

ARKİTEKSONİK:
MEKAN-ZAMANIN SES ARACILIĞIYLA GENİŞLEMİŞ ALANININ TEKTONİĞİ

Selin ARSLAN

Lisansüstü Programlar Enstitüsü

Mimarlık Tarihi, Teorisi ve Eleştirisi

Yüksek Lisans Programı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Veli Şafak UYSAL

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ

2020

Kabul ve Onay

115823024 Selin Arslan tarafından hazırlanan “Arkiteksonik: Mekan-Zamanın Ses Aracılığıyla Genişlemiş Alanının Tektoniği / Architectonics: The Tectonics of Space-Time’s Field Expanded by Sound” başlıklı bu çalışma dijital ortamda yapılan tez savunma sonucunda başarılı bulunarak aşağıdaki jüri tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmesine karar verilmiştir.

İlgili onaylar elektronik posta yolu ile alınmıştır.

Tez Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Veli Şafak UYSAL İstanbul Bilgi Üniversitesi

Jüri Üyeleri : Dr. Öğr. Üyesi Elif Kendir BERAHA İstanbul Bilgi Üniversitesi

Doç. Dr. Cevdet EREK İstanbul Teknik Üniversitesi

Tezin Onaylandığı Tarih: 20.05.2020

Toplam Sayfa Sayısı : 139

Anahtar Kelimeler (Türkçe)

- 1) Ses sanatı
- 2) Mekan-Zaman
- 3) Genişlemiş Alan
- 4) Tektonik
- 5) Yersiz yurtsuzlaşma

Anahtar Kelimeler (İngilizce)

- 1) Sound art
- 2) Time-Space
- 3) Expanded Field
- 4) Tectonics
- 5) Deterritorialization

ÖZET

ARKİTEKSONİK: MEKAN-ZAMANIN SES ARACILIĞIYLA GENİŞLEMİŞ ALANININ TEKTONİĞİ

Bu çalışma, müzik ve/ya mimarlık eğitimi almış, sesi malzeme olarak kullanan, mekanı ses aracılığıyla sorunsallaştıran çağdaş sanatçıların yapıtları üzerine bir incelemedir.

Çalışma, sanat üretimini ses ile mekan-zaman arasındaki etkileşim üzerinde temellendiren sanatçıların yapıtlarını mimarideki tektonik kavramı ile analiz eder. Çalışmada, söz konusu etkileşimi ses sanatı, ses enstalasyonları, ses peyzajı, vb. kavramlardan daha kapsamlı ifade eden —arkitektonik ve sonik kelimelerinden türetilmiş— *arkiteksonik* kavramı önerilmiştir.

Çalışma, arkiteksoniğin birleştirici doğasını Rosalind E. Krauss'un “genişlemiş alan” kuramından hareketle bağlam ve deneyim kavramları üzerinden analiz ederek diyagramlaştırır.

Ortaya koyduğu analitik eksenlerin gerçekleştirilemez idealleştirmeler olduğunun farkında olan çalışma sonuçta, tüm arkiteksonik yapıtların son diyagramda görselleştirilen bu eksenlerin aralarında konumlanan melez, karmaşık, heterojen üretimler olduğunu belirtir.

ABSTRACT

ARCHITECSONICS: THE TECTONICS OF SPACE-TIME'S FIELD EXPANDED BY SOUND

This study is a research on the works of contemporary artists that received musical and/or architectural education, use sound as a material, and problematize the space via sound.

The study analyzes the works of the artists whose artistic productions are based on the interaction between sound and space-time via the concept of tectonics borrowed from architecture. In the study, *architecsonics* —derived from “architectonics” and “sonic”— is coined as a new concept which identifies this interaction more comprehensively than the concepts like sound art, sound installation, soundscape, etc.

The study diagrams the integrative nature of architecsonics analyzing via the concepts of context and experience with reference to Rosalind E. Krauss’s theory of “expanded field”.

Consequently, the study indicates that all works of architecsonics are hybrid, complex and heterogenous productions which are posited between the axialities presented in the final diagram, recognizing that these analytical axialities are unrealizable idealisations.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
ŞEKİLLER DİZİNİ	vi
1. GİRİŞ: SES, SESSİZLİK, ARKİTEKSONİK	1
2. GENİŞLEMİŞ ALAN.....	5
3. ARKİTEKSONİK YAPITLARIN MEKAN-ZAMAN BOYUTLARI....	23
3.1.Mekan ve Zamanın Bütünselleşmesi Üzerine.....	27
3.2. Arkiteksonik Yapıtların İki Boyutu	34
3.2.1. Bağlam	34
3.2.2. Deneyim.....	38
4. TEKTONİK KAVRAMININ GENLEŞMESİ ÜZERİNE.....	44
5. ARKİTEKSONİK YAPITLARIN MEKAN-ZAMAN TEKTONİĞİ.....	60
5.1. Tek Yer / Kayıt	67
5.2. Çok Yer / Kayıt	80
5.3. Tek Yer / Canlı.....	100
5.4. Çok Yer / Canlı	112
6. SONUÇ	126
KAYNAKÇA.....	132

ŞEKİLLER DİZİNİ:

Şekil 2.1. Rosalind E. Krauss, 1978.....	7
Şekil 2.2. Krauss'un "Sculpture in the Expanded Field" makalesinde heykelin genişlemiş alanının jenerik diyagramı, 1979.....	9
Şekil 2.3. Krauss'un "Sculpture in the Expanded Field" adlı makalesindeki heykelin genişlemiş alanının diyagram oluşum mantığı, 1979.....	11
Şekil 2.4. Krauss'un "Sculpture in the Expanded Field" adlı makalesindeki heykelin genişlemiş alanını gösteren diyagramının tamamlanmış hali, 1979.....	12
Şekil 2.5. Krauss'un <i>The Optical Unconscious</i> adlı kitabında resimde figür ve zemin ilişkisini analiz etmek için kullandığı diyagram, 1993.....	14
Şekil 2.6. Fares'in "Painting in the Expanded Field" adlı makalesindeki resmin genişlemiş alanını gösteren diyagram, 2004.....	15
Şekil 2.7. Meyer'in "The Expanded Field of Landscape Architecture" adlı makalesindeki peyzaj mimarisinin genişlemiş alanını gösteren diyagram, 1997.....	16
Şekil 2.8. Berman ve Burnham'ın <i>Expanded Field: Installation Architecture Beyond Art</i> adlı kitabındaki enstalasyon sanatının genişlemiş alanını gösteren diyagram, 2014.....	20
Şekil 2.9. Kim-Cohen'in <i>In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art</i> adlı kitabındaki ses sanatının genişlemiş alanını gösteren diyagram, 2009.....	21
Şekil 5.1. Philips Pavyonu, 1958.....	68
Şekil 5.2. Şekil 5.2. Xenakis'in Philips Pavyonu eskizi, 1957.....	71

Şekil 5.3. Philips Pavyonu, iç duvarlara monte edilmiş güçlü hoparlörler.....	72
Şekil 5.4. Le Cylindre Sonore 1987. Parc de la Villette, Paris.....	77
Şekil 5.5. Le Cylindre Sonore 1987. Parc de la Villette, Paris.....	79
Şekil 5.6. 317 prepared DC-motors, paper bags, shipping container, Zimoun, 2016.....	82
Şekil 5.7. 317 prepared DC-motors, paper bags, shipping container, Zimoun, 2016.....	87
Şekil 5.8. Bergama Stereo, Cevdet Erek, Hamburger Bahnhof, Berlin, 2019.....	95
Şekil 5.9. Times Square, Max Neuhaus, 1977.....	101
Şekil 5.10. Times Square, Max Neuhaus, 1977.	103
Şekil 5.11. Singing Ringing Tree, Tonkin & Liu 2009.....	108
Şekil 5.12. I am Sitting in a Room, Alvin Lucier, MOMA, New York, 2014.....	114
Şekil 5.13. offroad, v.2, Céleste Boursier-Mougenot, Arter, İstanbul, 2019.....	123
Şekil 5.14. Arkiteksonik Yapıtların Mekan -Zaman Tektoniği Diyagramı.....	130
Şekil 5.15. Arkiteksonik Yapıtlar Diyagramı Lejant	130

GİRİŞ

1. SES, SESSİZLİK, ARKİTEKSONİK

“Ses, bizi istila eder, bize tecavüz eder, bizi tahrik eder, bizi sürükler, bizi delip geçer. Bizi bir kara deliğe düşürmek için olduğu kadar, bir kozmosa açmak için de yerküreyi terk eder.”

Gilles Deleuze & Félix Guattari (1987, 348)

Bu metnin ilk sesi; kendisinden sonra gelecek tüm seslerin, kelimelerin, söylemlerin başlangıcı... John Cage’in “Boş mekan veya boş zaman diye bir şey yoktur. Daima duyulacak, görülecek bir şey vardır. Gerçek şu ki, sessizlik yapmaya çalışsak da yapamayız.” (1976, 8) cümleleriyle ifade ettiği haklı iddiasına bir anlığına da olsa bir karşı çıkış... Sessizlikten sonra gelen ilk ses; adeta evrenin yaratılış anında ortaya çıkan ve mutlak sessizlikten doğan, sessizlikte saklı olan ses...

Kuşkusuz bu çalışmanın kişisel motivasyonları, düşünsel arka planı ve kapsamlı bir kaynakçası var. Ama yine de tezin başlangıcından önceki yerin, anın ve durumun; sırasıyla mutlak boşluk, zamansızlık ve sessizlik olduğu varsayılabilir. Böyle bakıldığında, çalışmanın kendisi de ses aracılığıyla mekan ve zamana yapılmış bir müdahaledir. Başka bir deyişle, mekan ve zamanın sesle genişletilmesi, birbirine eklemlenmesi...

Aslında Cage’in ifadesi bu tezin temel motivasyonuna da atıfta bulunur: Mekan ve zamanın birbiriyle birleşmesine, bu birleşimin insan tarafından algılanması ve kavranmasına sesin katkısı üzerine düşünmek... Söz konusu motivasyonun temelinde, bir yandan mimarlık eğitimi aracılığıyla mekan ile, diğer yandan ise konservatuvar eğitimi aracılığıyla müzik (ses) ile kurulan ve uzun bir zamandır süren dolaysız ilişkimin elbette etkisi var. Hem mekan ve zamanı, hem de deneyim ve bağlamı birbirine ördüğünü hissettiğim sesi malzeme olarak kullanan güncel sanat yapıtlarının söz konusu potansiyeli üzerine yoğunlaşabileceğimi düşündüm. Bu bağlamda tez, her şeyden önce böyle bir motivasyon ile başlayan düşünsel bir yolculuğun ürünüdür.

Öte yandan, çalışmanın küresel ölçekte güncel bir sorun ile doğrudan bağlantılı olduğu da ileri sürülebilir. Bu sorun insan, hayat, toplum, evren, sanat, mekan-zaman gibi karmaşık olduğu kadar çelişkili yapıları parçalara ve kategorilere ayırarak inceleyen bakışların geçerliliklerini kaybettikleri bir dönemde, bütünsel yaklaşımlara duyulan ihtiyacın modernlik tarihinde daha önce olmadığı kadar artmış olmasıdır. Bu ihtiyaç bağlamında, sesin mekan ve zaman kategorileri arasındaki bağlayıcılık işlevi önem kazanır. Bu işlev, söz konusu bütünsellik perspektifini harekete geçirerek, mekan üretimi ile hayatın akışı arasında yeniden bağlantı kurabilir. Dahası, bunu sağlayacak şeyin ses ile beden —başka deyişle akustik olan ile biyolojik varlık— arasındaki doğal bağlantı olduğu iddia edilebilir. Ses dinamikleri, biyolojik varlığımız üzerinden bizi türlü deneyimlere sevk eder.

Mimarlık bilgisi, temsil araçlarının icadından önce deneyim yoluyla aktarılagelmiştir. Temsil araçlarının ortaya çıkışından sonra, mimari pratik süreçleri ve kuşkusuz bu pratiklerin sonucu olan imal edilmiş ürünler giderek artan bir yoğunlukla görme duyusunun hegemonyası ile kavranırlar. Gözün hiyerarşik seçiciliğiyle kurduğu gerçeklik yanılsamasına karşın akışkan, kaygan ve soyut *ses*, kulak duyu organı ile söz konusu hegemonyadan kaçma ihtimalini ortaya çıkarır.

Göstermenin, görmenin ve dolayısıyla görülen şeylerin egemen olduğu bir dünyada, göz adeta bir “diktatör”e dönüşmüş ve aynı nedenle görme duyusu aşırı gelişmiştir (Berendt 1988, 29). Öte yandan ironiktir ki gözleri kapamak ve gösterilmeye çalışılana kapanmak kolaylıkla mümkünken, aynı şey kulak ile sese yapılamaz.

Bölüm başındaki Deleuze ve Guattari epigrafi, sesin rahatsız edici, yersiz-yurtsuzlaştırıcı¹, insanı deneyime zorlayan kuşatıcı gücüne işaret eder. Ayrıca, sesin eşzamanlı olarak hem

¹ Yersiz yurtsuzlaşma (Fr. *Déterritorialisation*), Deleuze ve Guattari tarafından icat edilmiş bir kavramdır. Fransızcada “yer, bölge, alan, ülke, vb.” anlamına gelen *territoire* kelimesinden türetilmiştir. Kavram, göçebe kavimlerin geçici bir süreyle konakladıkları yerden, bölgeden ayrıldıktan sonra yine geçici bir süre için bir başka yerde, bölgede çadırlarını kurlmalarına işaret etmektedir. Deleuze ve Guattari için ise kavram, hiyerarşik, sabit ve değişmez bir yapıya dönüşmeye yüz tutmuş, katı bir katmana evrilme eğilimi gösteren her tür oluşumu, yeniden “olay”ın hareketliliği, hiyerarşi karşıtlığı ve açık sonluluğu ile buluşturan süreçleri ifade eder. Kısaca, kişi, eylem veya düşüncüyü kalıcılaşma eğilimindeki yerinden eden, onları farklı ve yeni yerlere yönlendiren tüm hareketlenmelere işaret eden bir kavramdır. Biyolojik evrim bağlamında, tüm canlı türleri önce suda yerli yurtlulaşmış, ardından bazıları karaya çıkmak üzere yersiz yurtsuzlaşmış, karada yaşamaya başladıklarında ise

yıkıcı hem de yaratıcı olabilen gücüne de atıfta bulunur: Ses bizi, bilinmeyen ve kaotik olana olduğu kadar, tanıdık ve kozmik olana da iter. Kaos ile kozmosu, çelişki ile karmaşıklığı birleştirir. Deleuzeyen *chaosmos*'u yani hayatın kendisini yaratır. Müzik yazarı Joachim-Ernst Berendt'in vurguladığı gibi, kulağın aşkınlığı gözün aşkınlığından daha doğal ve derindir (1988).

Türk Dil Kurumu'nun *ses* kelimesi tanımlarının ilkinde “kulağın duyabildiği titreşim, seda, ün” ifadeleri vardır. Müzik disiplini ise *ses*'i, “aralarında uyum bulunan titreşimler” olarak tanımlamaktadır. Dolayısıyla, ses kavramı tanımlanırken frekans (sıklık), şiddet, tını, ve rezonans (titreşim) gibi fiziksel ve beden dolayımıyla algılanabilen özelliklerin hepsi kaçınılmaz olarak ortadadır. Kültürel, ontolojik ve epistemolojik olaraksa ses kavramı, çoğunlukla müzik disiplininin malzemesi veya ortamı olarak kullanılmıştır. Engin Esen, *ses*'in fiziksel bir kuvvet, psikolojik bir süreç, ontolojik ve epistemolojik bilgi, mekansal bir deneyim ya da ekolojik bir değer olmak gibi farklı yönlerden sanat tarihinin farklı evrelerinde birçok sanatçı tarafından malzeme edinilmiş bir fenomen olduğunu vurgular (2016 a).

Bu bağlamda tezin amacı, sesi malzeme edinen ve ses ile mekan-zaman arasındaki ilişkiyi sorunsallaştıran sanat yapıtlarının, bu yapıtların çözümlenmesinde kullanılan mimarlık kuramı kavramlarını yersiz-yurtsuzlaştırma, başka bir ifadeyle kavramları *genişletme* potansiyelini açığa çıkarmayı denemektir. Dolayısıyla tezin sorunsalı, söz konusu yapıtların mekan-zaman sürekliliğini; mekanı *bağlam*, zamanı ise *deneyim* aracılığıyla yeniden kurmak için hangi farklı açılımlara işaret ettiğini saptamaktır.

Çalışma, özellikle 20. yüzyılın son çeyreğinde özerk bilgi alanını terk ederek bir *yer*'e yerleşen ve ziyaretçinin katılımını talep eden çağdaş sanat yapıtları arasında, sesi malzeme olarak kullanan güncel sanat yapıtlarını kapsar. Bu pratikler, salt mimarlık ya da salt müzik merceğinden okunamadıkları gibi, ses ile mekan-zaman arasındaki ilişkiyi de sorunsallaştırırlar. Söz konusu yapıtların bağlam ve deneyim açılımlarının tespitinde, sanat kuramcısı, tarihçisi ve eleştirmeni Rosalind E. Krauss'un yapısalcı çözümlemesi, tezin

bu kez karada yerli yurtlulaşmışlardır. Dolayısıyla kavram aslında yerli yurtlulaşma ile yersiz yurtsuzlaşma arasındaki sonsuz ve sürekli bir döngüye atıfta bulunur.

kuramsal çerçevesi olarak kullanılır. Krauss'un çözümlemesinden yola çıkarak, konu ile ilgili literatür taraması, vaka çözümlemesi ve sınıflandırma denemesi yapılacaktır.

Sesi birincil malzeme olarak kullanan ve mekan-zaman ile ilişkilenmeyi dert edinen söz konusu ilişki üzerinde temellenen sanat yapıtları, tarihsel süreç içinde *ses sanatı*, *ses enstalasyonu*, *ses heykeli*, *sonik sanat*, *ses peyzajı* benzeri pek çok farklı kavram ile sınıflandırılmıştır. Bu yapıtlar, mekan ve zamanın birbirinden ayrılamaz potansiyeli ile sesin mekan-zaman ile ilişkilene biçimini tartışmaya açma imkanı verir. Mekan kavramını söz konusu ilişkisellik içinde biçimsel, işlevsel ve ontolojik anlamda kavramaya çalışanlar, yoğunlukla mimarlık kuramcıları olagelmıştır. Mimarlık kuramı tarihi boyunca —özellikle 1960'lı yıllardan itibaren— yoğunlukla tartışılan kavramlardan biri olan *tektonik* kavramı da, söz konusu yapıtları mimarlık dolayısıyla tartışmaya açmak için en doğru bağlayıcı kavram olarak öngörülmüştür. Bu kavramın kullanılmasındaki önemli nedenlerden biri, tektoniğin belirleyici niteliğinin en genel anlamıyla *birleştiricilik* olmasıdır.

Tez çalışmasında, söz konusu yapıtları hem küratöryel anlamda sınıflandırmak hem de anlamlandırmak için kullanılan kavramların yoğunlukla tek bir —ya da en fazla iki farklı— soruna işaret etme gücü olduğu görülmüştür. Bu nedenle, mekan-zaman kavramlarının birbirinden ayrılmazlığını ve sesin bu iki kavramla ilişkilene biçimini sorunsallaştıran, yeniden düşünülebilir kılan yapıtlar ve onları üreten sanat pratiklerinin sınıflandırılması için, mimarlık pratiğinin *arkitektonik* kavramıyla; işitsel sanatların tektonik malzemesi olduğunu iddia ettiğim ses kavramına gönderme yapan ve sessel olanı anlatan *sonik* kavramının melezlenmesinden türetilen *arkiteksonik* ismi önerilir. Bundan sonraki bölümlerde, bu bölümde tanımlanan ilişkisellik bağlamına giren her eser *arkiteksonik* yapıt kavramı altında tartışılacaktır. Sesin mekan ve zamanla girdiği etkileşim biçimleriyle ilgili üretimler için kullanılacak *arkiteksonik* kavramının, literatüre kavramsal bir katkı olması hedeflenmektedir.

2. GENİŞLEMİŞ ALAN

“Sanatın işlevinin, deneyimi —bu işlevi icra etmek için tanrı vergisi bir yeteneğe sahip sanatçının özel dehası ile birlikte— sıradandan sıradışıma, basmakalıptan biriciğe, alçaktan yükseğe çıkararak yüceltmek veya dönüştürmek olduğu ‘yüceltme modeli’ni artık kabul etmiyoruz”

Rosalind E. Krauss (1991, 3-4)

“(…) Tam şurada oturacağım, duyma ve hayal etme yeteneğimi bekleyerek,
Ve şarkımı söyleyeceğim, duyma ve hayal etme yeteneğimi bekleyerek,
Başımın üstündeki yalnızlığımı dalarak,
Bazen sen de hayret etmiyor musun,
Şu ses ve görüntüye?”

David Bowie, “Sound and Vision” (1977)

Sanatın yolu uzun zamandır sanatın üretim araçlarına virtüöz seviyesinde hakimiyetin gerekmediği sıradan, gündelik edimlerin, her an her yerde bulunabilen nesnelere istiflenmesi ve kavramsal çerçevelerle kesiştiği yeni yerlerden geçer. Dolayısıyla sanat pratikleri konvansiyonel sınırların bulanıklaşması, çerçevelerinin kesin ve keskin hatlarının amorflaşması, başka deyişle alışılmış alanlarının genişlemesiyle karşı karşıya kalır.

Genişleme kavramı, sanat disiplininin başka disiplinlerle ilişkilenebilmesine ve özellikle modern ikili karşıtlıkların çözülmesiyle ortaya çıkan muğlak alanlara doğru yersiz-yurtsuzlaşmasına işaret eder. Söz konusu alan genişlemesi, aslında bizi bir seviyeden bir başka seviyeye taşıma gücüne sahip sanat üretiminin edimselleşmesi olarak da yorumlanabilir. Arkitektonik böylesi bir alan genişlemesinin merkezinde konumlanan bir dizi pratiğin niteliğidir. Tanımı gereği farklı disiplinleri bir araya getirir, kesiştirir, üst üste bindirir. Dahası, yarattığı etkiler de katılımcının deneyim ve kavram çerçevelerini sarsar ve parçalar. Bu nedenle, tezin bu bölümünde çağdaş sanattaki alan genişlemesinin kuramsal arka planına odaklanılır. Öte yandan, tüm arkitektonik yapıtlar az veya çok mekanla (mimari, arkitektonik) ilişkilidir. Dolayısıyla, aynı zamanda mimarlık nesnesi ve üretiminin tanımında başvurulan en eski kavramlardan olan *tektonik* kavramının da tarihsel genişlemesi hakkındadır. Böylelikle, tezin ilerleyen bölümlerinde arkitektoniğin ürettiği ve ürettiği genişlemiş alanın, tektonik kavramının genişlemesiyle de bağlantısı kurulur.

Sanat eleştirmeni ve kuramcısı Rosalind E. Krauss, postyapısalcı düşüncenin yolunu 20. yüzyılın son çeyreğinde çağdaş Amerikan sanatıyla kesiştirir. Krauss'un neredeyse tüm çalışmaları "genişleme kuramı" başlığı altında incelenebilir. Dolayısıyla, bu çalışmalar Michel Foucault, Jacques Derrida, Roland Barthes gibi düşünürlerin eleştirel yaklaşımlarını çağdaş sanata doğru genişletir. Kuşkusuz tersi de doğrudur; Krauss'un modern sanatın çerçevesini de —kendisini bağlam, deneyim, katılım, malzeme, süreç ve benzeri kavramlar aracılığıyla ortaya koyan— yeni bir eleştireliliğe doğru genişlettiği de ileri sürülebilir. Söz konusu iki yönlü genişlemenin, disiplinler arasındaki sınırların muğlaklaşması, sınır ihlallerinin, etkileşim ve alışverişlerin ötesinde, disiplin içi kavramların, algılama ve kavrama biçimlerinin —iktidar kurucu— konvansiyonel kalıplarının keskin, katı sınırlarının sıvılaşmasına da yol açtığı belirtilmelidir.

Krauss'un sanat yapıtlarıyla kurduğu öznel, rastlantısal, dolayısıyla kararsız, ancak sahici deneyimlere dayanan ilişki, yeni bir eleştiri kanalı açar. Geliştirdiği politik eleştiriyle, konvansiyonel sanatın kaçınılmaz biçimde sona ereceğini vurgular. Sanat üretiminin görevini, nitel anlamda zirveye ulaşmak olarak tanımlayan erekselci sanat kuramcı, tarihçi ve eleştirmenlerinin *büyük anlatılarının* aşınmasına yol açar. Söz konusu aşınma, modern sanatta soyutlama ve mutlak anlam arayışı aracılığıyla bastırılmıştır. Krauss ise, hayat ile dolaysızca bağlantılı olması nedeniyle yer, doğa, beden, cinsellik, deneyim, modern insanın ve şehrin *karanlık* tarafları, gündelik hayat benzeri pratiklerdeki güç akışlarını olumlar. Bu akışların çağdaş sanata sızmasını sağlar. Sanat üretiminde kontrol mekanizmalarının, her türlü sansür girişiminin temelini sarsan bu bakış açısı, sanat yapıtını, kendisini çevreleyen ve koşullandıran tarihsel ve toplumsal bağlamından özgürleştirir. Burada aslında söz konusu olan, tarihsel ve toplumsal bağlamdan mutlak bir kopuş değil, ancak sanat yapıtının bağlama *mutlak* anlamda bağımlı olmaktan kurtulmasıdır. Krauss'un kavramsallaştırdığı tarihsel ve toplumsal bağlam, sanat yapıtını sonsuzca çoğalan, mikro ölçekli ve kimi zaman birbirlerine zıt olgularla ilişkilenebilir. Bu yeni bağlamsallık, —20. yüzyıl ilk yarısı sanat pratiklerinin tarihsel ve toplumsal bağlam kavrayışının katı ve hiyerarşik yapılarının aksine— daha gevşek, akışkan ve hiyerarşik olmayan dokulara sahiptir. Bu özgürleşmenin sonucunun, sanat pratiklerinin kendi maddi, biçimsel veya ilişkisel varoluşlarında temellenen bir bağlamsallığa doğru yersiz yurtsuzlaşması olduğunu savunur Krauss. Tüm bu yersiz yurtsuzlaşma ve normatif aşınmaların mimarlık pratiğinde ortaya çıkan en önemli tezahürü, —bir yandan *starchitect* figürünün iktidarını

pekiştirmesine rağmen— mekanı mobilya ölçeğinden şehir ölçeğine kadar düzenleyerek inşa eden modernist yaratıcı, dahi mimar mitolojisinde çatlakların oluşmasıdır. Mimarlar da, bir sorunsala dönüşen tasarım edimiyle yeniden ilişkilenecek için, toplumsal çevreden özenle yalıtılarak dokunulmaz kılınmış atölyelerinin dışına çıkmaya ve bağlamı —Krauss’un sonsuzca çoğalan, mikro ölçekli ve birbirlerine zıt olgularla ilişkilenen bağlamını— deneyimlemeye başlarlar.

Öte yandan söz konusu bağlam, aynı zamanda post-endüstriyel teknolojinin bilginin çoğaltım ve yayılımını kolaylaştıran düzeneklerinin (enformasyon modelleme programları, yeni temsil teknolojileri, açık veri tabanları vb.) ortamıdır. Bu ortamda tekil ve kahraman mimar, otorite ve iktidarını başka uzman, grup ve kolektiflerle paylaşmak zorunda kalır. Bu süreçte, yoktan yaratım ve sıfır noktası mitleri üzerine inşa edilmiş *özgünlük* kavramı ise yerini bağlamsallık, ilişkisellik, devşirme, yeniden kullanım, hazır yapıt benzeri kavramlara bırakır. Mimarlık kuramına gösterilen ilgi de bir yandan mimarsız mimarlıklara, vernakülere, geleneksele ve yasadışı mekansal üretime, öte yandan edebiyat, çağdaş sanat, biyoloji, dilbilim benzeri disiplin dışı alanlarla etkileşime kayar. Bu bağlamda mimarlık, peyzaj mimarlığı, heykel, enstalasyon, performans ve ses/sessizlik üretimi arasındaki sınırları belirsiz alanda konumlanan bu çalışma da benzer bir disiplinlerarası ilginin sonucudur (Türkkan 2016).



Şekil 2.1. Rosalind E. Krauss, 1978 ²

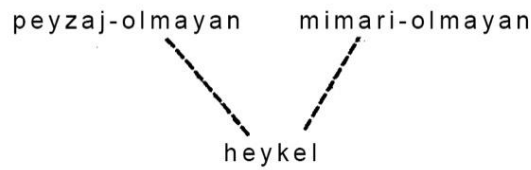
² Fotoğraf: Judy Olausen. Kaynak: https://monoskop.org/Rosalind_E._Krauss [son erişim tarihi 02.11.2019]

Krauss'un çalışmaları bu yersiz yurtsuzlaşmanın kuramsal etkilerini tespit etmesi ve doğurduğu kavramsal açılımları tartışmaya açması nedeniyle ufuk açıcudur. Tez, mimarlık, peyzaj mimarlığı, heykel, enstalasyon, performans ve ses/sessizlik üretimi arasındaki karmaşık ilişkiler ağı üzerinde konumlanan arkitektonik yapıtları sorunsallaştırırken, disiplinlerarası bir sahaya doğru genişlemiş bu ilişkileri —diyagramlaştırarak— kavrayabilmek için, Krauss'un genişleme kuramına bir araç olarak başvurur. Krauss —gerek ardından gelen sanat tarihçileri, gerekse başka disiplinlerden araştırmacılar için yol gösterici olan— kuramını “Sculpture in the Expanded Field” (1979) adlı makalesinde kristalleştirir. Makalenin adı, İkinci Dünya Savaşı sonrası heykel pratiğinin alışlagelmiş mekansal sınırlarının ötesine taşındığına ve heykel tanımının Rönesans'ta temelleri atılan kavramsal sınırlarının genişlediğine işaret eder. Kısaca, artık *heykel olmayan* heykeller vardır. Heykelin, evrensel, her yer ve her zaman için geçerli, sabit, değişmez bir kavramsal çerçevesi yoktur. Heykel pratiğini tarihsel koşulların ürünü olarak kavrayan Krauss'a göre bu gelişme, heykel kavramının genişlemesi veya bulanıklaşması, heykel ile mimari ve peyzajın sınırlarının birbirine girişmesi anlamına gelir. Makalesinin son paragrafında Krauss, genişlemiş alanın yapısının açıklanmasının —kendisinin diyagramı aracılığıyla başlattığı— haritalanması kadar önemli olduğuna dikkat çeker. Ortaya çıkan bu yeni pratiklerin, tarihselci eleştirinin karmaşık soykütük kurgularından farklı yaklaşımlarla incelenmesi gerektiğini belirtir. Sanat pratiklerinin kesin tarihsel yırtılmalarını kabul eder ve tarihsel sürecin ancak mantıksal yapının bakış açısından kavranabileceği varsayımının, bu yaklaşımların önkoşulu olduğunu söyler (Krauss 1979). Arkitektonik pratikleri, mekan-zaman birlikteliği içinde bağlam ve deneyim kavamları dolayımıyla açıklamayı ve haritalamayı hedefleyen bu tez, söz konusu pratiklerin çağdaş sanattaki bir yırtılma hattı üzerinde ortaya çıktıklarını kabul eder. Bu sürece tarihselci analizden değil, biçimi —burada, provokatif bir kavramsallaştırmayla, tektoniği— sorunsallaştıran bir mantıksal yapının bakış açısından bakmaya çalışır.

Krauss'a göre, heykel artık kaide aracılığıyla yerden koparılmıştır. Bu kopmayla, Batı sanatının en zengin üretimlerinden biri olan heykelin temsil ve işaret işlevi ile heykelin figüratif ve dikey inşasıyla ortaya çıkan anıt mantığı 19. yüzyılın sonlarına doğru çökmeye başlamıştır. Bu çöküş, modernist soyut heykelin —mutlak bir yer kaybı ile kendi kendine gönderme yapan, öz-gönderimsel— bir işarete dönüşmesiyle sonlanır. Bu süreçte heykel ile kaide arasındaki sınır bulanıklaşır. Böylece heykel konvansiyonel temsil işlevinden

uzaklaşır; kendi malzeme ve yapım sürecini göstererek özerkliğini ilan eder. Nitekim Krauss, yersizlik ve öz-gönderimsellik özellikleri nedeniyle “modernist heykelin statüsünün, dolayısıyla anlamının ve işlevinin aslında göçebe olduğu”nu ileri sürer (1979, 34). Ne var ki, yarım yüzyıl süreyle verimli bir üretime sahne olan bu göçebe statünün gücü 1950’li yıllarda tükenmeye yüz tutmuştur. Krauss’un tespitine göre, 1960’lı yıllarla birlikte heykel, heykel-olmayan ama aynı zamanda peyzaj- ve mimari-olmayan bir şeye doğru gelişerek kendi dışındaki sahaları keşfetmeye başlar; kısaca, heykelin alanı genişler. 1960 sonrası çağdaş sanat pratiklerinin alanı, sanatçının araştırması ve keşfetmesi için 20. yüzyıl ilk yarısının modern sanat pratikleri ile karşılaştırıldığında hayli geniş ve birbiriyle ilişkili konumlar kümesi sağlamakla kalmamış, ayrıca yapıtın düzenlenme biçimini belirli bir mecranın koşullarının dayatmasından özgürleştirmiştir (Krauss 1979). Bu sebeple, arkitektonik yapıtların mekan-zaman düzenlemelerinin ve ses üretiminin, konvansiyonel sınırların ötesindeki bir genişlemiş alanın ürünü olduğu görülür.

Krauss’a göre, modernist heykeldeki soyutlama mutlak bir yer kaybını ve öz-gönderimsel bir işarete dönüşmeyi beraberinde getirdiği için, heykel artık ne peyzaj (mimari-olmayan), ne de mimaridir (peyzaj-olmayan); tam anlamıyla özerkliğine kavuşmuştur. Ancak 1960’lı yılların sonlarından itibaren, modernist heykeli alışılmış mekansal sınırlarının ötesine taşıyan tarihsel bir yırtılma meydana gelmiştir. Dolayısıyla heykel; peyzaj ve mimari ile karmaşık ilişkiler kuran yeni konumlara doğru yersiz-yurtsuzlaşır. Bir başka deyişle, mutlak bir olumsuzluk üzerinde temellenen modernist heykel, “ne peyzaj-olmayan/ne de mimari-olmayan” tarafından belirlenen sınırlarının dışına doğru genişlemiştir. Krauss, bu yırtılmayı/genişlemeyi kavranabilir kılmak için üreteceği haritalamaya, (modernist) heykeli, peyzaj-olmayan ve mimari-olmayan arasına konumlandığı/sınırladığı jenerik bir diyagram ile başlar. (Şekil 2.2.)



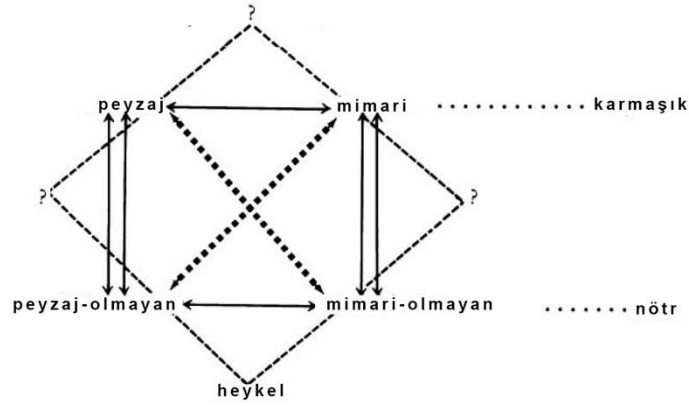
Şekil 2.2. Krauss’un “Sculpture in the Expanded Field” makalesinde heykelin genişlemiş alanının jenerik diyagramı (yazarın çevirisi).

Modernist heykelin, avangart soyutlamanın aşırılaştırılması yoluyla bir ontolojik yokluğa, *ne o* ile *ne de o*'nun toplamına dönüştüğünü görselleştiren bu diyagram, “heykel pratiğinin inşa edilmiş ile inşa edilmiş-olmayan, kültürel olan ile doğal olan arasındaki katı karşıtlıkta askıya alındığı”na işaret eder (Krauss 1979, 37).

Krauss’u heykelin sınırları üzerine düşünmeye sevk eden ise, kimi sanatçıların 1960’lı yılların sonlarından itibaren bu sınırları sorunsallaştırması olur. Çağdaş sanat üretiminin verili araçlarla değil, kültürel terimler üzerinde yapılan mantıksal işlemlerle gerçekleştiği kabulünden hareket eden Krauss da —heykel pratiğindeki tarihsel³ yarılmayı kavramsal bir modele yerleştirebilmek için— adeta postmodern bir mantıksal işlem yapar. Modernist heykelin sınırlarını çizen olumsuzluk kavramlarının (peyzaj-olmayan ve mimari-olmayan) her birinin karşısına olumlu karşıt kavramları (peyzaj ve mimari) yerleştirir. Bu işlem sayesinde peyzaj-olmayan ile mimariyi, mimari-olmayan ile peyzajı örtüştürmek mümkün olur. Böylece Krauss, heykeli peyzaj- ve mimari-olmayanlar olarak tanımlayan modernist yaklaşımın sınırlarının dışında ortaya çıkan yeni heykel pratiğini analiz edebileceği, ikili karşıtlıkların ilişkisellikleri aracılığıyla mantıksal açıdan genişlemiş bir alan elde etmiştir.

Krauss, mantıksal işlemle elde ettiği genişlemiş alandaki ilişkileri üç kategoride sınıflandırır. Bunlardan birincisi, tek oklarla ifade edilen ve *eksenler* olarak adlandırılan iki saf karşıtlık ilişkisidir. Peyzaj-olmayan ve mimari-olmayan arasındaki ilişki nötr ekseni, peyzaj ve mimari arasındaki ilişki ise karmaşık ekseni oluşturur. İkinci olarak, çift oklarla ifade edilen ve *şemalar* olarak adlandırılan (peyzaj ve peyzaj-olmayan arasında, mimari ve mimari-olmayan arasında) iki dolaşık karşıtlık ilişkisi vardır. Üçüncü olarak, kesik çizgili oklarla ifade edilen ve bağlamsal yapılar olarak adlandırılan (peyzaj ve mimari-olmayan arasında, mimari ve peyzaj-olmayan arasında olmak üzere) iki çıkarım/içerim/dolaylı anlatım ilişkisi vardır (Krauss 1979, 37). Krauss’un diyagramlaştırdığı heykelin genişlemiş alanı, bir yandan jenerik diyagramın ayna yansımalarını içerirken, öte yandan kurduğu yeni kutupsal karşıtlıklar arasında yeni alanların ortaya çıkmasını sağlar. (Şekil 2.3.)

³ Krauss savaş sonrası Amerikan sanat sahnesine egemen olan bu heykel-dışı yapıtlara tarihselci bir bakış açısıyla yaklaşmaz; peyzaj ve mimari ile kurdukları karmaşık mekansal ilişkileri inceler. Bu tercih, Krauss’un tarihselciliğin yeni, farklı, yabancı olanı alışılmış olana indirgeme veya yaklaştırma stratejisine karşı eleştirisi olarak yorumlanmalıdır (1979).



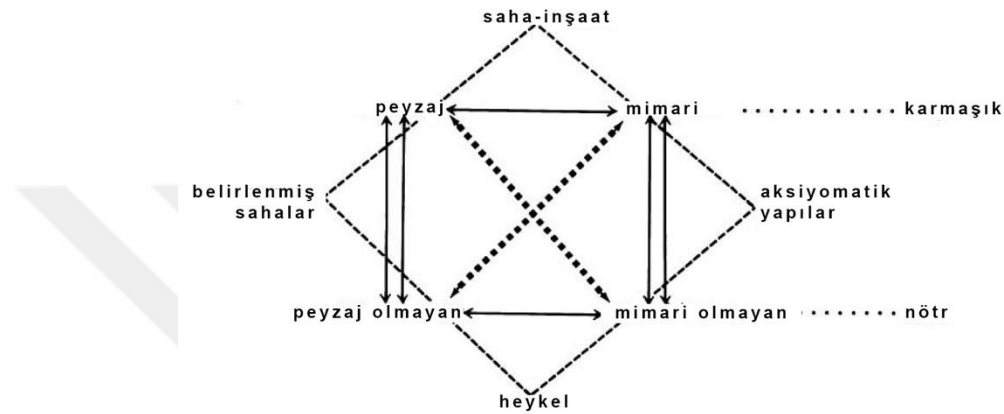
Şekil 2.3. Krauss'un "Sculpture in the Expanded Field" adlı makalesindeki heykelin genişlemiş alanının diyagram oluşum mantığı (yazarın çevirisi).

Böylelikle Krauss, yeni heykel pratiğini analiz etmek için, peyzaj-olmayan ile peyzaj, peyzaj ile mimari ve mimari ile mimari-olmayan tarafından sınırlandırılan yeni alanları da kullanma fırsatını yakalar. Bu yeni alanların her biri genişlemiş alanın birer koşuludur. Dolayısıyla heykel kategorisine indirgenemezler. Söz konusu mantıksal koşulların artık modernist olarak nitelendirilmeleri mümkün değildir. Heykel artık, saf olmayan, karmaşık ve uzmanlaşmayı gerektirmeyen araçların kullanımıyla yaratılan farklı biçimlenmelere olanak tanıyan genişlemiş bir alanın köşesindeki kavramlardan sadece biridir.

Krauss, heykelin genişlemiş alanında üretimde bulunan sanatçıların bu alanın farklı yerlerinde konumlandıklarını, ancak modernist etiğin etkisinden kurtulamamış sanat eleştirisinin heykelin konvansiyonel alanını aşan bu pratiğe şüpheyle yaklaştığını ve onu eklektik olarak nitelendirdiğini belirtir. Krauss'a göre bu suçlamanın nedeni, sanatsal üretim araçlarının saflığını ve sanatçının belli bir alandaki uzmanlığını talep eden modernist etiktir. Oysa Krauss, bir açıdan eklektik görünenin başka açıdan mantıklı görünebileceğini düşünür; öte yandan tüm bu farklı biçimlenmeler evrensel bir kategori olmak üzere inşa edilmiş heykelin kapsayamayacağı heterojen bir toplama ulaşır (Krauss 1979).

Genişlemiş alan diyagramı, peyzaj- ve mimari-olmayanlar (nötr eksen; ne o/ne de o) tarafından sınırlanan heykelin ayna yansıması ve peyzaj ve mimari (karmaşık eksen; hem o/hem de o) tarafından sınırlanan yeni bir kategoriyi ortaya koymakla kalmaz sadece... Aynı zamanda peyzaj ile peyzaj-olmayan arasında ve mimari ile mimari-olmayan arasında yer alan yeni kategorileri de tahayyül etme fırsatı sunar.

Krauss, yeni mekansal biçimlenme olasılıklarını içeren bu kümeleri adlandırarak diyagramını tamamlar. (Şekil 2.4.) Hem peyzaj, hem de mimari olan karmaşık yapıtlara *saha-inşaat* (*site-construction*); peyzaj ve peyzaj-olmayanın kesişim kümesindeki yapıtlara *belirlenmiş sahalar* (*marked sites*); mimari ve mimari-olmayanın kesişim kümesindeki yapıtlara *aksiyomatik yapıtlar* (*axiomatic structures*) adını verir.⁴



Şekil 2.4. Krauss'un "Sculpture in the Expanded Field" adlı makalesindeki heykelin genişlemiş alanını gösteren diyagramının tamamlanmış hali (yazarın çevirisi).

Bu bağlamda bu bölümde, Krauss'un makalesinin odağındaki genişlemiş alan kuramının, mimari, peyzaj, iç mekan ve heykel ile ses/sessizlik arasındaki karmaşık ilişkileri sorunsallaştıran yapıtların, insanın mekan-zaman algısı ve kavrayışı üzerindeki etkileri incelenmeye çalışılacaktır.

Öncelikle, kültürel terim ve yapıtların sınırlarının esnetilmesi, eğip bükülmesiyle ortaya çıkan arkitektonik yapıtlar, mimari, peyzaj, iç mekan ve heykelin disiplinler alanlarının alışılmış sınırlarını ses/sessizlik aracılığıyla genişletirler. Bu disiplinlerarası genişlemenin kavranması ve haritalandırılması için, Krauss'un makalesindeki diyagram yaklaşımı araçsallaştırılacaktır. Krauss'un genişlemiş alan kuramının izinden gidilerek, söz konusu kuramın (ses-sessizlik alanına doğru) bir halka daha *genişlemesine* bir kapı aralanır. Bu

⁴ Her ne kadar bu tezin kapsamı dışında da olsa söz konusu yeni kategoriler için Krauss'un verdiği örnekleri belirtmek yararlıdır. Krauss, Robert Smithson'un *Partially Buried Woodshed* (1970) ve Robert Morris'in *The Observatory* (1971) yapıtlarını saha ile inşaatın bileşimi olarak yorumlar. Robert Smithson'un *Spiral Jetty* (1970) ve Michael Heizer'in *Double Negative* (1969) yapıtları sahayı işaretleyerek belirlemiştir. Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Richard Serra ve Christo gibi sanatçıların mimarinin gerçek mekanına müdahale eden yapıtları ise mimari deneyimin açıklık ve kapalılık gibi aksiyomatik özelliklerini sorunsallaştırır.

noktada, Krauss'un genişlemiş alan kuramının temeline ve başka disiplinlerdeki (resim, fotoğraf, peyzaj mimarlığı, mimarlık, enstalasyon sanatı, ses sanatı) yankılarına kısaca değinmek, kuramın zaman içindeki yayılımını ve etkilerini gözlemlemeyi sağlar.

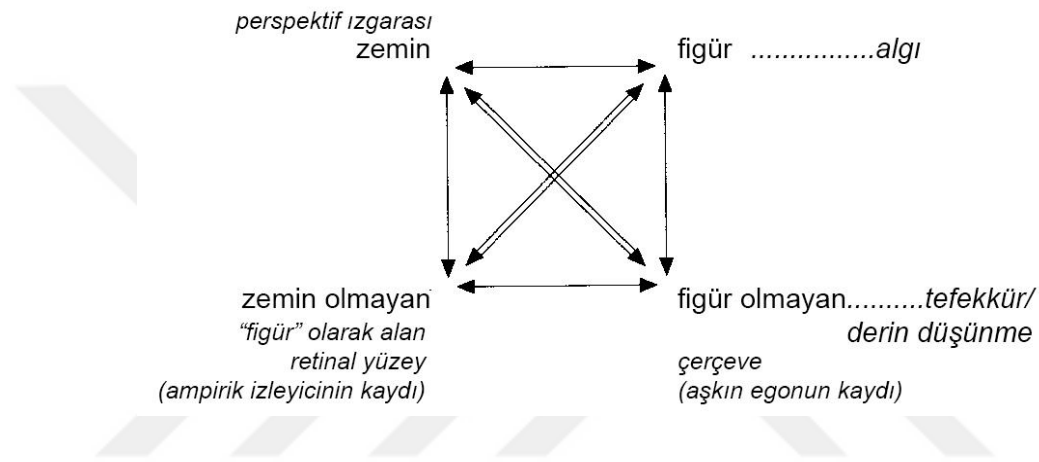
Krauss dört parçalı⁵ genişlemiş alan modelini aslında yapısalcı bir öncüden türetir ve heykel sanatının güncel durumuna uyarlar. 1960'lı yıllarda sistem sanatlarını ortaya çıkaran önemli sanat tarihçilerinden Jack Burnham⁶, *The Structure of Art* (1973) adlı kitabında, organik ve inorganik sistemler arasında cereyan eden ilişkilere odaklanan bir sistem yaklaşımını sanata uyarlamaya çalışarak, tüm sanat yapıtları için geçerli yapısalcı bir analiz yöntemi önerir. Krauss, Burnham'ın yapısalcı sanat yapıtı analizini post-yapısalcı bir düzeye taşıyarak sanat pratiklerinin alanını genişletir. Aynı alan genişletme yöntemi, birçok araştırmacı tarafından kullanılır. Ancak dört parçalı yapısalcı modeli bir başka sanat disiplinine ilk uyarlayanlardan biri Krauss'tur. Krauss, *The Optical Unconscious* (1993) adlı kitabında, modernist resimde figür ve zemin ilişkisini analiz etmek için, Klein dörtlü grubu matrisinin ikili karşıtlıklar ve bunların olumsuz çifti arasında ilişkiler kurar. Basit karşıtlık formunun kurduğu karmaşık eksenleri algı ile, karşıtlığın olumsuz çiftinin kurduğu nötr eksenleri ise tefekkür ile bağlantılandırır. Tefekkür için görme duyusunun yetersiz olduğunu ve ayrıca bilinçli zihinsel bir etkinliğin daha gerektiğini belirtir.

Krauss'a göre diyagramının dört avantajı vardır. Öncelikle resimdeki anlatıyı devre dışı bırakır. Modernist sanatın iç mantığının kendi temelleri (saydamlık, eşzamanlılık, çerçeve tarafından içerilme) bağlamında kavranmasını sağlar. İkincisi, modernist mantığın işleyişindeki —ızgarada, monokromatik tuvalerde, her tarafı boyamada, ve eşmerkezli figürlerde görülen— özverili indirgemenin rasyonel enerjisini serbest bırakır. Üçüncüsü, sistemin (modernist resim) sonlu olduğunu açıklar. Çünkü terimlerin kendileri ve

⁵ Krauss'un da başvurduğu model, matematikte kullanılan Klein dörtlü grubudur. Bu grupta dört öge bulunmaktadır. Her bir öge, kendisine aynı işlem iki kez uygulandığında orijinal değeri yeniden üretecek veya kendisinin başlangıç noktasına geri dönecek özelliktedir. Ayrıca gruptaki birbiriyle özdeş olmayan üç öğeden herhangi ikisi üçüncü öğeyi üretmektedir. Klein dörtlü grubu aynı zamanda bir dikedörtgenin —yatay ve dikey eksenlerde yansıtılması ve 180° döndürülmesi ile elde edilen— simetri grubudur. Kaynak : https://en.wikipedia.org/wiki/Klein_four_group [son erişim tarihi: 10.02.2020]

⁶ Burnham'ın *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of Our Time* (1968) adlı ilk kitabı, modern heykelin savaş sonrası dönemde bilim ve teknoloji ile kurduğu ilişkiler üzerinden genişlettiği alanına dikkat çeker. Yazarın makalelerini bir araya getiren *Great Western Salt Works: Essays on the Meaning of Post-Formalist Art* (1973) adlı üçüncü kitabı ise sanatta biçimselci yaklaşımların sonrasındaki anlam arayışında yeni araç, ortam ve davranışların izini sürer. Krauss'un makalesinde, Burnham'ın adları geçen çalışmalarından etkilenmemiş olması mümkün değildir.

olumsuzları ile aralarındaki ilişki olasılıklarının sayısı sınırlıdır. Dolayısıyla evrimsel bir gelişme söz konusu değildir. Son olarak, zaman ile tarihsel-olmayan bir ilişki kurar; tarih ancak izleyici diyagramının alanının dışında durduğunda devreye girebilir. Böylelikle, sistemin içinde kalınan sürede tekrarlar ve yeniden biçimlendirmelerden başka bir şeyle karşılaşmak olanaksızdır. Bu bağlamda, Krauss diyagramlarında merkezi dörtgenin *dar* modernist çerçeveyi, köşelerdeki karşıt terimlerin birbirleriyle ilişkiye girmeleriyle oluşan melez bölgelerin ise güncel sanatın genişlemiş alanını gösterdiği söylenebilir. (Şekil 2.5.)



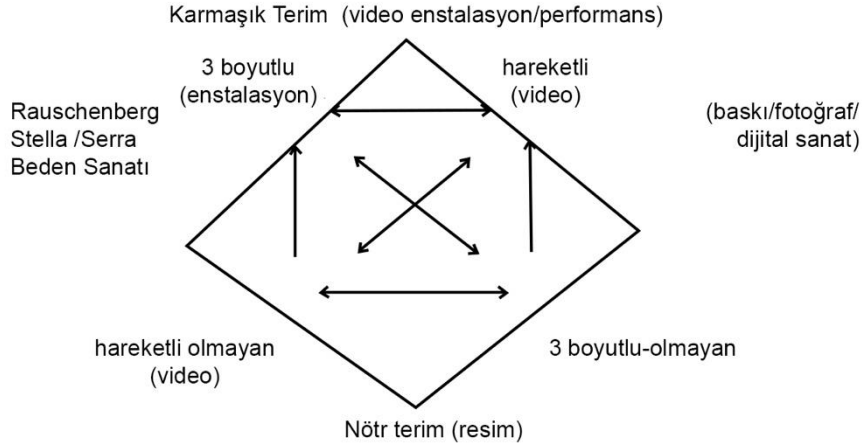
Şekil 2.5. Krauss'un *The Optical Unconscious* adlı kitabında resimde figür ve zemin ilişkisini analiz etmek için kullandığı diyagram (yazarın çevirisi).

Krauss, Klein dörtlü grubu matrisini modernist resmin içini, işleyiş mantığını analiz etmek için kullanırken, Gustavo Fares, "Painting in the Expanded Field (2004)" adlı makalesinde, aynı matrisi resmin hareket ve üç boyutluluk bağlamında video ve enstalasyon sanatları ile ilişkiye girerek dışarıya (beden sanatı, video enstalasyonu ve performans, ve baskı, fotoğraf,⁷ dijital sanata) doğru genişlemesini açığa çıkarmak için kullanır. (Şekil 2.6.) Fares'e göre:

...genişlemiş alan, eşzamanlı olarak bir veya daha çok sayıda yöne doğru —bir ifade formundan veya verili nesneden bir diğerine doğru değişerek— dönüşme ve hareket etme olanağı sağlamakta, hatta yeni görsel boyutların eklenmesine dair beklentiler doğurmaktadır. (2004, 485)⁸

⁷ Modernist fotoğrafın genişlemiş alanı hakkında bkzn. Baker, G. (2005) "Photography's Expanded Field". *October*, vol. 114:120-140.

⁸ Fares, örneğin, bilgisayar tarafından üretilen sanatı resim, fotoğraf ve/ya yeniden üretilebilirliğin alanındaki bir genişleme olarak görmektedir.



Şekil 2.6. Fares'in "Painting in the Expanded Field" adlı makalesindeki resmin genişlemiş alanını gösteren diyagram (yazarın çevirisi).

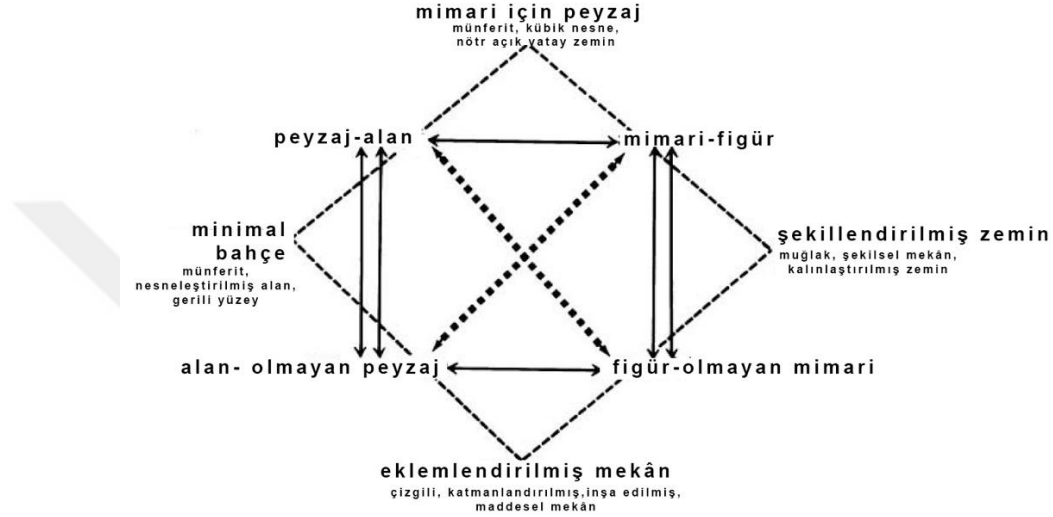
Krauss'un genişlemiş alan kuramı, mekan sanatlarındaki güncel değişimleri kavramak için de uygundur. Nitekim Elizabeth Meyer, "The Expanded Field of Landscape Architecture" adlı makalesinin henüz başlangıcında, "modernliğin tarihinde peyzaj mimarlığına biçilen marjinal rolü değiştirmek zorundayız" ifadesiyle Krauss'un genişlemiş alan diyagramını peyzaj mimarlığına uyarlayacağı makalesinin söz konusu disiplinin keskin sınırlar tanımlayıcı doğasıyla hesaplaşacağını bildirir (1997, 167). Meyer'e göre, Krauss'un dört alana genişleyen —hatta bu alanların ötesine bakan— modeline, ikili karşıtlıklar⁹ üzerinde temellenen ve bu nedenle güncel karmaşık ilişkisellikleri —mekan-zamansal¹⁰ bir süreklilik içinde— kavramada yetersiz kalan modernist disiplinlerin görüşlerine karşı alternatifler üretmek için başvurulabilir:

...bilimin amaçlarından biri de modern toplumun peyzaj ve mimari, doğa ve kültür, dişil ve eril, doğa ve insan arasındaki ilişkileri tarif etmek için benimsediği sınırlayıcı ikili terimlere meşru alternatifler inşa etmektir. Böylesi karşıt ikililerin yerine kavramsal dört bileşenli alanlara ihtiyacımız var, tıpkı benim figür ve zemin, insan ve doğa için önerdiğim gibi. Bu genişlemiş

⁹ Postmodernizmin kültürel, toplumsal ve ekonomik düzende bütünsel bir paradigma değişimi olmadığını, ancak göz ardı edilemeyecek bir dönüşüm olduğunu belirten Andreas Huyssen, postmodernizmin salt bir üslup olarak değil, esasında bir tarihsel koşul olarak tartışılması gerektiğine dikkat çekmişti. Postmodernizmin tarihsel bir süreklilik veya kopuş olup olmadığını tartışmanın yolunun ise (modernist) bir ya/ya da dikotomisinden geçemeyeceğini vurgular. (1984)

¹⁰ Hal Foster, küreselleşme çağında sanat ve mimarlık arasında oluşan karmaşık ilişkileri masaya yatırdığı çalışmasında, minimalizm sonrasında sanatın yeniden düzenlenişini kavramak için başvurulacak kaynaklar arasında Krauss'un makalesini (Anthony Vidler'in "Architecture's Expanded Field (2005)" makalesiyle birlikte) ilk sırada sayar. Ardından minimalizmden sonra sanatın genişlemiş alanının zamana olduğu kadar mekana da bir açılım olduğunu vurgular (2013, 16).

alanlar —figürleşmiş zemin, eklemelenmiş mekân, minimal bahçe, ve mimari için peyzajlar gibi— birbirleriyle basit olmayan, karmaşık ilişkiler kuran kavramlar tarafından tanımlanır. Bilim insanı doğa ve kültür, peyzaj ve mimari, yapay ve doğal arasındaki mekânı işgal eden, ve kavramları ikili karşıtlıklar içinde —ayırıcı keskin çizgi boyunca değil— birleştiren mekansal süreklilik boyunca var olan sahayı tarif etmek ve yorumlamak için kuramlar geliştirebilir. (Meyer 1997, 169)



Şekil 2.7. Meyer'in "The Expanded Field of Landscape Architecture" adlı makalesindeki peyzaj mimarisinin genişlemiş alanını gösteren diyagram (yazarın çevirisi).

Krauss'un genişlemiş alan kuramı ile diyagramını —başka bir disiplin veya kültürel bağlam içinde— yeniden işlevlendirmek, postmodern ile modern arasındaki farklılaşmayı kavramak, yerleşik kodların çözünmesini sağlamak için idealdir. Kaldı ki —*narsisist* modernin aksine— *destek temelli*¹¹ postmodern böyle işler. Nitekim Andreas Huyssen, postmodernizmin gerçekten yeni estetik formlar üretmediğini, onun yerine modernliğin formlarını değiştirilmiş bir kültürel bağlamda yeniden yazarak işe koşmaya devam ettiğini belirtir (1984, 8). Bu yeniden yazma işlemi, iki terim arasında, ikisinden sadece birinde hayatta kalma olanağı tanıyan bir egemenlik ilişkisi veya ikisinden birini ayrıcalıklı kılan bir hiyerarşi ilişkisi kurmaktan kaçınır. Heykel, resim, mimari benzeri kategorilerin, öncelikle karşıt kavramların ve olumsuz çiftlerinin birlikte ürettikleri söylemsel inşalar olduklarını ve birbirlerine karşıt bile olsalar, iki terimin birbirleriyle ilişki kurabileceğini kabul eder. Böylelikle, doğası gereği melezlenmeler, kesişmeler, üst üste binmeler üretir. Bu bağlamda,

¹¹ Foster, modernist sanatın her şeyden önce kendi imgesine yatırım yaptığı için narsisist, postmodern sanatın ise sık sık başka formlara yaslandığı için destek temelli olduğunu belirtmektedir (2013, 17).

Meyer'in ve diğer ardılların çalışmaları gibi, bu tez de Krauss'un kuramıyla bir melezlenme, başka deyişle Krauss'un kuramının arkitektonik bağlamında yeniden ilişkilendirilip yazılması¹² olarak okunmalıdır.

Öte yandan her ne kadar Krauss ikili karşıtlıklar üzerinde işlem yapması nedeniyle eleştirilse¹³ de, aslında hem bu karşıtlıkların olumsuz ikililerini devreye sokarak ontolojik bir genişleme üretmekte, hem de bu karşıtlıkların birbirleriyle ilişkilendirilerek melezlenmelerinin mekansal bir genişleme olarak kavranmasını sağlamaktadır. Nitekim Meyer de peyzaj mimarlığının alanındaki genişlemeyi, yer ve/ya bağlamın tasarımcı ile ilişkiye girerek sesini duyurması olarak yorumlar:

Dışarıda bulunan, akıldışı, düzensiz ve açık olan, statik, görsel bir peyzajın yerine sanatçının veya tasarımcının çalışmaya başlamasından önce var olan mekansal, zamansal, ve ekolojik bir sahaya sahibiz. Böylece tasarımcı sahanın kendi tasarım icatlarının arasında daha açık bir biçimde konuşmasına izin vermektedir. Saha ve tasarımcı işbirliği yapmaktadır. (Meyer 1997, 170)

Krauss'un genişlemiş alanı, mimarlık kuramında Anthony Vidler'in "Architecture's Expanded Field (2005)" adlı makalesinde en etkili haline ulaşır.¹⁴ Vidler, Krauss'un diyagramını mimarlığa uyarlamaz. Ancak mimarlığın —çokluğun ve çoğulculuğun övüldüğü— milenyum dönümünde "yeni programatik ve estetik (biçimsel) alıntılar için

¹² Huyssen'e göre, postmodern, modernliğin formlarını kadınların, azınlıkların ve Batılı-olmayanların kültürlerinin yanı sıra, çevre ve ekolojinin üzerine yeniden yazmaktadır (1984, 51). Çevre ve ekoloji üzerine yeniden yazılanlar, sadece —Krauss'un fark ettiği üzere— modernist heykelin alanının değil, mimarlık, enstalasyon sanatı ve arkitektoniğin alanlarının da genişlemesine neden olmaktadır.

¹³ Foster, Krauss'un genişlemiş alandaki heykelleri ile Adolf Loos'un saf mimarlığın metaforu olarak kabul ettiği "ormandaki tümseğin altındaki gömüt" arasında tarihsel bir akrabalık görür. Söz konusu gömüt mimarlık için olduğu kadar heykel için de bir köken efsanesi olabilir. Dolayısıyla tümsek mimarlık ve heykelin birleştiği alandır. Foster bu noktadan hareketle herhangi bir alanı Krauss gibi kavramsal karşıtlıklar ve olumsuzlamalar üzerinden değil, maddi, biçimsel, işlevsel, geleneksel ve öncelikle tarihsel benzerlikleri ve farklılıkları üzerinden okumayı tercih ettiğini belirtir (2013, 17).

¹⁴ Krauss'un genişlemiş alan kuramının mimarlık alanındaki yansımalarından ikisine değinmek gerekir. Princeton Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Sanat ve Arkeoloji Bölümü ile işbirliği yaparak 2007 yılında "Retracing the Expanded Field" sempozyumunu düzenler. Amaç, Krauss'un makalesinin kökenlerine 1960'lı ve 1970'li yılların tarihyografik ve sanatsal pratiklerinin bağlamında yeniden inmek, öncüllerini ve etkilerini yeniden ele almak ve makalenin iddialarını sanat ve mimarlığın genişlemiş pratiklerinde son otuz yılda meydana gelen gelişmeler ile birlikte yeniden irdelemektir. Sempozyumun bildirileri için bkz. Papapetros, S. and Rose, J. (eds.) (2014) *Retracing the Expanded Field: Encounters between Art and Architecture*. Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press. San Francisco'daki Wattis Institute for Contemporary Arts 2012 yılında "Architecture in the Expanded Field" sergisini düzenler. Ila Berman ve Douglas Burnham'ın küratörlüğünü üstlendiği sergide mimarlık, heykel, iç mekan ve peyzaj alanları arasında yeni ve genişlemiş bir ilişkiler ağı üreten enstalasyonlar yer alır.

peyzaj tasarımından dijital temsillere kadar yayılan bir yelpaze”ye esin kaynağı olarak başvurduğuna dikkat çeker (2010, 320). Dahası, mimarlığın dili ve içsel araştırma sahaları da dışarıdaki bu alanlarla verimli bir ilişki içindedir. Izgaraların, yapıların ve tarihin yerini akışların, ağ örgülerinin ve haritaların aldığı bu dönemde mimarlığın sınırlarının genişlemesi, keskin formlarının yumuşaması ve başka disiplinlerle ilişkiye girmesi kaçınılmazdır.

Vidler’e göre, modern mimarlığın —temelleri Aydınlanma’da olan— form-işlev, tarihselcilik-soyutlama, ütopya-gerçeklik ve strüktür-kapanım gibi temel ikili karşıtlıklarını yeni bileşimler içinde ilişkiye sokan üç birleştirici ilke vardır: Peyzaj düşüncesi, biyolojik analogiler, ve yeni program kavramları. Bu ilkelere hareket eden mekansal sanatların genişlemiş alanları yeni programatik ve biçimsel koşullar inşa etmek için birbirleri üstüne binmektedir. Vidler, makalesini bitirirken, bu koşulların ilk kez —modernist mimarlığın ikonografisinin ve anıtsallığının altını oyacak epistemolojik ve kompozisyonel stratejileri üretebilecek— gerçek bir ekolojik estetiğin kurulmasını sağlayacağına dair bir öngöründe bulunur (2010).

Aslında, mimarlık ile Krauss’un makalesi arasında doğrudan bir ilişki yoktur. Diyagramında mimari ve mimari-olmayan kavram çiftinin bulunması, genişlemiş alan kuramını zorunlu olarak mimarlık ile ilişkilendirmez. Ancak buna rağmen makale birçok mimar, tarihçi, kuramcı ve eleştirmenin ilgi alanına girmiştir. Bu konudaki en tatmin edici açıklama ise mimari yaklaşımını *alan* kavramı üzerinde temellendiren Stan Allen’dan gelecektir. Allen, mimariyi, mekanda birbirlerinden kopuk, yalıtılmış olarak konumlanmış nesnelerin yığını olarak ele almaz. Mimariye nitel anlamda farklılıklar ürettirecek koşulların toplamını *alan*¹⁵ olarak tanımlar. Burası maddi olanı değil, vektörleri, hızları ve akışları içerir; başka deyişle, bir yayma, dağıtma, genişleme sahasıdır. Allen’a göre, Krauss’un kuramının faydası, mimarlığın sınırlarına dair algıyı yapının inşasından sahanın inşasına doğru açmasıdır (Papapetros and Rose 2014, 98).

¹⁵ Bu bağlamda daha ayrıntılı bir okuma için Allen’ın “From Object to Field (1997)” ve “Field Conditions (1999)” makalelerine bakılabilir.

Krauss'un haritalamasını mimarlık ve enstalasyon¹⁶ sanatı arasındaki alansal genişlemelere en kapsamlı biçimde uyarlayanlar Ila Berman ve Douglas Burnham olur. *Expanded Field: Installation Architecture Beyond Art* (2014) adlı kitaplarındaki diyagramlarında (Şekil 2.8.) mimari, heykel, peyzaj ve iç mekan arasındaki ilişkileri ve bu ilişkiler çerçevesinde oluşan on iki yeni melez alanı —kültür/doğa, deneyim/program, işlev/anlam, kalıcılık/geçicilik, dış/iç gibi— karşıtlıkların birlikteliği üzerinden ortaya koyarlar. Söz konusu birliktelik, Krauss'un da işaret ettiği üzere, sanatçının yaratıcılık *aura*'sını inşa etmesini sağlayan araç kullanımındaki uzmanlığın sönükleşmesiyle de yakından ilişkilidir. Enstalasyon sanatını mimari, heykel, peyzaj ve iç mekan birleştiren bir pratik olarak ele alan ikiliye göre, enstalasyonlar mimarların yeni mekansal ve tektonik düşünceler keşfetmelerine, yeni gelişen teknolojik stratejilerle deneyler yapmalarına ve yapının işlevi ile kalıcılığının dayattığı sınırlamalardan özgürleşmiş algısal ve deneyimsel koşullar inşa etmelerine olanak sağlar.¹⁷

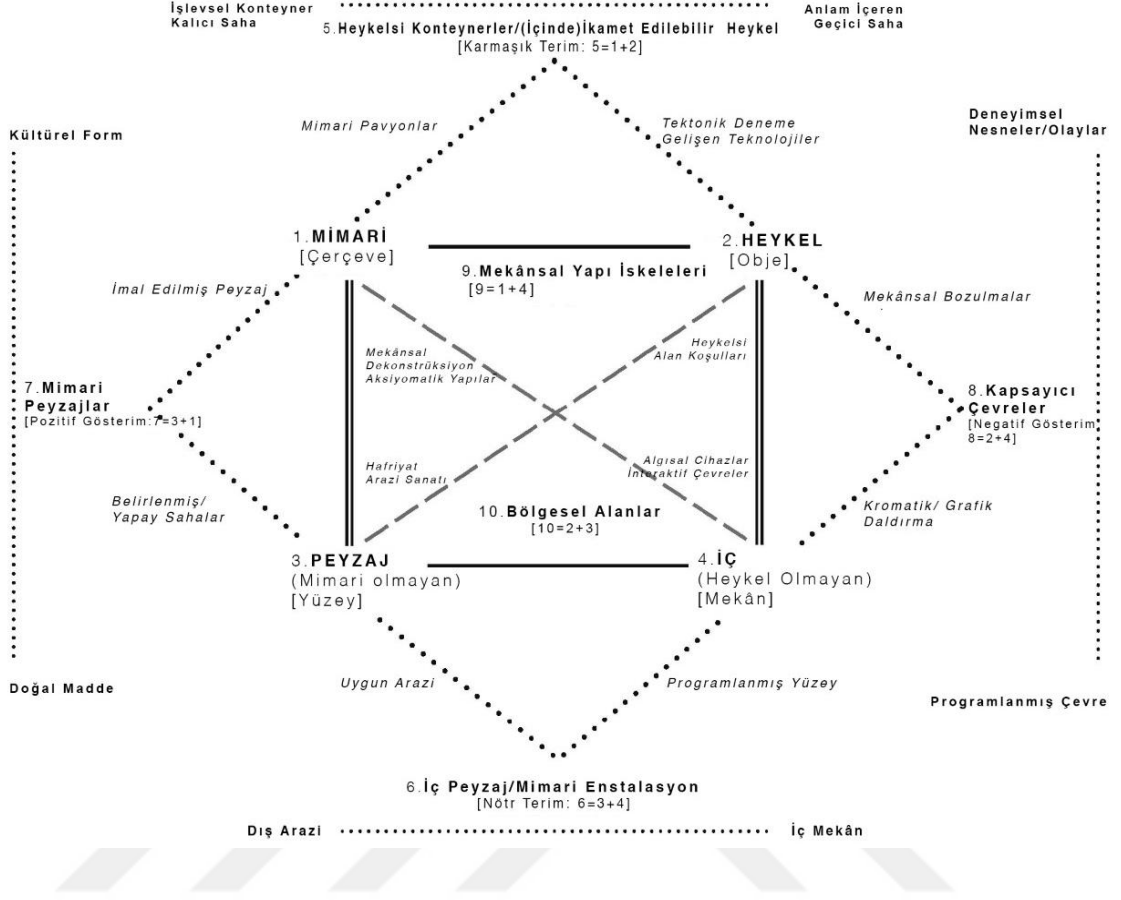
Arkitektonik yapıtları da aslında ses ve sessizlik arasındaki ilişkiyi mimari, heykel, peyzaj ve iç mekan ölçekleri arasındaki kesişim alanlarına yaymaktadır. Başka deyişle, söz konusu dört mekansal alandaki mekan-zaman birliklerinin sınırlarını ses ve sessizlik aracılığıyla genişleterek, bu birlikleri farklı algılayış ve kavrayışlar tarafından ele geçirilebilecek melezlikler, karışımlar, kesişimler, üst üste binmeler¹⁸ haline getiren bir enstalasyon sanatı olarak tanımlanabilir.¹⁹

¹⁶ Enstalasyon, sanat alanında 1960'lı yıllarda ortaya çıkan pratiklerden olup modernist sanatın “beyaz küp” içindeki sınırlandırılmışlığı ve özerk sanat nesnesinin fetişleştirilmesi ile hesaplaşır. Bir yandan içinde bulunduğu bağlamı sorunsallaştırırken, öte yandan katılımcının ideoloji ve malzeme üzerinden eleştirel bir farkındalık geliştirmesine aracılık eder (Potts 2001).

¹⁷ Sanatın disipliner alanının ötesine doğru genişleyen enstalasyon sanatı ile mimarlık arasındaki ilişkiler için bkz., Berman, I. and Burnham, D. (2014) *Expanded Field: Installation Architecture Beyond Art*. Novato, CA: ORO Applied Research & Design Publishing.

¹⁸ Spyros Papapetros ile Julian Rose'un editörlüğünü üstlendiği *Retracing the Expanded Field: Encounters between Art and Architecture* (2014) adlı kitap hakkında yazdığı eleştiride Richard Marshall, postmodern zamanların bu genişleme, bitişme, yakınlaşma, etkileşim, izdüşüm, uyum sağlama ve kıvrım teknolojileri mekanında görsel sanatlar (özellikle, —televizyon ekranları, koridorlar, tümsekler, geçici çizgiler, fotoğraflar ve aynalar aracılığıyla kaidesinden, anıtsallığından ve sabitlenmiş konumundan uzaklaşan— heykel) ve çağdaş mimarlık arasındaki sınırların yeniden düzenlendiğini belirtir (tarihsiz). Bu bağlamda, arkitektoniğin de enstalasyon sanatı ile mekan algılama, kavrama ve üretme pratikleri arasındaki sınırları bulanıklaştırdığı ve farklı bağlamlarda yeniden inşa ettiği söylenebilir.

¹⁹ Geleneksel heykelden enstalasyona doğru gerçekleşen kaymayı tetikleyen en önemli yapısal dönüşüm, merkezde konumlanan nesnenin yerini izleyicinin içine girebileceği, —ses, video, vb.— çeşitli tekniklerle canlandırılabilen boş bir mekanın almasıdır (Potts 2001). Arkitektonik bağlamında bakıldığında söz konusu boş mekanın ses ile doldurulduğu, sesin bu boş mekanı bir mekan-zaman bağlam ve deneyim alanına dönüştürmenin aracı olarak kullanıldığı düşünülebilir.

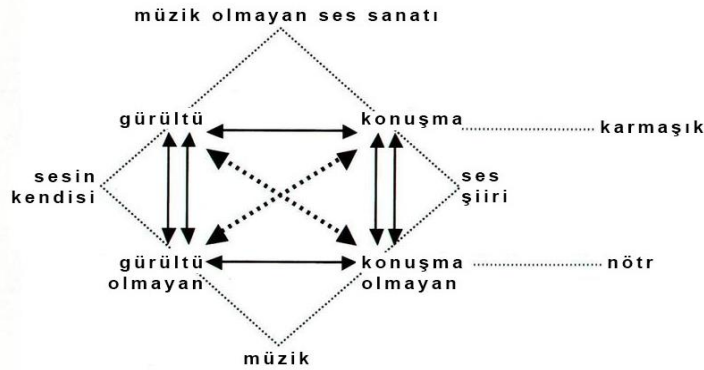


Şekil 2.8. Berman ve Burnham'ın *Expanded Field: Installation Architecture Beyond Art* adlı kitabındaki enstalasyon sanatının genişlemiş alanını gösteren diyagram (yazarın çevirisi).

Bu bağlamda arkiteksonik yapıtların mekan-zaman ilişkisine odaklanan bu çalışmada Krauss'un yapısalcı modelinden türetilmiş diyagramlar içinde en kapsamlısı olan Berman ve Burnham'ın diyagramı temel altlığı oluşturur. Mimari, heykel, peyzaj ve iç mekânın ses aracılığıyla bağlam ve deneyim kavramları noktasından hangi alanlara doğru genişlediği ve bu alanların hangi ikili karşıtlıkların birlikteliği bağlamında kavranabileceği üzerine düşünüldüğünde, başlangıç noktası olarak bu diyagrama başvurulur. Öte yandan, Burnham'ın yapısalcı analiz yönteminden başlayarak Krauss'un diyagramı üzerinden Berman ve Burnham'ın ayrıntılı haritalamasına kadar uzanan tüm çalışmalar, artık her şeyin olanaklı olduğu, "katı olan her şeyin —çoktan— buharlaştığı," şeyler arasındaki tüm gerçek ya da muhayyel farkların silikleştiği bir mekan-zamanda cereyan eden karmaşık süreçleri anlamlandırma, anlaşılabilir rotalara yerleştirme ve (görsel anlamda da) kavranabilir kılma girişimleri olarak okunmalıdır (Fares 2004). Ancak tüm bu girişimlerin aynı zamanda

kaçınılmaz biçimde belli oranlarda indirgemeci, soyutlamacı oldukları, farklılıkların kavranabilmesini hedeflemelerine rağmen sanatın güncel alanındaki genişlemenin (yersiz-yurtsuzlaşma, göçebeleşme) hızına ayak uyduramadıkları da belirtilmelidir.

Genişlemiş alan kuramının evriminde önemli bir aşama da, Seth Kim-Cohen'in *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art* (2009) adlı kitabında yer verdiği, işitsel deneyimi karşıt ikiliklerle düşünmesini, sesin genişlemiş alanını müziğin —konuşma ve gürültü bağlamında— müzik olmayan ses sanatları, ses şiiri ve sesin kendisi ile ilişkisi üzerinden analiz etmesini sağlayan diyagramdır. (Şekil 2.9) Bu yapısal analizde unutulmaması gereken, işitsel deneyim açısından müziğin gürültü-olmayan ve konuşma-olmayan arasındaki ayrıcalıklı statüsünü kaybederek birçok olasılığı barındıran genişlemiş bir alanın periferisindeki bir terime dönüşmüş olmasıdır. Kim-Cohen, konuşma —veya, inşa edilmiş ses— ile Krauss'un modelindeki mimari, gürültü ile de peyzaj —doğal veya yapay çevrenin amaçlanmamış ortamı— arasında bir analogi kurar (2009). Ardından gürültü ile gürültü-olmayan arasındaki alana sesin kendisini, konuşma ile konuşma-olmayan arasındaki alana ise ses şiirini yerleştirir. Son olarak gürültü ve konuşma arasındaki *paradoksal* ilişkinin alanını müzik-olmayan ses sanatına, “dibilimsel olarak işleyen ve bu nedenle işitildiği kadar da okunan gürültü”ye²⁰ teslim eder (2009, 156).



Şekil 2.9. Kim-Cohen'in *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art* adlı kitabındaki ses sanatının genişlemiş alanını gösteren diyagram (yazarın çevirisi).

²⁰ Kim-Cohen fotoğraflar, kitaplar, duvar yazıları, aynalar, heykeller, performans, söylev, koreografi ve toplumsal pratikler gibi birçok sanatsal ürün ve etkinliği müzik-olmayan ses sanatının amorf sınırlarına dahil eder (2009, 157).

Tüm bu —diyagramlarla desteklenmiş— çalışmalarda da görüldüğü üzere Krauss'un genişlemiş alan kuramı ve modeli disiplinlerin başka disiplinlerle etkileşime geçerek yapısal dönüşüme uğramalarını kavramak için işlevseldir. Bu bağlamda, enstalasyon sanatının ses ile kesiştiği noktada bulunan arkiteksonik yapıtların mimarinin tüm ölçeklerine (mimari, heykel, peyzaj ve iç mekan) mekan-zamansal boyutta yaptığı genişleştirici etkiyi ele alırken Krauss'un kuram ve modeli üzerinden yola çıkılır. Öte yandan, arkiteksoniğin disiplinlerarası varlığının, ilişkilerinin ve etkisinin görece nesnel bir analizini hedefleyen bu çalışma, aynı zamanda Krauss'un kuram ve modelini başlangıç noktası olarak belirleyen çalışmalar silsilesinin bir parçası olmayı ve söz konusu kuramın genişlemesine katkıda bulunmayı da hedefler.



3. ARKİTEKSONİK YAPITLARIN MEKAN-ZAMAN BOYUTLARI

“(...) Bütün duvarlar gibi iki anlamlı, iki yüzlüydü. Neyin içeride, neyin dışarıda olduğu, duvarın hangi yanında olduğunuza bağlıydı. (...) “Eğer bir şeyi bütün olarak görebilirsen,” dedi, “hep güzelmiş gibi görünür. Gezegenler, hayatlar... Ama yakından bakıldığında dünya toz ve kayadan ibarettir. Ve günler geçtikçe hayat daha da zorlaşır, yorulursun, bağlantıyı kaybedersin. Mesafeye, ara vermeye ihtiyaç duyarsın... (...)”

Ursula K. Le Guin (1988)

Bu çalışmada, arkiteksonik yapıtların sadece enstalasyon sanatının değil, mimarlığın heykel, iç mekan, ve peyzaj ölçeklerine doğru genişleyen alanında da mekan ile zamanın bölünmez bir bütünsellik olarak algılanması ve kavranmasını tektonik bir malzeme olan ses aracılığıyla sağlamasına yönelik bir analiz önerisi geliştirilmektedir. Öte yandan, mekan ile zamanın bölünmez bir bütünsellik olarak algılanması ve kavranmasını ses aracılığıyla sağlamanın tam anlamıyla *tektonik* bir eylem olduğu iddiasından hareket eden tezin amacı, mimarlık kuramındaki tektonik söylemler zincirine —ki tarihsel süreçte kapsamları giderek genişleyen halkalardan oluşmaktadır— daha geniş çaplı bir halka daha eklemektir.

Tez, arkiteksoniğin bu birleştirici/bütünleştirici/genişletici potansiyelini açığa çıkarmayı, Krauss’un genişlemiş alan kuramı ve modeli üzerinde temellendirmektedir. Böylece Krauss’un yaklaşımının kullanılabilirliğini bir kez daha kanıtlarken *genişlemiş alan* düşüncesinin başka disiplinlere doğru genişlemesine de aracılık etmiş olur.

Bu bölümde söz konusu analiz önerisinin bağlamsal zemini inşa edilmektedir. Bu inşa ise —arkiteksoniğin bir çağdaş/güncel sanat eylemi, dahası bir enstalasyon sanatı olmasından hareket ederek— temelde sanat ile kurulan ilişkinin (özellikle İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra) her şeyden önce bağlam ve deneyim boyutlarını sorunsallaştırdığı kabulü üzerinde temellenir. Dolayısıyla bu bölüm içinde bu kabulden yola çıkılarak arkiteksoniğin bağlam ve deneyim boyutlarına odaklanılmaktadır. Bağlamın sanat yapıtının yer, dolayısıyla mekan ile kurduğu veya bilinçli olarak kurmaktan kaçındığı ilişki; deneyimin ise —sanat yapıtının pasif bir tüketicisi olmaktan uzaklaşarak aktif bir üretici konumuna yerleşen— alımlayıcının sanat yapıtı ile kurduğu zamana bağlı ilişki olduğu bu bölümün iki esas postülasıdır.

Bu bölümün başlangıcındaki epigraf, arkiteksoniğin mekan ve zamanın birbirinden ayrılamaz kategoriler olarak algılanması ve kavranması ile olan bağlantısına, sesin eşzamanlı olarak mekansal ve zamansal olan doğasına atıfta bulunur. Bu bağlamda, ses ile bir yüzü zamana diğer yüzü ise mekana dokunan bir duvar arasında analogi kurmak mümkündür. Bu nedenle (tıpkı evren, hayat, dünya, insan, sanat yapıtı, mimari nesne gibi) sesin de bu bütünsel, parçalanamaz doğası —belli bir mesafeden bakıldığında— mutlak bir estetik barındırır. Ancak analiz için söz konusu mesafenin kısaltılması, yani mümkün olabildiğince nesnelleştirilmesi; bir çırpıda anlaşılması zor, karmaşık bir doğaya sahip inceleme nesnesinin ise bileşenlerine ayrıştırılması gerekmektedir. Bütünselin estetiğinin daha önce sahip olduğu mutlaklık niteliğinin altını oyan bu ayrıştırma işleminin, inceleyeni bileşenlerin estetik dışı doğasını keşfetmeye sevk etme gücü vardır. Ne var ki ancak bu ayrıştırmaların ardından sınıflandırma, kategorileştirme ve bağlantı kurma mümkün olur.

Bölümde izlenen yöntem, arkiteksonik yapıtların aslında parçalanamaz olan mekan-zaman boyutunu pragmatik ve anlık bir operasyonla ikiye bölerek ele almaktır. Bu ikiye bölme operasyonu, aslında birbiriyle kesişen iki düzlemi ifade eden bir model ortaya koyma çabasından ibaret. Düzlemlerden biri, arkiteksonik deneyimi üzerinde incelememizi mümkün kılan zaman düzlemi, diğeri ise arkiteksonik yapıtların bağlamını kendisinin aracılığıyla ele almamızı sağlayan mekan düzlemi... Burada tekrar hatırlatmakta fayda var: Ne mekan ile zaman, ne de deneyim ile bağlam birbirlerinden bağımsızdır. Bölme operasyonu, sadece arkiteksonik yapıtların mekan-zaman boyutunun bileşenlerinin her birine tekil olarak odaklanmayı mümkün kılan bir uygulama...

Bu noktada mekan-zaman bütünselliğinin neden birbiriyle kesişen iki düzlem olarak modelleştirildiğine kısaca değinmek faydalı olacaktır. Mimarlık kuramcısı Sanford Kwinter, *Architectures of Time: Toward a Theory of the Event in Modernist Culture* (2002) adlı kitabında modernist kültürün heterojen üretim alanını üçlü bir yapı temelinde ele alır. Bunlardan ikisi modernlikteki, yani hayata ve dünyaya içkin olandaki parçalanmışlık, belirsizlik ve karmaşıklıkla saf, kesin ve mutlak ideallere odaklanarak görmezden gelen, bu bağlamda hiyerarşik sistemler oluşturmaya çalışan mekan ve zaman eksenleridir. Üçlü yapının üçüncü bileşeni ise eksensellikten uzak bir akışkanlık olup modernliğin çelişki ve karmaşıklıklarıyla diyaloga girmeye çalışan *güç*'tür (hareket ve karmaşıklık). Bu bağlamda doğru yaklaşım, mekan-zaman bütünselliğini merkezsellik ve düşey hiyerarşiler üreten

eksensellikler aracılığıyla değil, birbirine girişen, birbiriyle etkileşen, adeta birbiriyle kilitlenen düzlemlerden oluşan bir alan üzerinden tasavvur eder.

Buradaki *alan* kavramı, aynı zamanda Krauss'un genişlemiş alan kuramıyla da bağlantılıdır. Öte yandan Deleuze ve Guattari düşüncesine yaklaşarak merkezsiz, sonsuz bir yatay yayılıma da işaret eder. Dolayısıyla, tezin bağlamında, mekan-zaman bütünselliğini arkitektonik ortamda bağlam ve deneyim üzerinden incelemek için, mekan ve zamanı düzlemler biçiminde düşünmek daha yerinde ve avantajlı olur. Bu düşünme biçimi aynı zamanda Berman ve Burnham'ın enstalasyon sanatı için ürettiği kapsamlı diyagram ile arkitektoniğin bağlam ve deneyim boyutlarını birleştirmek için de kullanılacak olup tezin nihai diyagramının da inşa edilmesinde kilit rol oynar.

Bu bölümde, önce mekan ve zamanın birbirinden ayrılamaz kategoriler olarak kabul edilmesinin tarihine kısaca değinilir. Sonra, arkitektonik yapıtların bağlam ve deneyim boyutları arkitektonik sanatçıların kendi kuramsal metinlerinden alıntılarla ele alınır. Bölüm sonuç olarak, arkitektonik yapıtlardaki ses ögesinin zaman düzleminde mekan düzlemine ve mekan düzleminde zaman düzlemine, yani bağlam ve deneyim arasında sürekli gidip gelmek, taşınmak suretiyle bu iki kategoriyi aslında birbirinden ayrılamaz biçimde birbirine giriştiğini vurgular.

Sesin mekan ve zaman arasında köprü olmasının kanıtı, kulağın insanın mekan ve zaman algısındaki merkezi konumudur. İnsan, kulağın mekan ve zaman algısındaki önemini sezmektedir; fakat kulağın bu işlevinin bilimsel anlamda keşfi ancak 20. yüzyılın başlarında mümkün olur. Kulağın spiral biçimli salyangoz²¹ aracılığıyla hem zamanı, hem de mekanı algılayabildiğini ilk kez Rus bilim insanı Elsie von Cyon, 1908 tarihli "Mekan ve Zamandaki Matematiksel Duyuların İfade Organı Olarak Kulak Salyangozu" adlı çalışmasında ortaya koyar:

²¹ İç kulaktaki salyangozun spiral biçimi ile bir kaynaktan çıkarak sonsuza yayılan ses dalgalarının genişlemesi arasındaki benzerlik hakkında Berendt şöyle yazmaktadır: "İç kulaktaki organlar şakak kemiklerinin sert kısmında (tüm insan bedenindeki en sert ve en az canlı kemiklerdir) bulunurlar. İçindeki sıvıda zarımsı salyangozu barındıran kemiksi salyangoz burada yer alır. Her ikisi de spiral biçimindedir. Bunlar, sözlükte 'tek bir noktadan başlayıp sonsuzlukta biten birbiri ardınca genişleyerek açılan eğriler' olarak tanımlanan logaritmik spirallerdir." (1988, 42)

İşitme duyusunun mekansal ve zamansal nitelikleri —iç kulağın konuma olan duyarlılığı nedeniyle— dokunma ve görme sahasındaki karşılıklarının niteliklerinden daha önemlidir. Mekanın sonsuzluğu kavramını bu algılara borçluyuz. Yön, doğası gereği gerçekten bölünemez ve sınırsızdır. Sayılar esasında sonsuza dek büyüyebildiği için zamanın sonsuzluğu kavramını da sayılar hakkındaki bilgimizi sağlayan ses veya rezonans algılarımıza borçluyuz. (Aktaran, Berendt 1988, 36)

İnsanın mekan ve zaman algısının aynı organ tarafından inşa edilmesi mekan ve zamanın birbirinden ayrılamaz kategoriler olduğunun doğal göstergesidir. Varlık —ölmediği sürece— mekan ve zaman birliğinin dışına asla çıkamaz; bu nedenle kulak —uykuda bile— bu birliği algılamayı sürdürür. Berendt bu durumu şöyle açıklar:

Kulak müziği zamansal bir sanat olarak kabul eder, ama aynı zamanda bizi mekanda konumlandırır. İç kulağın yarım dairesel kanal olarak bilinen salyangozunda denge reseptörlerinin en önemlileri bulunur. Diğerlerinin tüm bedene dağıttıklarını düzenler, açılma hızı ölçülebilen tek reseptördür ve asla uyumaz. Uyandıığımızda —yarı uykuluyken bile— hemen nasıl yattığımızı bilmemizi bu işleve borçluyuz. Uyurken diğer duyularımızın kapanmasına rağmen iç kulağımız alarm durumunda kalmayı sürdürür. (1988, 36)

Mekan-zaman birliğini algılayan organın kulak olmasından dolayı, işitme duyusu mekan ve zaman arasındaki sürekli ilişkiyi —görme duyusu başta olmak üzere— diğer duylardan daha dolaysız kavrar. Kısaca işitmek, temelde mekan-zaman birliğini algılamak, kavramak demektir. Bu bağlamda, mekan ve zamanın birbirinden ayrılamaz kategoriler olarak kabul edilmesinin tarihine kısaca değinmek ve modern dönemde mekan ve zaman ilişkisinin incelenmesi önemli ve gereklidir.

3.1. MEKAN VE ZAMANIN BÜTÜNSELLEŞMESİ ÜZERİNE

“Mekan ile zamanı aşacak insan. Bu kanatlanış, birleşmenin, birlikte düşünmenin eseri olacak. Birlikte düşünmek kişiliği ortadan kaldırmaz, geliştirir. Ama düşüncelerini başkalarınınkilerle birleştirmek için, onları sevmek, onlarla kaynaşmak gerek. Kurtuluş bu şuurlanışta. Düşünen insanlığı hayata bağlayacak olan, maddi bir rahat değil, kendi kendini aşma, bütünleşmedir.”

Cemil Meriç (1996, 106)

Her ne kadar mekan ve zaman 20. yüzyıl başına kadar baskın modern söylem tarafından birbirlerinden bağımsız kategoriler olarak kavransa da, hayatın akışını döngüsel zaman kavrayışına eklemlenen düzenli doğal olaylar ve tekrara dayalı gündelik işler belirler. Modern öncesi toplumlarda zamanın mekandan bağımsız bir varlığı yoktur; zaman ancak mekan ile olan ilişkisi içinde kavranır. Zamanın mekansal bağlarından özgürleşmesi ancak mekanik saatin icadı, zamanın eşit ve ölçülebilir aralıklara bölünmesi ve homojenleştirilerek standartlaştırılmasıyla mümkün olacaktır (Giddens 2010). Böylece 16.-18. yüzyıllar arasında²², modern öncesi dünyanın doğaya ve bedene bağlı biyolojik zamanından, modern dünyanın mekanik saat tarafından ölçülen fiziksel zamanına geçilmiştir.

Öte yandan, zamanın nesnel bir kategoriye dönüşüm sürecine mekanın da benzer bir biçimde nesnelleşme süreci eşlik eder. Mekanın nesnelleşmesinde perspektifin ve analitik geometrinin icadı iki önemli duraktır. Modern bireyin bakışının üzerinde temellendiği Rönesans perspektifi, önce özne ile gözlemlendiği nesne arasında bir uzaklık oluşturur; ardından özne ve nesne arasındaki uzaklığı geometrikleştirilmiş bir mekan içinde temsil etmenin ilke ve tekniklerini geliştirir. Modern fiziğin kurucusu Isaac Newton’a göre mekan ve zaman sadece birbirlerinden değil, her şeyden bağımsız, dolayısıyla mutlak kategorilerdir. Mekan ile zaman arasındaki bağın kopması her iki kategorinin soyut, homojen, ölçülebilir niceliklere dönüşmesine yol açar. Buna karşın arkitektonik yapıtların

²² Rönesans’tan Aydınlanma çağına doğru geçişte zamanın hesaplanması ile gündelik hayat arasındaki ilişkilerde önemli değişimler gözlemlenir, toplumsal etkinlikler zamandan uzaklaşırken Greenwich ortalama zamanı gibi matematiksel icatlar ortaya atılır, işçi sınıfı için önemli olacak boş zaman icat edilir. John Urry bu gelişmeleri şöyle sıralar: “Evinde saat olanların sayısındaki artış; kamusal alanlarda saat ve çanların kullanımında artış; üst ve orta sınıfların, etkinliklerin zamana göre planlandığı okullara katılmalarındaki artış; püritenlerin çalışmayı haftalık temelde örgütleme çabaları; işgünlerini ve ücret oranlarını hesaplama ihtiyacı gösteren bir para ekonomisinin artan gelişimi; ve halkın sözcük dağarcığına ‘dakiklik’ teriminin girişi.” (1999, 35- 36).

ortaya çıkardığı mekan-zaman birliği ise heterojen niteliklere işaret ederek mekanı heterojen karakteri üzerinden algılamayı ve kavramayı ön planda tutan yaklaşımlarla bağlantılıdır. Mekanı heterojen olarak ele almak ise, öncelikle nesnel/bedenler arası ilişkiler (deneyimler) üzerinde temellenen ilişkisel/bağıntısal mekan kavrayışında bir genişleme arayışına karşılık gelir.²³ Bu arayış aslında, Newton’un mutlak mekan ile görelî/bağıl mekan arasında olduğunu varsaydığı ve kendisinden sonra modern mekan bilgisini belirleyecek olan dikotomik ayrımı aşmaya yöneliktir. Newton, duyular aracılığıyla ölçülebilir mekanı “görelî/bağıl mekan”, herhangi bir bedenden bağımsız ve önce var olan, sonsuzca yayılan, üniform mekanı ise “mutlak mekan” olarak tanımlar. Newton’a göre, herhangi bir bedenin gerçek hareketinin ölçülmesi için mantıksal olarak mutlak mekana ihtiyaç vardır. Dolayısıyla mutlak mekan, tüm tikel maddi koşulların ölçümünün kendisine bağlı olduğu, neredeyse *kutsal* bir ön koşuldur.

Ancak Gottfried Wilhelm Leibniz, Newton’un madde için maddi olmayan bir öz olarak önerdiği mutlak mekan kategorisine karşı çıkar. Leibniz’e göre mekan, içine nesnelere yerleştirildiği bir kap değildir; bedenler arasındaki çeşitli ilişkilerin karmaşık bir biçimde bir arada oluşundan ibarettir²⁴ (Hight, Hensel and Menges 2009). Ne var ki, Leibniz’in modern zamanların mekan-zaman karmaşıklığını önceden sezen düşünme sistemi, Albert Einstein’ın insanın zaman algısının yanıltıcı doğasını açığa çıkaran görelilik kuramını geliştirdiği 20. yüzyılın başlarına dek rağbet görmez. Öte yandan, mekan ve zaman arasında inşa edilen yapay ayrım, Aydınlanma çağının rasyonel bireyinin inşası için hayatidir. Nitekim René Descartes’ın, mekanı üç boyutlu olarak temsil edebilecek koordinat sistemini

²³Hight, Hensel ve Menges modernist mekan-zaman anlayışının ve postmodernist toplumsal coğrafya yaklaşımının ötesindeki heterojen mekan söylemi hakkındaki makalelerinde heterojen mekanı, mekan-zaman birliğinin genişlemesi olarak ele alırlar. Söz konusu makale, tezin kavramların genişlemesi üzerinde temellenen yapısına eklenir. Yazarlara göre heterojen mekan, farklılaşmaları üretenler arasındaki ilişkiler/bağıntılar alanıdır. Bu alan hiçbir zaman durgun değildir, aksine her zaman akış halindedir (2009, 13). Bu alanın aynı zamanda —modernist kültürün heterojen üretim alanını analiz eden Kwinter’a göre— modernliğin çelişki ve karmaşıklıklarıyla diyaloga girmeye, aynı frekansta olmaya çalışan *güç*’lerin hareket ettiği, karmaşıklıklar yarattığı akışkanlık sahası olduğu ve sabitleştirici, durgunlaştırıcı ve hiyerarşiler kurucu her tür eksensellikten uzak durduğu hatırlanmalıdır.

²⁴ Hight, Hensel ve Menges, Leibniz’in ilişkisel mekanını, şeylerin zamana bağlı olarak değişen varoluşlarından soyutlanmış olmasına rağmen, şeyler arasındaki bir “birlikte var olma düzeni” olarak olumlamaktadır. Ne var ki bu gerçek bir görelilik anlamına da gelmez. Leibniz’in ilişkisel mekanında her bir bedenin diğer bedenlere göre farklı bir bakış noktası vardır, ancak bedenlerin tümü yine kendileri tarafından üretilen sabit ve tekil bir mekansal bütünlüğe yapışıktırlar (2009, 17). Leibniz’in mekanı bedenler arası ilişkiler üzerinden tanımlama denemesi, bir başlangıç noktası olarak, arkitektönik yapıtların bağlam ve deneyim aracılığıyla kurdukları mekan-zaman birliğini kavramak açısından önemlidir.

icat etmesi, zaman boyutunu söz konusu analitik geometri sistemine dahil etmemesiyle mümkün olur.

Zaman ve mekanın birbirlerinden mutlak anlamda bağımsızlaşması, her iki kavramın da içinin boşaltılması kapitalist ekonomi ve endüstrinin bu iki kategori üzerindeki tahakkümünü ve bu tahakküm aracılığıyla toplumsal sınıfları biçimlendirme gücünü de artırır. Giderek küresel ölçeğe yayılacak bir yersiz-yurtsuzlaşma süreci içinde somut, deneyimlenen yer (ve yerin neden olduğu sınırlamalar) ile bağıını koparan modern insan — Anthony Giddens’in tespitine göre— bir yandan akıl üzerinde temellendirdiği politik ve bilimsel/kültürel örgütlenmelerin inşası için soyut bir zemin elde ederken, öte yandan sermayenin ve ürünlerin sonsuz akışkanlığına ihtiyaç duyan kapitalizm için dinamik bir ortamın oluşmasını da sağlamış olur (Giddens 2010).

Ancak özellikle fizik alanında 20. yüzyıl başında meydana gelen gelişmeler mekan ve zaman kavramlarının yeni ilişkisellikler içinde düşünülmesinin de yolunu açar. Örneğin, Einstein’ın özel ve genel görelilik kuramlarından hareket ederek tamamen hareketli bedenler arasındaki ilişkiler üzerinde temellenen bir eylemsizlik kuramı geliştiren Ernst Mach, nesnelerin mekanın içinde olmadıklarını, aksine “nesnelerin kütlelerinin her zaman etkin ve farklılaşmakta olan mekanı biçimlendirirken eşzamanlı olarak mekanın içine doğru yayıldıkları”nı öne sürer (Hight, Hensel and Menges 2009,18). Bu dönemde mekan ve zaman arasındaki yapay ayrımın giderilmesine yönelik en büyük adımı matematikçi Hermann Minkowski atar. Minkowski, “Raum und Zeit” (1908) başlıklı makalesinde mekan ve zamanın artık kendi içlerine kapalı, birbirinden bağımsız kategoriler olarak ele alınmasının mümkün olmadığına dikkat çeker. Makalesinin başında güncel gerçekliğin olduğu kadar, deneysel fizikteki gelişmelerin de insanlığı mekan ile zamanı birleşik bir gerçeklik olarak kavramaya zorladığına işaret etmiştir:

Kendinde mekan ve kendinde zaman [kavramları] bugünden itibaren tümüyle sadece birer hayalet olmaya doğru gerileyecekler, ve sadece ikisinin bir tür birliği bağımsız bir kendiliğe [gerçekliğe] sahip olacak. (Minkowski 2012, 39)

Minkowski daha sonra mekan-zamanın matematiksel modeli üzerinde çalışırken Descartes’in üç boyutlu koordinat sistemine zaman boyutunu ekler. Minkowski’ye göre,

evrendeki tüm mekan-zaman çeşitlilikleri, aslında tek bir tözün anlık farklılaşmalarıyla beliren çeşitliliklerden başka bir şey değildir. Zamanın yüzyıllar boyunca mekan bağlamında kavranır olmasının sonunun geldiğini, modern çağda zamanın öncelikle bu bağımlılıktan kurtulması gerektiğini 20. yüzyıl dönümünde bildiren kişi ise Henri Bergson olacaktır. Felsefi sistemini süreç ve olay kavramları temelinde geliştiren Alfred N. Whitehead'e göre de, yeni çağda gerçekliğin bileşenlerinin sabit mekansal nesnelere olarak anlaşılması mümkün değildir. Aksine, bu bileşenlerin, sürekli dönüşmekte olan, başka deyişle zamanın akışına ve değişimine tabi olan olaylar olarak görülmesi gerekir.²⁵

Mekan ve zaman arasındaki yeni ilişkilene biçimlerini kavramak için 20. yüzyıl dönümünde modern mimarlık bilgi ve pratiğini belirleyen mekan kavrayışlarını hatırlamak gerekir. Adrian Forty söz konusu kavrayışları —en eskisi ve yaygınından en yenisi ve seyrek rastlanına doğru— üç grupta toplar (2000): 1) Gottfried Semper'in mimarlığı, mekanda bir kapatma pratiği olarak ele alan hacimsel mekan yaklaşımı; 2) Immanuel Kant'ın²⁶ öznenin şeyleri algılaması için gerekli bir sezgi biçimi olarak tanımladığı, Kartezyen ve evrensel olması zorunlu olan mekan yaklaşımı; 3) Mekanı, bedensel deneyimin parçası olarak kavrayan, hareketli beden ile mimari biçimler arasındaki ilişki üzerinde temellenen, özne ile arketektonik nesnelere arasındaki mekanın hayata dair güçlerin akışıyla dolu olduğunun farkında *mekansallık* yaklaşımı. Bu üç yaklaşım içinde, deneysel fiziğin açılımlarıyla mekan-zaman birliğine odaklanan, üçüncüsüdür. Ancak söz konusu yaklaşım, mimarlık pratiğinde ürün vermek için, İkinci Dünya Savaşı sonrası teknolojik ve örgütsel gelişmelerin hazırlayacağı uygun ortamı beklemek zorunda kalır.

Öte yandan mimarlık kuramı ve tarihi, modern mimarlığın 20. yüzyıl dönümünde değişmekte olan mekan kavrayışının zaman ile olan bağlantısının farkına daha önce varmıştır. Sigfried Giedion'un kitabı *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* (1940), adıyla bile mimarlığın 20. yüzyılda mekan ve zaman arasındaki ilişkilerin maddeselleşmesi olacağını ima eder.²⁷ Ayrıca Giedion kitabında konstrüktivizm, fütürizm

²⁵ Samuel Alexander ise, *Space, Time and Deity* (1920) başlıklı çalışmasında evrendeki tüm varlıkların mekan-zamansal bir tözden ortaya çıktıklarını iddia ederek mekan ile zaman arasındaki etkileşime ontolojik ve kozmolojik bir boyut katacaktır.

²⁶ Hight, Hensel ve Menges, Kant'ın Newton'un mutlak mekanı ile Leibniz'in göreceli mekanı arasındaki gerilimi ortadan kaldırmaya çalıştığını belirtir (2009, 19)

²⁷ Forty'ye göre, *mekan* kavramı Giedion'un kitabının yayımlanmasına dek mimarlık kuramı ve tarihi metinlerinde başvurulan genel bir terim değildi. Giedion kitabında 19. yüzyılın Alman estetik söylemini Anglo-

ve —Le Corbusier'nin mimarlığına ilham veren— kübizmin; Rönesans perspektifinin Öklit geometrisi üzerine kurulan mekan anlayışını yıktığını iddia eder. Dahası “modern mimarlığın —Minkowski'nin mekanı, zaman ve Einstein göreliliğiyle dört boyutlu bir biçimde bütünleştirmesiyle bağlantılı— yeni bir mekan-zaman kavramını maddeselleştirdiği”ni²⁸ öne sürer (Aktaran, Hight, Hensel and Menges 2009, 19) Ancak Giedion, uygarlığın yeni bir mekan-zaman kavramına yöneldiğinden söz ederken, yine de Kant'ın mekanı bir şemaya indirgeyen modelinden hareket eder.²⁹ Kitabının başlığında mekan ve zaman kavramları arasına virgül koyması da aslında söz konusu kavramları hala birbirinden bağımsız kategoriler olarak kabul ettiğinin göstergesidir.

Mekan-zaman birliğine dair farkındalığın modernist üretimin heterojen üretim alanına yansması —Kwinter'ın görüşüne göre— mekan ve zamanı birbirinden ayrı kategoriler olarak ele alan, modern kaosu çözümlenmekten uzak, mutlak ideallere yönelik düzenli, hiyerarşik yapılar üretmeyi hedefleyen mekan ve zaman eksenlerinde³⁰ değil; modern çağın ve dünyanın karmaşık, parçalayıcı akışlarına direnmek yerine onlarla etkileşim yollarını arayan güç ekseninde gerçekleşir. Kwinter'ın güç eksenini olarak tanımladığı üretim alanı, ne mekanı ne de zamanı mutlak anlamda boşluk olarak kabul eder. Aksine, birbirleriyle etkileşimde olan çokluklar olarak ele alır. Öte yandan, etkileşimde bulunduğu mekan-zamanın modernizmin yatayda gelişen dinamik güçler alanının zemini olduğunun ve dünya ile yaşanan hayat üzerinde temellenen bir içkinlik düzlemine karşılık geldiğinin de farkındadır. Arkiteksonik yapıtlarda sesin, deneyimleyen ile mekan-zaman bağlamında kurduğu ilişkilerin kavranmasında, Kwinter'ın güç eksenini olarak tanımladığı dinamik, karmaşık, akışkan güçler alanı başroldedir.

Amerikan mimarlık söylemleriyle birleştirirken dönemin yüksek kaliteli fotoğraflarından yararlanmıştı. Böylece mekan soyut bir kavramdan neredeyse dokunulabilir bir nesneye evrilir (Forty, A. 2000, 268).

²⁸ Einstein'ın görelilik kuramları yerçekimini aşkın bir güç olarak kabul eden konvansiyonel mekan modellerini yıkmış, yerçekiminin mekan-zaman sürekliliğindeki bir eğilmeden başka bir şey olmadığını kanıtlamıştır.

²⁹ Hight, Hensel ve Menges, örneğin, Giedion'un mimari nesnelere kübizmin parçalı plastiğini taşıdıklarına, ancak bu sırada metropolün ızgarasının örgütleyici şemasına mahkum olduklarına işaret ettiğine dikkat çeker (2009, 20).

³⁰ Mekanı mutlak boşluk olarak tanımlayan mekan eksenini, öznenin zamansallığını görmezden gelir, nesne ile bilgisi (temsil) arasında özdeşlik olduğunu varsayar, nesneyi aşkınlaştırır. Mekanı nesnel, sabit ve akılcı temsil kategorilerine dayanarak, Kartezyen bir uzayda kurar. İçerisi ile dışarı arasında süreklilik inşa eder. Buna karşılık, zamanı mutlak boşluk olarak tanımlayan zaman eksenini, özneyi aşkınlaştırır. Zamanı anlam, tarih, köken, gelenek kategorileri bağlamında düzenlerken mekanı çağın toplumsal, kültürel gerçekliğinden soyutlayarak metafizik bir boyuta taşır. Mekansal üretimi hacimsel bir kapanıma karşılık gelir (Kwinter, S. 2002, 38). Söz konusu iki eksen hiçbir zaman ulaşamayacak ideallere işaret eden birer zirve, bu zirvelerin yamaçlarındaki modern akışlarla etkileşen güç eksenini ise bir vadi tabanı olarak modellemek mümkündür. Dolayısıyla güç eksenini aslında eksensellikten uzaktır, yatayda yayılan dinamik bir güçler alanına karşılık gelir.

Her ne kadar modernist düşünce mekan ve zamanı birbirinden ayırarak —üzerlerinde işlemler yapılabilecek— boşaltılmış kategorilere indirgediyse de, endüstri devriminden itibaren ulaşım ve iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler mekan ve zaman arasında yeni bağlamlarda kurulan ilişki ve etkileşimlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. David Harvey'e göre, dünyanın küçülerek bir küresel köye dönüşmesi, zamanın yaşanan anla sınırlanması ve hayatın hızının artması bir “mekan-zaman sıkışması”na karşılık gelir (2010, 270). Bu süreçte, kitlesel üretimde Fordist örgütlenmeden daha esnek üretim biçimlerine geçilmekte, tercih ve beğeniler modanın hızlı değişimine tabi olmakta, her şey ekonomik değeri temelinde hızla tüketilmektedir. Bu, kapitalizmin her dönemde mekanı ve zamanı kendi işleyişini kolaylaştıracak biçimde örgütlenme becerisi gösterdiğinin de kanıtıdır. Dolayısıyla bölgelerin yerel ve kültürel özelliklerinin aşıldığı, küresel ölçekte bir yersizleşmenin ve aynılaşmanın yaşandığı bu zaman diliminde mekansal sınırların erimesinden ve Aydınlanmacı akıl tarafından temelleri atılan nesnel mekan kategorisinin rafa kalkmasından söz edilebilir. Öte yandan, nesnel zaman kategorisi de geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki geleneksel sınırların bulanıklaşması, bekleminin kodlarının (gelecek tahayülleri, onu sabırla beklemenin) gündelik hayattan uzaklaşması ve kolektif hafızanın silikleşmesi nedeniyle dağılmaktadır.

Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında, mekan ve zamanı birbirinden bağımsız kavrayan modernist sanatın ötesinde, bağlam, süreç, deneyim, katılım benzeri kavramlar üzerinde gruplanan enstalasyon, performans, arazi sanatı benzeri yeni sanat pratikleri ortaya çıkmıştır. Bu pratikler, mekan ve zaman kategorileri arasında oluşmakta olan yeni ilişkilerin mekan-zaman birliğine dair yeni bir farkındalık gerektirir.

Bu bağlamda, arkiteksonik yapıtlar da sesi birincil malzeme olarak kullanan sanat etkinlikleridir. Arkiteksonik yapıtların doğası gereği mekan-zaman birliğini kabul ettiği, gerçekliği mekan ile zaman arasındaki etkileşim ve süreklilik üzerinden kavradığı, evrendeki tüm varlıkları bu sürekliliğin dokusundaki bir düğüm olarak ele aldığı söylenebilir. Başka bir deyişle, hayatı bir mekan-zaman sürekliliği, durmaksızın hareket eden sonsuz bir potansiyel denizi olarak görür. Bu görüşe göre, tüm tikel oluşumlar ve olaylar, kuvveden fiile ulaşan her şey, mekan-zamanın sürekli akışındaki anlık —ve bir süre sonra çözünecek— duraklamalar, sıkışmalar veya yoğunlaşmalardan başka bir şey değildir. Dahası, tüm şeyler, varlıklar ve olaylar —kendilerine özgü biçimlenme süreçleri sonucunda

birbirlerinden farklılaşmalarına, hatta biricikleşmelerine rağmen —kendilerine içkin olan bu mekan-zaman sürekliliğinde—bileşik kaplar örneğindeki gibi— birbirleriyle bağlantılı ve ilişkilidir ve etkileşirler.

Öte yandan, sesin mekan-zamanda dalgalar biçimindeki yayılımıyla Kwinter'ın güç eksenini belirleyen dinamik, karmaşık, akışkan güçler alanı arasında analojinin ötesinde bir etkileşim vardır. Dolayısıyla, arkiteksonik yapıtların bağlam ve deneyim boyutları, ancak mekan-zaman bütünselleşmesi üzerinden kavranabilir. Ayrıca bu noktada, tüm sanat yapıtları gibi arkiteksonik yapıtların da mekan ve zaman kısıtlamalarına tabi, tikel —ve son analizde sonlu— oluşumlar olmalarına rağmen, aynı zamanda söz konusu sonsuz akışın parçaları olduğu da göz önünde bulundurulmalıdır. Nitekim, ses, yapıtları deneyimleyenlerin yapıtlara içkin mekan-zaman sürekliliğinin (başka deyişle, hayatın) akışına doğru sevk edilmesinde anahtar rolü oynar. Bu, adeta insanın hayat adlı sonsuz potansiyel denizindeki dalgaları, girdapları, gelgitleri deneyimlemesi demektir. Çünkü herhangi bir arkiteksonik yapıt, aslında durmaksızın hareket eden bu mekan-zaman sürekliliğinin, başka deyişle mekanlar ile zamanları birbirine dokuyan, giriştiren güçler ağının, sanatçı tarafından belirli oranda yoğunlaştırılmış bir kesitidir. Bu bağlamda, arkiteksonik yapıtın sesle dokunmuş bir mekan-zaman örgüsü olduğunu, sonsuz potansiyelin sanatçı tarafından seçilmiş niteliklerinin belli mekan-zamanlarda deneyimlenmesini olanaklı kılan bir aracı gibi işlediğini iddia etmek yanlış olmayacaktır.

Özetle arkiteksonik yapıtlar, sonsuz mekan-zaman sürekliliğinin potansiyelleri ile estetik bir varoluşa ve deneyime ulaşan anlık yoğunlaşmalar arasındaki bağı ses aracılığıyla dokumaktadır. Dolayısıyla, soyut ve çok geniş kapsamlı mekan ve zaman kavramlarını arkiteksonik yapıtların somut bağlam ve deneyim kavramları içinde ele almak uygundur. Kaldı ki, bir anlamda arkiteksonik yapıtların da içinde yer aldığı söylenebilecek enstalasyon pratikleri de kendilerini yer (bağlam) ve ziyaretçinin katılımı (süreç) aracılığıyla ortaya koyar.

3.2. ARKİTEKSONİK YAPITLARIN İKİ BOYUTU

3.2.1. Bağlam

“Bağlamsalcılığın tezi, sanat yapıtının özel bir tür *artifact*, belirli bir zaman ve bir yerde, belirli kişi veya kişilerce yapılan icadın ürünü bir nesne veya yapı olduğu, ve bu durumun kişinin sanat yapıtlarını nasıl gerektiği gibi deneyimleyeceği, kavrayacağı ve değerlendireceğine ilişkin sonuçlara sahip olduğudur. Bağlamsalcılığa göre, sanat yapıtları temelde tarihsel olarak yerleştirilmiş nesnelere, içinde oluştukları veya içine yerleştirildikleri üretici bağlamların dışında veya onlardan ayrı ne sanatsal statüleri, ne belirli kimlikleri, ne kesin estetik nitelikleri, ne de belirli estetik anlamları vardır.”

Jerrold Levinson, 2007

Soyut ve kapsamları hayli geniş mekan ve zaman kavramlarını arkiteksonik yapıtlarda daha somut olan bağlam ve deneyim kavramları içinde ele almak yerindedir. Zira, arkiteksoniğin kapsadığı tüm alanlar kendisini yer ile hesaplaşma (bağlam) ve ziyaretçinin katılımı (deneyim) aracılığıyla ortaya koyar.

Bağlam ve bağlamsalcılık, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemin gerek sanat, gerekse mimarlık kuram ve pratiğindeki önemli tartışma konularından biridir. Arkiteksonik sanatının da özgül bir sanat disiplini olarak ortaya çıktığı bu dönemde bağlam, sanatçıların hem kesin, önceden verili anlam ve statüleri eleştirmek, hem de sanat alımlayıcısını pasif bir izleyici/dinleyici olmaktan aktif bir deneyimleyici/katılımcıya dönüştürmek için başvurdukları önemli araçlardan biri olmuştur.

Bağlam, şeyin (nesne, sanat yapıtı, düşünce) içinde bulunduğu ortama uygunluğuna, o ortamdaki başka şeyler ile oluşturduğu ilişkiler örgüsüne ve bağlantılar ağına işaret eder. Bu özelliği ile bağlam, yer ve mekana dair olabileceği gibi, aynı zamanda tarihe, kültüre, ekonomi-politik ortama, entelektüel, ideolojik ve/ya bilimsel sahaya da dair olabilir. Dolayısıyla çok geniş bir kapsamda değerlendirilmeye açık bir kavramdır. Bu tez arkiteksonik yapıtların insanın mekan-zamanı algılayış ve kavrayışındaki³¹ etkilerine

³¹ Anthony Vidler, mekanın tarihsel ve kültürel anlamda —tıpkı beden veya cinsellik gibi— zamanla ve algılayana göre değişen bir kavram olduğuna dikkat çeker. Hatta, özgül bir bireysel ve psikolojik içeriği olduğu için mekanın bir uzaklık veya yakınlık sorunu olarak ele alınamayacağını belirtir. (1999, 14.) Bu noktadan bakıldığında, sadece bağlam değil, mekan bile salt fiziksel, hacimsel özellikler gösteren bir kategoriye indirgenemez.

odaklanmak için, bağlamı söz konusu yapıtların yer (doğal veya yapılı çevre) ile kurduğu veya —bilinçli olarak— kurmadığı³² ilişki olarak sınırlamıştır.

Dolayısıyla, bağlam kavramı ile burada kastedilen, arkiteksonik yapıtı bulunduğu yere ses ile kurduğu ilişkiler üzerinden bağlayan, onunla birleştiren ve aynı zamanda onu oradan ayıran şeydir. Bağlam boyutu sanat yapıtını bulunduğu yere, tarihsel arka plana veya kolektif bilince ses ile bağlarken, onu oraya dokuyarak o yer örüntüsünün bir parçası kılar. Öte yandan onu oradan taşıyarak veya yansıtarak dönüştürebilme, dolayısıyla kopartabilme gücüne de sahiptir.

Arkiteksonik yapıtlarda mekan-zaman birlikteliğine deneyim-bağlam birliği üzerinden ulaşılabacağı için, yere özgülük, yerden bağımsızlık, ana sıkışmışlık, sonsuz zamana yayılmışlık arasındaki örüntülerden oluşan bir sınıflandırma kurgulanmaktadır. Bu bölüm, yere özgülük veya tarihsel bağlam benzeri dertleri olan sanatçıların, üretimlerinin bağlam ile hesaplaşmalarına işaret eden söylemleri ele alarak, bu sınıflandırmada nereye yerleşeceklerini görmeye çalışır. Bu sınıflandırma için sanatçıları tanımak ve bu işleri üretme motivasyonlarını iyi kavramak gerekir. Dolayısıyla bu bölüm, oluşturulacak diyagramın kategorilerine girecek işleri üreten sanatçıların birbirleriyle kesişimleri, sesi işlerinde nasıl kullandıkları ve nasıl tarif ettiklerine odaklanır.

1950 sonrası müzik üretiminde, dinleyicinin bağlamın içine kayması, müzik üretimi veya icrasında dinleyicinin etkin bir konuma gelmesi hedeflenir. Söz konusu hedef, bu iki eksen arasındaki sınırların ortadan kalkmasına da bir kapı aralar. İcracı ile dinleyici arasındaki sınırın ortadan kalkması, mekandaki sesleri mekanın gürültülü veya sessiz olmasını, mekanın kavranma ve algılanma hali üzerinde etkili kılar. İşte arkiteksonik sanatının varoluşu, tam da sesin mekanın hissedilmesindeki etkisi üzerinde temellenir.

Besteci John Cage'in 1952 tarihli 4'33'' adlı eseri, piyano klavyesini kullanmadan, yani hiçbir ses çıkartmadan, yerin kendi ve yaşayan sesini eserin kendisi kılmıştır. Performans ilk

³² Çağdaş sanatta “bağlamsalci” yaklaşım ve üretimlerin ortaya çıkmasından sonra bilinçli bir biçimde yere özgü yapıtlar üretmemek de aslında “bağlam” ile bir ilişki kurma biçimidir. Ancak buradaki ilişki, “ilişki kurmayı reddetme” biçimine bürünmüştür. Bu açıdan bakıldığında, sanatçının yer ile ilişki kurmama tercihi, aslında kendisinin içinde yaşadığı çağın sanatsal düşünce bağlamına tepkisidir, ve —olumsuzlayıcı da olsa— yine de bir bağlantı kurma etkinliğidir.

kez 29 Ağustos 1952’de piyanist David Tudor tarafından New York Maverick Konser Salonu’nda gerçekleştirilmiştir. Tudor, üç bölümlük performans esnasında sayfaları çevirmek ve piyanonun kapağını açıp kapatmak dışında herhangi bir ses çıkartmamıştır. Performans süresince seyircilerin fısıltıları, öksürmeleri, sandalyelerden çıkan sesler ve konser salonunun dışından içeriye gelen dış mekan sesleri duyulur. Bu performansın her tekrarı o ana özgüdür, çünkü o sesler o an içinde çıkmıştır. Cage’in yaklaşımı, besteci, icracı ve izleyici arasındaki keskin sınırlarla belirlenmiş geleneksel konumları muğlaklaştırır.

1960’lı yılların sonunda John Cage’in öğrencisi olmuş, plastik sanatlar alanına bu yıllardan sonra geçen klasik müzik kökenli perküsyoncu Max Neuhaus, mekan-zaman ile ses arasındaki ilişkisellik ve bağlam kavramının bu çalışmadaki kullanımını açısından önemlidir. Sanatçının 1966 ve 1968 yılları arasında ürettiği eserlerden *Listen, A* ve *Drive-in-Music, Times Square* bu ilişkilenenin ilk ürünlerindedir. Engin Esen, Neuhaus’ın bu üç eseriyle gündelik yaşam ve mekana doğrudan müdahale ederek yeni anlam ilişkileri yarattığını vurgular (2016). 1968 yılında söz konusu üretimleri için ses enstalasyonu terimini ilk kez kullanan Max Neuhaus, sesi kullandığı eserleri “zaman yerine mekana yerleştirilen, başlangıcı ve sonu olmayan ses yapıtları” şeklinde tarif eder (Ouzounian 2008, 115).

Max Neuhaus “yaptığım şeyde ses, işi yapmanın, mekanı yere dönüştürmenin aracıdır” (Ouzounian 2008, 115) diyerek arkitektonik yapıtın yer ile bir hesaplaşma olduğunu vurgular. William Duckworth ile olan söyleşisinde de, kendisinin işlerini nasıl sınıflandırdığı sorusuna Neuhaus şu cevabı verir:

Sınıflandırma açısından, görsel bir bileşeni olmasa da enstalasyonları görsel sanatlar tasnifine taşıyacağım, çünkü görsel sanatlar, plastik anlamda mekanla uğraşır. Heykeltıraşlar mekanları tanımlar ve dönüştürür. Ben ses ekleyerek mekan yaratır, dönüştürür ve değiştiririm. Bu mekan kavramı, müziğin içermediği kavramdır; müziğin tamamen taşınabilir olması gerekir. (Ouzounian 2008, 115)

Neuhaus’un da ifade ettiği gibi, ses ile mekanı/yeri yaratmak, tanımlamak, dönüştürmek ve değiştirmek gibi eylemlerin her biri, bağlam (yer) ile bir ilişkisellik türüdür. Sanatçı, arkitektonik yapıtı yere adeta dokumaktadır.

Sanatçı Bernhard Leitner, 1971 tarihli *Ses Mimarisi* adlı kitabında ses ve mimarlık üzerine kuramını şöyle ifade eder:

Bir çizgi sonsuz bir nokta dizisidir. Boşluk çizgilerle tanımlanabilir. Ses çizgisi, sesin bir dizi hoparlör aracılığıyla birbirlerine doğru hareket etmesiyle oluşur. Mekan, ses çizgileri tarafından tanımlanabilir: Çizgiler mekanın biçimini belirlerken aynı zamanda onu spesifik bir ifade deneyimine dönüştürür. Mekanda bulunan iki veya daha fazla hoparlörün arasındaki sesin doğrusal olmayan hareketleri de mekanı tanımlar. (2008, 134)

Leitner, mekan içinde sesi hoparlörler aracılığıyla gezdirirken yerin algısını manipüle eder ve eşzamanlı olarak yer içinde yeni bir formu, bağlamı yaratır.

1970’li yıllardan sonra etkin olan Amerikalı besteci Bill Fontana, sesin kendisi ve kayıt teknolojileriyle neler yapılabileceği ile ilgilenmeye başlar. Bu alandaki üretimine başladığı zamandan itibaren, kendi eserlerini “ses heykelleri” olarak adlandırır:

Ses heykellerim insan ve/ya doğal ortamı canlı bir müzik bilgisi kaynağı olarak kullanır. Herhangi bir anda işitilebilecek anlamlı bir şey olacağını ve birbirleriyle uyumlu ses kalıplarının müzik olduğunu ve bu müziğin sürekli devam eden bir süreç olduğunu varsayıyorum. Metodolojim, gerçek zamanlı akustik verileri ortak bir dinleme bölgesine (heykel alanına) aktaran eşzamanlı dinleme noktalarının ağlarını yaratmaktır. 1976’dan beri bu eserlere ses heykelleri adını verdim.³³

Fontana’nın “eşzamanlı dinleme noktalarının ağları” ifadesiyle kastettiği, belirli bir yere özgü sesleri çeşitli ses kayıt teknolojileri kullanarak yine önceden kararlaştırılmış belli bölgelere yönelterek oluşturmaktır. Bu bağlamda, Fontana’nın 2006 yılında Londra’da gerçekleşmiş olan *Harmonic Bridge* adlı yapıtından bahsetmek anlamlıdır.

Fontana, Tate Modern Müzesi ile Saint Paul Katedrali’nin birleşimindeki Millenium Foot köprüsünün yapısında gizlenen seslerin müzikalitesini bu yapıtıyla keşfetmeyi amaçlar. Köprü üzerine yerleştirilmiş sensörler aracılığıyla yürüyen ve konuşan insan sesi, rüzgar sesi, köprü’nün altındaki su akıntısı sesi gibi bir dizi sesi toplar. Bu sesleri, kendi deyimiyle sonik haritalamasını, bu dinleme ağına eşzamanlı olarak hem Tate Modern içindeki Turbine Hall sergi alanına hem de Londra metro istasyonlarından Southwark’a hoparlörler aracılığıyla aktarır.³⁴ Fontana’ya göre, söz konusu köprüden aktarılan seslerin Tate Modern’in Tribun Hall sergi alanındaki varlığı bir metafor olarak birleştirici, tamamlayıcı

³³ <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/bill-fontana-harmonic-bridge/bill-fontana-harmonic-bridge-artists> [son erişim tarihi: 06.04.2020]

³⁴ https://resoundings.org/Pages/Harmonic_Bridge1.htm [son erişim tarihi: 06.04.2020]

yeni bir anlam verme gücüne sahiptir. Köprüdeki gizli seslerin dinamikleri, aktarılan her iki mekanda da tekrar görünür hale gelmiştir.

Arkitektonik yapıtlar, sunuldukları yerin akustik özellikleri tarafından belirlenir veya söz konusu özelliklerden etkilenirler. Şu veya bu arkitektonik meseleyi konu edindiklerinde veya içerikleri açısından mekanın tarihsel veya kültürel imalarıyla ilgilendiklerinde bağlama özgü olurlar. Arkitektonik yapıtlar, genellikle geleneksel sanat mekanlarının dışındaki yerlere yerleştirilirler. Böylece ziyaretçi mekanın orayı *o yer* kılan özellikleriyle ilişkiye geçebilir.

3.2.2. Deneyim

“Deneyim insanın başına gelen şey değil, insanın başına gelen şey ile ne yaptığıdır. Varoluşun rastlantılarıyla ilişki kurma yeteneğidir, rastlantıların kendisi değil.”

Aldous Huxley (1933,5)

Modern sanatın bir yandan soyutlamayı aşırılaştırması, öte yandan kavramsallığın kesinlik ve saflık ideallerinin çerçevesine sıkışması, İkinci Dünya Savaşı sonrasında hemen tüm sanat alanlarında krize yol açar. Postmodern eleştirinin de etkisiyle —önceki alt bölümde değinildiği üzere— bağlam ve deneyim, sanat yapıtı ile alımlayıcının ilişki kurma biçim ve süreçlerini yeniden kurgulamanın araçları haline gelir. Sanat yapıtı, bağlam aracılığıyla galerinin steril *beyaz kübünün* dışına çıkarak yeryüzü, doğa ve kent ile etkileşime geçerken, deneyim aracılığıyla da bireyin bedeni ve süreç ile etkileşmeye başlamıştır. Başka deyişle, bağlam, sanat yapıtının mekan-zamanın, mekan boyutuyla, deneyim ise zaman boyutuyla bütünleşmesini sağlamış; her iki bütünleşme de insanın mekan-zamanı algılamasını ve kavrayışını genişletmiştir. Söz konusu bütünleşmeler kavramların, insanın ve şeylerin madde-enerji-bilgi akışlarına dokunma noktalarının çoğalması olarak yorumlanabilir. Bu yorum, soyut kavramların hayatla yüzleştiği ve algısal-deneyimsel olanın tikelliği, karmaşıklığı, belirsizliği tarafından bozulduğu gerçeğini ortaya çıkarır.

Elbette kavramın hayatla teması —varsayılan saflığının hayatın kaotik akışkanlığıyla bozunması— kavramın kapsamının da genişlemesine yol açar. Örneğin, Krauss’un işaret

ettiği gibi, gerek geleneksel gerekse soyut heykel sanatının mekansal (galerinin iç mekanı) ve zamansal (kalıcılık) sınırlarını aşarak kendisini bir yandan peyzaja ve kente, öte yandan zaman içindeki değişime (süreç) ve sanat alımlayıcısının deneyim ve katılımına açması, *heykel* disiplininin kanonik kalıplarının da kırılmasına yol açmıştır. İşte arkiteksoniğin bağlam ve deneyim ile kurduğu girift ilişkinin bu açıdan değerlendirilmesi gerekmektedir. Arkiteksonik, sanatsal olanın, eşzamanlı olarak hem kavramsal, hem de algısal-deneyimsel olmasının, başka deyişle paradoksal bir doğaya sahip olmasının yadırganmaması gerektiğini, tam aksine derinliği ve zenginliğinin bu çelişkili yapıdan kaynaklandığını kavramaya hizmet eder.

Arkiteksonik her şeyden önce, antropolog ve müzikolog Marius Schneider'in tespitine göre "akustik duyusu giderek zayıfladığı için yozlaşan modern insan"ın³⁵ yaklaşık yarım bin yıldır görme duyusunun egemenliği altında kalan işitme duyusunu yeniden güçlendirmeyi amaçlar (Berendt 1988, 9). İşitme duyusunun bedensel ve ruhsal etkinlikleri (deneyimleri) bütünleştirme kapasitesi görme duyusununkine göre daha gelişmiştir. Kulak doğası gereği toplayıcıyken, göz egemenlik kurmaya, hükmetmeye odaklıdır.³⁶ Öte yandan, sanatın soyut ve kavramın belirleyiciliğinde kalması da gözün egemenliğinin bir sonucudur. Dolayısıyla sanat disiplinlerinin bağlam ve deneyim ile ortak bir örüntü oluşturarak kanonik sınırlarını aşmalarının yolu, gözün ayrıcalıklı konumundan edilmesinden geçmek zorundadır. Bu nedenle Joachim-Ernst Berendt gibi araştırmacılar görmenin işitme üzerindeki egemenliğini eleştirirler: "Göz bir 'diktatör' haline gelmiştir. Ben sadece kültürümüzde görmenin aşırı gelişmesini, optik olanın aşırı vurgulanmasını ve yozlaşmasını eleştiriyorum. Kulağın ve duymanın yüzyıllar boyunca az gelişmesinden, değersizleştirilmesinden rahatsızım"³⁷

³⁵ Berendt "dünyayı dinlemek" hakkında kaleme aldığı *The Third Ear: On Listening to the World* (1988) adlı çalışmasının başlangıç sayfasında Batı ve Doğu kültürlerinden önemli kişilerin görme duyusunun hakikatin algılanması ve kavranmasında işitme duyusunun çok gerisinde olduğuna dikkat çeken özlü sözlerini sıralamıştır. Kulak, göz ile karşılaştırıldığında gerek kaotik, gerekse kozmik hakikatlere ulaşmak için daha güvenilir bir organdır. Dolayısıyla işitme, bedensel deneyimi inşa etmek için görmeye göre daha avantajlıdır. Goethe'ye göre, "bir şeye sadece bakmak bizi geliştirmeye yetmez." Öyleyse görüntünün ötesine geçmemizi, apaçık olanın altında yatanı keşfetmemizi sağlayan daha güçlü algılara ihtiyacımız vardır, çünkü Heraklitos'un belirttiği gibi "gizli uyum/armoni, açığa çıkan şeyden daha güçlüdür.

³⁶ Jakob Grimm'in işaret ettiği gibi, "göz efendidir, kulak ise hizmetçi." (Berendt 1988, 27). Berendt buradan hareketle gözün emir veren, kulağın ise emirlere uyan doğaları olduğuna dikkat çeker.

³⁷ Burada Berendt'in, standartlardan çok özgür emprovizasyonlar üzerinde temellenen, üretimi sabit, kalıcı, hiyerarşik yapılara değil müzisyenin deneyimine dayandıran caz müziğinin en önemli uzmanlarından biri olduğu hatırlanmalıdır. Nazi iktidarı sırasında caz müziğine ilgi duymaya başlayan Berendt'in günümüzde halen güncel baskıları yayımlanan, Türkçeye *Caz Kitabı: Ragtime'dan Fusion ve Sonrasına* adıyla çevrilen *The Jazz Book: From Ragtime to Fusion and Beyond* adlı çalışmasının Almanca ilk baskısı 1952 yılında yayımlanmıştır. Şiir okuma seansları ile caz performanslarını bir araya getirmeye çalışan Berendt'in 4 Şubat 2000 tarihinde *Es gibt keinen Weg, nur Gehen (Yol Yoktur, Sadece Yürüyüş Vardır)* adlı kitabının tanıtımına

(1988, 29). Kulak çevredeki tüm sesleri filtrelemeksizin kabul eder, bu nedenle deneyimin bütünsel anlamda yaşanması için gerekli malzemenin toplanmasına tüm varlığıyla hizmet eder. Oysa göze tam anlamda güvenmek mümkün değildir. Lincoln Barnett'in vurguladığı gibi, "insan gözü yeryüzündeki ışıkların çoğunu göremez. Çevremizi saran gerçeklikten algıladığımız şey görme organımız tarafından çarpıtılır ve zayıflatılır" (Berendt 1988, 34).

Bu nedenle gerçekliği tüm boyutlarıyla algılamak, hatta hakikatin derin bilgisine ulaşmak, varoluşu bütünsel bir biçimde deneyimlemek için —üçüncü bir göze belki gerek vardır, ancak— üçüncü bir kulağa kesinlikle gerek yoktur, dış ve iç seslere tüm varlığımızla kulak kesilmemiz yeterlidir.³⁸ Ayrıca işitmenin görmenin gölgesinde kalması, insanın kozmik bilgiyi deneyimlemesini, varoluşunu yaratılışın güç çizgileriyle kesiştirmesini engellemiştir. Oysa —Berendt'in dikkat çektiği üzere— başlangıçta ses vardı ve görüntüyü var eden ışık bile, özünde sestten başka bir şey değildi:

Evren bir ses ile başladı. Antropolog ve müzikolog Marius Schneider birçok halkın mit ve efsanelerinde bu gerçeği keşfetmiş, ama bu sesin genellikle bir 'ışık karakteri'ne sahip olduğunu da vurgulamıştı. Işık, sadece yaratılışın sesinin gelip geçici bir göstergesiydi. Güneş, parlak ve sıcak bir hale gelen bir sestten başka bir şey değildir. (Berendt 1988, 32-33)

Işığın ses olması, görmenin de aslında bir tür işitme olduğu yönünde bir çıkarsama yapmayı mümkün kılar. Bu da giderek bizi tüm bedensel algılarımızın işitme duyusunda yoğunlaştığını veya birleştiğini³⁹ düşünmeye sevk etmektedir; başka deyişle, "bedenimiz duyar." Öyleyse, deneyim işitmek, işitmek ise deneyimdir.

katılmak için sokağa çıkıp yürüdüğü sırada bir trafik kazası geçirerek ölmesi ilginçtir. Çalışmasının adının deneyime ve eylemin kendisine işaret ettiğine dikkat edilmelidir.

³⁸ Friedrich Nietzsche'nin modern insana "dünyevi bir aşkınlık" biçimi önerdiği *Böyle Buyurdu Zerdüş* kitabındaki şiiri, dinlemenin varoluşun gizemlerine uyanmayı beraberinde getireceğini belirtmektedir: "Uyanın ve dinleyin, siz yalnızlar! / Gelecekte esiyor rüzgarlar / Gizemli bir biçimde çırpın kanatlarla / Ve müjdelere ulaşıyor duyarlı kulaklara." (Berendt 1988, 27). Nietzsche'nin 19. yüzyılın sonlarına doğru farkına varabildiği bu bilgiye, Hinduizm'in MÖ 5000-2000 yılları arasında oluşturulmuş en eski kutsal metinleri olan Rig-Veda'da rastlanmaktadır: "Tanrıların nefesi ve dünyanın yaşam-hücreci, / serbestçe dolandır ortalıkta. / Hürmetimizi sunarız O'na, / duyarız sesini, / ama göremeyiz şeklini." (Berendt 1988, 26). Doğu kültürlerinin işitme duyusuna görme duyusundan daha fazla güvendiği açıktır.

³⁹ Zen öğretisinde 6-10 gün boyunca sabah gündeğumundan akşam saat 22:00'ye kadar hayli az yemek ve uyku ile sürdürülen meditasyona *sesshin* adı verilir. İnanana "varlığın sesi"ni deneyimleme fırsatı veren bu meditasyon içsel gelişim için gereklidir. Japon resim yazısında *sesshin* kavramı bir araya geldiklerinde "kulak" anlamına gelen üç sembolden oluşmaktadır. Sembollerden ikisi kalp ile ele işaret eder. Dolayısıyla *sesshin* deneyimi inanana "(hayatı ve evreni) elin ve kalbin ile dinle" öğüdünü vermektedir (Berendt, J.-E. 1988, 24).

Deneyim, sadece dış uyarınları algılama biçim ve süreçleri ile sınırlı değildir. Bu algının işlenerek kavrayışa dönüşmesiyle; dahası, içe dönmek ve içsel uyarınları *duymak* ile derinleşecek bir süreçtir. Hatta içerideki uyarınlara sesini duyabilmenin yolu, dış uyarınlara görsel etkisinin girişini engellemekten, başka deyişle gözleri kapatmaktan geçer.⁴⁰ Sanat alımlayıcısının işitme duyusunu görme duyusuna karşı güçlendirmeyi ve içsel uyarınlara daha duyarlı olmasına (içerideki sesi duymasına)⁴¹ destek olmayı amaçlayan arkitektoniğin görsel anlamda aşırılaştırılmış uyarınlara yüklü olmaktan kaçınmasının gerekçesi de temelde budur. Arkitektonik —genellikle— görünmezlik yoluyla işitilir olmaya dikkat çekmeye çalışır. Arkitektonikte *görülecek* bir şey yoktur. Görünmez olmak aynı zamanda soyut, kavramsal ve mesafelenmiş olmaktan uzaklaşmayı, maddesel, algısal ve her anlamda yakın olmayı sağlar; başka deyişle sanat alımlayıcısının bağlam ve deneyim ile dolaysız ilişkiye girmesini mümkün kılar. Bu aynı zamanda deneyimin tüm beden üzerinden gerçekleşmesi anlamına gelmektedir. Çünkü işitme duyusu tüm duyu kısımlarını kendi bünyesinde toplayabilme gücüne sahiptir. Roland Barthes bu nedenle dinleme ile dokunma arasında herhangi bir fark görmemiştir: “‘Dinle beni’ demek; ‘dokun bana, var olduğumun farkına var,’ demektir” (Mieszkowski, Smith and Valck 2007, 290). Dokunma, bedeni kaplayan ten aracılığıyla bütünsel bir duyu haline gelirken; işitme —görmenin odaklı ve tek yönlü doğasına karşıt bir biçimde— her yönden (sağ, sol, ön, arka, alt, üst) gelen sesli/sessiz uyarınlara açıktır; bedeni kuşatan akustik hacmi bir huni gibi içine çeker. Böylece deneyimin mekan-zaman birliği ile olan bütünlüğü parçalanmaksızın içselleştirilebilir. Berendt, işitmenin bedeni saran bir ses hacmini içselleştirmek olduğuna dikkat çekerken, duymanın *mekansallığına* da değinir:

Algılama gücümüz ne kadar içeriye yönelik ise, o kadar az hatalı bilgi alırız. Bu nedenle kulak —hem öznel açıdan, hem de modern kuramsal fiziğin bulguları bağlamında— görece daha düşük

⁴⁰ Berendt'e göre, ruhsal gelişme ile bağlantılı olan “aydınlanma”, beş duyunun devrede olduğu algılama süreçlerinin ötesinde, genişlemiş bir algılama ile ilgilidir. Bu genişlemiş algılamada kişi, beş duyusunun kendisi ile gerçeklik arasında inşa ettiği, gerçekliği bozulmuş biçimde kavramasına neden olan “yanılsama filtresi”ni aşar. Japon Zen inancında bu *kensho* (içgörü, öze bakmak) olarak adlandırılır. Berendt, Alman mistik Jakob Böhme'nin, aydınlanmanın ışığını yankılanan bir ses olarak tanımladığına dikkat çeker. Mistiğe göre, aydınlanan kişi içinden gelen bir sesle dolmayı deneyimliyordu. Öyleyse içgörü, ancak duymakla mümkündü. Nitekim Yunanca “mystikos” kelimesi de “gözlerini kapat” anlamındaki *myein* fiil kökünden türemiştir. (Berendt 1988, 33).

⁴¹ Keman virtüüzü Yehudi Menuhin'in şiiri bilgeliğin, içgörünün yolunun işitme duyusundan geçtiğine işaret eder: “A wise old owl lived in an oak / The more he saw, the less he spoke; / The less he spoke, the more he heard / Why can't we be like that wise old bird?” (Yazarın çevirisiyle, “Bir meşede yaşlı bir bilge baykuş yaşıyordu / Ne kadar çok görürse o kadar az konuşurdu; / Ne kadar az konuşursa o kadar çok işitirdi / Neden olamayalım biz de şu yaşlı bilge baykuş gibi?” (Berendt 1988, “Önsöz”).

seviyede bir hatalı bilgilenme sağlar. ‘Mekansal’ duyabildiğimiz bir gerçektir (görmenin sahasından türeyen stereo teriminin ima ettiği gibi), ancak mekansal duyma sadece —deyim yerindeyse, gözlere işlevlerini onaylayarak ayrıcalık tanıyan— bir yan etkidir: Duyduğumuz şey sağdan veya soldan, yukarıdan veya aşağıdan, önden veya arkadan gelir. Gerçek duyma deneyimi söz konusu olduğunda bu görüş noktalarının büyük bir önemi yoktur. Kulakların duyduğu şey dünyanın —gözlerimizin sandığı gibi— üç boyutlu, veya —yeni fiziğin inandığı gibi— dört, beş, hatta çok boyutlu olmasından bağımsızdır. (1988, 35)

Berendt, çalışmasının, Batı müziğinin esas kurucusu klasik müziğin icadı olan notasyon sonrasında kurumsallaştığına, başka deyişle Batı kültürünün görme duyusunun egemenliğine girmesinin ardından geliştiğine dikkat çektiği bölümünde, müziği (notasyondan) okuyarak öğrenmek ile dinleyerek öğrenmek arasındaki farkı, mekan ve zaman kavramları üzerinden ele alır. Bu nokta arkiteksonikte, mekan ve zaman arasındaki bu kopukluğun, daha doğrusu mekan ve zamanı birbirinden ayrı kategoriler olarak algılamaya alıştırmış olmanın neden ve nasıl üstesinden gelinmeye çalışıldığını anlamak açısından önem taşır. Nitekim, Berendt’e göre, müziği okuyarak (dolayısıyla notasyon deşifre etmeyi ilerleterek ve başkalarının müziklerini çalarak) öğrenen kişi, müziği tamamen yabancı bir boyuta, görme duyusunun egemenliğindeki mekana taşır.⁴² Aksine, müziği dinleyerek (dolayısıyla notasyona bakmadan ve genellikle kendi müziğini çalarak) öğrenen kişi ise müziği ait olduğu yerde, işitme duyusunun egemenliğindeki zamanda bırakır. Bu nokta, her ne kadar müzik bu çalışmanın asıl odaklandığı alan değilse de, malzemesi ses ile mekan-zaman birliği arasındaki etkileşim olan arkiteksoniğin bu bağlamdaki avantajını tartışabilmek için uygun bir zemin oluşturmaktadır. Berendt, ardından, Batı uygarlığının konser müziği olarak bestelenmiş müziği ile Batı dışı uygarlıklarda doğaçlama tekniklerle kolektif biçimde üretilen müziği karşılaştırır (1988). Buna göre; Batı uygarlığının bestelenmiş müziğinde görme duyusu ve göz egemendir. Bu nedenle müzik mekana taşınmıştır; nedensellik ve mantık belirleyicidir; merkezinde *ben* (*yaratıcı, dahi sanatçı*), dolayısıyla yalnızlık bulunmaktadır. Buna karşılık, Batı dışı uygarlıkların kolektif doğaçlama müziklerinde işitme duyusu ve kulak egemendir. Bu nedenle müzik zamana aittir; eşzamanlılık ve sistem belirleyicidir; merkezinde *biz*, dolayısıyla ortaklık

⁴² Dolayısıyla müzikal üretimi notasyon aracılığıyla gözün egemenliğine teslim etmek, hem besteciyi, hem icracıyı, hem de dinleyiciyi gerçek anlamda deneyimden mahrum bırakmaktır: “Bestelenmiş müzik, mekana aktarılmış müziktir. Ve görünen şey gözün egemenliğini takip etme eğilimindedir —özellikle insanların yüzyıllarca (bestecilik olgusunun Batı’da kurumsallaştığı sırada) böylesi bir egemenliğin altında biçimlendiği bir uygarlıkta. Her müzisyen ve müzikolog görsel olanın üstünlüğünü gündelik hayatında deneyimler. Notasyona bakmak dinlemekten çok daha kolay ve hızlıdır!” (Berendt 1988, 173).

bulunmaktadır. Bu durum arkiteksonik açılarından değerlendirildiğinde, arkiteksoniğin bir ara sanat formu olması, başka deyişle —salt sestten oluşan müzikten farklı bir biçimde— ses ile mekan-zaman durumuna ve/ya olaylar arasındaki kesişme alanında bulunması nedeniyle görme ve işitme, göz ve kulak, mekan ve zaman, nedensellik ve eşzamanlılık, mantık ve sistem, *ben* ve *biz*, yalnızlık ve ortaklık arasında bir uzlaşma sahası oluşturduğu ileri sürülebilir. Dahası arkiteksonik bağlam ve deneyim, varlık ve öteki (doğa, kent, toplum, vb.), dış ve iç, vb. kavram çiftleri arasında da bir ilişkiler ağı örer.

İşitmenin mekansal bir duyu olması, kişiyi doğal olarak mimarının —ve mekanın da— işitilebilir olduğunu düşünmeye sevk eder. Nitekim mimar ve şair Steen Eiler Rasmussen insanın *mimariyi deneyimleme* biçimlerini —başta işitme olmak üzere görme duyusu dışındaki duyular üzerinden— ele aldığı *Experiencing Architecture (Yaşanan Mimari, 1959)* adlı çalışmasında “mimarının işitilmesi”ne ayrı bir bölüm ayırmıştır. Rasmussen kitabında arkitektonik nesnenin biçiminin ve malzemesinin ortamın akustiği üzerindeki etkisinin sesleri de etkilediğine, dolayısıyla mimari mekanın bu yolla işitildiğine işaret eder.⁴³ Öte yandan mimari mekan sadece ortamdaki seslerin yansımalarına etkimez, aynı zamanda söz konusu seslerin oluşmasında da belirleyici bir rol oynar.⁴⁴ Bazı arkiteksonik yapıtlarda mekana yapılan çeşitli müdahalelerin seslerin üretilme biçim ve süreçlerine etkide bulunması da bu yolla mümkün olur.

⁴³ Rasmussen, mimarının işitilmesi için ses çıkarması gerekmediğini, ortamda bulunan seslere etkide bulunmasının yeterli olduğunu da belirtmektedir: “Mimari işitilebilir mi? Çoğu kimse, büyük olasılıkla, mimarının ses çıkarmadığını, bu yüzden de işitilemeyeceğini söyleyecektir. Fakat mimari aynı şekilde ışık da çıkarmaz ama yine de görülebilir. Onun yansıttığı ışığı görür ve böylece biçim ve malzemesi hakkında bir izlenim ediniriz. Aynı şekilde mimarının yansıttığı sesi de duyabiliriz. Bu ses yansımaları da bizde biçim ve malzeme hakkında bir izlenim uyandırır. Farklı biçimdeki odalar ve farklı malzemeler, sesi farklı yansıtırlar.” (1994,188).

⁴⁴ Rasmussen, Batı uygarlığında çok sesli müziğin doğuşunda kilise mimarisinin etkili olduğunu şöyle açıklamaktadır: “Eski kilise duvarları, o zamanki insanların kullanmayı öğrendikleri güçlü birer müzik aleti olmuştur. Kilisenin, aynı anda birden çok notanın duyulabilmesini ve hoş giden seslerin oluşmasını sağlayan çok güçlü bir bütünlüğü etkisi olduğu keşfedilince, çakışan notaların oluşturduğu armoniler düzenlenmeye ve kullanılmaya başlandı. Böylece çok sesli müzik doğdu.” (1994,193).

4. TEKTONİK KAVRAMININ GENLEŞMESİ ÜZERİNE

“Tektoniğin, kabul edilişinden beri mimarlığın geçirdiği evrimin ışığında tartışmayı sürdürürsek, aksesuar konumunda olduğunu söyleyebiliriz. (...) Bugün mimarlık ‘teknik olmak zorunda değildir,’ sanat gibi ‘teknik olabilir.’ Teknik artık mimarlığın bir estetik, etik veya ahlaki ihtiyacı değildir. Bir alan seçimi, manevi bir aileye bağlılıktır.”

Nicola Braghieri (2013, 36)

Arkiteksonik yapıtların bağlam ve deneyim aracılığıyla mekan ve zamanı bütünselleştirmesi, mekan-zaman birliğini inşa etmesinde mimari bir edimin var olduğu düşünülebilir. Bu düşünce, arkiteksonik yapıtların az veya çok maddi nesne ve mimari üretim (yerleştirme ve inşalar) olmaları gerçeğini bilmenin ötesine geçer: Söz konusu yapıtların, mekan ile zaman arasında yeniden kurulacak birliktelikte, sesi neredeyse bir inşa malzemesi olarak kullanmalarını kavramaya çalışır. Dolayısıyla, mimari nesnenin gerçekliğini tanımlamak için başvurulan en eski ve kapsamlı kavramlardan olan *teknik* kavramına odaklanılır. Bu sadece sesin inşa malzemesi olarak kullanılabilmesine dair provokatif iddiayı kanıtlamaya değil, aynı zamanda çağdaş mimarlıkta giderek göz ardı edilen, hatta kaybolan tektoniğin, genişletilmiş bir kavramsal alanda yeniden canlandırılmasına da yönelik olarak okunabilir.

Bu alt bölümün başlangıcındaki alıntıda Nicola Braghieri, mimarlığın günümüzde estetik ve etik anlamda teknik olma zorunluluğundan uzaklaştığına, sanattaki gibi teknik olabileceğine dikkat çeker. Böylelikle, mimarlık gibi, sanatın da teknik olabileceği gerçeğinden hareketle, mimarlık ve sanat arasındaki kesişme noktasında yer alan arkiteksonik yapıtların da teknik kavramı aracılığıyla ele alınması mümkündür.

Hayatın akışı ile yerin birleşmesinin meydana getirdiği her tür bedenselleşmenin mekan-zaman ile teknik arasında bir bağ kurduğu görülür.⁴⁵ Dolayısıyla, mekanın zaman içindeki

⁴⁵ Boğaçhan Dünderalp mekan-zaman ve teknik arasındaki ilişkiyi şöyle açıklamaktadır: “Zaman-uzam tartışması yerleşme ve hayat(lar) arasındaki karşılaşmalarına bir beden arar. Bu beden teknik olarak mekan kurduğunda; belirleyici olan artık o bedeni var eden kuşatıcı zamanın koşulları değil; mekanın zaman içindeki yenileyici gücüdür.” (2016, 62).

dönüşümünde tektoniğin kendi sınırlarını genişleterek evrilmesine sesin etkisini incelerken tektonik kavramındaki genişlemenin tarihsel ana hatlarının ortaya konması gerekir.

Mimarlığın —bir yandan kendisini de üretmekte olan— çevresini üreten ilişkileri inşa edebilme yetisi, kendisinin —başka deyişle tektoniğin— sadece mimari bileşenler arasında değil, arkitektonik nesne ile doğa ve insan arasında da bağlar kurduğunu gösterir. Bu nedenle tektoniğin işlevinin doğal ve yapay dünyalar ile insan algı, eylem ve deneyimleri arasındaki ilişkileri kurmak olduğu görülür.⁴⁶ Nitekim mimarlığın dijital temsil teknolojilerinin egemenliğine girdiği ve imgeye indirildiği yakın zamanlarda tektoniğin bedensel veya fenomenolojik deneyimin yeniden keşfinde görevlendirilmesinin de temelinde bu işlevi vardır.

Gerek İngilizcede “inşa etme, yapı/strüktür ile ilgili” anlamındaki *architectonic* kelimesi ile “mimarlık sanatı ile ilgili” anlamındaki *architectural* kelimesi arasındaki farklılık, gerekse etimolojik kökeninin Yunancada “taş/demir ustası, marangoz, inşaat ustası” anlamına gelen *tektōn*⁴⁷ kelimesine dayanması, tektoniğin maddi ve inşai olan ile olduğu kadar yer kabuğundaki doğal olgular ve bedensel deneyim ile de bağlantı kurulabilir. Bu bağlamda, görsel bir filtreden geçtiğinde kavranan kurgusal bir üst dile atıfta bulunan ve anlam gibi soyut değerlere ayrıcalık veren *mimari*, arkitektonik nesneyi her şeyden önce zihinsel bir süreçte temsil aracılığıyla üretilmiş bir ürün veya işaretlere sahip bir sanatsal yaratım olarak ele alır. Oysa *teknik*, arkitektonik nesnenin somut, fiziksel, maddi, inşai özelliklerine öncelik tanır ve onun teknik anlamda işlenmeye⁴⁸ yönelik, beden ile etkileşime girecek

⁴⁶ Dündaralp tektoniğin köprü kurma işlevini şöyle vurgulamaktadır: “Doğal dünya, yapay dünya ve insan eylemlerinin devingenliği ara kesitinde beliren bir oluş mimarlık; bu dünyalara temas etmenin yolu olan tektonik ise bu dünyalar arasındaki ilişkileri kuran bir köprü...” (2016, 64). Eski Hint ve Hint-Avrupa dillerindeki *ar-* kökü hem sayıya, hem de uyuma atıfta bulunur. Yunancada *harmonia* kelimesi “ahenk, uyum, birleştirme, bir araya getirme, ittifak, birlik” *arithmos* kelimesi ise “diziler, sayılar” anlamına gelir. (Berendt 1988, 15).

⁴⁷ Yunancada *tektōn* (*τέκτων*) kelimesi, bir malzemeyi ona biçim vermek üzere işleyen tüm zanaatkarları ifade eder: marangoz, dülger, inşaat ustası, boynuz ustası, demirci, şair. (Christiansen 2012) Sanskritçede “marangozluk zanaatı ve balta kullanma” anlamına gelen *taksan* kelimesi de etimolojik açıdan *tektōn* kelimesi ile akrabadır.

⁴⁸ Malzemenin bir yapı ögesi olmak üzere işlenmesi ham olanın rafine hale getirilmesidir. Bu süreçte malzemeyi işleyen usta da işlenen malzemeyle birlikte daha rafine hale gelir. Öte yandan doğanın bir parçası olan jeo-tektoniğin aksine, arki-tektonik kültürün bir parçası olan tekniğin ürünüdür, dolayısıyla insan etkenini içerir. (Christiansen 2012)

gerçek, malzemeye ait özelliklerine işaret eder.⁴⁹ Kısaca, dilbilimsel analizler mimarinin görüntü ve biçim ile, tektoniğin ise madde ve inşa/yapı ile ilişkili olduğunu gösterir.

Aslında malzemeyi belli bir işleve hizmet edecek biçime ulaşması için bir işleme tabi tutan *tektōn, yaratıcı*⁵⁰ bir edim gerçekleştirir. Mimarlık kültüründe tektoniğin yeri ve önemini sorunsallaştıran en önemli çalışmalardan birinin yazarı Kenneth Frampton'a göre, mimari nesne bu nedenle temsile ilişkin olmaktan çok ontolojik bir varlıktır. Frampton'ın "inşanın şiirselliği" olarak tanımladığı tektonik, aslında bedensel/deneyimselin somutluğu ile şiirselin soyutluğu, başka deyişle ontolojik alan ile sembol/temsil alanı arasında sürekli mekik dokur (1990, 21)⁵¹. Burada öte yandan, *yararlılık (utilitas)-sağlamlık (firmitas)-güzellik (venustas)* biçimindeki Vitruvyen üçlemenin de inşa etmenin bilgisi ile estetik olanın bilgisi arasındaki bağlantıyı⁵² kurar. Tektonik, bu bağlayıcılık özelliğiyle, arkitektonik nesneyi meydana getiren tekil strüktürel parçaların niteliklerinden çok, o parçaların birbirleriyle ilişkilene, bağlanma ve birbirlerinden ayrılma biçimlerine atıfta bulunur.

Tektonik ilk bakışta, mimari nesnenin somut, fiziksel, maddi, inşai özellikleriyle ilgilidir. Oysa, antik dönemde mimari nesnenin salt strüktürel ve estetik boyutuyla sınırlı değildir; aynı zamanda inşa etmenin ontolojisini de barındırır. Dolayısıyla tektonik, inşa eyleminin amacını, araçlarını ve sonucunu bütünleştirirken, onları belli bir tutarlılık derecesinde bir arada tutar. Nitekim Onur Arabacıoğlu da tektoniği tarif ederken bütünsellik, örüntü, kurgu ve tutarlılık gibi birleştirme ve ilişki kurma ile bağlantılı kavramlara başvurur: "Mimari yapının tektonik ifadesi, keyfi bir görsel biçimcilikten ziyade, yapma edimine ilişkin bütünsel bir mantığın yürütücülüğünde şekillenen bir örüntüyü işaret eder. Bu bağlamda,

⁴⁹ Anthony Vidler'in bu duruma açıklık getiren görüşü şöyledir: "'Tektonik' kelimesi mimarlığı, onu yüksek bir sanat dalı olarak nitelendiren görüşle değil, Aydınlanma çağından beri mimarlıkla gergin bir ilişkisi olan uygulamalı sanatlar veya teknik sanatlarla ilişkilendirir." (1999, 15).

⁵⁰ *Tektōn* yaklaşık İÖ 5. yüzyılda marangozluğun, inşaat ustalığının sınırlarından özgürleşerek yaratıcı yapma (*poiesis*) ile ilişkilendirilir. İnşa etmenin etiği ve estetiği üzerine düşünmeye başlar, inşanın felsefesini kurar, böylece *architectona* dönüşür. Bundan böyle *architecton* inşaat ile uğraşan bir zanaatkardan daha fazlasıdır. Mimari nesnenin üretiminde uyulması gereken zanaat kurallarına ne oranda uyulup uyulmadığını sorgulamaya başlar, sanatsal üretimin süreç ve sonucunu yargılayıcı bir konuma yükselir.

⁵¹ Tektonik kavramı antik dönemde mimari nesnenin maddi ve yapısal niteliklerine ait olmanın yanı sıra daha derin bir alana da aitti. Bu alan doğa, insan bedeni ve evren arasında kesintisiz bir strüktürel bütünlük arayan insanın ontolojik varlığının mimari ile kesiştiği noktada yer alır (Arabacıoğlu 2005).

⁵² Tektonik kuramı açısından, herhangi bir nesnenin hem işleviyle yapılaşma amacına, hem de estetiğiyle sanatsal değerlere uygun olması yeterli değildir. Tektonik aynı zamanda yaratıcılığın söz konusu iki alan arasında bir uyum sağlamış olmasını da talep eder. Bu anlamda, mimarlık antik çağdan bu yana tektoniğin bu taleplerini yerine getiren en geniş kapsamlı ve karmaşık etkinlik olarak kabul edilmiştir.

gereksinim, fayda, amaç ve değerler, bu mantığı gerçekleştirdiği kurgu etrafında bir araya gelirler ve tutarlı bir biçimsel ifadeye ulaşırlar” (2005, 23).

Öte yandan tektonik, 20. yüzyılın özellikle ikinci yarısından sonra, mimari tasarımın zihinsel süreçler, imge ve temsile bağımlılığının karşı kutbuna yerleştirilen ve fenomenolojiyle ilişkilendirilen yer/bağlam ve detay kuramlarının sözcülüğüne atanır. Maddesellikten uzaklaşmaya yönelik çağdaş mimari eğilimin karşısında açılan cephe, tektonik kavramı çevresinde ortaya çıkar. Kavram, modern öncesi ve modern mimarlıkların arkitektonik nesnede kristalleştigiğine inandıkları bütünsellik ideallerinin de taşıyıcısıdır adeta. Anthony Vidler, tektoniğin —antik döneme tarihlenen— birleştiricilik⁵³ işlevinin postmodernizmin şafağında aşkınlaştırılmasını şöyle açıklar:

Günümüz mimarlığının cisimsizleştirme eğilimlerine karşı yapılan eleştiriler, ‘tektonik’ teriminin gelenekçi ve fonksiyonel-modern mimarlıkta benzer şekilde paylaşıldığı varsayılan strüktürel bütünlüğün, işlevci etiğin, ve malzeme-strüktür-işlev arasındaki, eskilere dayanan anlaşmanın bir göstergesi olduğunu ilan ettiler. (1999, 14)

Ancak geçtiğimiz yüzyılda malzeme ve konstrüksiyonun katı çerçevesi ile yer/bağlam ve detay ile ilgili söylemlerin spekülatif aşkınlaştırıcılığı arasında sıkışan tektonik kavramının sınırlarının yeniden belirlenmesi, çağdaş mimarın günümüzün ve geleceğin sorunlarıyla daha geniş bir perspektifte ilişkilenebilmesi için gereklidir. Nitekim Davide Tommaso Ferrando da tektonik kavramının konvansiyonel kullanımındaki daralmayı aşmanın gereğini vurguladığı makalesinde iki soruyla bu noktaya dikkat çeker:

...geleneksel olarak ‘madde’ ve ‘yapım’ olarak anlaşılanın yeniden kavramsallaştırılması ‘tektonik’ kelimesinin anlamını etkileyebilir ve onu günümüz söylemiyle tekrar ilişkilendirebilir mi? Tektonik, tekrar konumuzla alakalı olabilmek için kaybolma sürecini tamamlamalı mı? (2016, 39)

Bu bağlamda bu çalışma için de sorulacak soru şu olabilir: Tektoniğin günümüz söylemiyle buluşabileceği bağlamda ilişkilenebilmesi için tamamen ortadan kaybolması gerekiyorsa,

⁵³ Karl Christiansen tektoniği, malzemeye, bir biçim oluşturmak üzere yapılan işlem veya teknik ile ilişkilendirir. Dolayısıyla tektonik, malzeme-teknik-biçim arasındaki kapalı sistemdir (2012).

arkitektonik yapıtlardaki ses(-sizlik)ler, tektoniğin malzeme ve konstrüksiyona sıkıştırılmasıyla nasıl ilişkiler kurma potansiyellerine sahiptir?

Tektoniğin mimari parçaların birleşmesiyle olduğu kadar ayrılmasıyla da ilgili olduğu göz önünde bulundurulduğunda, arkitektonik yapıtların da malzeme olarak sadece sesi değil, —gürültünün yanı sıra— yoğun bir ses halini almış sessizliği de işe koştukları fark edilebilir. Ayrıca, ses ve sessizlik arasındaki ilişkinin bir karşıtlık ilişkisi olmadığı, konuyla ilgili kuramcıların —düzenli— sesin karşıtı olarak —kaotik (ve modern)— gürültüyü kabul ettikleri de belirtilmelidir (Berendt 1988).

Aslında, arkitektonik yapıtlar bağlamında tektoniği sorunsallaştıran bu soru, tektoniği bir jeoloji kavramı olarak parçalanmış yer katmanlarının birbirleriyle ilişkilerine, yer kabuğu güçlerinin —birleştiren ve/ya ayıran— biçim değiştirici tüm fiziksel etkilerine işaret eden anlamlarıyla ele alır: “kıvrılmalar, bükülmeler, eklemlemeler, kopmalar, kırılmalar, arızalar, kaymalar, bir araya gelişler, kaynaşmalar” (Altınışık 2016, 45). Tüm bu biçim değiştirmeler, tektonik kavramının jeoloji disiplini içinde doğa ile bağlantısını açığa çıkarır.

Öte yandan, tektonik kavramının mimarlık disiplini içindeki yerine —teknik aracılığıyla— kültür ve toplum egemendir. Bu bağlamda, güncel sanat literatüründe *ses sanatı* genel başlığı altında değerlendirilen yapıtlar için tezin önerdiği *arkitektonik* kavramı, mekan üretimine ilişkin *arkitektonik* kavramını, sese ilişkin *sonik* kavramına bağlar. Kısaca arkitektonik, *ses sanatı* yapıtlarındaki ses ile mekanı ilişkilendirme işleminin tektonik aracılığıyla okunmasına işaret eder. Bir yandan ses(-e ait olan) ile mekan arasındaki ilişkiyi kuran bağlantı ögesinin tektonik olduğunu, öte yandan söz konusu etkileşimin ancak tektonik kavramı aracılığıyla okunabileceğini ifade eder.

Arkitektonik yapıtlardaki ses(-sizlik)lerin konvansiyonel tektonik kavrayışını erozyona uğratma potansiyeli, tektonik kavramının tarihsel süreçteki genişmesiyle doğru orantılıdır. Bu bağlamda, postmodern bir sanat alanı olarak arkitektonik, disiplinlerarası bir üretim sahasına karşılık gelmenin ötesinde, 20. yüzyılın başlangıcından itibaren sanat ve bilim alanlarındaki geleneksel dikotomik ayrımlara savaş açan *genişleme* olgusunun hem bir ürünü, hem de üreticisi olarak ele alınır. Nitekim, mekan üretme etkinliği olarak mimarlık

disiplininin kavramı olan tektonik, ses ve mekan-zaman arasındaki ilişkiyi sorunsallaştıran sanat yapıtlarını (arkitektonik yapıtları) da kavrama ve çözümlemede kullanılabilir.

Modern mimarlık söylemi, 19. yüzyılın sonlarından (August Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, 1894) itibaren mimarlığın evrimini insanın mekan duygusunun/algısının/kavrayışının (*Raumgefühl*) gelişimi olarak yorumlama eğiliminde olmuştur. Bu eğilim aslında, 20. yüzyıl başlarındaki bilimsel, teknolojik ve mekanik gelişmelerin etkisiyle insanın mekan ve zaman anlayışlarında ortaya çıkan paradigma dönüşümünün sonucudur.

İnsanın yer değiştirmesinin önem kazanmasıyla birlikte modern mimari, soyut tartışmalarla zihni öne çıkararak biçimin arkasındaki temel ilkenin mekan olduğu/olması gerektiği düşüncesi egemen olur. Kuşkusuz bu düşüncenin gelişmesinde, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* (1940) adlı kitabındaki modernist görüşüyle mekan kavramına kuramsal ve tarihsel bir zemin inşa ederek modern mimarlığın baskın paradigmasına dönüştüren Sigfried Giedion'un payı büyüktür. Modern mimarlığı kuracak bu görüşün hedefi iç ve dış mekanlar arasında bütünlük sağlamak, böylece öznelerin tüm mimari öğeleri tek bir mekan-zaman sürekliliği içinde deneyimlemesini mümkün kılmaktır. Bu modern paradigma, antik dünyanın —bedenden kozmik ölçeğe, fenomenolojik alandan ontolojik alana kadar yayılan— tüm inşa etme bilgisini tektonik ile özdeşleştirip yok sayar, veya en azından daha değersiz bulur.

Elbette tektonik kavramı, inşa pratiğine ilişkin olduğu için mimarlık üretiminde her zaman var olur. Ancak kavramın kendisi üzerine düşünce üretimi 19. yüzyılın ortalarından 20. yüzyılın ikinci yarısının ortalarına dek uzun bir süre ertelenmiştir. Mekan ve zaman eksenleri doğrultusunda dünyayı homojenleştirme projesini hayata geçiren modern mimarlık, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından krize girer. Mimarlık kuramı ve pratiğinde mekanı kutsallaştıran modernistlerin ihmal ettiği iki alan üzerinde temellenen iki eleştirel damar ortaya çıkar: Biri temsil ve araçlarını sorunsallaştırarak mimarlığın sembolik, semiyolojik tarafına yoğunlaşır; diğeri inşa etme bilgisini sorunsallaştırarak mimarlığın inşai/konstrüktif tarafına odaklanır. Dolayısıyla, tektonik, mimarlık yapmanın kadim bilgisini yeniden değerlendirmeyi, onu yerin, geleneğin, kültürün, yerel malzemenin, bölgesel davranışların farkında olan bir mimarlık pratiğine geri çağırmayı tercih eden, mimarlığı *disegno*'nun soyutluğundan

uzaklaştırıp maddenin somutluğuna yaklaştırmayı⁵⁴ hedefleyen bu ikinci yaklaşımın merkezine yerleştirilen kavramdır. Mimarlık kuramının bu eleştiriler üzerinde temellenerek tektonik kavramı çevresinde üretime geçmesi ile arkiteksonik yapıtların üretilmesi yaklaşık aynı döneme denk gelmektedir.

Kuşkusuz, arkiteksonikte ses ile mekan-zaman arasındaki ilişkinin çözümlenmesinde tektonik kavramının araçsallaştırılabilmesi için tektonik kavramı üzerinde çalışılan (jeoloji dışındaki) en önemli disiplin olan mimarlıktaki kuramsal söylemlerin gelişimini kısaca ele almak gerekir. Çünkü tektonik gibi somut, maddi olanı işaret eden bir kavram ile ses gibi konvansiyonel anlamda maddi olmayan, uçucu, elle tutulup gözle görülmeyen, soyut olana hayli yakın bir şey arasında bir bağlantının kurulup kurulamayacağı bu çalışma bağlamında önem taşımaktadır. Dolayısıyla öncelikle mimarlık kuramında tektonik söylemlerin tarihsel ana hatlarına bakarken, bu söylemlerin ses, müzik, dans, beden, hareket, deneyim benzeri kavramlarla kesiştiği noktaların tespit edilmesi gerekir. Çünkü ancak bu noktaların tespitiyle, arkiteksonik yapıtlar tektonik kavramı aracılığıyla okunabilir, kavranabilir ve çözümlenebilir.

Mimarlık kuramına tektonik kavramının girişi 19. yüzyıla tarihlenir. Almandada ilk kez antik sanat tarihçisi ve arkeolog Karl Otfried Müller tarafından (*Handbuch der Archäologie der Kunst*, 1830) kullanılmıştır. Müller'e göre tektonik, biçimler meydana getiren teknik etkinlikler ile sanatsal yasalara uyum sağlayarak duygular uyandıran temsil etkinliklerinin toplamıdır. Bu etkinlikler birlikteliğinin en üst kademesinde ise, ihtiyacı karşılamının ötesine geçerek derin duyguları temsil eden, konstrüksiyonu sanatsal biçime yükselten mimarlık bulunmaktadır (Frampton 1996, 4). Ancak kavramı 19. yüzyıl tarihselciliğinin etkisi altında felsefi bir boyuta yükseltecek kişi mimarlık alanında uzmanlaşmış bir arkeolog olan Karl (Gottlieb Wilhelm) Bötticher olur. Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen* (1843-1852) adlı çalışmasında, malzemenin biçimlendirilmesi, bu teknik süreci belirleyen düşünce ve hesaplar, ve sürecin sonunda üretilen nesnenin evrensel yasalar ve sanatsal, estetik değerler ile uyumu arasındaki etkileşime odaklanır. Bötticher'in bu bütüncül bakışı

⁵⁴ Bu görüş sanatı zihinsel bir üretimle sınırlandırmaya karşı çıkar, sanatsal üretimin maddi olanla ilişkisini fark edilir kılmaya çalışır. Örneğin, tektonik kavramının modern mimarlığın üstünde temellendiği mekan ve işlev kavramları kadar vurgulanması gerektiğini dile getiren Eduard F. Sekler, tektoniği konstrüktif mantık ile sanatsal ifade arasındaki bölünemez ilişki olarak tanımlar (1965, 94-95).

tektoniği, konstrüktif olanı üretmeye indirgemesini engellemiş, “konstrüksiyonu sanatsal ifadeye kavuşturma etkinliği” olarak ele almasını sağlar (Maulden 1986, 57).

Tektoniğin, arkitektonik yapıtlarında mekan ve zaman, bağlam ve deneyim arasındaki bağları inşa etme işlevini görmesi, tektonik kavramının mimarlık kuramı tarihi boyunca genişlemiş alanının Bötticher’in aynı çalışmada başvurduğu dikotomik çözümlemeyi aştığı noktadan hareket eder. Bötticher mimari nesnenin, *çekirdek-biçim (Kernform)* ve *sanat-biçim (Kunstform)* arasındaki keskin ayırmadan yola çıkılarak incelenmesini önerir. Bu görüşe göre, bir mimari yapının içi (çekirdek) statik bir işlevi olan strüktüre, yapının dışı ise içerideki strüktürü görsel anlamda dışarıdan algılanabilir kılan sanatsal ifadeye karşılık gelmektedir (Maulden 1986, 65). *Çekirdek-biçim* konstrüktif öğelerin birbirlerine eklemlenmesiyle oluşurken, *sanat-biçim* bu öğeleri sembol ve temsil anlamında donatacak biçimsel ekleri içerir. Bu bağlamda, tektonik, *çekirdek-biçim* ile *sanat-biçimin* ilişkiye girmesinden sorumludur; mimari nesnenin konstrüktif ve temsil anlamında bir biçimsel bütünlüğe sahip olmasına hizmet eder. Bötticher’in mimari nesneyi, taşıyıcı öğeler ile taşınan öğeler arasındaki —anakronik bir tını içerme tehlikesine rağmen— neredeyse strüktüralist denebilecek türden bir ayırım üzerinden tarif etmesi, mimarlığın da iki özerk bilgi ve üretim alanının ortak üretimi olduğu görüşünün 19. yüzyılın mimarlık düşüncesine egemen olmasına neden olur. Bu görüşe göre, mimari nesne, maddi (somut) strüktür ile sembolik (soyut) ifadenin birleşmesiyle oluşur.

Bötticher çalışmasında tektoniği, bir Yunan tapınağını oluşturan tüm parçaları bütünselleştiren sistem olarak ele alır. Ancak mimari nesneyi dikotomik bir model aracılığıyla çözümlemesi, tektoniğin giderek *çekirdek-biçim* (maddesel strüktür) ile özdeşleştirilmesine neden olur. Bu gelişme, söz konusu ayırımın bir arkitektonik nesnede yer kabuğundaki jeolojik katmanlara benzer bir katmanlanma olduğu ve dahası bu katmanların birbirlerinden ayrıştırılabileceği yanılması yaratmasının doğal sonucudur. Tektoniğin mimarının tüm (somut ve soyut) bileşenleri arasındaki bağlantıyı kurma işlevini gördüğü düşüncesinin mimarlık kuramına yerleşmesi, başka deyişle *çekirdek-biçim* ile özdeşlikten uzaklaştırılması, ancak 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra mümkün olacaktır.

Tektoniğin, bağlayıcılık işlevinin izini Bötticher’in kuramında da sürmek mümkündür. Bu kuramda her ne kadar mimari nesne *çekirdek-biçim* ile *sanat-biçim* arasındaki ayırmadan

hareketle çözümleniyorsa da, arkitektonik bütünlük aslında *çekirdek-biçim* ve *sanat-biçim* arasındaki bağlantının kurulmasıyla, iki tarafın sürekli biçimde birbirine eklemlenmesiyle, başka deyişle tektoniğin işlev görmesiyle inşa edilir. Dolayısıyla burada strüktür ile konstrüksiyon (inşa etmenin tekniği) arasında karşılıklı bir ilişkiden söz etmek mümkündür. Ancak sanatsal olgunluğa, ideal güzelliğe ulaşmak, maddi olan ile konstrüktif zorunluluklar arasındaki karşılıklı ilişkinin estetik ilkeler ile birbirinde erimesiyle ortaya konabilir. Başka deyişle *sanat-biçim*, *çekirdek-biçim*in biçimsel bir ifadeye dönüşmüş uzantısı ise, bu durumda güzellikten söz edilebilir. Bötticher daha da ileriye giderek, mimari biçimlenme sürecinin bütünleştirici yönünü şöyle ifade etmiştir: “Biçim, konstrüktif malzemeye, malzemenin işlevsel olarak icra edilmiş/tamamlanmış olduğunun ifadesini vermiştir” (Anderson 1980, 83).

Dolayısıyla, bağlayıcılık yetisi tektoniğin doğasına içkindir, denilebilir. Buradan hareketle, temel işlevi birbirleriyle ilişkilmesi zor olan malzeme/madde, estetik değerler, evrensel yasalar, konstrüktif hesaplar, biçim gibi şeyler arasında bağlayıcılığı bulunan tektoniğin, sadece ses ve mekan arasında değil, aynı zamanda bu iki kavramın çevresinde bulunan şey’ler (deneyim ve bağlam, zaman ve mekan vb.) arasında da bağlayıcılık işlevi gördüğünü düşünmek mümkün olabilir.

Die vier Elemente der Baukunst (1851) adlı çalışmasında tektonik kavramının sanat ve mimarlık alanındaki yerini etnografya ile ilişkilendiren kuramcı Gottfried Semper’dir. Semper, 1851 yılında Londra’da düzenlenen dünya fuarında sergilenen bir Karayip kulübesini gördükten sonra, mimarlığın kökenine yerleştirmek üzere kendi “ilkel kulübe” modelini oluşturur. Semper’in ilkel kulübe modeli dört öğeden meydana gelmektedir: Hafif yükseltilmiş toprak zemin ve üstündeki strüktür (duvarcılık), karkas/çatı (marangozluk), kuşatıcı zar/zarf veya dolgu duvar (dokumacılık) ve ocak (seramik ve maden işleme) (Maulden 1986, 79). Tektoniği resim ve heykel gibi salt temsile dayalı sanatlardan ayıran Semper’e göre, ilk iki öğenin ontolojik, diğer iki öğenin ise temsil doğası vardır. Bu model sadece Vitruvyen üçlemeden değil, aynı zamanda mimarlığın kökenini doğada bulan 18. yüzyılın Aydınlanma rasyonalizminden de radikal bir kopuştur.

Semper’in ilkel kulübe modeli, aslında Abbé Marc-Antoine Laugier’nin *Essai sur l’architecture* (1753) adlı çalışmasındaki —dört ağaç kütüğü ile üstlerine yerleştirilmiş

eğimli çatıyı kaplayan ağaç dallarından oluşan— ilkel kulübeye etnografik/antropolojik/kültürel bir karşı çıkıştır. Söz konusu Karayip kulübesi Semper'in zanaatların gelişimi ile mimarlığın evrimi arasında olduğunu düşündüğü derin bağlantıya etnografik bağlamda bakmasına aracılık eder. Semper'e göre inşaat ile ilgili zanaatlar iki temel pratik üzerinde temellenir: 1) Hafif, çizgisel ve birbirlerine benzemeyen öğelerin mekansal bir örüntü oluşturacak biçimde bir araya getirildiği, birbirlerine eklenildiği çatkıya (çerçeve, karkas, iskelet) ait *tektonik*; 2) Birbirlerine benzeyen ağır öğelerin üst üste tekrarlanarak yığılmasıyla, birbirleriyle bütünleşmesiyle oluşan toprak yapıya (yeryüzünde özelleştirilmiş bir toprak yüzeyinde yapılan her tür düzleme, kazma işlemi olarak hafriyat, veya yük taşıyan, basınca çalışan taş veya kerpiç tuğla duvarlar) ait *stereotomik*.⁵⁵ Semper'in ilkel kulübe modelinde ocağın sembolik, toprak zemin üstünde yükselen duvarların stereotomik, strüktür ile onu çevreleyen zarf arasındaki etkileşimin ise tektonik bir oluşum olduğu düşünülebilir. Konstrüktif işlemlere bu Semperyen bakış ile arkitektonik yapıtlara bakıldığında, söz konusu yapıtların her türlü maddesel düzenlenmesi stereotomik, ancak bu maddesel düzenlenmenin mekan zaman etkisinin ses aracılığıyla örülmesi tektonik bir pratik olarak kabul edilebilir.

Bötticher ve Semper'in yaklaşımları doğrultusunda 19. yüzyılda biçimlenen tektonik kuramı, yüzyıla egemen olan tarihselci üsluplar arası çatışmayı –süsleme ile strüktür arasında bir uzlaşma alanı inşa ederek– ortadan kaldırmayı hedeflemiştir. Mimarlığı tarihsel kökenler ve mitolojik anlatılarla ilişkilendirme çabalarının belirleyici olduğu bu dönemde tektonik, sanatsal ifadenin dayanacağı ilkesel temellerin temsilcisi haline gelecektir. Böylece tektoniğin, “yapının inşa edilmesine dair düşünce ya da imgelemin *hikayesini* bir ifade olarak ortaya koyan yapılaşmanın izlenebilirliği ve kavranabilirliği”⁵⁶ olarak tanımlanması mümkün olur (Altınışık 2016, 46). Burada önemli olan, tektoniğin, gözlemciyi, inşa edilen nesnenin —tanımladığı mekan-zaman ile birlikte— varoluş amacının özüne ve bu amacın konstrüktif ifadesine sevk etmesidir (Arabacıoğlu 2005, 22).

⁵⁵ Bu ayrım Almancada “duvar”ın iki farklı kelimeyle ifade edilmesinde görülebilir: Ahşap karkas içine harç kullanılarak yapılan dolgu inşada görülen paravan benzeri bölümlenmelere işaret eden *Wand*; ve masif istihkamlara işaret eden *Mauer*. Semper'in bu ayrımı her türlü konstrüktif pratiğin yeryüzü ile bağlanma sistemine açıklık getirir. Benzer biçimde, gökyüzüne doğru yükselme eğilimindeki ahşap konstrüksiyonlu hafif duvar örgüsü tektonik, yeryüzüne doğru çökme ve yeryüzünün maddeselliğinde çözünme eğilimindeki kütleli, ağır taş konstrüksiyon ise stereotomik bir inşaat pratiğinin ürünüdür.

⁵⁶ Altınışık, mimari nesnenin inşa edilmesinin gerisindeki anlatının temel sorunsalının strüktür, malzeme ve programın süsleme ile tutarlı bir biçimde bir araya getirilmesi olduğunu vurgular.

Arkiteksonik yapıtlara tektonik kavramı aracılığıyla yaklaşmayı sağlayan en önemli noktalardan biri de Semper'in tektoniği kozmik bir sanat olarak ele almasıdır. Semper'e göre, insan, işleyişini anlayamadığı, ancak yasalarını kutsallaştırabildiği evrenin mükemmel ancak kayıp bütünlüğünün küçük, olabildiğince tam ve mükemmel bir modelini, dünyada, doğa yasalarının sınırları çerçevesinde inşa etmeye çalışır. Böylelikle tektonik, insanın binlerce yıldır dönüşerek evrilen bu kozmogonik ve arkaik içgüdüsel üretimi haline gelir. Dolayısıyla evrensel bütünlüğün bazı izlerini taşır. Tektonik, bu özelliğiyle “gerçekten kozmik bir sanat”tır.⁵⁷

Semper bu izleri, ilkel insanın, zaman döngüsellığının mekanda bıraktığı ritmik etkileri taklit ederek ürettiği temsillerde bulur. Hatta müzik ve mimarlığın köklerinin bu temsillerde yattığını ifade eder.⁵⁸ Müzik ve dans, ilkel insanın mekan ve zaman hakkında sorduğu sorulara verebildiği yanıtları, evrendeki konumuna dair sorgulamasından edindiği sonuçları ritüeller aracılığıyla sanatsal temsillere dönüştürmesidir. Çelenkler, kolyeler, kağıt tomarları, küreğin suya vuruşları, çember biçiminde edilen danslar ve bu danslara eşlik eden ritmik sesler vb. tümü dairesel biçimlere sahip bu temsillerdendir. Arkiteksoniğin bir anlamda müzik/ses ve mimarlık/meکان arasındaki kesişim noktası olduğu düşünüldüğünde, kozmoloji ve sanatsal üretiminin kökeni ile tektonik arasındaki bağlantı önem kazanır. Bu bağlantı, arkiteksoniği tektonik kavramı bağlamında okumak, tektoniğin müzik (ses) ve dans (beden, hareket, deneyim) ile olan kozmik ve arkaik bağlantısı üzerinden kişiyi mekan ve zaman sınırlarının ötesine taşıma potansiyeline sahiptir. Kişi arkiteksonik yapıtları deneyimlediğinde içinde bulunduğu mekan sınırlarının beden ölçeğinden evren ölçeğine, zaman sınırlarının ise şimdiden geçmiş ve geleceğe doğru genişlediğine tanık olur.

Semper'e göre, müzik ve dans içeren —görece “soyut”— ritüeller mimari nesneyi inşa eden —duvarcılık, marangozluk, dokumacılık, seramik vb.— zanaatlarda maddi, somut ve dokunulabilir olurlar. Bu zanaatlar aynı zamanda hayatın varoluşsal tarafıyla da

⁵⁷ Semper, biçimsel güzellik kuramı hakkında yazdığı makalesinde, tektoniğin kozmik düzene işaret ettiğini belirtir. Sanat nesnesini doğa yasaları ile uyumlu hale getirenin tektonik olduğunu ima eder. (Maulden 1986, 59.) Eski Yunan'da her tür düzen veya düzenleme olarak kozmosun ortaya çıkışı “yapma” kavramıyla ilişkilidir. Yapma ve kozmos arasındaki ilişki karşılıklıdır. Kozmosun ortaya çıkması yapma eyleminin hayata geçmesiyle gerçekleşir. Öte yandan bir nesnenin ortaya çıkmasını sağlayacak yapım, kozmosun eseridir. (Rizzuto 2010, 42-43.)

⁵⁸ Nitekim Gevork Hartoonian da, Semper'in tektoniğin strüktürel-sembolik özünün, kozmolojik ritüellerin temelindeki müzik ve dans gibi sanatlara, resim ve heykel gibi figüratif/temsile dayalı sanatlardan daha yakın olduğunu ifade ettiğini belirtmektedir (Hartoonian 1997, 23).

bağlantılıdır. Çünkü sadece malzeme ve yapım tekniğiyle ilgili değil, yapım süreci ve deneyimiyle de ilgili bilgi sahibidirler. Hatta süslemeler bile müzik ve dans içeren ritüellerden izler barındırmakta, süslemelerin sembolik anlamı, ritüellerin sanatsal boyutu ile bağlantılanmaktadır. Bu bağlamda, arkiteksonik yapıtların temel öğeleri olan ses ve mekan-zamanın insanın varoluşsal tarihinin parçası olduğu düşünüldüğünde, bu yapıtlar, tektonik gibi hem dünyevi/maddesel/bedensel olana, hem de kozmolojik/varoluşsal/ontolojik olana dokunan, bu iki alanı birbiriyle ilişkiye sokan bir kavram aracılığıyla incelenebilir.

Semper'in tektonik kavramının genişleme tarihine önemli katkılarından biri de dokumacılık (tekstil) zanaatını sanatsal ifadeyi ortaya koymaya hizmet eden ilk araçlardan biri olarak ele almasıdır. Dokuma, gerek arkiteksonik yapıtların mekansal anlamda bir bağlama yerleştirilmesinde ve bir dokunun parçası kılınmasında, gerekse arkiteksonik yapıtlarda mekan-zaman arasındaki bağlantının ses aracılığıyla inşa edilmesinde güçlü bir metafordur. Sanatçı arkiteksonik yapıtı bir bağlama dokurken, ses de mekanı zamana, bağlamı deneyime dokur. Bu eylemin temelinde düğüm vardır. Nitekim bireylerin bir araya gelerek toplumu oluşturmalarıyla dokumacılık arasında benzerlik kuran Semper'e göre, en eski ve temel strüktürel ve sembolik üretim göçebelerin çadırlarını dokurken attıkları düğümlerdir. Dolayısıyla temel tektonik bileşen düğümdür⁵⁹; malzemeleri birbiriyle birleştirir, aralarında bağlantılar kurar. Semper buradan hareketle hafif, birbirine benzemeyen öğelerin mekansal bir örüntü oluşturmak üzere bir araya getirilmesini, süslemelerin dokunan malzemelerle birleştirilmesine benzetir. Duvarın bu teknikle örülmesiyle oluşan iç mekan, bedenin örülen bir giysi aracılığıyla sarılmasına benzer biçimde kuşatılır; insanın iç hayatını koruyacak eve dönüşür. Hatta duvara yapılan süslemeler duvarın sembolik anlamlarla *giydirilmesi* demektir. Dahası Semper'e göre, duvarın kökeni, taşların birbirleri üstüne yığılması veya kütüklerin istiflenmesinde değil, dal veya sazların birbirlerine örülmesiyle oluşturulan çittedir. Başka deyişle, düğüm, yeryüzüne çökerek yaklaşımaya çalışan stereotomikten (ağır, yığinsal,

⁵⁹ Günther Nitschke, mimarideki tektonik ile dokuma arasındaki ilişkiyi, geleneksel Japon mimarisi ile tarımsal kültürün döngüsel zaman kavrayışı üzerinde temellenen ritüelleri arasında kurduğu bağlantılarla açıklamıştır. Bu ritüellerde kullanılan düğümlenerek veya bağlanarak oluşturulmuş şeyler (*musubi*: Japonca "bağlamak" anlamındaki *musubu* fiilinden) arkaik Japon kültürünün mekanı geçici ve hafif malzemelerle oluşturma tekniklerini belirlemiştir. Bu yapılar *shime-nawa* ("bağlanmış ipler") adı verilen düğümlenmiş otlar veya pirinç samanından yapılmış ipler, ve *hashira* adı verilen birbirine bağlanmış bambu veya kamış direkleri ile inşa edilmiştir. Nitschke'ye göre, döngüsel bir etkinlik olan inşa etme/bağlama arkaik dünyada kaostan düzen yaratmada dine göre daha önceliklidir (öte yandan, Latince "din" anlamındaki *religion* kelimesinin etimolojik kökeni "bağlamak" anlamındaki *ligare* fiilindedir.) (Frampton 1996, 14).

masif), yeryüzünden yükselerek uzaklaşmaya çalışan tektoniğe (hafif, örgüsel, birleşimsel) geçişin metaforudur (Yılmaz 2001, 13). Bu bağlamda, bir duvar örgüsü —içerdiği düğümleri ve süslemeleriyle— sadece inşaat ile ilgili yapma bilgisinin değil, aynı zamanda insanlığın arkaik ritüellerinin izlerinin de taşıyıcısıdır.

Bötticher, tektoniğin bütünleştirici doğasının farkında olmasına rağmen, kurduğu dikotominin perspektifinden ele aldığı kavramın kapsamının dar kalmasına neden olur. Semper ise “düğüm” kavramı aracılığıyla tektoniğin birleştiricilik işlevine bir kapı aralar ve arkitektonik nesnenin yerel, tarihsel ve kültürel bağlama dokunmasındaki rolüne dikkat çeker.

Hem 19. yüzyılın kuramcılarının, hem de 20. yüzyılın Eduard Sekler, Stanford Anderson⁶⁰ ve Gevork Hartoonian gibi araştırmacılarının tektonik ile ilgili tezlerini bir araya getirerek kendi kapsamlı tezini ortaya koyan Kenneth Frampton olur. Bu nedenle arkitektonik yapıtlarının tektonik kavramı aracılığıyla okunmasında Frampton’ın tezine başvurulur. Frampton, modern mimarlığın geleneksel, tarihsel ve kültürel birikimi göz ardı ederek yerden (bağlam) ve toplumsal pratiğin bilgisinden (deneyim) kopmasına karşı eleştirel bir konum benimsemiş bir mimarlık tarihçisi ve eleştirmenidir. Modern mimarlığın çevreyi homojenleştirmesine ve arkitektonik nesneyi yerel bağlamından koparmasına olduğu kadar, postmodern tarihselci yaklaşımların tarihsel bağlamı ve deneyimi göz ardı ederek mimarlığı temsile indirgemesine de karşıdır. Tektonik de bu eleştirel konumunun dile getirdiği tezlerin temel dayanak noktalarından biri olarak öne çıkmaktadır. Dolayısıyla postmodern bir sanatsal üretim sahası olan arkitektonikte sesin mekan ve zaman ile kurduğu ilişkiye bağlam ve deneyim üzerinden odaklanmak, tektoniği yine bağlam (yer/-leşme) ve deneyim (zihinsel, ruhsal ve bedensel) üzerinden bir tartışma alanı düzeyine yükselten Frampton’ın tezleriyle kesişmeyi kaçınılmaz kılar.

Frampton, arkitektonik nesnenin tektonik bütünlüğünün algılanması ve kavranmasının bedensel deneyimin yer, coğrafya/topografya ile birlikteliğine bağlı olduğunu vurgulamıştır. Dahası Frampton’ın beden/deneyim, topografya/bağlam ve tektonik arasındaki ilişkiyi

⁶⁰ Anderson, Bötticher’in tektonik tezini şöyle özetlemiştir: “Tektonik, sadece maddesel açıdan gerekli konstrüksiyonun yapılma eylemine değil, daha çok bu konstrüksiyonu bir sanat biçimine yükselten eyleme işaret eder. İşlevsel olarak uygun biçimin, işlevini ifade edecek biçimde uyarlanması gerekir.” (Anderson 1980, 83)

incelerken akustiğin kavramlarına başvurmuş olması bu çalışma bağlamında önemlidir. Frampton'a göre, bedenın yeryüzüyle diyalog kurması yerin bedenle "akustik rezonans"a⁶¹ girmesi demektir. Yer ve beden arasında bir akustik rezonansın, sessel bir ilişkinin kurulmasının tektonik bir eylem olduğu açıktır. Öyleyse bir mimari nesnenin bağlamından kopuk olmaması, onun (ve içinde ikamet eden insanın) yer(-yüzü) ile akustik rezonansa girme potansiyelinin hayata geçirildiğinin göstergesidir. Salt bu çıkarsama bile, ses ve mekan(-zaman) arasındaki ilişkinin yer/bağlam ve beden/deneyim üzerinden tektonik olarak kurulduğunu kanıtlamaktadır. Frampton ayrıca, Steen Eiler Rasmussen'in mimari nesnenin deneyimlenmesini ele alan *Experiencing Architecture* adlı çalışmasının arkitektonik nesnenin "işitilmesi"ne odaklanan "Hearing Architecture" başlıklı bölümünde, inşa edilmiş biçimin hissedilemez/algılanamaz akustik karakterine işaret ettiğine de dikkat çeker (1996). Çünkü mimari nesnenin deneyimlenmesinde, dolayısıyla tektoniğin bağlayıcılık işlevini yerine getirmesinde mekanın, biçimin ve malzemenin akustik özellikleri ve işitme duygusu kritik önemdedir. Nitekim sesin yansması veya yutulması insanın mekana karşı geliştirdiği ruhsal tepkiyi etkiler. Bir mekanın insanın bedeniyle akustik rezonansa girmesi ve işitilmesi, mekanın deneyimlenmesinde o mekanın görüntüsünün görme duygusu aracılığıyla algılanmasından daha etkilidir. Frampton'ın bu noktada arkitektoniğin öncülerinden mimar Bernhard Leitner'in mimarlık eleştirmeni Ulrich Conrads ile birlikte yazdığı 1985 tarihli makalesinden⁶² söz etmesi büyük önem taşır

Aslında 20. yüzyıldaki kuramcılar, tektoniği malzeme-işlev-biçim arasındaki bağlantıyı sadece kuran değil, ama sembolik/ontolojik/estetik bir boyuta doğru yayan/genişleten daha kapsamlı ve karmaşık bir bağlantı olarak tanımlayacaklardır. Örneğin, Adolf Heinrich Borbein *Tektonik: zur Geschichte eines Begriffs der Archäologie* (1982) adlı çalışmasında tektoniği, birleştirme sanatı olarak görmüş; (mimari öğeler ve bölümler de dahil olmak üzere) nesnelere bir araya getirilme (asamblaj) etkinliği olarak ifade etmiştir. Borbein tektoniğin teknolojik bir kategori olmaktan estetik bir kategoriye doğru genişlemesini şöyle açıklar:

Tektonik birleştirme sanatı haline gelmiştir. Burada 'sanat' kapsamlı/kuşatıcı bir tekne olarak anlaşılmalıdır, ve dolayısıyla tektoniğin sadece konstrüktif öğelerin değil nesnelere (daha dar

⁶¹ Frampton, bu düşünceyi Dimitris Pikionis'in 1933 tarihli "A Sentimental Topography" adlı makalesindeki düşüncelerinden ödünç almıştır (1996, 9).

⁶² Bknz. Conrads, U. and Leitner, B. 1985, 28-45

anlamıyla, sanat yapıtlarının) asambلاجı olduğuna işaret eder. Kelimenin antik anlamı göz önünde bulundurulduğunda, tektoniğin zanaatkar işi veya sanatsal bir ürünün inşası veya yapımına doğru bir eğilim gösterdiği ileri sürülebilir. (Frampton 1996, 4)

Roberto Conduru ise, tektoniği, sadece strüktürel bileşenin fiziksel anlamda açığa vurulması olarak değil, ama strüktürel bileşenin varlığının diğer parçalarla ilişkileri içinde genişletilmesi/yayılmaması olarak tanımlamıştır. Conduru'nun şu ifadesi de bunu destekler:

...bir binanın tektonik potansiyeli strüktür, biçim ve konstrüksiyonun birbirlerine karşılıklı ve uyumlu bağımlılığı ve bu bağımlılığın görsel olarak açığa vurulması aracılığıyla tam anlamıyla hayata geçirilebilir. (Pantoja, Moreira and Lomardo 2012, 2)

Fakat Conduru tektoniğin bağlayıcılık işlevinin kapsamını daha da genişletir. Çünkü konstrüktif içeriğin varlığının diğer parçalarla ilişkileri içinde genişletilmesi, tektonik potansiyelin tam anlamıyla açığa çıkması için yeterli değildir. Konstrüktif içeriğin, kendi özünün bilişsel ve şiirsel taraflarıyla da birleşmesi gerekir. Böylece tektonik malzemenin maddesel özelliklerinin, yine bu özelliklerin işlenme tekniği ile bütünleşmesinin sınırlarının ötesine geçer; somutu soyut ile, strüktürel ve konstrüktif olanı sembolik, şiirsel olan ile bağlantılandırır ve estetik bir bütünlüğe kavuşturur.

Ses, belki şiire, şiirsel olana en yakın şey'dir. Daha doğrusu, şiirin temelinde, müziğin ve dansın temellerinde de olduğu gibi ses vardır. En dünyevi ve en uhrevinin (örneğin, şimşek çakması) birbirine dokunduğu, en somut ile en soyutun (örneğin, bir müzik aletinin tellerinin titreştirilmesiyle ortaya çıkan melodi) birbirine en yakın olduğu noktanın ses olduğu düşünülebilir. Bu nedenle tektonik gibi “konstrüktif ile şiirsel, somut ile soyut, dünyevi ile uhrevi, maddesel ile sanatsal” arasında bağlayıcılık işlevi gören bir öğenin, ses ile mekan arasındaki ilişkiye odaklanan arkiteksonik yapıtlar için de mevcut bir öğe olduğu düşünülebilir.

Her halükarda, tektoniğin bir bağlayıcılık, birleştiricilik işlevinin varlığı ve daima bir ilişkiler ağına atıfta bulunduğu görülür. Dolayısıyla tektonik, ses ve mekan arasındaki ilişkinin de gerek (malzeme-işlev-biçim üzerinden) kurulmasında, gerekse sembolik/ontolojik/estetik boyuta taşınmasında işlevsel hale gelir. Bağlam-deneyim ile

mekan-zaman eşleştirildiğinde, arkiteksonik yapıtların sesi kullanarak tektonik bir işlem aracılığıyla bir mekan-zaman birliği inşa ettiği düşünülebilir.

Özetle, insan çevreyi (yer/bağlam) ve mimariyi —her zaman olduğu gibi şimdi de— bedensel olarak deneyimler, algılar ve kavrar. Bu süreçlerde, insanın arkaik çağlarda doğayı dolaysızca deneyimlemesiyle geliştirdiği sezgileri aracılığıyla ürettiği mit ve ritlerin kalıntıları etkili olur. Dolayısıyla, dünyevi gerçeklikle ve onun biçimiyle —başta dokunma duygusu olmak üzere— bedeni aracılığıyla ilişki kuran ve bütünleşen⁶³ insan, aynı zamanda söz konusu gerçekliği yeniden inşa etmiş olur. Bu bağlamda, bağlam ve deneyimi birbirine ören/dokuyan arkiteksonik, bedensel deneyimi ergonomik ölçülerin ve işlevsel ihtiyaçların çizdiği sınırlara hapseden zihinsel soyutlamaların belirleyiciliğindeki mimarlığın sıkışmışlığına yeni açılımlar getirme potansiyeline sahiptir. Arkiteksonik aslında birbirlerinden ayrılmaz olan bağlam/biçim/yer/mekan ile deneyim/beden/süre(ç)/zaman arasında ses aracılığıyla bağlantılar kurmaktadır.

⁶³ Bu bağlamda Scott Gartner'in eleştirisi önemlidir: "...bedenin zihinden felsefi anlamda yabancılaşması, bedensel deneyimin, mimarlıkta anlam sorununa odaklanan neredeyse tüm çağdaş kuramlarda ortadan kalkmasına neden olmuştur. ...beden, mimarlık kuramında ortaya konduğu biçimiyle, sıklıkla davranış ve ergonomi analizleri üzerinde temellenen tasarım yöntemleri tarafından uzaklaştırılan bir ihtiyaçlar ve zorunluluklar toplamına indirgenmiştir." (Frampton 1996, 11).

5. ARKİTEKSONİK YAPITLARIN MEKAN-ZAMAN TEKTONİĞİ

“Niyetimiz bu hayatı olumlamaktır, ne kaostan düzen çıkarmak ne de yaratım için iyileştirmeler önermektir, aksine yalnızca —zihnini ve arzularını devre dışı bıraktığı kişinin kendiliğinden harekete geçmesine bir kez izin verdiğinde mükemmel olan— yaşadığımız gerçek hayata uyanmaktır.”

Cage (1976, 95)

Neil Leach kültür kuramını mimarlık pratiğini yeniden düşünmek için bir araç olarak kullandığı çalışmasında, 20. yüzyılın son yıllarında mimarlık disiplininin sadece kendi içinde değil diğer disiplinlerle ilişkisinde de radikal dönüşümler cereyan ettiğine dikkat çekmiştir. Mimarlık kuram ve pratiği kültür kuramlarıyla ilişkilendirirken sosyoloji, psikoloji, felsefe benzeri disiplinlerden araştırmacılar da mekan, birey ve toplum arasındaki bağlantılar üzerine çalışmaktadır. Leach inşa edilmiş çevrenin, mimarlık dışı analizlere potansiyel olarak zengin bir alan sunduğuna dikkat çekerken kültür kuramı, felsefe, sanat eleştirisi gibi alanlardaki tartışmaların da mimarlık hakkında yeni tartışmaları teşvik edebileceğini vurgular. (1997, önsöz) Bu bağlamda, bu çalışma mimarlık kuramında insan ve mekan-zaman ilişkisi sorunsalına arkitektoniğin sesler ve sessizliklerle dolu alanından bir kapı aralama girişimi olarak okunabilir.

Bu bölüm, birbirleriyle etkileşim halindeki bağlam ve deneyim kavram çiftini somut arkitektonik yapıtlar özelinde sesin bağlayıcılığı, bir başka deyişle *tektonik işlevi* bağlamında yeniden bir araya getirme denemesi olacaktır. Böylece, sanat üretiminin soyut düzenler üretmek için değil, hayatı, dünyayı ve insanı olumlamak için var olduğu, gerçek hayata dokunmaya aracılık ettiği görülür. İnsanın dünyanın merkezinde yer aldığı ve sanatın tek ölçü olduğu Rönesans anlayışının sona erdiği dönemin sanat üretimlerinden olan arkitektonik, insanın sınırlılığının bilincine ulaşmasına ve aslında tam da bu sınırlılığın kendisini insan kıldığının farkına varmasına hizmet eder.

Sesin doğasındaki akışkanlık ve eylemsellik kendisini deneyimleyeni, salt soyut bilgiye değil somut dünyaya sevk etme gücüne sahiptir. Söz konusu güç aynı zamanda —tektonik

bir karaktere sahip olduğu iddia edilen— yer-süreç, mekan-zaman, bağlam-deneyim benzeri kavram çiftlerini birbirine örer ve kenetler.

Arkiteksonik yapıtların öncülerinden, aynı zamanda mimarlık eğitimi almış olan Bernhard Leitner’in, sesin nesne karakterine sahip gerçek bir konstrüktif malzeme olarak görülebileceğini ifade etmesi arkiteksonik yapıtların tektonik kavramı üzerinden incelenebileceğini göstermektedir:

Ses tıpkı taş, alçı, ahşap vb. gibi bir inşaat malzemesi, arkitektonik, heykelsi, biçimlendirici bir malzeme olarak anlaşılmalıdır. (Leitner. B.)

Sesin, inşaat malzemesi olarak kullanılabilmesinin yanı sıra, —özellikle ses enstalasyonları bağlamında— Krauss’un “genişlemiş heykel” kavramıyla da bağlantıları vardır. Volker Straebel, bu bağlantıları ikiye ayırır: Konvansiyonel heykel sanatına daha yakın duran birincisi, —1950’li yıllardan itibaren üretilen— kendiliğinden ses çıkaran veya ziyaretçi tarafından ses çıkarır hale getirilen heykellere bağlanır.⁶⁴ İkincisi ise, kavram ve mekana dair bir genişleme ve yayılma üzerinde temellenen enstalasyonlara eklemlenir. Bu enstalasyonların kökeni 1920’li yılların avangart sergilerine dayanmaktadır. 1920 yılında açılan *Dada-Erken Bahar (Dada-Vorfrühling)* sergisi mekansal etkiye sahip ilk ses enstalasyonudur. Yere özgü enstalasyon, performans ve ziyaretçi katılımının bir araya geldiği bu sergi, bağlam ve deneyim birlikteliğinin arkiteksonik alanındaki ilk örneklerindedir. Önemli arkiteksonik sanatçılardan Max Neuhaus, 1966 tarihli *Field Trips Thru Found Sound Environments* adlı yapıtında, ziyaretçiyi güç santralleri, tren tünelleri benzeri ses ortamlarıyla karşılaşmaya zorlayarak Marcel Duchamp’ın bulunmuş/hazır nesne kavramını, gürültü ile sesin mekan yayılımı arasındaki ilişki bağlamında irdeler. Sesin mekan-zaman tektoniği bağlamında diğer önemli bir gelişme de, Richard Kostelanetz’in 1968 yılında kinetik ortam kavramını ortaya atmasıdır. Ortam/çevre kavramını heykel sanatının statik mekan kavrayışından özgürleştirmeyi amaçlayan Kostelanetz, ortama, hareketi, dolayısıyla zamanı eklemler, kavramı dinamik bir mekan kavrayışına doğru genişletir (Straebel 2008). Ayrıca sesin sadece mekanı değil, aynı zamanda ortamda bulunan

⁶⁴ Bernard ve François Baschet kardeşler 1952 yılında metal ve cam kısımları ses çıkarabilen heykeller yapmaya başlamışlardır. Hareket ve hareketin neden olduğu gürültüye odaklanan Joe Jones aynı dönemde *Music Machines* adlı yapıtlarıyla kinetik sanata ve zamanın sorunsallaştırılmasına eklemlenir (Straebel 2008, 38-39).

kişinin bilincini de kuşattığını,⁶⁵ dolayısıyla fiziksel olduğu kadar ruhsal bir etkiye de sahip olduğuna dikkat çeker. Bu kavramsal genişleme, Krauss'un heykelin genişlemiş alanını sorunsallaştıran makalesiyle akrabadır.

Sesin mekanı kuşatarak biçimlendirmesini etkileyen önemli gelişmelerden biri modern metropolün gürültüsünün toplumsal ölçekte kabullenilmesi, diğeri ses yayın teknolojilerindeki atılımlardır. Sesin kayıt altına alınması, yayınlanması ve yeniden üretilmesi tekniklerinde sağlanan —radyo yayınları, canlı yayınlar vb.— gelişmeler arkitektonik sanatçıların yapıtlarını üretme biçimlerinde radikal dönüşümlere yol açar. Bu yolla, ses malzemesi arkitektonik sanat üretimlerinde bir anlamda özerk bir varoluşa kavuşarak mekan ve zaman anlamında serbest bir bağlama/yere ve bir deneyime/ana yerleştirilebilir olmuştur. Hatta ses malzemesinin bu özerkliği varoluşunun mekan ve zaman bağlamında, her yere —bağlam dışına— ve sonsuzluğa erişebilmesini sağlayabilir. Burada, besteci Karlheinz Stockhausen'ın 1950'li yılların sonlarından itibaren üzerinde çalıştığı *Momentform* (an-biçim) kavramı devreye girer. Stockhausen'ın bu kavram üzerinde temellenen çalışmalarında, birbirini takip eden müzikal anlardan oluşan, çoktan başlamış olup sonsuza dek sürdürülebilen bir “sonsuz süreli ses öbeği” söz konusudur. Müziği deneyimleyen kişi bu ses öbeğine bazı anlarda maruz kalır, ve o anların kendilerine aşkın bir bütünlüğün parçaları olduğunu duyumsar. Ayrıca, Stockhausen'in ürettiği kavramın zaman (an) ve mekan (biçim) arasındaki birliğe işaret ettiği gözden kaçmamalıdır.

Arkitektonik yapıtlarda ses malzemesi bulunmuş, kaydedilmiş olabilir veya o anda üretilebilir. Yapıtın fiziksel bağlamının kendiliğinden ürettiği sesler sürece dahil edilebilir. Dolayısıyla arkitektonikte yerleşme ve yersizleşme arasında sürekli bir gelgitten söz edilebilir. Bu gelgitte arkitektonik yapıtı deneyimleyen kişinin işitme duyusu aracılığıyla mekanı algılaması ve kavraması belirleyicidir. Dolayısıyla arkitektonik yapıtın içindeki kişinin mekan deneyimini sesin neden olduğu olayın o anı veya şimdiki zamanı belirler. Öte yandan, mekanın akustik özellikleri de söz konusu akustik olaya elbette bir çerçeve çizer.

⁶⁵ Ancak arkitektonik yapıtlarda ziyaretçinin daima pasif durduğu, sadece ortamdaki sese maruz kaldığı düşünülmemelidir. Özellikle Fluxus bestecileri dinleyicinin kurumsallaşmış müzik üretimi ve icrasındaki pasif konumunu eleştirmiş, sanatın bu sahasını müziğin tanımlı katı formundan açık bir alana doğru genişletmenin yollarını aramışlardır.

Arkiteksonik yapıtlarda yerleşme iki damardan ilerler. Bazı arkiteksonik yapıtlarda sanatçı, ziyaretçinin mimari bir öge ile, veya yapıtın içinde bulunduğu mekansal bağlamın kültürel, tarihi, yerel birikimiyle ilişkilenebilir. Bu yapıtların yere veya duruma özgü oldukları ileri sürülebilir. Aksine, arkiteksonik yapıtların çoğu konvansiyonel sanat galerilerinin, geleneksel sergileme mekanlarının dışında kalan nötr yerlere konumlandırılır.

Burada nötr kavramıyla, içi tamamen boşaltılmış, steril hacimler kastedilir (terkedilmiş tersaneler,boş hangarlar, depo ve antrepolar vb...). Burada amaç, ziyaretçinin — arkiteksonik yapıtın ürettiği ses örgüsü veya kurduğu ses örüntüsü aracılığıyla— önceden bulunmuş mekanın orayı yer kılan özellikleriyle ilişkilenebilmesidir. Bu nedenle, arkiteksonikte ses aynı zamanda —Max Neuhaus’un kendi yapıtları için ifade ettiği gibi— “mekanı yere dönüştürmenin aracı”dır. (Straebel 2008, 43.)

Burada, sesi diğer tüm sanat malzeme ve biçimlerinden üstün gören Gilles Deleuze ve Félix Guattari’nin *yersiz yurtsuzlaşma* kavramına iki noktada başvurmak anlamlıdır: Birincisi, yukarıda sözü edilen bilimsel ve teknolojik gelişmeler, sesin üretildiği veya deneyimlendiği andaki ayrıcalıklı, biricik, tekrarlanamaz, otoriter yerinden edildiği bir durumun tetikleyicisidir. Bu yerinden etme veya yersiz yurtsuzlaştırma operasyonu, —aslında Batı kültürünün ses sanatlarında Rönesans ile başlayan süreçte notasyon aracılığıyla gerçekleşen bağlam ve deneyimden kopuşun, ki bu da kuşkusuz bir yersiz yurtsuzlaşmadır—bu meseleyi (ses-bağlam-deneyim ilişkisini) sorunsallaştırmanın yolunu açmıştır. Dolayısıyla, arkiteksonikte bağlam ve deneyimin mekan-zaman birlikteliği inşa etmesi, —paradoksal bir biçimde— sesin üretilme veya deneyimlenme yerine ve anına bağımlılığından yersiz yurtsuzlaştırılmasıyla mümkün olmuştur.

İkincisi, Deleuze ve Guattari’ye göre, ses en etkili ve etkin yersiz yurtsuzlaştırıcıdır. Daha ayrıntılı bir ifadeyle, ses, yerleştirme ve yersiz yurtsuzlaştırma arasındaki alanda iş gördüğü için böylesine etkilidir. Ses, adeta yer ile yer-olmayan ve anlık ile sonsuzluk arasındaki sınır bölgesine aittir. Dolayısıyla sesin bu etkisi, ses enstalasyonlarının, ve giderek tüm arkiteksonik yapıtların Deleuze ve Guattari düşüncesine göre, en etkili, en etkin enstalasyon ve sanat biçimi olduklarına da işaret eder. Sesin yıkım ve yaratıcılık potansiyelini eşit derecede vurgulayan ifadeleri (Deleuze & Guattari 1987, 348), sesin sadece mekan ve zaman arasında değil, söz konusu iki saha arasında da gelgitler yaparak tektonik bir işlev gördüğü,

yıkım ile yaratımı birbirine ördüğü şeklinde de yorumlanmaya açıktır. Bu noktada, modernliğe inşa ve imhanın, kaos ve kozmosun, aydınlık ve karanlığın, gürültü ve armoninin, yer-leşme ve yersiz yurtsuzlaşmanın eşzamanlı ve eşit derecede içkin olduğu da hatırlanmalıdır. Dolayısıyla arkiteksoniğin, çağdaş sanatın —düzensizliğe, dinamizme, uyumsuzluğa, tanımsızlığa, belirsizliğe, öngörülemezliğe, sabit olmayana, tesadüfi olana vb. doğru açılan— bağlam ve deneyim ile buluşmasındaki en güçlü aktör olduğu ileri sürülebilir.

Maryanne Amacher'in *City Links: WBFO Buffalo* adlı yapıtı, arkiteksoniğin mekan ile zaman arasındaki birliği kurmak için tektonik bir işlev gördüğünün en iyi kanıtlarındandır. Sanatçı, Buffalo/NY ve çevresindeki sekiz farklı yere yerleştirdiği mikrofonlar aracılığıyla kaydettiği sesleri telefon kabloları aracılığıyla Buffalo'daki State University of New York'un kampüs radyosu WBFO'nun stüdyosuna taşımış, ardından bu ses malzemesini eşzamanlı olarak 28 saatlik bir radyo oyununa dönüştürmüştür. Böylece aynı anda farklı yerlerde var olan sesler bir anlığına tek bir yerde birleşmiş, farklı mekanlar eşzamanlılık sayesinde tek bir mekana dönüşmüştür. Amacher'in yapıtı için kullandığı ifade, mekan-zaman birliğine dair birçok ipucu barındırmaktadır: "Birbirinden uzak mekanlar. / Zaman içinde bir aradalar. Müzik gibi." (Straebel 2008, 36).

Öte yandan, Max Neuhaus'un arkiteksonik yapıtları bağlam ve deneyim arasında zengin köprüler inşa ederken mekan ile zamanın birbirlerine girişmesini de sağlar. Neuhaus'a göre, bunun yolu temelde ses ile mekan-zaman arasındaki etkileşimden geçmektedir:

Geleneksel olarak besteciler bir bestenin öğelerini zamanda örgütlerler. Benim ilgilendiğim şey ise tam tersi, onları mekanda örgütlemek ve dinleyicinin onları kendi zamanı içine yerleştirmesini sağlamak. (Straebel 2008, 37)

Neuhaus bu ifadesinde arkiteksoniğin en temel formülünü vermiştir adeta: Ses malzemesinin mekanda, mekan ile etkileşerek özgün bir bağlam veya örüntü oluşturması, ve bu örgünün arkiteksonik yapıt deneyimleyicisinin bireysel zamanına aktarılması. Burada, sesin mekanda örgütlenmesi ifadesi neredeyse dolaysızca mimari, arkitektonik bir operasyon ve mekana ait olandan zamana ait olana doğru geçişte tektonik bir işlevin hayata geçmesine işaret eder. Öte yandan, Straebel'in tespitine göre, bu dönüşüm sırasında zaman ve mekan arasında bir

rol değişimi de gerçekleşir. Bunu mekan-zaman birliğinin kurulumuna dair bir aşama olarak yorumlamak mümkündür:

Alımlayıcının kendisi akustik oluşu/olayı/oluşumu mekandaki hareketi veya dikkatini bilinçli olarak yönlendirmesi aracılığıyla zamansal olarak yapılandırdığında, zaman, mekanın işlevini üstlenir. (Straebel 2008, 43)

Arkiteksonik yapıtlarda oluşan ses örüntüsü genellikle mekanı kuşatarak neredeyse orada sürekli bir akışa dönüşür. Deneyimleyici kendisini, kendisinin belirlediği zamanda ve süreyle bu akışın bir parçası kılar. Yapıtı, bedensel deneyimini estetik bir kavrayışa dönüştürme kapasitesine göre alımlar. Başka deyişle, arkiteksonik yapıttan yayılan sesin süresi, ziyaretçisinin yapıtı deneyimleme süresinden uzundur. Bu süreçte ses dinamiktir; mekanı kateder, kuşatır, böler, parçalar, eğip büker, yoğunlaştırır, seyreltir ve yansıtırken yapıtı deneyimleyeni de içine alır, hareketinin bir parçası kılar. Böylece deneyimleyenin de ses malzemesi ile, başka deyişle, oluşan ses örüntüsü ile bütünleşmesi mümkün olur. Genişleyen sadece ses dalgaları değildir, aynı zamanda birey de yeni bir mekan-zaman birliğinin içinde genleşir.

Bu bağlamda, aşağıda incelenen arkiteksonik işler, tektonik malzeme olan sesi ve onun dinamiklerini, mekan-zamanı nasıl kurduklarını bağlam-deneyim etkinliği üzerinden okumaya çalışır. Burada, yapıtın gerçekleştirildiği ve deneyimlendiği mekan, ya tek bir yerde kurularak sesin kayıt teknolojisi aracılığıyla belli bir yeri çağırması, hatırlatması ya da ele alınan mekanı yeniden o an içinde canlı olarak veya daha evvelden kaydedilmiş bir ses düzeneği ile kurması, oradan kopartarak uzaklaştırması gibi potansiyelleriyle varolur.

Dolayısıyla, diyagramın köşelerini de tanımlayan sınıflandırma başlıklarından *tek yer*, sadece tek bir yer/meکان/bağlamda deneyimlenen arkiteksonik işleri ifade ederken, onun simetrik karşıtında olan *çok yer*, tasarlanmış ve üretilmiş arkiteksonik işin birbirinden farklı yer/meکان/bağlamlarda yeniden deneyimlenebileceğini ifade eder.

Diyagram ve sınıflandırmanın ikinci dinamik ekseninin bir tarafında yer alan *kayıt*, ses malzemesinin belirli bir ana sıkıştırılması, tekrar geri yansıtılması, sürekli tekrar edilmesi, başka bir ifadeyle ses malzemesinin zamanının bir kısmının belirlenmesiyle üretilen

arkitektonik işlerin deneyimini ifade ederken, onun simetrik karşıtı *canlı*, alımlayıcının bulunduğu yer veya farklı bir yerdeki o anki sesin eşzamanlı olarak deneyimlemesine dayanan arkitektonik işleri ifade eder.

Bu bileşenler dört farklı kategori oluşturur. Elbette, *tanımlanan* herhangi bir arkitektonik yapının ne çerçevesi ne de sınırlarıdır. Aksine, tüm bu kategorilere yerleşen işler diyagramda yerlerini alırken, diğer kategorilerle kurduğu ilişki ve yakınlık da göz önünde bulundurulur. Şüphesiz, kategorilerin merkezinde konumlanabilecek arkitektonik işler vardır. Öte yandan, söz konusu merkezlerden kayarak diğer kategorilerin sınırlarına yaklaşan, başka bir deyişle merkezinden kaçan ve kategoriler içinde kusurluymuş gibi görünen tüm işler, bu temsil denemesinin kusursuz bir çerçevede işleyemeyeceğinin kanıtıdır. Hiçbir diyagramatik temsil ve kategori işleminin tam anlamıyla kesin sınırları olan tanımlamalar, ve rijit bir çerçeve çizemeyeceğini de unutmamak gerekir.

5.1. TEK YER / KAYIT

“Eski havuz ya
kurbağa atlayıverir -
suyun sesi”
Başo (1998,96)

Bu altbölümde, bağlam ile ilişkisini hem belirli bir yere özgülük hem de o yerde/yer için üretilmiş ses kayıtları aracılığıyla, deneyim ile ilişkisini ise andan ana farklılaşma, sürekli değişim içinde temellendiren arkitektonik yapıtlarına odaklanılacaktır. *Tek yer / kayıt* kategorisi içinde değerlendirilen arkitektonik yapıtlar bağlamsal açıdan belirli, bir tek yer ile çakışıktır. Yapıtı deneyimlemek ancak orada, o yerde olmakla mümkündür. İşitilen ses sadece orada işitilmesi için üretilmiş veya önceden kaydedilmiş olduğu için ziyaretçinin sonik deneyimi zamanla ilişkiselliği bakımından belirli bir ana tabidir. Deneyim, “o havuza o kurbağanın atlamasının neden olduğu ses”in duyulmasındadır.

Iannis Xenakis, *Philips Pavyonu*

Yapım yılı	: 1958
Yapım amacı / Siparişi veren	: Brüksel Dünya Fuarı ('58 EXPO)
Yeri	: Brüksel
Tasarlayan / Katkıda bulunan	: Iannis Xenakis, Le Corbusier, Edgard Varèse
Kullanılan teknoloji / Ses malzemesi	: 425 hoparlör, elektro-akustik kayıtlar
Yapıtın sergilenme süresi	: 1958-30 Ocak 1959
Yapıtın sergide deneyimlenme süresi	: 10 dakikalık multimedya gösterisi (<i>Poème Électronique</i> (8 dakika), <i>Concrete PH</i> (2 dakika 45 saniye))

Mimar ve mühendis olmasının yanı sıra, aynı zamanda bir avangart besteci de olan Iannis Xenakis konvansiyonel konser düzenini başkalaştıran, dinleyicinin sahnenin önünde yer aldığı klasik mekan düzenlemesini sarsan, müzik ve mekan arasındaki ilişkiyi sorunsallaştıran yapıtlara imza atmıştır. Modern mimarlığın öncülerinden Le Corbusier'nin ofisinde mimar olarak çalıştığı sırada 1958 yılında Brüksel'de düzenlenecek Dünya Fuarı için inşa edilmesi planlanan Philips Pavyonu'nun (Şekil 5.1.) tasarımını üstlenecek olan

Xenakis, burada da müzik dünyasındaki geleneksel anlayışların altını oyan, akustik etki ve notasyon bağlamında farklı bir bakış açısına sahip bir tasarım gerçekleştirir. Xenakis, Philips Pavyonu tasarımının baştan sona kendisinin gerçekleştirdiği ilk proje olduğunu, yapının iç ve dış yüzeylerine ait mimari çözümleri geliştirirken mimarlık alanında daha önce hiç var olmamış bir yaratım süreci deneyimlediğini ifade etmiştir (Varga 2014, 33).



Şekil 5.1. Philips Pavyonu, Brüksel, 1958⁶⁶

Xenakis, Philips Pavyonu tasarımında avangart besteci ve ornitolog Olivier Messiaen ile birlikte yaptığı çalışmaların ardından bestelediği *Metastaseis* (1954) adlı yapıtını mimari bir biçime dönüştürmüştür. Yapıt kendisinin eleştirel bir bakışla yaklaştığı, yapı bozuma uğratmaya çalıştığı dizisel müziğin yansımalarını içerir. Xenakis, ses ve müziği kendine özgü bir biçimde tanımlamasını sağlayan *perde-zaman* kavramını şöyle açıklar:

Müzik eskiden melodi temelliydi —başka deyişle, zamana yayılan perdeleri temel alıyordu. Fakat sesin kendisiyle ilginç şeyler yapmak mümkün —ve ses, perdeden çok daha genel bir kavram. Ses, perdeyi içerebilir, fakat içermek zorunda değildir. Dolayısıyla, perde-zaman alanının sınırlamalarını aşmak çok önemlidir, çünkü bu ilişki sadece melodiyi ve ritmi göz önünde bulunduruyor. Oysa malzemenin kendisi ayrıcalıklı bir etken olabilir. Benim için kompozisyonda en önemli meselelerden biri, ilginç seslerin nasıl üretileceği ve bu seslerle neler yapabileceğimdir. (Varga 2014, 73-74)

⁶⁶ Wikiarquitectura, <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/pabellon-philips-expo-58/#pabellon-philips-2> [son erişim tarihi 02.02.2020].

Kuşkusuz, ses ile mekan-zaman ilişkiselliğinin kurulması bağlamında Xenakis'in besteci kimliğiyle yaratım sürecinde hemhal olduğu pratiklerin önemi azımsanamaz. Seslerin yan yana getirilme biçiminin dinleyici üzerinde ne tür etkiler yaratacağı da önemlidir. Aynı zamanda pavyonun inşa edildiği dönem İkinci Dünya Savaşı sonrasında avangart bestecilerin “mekansal müzik” deneyleri yaptıkları bir zaman dilimidir. Ouzounian, manyetik bantın ticari dolaşıma katılmasıyla “ses malzemesinde zaman ile mekan arasında bir denge”nin oluştuğuna dikkat çeker (Ouzounian 2007, 47). Böylece müzikteki zaman, mesafeyi (bantın uzunluğu) işaret eden terimlerle ölçülebilir hale gelir.

Xenakis'in *Metastaseis* yapıtının yanı sıra, Fransız asıllı Amerikalı besteci Edgard Varèse tarafından bestelenmiş *Poème électronique (Elektronik Şiir)* ve Le Corbusier'nin hazırladığı görsel gösteri ile birlikte kelimenin gerçek anlamıyla arkitektonik (mimarlık, görsel sanatlar, ses sanatları disiplinleri arasında) bir bütünsellik oluşturan Philips Pavyonu'nun arkitektonik yapıtların *tek yer-kayıt* kategorisiyle ilişkisini kavramak için yapının tasarım sürecine dair bazı bilgilere ihtiyaç vardır.

Xenakis'in mimar-mühendis personasının Philips Pavyonu tasarımı ile besteci personasının *Metastaseis* yapıtı arasındaki bağlantılar pavyonun mekansal oluşumunun ses üzerinde temellendiğini ortaya koyar. Nitekim, Xenakis, *Metastaseis* ile Philips Pavyonu arasındaki ilişkiselliği şöyle açıklamaktadır:

Philips Pavyonu'nda *Metastaseis*'deki temel düşünceleri hayata geçirmiştik: Müzikte olduğu gibi burada da ilgilendiğim şey sürekliliği bozmadan bir noktadan diğerine gitmenin mümkün olup olmadığı sorusuydu. *Metastaseis*'de bu sorun beni glissandolara⁶⁷ götürmüştü; pavyonda ise sonucu hiperbolik parabol biçimler oldu. (Varga 2014, 33)

Varèse'in pavyonun açılışında yapılacak görsel gösteri için bestelediği yapıt da sesleri tonal olarak bir araya getiren konvansiyonel yaklaşımlarla üretilen yapıtlardan farklıdır. Çünkü Varèse kariyerinin başlangıcından itibaren ses nesnesinin kendisiyle melodik bir araya geliş biçimlerinden başka ne yapılabileceği üzerine denemeler kaydetmiştir.⁶⁸ Ses teknolojilerinin

⁶⁷ Bir pasajın çok hızlı, adeta kaydırılarak çalınması gerektiğini belirten İtalyanca müzik terimidir. <https://musicterms.artopium.com/g/Glissando.htm> [son erişim tarihi: 10.03.2020].

⁶⁸ Varese ile ilgili detaylı bir belgesel için. <https://www.youtube.com/watch?v=zPgmG61gEqI> [son erişim tarihi 2 şubat 2020].

gelişmesiyle birlikte siren, makine ve çeşitli perküsyon aletlerinin seslerini stüdyo ortamında elektro-akustik tekniklerle kaydeder. *Poème électronique* aslında Le Corbusier'nin Philips Pavyonu'nda sergilenmek üzere tasarladığı, Nouritza Matossian'ın ifadesiyle “ışık, renkli görsel, ritim ve sestten oluşan bir organik sentez”dir (LaBelle 2015,186).

Xenakis, Le Corbusier ve Varèse üçlüsünün bir anlamda ortak üretimi olan *Poème électronique* gösterisinde ayrıca Le Corbusier'nin Xenakis'in yazmasını istediği, ve Xenakis'in ifadesiyle söz konusu gösterinin prelüdü veya gösteriler arasındaki interlüd olma niteliği taşıyan *Concret PH*⁶⁹ adlı elektro-akustik bestesi de yer alır (Varga 2014).

Pavyonun karartılmış iç duvarlarına yansıtılmak üzere —Viyana'da genç bir tasarımcı olarak bulunduğu sırada— Richard Wagner'in operalarında açığa çıkan *Gesamtkunstwerk*⁷⁰ yaklaşımından etkilenmiş Le Corbusier, editör ve grafik tasarımcı Jean Petit ve görüntü yönetmeni Philippe Agostini tarafından seçilen fotoğraflar uygarlık tarihine ait bir dizi multimedya görseline dönüştürülür (Clarke 2012, 216). Bu multimedya görselleri yedi bölümde kurgulanmıştır.⁷¹ Her bölüm kendine özgü görsel ve işitsel bir akışla ilerler. Ziyaretçiler, girişi ve çıkışı dışında hiçbir açıklık ve saydamlığı bulunmayan, ve mideye⁷² benzeyen bir plana sahip pavyonun karanlık, kısa koridorundan geçerek içeriye girerler. Söz konusu planın üstü dokuz betonarme hiperbolik paraboloid yüzeyle (Şekil 5.2.) kapatılmıştır. Mekan kendisini ziyaretçiye her adımda farklı sunar, başka deyişle ziyaretçi içeride ilerledikçe pavyonun hacminin konturları da biçim değiştirir. Pavyonun merkezi hacminde yapının iç duvarlarına yansıtılan fotoğraflar ile güçlü hoparlörlerden çıkan sesler ziyaretçinin bedenini her tarafından kuşatır. Temelde bir ışık ve ses enstalasyonu olan —ancak kendisini içeren mimari mekandan da ayrı düşünülmesi mümkün olmayan— *Poème*

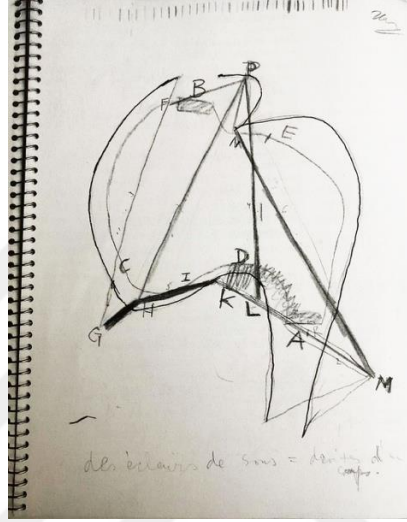
⁶⁹ Xenakis'in *Concrete PH* yapıtının adındaki PH, “Paraboloïdes Hyperboliques” ifadesinin kısaltması olup Philips Pavyonu'nun hiperbolik paraboloid biçimine atıfta bulunmaktadır.

⁷⁰ Almancada “bütünsel sanat yapıtı” anlamına gelen *Gesamtkunstwerk*, özellikle Alman besteci Richard Wagner'in müzik, tiyatro, edebiyat, sahne tasarımı (mimarlık), müzik ve dans disiplinlerini bir araya getiren operaları için kullanılan bir sanat terimidir. Kuşkusuz tüm sanatları bünyesinde bir araya getiren, sentezleyen bir meta-sanata/üst-sanata atıfta bulunan bir “ideal”i işaret eden bu kavramı bu tez çalışması bağlamında tektonik kavramıyla ilişkilendirmek mümkündür. Tektoniği bağlantılar kurma işlevi olarak ele aldığımızda, sanatsal disiplinler arasında gerek operada, gerekse Philips Pavyonu'nda ses (ve deneyim) aracılığıyla kurulan tüm bağlantıların tektonik bir niteliği olduğu ileri sürülebilir.

⁷¹ Gösterinin detaylı analizi için (bkz. Yalçın 2019). *Disiplinlerarası Bağlamda Iannis Xenakis ve Philips Pavyonu Tasarımı* (yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara: Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik ve Sahne Sanatları Anabilim Dalı Müzik Bilimi Tezli Yüksek Lisans Programı.

⁷² Joseph Clarke, Philips Pavyonu'nda ziyaretçilerin yutulduğunu, *Poème électronique*'in sindirim enzimiyle çalkalanarak ayrıştırıldığını ve tekrar fuar alanına boşaltıldığını ifade eder (Clarke 2012, 217).

électronique, Xenakis'in *Concret PH* adlı yapıtıyla başlar. *Concret PH*, yanmakta olan bir közün sesinin manyetik banta kaydedilmesiyle yaratılmıştır. Ziyaretçi pavyonun duvarlarından yayılan bu yoğunlaştırılmış köz sesini duyar. Közün genişip çatırdamasıyla ortaya çıkan sesler bedenini bütünüyle kuşattığında ise “pavyonun da genişip çatırdaması”nı deneyimler (Yalçın 2019, 48).



Şekil 5.2. Xenakis'in Philips Pavyonu'nun hiperbolik paraboloid yüzeylerini gösteren eskizi, 1957⁷³

Ziyaretçi pavyonun giriş bölümünü ardında bırakarak merkezine ulaştığında yapının iç duvarlarına monte edilmiş 425 adet hoparlörden (Şekil 5.3.) siren, zil, ahşap, davul, org, korna, çan, uçak, motosiklet sesleri, kadın vokal sesi ve erkek korusu sesleri, sessizliklerle⁷⁴ karışık bir biçimde yayılır. Ziyaretçinin işitme duyusunu uyaran tüm bu ses öbekleri için birtakım yönlendirmeler de oluşturulur. Böylece sanatçılar tarafından tasarlanmış dokuz “ses rotası” boyunca farklı hız ve yönlerde hareket eden (ziyaretçiye yaklaşan, sonra uzaklaşan) ve yapının iç mekanına dolan sesler adeta cisimleşmiş/bedenselleşmiş bir *ses bulutu* oluştururlar. Pavyon yapısı ise bu işitsel ve görsel deneyimi adeta kucaklayan, birleştiren ve içinde taşıyan bir konteyner görevi görür. Brandon LaBelle bu ilişkiyi şöyle vurgulamaktadır:

⁷³ Xenakis (2006, 138)

⁷⁴ *Poème électronique*'e ait ses ve görseller için, bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=WQKyYmU2tPg> [son erişim tarihi: 18.04.2020].

Dört yüzden fazla hoparlör içeren mekan, mimarının bir medyanın hem ifadesi hem de taşıyıcısı olduğu multimedya gösterilerinin erken bir örneğiydi: mimari, bir biçimin izdüşümü, ses partiküllerinin yayılımı, duyuları geçici olarak uyaran bir üreteç gibiydi. (LaBelle 2015, 186)



Şekil 5.3. Philips Pavyonu, iç duvarlara monte edilmiş güçlü hoparlörler⁷⁵

Yapıt pavyonun inşasını izleyen iki yıl boyunca deneyimlenebilir olmuş, sonrasında yıkılmıştır. Bu nedenle başka herhangi bir yerde (veya çok yerde) deneyimlenmesi mümkün olmamış Philips Pavyonu —tarihsel anlamda— başlangıcı ve sonu belli bir yapıttır. Her şeyden önce pavyon “daha insani bir dünya için küresel ölçekte bir anlık görüntü” temalı 1958 Brüksel Dünya Fuarı’nın bir parçasıdır (Clarke 2012, 225). Dolayısıyla, Philips Pavyonu dünyanın içinde bulunduğu tarihsel, teknolojik ve kültürel durumun mekansal karşılığını ortaya koyan bir etkinliğin bileşenidir. Küresel ölçekli zamanı bünyesinde mekansallaştırarak insanlarla etkileşime sokar. Bu nedenle gerek İkinci Dünya Savaşı sonrasında nükleer enerjiyi kutsayan,⁷⁶ gerek teknolojik gelişmelerin insanlığı ileriye taşıyacağına inanan, gerekse dünyanın tek uluslu (insanlık) bir “küresel köy”e dönüşeceğini ümit eden, ve bu motivasyonla “insan ve ilerleme” temalı bir fuar düzenleyen tarihsel,

⁷⁵ Wikiarquitectura, [son erişim tarihi 2 Şubat 2020]

<https://es.wikiarquitectura.com/edificio/pabellon-philips-expo-58/#pabellon-philips-7>.

⁷⁶ İkinci Dünya Savaşı’nın ardından düzenlenen bu ilk fuarın mimari simgesinin mühendis André Waterkeyn ve mimarlar André ve Jean Polak tarafından tasarlanan *Atomium* adlı 102 m. yüksekliğindeki kule olduğu hatırlanmalıdır. Kule, bir demir kristali molekülünün 165 milyon kez büyütülmesiyle elde edilen modelin mimariye çevrimidir. Dokuz adet paslanmaz çelik küre ve bu küreleri birbirine bağlayan 12 adet tüpten oluşmaktadır. Kürelerin bir arada durmasında bağlayıcı tüplerin tektonik işlevi göz önünde bulundurulmalıdır. Ayrıca pavyonun Hollandalı elektronik firması Philips’in üretim alanındaki yeniliklerini kitlelerle paylaşması için bir tanıtım ve propaganda yapısı olarak tasarlandığı, içerideki tüm görsel ve işitsel teknolojik düzeneklerin adı geçen firma tarafından üretildiği de hatırlanmalıdır.

toplumsal ve kültürel bağlamından ayrı düşünülemez. Ayrıca tasarımcılarının ideolojik ve estetik yaklaşımlarının dolaysız bir ürünüdür. Hatta, Xenakis'in iddiasına göre, müziğin mimariye çevirisidir. Öte yandan, Philips Pavyonu'nda mimarının müziğe dönüşümü de söz konusudur. Ouzounian, mekansal yapının işitsel karşılığının oluşma süreci hakkında şu açıklamada bulunur:

Yapıttaki sentezlenmiş sesler, görsel yapıların işitsel analogileri olarak işlev gören 'rasyonel' biçimlerdir. Örneğin, yapıt süresince işitilen elektronik sirenler Philips Pavyonu'nun dış mimarisini biçimlendiren hiperbolik paraboloid eğrilerin müzikal temsilidir. Dolayısıyla, bu sirenlerin mekansallaşması kendilerinin esas 'görsel' doğalarının gerçeklik kazanmasıdır. (Ouzounian 2007, 53)

Dolayısıyla sentetik sesler pavyonun mimarisini kuran görsel mekanda işlemektedir. Buna karşılık *Poème électronique*'teki somut, nesnel kayıtlar akustik mekana yayılır, onu biçimlendirirler. Başka deyişle, *Poème électronique*'in sentetik sesleri ziyaretçiyi —göz üzerinden— zihinsel, somut sesleri ise —kulak üzerinden— bedensel deneyime sevk etmektedir. Ouzounian, Philips Pavyonu'ndaki ses kayıtları ile ziyaretçinin bedensel deneyimi arasındaki ilişkiyi analiz ederken —inleyen, feryat eden, çığlık atan kadınlara, ağlayan bir çocuğa, Gregoryen ilahilere, hatta hayvanlara ait— seslerin zihinle kavranmak için değil, duyularla algılanmak için kullanıldığına dikkat çeker, insanlığın ilksel özünü somutlaştıran bu ilkel, dişil ve irrasyonel seslerin somut oldukları ölçüde sembolik de olduklarını vurgular (Ouzounian 2007, 53). Bu anlamda, dönemin “sesin nesneliliği”ni⁷⁷ sorunsallaştıran, müziğin nesne temelli ve mekansallaşmış olması gerektiğini savunan entelektüel müzikal ortamının da bir ürünü olarak görülmelidir. Öte yandan organik bir morfolojiye sahip olmanın ötesinde, doğrudan bir organ (mide) ile analogik bağlantı üzerinde temellenen bir planimetriye de sahip olan pavyon içine aldığı ziyaretçiye mimari, görsel ve işitsel bir deneyim yaşatırken, onu aynı zamanda duyuusal seviyede aşırı uyurarak bedenselliğine de yaklaştırır. Burada Xenakis'in mimarının müzik üzerindeki dönüştürücü

⁷⁷ Paris'teki *Radiodiffusion Française* adlı elektronik müzik stüdyosunun yöneticisi Pierre Schaeffer 1948 yılında “musique concrète” (somut müzik) kavramını icat eder. Kavramı, bant veya disk gibi sabit mecralarda bulunan müziği tarif etmek için icat eden Schaeffer, somut müziğin temel öğesini ise “l'objet sonore” (ses nesnesi) olarak adlandırır. Sesin nesneliliğinin düşünülebilmesi, elbette sesin mekansallığının ve sesin mimariye çevrilebilirliğinin de hayal edilmesini kolaylaştırır. Edgard Varèse de uzmanlık eğitimini Schaeffer'in yöneticiliğindeki bu stüdyoda alır. Batı müziğini geleneksel kodlarından bağımsızlaştırmayı hedefleyen Varèse mekanı, müziğe “dördüncü boyut” olarak eklemeye çalışır (Ouzounian 2007, 47-48).

etkisi, başka deyişle mekanın sesi yapılandırma potansiyeliyle uzun süredir ilgilendiği de hatırlanmalıdır:

[Xenakis'in] 1955 yılında *Gravesaner Blätter* adlı deneysel müzik dergisinde aşırı 'çizgisel' düşünen çağdaş 12 ton bestecileri veya dizisel besteciler ile polemige giren bir yazısı yayımlanmıştı. Tüm müziklerin bir zaman ekseni boyunca deneyimlenmesine rağmen, müzik — karmaşık müzikal süreçlerin yapılandırılması için geometrik veya istatistiksel işlemlere başvurulmuş— hem artzamanlı (duyusal olaylar silsilesi), hem de eşzamanlı (yüzeyler veya kütleler) olarak kavranabilmelidir.⁷⁸ (Clarke 2012, 221)

Xenakis ifadesinde, geometrik yüzeyler ve/ya kütleler tarafından tanımlanan mekanın müziğin eşzamanlı kavranmasını sağlayacağına işaret etmektedir. Öyleyse mekan ile etkileşimdeki sesin hem tüm zamanları, hem de zaman içindeki (o andaki) nesnelere, bedenlere, yerleri birleştirme, başka deyişle tektonik anlamda bütünleştirme gücü vardır. Ne de olsa Xenakis, “müziğin zamansallığını *promenade architecturale*'in arketipi olarak ele alan”⁷⁹ Le Corbusier'nin etkisindedir. Öte yandan, pavyonun hacmini sınırlayan eğrisel yüzeyler mekanın ve mekan algısının sürekli değişmesini sağlarlar. Böylece mekan tek defada tanımlanabilir olmaktan özgürleşerek “genişler”, ziyaretçi de bu genişlemenin bir parçası haline gelir. Bu sırada *Poème électronique*'in imge ve sesleri 10 dakika içinde yoğunlaştırılmış bir insanlık tarihi sunarlar. Ziyaretçinin bu süre zarfında binlerce yıllık bir zaman dilimini sıkıştırılmış bir biçimde deneyimlemesini, adeta zamanda bir yolculuğa çıkmasını sağlarlar. Pavyonun içi, duvar yüzeylerine yansıtılan imge ve ışıkların kesin biçimde algılanabilmesi için büyük oranda karartılmıştır; bu nedenle ziyaretçi iç mekanın sınırlarını, başka deyişle kendisini kuşatan hacmin konturlarını tam olarak kavrayamaz. Bu muğlaklık ziyaretçinin mekan algısındaki dönüşüme yansır, artık alıştığı, gündelik hayattan bildiği bir mekanın içinde değildir. Mekan göz ile algılanan “görsel mekan” olmaktan

⁷⁸ Müzik kuramcısı Jonathan Kramer, Xenakis'in Philips Pavyonu'na mimari çevirisini yaptığı *Metastaseis* yapıtının yer yer çizgisel olduğunu, hatta zamansal açıdan harmonik olarak değerlendirilebileceğini, ancak öte yandan çizgiselliğinin “yönlendirilmemiş” olduğunu belirtmiştir. (Clarke 2012, 223)

⁷⁹Le Corbusier, mimari bir yapının bileşenlerinin, ve giderek tüm yapı çevrenin arkitektonik nesnelere bir yolculuk deneyimi içinde birbirlerine eklenmesini savunur. Söz konusu eklenme ile bestecilerin üretimi arasında da bağlantı kurar. Julien Caron Le Corbusier'nin sözlerini şöyle aktarır: “Bir izleyicinin bir odadan diğerine geçerken birbiri ardına gördüğü hacimleri sıralamak, bir bestecinin bir bestenin birbirini izleyen parçalarını düzenlemesine benzer.” (Clarke 2012, 222) “Modern mimarlık deneyimi —tıpkı müzikte olduğu gibi— imgeleri —birbirlerini zaman ve mekanda takip edecek biçimde— birbiri ardına eklemektir.” (Clarke 2012, 222) Ouzounian ise, Le Corbusier'nin mekanın dördüncü boyutunu “akustik mekan” olarak adlandırdığını belirtmekte, ancak mimarın burada “akustik” ile mucizevi oranlara sahip yapıların çevreleriyle görsel anlamda rezonansa girmelerini kastettiğini vurgular (Ouzounian 2007, 49-50).

uzaklaşır, —multimedya gösterisinde görsel uyarılar olmasına rağmen— giderek sadece kulak ile değil, neredeyse tüm beden ile algılanan ve ziyaretçinin kendisinin bilinçaltına doğru yola çıkmasına aracılık eden bir “akustik mekan”a dönüşür.⁸⁰ Nitekim, Gascia Ouzounian’a göre de, pavyon “akustik ve görsel mekanlar arasında hesaplanmış bir uzlaşmadır, akustik olanı duyuşal, ilkel ve (okuma-yazma bilmeme anlamında) cehaletin alanına taşır.”(Ouzounian 2007, 47)

Perspektif kurallarına bağılı olan görsel mekanın odağı, kaçış noktası vardır oysa akustik mekan hem sınırsızdır, hem de sürekli akış halindedir. Bu nedenle, görsel mekan alfabenin tek-biçimci egemenliğindeki modern Batılı toplumlar, akustik mekan ise çok-merkezli dünyaları olan modern öncesinin kavimleri ve Batılı olmayan toplumlar ile ilişkilendirilmiştir. (Ouzounian 2007, 52) Philips Pavyonu’nun akustik ve görsel mekanlar arasında bir uzlaşma olması, aynı zamanda akustik mekanın ilkel, duyuşal, duygusal ve bilinçaltına seslenen özellikleri ile görsel mekanın rasyonelliğı, mantıksallığı, okunabilirliği ve çizgiselliğı arasında bir köprü kurulduğı anlamına gelmektedir. Dolayısıyla burası, müziğın mekansallaşmasının, sesin nesnel ve rasyonel işlev görmesini kaçınılmaz kıldığı noktadır. Öte yandan, yere özgü bir arkiteksonik yapıt olan *Poème électronique*’teki sesin mekan-zaman ile etkileşimi ziyaretçinin bedenini teslim alır. Bu durumda ziyaretçi sesi ne işitir, ne de dinler, adeta onu yaşar, başka deyişle sesin varlığı ile ziyaretçinin deneyimi örtüşmüştür. Xenakis bu durumu malzeme ve biçim arasındaki tektonik bağlantının gelecekte alacağı biçim hakkındaki öngörülerinden hareketle beden ve mekan arasındaki etkileşim bağlamında şöyle açıklamaktadır:

Geleceğın plastik malzemeleri, sadece biyolojik varlıklarda değil, ama her şeyden önce en soyut matematiğın içinde gizli olan biçim ve hacimlerin bereketli akışını biçimlendirecek. İnsan bedeninin referans sistemi artık yatay ve dikey olan dik açı ve düz yüzeyler olmaktan çıkacak. Duyarlılığını eğrisel/kıvrımlı yüzeyler biçimlendirecek. Psiko-fizyolojik açıdan ele alındığında, bu —şimdilik öngörülemez sonuçları olsa da— yeni ve muazzam bir zenginliktir. Philips Pavyonu’nun içindeki biri geometrisinin farkına varamaz, onun kıvrımlarının etkisine boyun eğer. (Clarke 2012, 223)⁸¹

⁸⁰ Burada, Marshall McLuhan’ın görsel mekanın belirli/sınırlı ve çizgisel, akustik mekanın ise sınırsız, yönelimsiz, ufuksuz olduğuna, zihnin karanlık (yazının icadından önceki çağlara ait) tarafına, duygular alemine, ilkel sezgilere, dehşete seslendiğine dikkat çektiğı hatırlanmalıdır (Ouzounian, 2008, 45).

⁸¹ Pavyon her ne kadar soyut matematiksel formların birliğı olsa da Le Corbusier iç mekanda —biri dışı bir insan figürü, diğeri ise matematiğı temsil eden bir geometrik çerçeve olan— iki ikonik nesnenin tavandan

Bernhard Leitner, *Le Cylindre Sonore*

Yapım yılı	: 1987
Yeri	: Parc de La Villette, Paris
Tasarlayan / Katkıda bulunan	: Bernhard Leitner
Kullanılan teknoloji / Ses malzemeleri	: 24 adet hoparlör, kaydedilmiş sesler
Yapıtın sergilenme süresi	: Sınırsız
Yapıtın deneyimlenme süresi	: Ziyaretçi tarafından belirlenir

Avusturyalı mimar ve sanatçı Bernhard Leitner, 1956-1963 yılları arasında Viyana Teknik Üniversitesi'nde mimarlık eğitimi aldı. Öğrenciliği sırasında Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Edgard Varèse gibi müzik ile mekan arasındaki ilişkiyi sorunsallaştıran bestecilerin yapıtlarını “deneyimleme” fırsatı bulur.

1968 yılında New York'ta bulunduğu sırada sesi mekanı biçimlendirmede kullanılacak bir yapı malzemesi olarak ele almaya karar vererek ses ile deneyler yapmaya başlar. Leitner, ses ile mekan arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar:

1969 yılında sesin bir inşa malzemesi olduğu düşüncesiyle, yani bunun mekan kurmak ve biçimlendirmek için, ses ile mimarca ve heykeltıraşça konuşmak için yeni bir alan olduğu düşüncesiyle meşguldüm. (Leitner, B.)⁸²

Aldığı mimarlık eğitiminin de etkisiyle söz konusu türden müziklerle müzikal olmaktan çok, plastik ve mekansal ilişkiler kuran ve yolunu bedeninin hareketiyle mekanın inşa edildiği modern dansla da kesiştiren Leitner, mekanı ses aracılığıyla biçimlendirmenin yollarını aramaya koyulur. Sesi mekanın sınırlarını algılamak için kullanır.

Leitner'in 1987 yılında tamamlanan *Le Cylindre Sonore* adlı yapıtı Paris'teki La Vilette parkında konumlanmaktadır. Leitner'in bu yapıtında sesin ziyaretçinin mekan-zaman algısı ve kavrayışındaki etkisini deneyimlemek ancak adı geçen parktaki (yer) mimari düzeneğin içinde mümkündür. Parkın kuzey ve güney bölümlerini birbirine bağlayan bir patikanın

sarkıtılmasını sağlamıştır. Bu bağlamda, pavyonun matematiksel-geometrik soyutlama ile biyolojik-organik yapılar arasında bir konumda bulunduğu ileri sürülebilir.

⁸² Kaynak <https://landscapearchitecturemagazine.org/2014/07/08/bernhard-leitners-field-compositions/> [son erişim tarihi :13.01.2020]

üstündeki bir geçiş mekanı olarak tasarlanan bu silindirik yapı çevresine, parkın mimarı Bernard Tschumi'nin kırmızı renkleri ve dekonstrüktif biçimleriyle görme duygusunu aşırı derecede uyaran *folly*lerinden farklı bir etki yayar. Parkın dördüncü bölümündeki bambu ağaçlarının sıklaştığı alanda peyzaja tamamen gömülü olsa da ortasındaki küçük avlunun üstü açık olan silindir, çevresine yaydığı sesler nedeniyle parkın ziyaretçisi tarafından görülmeden önce duyulur. Bu geçiş alanı parkın kuzey ve güney bölümleri arasındaki geçişi sağlamak için sesi birincil unsur olarak kullanır. (Şekil 5.4.)



Şekil 5.4. Le Cylindre Sonore 1987. Parc de la Villette, Paris⁸³

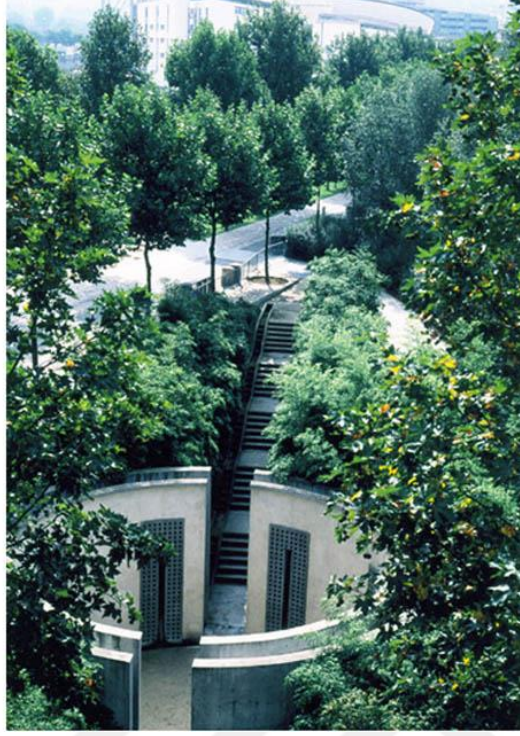
Parkın düz peyzajı içinde küçük ölçekli bir yapay vadi olarak tanımlanabilecek yerleştirmeye parkın yüzeyinden ortadaki ses avlusuna doğru uzanan uzun bir merdivenden inilerek ulaşılır. (Şekil 5.5.)

Yerleştirmeden benzer biçimde söz konusu merdivenin tam karşısındaki merdivenden çıkılarak uzaklaşılır. Tüm bu olaylar Leitner'in aynı zamanda mimari bir nesne olan yapıtının içinde bulunduğu bağlamın ne derece ayrılmaz bir parçası olduğunun kanıtıdır. Öte yandan La Villette parkının konvansiyonel kent parkı anlayışının dışında bir peyzaj tasarımına sahip olduğu, ziyaretçisinin klasik anlamda dinlenmesini değil, çeşitli etkinlikler aracılığıyla etkinleşmesini hedeflediği, hatta bünyesindeki bilim ve teknoloji müzesi

⁸³Fotoğraf: F. Boudart kaynak: <https://www.bernhardleitner.at/works> [son erişim tarihi: 15.03.2020]

aracılığıyla zihinsel anlamda beslemeyi amaçladığı göz önünde bulundurulduğunda, Leitner'in bir tür mikro ölçekli, kendi içine kapalı-açık meditasyon ve tefekkür mekanı işlevi gören *sonik silindirin* içinde bulunduğu mimari ve çevresel bağlam ile bir karşılıklı ilişkisi kurduğu da iddia edilebilir.

Yapının üstü ise gökyüzüne doğru açılır. Parkta dolaşan ziyaretçiyi bilmediği bir *yere* çağırın, içinden geçip gitmeye başlayan ziyaretçisini ise durup kendisini dinlemeye sevk eden ses, silindirin iç duvarında bulunan delikli beton elemanların arkasına farklı yüksekliklerde dikey yerleştirilmiş üç hoparlörden yayılır. Bu “ses kolonları”ndan yayılan ses, bir rezonans mekanı olarak yorumlanabilecek eş merkezli iki duvar arasındaki boşlukta duvarların ağırlığı ve gerilimi aracılığıyla şiddetlendirilir. Aynı zamanda delikli beton elemanlardan silindirin ortasındaki avlunun zemin döşemesini iç duvardan ayıran girintiye su akar, onu bir dereye dönüştürür. Dere avlunun zeminini duvarlardan koparır, döşemeyi bir adaya çevirir, suyun dökülme sesi mekanı kentsel gürültüden yalıtırken üretilen sesler, ziyaretçileri parktaki yolculuklarına devam etmeden önce durmaya, dinlemeye, dinlenmeye teşvik ederken, giderek kendi içlerine, iç seslerine doğru yoğunlaşmalarına uygun bir atmosfer yaratır. Bu özellikleriyle Leitner'in yapıtı gündelik karmaşadan uzaklaşmak için parka gelen ziyaretçiye gerçekten bir kaçış imkanı sunmaktadır. Bu kaçışın ziyaretçinin kendi bedeninin hem mekansallığına, hem de zamansallığına doğru olacağı kesindir. Silindirin insani ölçekli ve atmosferik etkilere açık dairesel mekanında, başka deyişle söz konusu mikro kozmosun ortasında, duvarlardan yayılan seslerin yankılarının merkezinde duran özne, her an farklı bir biçimde bedeninin ve bireysel zamanının içine girme fırsatı bulabilmektedir.



Şekil 5.5. Le Cylindre Sonore 1987. Parc de la Villette, Paris⁸⁴

Öte yandan, Leitner'in silindirik kütesinin ortasındaki avluda duyulan sesleri herhangi bir galeri mekanında tekrarlamak da mümkündür. Ancak bu durumda galeriyi ziyaret edenin deneyiminin, orijinal yapıtın yarattığı meditatif etkiden mahrum kalacağı kesindir.

Leitner'in sonik silindiri, mekanın ses ile girdiği etkileşimin algılamadaki etkisine dikkat çeken bir girişim niteliğindedir. Mekan, silindirik formu aracılığıyla ses algısını başkalaştırarak ziyaretçinin bedensel manyetik alanının beton ve ses ile canlandırılmasına aracılık eder.

⁸⁴ Fotoğraf: S.Chivet. Kaynak: <https://www.bernhardleitner.at/works> [son erişim tarihi 15.03.2020]

5.2. ÇOK YER / KAYIT

“Ne dinginlik ya
kayaları deliyor
çekirge sesi”
Başo (1998, 111)

Bu altbölümde, bağlam ile ilişkisini belirli, tek bir yer ile sınırlı kalmamakla, farklı yerlerde deneyimlenebilmekle, deneyim ile ilişkisini ise andan ana farklılaşmama üzerinde temellendiren arkitektonik yapılara odaklanılacaktır. *Çok yer / kayıt* kategorisi içinde değerlendirilen arkitektonik yapılarda, bağlamın adresi ve deneyim belirli, tek bir yere özgü değildir. Dolayısıyla tek bir yerden bağımsızlaşarak aynı seslerin kayıtları ile çok yerde üretilebilirler. Yapıtı deneyimlemek için tek bir yerde olma zorunluluğu yoktur. Öte yandan, ziyaretçinin deneyimi tek bir belirli kayıta ve kayıtın (çizgisel ve/ya döngüsel) süresine bağlıdır. Elbette deneyimleyenin kayıt bitiminde yapıtı deneyimlemeyi sürdürmesi mümkündür. Burada deneyimin süresi ile kastedilen, yapıtın içerdiği kayıtın süresinin sınırladığı kadar olan kısmıdır. Süresizlik ise, belli bir ana sıkışmamış, bitimsizce sesli olma halidir. Bu durumda deneyimleyen kişi orada kaldığı süre kadar o işi deneyimler. Deneyim, “(herhangi bir yerdeki) kayaların çekirge sesiyle bile delinebildiği”ni düşündürtecek derinlikteki dinginliğin duyumsanmasındadır.

Zimoun, 317 prepared DC-motors, paper bags, shipping container

Yapım yılı	: 2016
İlk kez sergilendiği yer	: Art Basel, Basel, İsviçre
Tasarlayan / Katkıda bulunan	: Zimoun
Kullanılan teknoloji / Ses malzemesi	: 317 DC motoru, kese kağıdı, konteyner
Yapıtın sergilenme süresi	: Serginin süresine bağlıdır
Yapıtın sergide deneyimlenme süresi	: Ziyaretçi tarafından belirlenir

1977 doğumlu İsviçreli otodidakt güncel sanatçı Zimoun, “Karmaşık ses yapıları yaratabilen sistemlerle ilgileniyorum. Bu sesler sürekli olarak geliyor. Endüstriyel ve basit malzemelerle yaratılmış olsalar bile, neredeyse organik gibi olan, gözle görülür bir titreşim

yaratıyor.”⁸⁵ diyerek sanatsal üretimini, enstrüman çalmak ve beste yapmaktan resim ve fotoğraf gibi görsel sanatlarla ilgilenmeye kadar geniş bir yelpazeye yayarak sesi malzeme olarak kullanan güncel sanatlar ile görsel sanatlar, dolayısıyla ses ve görüntü arasında (uyardıkları duyuların farklılığından başka) herhangi bir fark görmediğini belirtmiştir. Öyle ki gündelik tüketim nesnelere ve sıradan aletler ile ürettiği ses heykelleri ve enstalasyonlar sesi malzeme olarak kullanan güncel sanatı görsel sanatlar, mühendislik ve teknolojiyle birleştirmekle kalmamıştır. Bu nedenle Zimoun’un yapıtları ziyaretçinin mekan(-zaman)sal deneyimler yaşamasını sağlayan arkitektoniğin alanına dahildir. Dolayısıyla, malzeme olarak gürültü ve sessizlik, karmaşıklık ve ritim gibi karşıtlıkları mekan(-zaman)sal etkiler üretmede kullanan sanatçıyı bir ses heykeltıraşı veya ses mimarı olarak tanımlamak da mümkündür. Nitekim Zimoun ile sanatsal yaklaşımı hakkında bir röportaj yapan Apostolos Mitsios da sanatçının sesi adeta bir inşaat malzemesi gibi kullandığına, ses ile mekan arasındaki etkileşimi sorunsallaştırdığına dikkat çeker:

Ses, onun enstalasyonlarında mimari bir öğe olarak kullanılır, mekan tanımlar ve izleyicinin tamamen biricik bir deneyimin parçası olmasını sağlar. Sese aşık olan Zimoun onun olanaklarını keşfetmeyi arzular. Bu arayışında kullandığı basit öğeler doğru biçimde bir araya geldiklerinde orijinal bir ses paleti oluştururlar. Hepsi birden aniden mekan tanımlayıp hem mekan hem de izleyici ile etkileşime geçerler. (Mitsios, A.)⁸⁶

Zimoun’un İsviçre’nin Basel kentinde 2016 yılında düzenlenen uluslararası sanat fuarı Art Basel’de sergilenen yapıtının adı sadece enstalasyonunda kullandığı malzemelerden oluşmaktadır: *317 prepared DC-motors, paper bags, shipping container*. Yapıt aslında bir gemi konteynerinin iç mekanından ibarettir, dolayısıyla ziyaretçinin yapıtı deneyimlemesi söz konusu konteynerin içine girmesiyle gerçekleşmektedir. Dolayısıyla yapıt bu özelliğiyle yeryüzünde her yere (çok yer) yerleştirilebilir.⁸⁷ Söz konusu konteynerin ahşap kaplı zemin, tavan ve duvarlarında elektrik enerjisini mekanik güce çeviren 317 adet özel üretilmiş DC motoru bulunmaktadır. Her bir motorun üstünde ise birer kese kağıdı yer alır. Motorlar kendilerine iliştirilmiş küçük birer çubuk ve topu harekete geçirir, onlar da kese kağıtlarının havayla dolarak şişmelerini sağlar. (Şekil 5.6.)

⁸⁵ <https://en-us.sennheiser.com/shape-the-future-of-audio-zimoun> [Son erişim tarihi: 03.09.2017.]

⁸⁶ <https://www.yatzer.com/zimoun-the-magician-of-spatial-sound-installations> [Son Erişim tarihi: 4.9.2017.]

⁸⁷ Nitekim yapıt 16 Eylül 2017-19 Ağustos 2018 tarihleri arasında İstanbul’da Borusan Contemporary’de de sergilenmiştir.



Şekil 5.6. Zimoun, *317 prepared DC-motors, paper bags, shipping container*, 2016.

Zimoun'un bu yapıtında gündelik hayatta alışverişte kullanılan sıradan bir tüketim nesnesi faili belirsiz bir biçimde adeta canlanmakta, nefes alıp veren, hatta evrilen bir organizmaya dönüşmektedir. Böylece ziyaretçi endüstriyel üretim ile organik yaratım ve evrim arasındaki ayrımın muğlaklaşmasını deneyimler. Konteynerin altındaki delikten içeriye giren ziyaretçi kendisini bedenini çevreleyen kese kağıtlarının ritmik hareketlerinin ve çıkardıkları hışırtıların yarattığı meditatif ortamın ortasında bulur. Burada gündelik hayatından aşına olduğu sıradan bir sesin başkalaşımıyla oluşan sıradışı bir mekan(-zaman)da alışık olmadığı bir deneyim yaşar. Sınırlı bir mekanik etkinliğin sesi ziyaretçinin mekan-zaman algılayış ve kavrayışında radikal değişiklikler yaratır.

Zimoun çalışmalarının disiplinlerarası niteliğinden hareketle besteci, organizatör, heykeltıraş, mimar, araştırmacı, zanaatkâr, biliminsanı olarak değerlendirilebilir. Nitekim sanatçının disiplinlerarası etkinliklerinin ve ses ile mekan(-zaman) arasındaki etkileşime yoğunlaşmasının bir diğer göstergesi de 2003 yılında grafik tasarımcı Marc Beekhuis ile birlikte kurduğu *Leerraum* [] adlı platformdur. Bu platform ses sanatlarına olduğu kadar deneysel elektronik araçlara, mimarlık, görsel sanatlar, tasarım, felsefe, performans gibi başka disiplinlere ait nesne ve deneylere odaklanmaktadır. *Leerraum* [] indirgeyici, minimalist ilkeler ve sistemler üzerinde temellenen biçim ve yapıları araştıran işleri yayımlamaktadır. Almandada “boş mekan” anlamına gelen platformun adı, bir yandan Zimoun'un mekana olan ilgisine doğrudan işaret eder. Öte yandan Amerikalı avangart besteci John Cage'in 1950'li yıllardaki çalışmalarının merkezindeki boşluk kavramı dolayısıyla kendi minimalist sanat anlayışını da ima eder. Bu bağlamda, Zimoun için mekanın her şeyi, tüm varlıkları kapsayabilmek için boş olan, dolabilmesi için boşaltılmış

bir hacim/uzam olduğu iddia edilebilir. Zimoun ses ile mekan arasındaki ilişkiyi kendi arkiteksonik yaklaşımı açısından şöyle değerlendirmektedir:

Sesin arkitektonik bir öge olmasıyla ilgileniyorum. Sesin hem mekan yaratması, hem de bir hacmi doldurması ve onunla etkileşime geçmesiyle ilgiliyim. Üç boyutlu ses heykelleri ile olduğu kadar, sesin mekansal olarak deneyimlenmesi ve araştırılması ile de ilgilenmekteyim. Sesin, içine girilip akustik olarak keşfedilebilen statik ses mimarileri yaratmasını bir binanın etrafında dolaşmaya benzetiyorum. (Mitsios 2011)

Zimoun arkiteksonik çalışmalarında az ile çok, ham ile ayrıntılandırılarak inceltilmiş, yalın ile karmaşık, tekdüze ile değişken, tekrarlanan ile farklı, sistematik ile kaotik, tikel ile evrensel arasındaki dönüşümü işitilir ve görünür kılmaya çalışır. Hayatı ve evreni bu dikotomiler üzerinden tanımlamaya onların arasındaki sınırları bulanıklaştırarak, onları birbirlerine yaklaştırarak, hatta tek bir bütünselliğin ayrıştırılmaz bileşenleri olarak göstererek karşı çıkar. Düşünsel, tasarımsal ve inşai açıdan basit ve yalın⁸⁸ olan yapıtlarının etkileri aksine yoğun ve karmaşıktır. Hemen tüm yapıtlarında basit mekanik sistemlerin özellikle neredeyse sonsuza doğru genişleyen tekrarlar aracılığıyla karmaşık bir yapıyı hayata geçirmelerini deneyimlemek mümkündür. La Monte Young ve Steve Reich gibi minimalist bestecilerin düşünce ve yapıtlarından beslenen sanatçının minimalist yaklaşımının bir diğer göstergesi, yapıtlarına metaforik ve anlatsal çağrışımlar yaratacak türden özel adlar vermek yerine, onları malzemelerin ve mekanik bileşenlerin adlarından oluşan bir listeye adlandırmasıdır. Burası Zimoun'un tektonik kavramının malzemenin kendiliğine ve nesnenin bileşenlerinin konstrüktif doğasına atıfta bulunan klasik yorumuyla (Böttcher'in *çekirdek biçimi*) bulunduğu noktadır. Sanatçının bu radikal tavrı, ziyaretçinin, malzeme bilgisinin, ses ile mekan(-zaman) arasındaki etkileşimi deneyimlemenin ve yapıtların içinde bulunduğu bağlamın ötesindeki bulanık, temsilsel, yoruma açık alanlara kaymasını engellemektedir.⁸⁹ Sanatçı bu yaklaşımıyla sanat ve sanatçı kavramları çevresinde

⁸⁸ Zimoun, yapıtlarındaki basitlik ve yalınlığı mekansal bağlamda da ele almaktadır: "Genellikle indirgeyici yöntem ve sistemlere, estetiğe, malzemelere ve özelliklerine, mekanın ve mimarinin etkinleşmesi, yaratılması ve dönüşmesine ilgi duyuyorum." (Mitsios 2011)

⁸⁹ Nitekim Zimoun yapıtlarının sesin kaynaklarından söz ederken temsil ve anlatılara değil, mekan ve malzemenin ses üretme potansiyellerine odaklandığını vurgular: "Tasarım içinde bir yapıtları sergilemek üzere davet edildiğim özel bir mekanla, o mekanla çalışmanın olanakları, onu yeni bir yaratımın esas nesnesi olarak mı yoksa bir ögesi olarak mı kullanacağım üzerine düşünmemle başlayabilir. Bu özel durumla ilişkili olarak nasıl bir yapıtlar anlamlı olurdu? Böylesi büyük sorunsalların yanında daima küçük düşünceler de vardır. Örneğin, özel bir malzeme veya bir tür özel üretilmiş motor, veya fiziksel bir hareket, davranış veya ses ile çalışmak. Veya bir mekanın nasıl etkinleştirilebileceği düşüncesiyle çalışmak." (Mitsios 2011)

Rönesans'tan itibaren inşa edilmiş *aura*, yaratıcılık ve deha kültlerini de eleştiriye açmaktadır. Zimoun'un amacı, sanat hakkındaki düşüncelerinin yapıt adları üzerinden kolaylıkla alımlanmasını sağlamak değil, ses aracılığıyla bir durum, bir olay, bir an ve/ya bir mekan yaratmaktır. Böylece Zimoun'un yapıtlarıyla karşılaşan ziyaretçi, temsilsel, yorumbilimsel ve anlatsal muğlaklıklar arasında kaybolmaktan kurtularak, arkteksoniğin mekan-zamansal tektoniğine ait alanın sınırları içinde kalabilmektedir. Zimoun'un kendi *yaratıcı* sanatçılığını en aza indirgediği bu noktada, ziyaretçi içinde bulunduğu ses ve mekan-zaman birliği ile öznel bağlantılar kurmada özgür kalır. Zimoun'un sadece somut, fiziksel ve malzemeye ait olan ile inşa ettiği ve sesin (çoğu zaman ritmik tekrarlara dayalı) duru gücü ile duyumsanır kıldığı bu alan aynı zamanda ziyaretçinin şiirsel olanı da keşfedebileceği yerdir. Sanatçının minimal müdahalelerle ürettiği bu ara mekan, ziyaretçi için bir keşif, icat ve çokluklarla karşılaşma alanıdır. Bu bağlamda, sesin Zimoun'un yapıtlarında, sadece bağlam ve deneyim arasındaki etkileşimi kurmada değil, aynı zamanda somut ile soyut, malzemeye ait olan ile şiirsel, dünyevi ile ruhsal arasındaki geçişkenliği sağlamada da tektonik bir işlev üstlendiği ileri sürülebilir.

Zimoun'un yapıtlarında işe koştuğu malzemenin azlığı, sıradanlığı ve yalınlığı ile kurduğu düzeneğin tekrarlarla tekdüze işleyişi, ziyaretçinin ses ile mekan(-zaman) arasındaki etkileşimi deneyimlemesine uygun bir zemin hazırlar. Nitekim Marco Mancuso da Zimoun'un yapıtlarının çoğunda bir tür çerçeve olarak işleyen bir matris düşüncesinin varlığına işaret etmektedir. Mancuso'ya göre, bu matris "kimi zaman bir matematik formülü, kimi zaman ise bir örüntünün tekrarı"⁹⁰ biçiminde ortaya çıkmakta, ziyaretçinin yapıt ile bilgisayar ve yapay zeka çağının hesaplama süreçleri ve güncel dijital sanatlar arasında da bağlantılar kurmasına olanak sağlamaktadır.

Sanatçı yapıtlarını özellikle steril, karmaşıklıktan uzak, yalın hacimlere yerleştirmeyi tercih eder. Zimoun'un bu tercihi ürettiği —enstalasyonun detaylarındaki kesinlikle

⁹⁰ Mancuso, M. (tarihsiz) "Zimoun & *Leerraum* []: Sound Organisms in Evolution". <http://digicult.it/design/zimoun-leerraum-sound-organisms-in-evolution/> [Son Erişim tarihi: 5.9.2017]. Zimoun'a göre, söz konusu matris yapıtın kurgusu, kurulumu, sistemidir. Matrisin etkinleşmesi hem tekil olanın kendine özgülüğünü, hem de tekil olanların birlikte hareket etmesiyle ortaya çıkan karmaşıklık yaratır. Böylece ziyaretçi kitle ile birey, düzen ile kaos, yapay ile organik arasındaki etkileşime dahil olur. Burada basitlik/yalınlık ve karmaşıklığın eşzamanlılığından söz edilebilir. Zimoun, burada ilk bakışta bir dikotomi bulunduğu düşünülebileceğini, ancak bu tarafların aslında birbirlerine hayli yakın olduklarını ifade etmektedir (Mancuso, tarihsiz). Öyleyse, ses bir kez daha, bu kez Zimoun'un yapıtlarında söz konusu dikotomik ayrımları ortadan kaldıran bir tektonik malzeme olarak karşımıza çıkmaktadır.

birleştğinde— ziyaretçinin yapıtın görüntüsünün yanı sıra ürettiği sesler ile dolaysızca ilişkiye girmesine aracılık eder. Yapıtlarındaki, neredeyse bilimselliğe ve laboratuvar estetiğine yaklaşan, bu aşırı nesnellik vurgusu, belli bir süre sonra, ziyaretçi tarafından deneyimlendikçe ortaya çıkacak karmaşa ve belirsizliğin etkisini güçlendirir. Ziyaretçi mekansal (ve görsel) bir sterillik ve yalınlık içinde bir kakofoniye tanık olur. Yapıtlarında endüstriyel düzen ve doğal düzensizlik, modern sistemler ve kaotik olan arasındaki çelişki keskin sınırlarını kaybeder. Bu kayboluşta başrol sestedir. Kimi zaman makinelerin ritmik mekanik gürültüsüne, kimi zaman kadim meditatif ritüellerin atmosferik uğultusuna benzeyen ses, görme duyusunun kaydettiği bu çelişkilere ait keskin sınırların bulanıklaşmasını sağlar. Onları sonik bir bulut gibi sarar, içine alır. Öte yandan Zimoun'un yapıtlarındaki açıklık, sertlik, vuruculuk ve dolaysızlık ziyaretçiyi gündelik hayatından aşına olduğu duyumsamalardan sıyrılarak başka bir algılama ve kavrayış boyutuna geçmeye zorlar. Bu bağlamda Zimoun'un yapıtlarının geneline yayılmış bir minimalist tavrından, gerek mimari kompozisyonu gerekse görsel estetiği tüm aşırı detaylardan arındıran bir saflık arayışından söz edilebilir. Nitekim Zimoun da sanatının radikal anlamda indirgemeciliğinin ziyaretçiyi sonsuz bağlantılar kurmaya, güncel sanatın “genişlemiş alan”ında dolaşmaya teşvik eden doğasına işaret eder:

Yapıtlarımdaki indirgemecilik orada olana yoğunlaşmanızı sağlar. Ne işitiyorsanız, onu görüyorsunuzdur. Dolayısıyla malzemeler, hareketler ve sesler arasındaki ilişki apaçık ortadadır. Beni ilgilendiren de bu yalınlık, doğrudanlık ve dolaysızlık. Enstalasyonlarımda görsel, işitsel ve mekansal öğeleri tek bir özde bir araya getirmeye çalışıyorum. Aynı zamanda tekrarlayan ve indirgeyici ilkeler, ham malzemeler ve ses, hareket ve mekan ile ilişkili özellikler ile ilgileniyorum. Malzemeleri özenle ancak radikal bir biçimde kullanıyorum. Malzemelerin ve kavramların kabuklarını özlerine ulaşmak amacıyla soymak için küçük şeylere odaklanıyorum. Bu indirgeme sayesinde yapıtlar bir şeyin arkasındaki bir şifre veya sistem gibi soyut kalabiliyorlar, ama aynı zamanda bağlantılar, görüşler, ortaklıklar ve yorumlamalar için geniş bir alan da açıyorlar. (Mancuso, tarihsiz.)

Ziyaretçi sesin mekanik olarak nasıl üretildiğini görme duyusuyla algılayabilir, gizli veya gizemli bir şey yoktur, düzenek konstrüktif yapısı ve malzemesiyle olduğu gibi ortadadır. Burada antik döneme ait veya modernist bir tektonik dürüstlükten söz edilebilir. Zimoun'un arkitektonik yapıtı ne ise odur. Zaten adının da kanıtladığı üzere malzeme ve bileşenler listesinin birebir karşılığıdır. Yapıtın ziyaretçi üzerindeki vurucu etkisi de bu tektonik seviyeye yükselmiş saf işlevsellikten kaynaklanmaktadır.

Ancak Zimoun'un asıl sanatsal üretimi tam anlamıyla bu apaçıklıkta gizlidir. Bu noktada asıl sanatın *sanatı* gizlemek, başka deyişle sanatsal olanı malzeme, konstrüksiyon ve form arasında oluşan birliğe ondan ayrıştırılamayacak biçimde nüfuz ettirmek olduğu hatırlanmalıdır. İşte tektonik tam da sanatsal olan ile söz konusu birlik arasında bağ kurma işlevi olarak kabul edildiğinde Zimoun'un yapıtlarında sesin konumunu da anlamlandırmak mümkün olmaktadır. Zimoun “duyduğunuz şey, gördüğünüz şeydir...”⁹¹ diyerek hem görsel ve işitsel arasındaki etkileşim ve dönüşüme, hem yapıtlarının yalınlık ve dürüstlüğüne, hem de ses malzemesinin şeyler arasında bağlar örücü işlevine, başka deyişle sesin tektoniğine işaret etmektedir. Örneğin, *317 prepared DC-motors, paper bags, shipping container* yapıtında görsel olan kese kağıtları harekete geçip şişip büzülerek mekansallaşır, mekanı dönüştürmeye başlarlar. Bu sırada eşzamanlı olarak aynı sesi çıkarırlar, böylece sürekli değişmekte olan, adeta nefes alıp vermekte olan mekan işitme duyusu tarafından algılanabilir hale gelir. Ses, konteynerin sabit, değişmez mekanını etkinleştirmiş, canlandırmış, bir mikro-kozmosa dönüştürmüştür. Fakat aynı zamanda bir mekanizmanın ürettiği ses malzemesi de görsel bir çeviri sürecine dahil olur. Daha da önemlisi ziyaretçinin konteynerin (Şekil 5.7.) içinde tek başınayken işittiği bu ses, malzemenin sonik potansiyelinin en işlenmemiş biçimde hayata geçirilmesinden başka bir şey değildir, herhangi tasarlanmış bir müzikal kompozisyondan söz edilemez. Zimoun konteynerdeki ziyaretçiye önceden kaydettiği bir ses kaydını dinletmez. Fakat aslında ziyaretçinin duyduğu ses doğanın, hayatın, üretim sürecinin sesi çıkararak o nesneye önceden kaydetmiş olduğu sestir. Ziyaretçi *317 prepared DC-motors, paper bags, shipping container* yapıtında mekanik düzeneklerle buruşturulan kese kağıtlarının çıkardığı sesleri duyar. Gördüğü ise bu buruşup şişen kağıt keselerle dolu yüzeylere sahip mekanın bir akciğer veya solunum cihazı gibi inip kalkmasıdır. Sıradışı deneyim de budur. Ancak bu deneyim tek, biricik bir an içine sıkışmış değildir. Ziyaretçi yapıtı deneyimlerken adeta kendisi orada değilken de sürüp gitmekte olan bir mekan-zamansal akışkanlığın bir süreliğine parçası olur. Söz konusu akışkanlığın üretilmesinde yapıtın tekrarlanabilir ve ritmik düzenler üzerinde inşa edilmiş yapısı iş başındadır.

⁹¹ <https://en-us.sennheiser.com/shape-the-future-of-audio-zimoun> [Son Erişim tarihi: 3.9.2017].



Şekil 5.7. Zimoun, *317 prepared DC-motors, paper bags, shipping container*,
2016, Art Basel⁹²

Zimoun'un arkiteksonik mimarlıkları tamamlanmış, kusursuz kompozisyonlardan oluşmaz, aksine ziyaretçinin bedeni ve ruhu ile bütünleşen “açık yapıt”lar olarak var olurlar. Ancak paradoksal bir biçimde hayatlarını (konteynerde olduğu gibi) zaman kavramıyla bağlantılı tekrarlara⁹³ dayalı kapalı sistemler içinde sürdürürler. Her bir öğenin bu kapalı sistem içinde diğer öğelerle birlikteliğinde bir değer ve anlam vardır. Öte yandan Zimoun'un hemen tüm yapıtlarında inorganik ile organik arasındaki endüstri çağında başlayıp iletişim ve bilişim çağında başka biçimlere evrilen gerilimlerin, ve modern insanın bu gerilimler ile başa çıkma yöntemlerinin izlerini gözlemlemek ve işitmek mümkündür. Sanatçının arkiteksonik anlayışı, mekanik ve/ya elektronik düzeneklerin (kese kağıdı ve konteyner örneğinde olduğu üzere nesne ve mekan gibi) inorganik malzemeleri hareket ve ses aracılığıyla adeta organik varlıklara dönüştürmesi üzerinde temellenmektedir.⁹⁴ Başka deyişle Zimoun, modern dünyanın katı, sistematik düzenlerini önlenebilen doğal güçlerle, doğanın yapıcı olduğu

⁹² Kaynak: zimoun.net [son erişim tarihi: 20.02.2020]

⁹³ Zimoun yapıtlarının zaman ile ilişkisi üzerine şunları söylemektedir: “Genellikle bir biçimde statik olan mekanlar, durumlar, mimariler yaratıyorum. Mikro strüktürleri daima farklı olsa da, sanki hep aynı durumla karşılaşılıyor. Tıpkı çayırdaki otlayan bir koyun sürüsü gibi; orada birçok şey cereyan ediyor, asla aynı değil ve sürekli değişmekte, ama beş gün sonra yine aynı koyun sürüsünün otladığı aynı çayır. Belki içlerinden biri hastalanmıştır, yeni bir kuzu doğmuştur. Muhtemelen daha az çimen vardır. Öyleyse zaman hem süreci, etkinlikleri ve yapıları fark etmek ve araştırmak için, hem de sürece ve sürecin mikro olaylarına ortam sağlamak için bir tür araçtır.” (Mancuso, tarihsiz)

⁹⁴ Zimoun yapıtlarındaki inorganikten organikliğe geçişler hakkında şu açıklamayı yapmaktadır: “Kullandığım ve inşa ettiğim teknoloji ve sistemler oldukça basit. Yalınlığın güzelliğiyle, ses ve hareketle karmaşık davranışlara olanak tanıyan ve bunları destekleyen basit sistemlerle ilgileniyorum. Bir biçimde —neredeyse tıpkı bir canlı gibi— organik bir davranış geliştiren ve ortaya çıkaran çok basit yapay sistemlerle. Bu türden şeyleri keşfetmede mekanik düzeneklerin kullanılması teknolojik düzeneklerin kullanılmasından daha eğlenceli.” (Mitsios 2011)

kadar yıkıcı da olan etkileriyle çarpıştırır. Burada arkitektonik (yapay) olanın hareket ve ses aracılığıyla neredeyse organik, biyolojik (doğal) özellikler edinerek arkitektoniğe evrilmesi tektonik bir bağlayıcılık sayesinde gerçekleşir. Zimoun bu sürece dair şu açıklamayı yapar:

Yapıtlarımda bir anlamda doğanın güzelliğine yönelik bir araştırma vardır. Bu araştırma elbette doğanın kendisiyle karşılaştırıldığında oldukça ilkel bir seviyededir. Bir şeyi yeniden inşa etmekten çok bağlantılar ve soyutlama ile ilgilidir. Belki doğanın soyut bir biçimde resmedilmesine benzetilebilir.⁹⁵

Bu sırada ziyaretçinin zihnindeki sabit, verili kategoriler de sarsılır, keskin anlamlandırmalara karşı eleştirel konum alması mümkün olur. Aynı zamanda tüm bu mekanik düzeneklerin kendiliğinden ve bağımsız hareket etmeleri (kinetik özerklik) yapıtları bir yandan yapay zeka süreçlerine yaklaştırırken, öte yandan şiirsellik ve eğlence arasındaki belirsiz sahaya sürer.

Esin kaynakları arasında enformasyon bilimleri, kuantum mekaniği, kaos kuramı, saçaklı mantık, sürü hareketleri, kendiliğinden üretken sistemler, robot mekaniği, parametrik tasarım, vb. çağdaş bilimsel disiplinler bulunsa da Zimoun yapıtlarını dijital teknolojilerin egemenliğine teslim etmez. Yapıtlarında kurduğu mekanik düzenekler önceden kaydedilmiş⁹⁶ sesleri sunmaz. Çıkardıkları sesler her şeyden önce mekaniktir. Öte yandan bu sesler ziyaretçinin doğada veya gündelik hayatında aşına olduğu sesleri çağrıştırır, ancak yine de birebir taklit etmezler. Ziyaretçiyi muğlak bir alana sürüklerler. Zimoun'un yapıtlarında boşluk, yoğunluk, mekan, yapı, arayüz, statiklik ve denge arasında sürekli bir çekişme vardır. Sanatçının da belirttiği gibi, mekan aynı zamanda cansızlıktan canlılığa dönüşümün de sahasıdır:

⁹⁵ Zimoun yapıtları ile doğa arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar: “Sesli ve hareketli karmaşık davranışlara izin veren veya bu davranışları üreten çok basit mekanik sistemler geliştirmeye çalışıyorum. Bunlar örüntüler, dokular ve biçimler üreten ve yok eden davranışları olanaklı kılan, ve bir biçimde ‘canlı’ olan basit mekanik öğeler. Bazı yapıtlarda her bir tekil öğe bunu kendi başına yapar, bazı yapıtlarda ise bu kitlesel olarak, çok sayıda küçük sesin ve hareketin çoğalmasında ve birbirine bağlanmasıyla gerçekleşir.” (Mancuso, tarihsiz)

⁹⁶ Öte yandan kayıt Zimoun'un kendi ses araştırmaları için başvurduğu en önemli tekniktir: “Sesleri topluyor ve arşivliyorum. Hem stüdyomda yaptığım deneyler, testler ve prototiplerde ürettiğim sesleri, hem gerçekleştirdiğim yapıtlardaki sesleri, hem de ‘bulunmuş’ sesleri. Öte yandan fiziksel olarak üretilmiş sesleri kaydetmek onları daha mikroskopik bir seviyede araştırmama olanak tanıyor, ki bununla da oldukça ilgiliyim. Yapıtlarımın bir bölümü doğrudan malzemelerin sesleriyle ilgilidir. En sevdiğim sonik deneyim kesinlikle genel anlamda işitebilmek ve dinlemektir.” (Mitsios 2011)

“Tesadüfen ve zincir tepkimeler aracılığıyla sürekli bir biçimde üretilen veya evrilen canlı yapılar ile içinde bu olayların cereyan etmesi için özellikle sınırlandırılmış ve kontrol altına alınmış bir mekan arasındaki etkileşimle ilgileniyorum.” (Mancuso,tarihsiz)

317 prepared DC-motors, paper bags, shipping contain fiziksel bağlamdan bağımsızdır. Sanatçının diğer yapıtları gibi yer ile bağlantı kurmaz, herhangi bir ülkede, herhangi bir galeri veya müzede deneyimlenebilir. Öte yandan bağlamını kendi malzemesinden üretir, ziyaretçisini de malzemenin soğuk ama dürüst nesneliliğiyle karşı karşıya getirir. Ziyaretçisine onu motorların mekanik dinamizminden kese kağıtlarının hareket ve sesine ulaştıracak bir yolculuk sunar. Yapaydan ağaç, orman ve doğaya doğru olan bu yolculuk hem endüstriyel bir ürün olan, hem de endüstriyel ürünlerin taşınmasında kullanılan bir gemi konteynerinde gerçekleşir. Zimoun neredeyse tüm yapıtlarında işlevselliklerine indirgenmiş endüstriyel ürünlerin (plastik torba, pamuk top, karton kutu, sarkaç, kafes, motor, kablo, vantilatör, konteyner, vb.) kapitalist seri ve kitlesel üretim zinciri ve sürecindeki konumlarını, tüketim kültürünün kaotik ortamındaki sıradanlaşmış yerlerini yersizyurtsuzlaştırır. Ayrıca arkitektonik yapıtlarını hemen her zaman işlevsizleşmiş endüstriyel üretim mekanlarında (fabrika, atölye, silo, antrepo, vb.) sergilemektedir. Böylece yapıtını aynı zamanda endüstriyel üretimi ve metropolü ses üzerinden sorunsallaştıran dadacı ve fütürist sanat hareketlerinin ait olduğu bir tarihsel bağlama⁹⁷ da yerleştirebilmektedir.

⁹⁷ Zimoun otodidakt bir sanatçıdır, dolayısıyla formel bir sanat tarihi eğitimi almamıştır. Bu nedenle yapıtları ile arkitektoniğin tarihsel arka planı ve entelektüel birikimi arasındaki ilişkiler ziyaretçilerin çağrışım yapma ve bağlantılar kurma becerilerine bağlıdır. Gündelik hayatın içindeki hemen her şeyden esinlenen Zimoun tarihe bakarak değil, doğrudan doğruya “yaparak” üretir. Sanatçının tektoniğin “yapma” ile ilişkisini hatırlatan, arkitektoniğin esin kaynakları arasına mekan ve mimarlığı dahil eden ifadesi şöyledir: “Dürüst olmak gerekirse, asla yaptıklarım hakkında düşünmedim ve herhangi bir şeyi tarihsel bağlamda kararlaştırmadım. Sanat tarihi hakkında bilgim oldukça az, sanat eğitimi de almadım. Otodidaktım, ve yapıtlarım genellikle yapım süreçlerinde ortaya çıkıyorlar. Gün içinde yaşadığım zaman, dünya ve evrenden etkileniyorum. Esinlendiğim, heyecanlandığım ve beni etkinleştiren pek çok şey var. Doğanın güzelliği ve karmaşıklığı, sistemleri, işlev, kaos ve düzen. Ama aynı zamanda mekanik, aletler, insan, bilim, fabrikalar, bireysellik, böcekler, beyin ve düşünceler, çözümler, yalınlık, nehirde yüzmek, etkinlik, malzemeler, leziz yemekler, yapaylık, mizah, anlamsızlık, mimarlık ve mekan, felsefe, hiçbir şey yapmamak...” (Mancuso, tarihsiz.)

Cevdet Erek, *Bergama Stereo*

Yapım Yılı	: 2019 (2020)
İlk kez sergilendiği yer	: Bochum (Berlin, İstanbul)
Tasarlayan / Katkıda bulunan	: Cevdet Erek
Kullanılan teknoloji / Ses malzemesi	: 34 hoparlör, amfiler, ses kaydı
Yapıtın sergilenme süresi	: Ruhrtriennale, Bochum (14 Ağustos-20 Eylül 2019); Hamburger Bahnhof, Berlin (19 Ekim 2019-8 Mart 2020); Arter, İstanbul 27 Şubat-09 Ağustos 2020)
Yapıtın sergide deneyimlenme süresi	: Ziyaretçi tarafından belirlenir

Mimar, müzisyen ve arkiteksonik sanatçısı Cevdet Erek'in *Bergama Stereo* (2019) adlı enstalasyonu, sesin mekan-zaman üzerindeki etkisinin tektonik kavramıyla ilişkisi bağlamında analiz edilir.

Bu yapıtın bu kategori içinde ele alınmasının nedeni, Erek'in hemen tüm ses enstalasyonlarında yapıtını mekan ile diyaloga sokması, yapıtının bağlam ile ilişkisini sorunsallaştırması, ve *Bergama Stereo* yapıtı özelinde "ziyaretçiyi hem yönlendiren, konumlandıran hem de özgür bırakan bir mimari program"ın devreye sokulmuş olmasıdır (Tüzün 2020,51). Öte yandan yapıtın gerek oluşum, gerekse sergilenme sürecine sadece mimari/konstrüktif yapım/inşa süreçleri değil, aynı zamanda çok sayıda yapı-söküm, yersizleşme ve yeniden-yerleşme süreçleri de egemendir.⁹⁸

⁹⁸ Erek yapıtını öncelikle çağdaş sanat müzesi olarak işlevlendirilmiş Berlin'deki tarihi Hamburger Bahnhof'un büyük salonu için tasarlamıştır. Almanya'da 19. yüzyıl ortalarına tarihlenen ve hala ayakta olan tek gar Hamburger Bahnhof'un açıldığı tarihin (1846), Bergama Sunağı kazılarının başlamasının az öncesine denk gelmesi ilginç bir tesadüftür. Ardından yapıt Ruhrtriennale kapsamında Bochum'daki Turbinenhalle'de altı hafta süreyle sergilenmek üzere sökülmüş, ilk kez sergileneceği Bochum'a taşınmış, adı geçen sergi mekanında yeniden inşa edilmiş, ve serginin ardından yeniden sökülerek Berlin'e götürülmüş ve bir kez daha inşa edilmiştir. Sanatçı tüm bu inşa/söküm/yeniden inşa süreçlerini şöyle ifade etmektedir: "... benden tek bir projeye ait yere özgülüğü tekrarlamam istendi! Mimari dille ifade edecek olursam, fiziksel olarak tek bir mekana yerleştirilen ve orada sökülün, ardından bir başka mekana yeniden yerleştirilen bir yapıt ürettim. (...) Ses malzemesi remiks edildi, çeşitlendirildi, düzenlendi, malzemeye bazı öğeler eklendi veya malzemeden çıkarıldı. Bu iş çalışmalarımnda büyük bir değişime karşılık geliyor, çünkü önceki (benzer ölçek ve yaklaşımdaki) yere özgü işlerim bir defalığına inşa edilmişler, ardından malzemeleri geri dönüştürülmek suretiyle ortadan kalkmışlardı." (Folkerts 2020, 127) 27 Şubat 2020 tarihinden itibaren İstanbul'daki Arter Çağdaş Sanat Müzesi'nde yapıtın "Bergama Stereotip" adlı bir varyasyonu sergilenmektedir.

Yersiz yurtsuzlaşma (yerinden edilme, yerleştirilme ve yeniden yerinden edilme süreçleri) Ereğ'in yapıtının sadece fiziksel bağlamları ile kurduğı ilişkiselliğe egemen değildir. Aynı zamanda yapıtın hem tarihsel, kültürel, politik hem de güncel ve toplumsal bağlamlarıyla ilişkilidir. Tüm bu yersiz yurtsuzlaşmalar aslında yapıtın hareket noktası olan Büyük Bergama Sunağı'nın tarihindeki mekan ve zaman katmanlaşmasına, başka bir ifadeyle kopuşuna işaret eder. Sunağın ne arkitektonik varlığında ne de tarihinde kesintisiz bir süreklilikten söz edilemez. Bu noktada, Ereğ'in arkitektonik yapıtının ses aracılığıyla tüm bu katmanlar arasında köprüler, örüntüler oluşturduğu, kimi zaman ise bu kopuklukları belirginleştirdiğı görülür. Bu bağlamda sesi Framptonesk anlamda tektonik (bağlayıcı/ayırıcı) bir işlev görmekle görevlendirdiğı söylenebilir. Nitekim *Bergama Stereo* yapıtının İstanbul versiyonu olan *Bergama Stereotip* için hazırlanan sergi rehberinde küratör Selen Ansen de Ereğ'in yapıtının, mekan ve zaman kesintilerinin karşı taraflarında kalmış şeylerin (sunağın tarihsel, kültürel, politik ve mimari özelliklerinin çağlar boyunca algılanışı ve kavranışındaki değişimler) sesin dinamizmi aracılığıyla hayata eklemlediğine dikkat çeker:

Bergama Stereotip, bir boşluğu doldurmaya ya da telafi etmeye çalışmaktansa, uzakta ya da yabancı olan, geçmişte kalmış ya da yitip gitmiş şeylerin yaşamlarımıza yeniden eklemenebilmesi için gerekli olan aralıkları ve mesafeleri ortaya koyar. Sesin devingen ve geçici niteliklerinden yardım alarak, uzak olanın yakınlığını deneyimlemenin önünü açar. (Ansen 2020)

Bu bağlamda, *Bergama Stereo* yapıtında sesin, sanat alımlayıcısına enstalasyonun bulunduğu yerin ve deneyimlendiğı anın ötesine geçerek (bu da bir genişleme olarak yorumlanabilir) farklı mekan-zamanlara uğrama, dahası bu mekan-zamanlar arasında gidip gelme olanağı sunduğı ileri sürülebilir. Hem arkitektonik hem de akustik bir enstalasyon olan *Bergama Stereo*, kavramın tam anlamıyla bir arkitektonik yapıttır.

Bergama Stereo, İzmir'in Bergama ilçesindeki antik Pergamon kentinde 19. yüzyılda yürütölen arkeolojik kazılarda ortaya çıkarılan, kalıntıları 20. yüzyılın başında Berlin'e taşdıktan sonra kendisi için inşa edilen Pergamonmuseum'da sergilenen Büyük Bergama Sunağı'na dair bir yorumdur (Ansen 2020).⁹⁹ Başka deyişle, *Bergama Stereo* yapıtının

⁹⁹ Ansen, çeşitli yorum katmanlarına imkan tanıyan *Bergama Stereotip*'in, farklı zamanları ve mekanları birbirine eklemlediğine dikkat çekmektedir.

hareket noktası olan mimari nesne orijinal yerinden uzaklaştırılarak yersizleştirilmiş, ardından kapalı bir sergileme mekanın(-d)a yeniden *yerleştirilmiş* bir yapıdır.

Pergamon Krallığı'nın Galatlara karşı kazandığı savaşın ardından M.Ö. 2. yüzyılda kurban ritüelleri için inşa edildiği düşünülen ve Zeus Sunağı olarak da bilinen bu yapı aslında bir açık hava tören yapısıdır. Alman arkeologların 20. yüzyıl başındaki kazılarda kendisini bütünüyle yeryüzüne çıkarmalarına dek bir anlamda *yerinde* kalan yapı, 1880'li yıllardan itibaren arkitektonik parçalarına ayrılarak yerinden edilir. Yeni bir ulusal bilinç ve kimlik arayışında olan yeni kurulmuş Alman İmparatorluğu'nun başkenti Berlin'e taşınır. Yapı — topografik yükselteleri bulunmayan— Berlin'in “kültürel bir Akropolis” olması amaçlanan Müzeler Adası'nda kendisi için inşa edilen Pergamonmuseum'da yeni bir mekan bağlamında yeniden kurgulanır. Rekonstrüksiyonu kapalı bir sergi salonunun içinde yapılan sunak sadece açık hava ile olan ilişkisini kaybetmez. Aynı zamanda orijinal topografya ve flora ile etkileşiminden de yoksun kalır. Bir zamanlar kurban ritüellerinin gerçekleştirilmesine hizmet eden yapı, işlevsiz olduğu süre boyunca toprak altında kaldıktan sonra, —tektonik tabakalardan oluşan— yerkaşığı ile birlikte içinde olduğu organik bütünlüğü arkeolojik kazılar aracılığıyla kaybeder. Bir tarihsel anıt değerinin ötesinde, aynı zamanda bir sergilenme değerine de kavuşur, yeni bir *aura* edinir.

Bergama Sunağı günümüze dek özellikle antikitenin sergilenmesinde mekansal örgütlenmelerin etkisi, ulus kimliklerin inşasında müzelerin politik ve kültürel rolü, hafıza politikalarının biçimlenmesinde arkeolojik kurguların katkısı, yerinden edilmiş anıtlara yüklenen politik anlamlar, vb. tartışma alanlarının merkezinde yer alır.¹⁰⁰ Dolayısıyla tüm bu mimari/mekansal, tarihsel, kültürel, politik yersiz yurtsuzlaşmalara eşlik eden ses malzemesi de sanat alımlayıcısının tüm bu kesintili katmanlanmalarla deneyim ilişkisine girebilmesine olanak tanıyacak esneklik ve dinamizmde bir akustik ortam, bir *ara mekan* yaratmak üzere örgütlenmiştir. Bu nedenle söz konusu sesler Ereğ'in ifadesiyle “hem yere aitler, hem de yere ait değiller.” (Tüzün 2020, 52). Seslerin yer ile ilişkili olup

¹⁰⁰ Büyük Bergama Sunağı özelinde söz konusu tartışma alanlarına —çalışmalarının önemli bir kısmını müze, hafıza, anıt konularına yoğunlaştıran— University of San Diego öğretim üyesi Can Bilsel önemli katkılarda bulunmuştur. Bu bağlamda, bkz.; Bilsel, C. (2000) “Zeus in Exile: Archaeological Restitution as Politics of Memory”. *Princeton University Center for Arts and Cultural Policy Studies Working Paper Series*, no. 13: s. 1-20; Bilsel, C. (2007) “Marbles Lost and Found: Carl Humann, Pergamon, and the Making of an Imperial Subject”. *Centropa* 7, no. 2: s. 121-135; Bilsel, C. (2012) *Antiquity on Display: Regimes of the Authentic in Berlin's Pergamon Museum*. Oxford: Oxford University Press.

olmamaları ile yayınlanma tekniklerindeki çeşitliliğin yarattığı karmaşa orijinal sunağı kuşatan friz ile ilişkilidir.

Büyük Bergama Sunağı'nın etrafında Gigantomakhia adı verilen bir friz bulunmaktadır. Frizin üstünde Olimpos tanrıları ile yeraltında yaşayan devler (gigantlar) arasında cereyan eden savaşa ait epik tasvirler yer alır. Bu savaş sadece tanrılar ve devler arasında değil, aynı zamanda gökyüzü ile yeraltı, düzen ile karmaşa, “hukuk ile kaba kuvvet, kültür ile anarşi,”¹⁰¹ kozmos ile kaos arasındadır. Öte yandan sunağın Osmanlı İmparatorluğu topraklarından Berlin'e taşınmasının ardından anıtın iade edilmesini savunanlar ile sergilendiği müzede kalmasından yana olanlar, orijinal bağlamından uzaklaştırılmışlığına karşı çıkanlar ile içinde sergilendiği modern bağlamın da bir yaratım sürecine karşılık gelmesinden dolayı korunması gerektiğini iddia edenler arasında da bir çatışma söz konusudur. Hatta Alman ulus kimliğinin 19. yüzyıl ortalarından başlayan, Helenistik öğelerin de bolca devşirildiği inşa sürecinin¹⁰² katılığı ile çağdaş Almanya'nın (ve özellikle kozmopolit Berlin'in) çok kimlikli yapısının akışkanlığı arasında da bir mücadele olduğundan söz edilebilir. *Bergama Stereo* tüm bu çok katmanlı mücadele sahasını Anadolu ile Almanya, Ege'nin kırsal kültürü ile Berlin'in metropoliten uygarlığı, doğa ile modern uygarlık, antik Pergamon'daki sunaktan geriye kalan boşluk ile *Pergamonmuseum*'daki sergi salonunun boş hacmini dolduran rekonstrüksiyon, unutuş ile hafıza, Berlin'in fotojenik Pergamon'u, Antik Yunan'ın arkeolojik Pergamon'u ve (bir Ege kenti olarak) etnografik Bergama arasındaki karşıtlıkları da eklemleyerek adeta genişletir. Bu bağlamda, *Bergama Stereo*, alımlayıcısını mitoloji ve arkeoloji üzerinden tarihin bu çok katmanlı tektoniğini/jeolojisini adeta kazmaya sevkeder. Ses ise söz konusu alımlayıcının bu kazı etkinliğinde kullanacağı araçtır.

Boyutları itibarı ile Bergama Sunağı'nın yarısı kadar olan *Bergama Stereo* (Şekil 5.8.), sunak ile de bir mücadele halindedir. Hem ziyaretçiye —Bergama Sunağı'nın *kucak açmasının aksine*— arkasını dönmüştür, hem de —beyaz değil— siyahtır.¹⁰³ Yapıt bu

¹⁰¹ Walde, G. (2019) “Hör den Pergamonaltar”. Kaynak: *Zitty Magazine* [son erişim tarihi: 25 October 2019]

¹⁰² Bu inşa sürecinin Almanya'yı antik Yunan uygarlığının kadim değerleri ile buluşturduğu, temelleri antik Yunan uygarlığına dayanan Batı kültüründe söz konusu değerleri yeni yüzyıla taşıma görevini Almanya'ya yüklediği hatırlanmalıdır. Öte yandan, Matt Hanson'ın belirttiği gibi, Yunan ve Alman uygarlıklarının modern Batı kimliğinin oluşmasına özellikle felsefe ve mimarlık alanlarında büyük katkıları olmuştur. Dolayısıyla her iki ulusun da Anadolu coğrafyasıyla karmaşık ilişkileri vardır. Hanson, M. (2019) “The Pulse of the Diaspora: Bergama in Berlin”. Kaynak: *The Daily Sabah* [son erişim tarihi 30 December 2019].

¹⁰³ Erek, yapıtındaki renk seçimi ile ilgili soruyu şöyle cevaplar: “En baştan beri kara bir altar yapma niyetim vardı aslında. Ama asıl büyük etken herhalde Bochum'daki madencilik müzesi oldu.” (Tüzün 2020, 51)

jestiyle ziyaretçisinden kendisini *kurban* etmesini talep etmektedir adeta. Ziyaretçinin yoğun bir deneyim yaşaması için öncelikle önyargılarını geride bırakması, varlığını yapıtın mekansal ve akustik etkilerine açık hale getirmesi (kurban etmesi, güncel sanatın genişlemiş alanına sunması) gerekmektedir. Antik mimariyi bir çağdaş sanat müzesinde yeniden yorumlayan yapıtın siyah rengi, kendisinden yayılan vahşi, kaba, ham¹⁰⁴ seslerle bütünleşerek ziyaretçisini Helenistik dönemin kurban ritüellerinin karanlığından Berlin gece kulüplerinin karanlığına sürükler. Antik çağların kurban ritüelleri, Ege bölgesinin ağır zeybek ritimleri ve avangart, deneysel elektronik müziğin başkenti Berlin'in —adeta ritüel mekanlarına dönüşmüş—¹⁰⁵ gece kulüplerinin *techno* müziği davul, zil, vb. gibi vurmali çalgılardan elde edilmiş ritmik sesler ile analog *synthesizer* ile üretilmiş sinyal seslerinin karışımı aracılığıyla ziyaretçinin çevresini kuşatır. Bu seslere, sanatçıya ait *brutal* insan sesleri de refakat eder:

Kendi sesimi kullandım. Sol üst hoparlör ve ortada diplerden gelen bir ses var. Canavar mı? Hayvan mı? Kötü bir adam mı? Antik hikayedeki tanrılar ya da yer altının devleri mi? *Death metal*, *black metal* gibi müziklerdeki, o insanın hayvanı ya da canavarı taklit eden türde sesler kaydettim. (Taylan 2019)¹⁰⁶

Nitekim söz konusu “karalık” Ruhrtriennale'nin düzenlendiği Ruhr havzasının Alman kömür madenciliği endüstrisinin merkezi olduğunu da hatırlatmaktadır. Öte yandan, Pergamon kazılarının ilk yürütücüsü Carl Humann antik döneme tarihlenen mimari öğelerin Bizans duvarlarında devşirme malzeme olarak kullanıldığını, Osmanlı İmparatorluğu döneminde ise kireç ocaklarında eritildiğini belirtmişti. Tarihi değer icat edilmeden önce bir yapı taşının işlev gördüğü sürece hangi yapıda yer aldığı önemi yoktu. Hayatın akışı inşaat malzemesinin geri dönüşümlü kullanımına olanak tanıyordu. Tarihi değerlerin Rönesans'ta, arkeolojinin ise Aydınlanma'da (18. yüzyılın ortaları) ortaya çıkmasıyla bu geri dönüşüm sona erdi, başka deyişle inşaat malzemesinin tektonik sürekliliği kesintiye uğradı, bundan böyle tarihi değer atfedilen yapı taşları arkeoloji müzelerinde sergilenir oldu.

¹⁰⁴ *Bergama Stereo*'da kullanılan ses malzemesinin hamlığı, brütalist mimarinin konstrüktif malzemeyi dürüstçe kullanmasındaki provokatif yaklaşımla benzeşiyor. Ayrıca bazı seslerin hayvan seslerini andırması *Bergama Stereo*'yu deneyimleyen ziyaretçinin en ilkel güdü ve dürtülerine odaklıyor: “... bana ritmin söylediği ama anlaşılmayan, brütal vokale yakın birtakım sesler kullandım: İnsanın genelde hayvan sesini taklit ettiği ya da fiziksellik dışı bir canlıyı hayal ettiği; death metal ve türevlerinde kullanılan ve bizim gibilerin de diplomasız eğitiminde büyük yeri olan böyle bir vokal tipi var. Bunu, hem estetik bulduğum bir araç olduğu için hem de ilişki kurduğumuz tarihteki zamanla ilişkili olduğunu düşündüğüm için tercih ettim. Bir not daha: İlginç bir şekilde erken Hıristiyan kaynakları orijinal altarı ‘şeytanın tahtı’ olarak anlatıyor.” (Tüzün 2020, 51)

¹⁰⁵ Nitekim Ere de Berlin'in kulüp kültürü ile tarih öncesi çağların ritüellerini ilişkilendiriyor: “Yıllardır Berlin'in dans müziği kültürüyle ilgili hem çok düşünüyor hem de çalışıyorum. Bu kültürü ilkelikle, davulla ve geleneksel dansla bağdaştırıyorum.” (Taylan, 2019) “Cevdet Ere: “Fikirleri tahrik etmeye çalışıyorum””. Kaynak: *Sanatatak* (25 October 2019). Öte yandan söz konusu dans müziği kültürünün mekan deneyimi, işitme duyusu, beden ve grup psikolojisi (“takım, cemaat ruhu”) arasında derin bağlar kurduğu tartışma götürmez bir gerçektir.

¹⁰⁶ Ere, tekrarlı ritimlerin ön planda olduğu karanlık elektronik müzik ile *heavy metal* müzik arasındaki etkileşimi şöyle açıklıyor: “Elektronik müziğin içinde *heavy metal* kökenli çok insan var, onun farkındayım. O *sound*'u zaten *heavy metal*'den gelmeyen biri yapamaz. *Heavy metal* olabilir, *punk* olabilir ve daha sertleri de olabilir... Mesela *techno*'cuların çoğu ya eski davulcudur ya eski gitarcıdır. Özellikle bizim jenerasyondan ritimle uğraşanların; sesin yüksekliği, repetitif ritimler ve bazen makina gibi çalmak gerektiği hakkında fikri vardır. *Heavy metal* genellikle karanlıktır. Her zaman eğlence ve aşktan bahsetmez. Çoğu zaman sanat konusu



Şekil 5.8. *Bergama Stereo*, Cevdet Erek, Hamburger Bahnhof, Berlin, 2019¹⁰⁷

Şüphesiz, bu türden sesler ziyaretçinin işitsel duyusunu uyararak onu kaçınılmaz deneyime açar. Nitekim yapıtın bedensel anlamda deneyimlenmesi de çeşitli biçimlerde gerçekleşmektedir: Dinleme, bakma, dokunma, yapıtın üstünde yürüme, basamaklarında oturma, üstüne uzanma, ritimlere eşlik ederek dans etme.

Bergama Stereo, sınırları sanatçı tarafından kararlaştırılmış, göndermeleri belirli, kesin bir yorum çerçevesi üzerinde temellenmeyen bir arkiteksonik yapıttır. Orijinal sunağın Gigantomakhia frizindeki görsel savaş tasvirini akustik bir anlatıya birebir çevirmeyi hedeflemez. Öte yandan yaydığı seslerin kendi aralarındaki çekişmenin söz konusu frizdeki mücadeleyle ilişkilenebilmesine de sıcak bakar:

...sunakta görsellikle temsil edilen bir savaşı, burada işitsel dilde anlatan bir ses peyzajı (*soundscape*) yaratmaya çalışmadım. Bunun yerine çok gündelik ve çok aşına olduğumuz müzikal elemanlar ve onların oluşturduğu ritmik örüntüler (*pattern*) kullandım. Ve bu seslerin kimi üst iki sıradaki yöneltmeli (*directional*) hoparlörlerden, kimi mid frekansları veren hoparlörlerin derinliklerinden geliyor. Bir de çok uzakta dijital bir synthesizer ile yaptığım nefesli çalgıyı andıran bir ses var. Sonra bütün bu mücadeleyi yaratan bu müzikal elemanların

olamayacak durumlarla uğraşır. Bu ölüm, soykırım, nükleer de olabilir, canavarlar, şeytanlar, mistisizm de olabilir, aynı zamanda faşizm, hatta savaş da olabilir. Elektronik müzik için aynı şeyi söyleyemem. Çünkü elektronik müzikte değişik kökenler de var. Cazdan gelen de var, çağdaş müzikten gelen de var. Bu sert, ritmik, karanlık, bazen çok gürültülü, repetitif müzikte sadece *heavy metal* olmasa bile onun türevlerinin etkisinin olduğuna katılıyorum.” (Taylan 2019)

¹⁰⁷ Fotoğraf: Mathias Voelzke. <https://www.e-flux.com/announcements/306772/cevdet-erek-bergama-stereo/> [son erişim tarihi: 16.04.2020]

bütün bu mekanda yarattıkları çeşitli kombinasyonlar: Ön tarafta bir ses var, sağa sola gittikçe değişiyor, sen yürüdükçe yankısı sana ulaşıyor vs. Kimi hızlı, kimi aksak... (Tüzün 2020, 51)

Dolayısıyla *Bergama Stereo*, orijinal sunağın çevresinde zaman içinde oluşan devasa tarihsel, kültürel, politik tortulanmanın sanatçı tarafından ses ile mekan arasındaki etkileşim üzerinden yorumlanması olarak okunabilir. Nitekim Ereğ de bu noktaya şöyle dikkat çekmektedir:

... öyle bir tarihi var ki... Şimdi ben bir nevi yorumlamasını yapıyorum, frizdeki heykel anlatının yerine sesleri ve birbiriyle bir nevi mücadele eden ritimleri, dans kulüplerinden gelen günümüzün ses teknolojisi ve görselliği, 'yeraltı'nın diplerinden gelen, insan mı hayvan mı belli olmayan, acı veya isyan dolu böğürtümsü sesleri... Ne kadar çabalasam da tarifini pek mümkün değil, mekanda bulunmak lazım. (Çelik 2020)

Yapıttan çevreye yayılan tüm bu seslerin kaynakları sabittir, ancak ziyaretçinin her hareketinde, yürüyüşünde ve yer değiştirmesinde bu sesler birbirine karışır. Dolayısıyla her bir ziyaretçi bu sesleri farklı ve neredeyse kendisinin inşa ettiği bir bağlamda algılar. Böylece yapıt, ziyaretçiye kendi estetik deneyimini kendi bedeniyle manipüle etme olanağı sunar. Onu, asıl savaşın, sanatı kanonik ve hiyerarşik kalıplar içinde dondurmaya çalışanlar ile sanatsal pratiğin sınırlarını genişletmeyi, sanatsal algılama ve kavrayışın mekan-zaman çerçevesini bağlam ve deneyim ile kurulan ilişki üzerinden kırmayı hedefleyenler arasında cereyan ettiğini düşünmeye sevk eder.

Yapıtın arkitonik bir nesne olarak taşıdığı özellikler Bergama Sunağı ile gerilimli bir ilişki inşa eder. Biçimsel anlamda orijinal sunağı andıran yapıtın —mimari bir yapı olarak ele alındığında— simetrik, modüler ve siyah olmasından dolayı anıtsal bir etkiye sahip olduğu ileri sürülebilir. Bu anıtsallığın Antik Yunan uygarlığı ve mimarisine atıfta bulunması, Bergama Stereo'nun tektonik kavramı bağlamında irdelenebilmesini sağlar. Yapı temelde, orijinal sunağın basamaklı kaidesine atıfta bulunan merdivenin etrafına yerleştirilmiş her biri ayrı ses kanalına sahip 34 hoparlörü ve ayrıca başka boş hoparlör kasalarını taşıyan ahşap bir konstrüksiyon olarak tarif edilebilir. Yapıtta hoparlörler de yersiz yurtsuzlaştırılmıştır. Hoparlörün sesi dışarıya veren iç bölümü dışarıya çıkartılmış, kasasından soyulmuştur. Hoparlörün içini koruyan dış kabuğu ise içindeki ses verici teknik öğelerden arındırılarak boş bir kutuya dönüştürülmüştür. Böylece işlevsel açıdan akustiğe

ait olan nesne, görsel ve konstrüktif olanın sahasına taşınmıştır. Bu noktada, hoparlörlerden yayılan —vurmalı çalgılardan ve *brutal* insan vokalinden elde edilerek kaydedilmiş— sesin yapıtın içinde bulunduğu mekanın çeşitli noktalarında farklı yoğunluklarda işitilmesi ziyaretçinin öznel deneyim alanına özgürlük sağlar. Yapıt bu özellikleriyle kişiyi maddesel, katı, mimari, sabit olan ile akustik, tarihsel, akışkan, dinamik olan arasındaki muğlak bir alana taşıyarak bu alanda hızını ve yönünü kendisinin belirleyeceği bir mekan-zamansal, coğrafya-tarihsel bir yolculuğa sevk eder. Kerem Ozan Bayraktar bu geçişi şöyle ifade etmektedir:

Çalışma, ilk gördüğünüzde bir sahneyi andıran fakat isminin de yardımıyla sizi hemen sunağın mimari imgesine götüren bir yapıya sahip. Çoğunluğu, önlerde yer alan 34 farklı hoparlörden gelen davul, zil ve canlı sesleriyle tanımsız sesler, farklı ritimlerde ve yüksekliklerde işitiliyor. Bu sesler zaman zaman mitolojik çağrışımlar yapmasına karşın, mitolojik anlatıları belirgin bir biçimde betimlemekten özenle kaçınıyorlar. Bu deneyim, iç içe geçmiş farklı tarihsel kurgularda eş zamanlı bir biçimde seyahat etmeye benziyor. (Bayraktar 2020, 26)

Maddeselden akustiğe geçiş, Ereğ'in yapıtını Semper'in inşaat ile ilgili zanaatları iki temel pratik bağlamında değerlendirmesinden hareketle ele almayı talep eder. Temsilden özellikle kaçınan yapıtın adındaki “*stereo*” kelimesi Yunanca'da “katı, üç boyutlu nesne” anlamına gelir. Öte yandan Semper, birbirlerine benzeyen ağır öğelerin üst üste tekrarlanarak yığılmasıyla, birbirleriyle bütünleşmesiyle oluşan toprak yapıtının inşasını *stereotomik* bir pratik olarak tarif eder.¹⁰⁸ Bu bağlamda, orijinal sunağın merdiven ve duvarlardan oluşan kaide-platformu da *stereotomik* bir yapıdır. Semper, hafif, çizgisel ve birbirlerine benzemeyen öğelerin bir mekan örüntüsü oluşturacakları biçimde bir araya getirildiği, birbirlerine eklemlendiği konstrüksiyonu ise *tektonik* bir pratik olarak değerlendirir. Bu noktadan bakıldığında, orijinal sunağın platformunun üstündeki kolonadlı üst yapıtın tektonik bir pratiğin ürünü olduğu söylenebilir. Dolayısıyla *Bergama Sunağı*, —Semperyen bir bakışla— stereotomik ve tektonik, yeryüzü ve gökyüzü arasında bir *uzlaşma* alanına karşılık gelir. Semper, stereotomik ve tektonik arasındaki bu ayrımı Almanca'da *duvarın* iki farklı kelimeyle ifade edilmesinde somutlaştırır: Ahşap karkas içine harç kullanılarak yapılan dolgu inşada görülen paravan benzeri bölümlenmelere, gökyüzüne doğru yükselme eğilimindeki ahşap konstrüksiyonlu hafif duvar örgüsüne işaret eden *Wand*; ve basınca

¹⁰⁸ Bknz. *Tektonik Kavramının Genleşmesi Üzerine* bölümü.

çalışan masif istihkamlara, yeryüzüne doğru çökme ve yeryüzünün maddeselliğinde çözünme eğilimindeki kütleli, ağır taş konstrüksiyonlara işaret eden *Mauer*¹⁰⁹ Stereotomik ve tektonik, başka deyişle yeryüzü ve gökyüzü arasında konstrüktif bir uzlaşma sahası olan Bergama Sunağı'nda Gigantomakhia frizi aslında bu sahanın görsel anlamda somutlaştığı, sunağın ziyaretçisi için bir *mesaja* dönüştüğü yerdir. Bu noktanın gökyüzündeki tanrılar ile yeraltındaki devler arasındaki bir savaşı tasvir etmesindeki paradoks bir yana bırakılacak olursa, sunağın tanrılara kurbanlar, insana ise frizdeki mesajı sunduğu düşünülebilir. Friz, Semper'in tektoniği düğüm noktası olarak yorumlayan, Frampton'ın tektoniği birleşimler seviyesine yükselten bakış açılarından değerlendirildiğinde, Bergama Sunağı'nın düğüm veya birleşme noktası olduğu ortaya çıkar.

Semper'in bir okumada, *Bergama Stereo* yapıtında stereotomik pratik, hoparlörlerin ve boş hoparlör kasalarının üst üste yığılmasında ve yan yana dizilmesinde karşımıza çıkar. Öte yandan hoparlörleri ve boş hoparlör kasalarını taşıyan konstrüksiyonun tektonik bir pratiğin ürünü olduğu söylenebilir. Ancak asıl tektonik hamle, orijinal sunaktaki maddesel frizin, düğüm veya birleşme noktasının, başka deyişle tektonik alanın bizzat kendisinin —doğrudan temsillere ve/ya anlatılara başvurulmaksızın— akustik bir öğeye dönüştürülmesidir. Bu nedenle *Bergama Stereo*'da ziyaretçinin işittiği şey *sese dönüşmüş tektoniktir*. Tektoniğin sese dönüşümü, başka deyişle tektonik alan ile akustik alan arasında bağlantılar kurulması —ki bu da *tektonik* bir işlemdir— ziyaretçinin mekanlar-zamanlar arası yolculuklara çıkması için uygun aralıkların oluşmasını sağlamaktadır. Nitekim Ere de “yapının dış kabuğunu bir hoparlör (ses) duvarı olarak tasarladığını” belirtir (Tüzün 2020, 53). Bergama Sunağı'ndaki Gigantomakhia frizinin yerini *Bergama Stereo*'da bir *hoparlör frizi* almıştır. Başka deyişle, *Bergama Stereo*'nun *duvar gibi örülmüş* bir ses yapısı vardır, veya, *Bergama Stereo*'nun duvarları ses ile örülmüştür. Dolayısıyla *Bergama Stereo* ses ve mekan(-zaman), ses ve konstrüktif pratikler arasındaki dönüşümlerin, etkileşimlerin tam merkezinde yer alan bir arkiteksonik yapıttır.

Ere, *Bergama Stereo* yapıtının fikrinin “klasik veya modern mimari, simetri, denge, duyma ve popüler müziğin sadece stereoyu kullanması”ndan doğduğunu belirtir (Taylan, 2019). Öte yandan *ghettoblaster* adı verilen, özellikle 1980'li yılların rap müziğinin vazgeçilmez

¹⁰⁹ Latince “duvar” anlamındaki *murus*.

aksesuarlarından olan stereo kasetçalarlar¹¹⁰ ile Bergama Sunağı arasında kurmuş olduğu biçimsel analogi pek çok çağrışıma kapı aralar. Öncelikle bir ölçeklerarası gelgit söz konusudur. Kasetçalar simetrisi, estetik işlevselliği ve kesin biçimiyle küçültülmüş bir sunak, sunak boyutları aşırılaştırılmış bir kasetçalardır adeta. Benzerlik stereo kasetçaları sokak çetelerinin, hiphop altkültürünün, rap müziğinin bir ritüel nesnesine dönüştürürken, orijinal sunağın da bir ses ileticisi/enstrüman olduğunu, antik dönemde kaydetmiş olduğu sesleri maddesel ve tektonik varlığıyla günümüze ulaştırın bir enstrüman gövdesi, kayıt aracı veya konser sahnesi gibi işlediğini düşünmemizi sağlar. Bu analogik gelgitler Bergama Sunağı'nın antik çağların gece kulübü, açık hava konser alanı, *rave* parti mekanı olarak hayal edilmesini bile mümkün kılar. Benzer biçimde, bu müzik ve eğlence mekanlarının da günümüzün sunakları, ritüel alanları ve tapınakları olarak düşünülmesi mümkündür. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, *Bergama Stereo* yapıtında zengin bir madde-enerji-bilgi akışı ve dönüşümü olduğundan söz edilebilir.

Yapıtta mimarinin, tanrıların, devlerin, kurban ritüellerinin, arkeolojik kazıların, politik hırsların, kültürel angajmanların, ulus devlet inşalarının, tarihsel sıçramaların, coğrafi yer değiştirmelerin, sökülüp yeniden inşa edilmelerin karmaşası ritmik, kaotik, brütal seslerin aracılığıyla 20. yüzyılın avangart sanatını beslemiş bir kentin deneysel ve elektronik müzik hafızasıyla, aynı zamanda bir 21. yüzyıl metropolünün gece hayatı ve müziğinin ritüel şifreleriyle bütünleşir. İkinci olarak, simetrik yerleştirilmiş iki hoparlörlü tüm sistemleri tarif etmede kullanılan *stereo* kavramı da *Bergama Stereo*'daki asimetrik ses düzenlemeleri aracılığıyla adeta yerinden edilmiştir. Yapıtın ses mimarisinin oluşumuna sadece direkt yönlendirilmiş hoparlörlerden yayılan farklı frekans, ritim ve nitelikteki kayıtlı sesler değil, bu seslerin yapıtın deneyimlenmesi sırasında farklı yoğunluklarda işitilen yankıları ile ziyaretçilerin çıkardıkları sesler de katkıda bulunur. Böylece simetri üzerinden katı, sabit, değişmez, kalıcı, Platonik anlamda soyut (kavramsal) olana işaret eden *stereo*, çeşitli akustik asimetri aracılığıyla yersiz yurtsuzlaşarak (ses gibi) akışkan, dinamik, değişken, geçici ve

¹¹⁰ Bayraktar, stereo kasetçaların simetrisinin Ereğ'in mekansal düzenlemesiyle bağlantısına dikkat çeker: "80'ler disko kültürünü ve *rap* müziğini akla getiren bu stereo kasetçaların simetrik yapısının sunak mimarisinin simetrik yapısıyla benzerliği rastlantısal bir benzerlik değil. Sesin, mekanla girdiği zorunlu ilişkinin bir sonucu. Burada sadece yapısal değil, duygusal bir tarih de var. Kasetçalar, müzik, ses ve ritüeli içeren mikro bir mimari yapı. Bergama Stereo hem kasetçalara, hem gerçek sunağa, hem de bir sahneye benziyor ama bunlardan hiçbirisi değil. Tüm bu farklı yapıların ortaklıklarından, sesin mekan ve mekanın kültürel tarihiyle ilişkisinden çıkmış bir yapı." (Bayraktar 2020, 28)

-en önemlisi- deneyimsel/bedensel/algısal bir şeye, adeta hız ve iletişim çağının bir göstergesine dönüşmüş olur.

5.3. TEK YER / CANLI

“Gugukkuşu
sesinin yittiği yerde
bir yalnız ada”
Başo (1998,115)

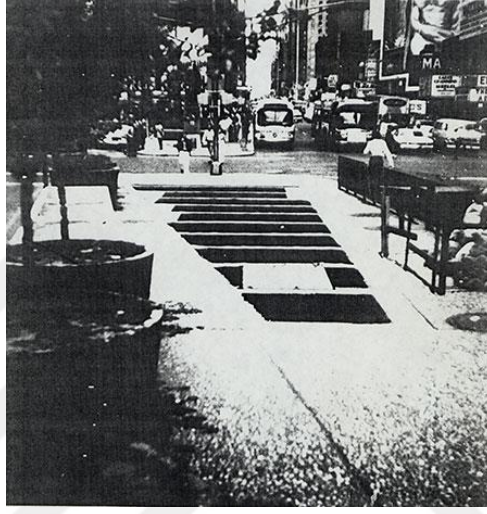
Bu altbölümde, bağlam ile ilişkisini belirli bir yere özgülük üzerinde temellendiren, ses malzemesi olarak kaydedilmiş ses kullanmayan, deneyim ile ilişkisini ise belirli bir an ile sınırlandırmayan arkiteksonik yapıtlarına odaklanılacaktır. *Tek yer / canlı* kategorisi içinde değerlendirilen arkiteksonik yapıtlarda adres belirlidir, dolayısıyla tek bir yer ile çakışıktır. Bu nedenle yapıtı deneyimlemek ancak orada, o yerde olmakla mümkündür. Öte yandan işitilen ses sadece orada işitilebilir, daha doğrusu, duyulan sesin esas kaynağı orasıdır. Ziyaretçinin deneyimi sonsuzca farklılaşabilme potansiyeline sahiptir. Deneyim, “her işitildiği zamanda o yalnız adayı çağrıştıracak sessizliğin başladığı”nın farkına varılmasındadır.

Max Neuhaus, *Times Square*

Yapım yılı	: 1977
Yeri	: Times Meydanı, New York
Tasarlayan / Katkıda bulunan	: Max Neuhaus
Kullanılan teknoloji / Ses malzemesi	: Amplifikatörler, ortam sesleri
Yapıtın sergilenme süresi	: 1977-1992; 2002-günümüz
Yapıtın deneyimlenme süresi	: Ziyaretçi tarafından belirlenir

Sesi sanatsal üretiminin esas malzemesi kılmış güncel sanatçıların önde gelenlerinden Max Neuhaus’un 1992 yılında devre dışı bıraktığı 1977 tarihli *Times Square* adlı kamusal ses enstalasyonu —elektronik kaynağının dijitalleştirilmiş haliyle— 22 Mayıs 2002 tarihinden beri yeniden haftanın yedi günü, 24 saat boyunca New Yorkluların ve turistlerin

deneyimlemesine açıktır. *Times Square*, kentin arka planıyla, gündelik hayatın akışıyla bütünleşmiş, metropoliten mekan-zaman karmaşasına içkin bir arkitektonik yapıttır. Söz konusu ses enstalasyonu Manhattan'da 45. ve 46. sokaklar ile Seventh Avenue ve Broadway arasında bulunan Times Meydanı'nın kuzeyindeki bir trafik adasında yer almaktadır. (Şekil 5.9.)



Şekil 5.9. *Times Square*, Max Neuhaus, 1977 ¹¹¹

Yapıtın bulunduğu yerin, daha doğrusu bu yerin altındaki mekanın canlı seslerini amplifikasyon teknolojisi ile şiddetlendirerek yeryüzüne, Times Meydanı'na yayacak teknik ekipman söz konusu trafik adasının altından geçen metro tünelinin içine yerleştirilmiştir. Metro hattının havalandırma şaftına monte edilmiş büyük bir hoparlör bir havalandırma mekanizmasının uğultusuna veya bir mekanik nesnenin çıkardığı seslere benzeyen derinden yankılanan bir homurtu yaymaktadır. Çevrede, havalandırma şaftının mazgallarından dışarıya sızan bu bitimsiz gürültünün bir sanat yapıtı olduğunu belirten herhangi bir işaretin, kaynağı ve tasarımcısı hakkında herhangi bir bilgilendirme panosunun bulunmaması da, o anda meydanın o noktasından geçmekte olanın —daha önce yapıt hakkında herhangi bir bilgi edinmemişse— maddesel olduğu kadar ele geçirilemez olan, fiziksellikten

¹¹¹ Kaynak: <http://www.vvork.com/?tag=metro> [20.03.2020]

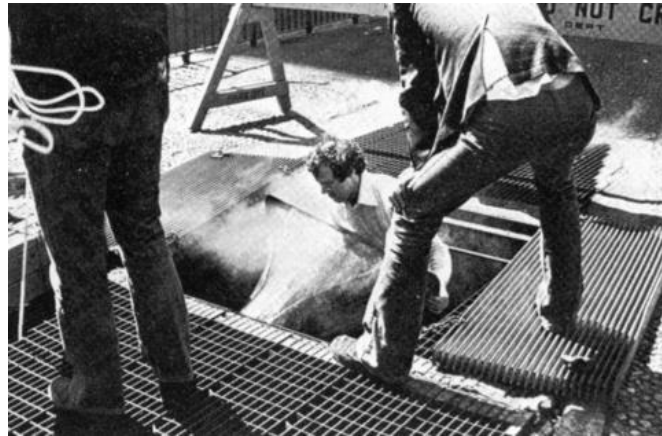
metafiziğe¹¹² açılan bir deneyim alanı keşfetmesine aracılık eder. Bu noktada, yapıt bir yandan şehrin gündelik hayatının bir parçasına dönüşürken, öte yandan yaratıcısının sanatçı personasından bağımsızlaşarak deneyimleyicisinin performatif özerkliğinin doğurucusu haline gelir. Bu türden bir işlevsellik, öznenin şehir ile kesiştiği noktada etkinleşen sanat yapıtını, beden, duyuvar, algılama ve deneyim ile ses arasında kurulan tektonik bağlantının kurmayı hedeflediği mekan-zaman birliğinin kendisine dönüştürür.

Özne kentte dolaşırken, gürültüden örülmüş, görünmez ama duyulabilir bir örümcek ağına benzeyen bu bağlantıya yakalanır, maruz kalır. Başka deyişle, bu yabancı sesin duyulmadığı bir alandan duyulduğu alana geçer, birdenbire onunla kuşatılır. Bu elbette eğer kendisinin işitsel yetisini zihinsel, ruhsal ve deneyimsel bir farkındalığa dönüştürme kapasitesi varsa mümkündür. Öte yandan yapıt paradoksal bir durum da üretmektedir. Yaydığı sesler Times Meydanı'nın akustik varlığına öylesine eklemlenir, metropoliten karmaşada öyle erirler ki meydandan geçip gitmekte olan özne yapıtın sesini hiç işitmeyebilir. Ne var ki aynı özne Neuhaus'un yapıtının yaydığı sesleri işitmese de onların da dahil olduğu bir canlı, dinamik sonik akışın içindedir, onunla birlikte hareket etmektedir. Başka deyişle, özne *Times Square*'i işitmeyebilir, ama yine de —ve tam da *o yerden*, Times Meydanı'ndan geçmekte olduğu için— *Times Square*'e maruz kalır. Yapıt bu nedenle ne vardır ne de yoktur, hem vardır hem de yoktur. Fakat nihayetinde yaydığı seslerin oraya ait olmadığı da bir gerçektir. Meydandaki o trafik adasının mazgallarından yayılan seslerin meydanın her noktasından duyulması mümkün değildir, sadece o trafik adasından gelip geçenler duyabilir. *Times Square*'den yükselen sesi işiten ve daha da önemlisi o sesin Times Meydanı'nın tüm seslerinden *farklı* bir ses olduğunu fark eden özne için artık üstünde durduğu o trafik adası Times Meydanı *okyanusunda* özel bir *adadır*. Dolayısıyla özne burada yeraltındaki sesin yersiz yurtsuzlaştırılmasıyla gerçekleştirilen bir yer-leştirme ile karşı karşıyadır. Bir yandan meydanın altındaki gündelik hayatın, meydanın kullanıcılarının tanık olmadığı dünyanın tekinsiz, yabancı sesleri yeryüzüne, meydan seviyesine yerleştirilir. Öte yandan söz konusu sesler yeryüzüne çıktıkları noktayı meydanın diğer noktalarından farklılaştırır, ayrıcalıklı kılar, başka deyişle orayı bir *yer* haline getirir. Bu nedenle Neuhaus'un yere özgü bu yapıtı sadece Times Meydanı'nda deneyimlenebilir.

¹¹² Michel Serres'in dikkat çektiği gibi, gündelik hayatın fonundaki gürültü asla sadece fiziksel değildir: “Arka plan gürültüsü metafiziğin konularından biri haline geliyor. Hem fiziğin sınırları içindedir, hem de fiziksel olanı içerir.” (Serres 2011, 94)

Brandon LaBelle'e göre, Neuhaus yapıtlarında mevcut bir mekan veya çevrede sonik bir ağ oluşturur, bu ağ da insanın mekandaki hareketinin, mekanı işgal etmesinin, mekanla bütünleşmesinin etkinleşmesine olanak tanır (LaBelle 2006, 163). Öte yandan, arkiteksonik yapıtların ses ve mekan-zaman arasındaki ilişkiyi etkinleştirmesinden hareketle, *Times Square*'in (Şekil 5.10.) de gürültü, metropol ve kentsel gündelik zaman arasındaki ilişkiyi etkinleştirdiği ileri sürülebilir. Neuhaus hemen tüm ses yerleştirmelerinde yerin veya mekanın özelliklerinin ses üzerindeki etkilerine yoğunlaşır, onları adeta çevreye yayılmış birer enstrümana dönüştürür. 20. yüzyıl boyunca ses ve yayın teknolojilerinde ortaya çıkan gelişmeler de öznenin şehirde çok farklı dinleme noktaları keşfetmesini sağlayan bir duyarlılık geliştirmesini sağlamıştır. Dolayısıyla deneyimleyenin Neuhaus'un yapıtlarında işittiği şey, *o yerin* mekan(-zaman)sal, fiziksel, işlevsel ve akustik nitelikleriyle bağlantılıdır. Ses Neuhaus'un yapıtlarında deneyimleyeni mekanı algılamaya zorlar, mekanla bedensel olarak etkileşime girmeye sevk eder. Çünkü algının ses aracılığıyla etkinleştirilmesi dinleyicinin yerin gerçekliğinin içine çekilmesine, dikkatini mekana, ve giderek mekanın fiziksel, malzemeye ait özelliklerine, nesneye ve maddeselliğe yönlendirmesine neden olur.

Öte yandan mekan bu sırada, LaBelle'in tespitine göre, ses aracılığıyla zamansallaşmaktadır: "Sesi hareketin süresine göre ekler veya çıkarır; yankı ve rezonans aracılığıyla mekansal zarflara abanır, mekansal varlığı yoğunlaştırır, ardından onu sessizlik, sonik yokluk, dağılma ve sönümlenme aracılığıyla ortadan kaldırır." (Hegarty 2011, 104)



Şekil 5.10. *Times Square*, Max Neuhaus

enstalasyonu mazgalların altına yerleştirirken, 1977.¹¹³

Times Square, güncel sanat ile metropol arasındaki ilişkileri incelemek için olduğu kadar, modern kentli öznenin mekan-zaman ile etkileşimini irdelemek için de uygun bir ortam sağlamaktadır. Neuhaus, yapıtın mekansallığının, kentli öznenin enstalasyonu deneyimleme, hatta kendi yaratımlarınımişçasına benimseme sürecine aracılık etmesini şöyle açıklar:

Yapıt, trafik adasının kuzey ucunda gizli, belirtilmemiş bir ses bloğudur. Enstalasyonun büyük çanların yankısına benzeyen zengin bir armonik ses dokusuna sahip sesinin aslında bu bağlam içerisinde var olması mümkün değildir. Buna rağmen, yapıtın içinden geçip giden pek çok kişi onu, gürültünün yerin altından gelen alışılmadık bir makine sesi olduğunu düşünerek ıskalayabiliyor. Halbuki onu bulanlar ve sesinin olanaksızlığını kabul edenler için trafik adası bir yandan çevresini kapsayan, ama öte yandan ondan ayrı duran farklı bir yere dönüşüyor. Onun tasarlanarak yapıldığını hiç bilmeyen bu insanlar yapıtın genellikle kendilerinin keşfettiği bir yer olduğunu iddia ediyorlar. (Loock 2005)

Neuhaus'un arkitektonik yapıtı yeryüzüne çıktıktan sonra işitsel ve bedensel deneyimi kentsel ölçüğe taşırken hem her deneyimleyenin kişisel keşif ve üretim zamanının parçası haline gelir, hem de metropolün tüm zamanlarının¹¹⁴ birbiri üstüne bindiği meydana eklemlenerek metropoliten zamanın akışına dahil olur. Öte yandan, enstalasyonun seslerinin üretiminde -bir yersiz yurtsuzlaştırmanın yanı sıra- bir de zamansızlaştırma vardır. Meydanda yürüyen kişi *Times Square*'den gelen sesleri duyduğunda o sesler üretildikleri yer ve andan uzaktadırlar. Dolayısıyla yapıt kendi yerini —Neuhaus'un¹¹⁵ kendi ifadesiyle “zamanın dışına çıkarılarak varlığa dönüştürülmüş”— ses ile inşa eden bir enstalasyondur. Bu noktadan hareketle, yapıtın bu kez kendi zamanını “yerinin dışına çıkarılarak olduğundan farklı bir varlığa dönüştürülmüş” ses ile inşa ettiği ileri sürülebilir. Bu bağlamda, yapıtın tüm bu mekan-zamansal inşalarını tektonik etkinlikler olarak tanımlamak mümkün görünmektedir.

¹¹³ Kaynak: <http://art-nerd.com/newyork/max-neuhaus-times-square/> [Son Erişim Tarihi: 10.09.2019]

¹¹⁴ Meydanın adı olan “Times Square”, “zamanlar meydanı” anlamına gelmektedir.

¹¹⁵ Neuhaus, yapıtının zaman ile ilişkisini şöyle açıklamıştır: “Yapıtım zamanda var olmuyor; sesi zamanın dışına çıkartarak bir varlığa dönüştürdüm.” (Loock, 2005, numarasız)

Enstalasyonun aslında bir gürültü olan sesi, kendi akustik varlığından başka hiçbir varlığa işaret etmez, görünür ve/ya dokunulabilir bir nesnesi olmadığı gibi kaynağını da göstermez. Böylece yapıtı deneyimleyen sesin birbirleriyle ilişkideki şeyleri işaret etmediğini, aksine “şeyler arasındaki ilişkinin işitilebilir hali” olduğunu kavrar. (Voegelin 2010, 49) Tektonik işlevin ilişkiler, bağlantılar, birleşimler kurmak olduğu hatırlandığında, *Times Square*'de işitilenin tektoniğin ta kendisi olduğu ortaya çıkmaktadır. Neuhaus'un yapıtı kentsel gürültüyle etkileşim halindedir, onunla diyaloga girer, kimi zaman aynı frekansta akar, kimi zaman onun tarafından yutulur, özellikle gece olduğunda —geçici de olsa— ondan bağımsızlığını ilan eder. Enstalasyon her ne kadar kentli özneyi bir girdap gibi içine çekse de aslında onun aktif bir katılımcı olmasını talep etmektedir. Nitekim, Loock da sanatçının yapıtlarındaki dinleme ve algılamanın bir ruh haline girmekten veya tefekküre dalmaktan çok, aktif bir yönelme, keşfetme, farkına varma ve değişme meselesi olduğunu vurgulamaktadır.¹¹⁶ LaBelle ise, sanatçının özelliklerini ön plana çıkararak yoğunlaştırdığı yere özgü seslerin onlara maruz kalan öznelere kişisel algılama süreçlerinin (deneyim) filtresinden geçerek özerkleştiklerinin altını çizer:

Neuhaus'un yere özgü sesleri bulunmuş olanın doğasındaki özelliklerin vurgulanmasıyla başlar: tona uygun ses verme, yankılayan ve sesi yansıtan mekan, çevrenin toplumsallığı, titreşim genliğinin gelgiti. Her bir öge -zaman geçtikçe yoğunlukları, varoluşları ve algıya etkileri üzerinden özellikler inşa ederek- gözlemlenebilir bir çevreye eklemlenir. (LaBelle 2006, 157)

Dolayısıyla öznenin işitsel deneyiminin biçimlenmesinde sadece ses enstalasyonunun yeri değil, aynı zamanda kullanılan ses malzemesinin sonik varlığı da rol alır.

Times Square enstalasyonunun ses malzemesi aslında metropoliten gürültüdür. Ancak Neuhaus yerin altında, metro tünellerinde bulmuş olduğu bu gürültüyü şiddetini artırarak başkalaştırır, onu kente geri verir. Daha doğrusu kentin işitmemek için olumsuzlayarak gündelik hayatından uzaklaştırdığı bir sonik varlığı yeniden işitilir kılar, adeta itibarını iade eder. Ona, gündelik hayatın uyuşturucu etkisindeki insanın duyarsızlaşmış duyularını uyarma potansiyelini hayata geçirme fırsatı tanır. Bu bağlamda, gürültüyü de *genişlettiği* ileri sürülebilir. Metropol ise kendisini sorunsallaştıran avangart sanatçıların üretimleri

¹¹⁶ Loock, Neuhaus'un yapıtlarında seslerin karşılıklı ilişkisinin nasıl algılanacağını büyük oranda dinleyicinin inisiyatifine bıraktığını, bunun da, sanatçının, yapıtlarındaki sesi neden “zihinde bulunan çerçevelerdeki değişimlerin katalizörü” olarak tanımladığına açıklık getirdiğini belirtmiştir (2005, numarasız).

aracılığıyla 20. yüzyılın başlangıcından itibaren hem konvansiyonel sanatsal stratejilerin felsefi ve estetik kapsamlarını genişletmiş, hem de kamusal süreçleri etkilemiştir. Öte yandan, gürültünün de —benzer biçimde müzikten dışlanmış olan sessizlik gibi— insanın işitsel deneyimini sınırlandırmayı amaçlayan egemen estetik paradigmayı yersiz yurtsuzlaştırma ve kendisiyle rezonansa girebileni hayatın *canlı* akışına katabilme potansiyeli vardır. Nitekim Attali de görme duyusunun egemenliğindeki Batı uygarlığının işitmeyi tercih ettiği gürültüyü fark etmenin hayata dokunmak anlamına geldiğini vurgular:

Batı bilimi 25 yüzyıl boyunca dünyaya bakmaya çalıştı; ama dünyanın seyredilmek için olmadığını anlayamadı. Dünya işitilmek içindir; okunaklı değil işitilebilirdir. Bilimimiz, sadece ölümün sessiz, hayatın ise çalışmanın, insanların, hayvanların gürültüsüyle dolu olduğunu unutarak daima anlamı denetlemeyi, ölçmeyi, soyutlamayı ve kısırlaştırmayı istemiştir. Bu nedenle, gürültü satın alınmış, satılmış veya yasaklanmıştır. Oysa esasında gürültünün yokluğunda gerçekleşen hiçbir şey yoktur. (Attali 2011, 90)

Ne var ki, geç 17. yüzyıldan itibaren kurumsallaşan sanat ortamı sanatın ancak ölçülü davranışlar içinde deneyimlendiğinde kavranabileceğini ileri sürmüş, yapıtların hissedilmekten çok anlaşılma için yaratıldıklarını, bedene değil zihine seslendiklerini, dolayısıyla anlaşılma engelleyecek tüm görsel ve işitsel pürüzlerden arındırılmış olarak sergilenmelerini zorunlu kılmıştır. Bu nedenle gürültüyü galerinin, sergi salonunun dışında bırakmış, ona sadece metropolün caddelerinde tahammül etmişti. Ancak avangart sanatçılar gürültünün sanatsal üretim için barındırdığı potansiyeli keşfetmiştir. Böylece anlamsız, rastgele, uyumsuz, ahenksiz, ahlaksız, uygunsuz ve hüner yoksunu olmakla suçlanan bir takım radikal üretimler ortaya çıkma fırsatı bulmuştur. Neuhaus'un da *Times Square*'de çağdaş makine kültürünü, endüstriyelleşmeyi, teknolojiyi ve metropol insanının durumunu sorunsallaştırabilmesi gürültüyü ses malzemesi olarak kullanmasıyla ilgilidir. Öte yandan, gürültünün dilin anlaşılabilirliğinin altını oyması, işitme duyusunu aşırı uyarması yapıtı deneyimleyen maddesel, mekan(-zaman)sal ve bedensel süreçlerle ilişkilmesini kolaylaştırmaktadır. Böylece modern sanatın temelindeki -görme eksenli- soyutlama¹¹⁷ da zayıflamaktadır. Bu zayıflamanın karşısında ise, Neuhaus gibi çağdaş sanatçıların

¹¹⁷ Nitekim Serres, insanın gözlerini kapattığında soyutlama gücünü kaybedeceğini belirtmiştir.(Attali 2011, 92)

“modern”in küresel ölçüğe ulaşmış pratiklerindeki heterojenlikleri konvansiyonel estetik paradigmanın dışında sorunsallaştırmaları durmaktadır.¹¹⁸

Neuhaus’un *Times Square* enstalasyonu sadece New York’un Times Meydanı’ndaki o noktada deneyimlenebilir, bu nedenle bağlamsal açıdan *o yer*’e ait ve özgüdür. Ancak deneyim ile ilişkisini belirli bir anın sınırları içerisine teslim etmez. Oradadır, sonsuzca, sürekli akmakta olan bir su kütlesi gibidir. Ziyaretçi o suya bir anlığına dalar, onu içer, onunla ıslanır, ardından sudan uzaklaşır. Su akmaya devam etmektedir.

Mike Tonkin & Anna Liu, *Singing Ringing Tree*

Yapım yılı	: 2006
Yeri	: Crown Point, Pennine tepeleri, Burnley, Lancashire, Birleşik Krallık
Tasarlayan / Katkıda bulunan	: Mike Tonkin, Anna Liu
Kullanılan teknoloji / Ses malzemesi	: Galvanize çelik borular
Yapıtın sergilenme süresi	: Yapıt sürekli ziyarete açıktır
Yapıtın deneyimlenme süresi	: Ziyaretçi tarafından belirlenir

Londra merkezli mimarlık firması¹¹⁹ Tonkin Liu’nun kurucu ortakları Mike Tonkin ve Anna Liu tarafından tasarlanan *Singing Ringing Tree* adlı ses heykeli/enstalasyonu, sesin arkitektonik yapıtlarındaki tektonik işlevini bağlam ve deneyim üzerinden incelemede tek yer/canlı kategorisi için uygun özelliklere sahiptir. İçinde bulunduğu fiziksel bağlama özgü olan enstalasyon ürettiği sonsuz çeşitlilikteki ses yelpazesi aracılığıyla kendisini deneyimleyen ziyaretçilerini tarihsel, folklorik, mitolojik, felsefi bağlam katmanları arasında yolculuğa çıkarma gücüne sahip bir arkitektonik yapıttır. Yapıt, *East Lancashire Environmental Arts Network (ELEAN)* adlı kuruluşun Lancashire bölgesinin çeşitli peyzaj düzenlemeleriyle canlandırılmasına yönelik *Panopticons* adlı sanat projesi kapsamında

¹¹⁸ Voegelin’e göre, küresel bir pratiğin gerçek heterojenliğini onu egemen paradigma aracılığıyla ele almaksızın hesaba katamayan —“modern”e takılan ön ekler değil— “modern”in ta kendisidir. (Voegelin 2010 73)

¹¹⁹ *Singing Ringing Tree*, firmanın ses ile ilgili ilk yapıttır. Enstalasyonun tasarlanma ve üretilme süreci firma için de önemli bir deneyim olmuştur. (Birch 2007) “Tonkin Liu’s Singing Ringing Tree puts panpipes into park panorama”.
<https://web.archive.org/web/20080209134825/http://www.bdonline.co.uk/story.asp?sectioncode=453&storycode=3092582> [Son Erişim tarihi: 13.05.2019.]

üretilen dört heykelden biridir. Yapıt her ne kadar gerek ses çıkaran bir heykel olarak tanımlansa, gerekse yapısı itibarıyla sesi yontarak bir heykele dönüştüren bir makineye benzetilse de, üstünde bulunduğu arazi parçasının neredeyse doğal bir parçası olmasının ötesinde, o mevkinin atmosferik olaylarının sonik çevirisini yapan bir arkiteksonik nesne olduğu için *yere özgü* bir enstalasyon olarak değerlendirilmelidir.¹²⁰



Şekil 5.11. *Singing Ringing Tree*, Tonkin & Liu, 2009¹²¹

Singing Ringing Tree'nin görsel olarak ağaca benzemesi, yapıtın, bölgenin Burnley kentine yukarıdan bakan Pennine tepelerindeki Crown Point adı verilen zirvenin doğal bir parçası olarak algılanmasına yardımcı olur. Fakat aslında yapıtın ses üretimi, kendisinin yere özgüllüğünü ortaya çıkarmada görsel yönünden çok daha güçlüdür. Tepenin çevresinde oluşan rüzgarların girdabımsı biçimini, veya bu rüzgarlar tarafından eğilip bükülen ıssız bir ağacı andıran hayli dinamik bir plastiğe sahip olsa da yapıtın görüntüsü sonuçta sabittir. Oysa bölgedeki hakim rüzgarın esintisini galvanize çelik borular aracılığıyla sese, başka ifadeyle doğanın melodisine dönüştüren yapıt sürekli bir dinamizme sahiptir, hiçbir zaman kendisini tekrar etmez. *Panopticons* adlı sanat projesinin bir parçası olmasına rağmen,

¹²⁰ 2017 yılında ABD'nin Austin (Teksas) kentinin yakınlarındaki Manor kasabasında bir *Singing Ringing Tree* daha inşa edilmiştir. Enstalasyonun bulunduğu yerin hakim rüzgarı tarafından *çalınan* bir enstrüman olduğu bilgisinden hareketle söz konusu ikinci *Singing Ringing Tree*'nin birincisinin çıkardığı sesleri asla çıkaramayacağı belirtilebilir. Dolayısıyla bu ikinci enstalasyon Manor kasabası civarındaki rüzgarların sesiyle canlanan bir başka *Singing Ringing Tree*'dir. Başka deyişle, *Singing Ringing Tree* malzeme, konstrüksiyon ve biçim açısından birebir kopyalansa da Crown Point zirvesinden başka herhangi bir yerde bambaşka bir ses üretimi ortaya koyacak, asla orijinalinin tam anlamıyla *birebir* kopyası olmayacaktır.

¹²¹ Kaynak: <http://landezine.com/index.php/2009/07/singing-ringing-tree/> [son erişim tarihi: 20.03.2020]

aslında bir *panakustikon*¹²² gibi davranır, kendisini deneyimleyenin çevresini bütünsel bir biçimde işitmesini, hatta çevreyle bedensel anlamda bütünleşmesini sağlar. Bu bağlamda, gerçekten *canlıdır*, hatta canlılığı kendisinin deneyimleniyor olmasından da bağımsızdır. Günün her anında ses çıkarmaktadır. Bu ses rüzgarın her esişinde yapı ile girdiği etkileşimin sonucudur. Rüzgar adeta *Singing Ringing Tree*'yi yontarak biçimlendirir. Aynı zamanda *Singing Ringing Tree* de borularından geçip gitmesine izin verdiği rüzgarı yontar. Bu bağlamda, ortaya çıkan yontunun sonik olduğu söylenebilir. Dolayısıyla, *Singing Ringing Tree*'de ses adeta bir heykel veya mimari konstrüksiyon malzemesi olarak kullanılmıştır.

Bu ses enstalasyonu daha önce bir yayın istasyonu bulunan bir tepeye yerleştirilir. İstasyonun ofisinin bulunduğu eski tuğla yapı yıkılmış, molozları ise *Singing Ringing Tree*'nin temeline karıştırılmıştır. Böylece tepenin ses yayınında oynadığı tarihsel rolün sürekliliği sağlanmıştır. Ancak öte yandan ses yayını teknolojik bağlarından özgürleştirilmiş, tepe rüzgarlarının sesi aracılığıyla, başka deyişle tektonik bir hamleyle doğaya geri döndürülmüştür. Amaç kentliyi kırsala çekmek, doğanın dönüştürücü ve yaratıcı gücüyle karşılaştırmaktır. İnsan ile doğa arasında yeni bağlantılar kuran bu tektonik karşılaşmanın mimarı ise sestir.

Singing Ringing Tree'nin oluşumunda yerin, fiziksel bağlamın etkisi güçlüdür. Yapıtın tasarımcılarından Anna Liu, Amanda Birch'e verdiği röportajda, Crown Point'i ziyaret ettiklerinde yerin karakteristik özelliğinin rüzgar olduğunun farkına vardıklarını, bu durumu tasarım açısından olumlu bir veri olarak değerlendirmeye karar verdiklerini, böylelikle tepeye hakim olan güneybatı rüzgarına doğru dönen bir pan flüte benzeyen bir yapıt oluşturma, “şarkı söyleyen bir ağaç” dikme düşüncesinin doğduğunu belirtmiştir.¹²³ *Singing Ringing Tree*, 21 adet birbiri üstüne yerleştirilmiş farklı uzunluklarda galvanize çelik

¹²² *Panakustikon*, 17. yüzyılda filozof Athanasius Kircher tarafından önerilmiş bir mekano-akustik düzenektir. Temelde, kamusal alanlarda konuşulanları, meydanların sesini duvarların içine yerleştirilmiş, amplifikatör işlevi gören spiral biçimli borular aracılığıyla evlerin içindeki taş büstlerin ağızlarına iletir, böylece ev sakinlerinin toplumun konuşmalarına kimseye görünmeden kulak misafiri olmalarını sağlayan bir mekanik işitme sistemidir. *Panoptikon* “çevredeki her şeyi görme”ye, *panakustikon* ise “çevredeki her şeyi duyma”ya hizmet eden mekansal düzenekler için kullanılan kavramlardır.

¹²³ Mimarlar atölyelerinde bu boyutları aşırılaştırılmış pan flütün boruları için pek çok malzemeyi (bambu, kereste, plastik, alüminyum, vb.) test etmişler, kimi zaman saatte 160 km.'yi bulan rüzgara karşı en dayanıklı malzemenin galvanize çelik boru olduğuna karar vermişlerdir. Boruların boyutlarının ve çıkaracakları sesin niteliğinin belirlenmesi için yapılan testlerde ise önce saç kurutma makineleri tarafından hava üflenen kağıt koniler kullanılmıştır. Ancak yapıtın inşası sonuçlandıktan sonra çıkardığı sese en yakın ses cam şişelere hava üflenmesi ile elde edilmiştir. (Birch 2007)

borudan oluşan 3m. yüksekliğinde bir konstrüksiyondur. Bazıları sadece yapısal ve görsel işleve sahip olan bu boruların bir kısmında rüzgarı yarararak ses oluşmasını sağlayan enlemesine yarıklar mevcuttur. Farklı boylardaki boruların altındaki delikler, konstrüksiyonun içinden geçen rüzgar sayesinde farklı oktavlarda ses çıkaran bu devasa pan flütün akordunu sağlar. Her borunun ekseni altındaki borunun ekseninden 15° sapar. Öte yandan planimetrik açıdan yukarıya doğru giderek genişleyen eliptik bir plana sahip ağacın alt kısmı, yaklaşık dört metrelik bir çapa ulaşan üst kısmına göre daha dardır. Bu durum mimarların konstrüksiyonun en fazla gerilime sahip bu noktaya özen göstermelerini gerektirmiştir. Ağacın toprakla buluştuğu, gövdenin köke dönüştüğü bu özel nokta sadece tüm *dalları* değil, aynı zamanda bu dev enstrümanın üstüne tırmananların, kar ve rüzgarın aşırı yüklerini de taşıyabilecek güçte tasarlanmıştır.

Ağacın gökyüzü, yeryüzü ve yeraltı arasındaki metaforik bağlayıcılığı düşünüldüğünde *Singing Ringing Tree*'nin de sadece bu üçlüyü değil, geçmiş, şimdi ve geleceği birbiriyle, insanı doğayla, sesi insanla, yeri deneyimle, mekanı zamanla bağladığı iddia edilebilir. Dolayısıyla *Singing Ringing Tree*, şarkı söyleyen, kırılğan, naif bir ağaçtan daha fazlasıdır, adeta rüzgarın esişinde saklı olan kadim zamanların bilgisini gövdesi aracılığıyla günümüze taşıyan ölümsüz bir varlıktır.

Nitekim *Singing Ringing Tree* görünüm açısından kasırgaya kapılmış dev bir pan flüte benzer. Mimarlar insana, alışılmış durumda insanın çaldığı bir enstrümanı boyutlarını aşırılaştırıp onu doğanın çaldığı bir enstrüman seviyesine yükseltip geri vermiştir. Bu noktada, insanın akustik deneyimi yerin, bağlamın, doğanın üflemesiyle belirlenmektedir. Gündelik hayatta insanın hakim olduğu bir müzik enstrümanı şimdi insana hakimdir. Burada faillik kurumunun yine ses aracılığıyla yerinden edilmesinden, sanatçı kavramının yersiz yurtsuzlaştırılmasından, bu alandaki genel geçer değer yargılarının altüst¹²⁴ edilmesinden söz edilebilir. *Singing Ringing Tree*'nin rüzgarın yönü ve şiddetine olduğu kadar boruların boyu¹²⁵ ve çapına da bağlı olarak doğaçlama bir biçimde oluşan şarkısına kulak kesilmek insanı “gerçek sanatçının kim olduğu” sorusuyla başbaşa bırakır.

¹²⁴ Altüst etme/olma yapıtın yaratım sürecine içkindir. Nitekim demirci atölyede *ağacın dallarını* (galvanize çelik borular) merkezden yaklaşık 4 m.'lik konsol yapan üst kısım aşağıya gelecek şekilde birleştirmiştir.

¹²⁵ Mimarlar tasarım üzerinde çalışırken kendi rüzgar heykellerini inşa eden Kanadalı bir nörolog ile tanışırlar. Bilim ve sanat, sinir sistemi ve atmosferik olaylar arasındaki kesişim noktasında bulunan bu sanatçı nörolog mimarları, boruların üzerinde çalışmakta oldukları boyutlardan daha büyük boyutlara sahip olmaları ve bu

Tonkin ve Liu'nun "şarkı söyleyen ağacı" ile karşı karşıya kalan ziyaretçi sadece üstünde bulunduğu tepenin rüzgarlarının sesleri aracılığıyla oranın bir parçasına dönüşmez. Aynı zamanda tepenin yayın istasyonu olduğu zamanlara, keçi ayaklı Pan'ın insanları korkuttuğu kadim çağların mitolojik anlatılarına, ve toplumun kolektif hafızasını inşa eden masalların dünyasına doğru yolculuklara da çıkar. Firmanın internet sitesinde *Singing Ringing Tree*'yi tasvir eden şiirsel bir metin bulunmaktadır:

Rüzgar tepedeki ağacın çevresinde girdap gibi döner, heykel kendi ezgisini söyler, masal kulaktan dile, dilden kulağa geçer.¹²⁶

Burada rüzgardan heykele, heykelden sese, sestten insana, insandan insana doğru olan tüm geçişlerdeki her bir aktarımın aynı zamanda tarafları birbirine bağlayan tektonik eylemler olduğu ileri sürülebilir. Nitekim *Singing Ringing Tree*'nin adı ziyaretçisini bir masal diyarına sürükleyecek, onun folklorik kaynaklarla ilişkiye girmesini sağlayacak, hatta kendi çocukluğuna döndürecek ipuçlarını barındırır. *Singing Ringing Tree*, Doğu Almanya'daki DEFA stüdyolarında 1957 yılında yönetmen Francesco Stefani tarafından çekilmiş *Das singende, klingende Bäumchen* filmin İngilizce adıdır. Filmin senaryo yazarı Anne Geelhaar hikayeyi, 19. yüzyılın Alman filolog, folklor araştırmacısı ve sözlük yazarı Jacob Ludwig Karl Grimm ve Wilhelm Carl Grimm kardeşlerin çocuklar için kaleme aldıkları *Hurleburlebutz* (1812) adlı masaldan almıştır. Masal, bencilliği nedeniyle bir cüce tarafından çirkinlikle cezalandırılan güzel bir prensesin yaşadıklarından ders alarak davranışlarını değiştirip kendisi için fedakarlıklar yapan prense aşık olmasıyla yeniden şarkı söylemeye başlayan efsanevi ağaç ile ilgilidir. Bu noktadan hareketle, *Singing Ringing Tree*'nin kendisini deneyimleyenlere kendilerinin geçici, ancak doğanın, rüzgarın, tepenin, ağacın kalıcı olduğunu, insanın kendisini aşkın güçler karşısında kibirinden arınarak haddini bilmesi gerektiğini sesi aracılığıyla aktarmak için şarkı söylediğini iddia etmek yanlış olmayacaktır.

borulardan ses çıkaracak rüzgar hızının —beklenenin aksine— daha az olması gerektiği yönünde uyarır. (Birch 2007)

¹²⁶ <https://tonkinliu.co.uk/singing-ringing-tree> [Son Erişim tarihi: 13.05.2019].

5.4. ÇOK YER / CANLI

“Ara ara düşüyor
dağgülünün yaprağı
çavlan sesiyle”
Başo (1998,89)

Bu altbölümde, bağlam ile ilişkisini tek bir yer üzerinden kurmayan, deneyim ile ilişkisini ise belirli bir anla sınırlandırmayan, canlı ses veya gürültünün mekan ile etkileşimini sorunsallaştıran arkiteksonik yapıtlar incelenecektir. Bu ilişkisellikleri kuran yapıtlar çok yerde deneyimlenebilir. Elbette her deneyimlenen yapıt o yere özgü bir dinamik yaratma potansiyelindedir. *Çok yer / Canlı* kategorisi içinde değerlendirilen arkiteksonik yapıtlarında bağlamın adresi belirli, kesin değildir, hatta belirli bir yerden tamamen bağımsızlaşmış olabilirler. Önemli olan, mekanın o anki potansiyelleri içinde sesin orasıyla birlikte girdiği rezonanstır. Deneyim, “dağgülü yaprağı ile çavlan arasında oluşan rezonans”ı duyumsamaktadır.

Alvin Lucier, *I am Sitting in a Room*

Yapım yılı	: 1969
İlk kez kayıt / icra edildiği yer	: İlk kayıt: Electronic Music Studio, Brandeis University (1969) İlk performans: Guggenheim Müzesi, New York (1970)
Tasarlayan / Katkıda bulunan	: Alvin Lucier
Kullanılan teknoloji / Ses malzemesi kayıt	: Okunan metin, iki elektromanyetik cihazı, bir mikrofon, bir amplifikatör, bir hoparlör
Yapıtın icra edilme süresi	: Yaklaşık 40 dakika (yapıtın ilk icrası 15 dakika sürmüş olup 24 saatlik versiyonu da vardır)
Yapıtın deneyimlenme süresi	: Yaklaşık 40 dakika

Özellikle dünyayı ses aracılığıyla incelemek ve müziğin alışılmış biçimsel dilini eleştirmek için işe koştuğu besteleri, akustik fenomenlerin işitsel olarak kavranışlarını sorunsallaştıran ses enstalasyonları¹²⁷ ile tanınan Amerikalı deneysel besteci Alvin Lucier,¹²⁸ performans ve enstalasyon arasındaki sınırları bulanıklaştıran *I am Sitting in a Room* (Şekil 5.12.) adlı arkitektonik yapıtını ilk defa 1969 yılında gerçekleştirmiştir. Sanatçı önce yapıtını gerçekleştireceği mekanı (odayı) seçer. Ardından mikrofon birinci kayıt cihazının girişine bağlanır. İkinci kayıt cihazının çıkışı ise amplifikatör ve hoparlörlere bağlıdır. Lucier, kayıt teknolojisinin potansiyellerini ve ses ile mekan arasındaki ilişkiyi sorunsallaştıran performansı sırasında konuşma sesinin bir uğultuya dönüşerek kaybolacağını önceden belirten kısa metni¹²⁹ okur, ve konuşma sesini *içinde oturduğu oda*'daki kayıt cihazına bağlı

¹²⁷ James Tenney, Lucier'nin akustik alandaki ilgilerini şöyle sıralamaktadır: “Yapıtları sesin iletimi ve yayılımı... yansıma... kırınım... rezonans... duran dalgalar... geri bildirim...vuruşlar... ve konuşma dahil olmak üzere neredeyse tüm doğal akustik fenomenlerle ilgilenir.” (LaBelle 2015,125)

¹²⁸ Lucier, mimari mekanın enstrümanların akustik performansını desteklemenin ötesinde, bir enstrüman olarak işlev görebileceğinin farkına varan ilk bestecilerdendir ve “fenomenolojik besteci” olarak bilinmektedir. *Chambers* (1968) adlı yapıtında icracıların (deniz kabukları, odalar, sarnıçlar, tüneller, birleştirilmiş avuçlar, ağızlar, metro istasyonları, kaseler, ayakkabılar, ağaç kovukları, mağaralar, valizler, havuzlar, stadyumlar, su olukları, körfezler, mezarlar, su kanalları, kanyonlar, buhar kazanları, çanaklar, fırınlar, fiçiler, ampuller, şişeler, kulübeler, kuyular, çanlar, kapsüller, kraterler, boş füze kovanları, kaktüsler, yataklar, örümcek ağları, kayıklar, koniler, tüpler, kemikler, imbicler, kapanlar, çekmeceler, tiyatrolar, arabalar, kaynaklar, su olukları, ağaçlar, vb. gibi) içi boş çok sayıda nesne ve doğal oluşumu kullanarak ses üretmelerini istemiştir. Bu yapıtı, sanatçının temelde ses ve mekan (boşluk, hacim, oda, uzam) arasındaki etkileşime odaklandığının en açık göstergelerindedir. Lucier'nin birçok bestesinde müziğin mimari mekanların sonik açıdan araştırılmasıyla üretildiğini, bazı bestelerinde seslerin icra edildikleri mekanlarla tekinsiz biçimlerde etkileştiğini belirten Douglas Kahn'a göre, sanatçı yaklaşık yarım yüzyıldır en önemli mekan bestecisidir. Mimari, dolayısıyla mekan Lucier'nin müzikal yaratımının kaynağıdır: “Zihindeki mimariyle beste yapmaya ancak şimdi başlıyorum, ve bu alandaki ilk deneylerin parçası olmaktan çok mutluyum.” (Kahn 2009, 24).

¹²⁹ Lucier performansı için şu programı önermiştir: “*I am Sitting in a Room* (1969)” ses ve elektromanyetik bant için. Gerekli araçlar: 1 mikrofon, 2 kayıt cihazı, amplifikatör, 1 hoparlör.

Akustik niteliklerini harekete geçirmek istediğiniz bir oda seçin.

Mikrofonu 1 numaralı kayıt cihazının girişine bağlayın.

Amplifikatör ile hoparlörü 2 numaralı kayıt cihazının çıkışına bağlayın.

Herhangi bir uzunluktaki veya bu metni okuyun:

“Sizin şu anda içinde bulunduğunuz odadan farklı bir odada oturuyorum. Konuşma sesimi kaydediyorum. Daha sonra bu kaydı aynı odada tekrar ve tekrar çalacağım, ta ki odada yankılanan frekanslar üst üste binerek konuşmama -belki ritimi dışında- benzeyen hiçbir şey bırakmayana dek. O andan itibaren duyacağınız şey, konuşmamda tane tane dile getirilenin odada doğal olarak yankılanan frekansları olacaktır. Bu etkinliği, fiziksel bir olgunun ispatlanmasından çok, konuşmamda olabilecek her tür bozukluğu gidermenin bir yolu olarak görüyorum.”

Sesinizi 1 numaralı kayıt cihazına bağlı mikrofonla banta kaydedin.

Bantı başa sarın, 2 numaralı kayıt cihazına aktarın, bantı hoparlör aracılığıyla odada yeniden çalın ve orijinal kaydı 1 numaralı kayıt cihazına bağlı mikrofonla ikinci kez kaydedin.

İkinci kaydı başa sarın ve 2 numaralı kayıt cihazında kaydedilmiş orijinal kaydın sonuna ekleyin.

Sadece ikinci kaydı hoparlör aracılığıyla odada yeniden çalın ve orijinal kaydı 1 numaralı kayıt cihazına bağlı mikrofonla kaydedin.

Bu süreci birçok kayıt üzerinden sürdürün.

Orijinal metnin uzunluğu ve yapılan kayıtların sayısı kronolojik olarak birbiri ardına eklenen kayıtların uzunluğunu belirler.

Kaydedilmiş bir metnin birçok odada yeniden işlemden geçirildiği versiyonlar üretin.

Farklı odalarda farklı diller yayan bir veya daha çok sayıda hoparlör kullanarak versiyonlar üretin.

bir mikrofon aracılığıyla kaydeder. Daha sonra ilk kayıt cihazına kaydettiği sesini, bantı başa sarıp bir amplifikatör ve hoparlör bağlantısına sahip ikinci bir teyp aracılığıyla odaya yayar. Odaya yayılan bu ses, ilk kayıt cihazına yine mikrofon aracılığıyla kaydedilir. Ardından, söz konusu ikinci nesil kayıt odaya çalınır ve yine kaydedilir. Bu döngü pek çok (toplam 32 tekrarlama) kayıt nesli elde edilene kadar sürdürülür. Her kayıt bir önceki kaydın sonuna kronolojik olarak eklenir. Bu eklemlenmeler sırasında mekanın akustik özellikleri bir filtre işlevi görerek metni seslendiren konuşmayı olduğundan farklı bir şeye dönüştürür.



Şekil 5.12. *I am Sitting in a Room*, Alvin Lucier, MOMA, New York, 2014¹³⁰

Her mekanın mutlaka kendine özgü bir yankılama frekansı olduğu için performans süresince elde edilen kayıt nesillerine ait sesler odada yankılandıkça belli frekanslar üst üste biner. Bu üst üste binmeler bir süre sonra Lucier'nin konuşma sesindeki kelimelerin muğlaklaşarak anlaşılabilir hale gelmelerine neden olur. Zeynep Bulut, ilk üç tekrarlama metnin hala anlaşılabilir olduğunu, ancak altıncı tekrarlama doğru Lucier'nin konuşma sesinin “melodik örüntülere doğru çözünme”ye başladığını belirtir (2016, 2). Kelimelerin belirginliği ve birbirlerinden uzaklığı kaybolurken, konuşmanın melodik yapısı ön plana geçmeye, sonik bir süreklilik veya akış oluşmaya başlar. Kelimelerin nerede başlayıp nerede bittiğini kavramak imkansızlaşır, zaten Lucier de metin üzerindeki kontrolünü çoktan kaybetmiştir. Dil kayıttan kayıta kademe kademe erozyona uğrayarak anlaşılabilir bir

Her bir kayıta mikrofonun odanın veya odaların farklı bölgelerinde konumlandığı versiyonlar üretin. Gerçek zamanda icra edilebilecek versiyonlar üretin.” (yazarın çevirisi) (aktaran LaBelle 2015, 125-126)

¹³⁰ Fotoğraf: Amanda Lucier Kaynak: https://www.moma.org/explore/inside_out/2015/01/20/collecting-alvin-luciers-i-am-sitting-in-a-room/ [son erişim tarihi: 15.04.2020]

gürültüye çevrilir. Bu sırada Lucier'nin kayıt aracılığıyla parçalanmaya başlayan öznel sanatçı kimliği de giderek sesin daha da belirginleşen fenomenolojik ve/ya fiziksel özelliklerinin içinde erimeye yüz tutar. Ancak sanatçı henüz metnini okurken yapıtında dilin kristalleşmişliği, tamamlanmışlığı, kusursuzluğu ile bir hesaplaşmaya girişeceğinin ipucunu da vermiştir. Çünkü Lucier metnini ara sıra kekeleyerek¹³¹ okur. Ancak süreç ilerledikçe bu kekelemeler de her tekrarda yumuşak bir işitsel bütünlüğe ulaşır. Kaldı ki Lucier de okuduğu metinde bu yapıtın konuşmasında olabilecek her tür bozukluğu gidermenin bir yolu olduğunu belirtmiştir. Ancak sürecin sonunda ortaya çıkan sonuç, sanatçının konuşma bozukluğuna yapılmış düzeltici bir hamleden çok daha fazlasıdır. Söz konusu bozukluklar neredeyse dil ile müzik, sözel sistem ile melodik akış, kozmik düzenlilik ile kaotik yaratım arasındaki bağlantının açığa çıkmasına yol açmışlardır. Bu bağlamda, sesin Lucier'nin yapıtındaki tektonik işlevlerinden birinin de bu bağlantıları algılanır kılmak olduğu ileri sürülebilir. Süreç boyunca sesin tınısal rezonans hareketinin içinde frekanslar iyice genişerek birbirlerinden ayırt edilemez bir biçimde kaybolurlar. Sürekli olarak kaydedilen ve geri çalınan metnin kelimeleri odanın hacminde yinelenerek dağılırken kelimelerin anlamları da yavaş yavaş ortadan kalkar. Geriye sadece kelimelerin vurgularının odanın hacminden yansımış halleri kalır. Bir insandan çıkan konuşma sesi —kayıt teknolojisinin de yardımıyla— yayıldıkça¹³² sürecin sonunda tüm odayı/mekani titreşime sokan, odayı/mekani içindekilerle birlikte bir salınımın parçası kılan bir sonik olaya dönüşür. Söz konusu olay hem mekan-zamanla, hem de sonik olanla, ses ile ilgilidir. Bu arkitektonik olay, odanın karakteristik akustik varlığının deneyimlenmesinde kaydedilmiş olan ile canlı olan arasındaki sınırın bulanıklaşmasını sağlar. Hatta sanatçı yapıtını kimi zaman daha önce kaydedip bir enstalasyon olarak, kimi zaman ise canlı gerçekleştirerek katılımcının deneyimine sunmuştur.¹³³

¹³¹ Bulut, kekemeliğin konuşma bozuklukları tarihinde ciddi bir patoloji olarak kabul görmediğini, daha çok gelişmeyle ilgili yumuşak bir iletişim bozukluğu olarak ele alındığını belirtmektedir. Ayrıca kekemeliğin ruhsal travmalardan değil, bedendeki fizyolojik işlev bozukluklarından veya çevresel etkenlerden (havanın sıcaklığı nedeniyle dilin kurumması gibi) kaynaklandığının düşünüldüğüne işaret eder. Öte yandan sesin disiplin altına alınmasına direnen kekemeliğin dilin sınırlarını eksiltmeler ve bozular aracılığıyla genişlettiğine yönelik tezler de bulunmaktadır (2016, 3-4).

¹³² Lucier, Michael Parsons ile söyleşisinde kendisini ilgilendiren sesin yayılımı olduğunu belirtmiştir: “Beni ilgilendiren şey, sesin kaynağından mekana doğru yayılmasıdır, başka deyişle üç boyutlu mekânın ne olduğudur. Çünkü ses dalgaları bir kez üretildiklerinde herhangi bir yere gitmek zorundadırlar, beni ilgilendiren de giderken ne yaptıklarıdır.” (Davis 2003, 205) <http://www.l-m-c.org.uk/texts/lucier.html>;

¹³³ Douglas Kahn, Lucier'nin *I am Sitting in a Room* yapıtının deneysel müzik bestecisi John Cage'in de ziyaret ettiği Harvard Üniversitesi'ndeki yankısız odada (ses yalıtımının en üst düzeyde olduğu mekân) icra edilemeyeceğine dikkat çekmiştir. (Kahn 2009, 28) *I am Sitting in a Room çok yerde icra edilebilen bir yapıttır. Ancak Danimarkalı arkitektonik sanatçısı Jacob Kierkegaard'ın Lucier'nin bu yapıtından esinlenen 4 Rooms* (2006) adlı yapıtı yere özgü olmasıyla sıradışı bir yorum olarak görülebilir. Sanatçı metin okumayı dışladığı

Yapıt süresince kaydedilmiş sesin donukluğu ile canlı sesin akışkanlığı arasında yine tektonik bir örgü meydana gelir. Sesin başrolde olduğu bu *sıvılaştırma* sürecinin sonunda Lucier bir *sanatçı* olarak tamamen silikleşir, odanın hacmine yoğun bir ses kitlesi dolar. Başlangıçta anlamlı bir metine zihniyle nüfuz etmeye çalışan pasif dinleyicinin yerini giderek kulağı üzerinden tüm bedenini devreye sokmaya zorlanan aktif bir katılımcı alır. Nitekim Bulut da, bu sürecin dinleyicinin bedenselleşmesine aracılık ettiğini öne sürmektedir:

Lucier'nin kekelemesinin sıvılaşması bizi sadece belirli bir sesin fiziksel bir mekana çözünmesini değil, çözünme sürecinin kendisini de işitmeye kışkırtır. Bu durumda *I am Sitting in a Room*'un olağanüstü sonu da konuşmacının değil, dinleyicinin bedeni haline gelir. Konuşmacının bedeni çözüldükçe konuşma sesinin söylemsel ağırlığı dinleyen bedenin yoğunluğuna çevrilir. (Bulut 2016, 4)

Başlangıçta okunan metindeki soyut anlam, sürecin sonunda odayı —havanın doldurduğu gibi— neredeyse maddesel olarak işgal eden, dolduran ve işitme duyusu aracılığıyla dinleyicinin bedensel deneyimini inşa eden mekansal¹³⁴ bir yoğunluğa dönüşür. Bu yoğunluk anlamlı, beklentilere yanıt veren, öngörülebilir, uyumlu bir düzene sahip değildir. Anlatısal açıdan yerinden edilmiş ve estetik değerlerinden uzaklaşmış olduğu için zihinle kavranamaz. Dinleyicinin bedeninin tüm yüzeyine yayılmış, onu hipnotize edici bir güç gibi bütünsel bir biçimde kuşatmıştır. Dolayısıyla artık dinleyicinin duyduğu şey anlamlı kelimeler (anlatısal) değildir, atmosferik (ve şiirsel) olandır. Yapıtı deneyimleyenin duyduğu şeyin anlamı, dilin sahasından koparak mekan ve zaman, ses ve mekan, ses ve beden, vb. kategoriler arasında oluşan dünyevi bir uyumun sahasına geçmiştir. Yoğunluğun *sayılamaz*

yapıtında mekanları (“dört oda”) akustik özelliklerine göre değil, travmatik geçmişleri bağlamında seçmiştir. Dolayısıyla yapıt aynı zamanda tarihe de özgüdür. Bu dört oda Çernobil'deki (Ukrayna) nükleer reaktör patlamasının ardından boşaltılan yakındaki Pripyat kentindeki metruk mekanlar arasından seçilmiştir: Yüzme havuzu, oditoryum, spor salonu, kilise. Sanatçının kaydettiği şey, söz konusu mekanların akustik varlıkları olmanın ötesine geçer, artık kolektif hafızaya yerleşmiş —ve mutlak anlamda sessiz sanılan— bu mekanların travmalarının da sesidir.

¹³⁴ Lucier, *I am Sitting in a Room* yapıtında konuşma sesini ses mekanının kapasitelerini araştırmada kullanmasının nedenini şöyle açıklar: “Önce geniş ses aralıklarına sahip çeşitli müzik enstrümanlarını kullanmayı düşünüyordum, ama daha sonra bunun çok ‘kompozitörce’ olduğunu fark ettim. Bu nedenle, neredeyse herkesin ortak paylaştığı müthiş bir ses kaynağı olduğu için konuşmayı kullandım. Akla yatkın bir frekans yelpazesi, gürültüsü, durakları ve başlangıçları, farklı dinamik seviyeleri, karmaşık biçimleri vardır. Pek çok şeyi eşzamanlı olarak ortaya koyduğu için bir mekanın ses yansıtma özelliklerini sınamada idealdir. Aşırı kişiseldir... bildiğiniz üzere, ben kekemeyim. Dolayısıyla ilginç konuşma örüntüleri icat etmek yerine bizzat kendimin ilginç konuşma örüntülerine sahip olduğumun farkına vardım; onları icat etmek zorunda kalmadım...” (Bulut 2016, 8)

ile ilişki kurduğunu, sayılamazın ise anlam, anlatı ve zamanın dışına çıktığımızda söz konusu olduğunu vurgulayan Bulut'a göre, sayılamaz olan, başka deyişle yoğunluk, "titreşimlerin hem genişlettiği, hem de genleştirdiği bir mekan"¹³⁵ ortaya koyar. Bu bağlamda, *I am Sitting in a Room*'daki odanın süreç boyunca oluşan ses bulutu aracılığıyla genişlemiş bir mekan-zamansal bütünlüğe ulaştığı ileri sürülebilir,¹³⁶ ki bu bir biçimde tektonik bir eylemdir. Odada süreç boyunca oluşan arkitektonik yoğunluk —mesafeyi çıkış noktası olarak ele alan— "bir alanda ilerleye ilerleye yayılma"ya¹³⁷ benzemez, daha çok —mesafelenmeden kaçınan, mesafeyi ortadan kaldırma eğilimi gösteren— bir alanın içine doğru dalma'yı andırır (Kahn 2009, 26). Riccardo Wanke de Lucier'nin yapıtlarında esas sorunsalın, sesin nüfuz etme işlevinin mekanın gizli özelliklerini ortaya çıkarması olduğunu vurgular:

[Lucier'nin yapıtlarında] sesin nasıl üretildiği merkezi bir sorundur, ama Lucier için sesin nasıl nüfuz ettiği daha da önemlidir. Ses bir mekana yayılır, başka seslerle girer, kulaklarımıza ulaşır, köşelerden ve duvarlardan yansır, ve tekrar kulaklarımıza gelir. Yapıtlarının çoğu bu fenomenleri inceler, ama yaklaşımı basit bir ses tasarımının çok ötesindedir ve amacı yeniden sanal sesler yaratmak değildir. Lucier'nin müziği soyut bir temsili yeniden üretmez, aksine mekanda zaten mevcut olan şeyi açığa çıkarır: gizli olanı işitsel olarak dışa vurur. (Wanke 2016)

I am Sitting in a Room'da odada yankılanan sesler, başka deyişle mekanın karakteristik özellikleriyle bağlantılı olup kontrol altına alınamayan akustik varlığı, sanatçının *kültürel terbiyeden* geçmiş, dile bağımlı hale gelmiş sesini giderek bastırmaya başlamıştır. Performansın ortalarından itibaren odanın bu kendi başına buyruk akustik varlığı sanatçının sesini yutarak onun yerine geçer. Wanke'nin ifadesiyle:

¹³⁵ Bulut, makalesinde "sayılamaz" ile Deleuze ve Guattari'nin "anlamsız/saçma" ve "organsız beden" kavramları arasındaki bağlantıya dikkat çeker. İkili her tür örgütlenmeden bağımsız bir bedene işaret eden "organsız beden" kavramını Fransız tiyatro adamı Antonin Artaud'nun -sözel ifadeyi anlamsız bir gürültü veya yaygaraya çeviren- şizofrenik (parçalı) konuşma tarzından hareketle icat etmiştir (2016, 10).

¹³⁶ Lucier performansın başlangıcında "sizin şu anda içinde bulunduğunuz odadan farklı bir odada oturuyorum..." der. Vandso'ya göre, yüz yüze yapılan bir konuşma etkinliğinde sarfedilmeyen, ancak teknolojik olarak defalarca tekrarlanacak olan bu ifade, konuşmacı ile dinleyicinin aynı mekan ve zamanı paylaşmadıklarının kanıtıdır (Vandso 2012, 100).

¹³⁷ Bu ilerleye ilerleye yayılma, —Kraussyen anlamda— bir "alan genişletme" etkinliği olarak yorumlanmaya açıktır. Lucier'nin sesi uzak mesafelere aktarmaya odaklı başka yapıtlarında böylesi bir yayılmadan söz edilebilir. Nitekim Lucier besteyi şöyle tanımlamıştır: "Sesleri hava, su, buz, metal, taş, veya ses ileten herhangi bir araç aracılığıyla uzak mesafelere göndermek isteyen biri için beste, sesleri, içinden geçtikleri çevrelerin akustik özelliklerini uzaktaki dinleyicilere taşımak için kullanmaktır." (Kahn 2009, 26). Kahn'a göre, Lucier'nin müzikal üretimine ölçekler arasılık damga vurmuştur. Akustik yansımalar üreten çok küçük odalardan başlayan, mimari ölçek üzerinden jeofiziksel ölçekte elektromanyetik dalgalara kadar yayılan bir yelpaze söz konusudur burada (Kahn 2009, 36).

...bir kişiden bir ortama doğru gerçekleşen işitsel akışı/kaymayı aslında sanatçı değil, odanın kendisi yaratır. (Wanke 2016)

Kayıtların yapıldığı odada yansıyan seslerin frekansları performansı deneyimleyen varlıkları adeta odanın hayaleti veya mekanın akustik varlığı ile karşı karşıya getirir. Bir yandan performansı deneyimleyenler kulakları aracılığıyla bedenselleşirken oda da ses aracılığıyla bedenselleşir, her tür dolayımından arınmaya başlar.¹³⁸ Oda, malzemesinin özelliklerinin performansına indirgenirken, yapıtı deneyimleyenlerin öznellikleri parçalanır¹³⁹ ve giderek silikleşir, bedensel özelliklerinin performansı su yüzüne çıkar. Her iki bedenselleşme de sesin tektonik bir işlev görmesiyle gerçekleşir. Ne de olsa tüm arkiteksonik yapıtlar bir iletişim eylemi içerir veya ima eder. Stuart Marshall, Lucier'nin “biyo-akustik iletişim”¹⁴⁰ üzerinde çalıştığını belirtmektedir. Bu bağlamda, *I am Sitting in a Room* ses ve beden, akustik ve biyolojik arasındaki iletişim olarak değerlendirildiğinde, bu iletişim bağlantıları sesin tektonik işlevi aracılığıyla kurulur.

Manuel Cirauqui, sesi yer olarak ele alan makalesinde Lucier'nin *I am Sitting in a Room* adlı yapıtını incelemeye sanatçının performans sırasında okuduğu metnin ilk cümlesinin “musallat olan (hortlamış, perili)” türden olduğunu belirterek başlar (2014, 1). Yazar bu tespitiyle, hem Lucier'nin yapıtının özellikle arkiteksonik tarihinde -bir yapıt olması nedeniyle sürekli başvurulmuş- özel konumuna, hem sanatçının okuduğu metnin performans sırasında bir kayıt ve çalınma döngüsünün parçasına dönüşerek *tekinsiz* bir sesler toplamına dönüşmesine, hem de söz konusu sesler toplamında mekanın -hayaletimsi- akustik varlığının deneyimlenebilecek biçimde belirmesine işaret eder. Tüm bu özellikleriyle Lucier'nin yapıtı her şeyden önce kaydedilmiş sese dair konvansiyonel algı ve değerlendirmeleri sarsar. Hafızayı makine aracılığıyla nesnelleştirerek başka bir sahaya aktarabilen kayıt

¹³⁸ Vando, *I am Sitting in a Room* yapıtının arkiteksonik literatüründe kabaca iki farklı biçimde ele alındığını belirtir. Yapıtı bilimsel açıdan yaklaşan Lucier'nin başını çektiği grup, yapıtı mekanın akustik özelliklerinin araştırılması olarak görmektedir. Daha güncel çalışmalar ise yapıtı öznenin fenomenolojik varlığı bağlamında incelemeyi uygun bulmaktadır (Vando 2012, 106).

¹³⁹ Peter Bürger'in burjuva özneyi modern sanatın özü/içeriği olarak tanımladığını hatırlatan Vando, (Lucier gibi) avangart sanatçıların bu içeriğe meydan okuduklarını, bir kategori olarak bireysel üretimi reddettiklerini belirtir. Bu bağlamda *I am Sitting in a Room*'un özneye odaklanan modern yaklaşımdan öznenin dekonstrüksiyonunu hedefleyen modernist yaklaşıma doğru geçişin yapıtlarından biri olarak görülebileceğini öne sürer. Yapıtın modern öznellik düşüncesini eleştirme kapasitesine dikkat çeker (Vando 2012, 106-107). Bu noktada, yapıtı deneyimleyenlerin öznelliklerindeki parçalanmayı sağlayanın ses olduğu gerçeğinden hareketle, sesin tektonik işlevinin —Frampton'ın kapsamlı tanımına atıfla— ayırıcı etkisinin de iş başında olduğu iddia edilebilir.

¹⁴⁰ Marshall, S. (tarihsiz) “Alvin Lucier's Music of Signs in Space”.
https://www.nicolascollins.com/texts/marshall_lucier.pdf.

teknolojilerinde 20. yüzyılın başlangıcından itibaren yaşanan gelişmeler, kaydedilmiş sesin hemen her zaman geçmişte kalmış bir şeyin sesi olarak, kaydın ise mekandaki seslerin (arka plan sesleri, gündelik hayatın gürültüsü, yankılanma, vd.) en aza indirilmesi veya yok edilmesinin ardından gerçekleştirilen bir süreç olarak kabul edilmesine neden olmuştur. Oysa Lucier yapıtıyla teknik bir süreç ve ürün olan kaydı ayrıcalıklı, dokunulmaz bir konuma yerleştiren bu iki kristalleştirici kabulü yersiz yurtsuzlaştırır.

I am Sitting in a Room'da kayıt vardır, fakat sürecin parçası veya başlatıcısı olmanın ötesinde ta kendisidir. Dahası, geçmişte kalmış adeta ölü sayılabilecek bir şeyin, durumun, olayın tarihin derinliklerinde donmuşluğunun temsilcisi de değildir. Aksine sürekli yenilenir, canlanır. Performans sırasında her kayıt bir ölüm, ve yine her kayıt bir yeniden doğumdur. Dolayısıyla süreçte duyulan ses “kaydın kaydının kaydının ... kaydı”dır. Başka deyişle, okunacak metnin sonik çevirisi olan kayıt bir temsil ise, performans boyunca işitilen sesler temsilin temsiline temsiline ... temsildir. Ve her kayıt tekrar ve tekrar kaydedildikçe doğal olarak bozular. Lucier'nin konuşması insan yapısı kelimelerden teknoloji ve mekan tarafından oluşturulan bir tür müziğe doğru kayar. Her yeni döngüde yeni sesler ortaya çıkar. Bir kaydın üstüne bir başka kaydın binmesi önceki kaydı sadece dönüştürüp bulanıklaştırmaz, aynı zamanda mikro ölçekte mekansal olarak da genişletir. Dolayısıyla yapıtın sonunda artık “ne şimdinin (Lucier'nin metni okuduğu anın), ne de bir kişinin (metni okuyan Lucier'nin) temsili”nden söz edilemez (Vandso 2012, 105). Başka deyişle, dinleyiciler gerçekte Lucier'nin sesini değil, Lucier'nin sesinin kaydını, sanatçının teknolojik olarak yeniden üretilmiş sesini ve bu yeniden ve yeniden üretimin giderek biçimsizleşmesini dinlerler. Bu nedenle Lucier'nin yapıtını deneyimleyen kişi bir zamansal belirsizlikle karşı karşıya kalır. Sürecin bir başlangıç anı vardır, ancak teknik olarak bir sonu yoktur.¹⁴¹ Ayrıca deneyimleyenin belli bir anda duyduğu kayıt hem orijinden, Lucier'nin konuşma sesinden, hem ilk kayıttan, hem de ilk kaydı izleyen kayıtlardan izler barındırmaktadır. Geçmiş, geçmemiştir, şimdiki zamana doğru genişlemiştir, hatta gelecek zamana doğru da genişmeyi sürdürmektedir. Lucier performansın başlangıcında okuduğu metinde sürecin böyle işleyeceğini zaten öngörmüş, adeta geleceği önceden sezmiştir. Gelecek ile geçmiş, geçmiş ile şimdi ve gelecek arasında dokunan bu zamansal örüntünün

¹⁴¹ Wanke, yapıtın sona erme anını şöyle tasvir etmektedir: “[Lucier'ye ait] ses tamamen dönüştüğünde, dinleme bir çerçevede sabitlenmek üzere büyülü bir biçimde durur, ses artık yankılanmaların mekanında serbestçe dolaşmaktadır.” (2016)

esas malzemesi sestir. Süreç ilerledikçe konuşma sesini algılaması engellenen “dinleyicinin gerçeklik duygusu zedelenirken kaydın saydamlığı da bulanıklaşır.” (Vandso 2012, 105) Geçmişin sesinde Lucier’nin anlaşılabilir konuşma sesi, şimdinin sesinde o ana dek odadaki yankılanmaların istiflenmesiyle oluşmuş kayıt silsilesinde saklı sonik birikim, geleceğin sesinde ise odada şimdi oluşan yankılanmanın kayıt silsilesinin sonik birikimine eklemlenmesiyle oluşan *daha fazla deforme* bir ses bulutu vardır. Yapıtı deneyimleyenler bu ses bulutundaki sesleri harf, kelime ve cümlelerin bir araya gelmesiyle oluşan anlamlı bir anlatı olarak değil, “müziğin -ritim, yankı, kromatizm, soyutlama, vb. gibi- işlevini kaybetmiş bileşenleri” olarak algılar (Cirauqui 2014, 8). Öte yandan kayıt aynı zamanda — Cirauqui’nin ifadesiyle— “kaydedilmiş mekan”ın da taşıyıcısıdır (Cirauqui 2014, 1). Ancak mekan canlı olduğu için, başka deyişle andan ana sürekli değiştiği için kayıt da ölür ve dirilir, ölür ve dirilir. Yapıtı deneyimleyen ise hem zamanlar, hem de mekanlar arasında gerçekleşen bu kaymaların bir parçası haline gelir. Nitekim Cirauqui, tek bir kaydedilmiş mekandan çok sayıda dinleyen mekanlara doğru ilerleyen bu süreci şöyle tarif eder:

... belli bir işitsel malzeme manyetik banta aktarılır, gövdesinden uzaklaştırılır, daha sonra yeniden yayınlanır..., ve yeniden kaydedilir, bu böyle sürüp gider. Tamamlanmış kayıt orijinal sahneden ‘göçüp gittiğinde’ Lucier’nin oturma odası sıfırlanmış olur, ve o andan itibaren yapıtın içlerinde yeniden çalınacağı çok sayıda birbirini izleyen, birbirinden uzak, tahmin edilemez dinleyen odaların üstüne yerleşir. (Cirauqui 2014, 9)

Deneyimleyen ilk anda aynı sesin aynı mekanda iki cihaz arasında gidip gelişinin kaydını işittiğini düşünür. Nitekim Stuart Marshall da burada “mekanın, konuşmanın yassılaştırmasını sağlamak için eğilip bükülebilecek bir akustik ayna olarak kullanıldığı”¹⁴² (Marshall, S., tarihsiz) Oysa bu gidip gelişler farklı mekan-zamansallıklara aittirler, çünkü bir kaydın kullandığı, başka deyişle üzerinde temellendiği ses malzemesi kendisinden önceki kaydın kullandığından farklıdır. Ve -sürecin doğası gereği- kendisinden sonraki kaydın kullanacağından da farklıdır. Her kaydın üstüne ortam kendi müdahalesinin izini bırakır, dolayısıyla sesi değiştiren —teknoloji değil— odadır.¹⁴³ Dolayısıyla Lucier’nin yapıtını

¹⁴² Burada konuşmanın yassılaştırmasından kastedilen, Lucier’nin konuşmasındaki dilin anlaşılabilirliğine ait özelliklerin kayıtların akışı içinde giderek kaybolması, adeta eksenselliklerinden arınmış bir mekan-zaman peyzajına dönüşmesidir.

¹⁴³ Lucier, Louise K. Wilson’a verdiği röportajda *I am Sitting in a Room* yapıtının ikinci icrası (ilk ev kaydı) hakkında şöyle bir açıklamada bulunur: “Yapıtın ilk ev kaydı sırasında zeminde kalın bir halı, pencerelerde ise perde vardı, yani oda görece ‘yutucu’du, bu nedenle yapıtın gerçekleşmesi oldukça uzun sürmüştü. İkinci ev

deneyimleyen kişi tekrarların kat ettiği tüm mekan-zamanları kendi bedeni ve algısında bütünselleştirir, ve kapalı bir mekanda gerçekleşen fenomenolojik evrimin parçası haline gelir.

Céleste Boursier-Mougenot, *offroad*, v.2

Yapım yılı	: 2014 (<i>offroad</i> , v.1)
İlk kez sergilendiği yer	: Les Abbatoires, Toulouse
Tasarlayan / Katkıda bulunan	: Céleste Boursier-Mougenot
Kullanılan teknoloji / Ses malzemesi	: Üç adet motorlu piyano, anemometre, kontak mikrofonlar, amfiler
Yapıtın sergilenme süresi	: 31 Ocak-4 Mayıs 2014(Arter, İstanbul 13 Eylül-15 Aralık 2019 (<i>offroad</i> , v.2)
Yapıtın sergide deneyimlenme süresi	: Ziyaretçi tarafından belirlenir

Sanat hayatına müzisyen ve besteci olarak başlayan, dans ve tiyatro topluluklarıyla yaptığı işbirlikleriyle sürdüren, özellikle akustik performans ve enstalasyonlarıyla tanınan Fransız sanatçı Céleste Boursier-Mougenot'nun *offroad*, v.2 (2019) adlı enstalasyonu, sesin sanat alımlayıcısının mekan(-zaman) algılayışı ve kavrayışı üzerindeki etkisini bağlam ve deneyim üzerinden inceleme fırsatı sunar.

Üç adet motorlu piyano, anemometre, kontak mikrofonlar ve amfilerden oluşan enstalasyon sadece ziyaretçiyi hareket (zaman) ve mekan arasındaki karmaşık bağlantıyı ses aracılığıyla sorunsallaştırmaya sevk etmez, aynı zamanda Batı burjuvazisinin müzik ve kültür tarihinin merkezi figürlerinden piyanoyla ilgili yerleşik toplumsal algıyı da doğa ve kültür arasındaki karşıtlık üzerinden altüst eder.¹⁴⁴

kaydı ise o kadar da 'yutucu' olmayan diğer evimde gerçekleşmişti. Her yer farklıdır, onlar için önceden tahmin yürütmem." (Wilson, L. K., s. 8.) Lucier, mekanları yapıtlarına (sese) müdahalede serbest bırakmaktadır.

¹⁴⁴ Piyanonun, Batı (klasik) müzik tarihinin kurucu müzik enstrümanı olmaktan, güncel sanatın yıkımı yaratıcı bir eylem olarak gören damarının en fazla parçaladığı nesnelere biri haline gelmesine doğru yaptığı yolculuk hakkında, bkz. Arslan, S. (2018) "Piyano Parçasından Parçalanmış Piyanoya: 1. Piyanonun Mekansal Etkileri Üzerine (10.01.2018); 2. Piyanonun Yersizyurtsuzlaşması (27.02.2018); 3. Piyanonun İmhası (27.03.2018); 4. Ara Sıra Bir Şeyleri Kırmak Keyiflidir (30.05.2018)". *Manifold* (Tasarım, teknoloji, sanat ve gündelik hayat üzerine denemeler) internet sitesi.

Boursier-Mougenot'un deneysel müzik yolculuğu La Monte Young'dan başlayarak Cage ve Fluxus hareketine uzanır.¹⁴⁵ Boursier-Mougenot, görüntü ve ses, optik ve akustik algılar, görsel ve müzikal alanlar arasındaki ilişkileri tarafları karşılıklı olarak birbirlerine dönüştürerek yersiz yurtsuzlaştıran, ve bu yolla ziyaretçiyi kendisinin yerleşik zihinsel kategorilerini, ideolojik kalıplarını sorgulamaya iten yapıtlar üretir. Sanatçı kariyerinde müzisyenlik ve bestecilik olmasına rağmen yapıtlarıyla müziğin alışılmış çerçevesinin ötesine geçmeye çalışır, müzikal standartların dışındaki bir ses evrenini ziyaretçiyle buluşturmaya dener. Ancak bu denemeyi sıradışı enstrümanlar icat etmek yoluyla değil, — çanak, tabak, bardak, elektrik süpürgesi, vb.— bilindik nesne/enstrüman, ortam veya eylemlerin sonik¹⁴⁶ potansiyellerini ortaya çıkaran durum ve olaylar yaratmak yoluyla hayata geçirir. Sesin üretilme ve algılanma biçimlerine eleştirel bir yaklaşım getirmeye çalışan Boursier-Mougenot söz konusu durum ve olayları yaratırken, ortaya çıkmakta olan yapıtının doğal, kendiliğinden ve öngörülemez olan ile yapay, tasarlanmış ve öngörülebilir olan arasındaki gerilimli ve dolayısıyla yaratıcılığa açık bir ara mekanda konumlanmasını önemser.

İlk defa Fransa'nın Toulouse şehrinde 1823 yılından kalma bir mezbaha olan Les Abbatoirs'da 2014 sergilenen¹⁴⁷ arkitektonik yapıtta (Şekil 5.13.), üç adet *hazırlanmış* kuyruklu piyano dışarıdaki atmosferik değişikliklere bağlı olarak mekanda hareket eder. Piyano hareketleri valse benzer ve doğaçlama bir koreografiyle ilerleyen bu dans, çevresi (hava akışı, insan...) tarafından belirlenir.

¹⁴⁵ Sanatçının kısa biyografisi ve yapıtlarının videoları için bkz. <https://www.lesabattoirs.org/expositions/celeste-boursier-mougenot-perturbations> [son erişim tarihi: 19.04.2020]

¹⁴⁶ Burada söz konusu nesne/enstrüman, ortam veya eylemlerin alışılmış müzikal evrenlerinin — sınırlandırılabilir, tanımlı— akustik özelliklerine değil, doğrudan malzeme ve hareketten kaynaklanan sonsuzca dinamik sessel niteliklerine işaret edilmektedir.

¹⁴⁷ <https://www.zerodeux.fr/news/celeste-boursier-mougenot-aux-abbatoirs/> [son erişim tarihi: 19.04.2020]



Şekil 5.13. *offroad, v.2*, Céleste Boursier-Mougenot, Arter, İstanbul, 2019¹⁴⁸

Eserin ikinci durağı, 2019 yılında Arter'in Dolapdere'deki binasının Karbon adlı performans salonudur. Buraya yerleştirilen *offroad, v.2* arkitektonik enstalasyonu da tektonik işlevini, sadece bağlam ve deneyim, mekan ve zaman arasında değil, aynı zamanda doğa ve kültür, doğa ve teknoloji, görüntü ve ses, kaos ve kozmos, belirsizlik ve kusursuzluk, süreç ve kalıcılık, vb. karşıtlıklar arasında da birleşmeler/ayrılmalar inşa ederek yerine getirir.

Boursier-Mougenot'nun yapıtı esnek planlamaya ve en ileri teknolojik donanımına sahip salonun *kusursuz* akustik ortamına ve ziyaretçide sonsuz bir boşluk/uzay izlenimi bırakan siyah duvarlarla çevrili hacmine yerleştirilmiştir. Ziyaretçi enstalasyonun yerleştirildiği salona girdiğinde veya salonu yukarıdan izlemeye olanak sağlayan platformun üstüne çıktığında yumuşak bir biçimde aydınlatılmış salonun zemininde farklı yönlere doğru ve farklı hızlarda hareket eden üç adet kuyruklu piyanoyla karşılaşır. Piyanolar birbirlerine yaklaşır, kimi zaman sürtünürler; kimi zamansa çarpışır ardından birbirlerinden uzaklaşırlar, bir anlığına kendi devinimlerine döner, ve yeniden birbirlerine yaklaşır. Birbirleriyle sürekli etkileşim halindedirler, ziyaretçi öncelikle piyanoların —rastgele veya tasarlanmış— bir koreografiye göre dans ettiklerine dair bir izlenime kapılır, sürecin bir parçası haline gelir. Nitekim piyanoların hareketi, salonun içinde bulunduğu çağdaş sanat müzesinin

¹⁴⁸ Fotoğraf: Hadiye Cangökçe

dördüncü katındaki terasa yerleştirilmiş, rüzgarın yönünü gösteren ve hızını ölçen bir anemometrenin (rüzgar gülü) kaydettiği anlık (canlı) verilere ve piyanoların birbirleriyle — üstlerindeki mikrofonlar aracılığıyla kurdukları— kinetik etkileşime duyarlı bir elektromekanik sistem tarafından belirlenmektedir. Dolayısıyla dış mekandaki rüzgarın hareketinin içerideki piyanoların hareketine çevrilmesi, sanat yapıtının içinde bulunduğu bağlamın — ziyaretçilerden de önce— piyanolar için bir deneyime dönüşmesi anlamına gelmektedir. Başka deyişle hem doğal hem de mimari bağlamlar (mekan) piyanoların (zaman) deneyimine, piyanoların deneyimi ise ziyaretçinin deneyimine dönüşür. Tüm bu dönüşümlerde esas köprü sestir. Burada rüzgarın sesinin harekete, hareketin ise piyanoların sürtünmeleri, kaymaları, çarpışmaları ve uzaklaşmaları aracılığıyla yine sese aktarımından da söz edilebilir. Piyanoların kendi aralarındaki ve salonun mekansal sınırları, arkitektonik koşul ve nitelikleri ile etkileşimleri sese çevrilir. Ziyaretçi işitme duyusu aracılığıyla rüzgarın anlık yönü ve şiddetine göre ‘hayatın akışı’na kapılan piyanoların kendi aralarındaki kinetik diyaloga şahit olur.

Aynı zamanda normal şartlar altında insan tarafından çalınan, başka deyişle ‘canlandırılan’ cansız bir enstrüman olan piyanonun kendiliğinden gibi görünse de aslında dış mekânın doğal etkilerinden kaynaklanan hareketi söz konusudur. Canlı olmayan bir enstrüman müzikal amacının dışında bir etkiyle canlanmıştır.

Öte yandan bu etkileşimler dışarıdaki doğal/algısal mekân ile içerideki teknolojik, steril, kültürel/kavramsal mekân arasında bir alışveriş olarak yorumlanabilir. Mekânlar arası gelgitlerin yanı sıra, gündelik hayatın genel zamanından uzaklaşarak ‘rüzgar-piyano’ arası etkileşimin özel zamanı içine girilmesi özünde bir arkitektonik yapıtı olan *offroad*, v.2 yapıtında sesin tektonik işlevi olarak okunmaya açıktır. *offroad*, v.2 ziyaretçiyi ‘yoldan çıkarır’, onun alışılmış sanat algısını yersiz yurtsuzlaştırır, konvansiyonel değer yargılarının altını oyar. Ziyaretçi piyanoların hareketinin arasına girmekte veya söz konusu enstrümanların rotasını yukarıdan izlemekte serbesttir. Dolayısıyla ziyaretçinin deneyimi, piyanoların hareket ettiği zeminde bedensel, aynı hareketin yukarıdan izlenmesine olanak tanıyan platformda görseldir. Bu farklılık ziyaretçinin aynı sanatsal olayı dünyevi ve tanrısal konumlar bağlamında algılaması ve kavramasına olanak tanımaktadır.

Tüm bu dönüşümler piyanoların kendi rotalarındaki şiirsel hareketleri aracılığıyla ziyaretçiye kaotik ile kozmik, somut ile soyut, karmaşık ile düzenli, doğanın belirsizliği ile tasarlanmış kusursuzluk (sistem) arasındaki karşıtlıkların keskin sınırlarının yumuşadığı bir muğlaklık alanı açar. Boursier-Mougenot'nun yapıtı farklı salonlarda yinelendiğinde (çok yer) daima farklı ses etkilerine, açık (canlı) olacağı için doğası gereği bir 'açık yapıt'tır.



6. SONUÇ

“Birinin mekanda ne ürettiğini -birkaç yazı, bir resim- görüp kavramak o kişinin canlı olduğunu kanıtlamaya yetmez. Ama onun sesini duymak kanıtlar.”
Walter J. Ong, “A Dialectic of Aural and Objective Correlatives” (LaBelle 2015, 99)

Bu tez çalışmasında ses veya sessizliği esas malzeme olarak kullanan mekansal düzenlemeler olarak enstalasyon sanatının önemli bir kulvarında işleyen arkitektonik yapıtlarına odaklanıldı. Bu odaklanma süreci öncelikle Rönesans’tan itibaren arkitektonik nesnenin tasarımı ve eş zamanlı temsili üzerinden büyük oranda görme duyusunun egemenliğine giren mekanı düzenleme ve üretme pratiği olarak mimarlık ile ses ve işitme duyusu arasındaki gizli kalmış veya göz ardı edilmiş ilişkiyi sorunsallaştırma fırsatıydı. Kulağa her yönden ulaşan, bedeni her yönden saran ses mekan-zaman varoluşunu, başka deyişle canlılığı kanıtlamada görüntüyle karşılaştırıldığında tartışılmaz bir üstünlüğe sahiptir. Oysa Batı sanat ve mimarlık üretimi görüntüye tartışılmaz bir ayrıcalık tanımış, hatta mekansal deneyimi bile neredeyse salt görsel bir alımlama sürecine indirgemıştır. Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra özellikle avangart sanat üretiminde Rönesans’tan itibaren inşa edilegelen yaratıcı, müellif sanatçı kültüne ve modernist sanatın soyutlama odaklılığına karşı eleştirel bir damar gelişmeye başlar. Bu damarın üretimi bir yandan sanat nesnesinin içinde bulunduğu yer ile hesaplaşmasını, başka deyişle mekansal bağlamıyla diyaloga girmesini hedeflerken, öte yandan sanatın alımlayıcısının konumunu o zamana kadar işgal ettiği pasif izleyicilik noktasından deneyim temelli bir aktif katılımçılık noktasına doğru kaydırmayı arzular. Enstalasyon ve performans bu süreçte ortaya çıkan, sanatın alımlayıcısını beyaz kübik galerilerin steril salonlarının ve belirli ziyaret saatlerinin dışına davet eden yeni sanatsal pratikler olacaktır. Bu pratikler konvansiyonel ve kanonik sanat üretiminin dışında, daha belirsiz bir alanı işgal ederler, sanatın yaklaşık beş yüz yıldır alışlagelmiş kapsamının sınırlarını bulanıklaştırarak genişletirler. Sanat yapıtı bu süreçte beden, doğa ve zamanın akışı gibi *tehlikeli* alanlara girerken kendisine kutsallık, dokunulmazlık, değişmezlik ve katılık katan aurasından sıyrılarak kendisinin modern sonrasının zamansal ve mekansal değişimleriyle birlikte akmasını sağlayacak bir dünyevi esnekliğe doğru ilerler. Yaklaşık beş yüz yıldır notasyon sistemleriyle kayıt altına alınan müziğin belirli sınırları içine sıkışmış ses de elbette sanat yapıtının bu özgürleşme, başka

deyişle “genişleme” hamlesiyle bütünleşir. Dolayısıyla ses ile enstalasyon sanatının kesişme noktası, literatürde ses sanatı (*sound art*) kavramı kapsamındaki çağdaş sanat yapıtları bu bütünleşmenin gerçekleştiği yer olur.

Bu bağlamda tezde, söz konusu kesişme noktasındaki yapıtların postmodern çağın insanının zaman ve mekan algılayışı ve kavrayışına etkisinin sorunsallaştırılmasının gerek mimarlık tarihi, kuramı ve eleştirisindeki görme merkezli bakış açısının yersiz yurtsuzlaştırılmasında, gerekse mimari nesnenin tasarımı ve üretiminde arkitektonik ölçeği bedenden başlayarak evren ölçeğine taşıyabilecek yeni yaklaşımların ortaya konmasında yararlı olabileceğine dair bir varsayımdan hareket edilmiştir. Öte yandan, sesi enstalasyon sanatıyla birleştiren arkitektonik yapıtların aslında bir mekan-zaman pratiği olan mimarlığın sınırlarını ses aracılığıyla genişlettiği de kabul edilmiştir. Dolayısıyla bu bütünleşme, birleşme, genişleme eylemlerinin ne anlama geldiğini anlamak için, her şeyden önce modernizmde özellikle İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra alışlagelmiş disiplinler sınırların bulanıklaşmasıyla belirginleşen, disiplinler ve/ya ölçekler arası bir özellik kazanan yeni gelişmenin yapısını kavramak gerekir. Çünkü arkitektonik yapıtlar da aslında söz konusu yeni gelişmenin doğmasına yol açan bağlamın ürünleridir.

Kuşkusuz, Rosalind E. Krauss’un bu bağlamın avangard heykel pratiğindeki yapısını strüktüralist bir bakışla çözümleyen “Sculpture in the Expanded Field” adlı makalesinde geliştirdiği “genişleme kuramı”na, sesi enstalasyon sanatıyla birleştiren yapıtların postmodern insanın mekan-zaman algısı ve kavrayışındaki genişletici etkisini anlamlandırmada başvurulmuştur. Ardından tüm arkitektonik yapıtların temelde enstalasyon sanatına ait olmalarından hareketle, Ila Berman ve Douglas Burnham’ın enstalasyon sanatının ölçekler arasındaki “genişlemiş alan”ını Krauss’un analiz pratiği üzerinde temellenerek ortaya koyan çalışmaları arkitektonik yapıtlarının mekan (bağlam) ve zaman (deneyim) ile hangi kavram çiftleri aracılığıyla ilişkilendiklerinin tespit edilmesinde bir altlık olarak araçsallaştırılmıştır.

Tez bu aşamadan sonra, Krauss’un “genişleme kuramı” ile akraba olduğunu varsaydığı mekan-zaman birlikteliğinin izini arkitektonik yapıtlarında deneyim ve bağlam kategorileri içinde sürmüştür. Einstein sonrası fiziğin en önemli tespitlerinden olan zaman ve mekanın birbirlerinden ayrı kategoriler olarak ele alınamayacağı, modern insanın zaman ve mekan

algısı ve kavrayışındaki en temel paradigmatik değişimdir. Bu bağlamda, zaman ve mekan ile ilgili konvansiyonel düşüncenin zaman ile mekanı bütünselleştiren bir kavrayışa doğru evrilmesi Kraussyen anlamda bir “genişleme” olarak yorumlanmıştır. Bu yorumlama, tezin, arkiteksonik yapıtlarında ses aracılığı ile eşzamanlı olarak edimselleşen bağlamsal ve deneysel boyutların zaman ve mekanın bütünleşmiş olarak algılanması ve kavranmasını sağladığını iddia eden özgün bakışının yapı taşı olmuştur. Daha sonra söz konusu boyutları inceleyen vaka analizleri dört temel mekan-zaman kavram çiftlerinin kurduğu çerçeve içinde yapılmıştır: *tek yer/kayıt, çok yer/kayıt, tek yer/canlı, çok yer/ canlı*. (Şekil 5.14.) Bu kavram çiftleri yerin belli olduğu ve belli olmadığı durumların zamanın belli bir anına sıkışmışlık ve sonsuzca tekrarlanmadaki yayılmışlık ile karşılıklı ilişkilenmeleri ile ortaya çıkmakta olup tüm arkiteksonik yapıtlarını analiz etmede başvurulabilecek bir araç seti oluşturmaktadır.

Tezde, mekan ve zamanın bütünleşmiş olarak algılanması ve kavranmasının sağlanması, başka deyişle mekan ve zamanın bütünleştirilmesini konstrüktif bir eylem olarak ele alarak, bu insanın arkiteksonik yapıtlarının tektonik özelliklerinin sonucu olduğu savunulur. Dolayısıyla, arkiteksonik yapıtlarının hayata geçirdiği şey, ses gibi -maddesel etkilere sahip olsa da- maddesel olmayan bir “malzeme” ile yapılan bir inşaattır.

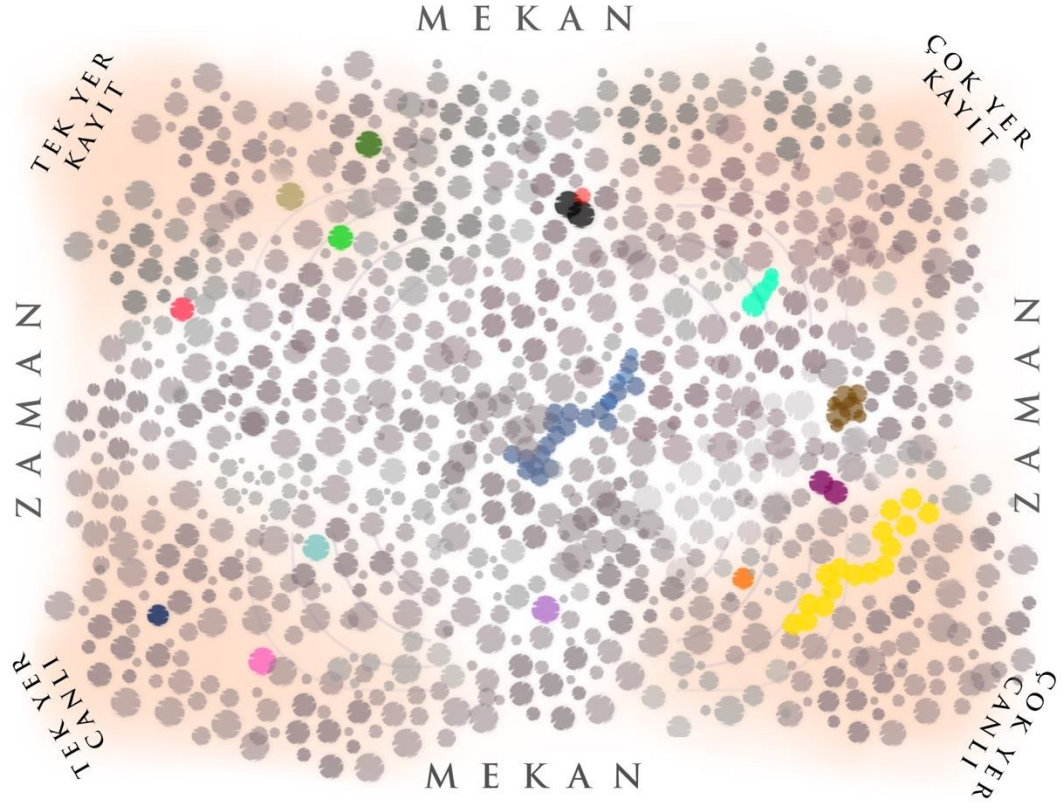
Bu noktada, konvansiyonel mimarlık terminolojisinde maddesel ve konstrüktif olan ile ilişkilendirilmiş “tektonik” kavramının arkiteksonik yapıtlarında ses aracılığıyla daha geniş bir anlam ve etki perspektifine doğru genişlediğine dair spekülative bir düşünce üretilmiştir. Söz konusu genişlemiş anlam ve etki perspektifinin zaman ve mekan kategorileri arasındaki yapay ayrımı ortadan kaldırmada işlev gördüğü ileri sürülebilir. Dahası, böylesi bir süreçte oluşan mekan-zaman bütünselleşmesinin tektonik kavramının “sert, pürüzlü” doğasını güncel söylemlerle etkileşime girebilecek -Deleuzeyen- bir “yumuşaklık ve kayganlığa” doğru sevk ettiği de söylenebilir. Bu bağlamda, arkiteksonik yapıtları bir yandan nesne-mimari, nesne-kent ve nesne-peyzaj arasındaki konvansiyonel ayrımları ortadan kaldırırken, öte yandan sanat yapıtının alımlanmasında görme duyusunun egemenliğini başta işitme duyusu olmak üzere diğer duyuların lehine olacak biçimde erozyona uğrattır.

Arkiteksonik yapıtların, sesin sanatsal düşünce ve/ya deneyimler ile ilgili önyargı, ideal, kalıplaşma veya katılaşmaları sarstığı veya sıvılaştırdığı ileri sürülebilir. Başka deyişle, yersiz yurtsuzlaşma sanat alımlayıcısının yerleşik yargılarında ve/ya düşüncelerinde sürekli,

gelgitli, döngüsel bir “inşa-yıkım-tekrar inşa” süreci kurar. Bu süreçlere dahil olmak katılmasından uzaklaşarak daha akışkan hale gelmek demektir.

Dolayısıyla arkiteksonikte sesin mekan-zaman birliği ile etkileşmesiyle ortaya çıkan, tetiklenen sıradışı bağlamsallıklar ve deneyimler, sanat alımlayıcısını konforlu, statik ve tehlikelere kapalı yerinden uzaklaştırırken dinamik, farklı, değişik, yeni ve riskli bir alanın bilinmeyen topraklarına yönlendirir...





Şekil 5.14. Arkiteksonik Yapıtların Mekan -Zaman Tektoniği Diyagramı
(Kaynak: Selin Arslan)



Şekil 5.15. Arkiteksonik Yapıtlar Diyagramı Lejant (Kaynak: Selin Arslan)

*“Her Őey sűrűkleniyor sessizlikte.
Tıpkı ruhun kabarması gibi,
sararak pırlıtlı bir kılıf biçiminde
dünyanın karanlığının çevresini.”*
Rainer Maria Rilke, 1896



KAYNAKÇA

Altınışık, B. (2016) “Muammalı Bir Metafor Olarak Villa Além”. *Betonart Beton, Mimarlık ve Tasarım* (Tektonik), no. 48, s. 44-49.

Anderson, S. (1980) “Modern Architecture and Industry: Peter Behrens, the AEG, and Industrial Design”. *Oppositions*, no. 21, s. 79-97.

Ansen, S. (2020) *Cevdet Erek Bergama Stereotip Sergi Rehberi*, İstanbul: Arter.

Arabacıoğlu, O. (2005) *Mimarlıkta Anlam Sorununun Ontolojik Açıdan İncelenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İTÜ FBE.

Attali, J. (2011) *Gürültüden Müziğe: Müziğin Ekonomi Politikası Üzerine*. Çeviren: Gülüş Türkmen Gülcügil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baker, G. (2005) “Photography’s Expanded Field”. *October*, vol. 114, s. 120-140.

Başo (1998) *Haiku*. Derleyen ve çeviren: Oruç Aruoba. İstanbul: Varlık Yayınları.

Bayraktar, K. O. (2020) “Cevdet Erek’in Haritalamaları”, *Art Unlimited*, sayı 56 (Mart-Nisan 2020), s. 24-28.

Berendt, J.-E. (1988) *The Third Ear: On Listening to the World*. Nevill, T. (trans.). Longmead, Shaftesbury, Dorset: Element Books.

Berman, I. and Burnham, D. (2014) *Expanded Field: Installation Architecture Beyond Art*. Novato, CA: ORO Applied Research & Design Publishing.

Birch, A. (2007) “Tonkin Liu’s Singing Ringing Tree puts panpipes into park panorama”. <https://web.archive.org/web/20080209134825/http://www.bdonline.co.uk/story.asp?sectioncode=453&storycode=3092582>.

Bulut, Z. (2016) "Planes, Walls, and Bits of Sound: Healing a Voice". *Music & Politics*, vol. 10, no. 2, s. 1-16.

Cage, J. (1976) *Silence*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Christiansen, K. (2012) "From 'Ugly Duckling' to 'Black Swan' Poetics of Tectonics". *Context 2010/2011 Aarhus School of Architecture*, s. 12-13.

Cirauqui, M. (2014) "The Room Trick: Sound as Site". *Performing Arts Journal*, no. 108, s. 1-13.

Clarke, J. (2012) "Iannis Xenakis and the Philips Pavilion". *The Journal of Architecture*, vol. 17, no. 2, s. 213-229.

Çelik, E. (2020) "Bergama'nın Sesinin Peşinde". *Hürriyet Sanat Kitap* (3 Ocak 2020), s. 10.

Davis, R. (2003) "...and what they do as they're going...": Sounding Space in the Work of Alvin Lucier". *Organised Sound*, vol. 8, no. 2, s. 205-212.

Deleuze, G. and Guattari, F. (1987) *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Dündaralp, B. (2016) "Rejeneratif Tektonik 2003-2005". *Betonart Beton, Mimarlık ve Tasarım* (Tektonik), no. 48, s. 62-65.

Esen, E. (2016 a), "Zamanda Değil Mekanda Olmak: Ses Sanatı Bağlamında Ses ve Mekan İlişkisi". *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi: Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Yayını*, cilt 1, sayı 1, s. 33-51.

Esen, E. (2016 b), *Sesin İmgeyle İlişkisi* (Sanatta Yeterlik Tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı.

Fares, G. (2004) "Painting in the Expanded Field". *Janus Head*, no. 7(2), s. 477-487.

Ferrando, D. T. (2016) “Kaybolan Tektonik”. *Betonart Beton, Mimarlık ve Tasarım* (Tektonik), no. 48, s. 36-39.

Folkerts, H. (2020) “The Life of the Work”. *Mousse Magazine*, no. 70 (15 January 2020), s. 122-129.

Forty, A. (2000) *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*. London: Thames and Hudson.

Foster, H. (2013) *Sanat-Mimarlık Kompleksi: Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarımın Birliği*. Çeviren: Serpil Özaloğlu. İstanbul: İletişim Yayınları.

Frampton, K. (1990) “Rappel à l’ordre: The Case for the Tectonic”. *Architectural Design*, no. 60, s. 19-25.

Frampton, K. (1996) *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture* (2nd edition). Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Fried, M. (1998) “Art and Objecthood (1967)”. In *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago and London: The University of Chicago Press, s. 148-172.

Giddens, A. (2010) *Modernliğin Sonuçları*. Çeviren: Ersin Kuşdil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Hartoonian, G. (1997) *Ontology of Construction: On Nihilism of Technology in Theories of Modern Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Harvey, D. (2010) *Postmodernliğin Durumu*. Çeviren: Sungur Savran. İstanbul: Metis Yayınları.

Hegarty, Paul (2011). “Noise/Music (2007).” İçinde Caleb Kelly (ed.), *Sound*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, s. 104-107.

Hight, C.; Hensel, M. and Menges, A. (2009) “En Route: Towards a Discourse on Heterogeneous Space Beyond Modernist Space-Time and Post-Modernist Social Geography”. In *Heterogeneous Space in Architecture*. Hensel, M.; Hight, C. and Menges, A. (eds.). Chichester: John Wiley and Sons Ltd., s. 9-37.

Huxley, A. (1933) *Texts & Pretexts: An Anthology with Commentaries*. New York and London: Harper & Brothers.

Huysen, A. (1984) “Mapping the Postmodern”. *New German Critique*, no. 33 (Modernity and Postmodernity), s. 5-52.

Kahn, D. (2009) “Alvin Lucier: I Am Sitting in a Room, Immersed and Propagated”. *OASE Journal for Architecture*, no. 78 (Immersed: Sound and Architecture), s. 24-37.

Kim-Cohen, S. (2009) *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. New York and London: Continuum.

Krauss, R. E. (1979) “Sculpture in the Expanded Field”. *October*, vol. 8, s. 30-44.

Krauss, R. E. (1993) *The Optical Unconscious*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Kwinter, S. (2002) *Architectures of Time: Toward a Theory of the Event in Modernist Culture*. Cambridge, Mass. and London, UK: The MIT Press.

LaBelle, B. (2015) “Tuning Space: Max Neuhaus and Site-Specific Sound”. In *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. New York, London, New Delhi, Sydney: Bloomsbury, s. 154-165.

Le Guin, U. K. (1998) *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia*. New York: Harper Collins Publishers Inc.

Leach, N. (ed.) (1997) *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. London and New York: Routledge.

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

Leitner, B. and Conrads, U. (1985) “Acoustic Space: Experiences and Conjectures (A Conversation between Bernhard Leitner and Ulrich Conrads)”. *Daidalos* no. 17. 19 Temmuz 2017. <http://www.bernhardleitner.at/texts>.

Levinson, J. (2007) “Aesthetic Contextualism”. *Postgraduate Journal of Aesthetics*, vol. 4, no. 3: s. 1-12.

Loock, U. (2005) "Times Square, Max Neuhaus's Sound Work in New York City". *Open: Cahier on Art in the Public Domain* (Amsterdam: Nai Publishers), vol. 4, no. 9.

Marshall, S. (tarihsiz) “Alvin Lucier’s Music of Signs in Space”. https://www.nicolascollins.com/texts/marshall_lucier.pdf.

Maulden, R. (1986) *Tectonics in Architecture: From the Physical to the Meta-Physical* (Thesis submitted to the Department of Architecture in partial fulfillment of the requirements of the degree Master of Architecture at the Massachusetts Institute of Technology). Massachusetts, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.

Meriç, C. (1996) “Büyücü Çırağı,” *Umrandan Uygarlığa*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Meyer, E. K. (1997) “The Expanded Field of Landscape Architecture”. In *Ecological Design and Planning*. Thompson, G. F. and Steiner, F. R. (eds.). New York: John Wiley & Sons, Inc.

Mieszkowski, S.; Smith, J. and de Valck, M. (2007) *Sonic Interventions*. Amsterdam, New York: Editions Rodopi B. V.

Minkowski, H., (2012) *Space and Time Minkowski's Papers on Relativity* (Translated by Fritz Lewertoff and Vesselin Petkov, Edited by Vesselin Petkov). Montreal, Quebec, Canada: Minkowski Institute Press.

Mitsios, A. (2011) "Zimoun: The Magician of Spatial Sound Installations" (28 June 2011) <https://www.yatzer.com/zimoun-the-magician-of-spatial-sound-installations>.

Ouzounian, G. (2007) "Visualizing Acoustic Space". *Circuit: musiques contemporaines*, vol. 17, no. 3, s. 45-56.

Ouzounian, G. (2008) *Sound Art and Spatial Practices: Situating Sound Installation Art Since 1958* (A Dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in Music). San Diego, California: University of California.

Pantoja, M.F.F.; Moreira, P.L. and Lomardo, L.L.B. (2012) "Towards the Performative Architecture through the Tectonic Vision". *International Scientific Journal of Architecture and Engineering*, vol. 1, no. 1.

Papapetros, S. and Rose, J. (eds.) (2014) *Retracing the Expanded Field: Encounters between Art and Architecture*. Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press.

Parthenios, P.; Mania, K. and Petrovski, S. (2016) "Reciprocal Transformations between Music and Architecture as a Real-Time Supporting Mechanism in Urban Design". *eCAADe*, no. 33, s. 1-7.

Potts, A. (2001) "Installation and Sculpture". *Oxford Art Journal*, vol. 24, no. 2, s. 7-23.

Rasmussen, S. E. (1994) *Yaşanan Mimari*. Çeviren: Ömer Erduran. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Rizzuto, A. (2010) *Tectonic Memoirs: The Epistemological Parameters of Tectonic Theories of Architecture* (A Dissertation Presented to The Academic Faculty in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Philosophy in Architecture). Atlanta, Georgia: Georgia Institute of Technology.

Sekler, E. (1965) “Structure, Construction, Tectonics”. In *Structure in Art and in Science*. Kepes, G. (ed.). London: Studio Vista, s. 89-95.

Serres, Michel (2011) “Genesis (1982).” İçinde Caleb Kelly (ed.), *Sound*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Straebel, V. (2008) “Zur frühen Geschichte und Typologie der Klanginstallation.” In *Klangkunst* (Musik-Konzepte Neue Folge Sonderband). Tadday, U. (hrğ.). München: edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, s. 24-46.

Taylan, U. (2019) “Cevdet Ereğ: “Fikirleri tahrik etmeye çalışıyorum””. *Sanatatak* (25 October 2019) <http://www.sanatatak.com/view/cevdet-erek-fikirleri-tahrik-etmeye-calisiyorum>.

Türkkan, S. (2016) “The ‘Anti-architect’: A Phantasy or a Probability”. In *Proceedings - Political Imagination and the City: Collective Processes and Practices in Architecture and Design, Museum of Contemporary Art, Santiago de Chile, July 7-8, 2016*. Opazo, D. (ed.), s. 54-64.

Tüzün, T. (2020) “Cevdet Ereğ’le ‘Bergama Stereo’nun Üç Durağı”. *Arredamento Mimarlık*, no. 339, s. 50-55.

Urry, J. (1999) *Mekânları Tüketmek*. Çeviren: Rahmi G. Öğdül, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Vandso, A. (2012) “‘I am recording the sound of my speaking voice...’: Enunciation in Alvin Lucier’s *I am Sitting in a Room*”. *Sound Effects*, vol. 2, no. 1, s. 96-112.

Varga, Andras. B. (2014) *Iannis Xenakis ile Söyleşiler*. Çeviren: Murat Güneş. İstanbul, Lemis Yayınları.

Vidler, A. (1999) “Mekânın Tektoniğı”. *Mimarlık*, sayı 289, s. 14-16.

Vidler, Anthony (2010) “Architecture’s Expanded Field”. In *Constructing A New Agenda: Architectural Theory 1993-2009*. Sykes, A. K. (ed.). New York: Princeton Architectural Press, s. 320-331.

Voegelin, S. (2010) *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. New York, London: Continuum.

Wanke, R. (2016) “Alvin Lucier: The Space in the Sound and the Sound in the Space”. Linear notes of “Alvin Lucier – Two Circles” performed by Alter Ego (CD), Mode Records.

Wilson, L. K. (2012) “Alvin Lucier”. *Reflections on Process in Sound*, Issue 1 (August 2012), s. 2-10.

Xenakis, I. (2006) *Musique de L’Architecture* (Textes, réalisations et projets architecturaux choisis, présentés et commentés par Sharon Kanach). Marseille: Éditions Paranthèses.

Yalçın, A. (2019) *Disiplinlerarası Bağlamda Iannis Xenakis ve Philips Pavyonu Tasarımı*, (Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Başkent Üniversitesi, SBE.