım. Her şeyden önce bu tez müziğe karşı olan tutkumun bir sonucudur. Pek çok insanın aksine müziği çok geç tanıdım, kendi çevremdeki pek çok insana kıyasla, müzik dinleme alışkanlığım ve müzik sevgim bir on yıl kadar gecikmeli olarak başladı. Ciddi anlamda bir müziksever olmama rağmen, ne yazık ki bir müzisyenin asgari ölçüde sahip olması gereken hassaslıkta kulaklara henüz sahip olamadım. Güzel sanatlar lisans eğitimimden bu zamana kadar geçen yaklaşık on altı yıllık süreç içinde daima çalıştığım alan olan resim ile tutkunu olduğum müziği kıyaslama eğiliminde oldum. Bütün bu süreç içinde genellikle müziğin etki gücünün resme kıyasla çok daha fazla olduğunu düşündüm. Yüksek lisans sürecimin neredeyse tamamını görsel bir yoldan müzik düşüncesine yaklaşabilmek ve müziği resim yoluyla anlamaya çalışmakla geçirdim. Sanıyorum ki bu tezin yazımı müzik tutkumun, müzisyenlere olan hayranlığım ve belki de bende olamayana yönelik naif bir kıskançlık sayesinde mümkün olabildi.

Sanatta yeterlik programına başladığımdan bu yana geçen süreçte müzik tutkumda en ufak bir değişiklik olmamasına rağmen, bireysel bir ölçekte bu iki alanı kıyaslamamın yersiz olduğu yargısına ulaştım. İnsanlığın ayrıştırma yolunu seçerek küçük mavi gezegenimizde yirmi yüzyılda sebep olduğu sonuçları düşündüğümde, alanların birbirlerine olan farklarını vurgulayarak ayrıştırmak

yerine benzerlikleri ve bağlantıları ortaya çıkararak birleştirme düşüncesi üzerine yoğunlaşmanın, kişisel olarak yapıcı bir adım olduğunu düşünüyorum. Bu sebeptir ki, görsel sanatlar kökenimin ses dünyasına açılan bir kapı olduğuna inancım daima motivasyon kaynağı olmuştur.

Tezin yazımı sırasında pek çok zorlukla karşılaştım, bunlardan en başta geleni yazım öncesi araştırma aşamasında Ses Sanatı üzerine hiçbir Türkçe kaynağın olmaması, alanda yapılmış benzer bir akademik çalışmanın da bulunmamasıydı. Tezde alıntı yaptığım ve ses sanatıyla ilişkili olan bütün kaynaklar yabancı dilde yazılmış olduklarından, ulaştığım kaynakların tez bağlamında işime yarayıp yaramayacağını anlamam ne yazık ki çok fazla vakit kaybına sebep olmuştur. Uygulama anlamında ise, daha önce hiç ses ile çalışmamış olmamdan dolayı üretime nasıl başlayacağıma yönelik bir yöntem belirleyebilmek benzer ölçüde bir zaman kaybına neden olmuştur. Ancak “boğulacaksa okyanuslarda boğulalım” düşüncesinden motivasyon alarak, kendimi tanımak, anlamlandırmak ve gerçekleştirebilmek adına yeni ve hiç bilmediğim bu alanın teknolojisine amiyane tabirle balıklama atlayarak alanı keşfetmeye başladım. Sonuç olarak, kablo lehimlemek, oto teypleri bağlamak, elektro manyetik ses alıcıları üretmek bir yana mikrofonlar, mikserler, amfiler, monitörler, kulaklıklar, hoparlörler, ses kartları ve bilgisayar yazılımları başta olmak üzere pek çok ekipmanı tanıyarak kullanmaya başladım. Sürecin bu aşamasında sanatsal ifade ve üretim ihtiyaçlarım doğrultusunda doğru ekipmanı belirleyebilmek ve kullanabilmek açısından da fikir ve deneyim sahibi oldum.

Tezimin giriş ve üçüncü bölümünde sanatsal bir üretim mecrası olarak neden ses ile çalıştığımı açıkladım, bu tezin yazımı sadece okuyarak, araştırarak, deneyerek ve üreterek gerçekleştirilmedi. Sesi anlayabilmek, üretim mantığını deşifre edebilmek ve üretim anlamında çıkan sonuçların müziğin dışında kalması için aşılması gereken bir problem de müziği anlamak ve öğrenmekti. Bu noktada ritim ve perküsyon, müzik dilini öğrenebilmem için bir referans noktası oldu. Bu yeni yol beni tez anlamında olduğu kadar hayat deneyimi anlamında da farklı seviyelere taşıdı. Bu yolda üstadlarla ve çok güzel insanlarla çok

değerli paylaşımlar yapabildim. Pek çok profesyonel müzisyenin gitmek isteyip de ulaşamadığı yerlerde büyük müzisyenler ile birlikte zaman geçirdim ve bu sayede sesi keşfetmeye başlayabildim. Son derece bireysel bir ölçek olmasına karşın sanatta yeterlik programında geçirdiğim periyoda baktığımda, müzik tutkumla başlayan süreç müzik dışı sessel bir ifade anlayışına doğru evrilmiştir.

Zihinsel bir görüntü yaratmak hedefiyle başlayan ses ile üretim serüvenim bu noktada yeni bir yönelime girmektedir. Medyayı tanımaya, bildiğim ve uygulama yaptığım bir alandan yola çıkarak başladım ancak, bu aşamada olanakları zorlamak ve yeni ifade yolları bulabilmek tıpkı tezin başında olduğu gibi bilinmedik sulara açılmakla mümkün olabilecektir. Bu noktada ses ile üretim yapma düşüncesinin henüz yeni başladığını ve önümde uzun bir yol olduğunu ifade edebilirim. Bu noktada tezimi bir sonuçtan ziyade bana bu yeni süreçte nasıl bir yol izlemem gerektiğini hatırlatan bir başlangıç noktası olarak görmekteyim. Buna ek olarak sanat tarihsel anlamdaki içeriğiyle tezimin bu alanda çalışmak isteyen kişilere referans olarak bir işlerlik kazanabileceğini de düşünmekteyim.

Sonuç bölümü için bir sonuç olarak şunları ifade etmek istiyorum; tez kapsamında yaptığım bütün eylemler, ikna etmek, inandırmak, ayrıştırmak ya da dayatmak değil aksine, birleştirmek, ilişkilendirmek ve paylaşmak üzerine kuruludur. Çalışmaların içeriği ve bu içeriğin izleyiciye benim tasarladığım şekliyle ulaşmasından öte, süreci paylaşmayı ve deneyime ortak olmayı daha önemli bulduğumu da belirtmek isterim. Kesin ve net sonuçlara ulaşmaktansa değişim adına atılan her türlü adımın, bir başka adımı atmamı sağlayacak cesareti vermesini ve beni yolda tutmasını daha değerli bulduğumu ifade edebilirim. Bu nedenle de tezimi zihnimde bir tasarı olarak canlandırmaya çalıştığım dönemdeki düşüncelerimi kısmen de olsa gerçekleştirmenin, yola çıkacak cesareti gösterebilmenin ve en nihayetinde bu tezde bir sonuç bölümü yazabilmenin başlı başına sonuca ulaşmış olmak anlamına geldiğini düşünüyorum.

KAYNAKÇA

"Active Internet Users" *internetlivestats.com*. n.p., n.d. Web. 09 Eylül. 2015.

"Absolute Zero." *Encyclopaedia Britannica. Britannica Academic. britannicaacademic.com*. n.p., n.d. Web. 09. Aralık 2015.

Bachelard, Gaston. *Mekanın Poetikası*. Çev. Aykut Derman. İstanbul: Kesit, 1996. Baskı.

Berger, John. *Görme Biçimleri*. Çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları, 2003. Baskı.

Brand, Dustin. "Human Eye Frames Per Second." *amo.net*. n.p. 21 Şubat 2001. Web. 15 Mart 2016.

Cage, John. *A Year from Monday; New Lectures and Writings*. Middletown, Wesleyan UP, 1967. Baskı.

---. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan UP, 1961. Baskı.

Cox, Christoph. "Sound Art and the Sonic Unconscious." *Organised Sound*. 14.01 (2009): 19-26. Baskı.

Cox, Christoph, Daniel Warner. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum, 2004. Baskı.

Danesi, Marcel. *Dictionary of Media and Communications*. New York: M.E. Sharpe, 2009. Baskı.

Day, Sean A. "A Brief History of Synaesthesia and Music." *thereminvox.com* n.p. 20. Şub. 2001. Web. 12 Aralık. 2011.

Dubravac, Shawn. "Re: How Many Screens Are There in the World?" *shawndubravac.com*. n.p. 27 Ocak 2016. Web. 25 Şubat 2016.

Duckworth, William. "A Conversation with Max Neuhaus and Ulrich Loock." *max-neuhaus.info*. n.p., n.d. Web. 29 Eylül 2015

Efron, Robert. "Conservation of Temporal Information by Perceptual Systems". *Perception & Psychophysics* 14: (1973): 518–530. Baskı.

Elkins, James. "How Long Does It Take To Look at a Painting?" *thehuffingtonpost.com*, 11 Temmuz 2010. Web. 25 Şubat 2016.

Enoch, Jay M. "History of Mirrors Dating Back 8000 Years." *Optometry and Vision Science*. 83.10 (2006): 775-81. Web. 19 Ekim 2015

Epstein, Zach. "Horrrifying Chart Reveals How Much Time We Spend Staring at Screens Each Day." *bgr.com*. 29 Mayıs 2014. Web. 25 Şubat 2016.

Erhat, Azra. *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1972. Baskı.

Evans, Ben. "How Many Pictures?" *benevans.com*. 27 Ağustos. 2015. Web. 25 Şubat 2016.

Evens, Aden. *Sound Ideas: Music, Machines, and Experience*. Minneapolis: University of Minnesota, 2005. Baskı.

Fontana, Bill. "Harmonic Bridge: Artist's Statement." *tate.org.uk*. n.p., n.d. Web. 11 Ekim 2015

Foy, George. "Experience I've Been to Quietest Place on Earth." *theguardian.com*. 18 Mayıs 2012. Web. 4 Eylül. 2015.

Gage, John. *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. London: Thames and Hudson, 1993. Baskı.

"Gürültü." Tan. 1. Türk Dil Kurumu *tdk.gov.tr*. N.d. Web. 12 Kasım 2015.

Hançerlioğlu, Orhan. *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1970. Baskı.

Howe, Neil, and William A. Strauss. *Millennials Rising: The next Great Generation*. New York: Vintage, 2000. Print.

"Internet Users in The World". *internetlivestats.com*. n.p., n.d. Web. 09 Eylül. 2015.

"İmaj" Tan. 1. Türk Dil Kurumu." *tdk.gov.tr*. n.p., n.d. Web. 17 Mart 2016.

"İmge" Tan. 1. Türk Dil Kurumu. *tdk.gov.tr*. n.p. 26 Eylül 2006. Web. 15 Mart 2016.

Jajes, Anne Thurmann. "Sound Art." *xenopraxis.net* n.p., n.d. Web. 19 Aralık 2014.

LaBelle, Brandon. *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. New York: Continuum International, 2006. Baskı.

Leibniz, Gottfried Wilhelm, Roger Ariew, and Daniel Garber. *Philosophical Essays*. Indianapolis: Hackett Pub. 1989. Baskı.

Kahn, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge, MA: MIT, 1999. Baskı.

---. "Sound Art, Art, Music," Special Issue On Sound Art, Editör. Ben Basan. *The Iowa Review Web*, 8:1 n.p. Şubat/Mart (2006). Baskı

Kahn, Douglas, ve Gregory Whitehead. *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-garde*. Cambridge: MIT, 1992. Baskı.

Kania, Andrew. "The Philosophy of Music." *plato.stanford.edu*. Stanford University, 22 Ekim 2007. Web. 09 Ağustos 2015.

Kelly, Caleb. *Sound*. London: Whitechapel Gallery, 2011. Baskı.

Khan, Inayat. *Mystery Of The Sound*. Victoria: Ekstasis Editions, 2003. Baskı.

Kim-Cohen, Seth. *In the Blink of an Ear: Toward a Non-cochlear Sonic Art*. New York: Continuum, 2009. Baskı.

La Belle, Brandon. *Acoustic Territories Sound Culture and Everyday Life*, New York: Continuum, 2010. Baskı.

Lander, Dan, and Micah Lexier. *Sound by Artists*. Toronto: Art Metropole, 1990. Baskı.

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, 1991. Baskı.

Leitner, Bernhard. *P.U.L.S.E.: Räume Der Zeit = Spaces in Time*. Ostfildern: Cantz, 2008. Baskı.

Licht, Alan. *Sound Art: Beyond Music, between Categories*. New York: Rizzoli International Publications, 2007. Baskı.

---. "Sound Art: Origins, Development and Ambiguities." *Organised Sound*. 14.01 (2009): 3. Baskı.

Mitchell, W. J. T. *İkonoloji: İmaj, Metin, İdeoloji*. Çev. Hüsamettin Arslan. İstanbul: Paradigma Yayınları, 2005. Baskı

Moles, Abraham A. *Information Theory and Esthetic Perception*. Urbana: U of Illinois, 1966. Baskı.

"Music." Tan. 1. Murray, James A. H., William Little, and C. T. Onions. *The Oxford Universal Dictionary*. Oxford: Clarendon, 1955. 1300. Baskı.

"Noise." Tan. 1.1 *Oxford Dictionaries - Dictionary, Thesaurus, & Grammar.*, *oxforddictionaries.com*. n.p., n.d. Web. 12 Kasım 2015.

O' Doherty, Brian. *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekanın İdeolojisi* Çev. Ahu Antmen. İstanbul: Sel Yayıncılık. 2010.

Ouzounian, Gascia. *Sound Art and Spatial Practices Situating Sound Installation Art since 1958*. Tez. 2008. Baskı.

Özgür, Ferhat. "Dil-İmge-Güncel Sanat." *Bosphorus Art Project Quarterly*. *bapq.net*. n.p. 12 Dec. 1999. Web. 15 Mart 2016.

"Permanent Works of Max Neuhaus." *max-neuhaus.info*. n.p., n.d. Web. 09 Eylül. 2015.

"Phonograph." *Encyclopaedia Britannica*. *Britannica Academic*. *britannicaacademic.com*. Web. 14. Aralık 2014.

"Radio." *Encyclopaedia Britannica*. *Britannica Academic*. *britannicaacademic.com*. Web. 21 Aralık 2015.

Ranciere, Jacques. *Görüntülerin Yazgısı: Duyuların Paylaşımı*. Çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: Versus Kitap, 2008. Baskı.

Roads, Curtis, and John Strawn. *The Computer Music Tutorial*. Cambridge: MIT, 1996. Baskı.

- Ross, Alex. *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007. Baskı.
- Russolo, Luigi, Çev. Robert Filliou Francesco ve Balilla Pratella. *The Art of Noise: Futurist Manifesto, 1913*. New York: Something Else Press, 1967. Baskı.
- Say, Ahmet. *Müzik Nedir, Nasıl Bir Sanattır?* İstanbul: Evrensel Basım Yayım, 2008. Baskı.
- Schafer, R. Murray. "Önsöz." *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*. Ed. Jean François Augoyard ve Henry Torgue. Montreal: McGill Queen's UP, 2006. Xi-Xviii. Baskı.
- Serres, Michel. *Genesis*. Çev. Genevieve James ve James Nielson. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995. Baskı.
- "Silence." Tan. 1. *Cambridge Free English Dictionary and Thesaurus*. n.p., Web. 09 Eylül 2015.
- "Silence." Tan. 1.1. *Oxford Dictionaries - Dictionary, Thesaurus, & Grammar*. n.p., Web. 09. Eylül 2015.
- Strawn, John Michael. *The Intégrales of Edgard Varèse*. Oberlin: Oberlin Conservatory, 1973. Baskı.
- "The Elements of Music." *Western Michigan University. wmich.edu*. n.d., n.p. Web. 12. Mayıs 2014.
- Toop, David. *Sinister Resonance: The Mediumship of the Listener*. New York: Continuum, 2010. Baskı.

Varèse, Edgard. "The Liberation of Sound." *Audio Culture: Readings in Modern Music*, ed. Christopher Cox and Daniel Warner. London: Continuum, 2004. Baskı

"Visitor Figures 2014", *The Art Newspaper*. Sayı 24. Nisan 2015. Baskı.

Voegelin, Salomé. *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. New York: Continuum, 2010. Baskı.

Wallin, Nils Lennart, Björn Merker ve Steven Brown. *The Origins of Music*. Cambridge: MIT, 2000. Baskı.

White, John David. *The Analysis of Music*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1976. Baskı.

Worby, Robert. "Introduction to Sound Art." *robertworby.com*. N.p., 2006. Web. 26 Kasım 2014.

Wolsey, Merrilee. *Perceiving Voices in Contemporary Art an Auditory Exploration of Image, Sculpture and Architecture*. Yüksek Lisans Tezi. Concordia University, 2009. Baskı.

Ziss, Avner. *Foundations of Marxist Aesthetics*. Moscow: Progress, 1977. Baskı.

Sesin İmgeyle İlişkisi

ORIGINALITY REPORT

5%

SIMILARITY INDEX

4%

INTERNET SOURCES

2%

PUBLICATIONS

3%

STUDENT PAPERS

PRIMARY SOURCES

1

Submitted to TechKnowledge Turkey

Student Paper

<1%

2

aydinyeniufuk.com.tr

Internet Source

<1%

3

www.gorselsanatlar.org

Internet Source

<1%

4

mehmethaciosmanoglu.blogspot.com

Internet Source

<1%

5

Submitted to Bath Spa University College

Student Paper

<1%

6

tr.wikipedia.org

Internet Source

<1%

7

www.bapq.net

Internet Source

<1%

8

ucbsound.org

Internet Source

<1%

9

m.friendfeed-media.com

Internet Source

<1%

10

eprints.ucm.es

Internet Source

<1%

11	acikerisim.deu.edu.tr Internet Source	<1 %
12	nedir.ileilgili.org Internet Source	<1 %
13	bilim-felsefesi.blogspot.com Internet Source	<1 %
14	www.rsskitap.com Internet Source	<1 %
15	dergipark.ulakbim.gov.tr Internet Source	<1 %
16	www.turkishstudies.net Internet Source	<1 %
17	www.sanatblog.com Internet Source	<1 %
18	www.slideshare.net Internet Source	<1 %
19	etropic.jcu.edu.au Internet Source	<1 %
20	katalog.hacettepe.edu.tr Internet Source	<1 %
21	penandneo.spaces.live.com Internet Source	<1 %
22	Submitted to University System of Georgia Student Paper	<1 %

23	Submitted to University of Leeds Student Paper	<1 %
24	Roger Hillman. "Coming to Our Senses : The Viewer and Herzog's Sonic Worlds", A Companion to Werner Herzog Prager/A Companion to Werner Herzog, 05/28/2012 Publication	<1 %
25	docs.di.fc.ul.pt Internet Source	<1 %
26	Submitted to Roger Williams University Student Paper	<1 %
27	Submitted to University of Zurich Student Paper	<1 %
28	Submitted to San Joaquin Delta Community College Student Paper	<1 %
29	trottner.se Internet Source	<1 %
30	KAYABAŞI, Bekir. "EDEBİYATIMIZI BİÇİMLENDİREN İKİ SÖZCÜK ÜZERİNE: BEYİT VE MISRA", Adıyaman Üniveristesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015. Publication	<1 %
31	Submitted to Collin County Community College Student Paper	<1 %

Submitted to CSU, San Marcos

32

Student Paper

<1 %

33

www.criticalimprov.com

Internet Source

<1 %

34

Submitted to Poly High School

Student Paper

<1 %

35

Submitted to University of Brighton

Student Paper

<1 %

36

Submitted to Pearson MyLabs

Student Paper

<1 %

37

Submitted to City University of New York
System

Student Paper

<1 %

38

Bob Perelman. "Write the Power", American
Literary History, 1994

Publication

<1 %

39

www.robertworby.com

Internet Source

<1 %

40

spectrum.library.concordia.ca

Internet Source

<1 %

41

www.shu.ac.uk

Internet Source

<1 %

42

acikerisim.iku.edu.tr:8080

Internet Source

<1 %

43

www.kiasma.fi

Internet Source

<1 %

44	Submitted to Goldsmiths' College Student Paper	<1 %
45	Lalanne, Laurence, Mitsouko Van Assche, Weixin Wang, and Anne Giersch. "Looking forward: An impaired ability in patients with schizophrenia?", <i>Neuropsychologia</i> , 2012. Publication	<1 %
46	hr.wikipedia.org Internet Source	<1 %
47	Submitted to Chinese International School Student Paper	<1 %
48	Submitted to American University of Iraq Student Paper	<1 %
49	Submitted to Hartland High School Student Paper	<1 %
50	Submitted to Lynbrook High School Student Paper	<1 %
51	Submitted to University of Florida Student Paper	<1 %
52	www.mirilti.com Internet Source	<1 %
53	en.wikipedia.org Internet Source	<1 %
54	www.palgraveconnect.com Internet Source	<1 %

55	www.fotografya.gen.tr Internet Source	<1 %
56	Submitted to Istanbul Bilgi University Student Paper	<1 %
57	Batchelor, Peter. "Lowercase Strategies in Public Sound Art: celebrating the transient audience", Organised Sound, 2013. Publication	<1 %
58	dl.dropboxusercontent.com Internet Source	<1 %
59	www.thesis.bilkent.edu.tr Internet Source	<1 %
60	www.solukbeniz.com Internet Source	<1 %
61	www.msxlabs.org Internet Source	<1 %
62	matthewclimbseverest.com Internet Source	<1 %
63	www.hayalperdesi.net Internet Source	<1 %
64	YILDIZ, Mustafa. "Edebiyatın felsefi temeli üzerine", Ülke Yayın Haber Tic. Ltd. Şirketi, 2014. Publication	<1 %
65	Gemma Lopez. "After Theory: Academia and the Death of Aesthetic Relish in Zadie	<1 %

Smith's On Beauty (2005)", Critique Studies in Contemporary Fiction, 07/30/2010

Publication

66

chikaplogic.blog63.fc2.com

Internet Source

<1 %

67

www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080

Internet Source

<1 %

68

İskenderoğlu, Levent. "ÇOCUK
RESİMLERİNDE GÖRME BİÇİMLERİ", e-
Journal of New World Sciences Academy
(NWSA)/13063111, 20100401

Publication

<1 %

69

OĞUZ, Orhan. "Ahmet Hâşim'in "Frankfurt
Seyahatnamesi"nde Batı imajı", Gaziantep
Üniversitesi, 2012.

Publication

<1 %

EXCLUDE QUOTES OFF

EXCLUDE MATCHES OFF

EXCLUDE
BIBLIOGRAPHY OFF