

ZAMANDA DEĞİL MEKANDA OLMAK: SES SANATI BAĞLAMINDA SES VE MEKAN İLİŞKİSİ

Engin ESEN¹

Özet

Yirminci yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte Batı klasik müzik geleneğinden gelen avangart müzisyenler kompozisyon anlamında müzik dünyasına yeni tanımlamalar getirmişlerdir. Bu tanımlamaların bir sonucu olarak müzik geleneğinden özgürleşen ses konsepti görsel/plastik sanatlar alanında da bir ifade biçimine dönüşmüştür. Bu çalışma 1960'lı yıllarda Batı sanat ortamında ortaya çıkan ve günümüzde ses sanatı olarak kabul edilen üretim alanını tanımlayarak müzikteki ses ile ses sanatındaki ses kavramı arasında bir ayırım yapmayı amaçlamaktadır. Çalışmada yer alan ve ses sanatı kapsamında değerlendirilen farklı sanatçılara ait yapıtlar John Cage, Pierre Schaeffer ve Ergard Varése'nin eserleri ile karşılaştırılarak mekan konusuna odaklanılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ses Sanatı, Ses ve Mekan, Ses Enstalasyonu, İşitsel Manzara

¹ Arş. Gör. Engin ESEN, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, enginesen00@gmail.com

BEING NOT IN TIME, BUT SPACE: THE RELATIONSHIP BETWEEN SOUND ART AND SPACE WITHIN THE CONTEXT OF SOUND

Engin ESEN

Abstract

By the second half of the twentieth century, avant-garde musicians who were of Western classical music tradition brought new definitions to the domain of composition. The concept of sound which was liberalized from the tradition of music as a result of these new definitions, has transformed itself into a new way of expression in visual/plastic arts. The aim of this study is to define the production field of sound art emerged in the Western art world of the 1960s and to differentiate the concepts of sound and sound art. The artworks that are evaluated in this study will be compared to the ones of John Cage, Pierre Schaffer and Edgard Varèse with a specific emphasis on space.

Keywords: *Sound art, Sound and Space, Sound Installation, Soundscape*

GİRİŞ

Yirminci yüzyılın ikinci yarısı, şekillenmekte olan yeni dünya düzeniyle birlikte siyasi, sosyal, kültürel ve teknolojik anlamda yeni problemler ve çözümlerin arayışında olunan bir dönem olmuştur. Kuşkusuz kültür alanında yaşanmakta olan değişim rüzgarı sanat dünyasını da etkisi altına almıştır. Özellikle bir önceki yüzyılın natüralist düşüncesinden kopan sanat, gündelik yaşam ile daha sıkı bir ilişkiye girmiş ve de güncel problemlerin sorgulandığı bir yönelim almıştır. Bu yönelimin doğal bir sonucu olarak Batı sanat ortamında 1960'lı yıllardan itibaren plastik sanatların ifade biçimlerinde büyük bir canlılık ve hareketlilik gözlemlenmeye başlamıştır. Farklı sanat disiplinlerinin birbirlerinin alanlarına yaklaşması ve disiplinlerarasılık düşüncesiyle birlikte sanat disiplinlerine ilişkin katı tanımlar, üretim biçimleri, üretimin gerçekleştiği mecralar ve sanat nesnelere yeni arayışların etkisiyle varlık alanlarını genişletmeye başlamışlardır.

Altmışlı yılların yeni ifade olanakları içinde yer bulan bir diğer ortam ses da olmuştur. Dönemin avangart bestecileri ve sanatçıların yapıtlarıyla birlikte ses sanatsal bir ifade aracı olarak Batı klasik müzik geleneği alanından özgürleşerek plastik sanatlar alanına eklenen bir ifade biçimine dönüşmüştür. Her ne kadar bu yeni ifade biçiminin 'Ses Sanatı' başlığı altında toplanması ilk örneklerin görülmesinden onlarca yıl sonra günümüzde gerçekleşse de bu kavram sanat terminolojisindeki yerini almıştır.

Bu çalışma bir kategori olarak ses sanatına ilişkin bir tanımlama yaparken ses ile sanatsal ifadeyi büyük ölçüde sahiplenmiş olan müzikteki ses konsepti ile görsel/plastik sanatlar alanının bir üretim mecrası olan ses arasındaki farkı ortaya koymayı hedeflemektedir. Özellikle 1960'ların avangart bestecileri John Cage, Pierre Schaeffer ve Edgard Varèse'nin müzik düşünceleri devamında plastik sanatlar alanında ortaya çıkan ve mekan konusuna odaklanan sanatçıların yapıtları incelenecektir.

BİR KATEGORİ OLARAK SES SANATI:

Sanat tarihi içinde ilk örnekleri 15. yüzyıldan başlayarak önce resim, takip eden dönemlerde ise heykel, kavramsal sanat, performans, happening ve video gibi ifade alanlarında birçok sanatçı için ses bir ortam ve malzeme olmuştur. Ancak,

ses sanatı gibi bir tanımlamaya kalkışmadan önce burada geleneğin önemli bir rolü olduğunun altının çizilmesi gerekmektedir. Tarihsel akış içinde ses olgusunu kendisine problem edinmiş bir sanatçının, sanatsal pratiğini oluşturan temel bilgi alanı, ortaya çıkarılan sanat yapıtına ilişkin kesin bir tanımlama yapmayı güçleştirmektedir. Kimi sanatçılar Batı klasik müzik geleneği içinden müzikal ses kavramının sınırlarını genişletip plastik sanatlar alanına yaklaşırken, kimi sanatçılar da seslerin yalnızca kavramsal nitelikleriyle ilgilenmişler ve deneysel müzik düşüncesine yaklaşmışlardır. Performans ya da happeninglerin bir süreci olarak oluşan sesler ise gerçekleşen eylemlerin doğal bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Sesler benzer ölçüde metin ve konuşmaya dayalı kavramsal çalışmalarda da doğrudan anlamı/anlatıyı oluşturan bir eleman olarak görülmektedirler. Sesin bu ilişkisel doğası sebebiyle, Batı sanat ortamında bu mecrayı kendine problem edinen sanatçıların her birini kesin sınırlar dahilinde bir başlık altında toplamak güçleşmektedir.

Ses sanatı (*Sound Art*) terimi ilk kez 1970'lerin sonlarında, William Hellermann tarafından kurulan SoundArt vakfının 1983'de 'Sound/Art' adlı bir sergi yapmasıyla New York'ta ortaya çıkmıştır (Licht, 2009:3). Takip eden yıllarda ise dünyada önemli sanat merkezlerinde ses temalı sergiler açılmıştır: 'Volume: Bed of Sound' (MOMA, New York, 2000), 'Sonic Boom' (Hayward Gallery, Londra, 2000), 'Bitstreams' (Whitney Museum of American Art, New York, 2001), 'Art & Music' (Museum of Contemporary Art, Sidney, 2001), 'Sonic Process' (Centre Georges Pompidou, Paris, 2002) 'Sounding Spaces' (I.C.C., Tokyo 2003), 'Her Noise' (South London Gallery, Londra 2005) ve 'See This Sound' (Lentos Art Museum, Linz, 2009). Gerek sergiler hakkında yazılan metinler gerek de sergiler sırasında ve sonrasında yazılan eleştiriler ile ses sanatı kavramının, diğer sanat türlerinden ayrılan ve farklı olan bir sanat anlayışı olduğu algısı ortaya çıkmıştır (Kelly, 2011:14).

Özellikle 90'lı yıllardan itibaren sanat ortamında eş zamanlı olarak 'Kaset Sanatı' (*Tape Art*), 'İşitsel Sanat' (*Audio Art*), 'Radyo Sanatı' (*Radio Art*), 'Sessel Sanat' (*Sonic Art*) ve 'Sanatsal Ses' (*Art Sound*) başlıkları, temel problemi ses olan sanat yapıtlarını tanımlayabilmek için sanat terminolojisinde rastlanan bazı başlıklar olarak karşımıza çıkmışlardır. Ancak, ses sanatı daha kapsayıcı bir başlık olarak tercih edilen ve kullanılan bir terim olarak kabul edilmiştir. Ses sanatı başlığının kullanılması üzerine farklı görüşler de ileri sürülmüştür, İngiliz kompozitör ve sanatçı Robert Worby'e göre Ses Sanatı 1990'lı yıllarda kullanılmaya başlamıştır, 1990'lardan önceki yıllarda da ses üzerine çalışan sanatçılar deneysel müziğin altında değerlendirilmiştir (Worby, 2006:1). Müzik alanından plastik sanatlar alanına gelen ve ses sanatının öncü sanatçısı olarak kabul edilen Max

Neuhaus'a göre de, 1995 yılında ortaya atılan Ses Sanatı ifadesi geçici bir sanat modasından ibarettir. Neuhaus 1980'lerden önce pek çok sanatçının bir ortam olarak sesi kullandığını belirtir. Neuhaus'a göre sanatta medyum, mesajın kendisi değildir (Kelly, 2011:72). Douglas Kahn ise toplayıcı bir başlık olarak 'Sanatlarda Ses' (Sound in the Arts) başlığının daha kapsayıcı olduğunu ileri sürer, ona göre sosyal, kültürel, çevresel birçok gerçeklik bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde keşşerek, spesifik bir yapıtın üretim, deneyim ve alımlama sürecini şekillendirmektedir, bu sebeple de ses sanatı ifadesi, yalnızca ortama odaklandığından yetersiz bir tanımlama olmaktadır (Kahn, 1999:1). Amerikan besteci ve sanatçı Alan Licht'e göre ise: ses sanatı başlığı, spesifik bir zaman aralığına, bir sanatçı ya da gruba veya coğrafi bir bölgeye bağlı olmayan, adı da ilk örneklerinden onlarca yıl sonra gündeme gelen bir sanat hareketi olma vasfını elinde tutar. (Licht: 2009:3) görüldüğü üzere ses ve sanat ilişkisi üzerine farklı sanatçı ve kritikler, bu bilgi ve üretim alanını kategorize etmek için farklı bakış açıları ve başlıklar kullanmışlardır.

Bu çalışmada kullanılan 'Ses Sanatı' ifadesi; temel medyası ses olan ve sesin fiziksel, akustik, mekânsal, zamansal, plastik, kavramsal, sosyal, kültürel, ekolojik, ve sembolik olmak üzere çeşitli özelliklerinin araştırıldığı, klasik anlamda müzik düşüncesinin dışında olan ve plastik sanatlara ilişkin bir ifade alanını tanımlamak için kapsayıcı bir başlık olarak kabul edilmektedir. Genellikle ses ve sanat ilişkisi, ilk bakışta müziği çağrıştırmaktadır, müzik geleneği ve tarihsel süreci göz önünde bulundurularak bir değerlendirme yapıldığında, sesin mülkiyetinin müzik tarafında olması rahatlıkla anlaşılabilir (Kelly, 2011: 18). Günümüzde ses ve sanat ilişkisinin çok disiplinli alanında, kesin tanımlama ve ayrımlar yapmak her ne kadar beyhude olsa da, bu çalışmada yer alan kavramların sınırlarının belirlenebilmesi için en kaba hatlarıyla müziğin sese bakışıyla, görsel/plastik sanatlar alanının sese bakışı arasında bir ayırım yapma gereksinimi ortaya çıkmaktadır. Bu sebeple de müzik kavramının ne olduğunun açıklanması ve müzikal ses konseptini oluşturan öğelerin belirlenmesi gerekmektedir.

MÜZİK, MÜZİKAL SES VE SES SANATINDA SES KAVRAMI:

Bir ifade aracı olarak müzik insanlık ve kültür tarihinin neredeyse her alanına yayılmış olan bir olgudur. Diğer toplumlardan izole bir şekilde yaşayan en ilkel kabile toplumlarından, gelişmiş ülkelere kadar kültürün olduğu her coğrafyada müzik bulunmaktadır. Bilinen ilk müzik örnekleri 55.000 yıl öncesine kadar

uzanmaktadır (Wallin vd. 2000:10). Müziğin tarihsel serüveni içinde, müzik felsefesi ve estetik bağlamında geçirdiği değişimler düşünüldüğünde, müziğin ne olduğuna dair kesin bir tanımlama yapabilmek güçtür. Müzik için genellikle ‘organize edilmiş sesler’ tanımlaması kullanılmaktadır ancak, insan konuşması ya da makinelerin çıkardığı tekrar eden düzenli sesler düşünüldüğünde, bu ifade sağlıklı bir tanımlama yapabilmek için çok geniş kalmaktadır (Kania, 2007). The Oxford Universal Dictionary müziği: güzel sanatların seslerin, form, ifade, yapı ve duygu kombinasyonları ile ilgili olan bir ifade türü olarak tanımlar (Little vd, 1955:1300). Müzikolog Ahmet Say’a göre de müzik: “Malzemesi ses olan sanatsal bir anlatım biçimidir” (Say, 2008: 21). Müziğe kapsayıcı bir tanımlama getirebilmek için farklı coğrafyaların, farklı kültür ve anlayışların, müziğin ifade dilinde kullandıkları evrensel kurallar ve temel öğelerin ne olduklarını belirleyerek başlamak gerekmektedir. Karnatik müzik geleneği veya Batı sanat müziği gibi köklü müzik geleneklerinde ve bunun dışında pek çok farklı coğrafyadan farklı müzik türünde ortak elemanlar bulunmaktadır. Bu ortak elemanlar ‘müzikal ses’ adı verilen sesi oluşturan temel öğelerdir.

Müzikal ses konsepti; ritim, melodi, armoni, tını, doku, form ve dinamikler olarak adlandırılan temel yapıtaşlarından oluşmaktadır (White, 1976:14). Bir zaman periyodu içinde, belirli ton değerlerini ve uyumlu yapıları bir araya getirerek anlatım olanakları sağlayan ritim, melodi, ve armoni müziğin üç temel öğesi olurken, dinamikler, doku, tını ve formun da bu kavramın anlatım olanaklarını zenginleştiren yardımcı yapıları olduğunu ifade ederek kapsayıcı bir müzik tanımı elde edebiliriz. Bu bağlamda; müzik nedir sorusu yeniden ele alındığında, 20. yüzyıl Batı sanat müziğinde gerçekleşen değişimlere kadar (Atonal Müzik, 12 Ton Dizgesi, Dizisel Müzik, Elektronik Müzik, Raslamsal Müzik, Geç Dizisel Müzik, Postmodern Müzik...) müziğin ve müzikal sesin, geleneksel, klasik ve popüler müzik anlayışlarında, ritim, melodi, armoni, tını, dinamikler, doku ve form üzerine kurulu olan bir yapı olduğu ifade edilebilir.

Yukarıda da açıklandığı gibi müzikteki ses kavramı; müziğin temel öğeleri ve müzikaliteyle ilgilidir. Her ne kadar ses sanatı kapsamına girecek çalışmaların müzikten ayrımı, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte ortaya çıkan ilerici müzik hareketleriyle birlikte zorlaşsa da, bu aşamada bir ayrım yapabilmek mümkün olmaktadır. Bir müzik yapıtının izleyiciyle buluşma şekli çoğunlukla bir canlı performans ya da teknoloji olanakları dahilinde farklı medya aracılığıyla gerçekleşmektedir. Eğer bir canlı performans gerçekleştirilecek ise bu eylem, belirli bir mekanda ve belirli bir konser programı içinde gerçekleşir. Bunun dışında bir müzisyene ait bir parça dinleyicisiyle başka bir medya aracılığıyla buluşuyorsa, medyanın çalınabileceği uygun bir cihaz aracılığıyla dinleyicisine

ulaşır. Bu bağlam göz önünde bulundurulduğunda müzik ve ses sanatı arasında çeşitli farklılıklar ortaya konabilmektedir. Bir müzik parçası ele alınırsa, bu parça kompozisyon anlayışı ve parametreleri doğrultusunda genellikle en az iki bölümden oluşacaktır: başlangıç ve bitiş. Bu başlangıç ve bitiş noktalarını müzikal akış içinde A ve B noktaları olarak belirlenirse, bu iki nokta arasında ritmik ve melodik olarak geçen müzikal bir zaman oluşacaktır. Ayrıca yine bu iki nokta arasında gerçekleşen olayların fiziksel bir karşılığı olarak gerçek zaman işlemektedir. Örneğin İsraili elektronik müzik projesi Shulman'a ait *Retroscape* isimli eser 11'32"lik bir süreye sahiptir. Buna karşılık Amerikalı sanatçı Max Neuhaus'a ait olan ve New York Broadway'de, 45. ve 46. sokaklar arasındaki yaya geçidinde yer alan *Times Square* adlı kalıcı ses enstalasyonu örnek olarak gösterilebilir. Max Neuhaus 1977 yılında yaptığı bu çalışmasıyla New York metro ağına yerleştirdiği kayıt cihazlarıyla toplanan sesleri, sürekli birbirine ekleyerek ve çeşitli efektlerden geçirerek, yukarıda verilen noktada 7 gün 24 saat aralıksız olarak çalmaktadır (bu çalışma ilk olarak 1977/92 yılları arasında sergilenmiştir, ancak yeniden sergilenmeye başladığı 2002 yılına kadar durdurulmuştur) ("Permanent"). Neuhaus'un *Times Square* adlı bu eseri ses özellikleri haricinde yalnızca zaman açısından değerlendirildiğinde, toplamda 28 yıldır kesintisiz olarak sürmekte olduğu görülecektir. Bu bağlamda iki örnekte geçen süre kıyaslandığında ortaya çıkan fark, müzik ve ses sanatı anlamında bir ayırım yapılabilmesini mümkün kılar. Bu farkın dışında, burada ortaya başka bir durum daha çıkmaktadır, belirli bir zaman periyoduna yerleştirilmiş bir parça müziğe kıyasla ses yapıtının kompozisyona bağlı bir zaman çizgisi bulunmamaktadır. Ses burada uzun ya da kısa bir zaman diliminde, bir başlangıç ya da bitiş olmaksızın deneyimlenebilmektedir. Alan Licht ses sanatı üzerine yazdığı makalesinde konuyla ilgili olarak tarihsel akışı içinde müzik ve ses sanatını kıyaslandığında, ses sanatının zamandan ve programdan bağımsız olduğunu ve ortaya koyulan ses yapıtlarını deneysel müzik yerine ses sanatı başlığı altında toplamanın daha doğru ve anlamlı bir tavır olduğunu ileri sürer (Licht, 2009:2).

Bir ses sanatı yapıtı ile bir müzik parçası arasında ortaya konulabilecek bir diğer farklılık ise mekânsal olarak karşımıza çıkmaktadır. Eğer mekan, yapıtların izleyiciyle buluşması bağlamında bir karşılaşma yeri olarak ele alınırsa bir oditoryum, bir müze, bir sergi salonu ya da kamusal bir alan olarak karşımıza çıkacaktır. Örneğin bir senfoninin en sağlıklı şekilde izleyicisiyle buluşacağı mekan, akustik olarak dış etkenlerden arındırılmış ve uygun ses, sahne teçhizatıyla donatılmış bir konser salonu olacaktır. Ancak ses sanatı bağlamında değerlendirilecek çalışmalar için böyle bir kısıtlama söz konusu olmayacaktır. Örnek olarak Hırvatistan'ın Zadar kıyılarında inşa edilen *Deniz Orgu (Morske Orgulje)* gösterilebilir. 2005 yılında Nicola Basic tarafından tasarlanan bu org,

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

Pek tabii ki mekan ve ses ilişkisi yukarıdaki örnekle sınırlı değildir, örneğin spesifik bir yer için yapılan mekana özgü (*site-specific*) bir ses enstalasyonu, konser salonuna taşındığında bir müzik yapıtına dönüşür mü? Ya da bir müzik eseri bir müzede sergilendiğinde ses sanatının sınırlarına dahil olur mu? Elbette bu sorular tartışmaya açıktır, 1960'lı yılların sosyal ve sanat ortamı değerlendirildiğinde, minimalizm, arazi sanatı, mekan düzenlemeleri ve happeninglerin sanat, sanat eseri, sanat izleyicisi ve mekan anlamında köklü değişimler yarattığı gözlemlenecektir. Brian O'Doherty *Beyaz Küpün İçinde* adlı kitabında şu ifadeyi kullanır: "Minimalizm akımı, mekanın kendisini 'sahneleştiren' çeşitli örneklerle 1960'larda 'beyaz küp'ün kabuğunun kırılmasındaki önemli etkenler arasındadır" (Doherty, 2010:16). Burada Doherty dönemin sanat hareketlerinin, mekanın dinamiklerini ve algısını eser ve izleyici bağlamında sanat yapıtını algılama sürecini, sanatın sergilenme biçimlerini ve eserin statüsünü değiştirmesinden bahsetmektedir. Bu bağlamda yeniden bir müzik eseri ve bir ses yapıtını değerlendirirsek, müzik 1960'lı yıllarda Edgard Varèse'nin, John Cage ve Pierre Schaeffer gibi avangart müzisyenlerin dışında mekan kavramını müziğin en sağlıklı şekliyle duyulması yönünden ele alırken, ses sanatı bu işi mekanı plastik bir öge olarak değerlendirerek ve mekanı biçimlendirerek ve yeniden tanımlayarak yapar.

Ses enstalasyonu terimini ilk kez kullanan Max Neuhaus'da benzer bir biçimde müzik ve ses sanatına ait olan eserleri şu şekilde ayrıştırır: "ses yerleştirmelerinde sesler müziktekinin aksine zamana değil mekana yerleştirilir" (Ouzounian, 2008:6). Bu aşamada mekanın ne olduğuna dair bir tanımlama getirmek gerekmektedir. Mekan en basit tanımlamasıyla, çeşitli yaklaşımlarla ele alınan ve sınırları gözlemciler tarafından algılanabilen sınırlandırılmış boşluk, uzay

parçasıdır. Tarihsel serüveni içinde mekan olgusu 1970’li yıllara kadar yalnızca, geometrik hacim ve formların Öklidyen geometrinin aksiyomlarıyla kabaca açıklanan bir tanımlama olmuştur (Ouzounian, 2008: 27). Fransız Marksist düşünür Henri Lefebvre 1974 tarihli *Mekanın Üretimi* adlı kitabındaki düşünceleriyle, mekansallığın beden, eylem ve inşa edilmiş çevre kapsamında değerlendirilmesi gerektiğini öne sürer (1974). Lefebvre’ye göre mekan kendiliğinden oluşan doğal bir fenomen değil sosyal bir yapıdır. Son yirmi yıllık süreç içinde kültürel, politik ve ekonomik açılardan mekanın ne olduğu üzerine ciddi teorik çalışmalar yapıldığı bilinmektedir. Günümüzde ise globalleşme ve enformasyon teknolojileri bağlamında mekana yönelik yeni tanımlamalar ortaya çıkmaktadır. Örneğin; Marshall McLuhan (“mediaspaces”), Pierre Lévy and Donna Haraway (“cyberspaces”), Paul Virilio (“information spaces”), Manuel Castells (“the space of flows”), Marc Augé (“non-places”) gibi düşünürler mekana ilişkin yeni kavramlar ve tanımlamalar ileri sürmüşlerdir. Bu gelişmeler göz önünde bulundurulduğunda mekanın kabaca tanımlamasının yetersiz kaldığı açıkça görülmektedir, bu bağlamda ses sanatı ayrımıyla vurgulanan ‘zaman yerine mekanda olmak’ düşüncesi, hem plastik olarak yeniden kurgulanabilir bir formu hem de dinamik, sosyal, kültürel, kişisel ya da politik olarak çok yönlü bir mekan üretimini vurgulamaktadır.

Bu bağlamda yirminci yüzyılın başından itibaren özellikle de 1960 sonrası müzik yaklaşımları ve görsel/plastik sanatlar alanından bazı öncü sanatçılar (Luigi Russolo, Kurt Weill, Walter Ruttmann, Edgard Varèse, Pierre Schaferr, John Cage) her ne kadar disiplinlerin kesiştiği sınırlarda, tanımlanması güç eserler yaratsalar da sonuç olarak, yukarıdaki örneklerden yola çıkarak, ses ve müzik yapıtları arasındaki farkın temelde ‘mekansallık’ ve ‘zamansallık’ bağlamında olduğu ileri sürülerek bir ses sanatı kategorisi oluşturulabilmektedir.

ZAMANDA DEĞİL MEKANDA OLMAK:

Yukarıda daha öncede belirtildiği gibi ses sanatı kategorisi yirminci yüzyılın sonlarına doğru kullanılmaya başlanan bir kavram olmuştur. Ancak, birinci dünya savaşından itibaren sanatın giderek varlık alanını genişletmesi ve de gittikçe disiplinlerarası yönelim göstermesi sebebiyle, ses sanatının öncüsü olma titrini bir sanatçıya bahşetmek söz konusu olamamaktadır. Bu sebeple bu çalışma ses sanatına ilişkin bir öncüyü belirlemek ve tam anlamıyla batı plastik sanatlar tarihi içinde sesi incelemekten ziyade mekan kavramı etrafında sesi kendisine mesele edinen sanatçılar üzerinden ses sanatına dair bir okuma yapacaktır. Bu nedenden

ötürü sanayi toplumlarının yarattığı gürültü kavramıyla serüvenine başlayan ve fonografinin icadıyla kayıt, işleme, manipülasyon ve üretim olanaklarına kavuşan bir ses sanatı tarihi çizmek yerine, özgür müzik kavramından başlayarak sanatçıların ses ile mekan kavramını nasıl ele alıp kurguladıkları değerlendirilecektir.

Fotoğraf makinesinin dönemin sanat anlayışı üzerinde yarattığı etkinin bir benzeri de ses kayıt teknolojileriyle birlikte ses ve müzik dünyasında yaşanmıştır. Özellikle 1930'lardan 40'lara geçerken radyo yayıncılığı, haberleşme ve eğlence anlamında kullanımının yaygınlaşmasıyla ses ortamını imgeyi nakleden bir ortama doğru dönüştürmüştür. II.Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında, John Cage, Pierre Schaeffer ve Edgard Varèse'nin teknolojinin sözü edilen gelişmeleri güdümünde şekillendirdikleri teori ve eserleri, müzikal ses kavramıyla birlikte besteciliğin sınırlarını yeniden tanımlamış, zaman üzerine kurulu olan müziği de sosyal ve uzamsal bir üretim alanına doğru genişletmiştir. 1940'lı yıllardan itibaren bu üç öncü sanatçının yapıtları, elektronik müzik, deneysel müzik, ses heykeli, ses ortamı, ses yerleştirmesi ve ses kolajları gibi çeşitli sanatsal ifade biçiminin ilk örneklerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

John Cage 1930'lu yıllardan başlayarak, günümüzdeki tanımıyla ses sanatı kavramını ortaya çıkartan en dikkat çekici ve etkili sanatçılardan birisi olmuştur. Cage, 12 ton müziğinin kurucusu Arnold Schoenberg ve Henry Cowell gibi büyük bestecilerin öğrencisi olmuştur. John Cage: "Beethoven ya da Shostakovich eserlerinin parçacıklarını rastgele bir şekilde viyaklatarak çalan bir kayıt aleti, bir şekilde, yüzüne bıyık çizilen *Mona Lisa*'nın ses dünyasındaki karşılığı oluyordu" (Ross 397) ifadesi kullanılmıştır. Cage 1937 yılında yazdığı *Geleceğin Müziği: Credo (The Future of Music: Credo)* başlıklı manifestosunda geleceğin müziğinde; gürültünün ve ses efektlerinin müziğin bir parçası olması gerektiğinden, müzisyenlerin yerine ses kayıt teknolojilerinden ve çağdaş elektronik kaynaklı seslerin kompozisyonun bir ögesi olması gerektiğinden, müzikal sesler yerine her sesin müzik olması gerekliliğinden, geleceğin müziğinin eskimiş 18. ve 19. yüzyıl melodi, ton ve armonik düzeni yerine Schoenberg'in 12 ton dizgesi anlayışıyla ritmik bir düzen üzerine kurulması ve müziğin müzik dışı tiyatro, dans, radyo ve film amaçlarıyla kullanılması gerektiğinden bahseder (Cage,1967: 3-6).

Cage'in 1948 yılında tasarladığı *Sessiz Dua (Silent Prayer)* isimli eseri, insanların karşılaşma alanlarını ve bu yerlerde kurulan rastgele ilişkileri sorgulaması açısından önemlidir. Cage'nin kendi ifadeleriyle *Sessiz Dua*: "üç - dört buçuk dakikalık sıradan bir müzik kaydı uzunluğunda kesintisiz bir sessizlik olacak

şekilde, alışveriş merkezi, hava alanları gibi kamusal alanlarda fon müziği prodüksiyonu yapan Muzak² şirketine satılmak üzere tasarlanmıştır” (LaBelle, 2006: 10). Daha sonraları Cage’nin en bilinen eseri 4’33” ün bir ön çalışması niteliğinde olan bu eser, spiritüalizm etkisinde gündelik yaşam ve sosyal mekan kavramlarını imleyen ve Cage’in sanatsal bir ifade olarak ele aldığı ‘beklentsizlik – aldırışsızlık’ anlayışı içinde, alışveriş merkezi ortamından fon müziğini silerek, sessizliği ve mekanın kendi ses dinamiklerini anıtsallaştırmayı hedeflemiştir.

1950’li yıllar kapitalizm ve endüstriyellemenin, kent ve kırsal yaşam alanları dönüşme uğratmaya başladığı yıllar olmuştur. Kent yaşamında mekan kavramı gittikçe bireysel mülkiyete dayalı bir metaya dönüşürken, üretim teknolojileri bağlamında iş ve emeğine yabancılaşmaya başlayan insan, içinde yaşadığı mekanlara da yabancılaşmaya başlamıştır. Bu dönemde Cage 4’33” isimli eserini ortaya koyar. Üç parça halinde ve rasgele bir zaman dilimi için bestelenen bu eser ilk kez 29 Ağustos 1952 tarihinde New York, Maverick Konser Salonu’nda sergilenmiştir. Performans piyanist David Tudor tarafından gerçekleştirilmiştir. Tudor bu performans, her bir bölüm için piyanonun kapağını açmak, kapatmak ve sayfaları çevirmek dışında hiçbir ses çıkartmadan gerçekleştirmiştir. Performans sırasında izleyicilerin gergin hareketleri, öksürme ve iç çekme sesleri, kendi aralarındaki fısıltıları, sandalyelerinin çıkarttığı sesler, mekanın dışından içeriye sızan diğer sesler haricinde başka hiçbir ses duyulmamıştır.

John Cage bu tavrıyla geleneksel anlamda besteci, icracı ve dinleyicinin konumunu altüst etmiştir (Worby 4). 4’33” örneğinde bestecinin rolü silinirken, izleyici çıkarttığı sesler ile hem besteci hem de icracı konumuna yerleşmektedir, David Tudor yani icracı da izleyiciler ile birlikte dinleyici konumundadır. Cage’in bu yaklaşımı sadece klasik Batı sanat müziğinin dinamikleri sorgulamakla kalmaz aynı zamanda müziğin sosyal ve kültürel dinamikler çevresinde kavramsal olarak da ifade edilebileceğini göstermiş olur. Cage’in bu tavrıyla açılan alan sorgulandıkça icracı, dinleyici ve eylemin gerçekleştiği mekana ilişkin sabit tanımlar değişikliğe uğrar. Sonuç olarak Cage, *Hayali Manzara (Imaginary Landscape)*, *Pikap İğnesi Müziği (Cartridge Music)* ve 4’33” gibi yapıtlarında klasik anlamda alışılmış müzikal sesler ve ifadeler kullanmak yerine elektronik devreler, insan bedeni, izleyicilerin kendi sesleri, alışveriş merkezleri ya da rastlantı ve şans eseri ortaya çıkan sesleri koyarak, dinleme pratiğini kültürel ve sosyal bir eylem olarak vurgular. Cage klasik anlamdaki sunum, müzik aletlerinden çıkan sesler ve icracılar gibi araçları devreden çıkartarak,

² Muzak: 1954 yılında kurulan Amerikan şirketi. Alışveriş merkezi, hava alanı ve hastane gibi kamusal alanlar için fon müziği prodüksiyonu ve ses teknolojileri geliştiren kuruluştur.

dinleyicinin gerçek yaşama veya gündelik nesnelere kendilerinden çıkan seslere angaje olarak gerçeğe ulaşmalarını hedefler.

Cage'in besteciliğe getirdiği bu yeni soluk plastik sanatlar alanında hızlı bir biçimde karşılığını bulur. 60'ların sonuna gelindiğinde Cage'in öğrencisi olan ve profesyonel müzisyenlikten plastik sanatlar alanına geçen Max Neuhaus ses işleriyle dikkat çeken bir sanatçı olmuştur. Neuhaus 1966-68 yılları arasında *Dinle (Listen)*, 1967'de *Açık Hava Müziği (Drive-in Music)* ve 1977 yılında da *Times Meydanı (Times Square)* adlı eserleriyle ses sanatı anlamında önemli eserler yaratmıştır ve bu üç eserle birlikte, Cage'in sosyal gündelik yaşam düşüncesi üzerinden dış mekana doğrudan müdahalelerde bulunarak yeni anlam ilişkilerini yaratmıştır.

Neuhaus'un *Dinle* isimli çalışması, yukarıda bahsedilen türden bir yabancılaşmaya, sosyal mekanlara yeniden anlam kazandırma çabasıyla karşı duran bir direnişi ifade etmektedir. Bu yapıt, Neuhaus'un önderliğinde, belirli bir rota üzerinde gerçekleşen ve katılımcıların bilinçsiz, pasif dinleme alışkanlıklarını, bilinçli, aktif dinleme pratiğine dönüştürmeyi hedefleyen ses yürüyüşlerinden oluşmaktadır. Neuhaus bu ses yolculuklarıyla birlikte, yaşam alanına yabancılaşan insanın, yalnızca dinleme edimi üzerine odaklanarak, anlamsız ve soğuk olan 'mekan'ı (space), duyumunu geliştirerek samimi ve tanıdık bir 'yer' (place) fikrine dönüştürmeyi hedeflemiştir (Ouzounian, 2008: 109).

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

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

Aslında bakarsanız benim ilgilendiğim şey bu değil. Bence Cage'in asıl ilgisi, her gün işittiğimiz seslere odaklanmaktır. Bence bu, sesleri içeri taşıyarak değil, izleyiciyi gerçek mekanlara, dışarıya çıkartarak yapılabilir” (Duckworth, 2015).

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

John Cage gibi müziğiyle plastik sanatlar alanında etki yaratan bir diğer besteci de Pierre Schaefferdir. Schaeffer 1944 Fransız ulusal radyo kanalı RTF'nin elektronik müzik stüdyosunda yönetici olarak çalışmaktaydı, bu sebeple de RTF'nin fonograf, manyetik bant gibi tüm teknolojik olanaklarından yararlanmak ve kurumun 1930'lardan itibaren topladığı ses kayıtlarına ulaşabilme imkanı bulunmaktaydı. Schaeffer bu olanaklar dahilinde ses olgusunun o zamana kadar saklı kalmış tüm iç dinamiklerini araştırma imkanı bulmuştur (LaBelle, 2006: 26).

Pierre Schaeffer 1948' yılında Somut Müzik (*Musique Concrète*) adını verdiği yeni müzikal anlayışını Paris'te duyurmuştur (Ouzounian, 2008: 53). Somut müziğin estetiği temel olarak kayıt edilmiş her türlü ses üzerine kurulmuştur. Bir sesi düzenli olarak tekrar tekrar çalmak, çalım süresini değiştirerek sesin ton değerleriyle oynamak, çeşitli efektler kullanarak tını karakterini değiştirmek somut müziğin temel ses biçimlendirme anlayışı olmuştur. Somut müzik iki önemli öğeden oluşmaktadır: 'Ses Nesnesi' (*L'Object Sonore*) ve 'Akusmatik' (*Acousmatics*). Pierre Schaeffer Ses Nesnesi kavramıyla; herhangi bir kaynaktan alınmış herhangi bir sesi, yukarıda bahsedilen değişkenler doğrultusunda yeniden biçimlendirerek, orijinal sesin kaynağından mümkün olduğunca uzaklaştırmasıyla bağlamından kopartmayı, farklı sesleri bir araya getirerek yeni anlamlar yaratmayı böylece sesleri nesneleştirmeyi hedefler (LaBelle, 2006: 27).

Schaeffer'e göre ses nesnesine yalnızca sesi bağlamından kopartarak ulaşılamamaktadır, bunun için akusmatikten faydalanmak gerekmektedir. Akusmatik, bir ses kaynağının görsel referanslarının ortadan kaldırılması anlamına gelmektedir. (Wosley, 2009: 44). Bu bağlamda akusmatik aracılığıyla bir ses, görsel referanslarından arındırılarak, kişiden kişiye değişiklik gösteren bir ses nesnesine dönüşmektedir. Karanlık bir ortamda, hoparlörler aracılığıyla dinleyicisine ulaşan ses nesnesi, sesi çıkaran nesnelere bir araya getirerek değil, yalnızca seslerin bir araya gelmesiyle yeni anlamlar yaratır (LaBelle, 2006:30). Schaeffer, sesleri görsel ve anlamsal olarak kaynaklarından kopartarak gerçeğin üzerine bir perde çeker, elektronik cihazların ve manipülasyon aracılığıyla ortaya konulan ses objeleriyle, sese ilişkin tüm detaylar ortaya çıkar, geliştirilmiş ve genişletilmiş bir müzikal deneyim yaşanır ve böylece dinleyici yeni anlam dünyaları kurabilir. Schaeffer'in eserleriyle sesler izleyicilerin zihinlerinde,

kendilerine ait görüntüler ve anlamlar yaratır, akusmatikle fiziksel mekan sıfırlanır ve alıcılar kendi zihinlerinde yeni mekânsal ilişkiler ve tanımlamalar yaparlar.

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

Sesleri doğal ortamından koparıp yeni bir mekanda yeni ilişkiler kuracak şekilde bir araya getirme düşüncesi Francisco Lopez'in çalışmalarında da belirgin biçimde kullanılır. Lopez ses manzaraları canlandırdığı yapıtlarında sese yönelik ekstrem bir saflık arayışını sanatsal bir problem olarak benimsemiştir. Özellikle canlı performanslarında kullandığı sesleri, izleyicilere olabilecek en saf haliyle, dış etkilerden tamamen arındırılmış bir şekilde ulaştırmaya çalışmaktadır. Lopez bu hedefine ulaşabilmek için 1960'lı yılların akusmatik müzik geleneğinde olduğu gibi izleyicilerinin gözlerini ışık geçirmez bantlarla kapatarak sadece sese odaklanmalarını sağlamıştır. Lopez 2000'lerde gerçekleştirdiği *La Selva* adlı yapıtında, Kosta Rika yağmur ormanlarına giderek ses kayıtları toplamış, bu kayıtları stüdyo ortamında bir araya getirerek işitsel manzara kurgusu yapmıştır.

Lopez bu çalışmasında ormandaki bütün sesleri kaydetmiştir, örneğin rüzgar, orman canlıları gibi işitilebilen sesler ile birlikte, orman zemininin hareketi, bitki hareketleri, böceklerin yerleşim alanlarındaki faaliyetleri gibi işitilemeyen sesleri de kaydetmiştir. Lopez *La Selva* da topladığı bütün sesleri aynı desibel seviyesinde eşitleyerek bir ormanı ses ile belgelemek yerine, ormanda gerçekleşen her şeyi sanatsal bir şekilde yeniden kurgulayarak yeni bir temsil olanağı bulmuştur. Lopez izleyicilerinin zihninde *La Selva*'da olduğu gibi gerçek bir mekanı gerçek ortamından bağımsız olarak yeni bir yerde, tamamen alıcının imgeleminde sanal bir şekilde yeniden canlandırır.

John Cage ve Pierre Schaeffer gibi ses sanatının önünü açan bir diğer sanatçı da Fransız besteci Edgard Varése'dir. Varése de tıpkı Cage ve Schaeffer gibi Batı sanat müziğinin tonal, dizisel ve tınısal olarak son derece kısıtlı olduğunu düşünmekteydi. Varése'ye göre: "müzik acilen bu kısıtlı anlayıştan özgürleştirilmeli, zamana bağımlı olan düzenlemeler de fiziksel mekana yansıtılmıydu" (Varése, 2004: 19).

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

Varése'nin Elektronik Şiir adlı somut müzik çalışmasında çok kanallı manyetik bant çalarlar aracılığıyla kontrol edilen sesler, amplifikatörler aracılığıyla güçlendirilerek, fuarın yapıldığı mekana 425 ayrı hoparlörden mimariyle ilişkilendirilerek yönlendirilmiştir. Varése böylece fiziksel olarak sesi, tıpkı gerçek dünyada olduğu gibi pek çok farklı açıdan ve kompleks bir biçimde mekana yansıtarak ses aracılığıyla fiziksel mekanı yeniden betimlemeyi başarmıştır. Bu betimleme, elektronik olarak manipüle edilen seslerin frekans, tını, ton, ritmik düzenleme, anlam ve kavram arasındaki niteliksel kontrastlarıyla, tıpkı Pierre Schaefferin akusmatik düşüncesinde olduğu gibi görsel betimlemeler de yaparak, mekanı hem akustik hem de görsel olarak geometrik bir şekilde yeniden biçimlendirmiştir.

1970'li yıllardan itibaren, sanatçılar mimarının hem sosyal hem de işitsel alan üzerindeki etkileri başta olmak üzere, ses ve mekan ilişkilerini sorgulayan sanatsal problemler ile ilgilenmeye başlamışlardır. Avusturyalı sanatçı Bernard Leitner mimarlık kökenli bir sanatçı olmasına rağmen 1960'lı yıllardan itibaren ses üzerine çalışmaya başlamıştır. Mimarlık disiplininden aldığı bilgiler doğrultusunda sesi hem bir mekan yaratmak hem de mevcut mekanın algısını değiştirmek üzere sanatsal bir araç olarak kullanmıştır. Leitner mekan konusunu insan bedeni ve beden aracılığıyla gerçekleşen bir işitme üzerinden iç mekan, insan bedeninin dışında kalan ve mimarının etkisiyle biçimlenen işitsel alanı ifade eden dış mekan olmak üzere iki farklı şekilde işlemiştir.

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

“Bir çizgi sonsuz noktadan oluşan bir dizidir. Bir ses çizgisi ise peş peşe dizilmiş hoparlörler aracılığıyla sesin bir hoparlörden bir diğerine yönlendirilmesiyle oluşur. Bir mekan çizgiler ile tanımlanabilir. Ses çizgileri de aynı şekilde hareket eden ses aracılığıyla mekanı tanımlayabilir” (Leitner, 2008:136).

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

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

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

Bill Fontana ifade ettiği eş zamanlı dinleme ağlarını, spesifik bir bölgeye ya da mekana ait sesleri, alıcılar ve vericiler gibi çeşitli yayıncılık teknolojileri kullanarak, önceden belirlenmiş dinleme mekanlarına yönlendirerek oluşturmayı başarmıştır. Fontana, yapıtlarında görünmez olanı görünür kılmak, işitme

kabiliyetlerimizin dışında kalanı ulaşılabilir kılmak, sesin fiziksel özelliklerini manipüle ederek zaman algısını parçalamak gibi kavramsal stratejileri benimsemiştir.

Fontana mimari yapılar ve insan etkileşimini incelediği *Armonik Köprü* (*Harmonic Bridge*) isimli çalışmasını 2006 yılında Londra'da gerçekleştirmiştir. Bu eser, Thames nehri üzerinde bulunan ve Tate Modern ile St. Paul Katedrali'ni birleştiren Millennium Foot Köprüsü üzerine yerleştirilen bir dizi sensör aracılığıyla toplanan sesleri, eş zamanlı olarak, Tate Modern içindeki Turbine Hall adlı sergi mekanına ve Londra metrosunun Southwark istasyonuna hoparlörler aracılığıyla yansıtmıştır. Köprü nehir akıntısı, rüzgar ve sıcaklık değişimleri gibi doğal nedenler dışında üzerinden geçen insanların rastlantısal hareketlerine de tepki vermektedir. Fontana, mimari yapıya ilişkin görünürde statik olan ancak, kendi içinde sürekli değişim gösteren köprüye ait rezonansları sergi mekanı ve kamusal alana taşıyarak, köprünün normalde algılanamayacak olan ses dinamiklerini işitilebilir hale getirerek, söz konusu iki mekanı birbirine bağlayan köprüyü farklı bir biçimde yeniden inşa etmiştir.

SONUÇ

Ses bir ifade alanı olarak avangart müzisyenlerin ileri sürdükleri yeni fikirler ve yapıtlarla birlikte hem Batı klasik müziğine ilişkin yeni tanımlamalar getirmiş hem de klasik müzik geleneğinden özgürleşerek yeni üretim alanlarına yayılmıştır. Özellikle 1960'lı yıllardan başlayarak ses bir üretim mecrası ve bilgi alanı olarak plastik/görsel sanatların alanına eklenmiştir. Sesin görsel/plastik sanatlar alanında kullanımı müzikal zaman ve ritmik düzenlemenin ötesinde mekan kavramını problem edinen bir tavır olarak ön plana çıkmıştır. Ses bu anlamıyla fiziksel, akustik, plastik bir süreç dahilinde mekânsal, kavramsal, sosyal, kültürel, ekolojik, ve sembolik bilgi ileten bir imge olarak özerk bir ifade biçimine dönüşmüştür. Günümüzün dijital üretim, depolama ve manipülasyon ortamında ses sanatı, tıpkı ortaya çıkmaya başladığı ilk zamanlarında olduğu gibi müzik, video, mimari, ekoloji, fizik gibi farklı bilgi alanlarının arasında bir yerde, disiplinlerarası etkileşime dayalı özerk bir üretim biçimi olarak değerlendirilmektedir.



KAYNAKÇA

- Cage, J. *A Year from Monday; New Lectures and Writings*. Middletown, Wesleyan UP, 1967
- Kelly, Caleb. *Sound*. London: Whitechapel Gallery, 2011
- LaBelle, Brandon. *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. New York: Continuum International, 2006
- Leitner, Bernhard. *P.U.L.S.E.: Räume Der Zeit = Spaces in Time*. Ostfildern: Cantz, 2008
- Licht, Alan. *Sound Art: Origins, Development and Ambiguities*. Organised Sound. 14.01 2009: 3. Baskı
- Little, William, Murray, James A. H. and C. T. Onions. *Music*. Tan. 1. The Oxford Universal Dictionary. Oxford: Clarendon, 1955, 1300. Baskı
- O' Doherty, Brian. *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekanın İdeolojisi Çev.* Ahu Antmen. İstanbul: Sel Yayıncılık. 2010
- Ouzounian, Gascia. "Sound Art and Spatial Practices Situating Sound Installation Art since 1958". 2008
- Ross, A. *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007
- Say, A. *Müzik Nedir, Nasıl Bir Sanattır?* İstanbul: Evrensel Basım Yayım, 2008
- Varèse, E. *The Liberation of Sound*. Audio Culture: Readings in Modern Music, ed. Christopher Cox and Daniel Warner. London: Continuum, 2004 Baskı
- Wallin, Nils L., Björn, M. ve Steven B. *The Origins of Music*. Cambridge: MIT, 2000
- White, John D. *The Analysis of Music*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1976
- Wolsey, M. *Perceiving Voices in Contemporary Art an Auditory Exploration of Image, Sculpture and Architecture*. Concordia University, 2009

İNTERNET KAYNAKLARI

Duckworth, W. *A Conversation with Max Neuhaus and Ulrich Loock*. Max neuhaus.info. Erişim Tarihi: 29 Eylül 2015

Fontana, B. *Harmonic Bridge: Artist's Statement*. tate.org.uk. Erişim Tarihi: 11 Ekim 2015

Kahn, Douglas. *Sound Art, Art, Music*, Special Issue On Sound Art, ed. Ben Basan. The Iowa Review Web, 8:1. Şubat/Mart (2006). Erişim Tarihi: 1 Eylül 2015

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

"Permanent Works of Max Neuhaus." max-neuhaus.info. Erişim Tarihi: Eylül 2015

Worby, Robert. *Introduction to Sound Art* robertworby.com. 2006. Erişim Tarihi: 26 Kasım 2014