

Sesin Görüntüsü / Görüntünün Sesi¹

Image of Sound / Sound of Image

Berna KARAÇALI²

Öz

Duyulara dokunan bir çağrışım alanı olarak çağdaş sanat, tek bir duyuyu algıyı yıkarak tüm duyuları aktif olmaya çağırır. Duyular alanında; ses ve karşıt alanı sessizlik, görüntü ve karşıt alanı karanlık, sanatta anlamı inşa eden temel bileşenlerdir. Ses, dinleyeni bir hikâyeye taşır, tıpkı görüntünün izleyicisini sürüklediği gibi. Bu metin; ses ve görüntü arasındaki kopmaz bütünlüğün izini sürerek, çağdaş sanat alanında ses ve görüntü arasındaki esnek sınırları tartışmayı hedefler, yapıtları göstererek seslendirmeyi dener.

Anahtar Kelimeler: Ses, Görüntü, Sanat, Çağdaş sanat.

Abstract

As a field of connotation touching senses, contemporary art demolishes perception through any single sense and summons all senses to be active. In the realm of senses, sound and its counter domain silence, image and its counter domain obscurity are basic elements constructing meaning in art. Sound conveys the audience to a narrative, exactly like the drift of the audience by the image. This text targets to discuss the flexible boundaries between sound and image in contemporary art upon tracing the non-detachable integrity between sound and image, attempts articulation by means of displaying the works of art.

Keywords: Sound, Image, Art, Contemporary art.

Sanat bir düşünme alanıdır ve “düşünce dile bağlıdır” (Leppert, 2001:16). Kültürel çalışmalar ve karşılaştırmalı edebiyat alanında araştırmaları bulunan yazar Richard Leppert’e göre “Dilin işlevi, başlıcası görme duyusu olan çeşitli duyularımız aracılığıyla bize ulaşan şeylerin, soyut ve yinelenebilir göstergeler (biçimbirim *morpheme*) ve seslerle (sesbirim *phonome*) temsilini sunmaktır” (Leppert, 2001:16). Leppert “dil”in gövdesinde görüntü ve sesi birbirine bağlar. Bu bağlamda dil, görüntü ve sesi birlikte organize eder, birbirinden ayırmaz; düşünce, görüntü ve ses bütündür.

Sanat düşüncesini taşıyan dilin temel enstrümanı tek başına görüntü müdür? Bu soru, genel olarak sanatın duyular alanı ile ilişkisini düşünmeyi gerektirir. İnsan ve yarattığı kültürün duyulara ilgisi 17. yy. başlarında dönüşüme uğrar. Bu dönemde görsel sanatların tümü, geleneksel inancı yansıtmak üzere organize olurken, duyuların rolü de, bu düşünceyi yansıtmaktı.³ Dini ve temsili geleneği yıkarak gerçeğe yaklaşan, gerçeğe yaklaştıkça bireye ve değişen günlük hayata tutunarak çözülmeye başlayan düşünsel süreçle birlikte 19. yy’a gelindiğinde duyular alanı aktifleşir, sanatın gerçeğe yaklaşma düşüncesi derinleşir ve içselleşir. Modern sanatın soyutlama düşüncesi sanatın temsil geleneğini yok ederken, akıl ve duyular alanı kesintisiz bir arada işlemeye

¹ Makale başvuru tarihi: 19.10.2017, makale kabul tarihi: 18.02.2018.

² T.C. Altınbaş Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, bernakaracali@gmail.com.

³ Leppert, ünlü Flaman sanatçı Jan Brueghel’in 1617 – 1618 yılları arasında ürettiği “Beş Duyu Resimleri”nde duyuların dini metafor olarak kullanımlarının son bulduğunu ve görme, işitme, dokunma, tatma duyuların tüketime sunulan dünyevi hazların propagandasına dönüştüğünün altını çizer.(Konuyla ilgili daha detaylı için bkz. Leppert, R. (2001), “Sanatta Anlamın Görüntüsü”, V - Duyular Bölümü, s.139-151)



başlar. 20. yy'ın ilk yarısında, düşünce yüklü bu yeni içerik ve yaklaşımların ürettiği güçlü etkileşim alanında avangard (öncü) hareketler tetiklenir ve kırılma derinleşir. Bu kırılma alanında sanat düşüncesini taşıyan üretim biçimleri yeni bir patikaya, mekanik olandan elektronik olana evrilme yoluna girmiştir. Bu bağlamda teknolojinin sunduğu imkânlar, duyular alanını bütünüyle sanatın anlatısına ekler. Fotoğraf, ses, video, sinema ve dijital ortamın sunduğu yeni olanaklar geleneksel üretim yöntemlerini değişime uğratar, sanatın söylem alanı genişler. Sanatın kurduğu dil içinde görüntü ve ses arasındaki etkileşim alanı aktifleşir. Görüntünün duyulabilir ve sesin görülebilir boyutu arasında gidip gelen bu devinimli çağrışım alanı postmodern süreçte sanatın anlatı zemininde iç içe geçer, sanatın kurduğu dilin anlam katmanlarına eklenir, sanatın anlatısına aracı olur. Çağdaş sanatın da kaynağı olan bu disiplinlerarası düşünce ve eylem alanında ses ve görüntünün duyular alanında hareketli etkileşimi kuvvetlenerek varlığını sürdürür.

“Ses görüntüyü içerir mi?” ya da “görüntü sesi içerir mi?” problemi, sanat düşüncesinde görüntü ve ses arasındaki ortaklığı görünür kılmak ve bu sorgu alanını derinleştirmek adına önemli bir çıkış noktası önerir. Bu bağlamda, öncelikle, sanatta avangard düşüncenin tüm disiplinleri kapsayan etkisini belirgin kılarak, çağdaş sanatı taşıyacak zemini görüntü-ses ekseninde düşünelim.

“İşitilebilir sesler evreninde müzik, şeylerin çıkardığı gürültüler ve dilin sesleri diğer duyuşal verilere gönderme yaparak anlam kazanır” (Arnheim, 2009:33-34). Makine estetiğini yaratma peşindeki fütüristlerin etkisinde zamanla, resimden müziğe doğru yol alan ressam Luigi Russolo, günlük hayatın seslerinden senfonilerini bestelediğinde sesi düşünceyi kavramsallaştıran bir araç olarak görüntünün yerine koyar. Doğanın ve modern sanayi toplumunun çıkardığı sesleri -gürültüyü kullanarak 1913'te *Gürültü Sanatı* başlıklı manifestosunu yayınlayan Russolo, yaşamı direniş ve tepki olarak organize eden Dada müziğine, Rus devrimini izleyen toplu sanat gösterileri içinde üreten müzik kuramcısı ve besteci Arseny Avraamov'un makine seslerini kullanarak bestelediği *Sirenler Senfonisine* ve 1920'lerin makine müziğine öncülük eder. Bu öncü düşünce, 2. Dünya savaşı sonrası oluşan Fluxus, Situasyonist Enternasyonal gibi avangard (öncü) düşünce ve eylemin gövdesinde, görüntü ve ses etkileşiminin öne çıkmasında etkili bir başlangıç noktası olur. Ses, 20.yy'ın ilk yarısında avangard hareketlerin performans, sokak gösterilerinde öne çıkan bir ifade aracı olarak, sanatın kent sokaklarına taşan gösteriminde belirgin bir rol elde eder. “Kent, dolaysız sınırlarını aşan etkilerinin toplamından oluşur. Kentin asıl genişliği budur ve varoluşu bu toplam içerisinde açığa çıkar” (Simmel, 2003: 97-98). Kentin gürültüsüne avangard sanatçının verdiği yanıt, gürültüye karışmak olur. Sanat, kentin işitilebilir fiziksel enformasyonu yansıtarak, yaşamın kaotik içeriğine göndermede bulunur, böylelikle ses görüntüyü içerir, kavramsallaşır, düşünceyi taşır. Yaşamın bütününden kopan sesler ve görüntüler yeni bir akışta kaynaşır, sanatın özgürlüğe ilişkin yeni talebini birlikte seslendirir, gösterirler.

Fluxus'un öncü figürlerinden ve New York'taki *New School of Social Research*'te (Yeni Sosyal Araştırmalar Okulu) dersler veren John Cage sesi form olarak düşünür. Dada'dan aldığı kolaj tekniği ile Marcel Duchamp'ın çığır açan hazır nesne fikrini “hazır ses” kullanarak genişletir. Avangard, deneysel, rastlantısal yöntemler geliştiren Cage, ses ve ses algısı üzerine önemli kuramlar üretmiştir. Ancak asıl keşfi “sessizliği” duymuş olmasıdır. İlk kez 1952'de New York'ta piyanist David Tudor tarafından icra edilen *4'33*” Cage'in sessizliği işlediği ilk eserdir. İşin bütünü farklı uzunlukta üç sessiz bölümden oluşur. Kronometreyle ölçülen belli zamanlardan sonra piyanonun kapağı kapanır, sonraki sessiz bölüm dinlenir. Hiçbir şey olmayacağını anlayan dinleyici/izleyiciler rahatsız olmuş, öfkelenmişlerdir. Cage, konser salonunu terk eden dinleyici/izleyicilere sessizliği sunmuştur. İzleyicinin sessizliğe tepkisi, seslenmemiş olsa da öfkenin gürültüsüdür. Amaçlanmayı ve hiç duymadığını arayan Cage için “hiçbir ses kendini yok eden sessizlikten



korkmaz; ve sese gebe olmayan sessizlik yoktur” (Kısaoğlu, 2013). Cage’in sunduğu sessizlik, tepkinin sesini doğurur, izleyiciyi gerçeğe, tepkisizliğiyle yüzleştirir. Sessizlik, sesin karşıt alanı olarak sesi besler. “Karşıtlar alanı” görsel ve işitsel sanatlar için güçlü anlatılar inşa eder. Görsel sanatlarda anlatı alanı, zıt kutupları kullanarak güçlü metaforlar üretir, anlamı keskinleştirir. Görüntü, karşıtların dengesi ile kuruludur; renkli olana karşı renksizlik, büyüğe karşı küçük, boşluğa karşı doluluk gibi sonsuz karşıtlar alanı birbirini görünür kılar. Cage bu geleneğe yaslanarak sesi, sesin olmadığı yerden duyurur. Cage’in sunduğu karşıtlar alanında sessizlik ölüm, ses yaşamaktır; sessizlik suskunluk, ses konuşmaktır; sessizlik karanlık, ses aydınlıktır, ışıktır; sessizlik hiçlik, ses varlıktır; sessizlik iletişimsizlik, ses iletişimdir. Cage’in yöntemi, kavramsal düzlemde kendi karşıtlar alanını bu şekilde belirgin kılar, sessizlikte gizli sesi duyurur. Cage’in yarattığı sessizlik, kavramsal düzlemde kendi karşıtlar alanını kurar, sessizlikte gizli sesi belirgin kılar. Sunulan sessizlikte gizlenen ölüm, suskunluk, karanlık, hiçlik, iletişimsizlik öfkeyi kışkırtır. Cage, izleyiciyi beklemediği yerden vurup, öfkesine rağmen tepkisizliğini gösterir ve uyandırır. İzleyiciden yaşama, konuşma, aydınlanma, var olma ve iletişim kurma özgürlüğünü talep etmesini bekler.



Resim 1: Ingmar Bergman, *Tystnaden* (Sessizlik), 1963.

Sese karşı görüntü ise, “zaman ve mekânda manevra yapmayı öğrenirken kullandığımız temel araçtır. Görüntü, bir teşhis, tahmin ve tasdik ‘düzeneği’dir” (Leppert, 2001:16). Sanat yapıtında kurgulanan görüntü zihni harekete geçirir, izleyici kendi çağrışımlarıyla onu seslendirir, bir anlamda yapıtı dinler, böylelikle görüntü düşünsel bağlamda sesi içerir. Leppert’e atıfla, sanat yapıtı “gözlerin kulağıdır; çünkü işitilecek hiçbir şeyin olmadığı zaman bile gözler işitme işlevine ayak uydurabilir” (2001:142). Ses ve görüntüyü bir bütün olarak yeniden organize eden sanatın açılı-

mı fotoğraf, sinema ve sonrasında video ile genişlemeyi sürdürür. Görüntü ve ses birlikteliğinin izleri, diğer sanatlardan beslenen sinema alanında yeni arayışlar içinde yönetmen sinemasında belirgin hâle gelir. II. Dünya savaşı sonrası Avrupa’nın umutsuz atmosferinde, modern dünyaya ve modernitenin değerlerine saldıran yarattığı karanlık, sorgulayan, öncü sineması ile öne çıkan İsveçli yönetmen Ingmar Bergman, kurduğu dilde görüntü ve sesi kavramsal boyutta birbirinden ayırmaz. Bergman’ın bu bağlam içinde öne çıkan, 1963 yapımı *Tystnaden* (Sessizlik)⁴ baştan sona kurduğu siyah-beyaz atmosfer ile, modern insanın iletişim sorunlarını ele alır, iletişimsizlik, sevgisizlik, yalnızlık kavramlarını sessizliğe ve karanlığa yatırarak tartışır (Resim 1). Bergman’ın kurgusunda; siyah-beyaz renk ve ona eşlik eden sessizliğin görüntüsü, sözlü iletişimin eksikliğidir. Ses ve karşıt alanı sessizlik, görüntü ve karşıt alanı karanlık Bergman’ın odağı olan iletişimsizlik kavramının göstergeleri olarak yarattığı sinema dilinin gövdesi olur.

⁴ 1963 yapımı *Tystnaden* (Sessizlik), Ingmar Bergman’ın *Oda Üçlemesi* olarak bilinen filmlerinin üçüncüsüdür. Bu üç film, oda tiyatrosunun az kişi, sınırlı mekân ve sınırlı zamanda gelişen olaylara dayalı temel kuralından hareket eden Bergman için tanrı ve insan üzerine denemelerdir. Serinin ilk filmi, gerçeğin karanlık ve karamsarlığını, parçalanmış bir aile üzerinden tanrının sessizliğini tartışan *Through a Glass Darkly*’dir (Aynadaki Gibi) (1961). Serinin ikinci filmi *Winter Light* (Kış Işığı) (1962) varoluşu sorgular. “Neden Yaşamalıyız?” “Biz Kimiz?” sorularıyla, tanrının sessizliğini tartışır. Üçlemenin karakterleri huzursuz, içsel olarak güçsüz, birbirleriyle çatışan ve kocaman bir manevi boşluğun içinde, karanlık bir sessizliğin içinde hareket ederken, izleyiciyi de benzer duygulara sürükler.

Filmde vagonun penceresinden güneşin doğuşunu izleyen çocuk imgesi filmde tek kare görüntü olarak koparıldığında, karanlığın içinde hareketten kopmuş bağlamıyla sessizliği gösterecek kadar güçlü bir imgedir (Resim 1). Film akarken, çocuk bu atmosferde kendi diline yabancı görevlilerin konuşmalarını duyar ama konuşmalar anlaşılmazdır, işitsel alan çocuğa olduğu kadar, dile yabancı izleyici için de karanlıktır. Tren az sonra karanlık bir tünele girer, görüntü karanlığa gömülür, kaybolur. Bergman, görsel ve işitsel alanı birlikte karartır, yok eder; görüntü ve sesin karşıt alanı görüntü-süz ve ses-siz olanı göstererek iletişimsizliğin imgesini ses ve görüntüye /ses-siz ve görüntü-süz olana dayanarak gösterir.

Amerikalı düşünür Joseph Margolis'e göre "insanın sanatı algılaması ile doğayı ya da herhangi bir nesneyi algılaması arasında fark vardır, çünkü insan sanata bakarken sadece maddi bir olgu görmez, sadece bir yüzey üzerine boyadan, ya da yan yana gelmiş birtakım seslerden ibaret değildir algıladığı" (Margolis, Aktaran: Erzen, 2011:36). İnsan, "bir sanat eserine baktığı/dinlediği anda gördüğü/işittiği ile metafizik (yani madde ötesi, ses ötesi) bir şey daha algılar; nasıl ki bir konuşmayı duyduğu zaman sadece sesleri değil, aynı zamanda son derece çeşitlenmiş anlamlar da algılıyor kavriyorsa," diyerek Erzen bu düşünceyi onaylar (2011:36). Erzen'in de vurgusuyla, Margolis, sanatın algısına ilişkin sunduğu düşüncesinde, sanatın gösterdiği ve duyurduğunun ötesinde çok farklı gerçeklikler içerdiğini savunur. Sanatın ürettiği anlam evreni sonsuz katmanlıdır, biçim ve içeriğin gerçeklikle ilişkisini taşıyan bu katmanlar kültürle, algıyla, doğrudan ilişkilidir. Cage ve Bergman örneklerinde olduğu gibi görüntü, ses ve karşıt alanları biçimsel bir bütün olarak, sanatın karmaşık anlatı düzleminde bu karmaşık düşünceler örgüsünü taşıyan temel araçlar konumundadır. Arnheim'in belirttiği gibi "görme ve işitme duyuları söz konusu olduğunda şekiller, renkler, hareketler ve sesler uzam ve zaman bakımından belirli ve oldukça karmaşık bir örgütlenmeye açıktırlar. Dolayısıyla bu iki duyu görme ve işitme zekayı kullanmak için en mükemmel ortamlardır" (2009: 33). Sanat taşıdığı düşünceyi yansıtmak için 60'lardan itibaren giderek öne çıkan biçimde görüntü ve sesin karmaşık örgüsünü bir arada kullanmayı sürdürür.

1960'ların toplumsal hareketlerinden beslenen Fluxus oluşumu tam anlamıyla kültürel bir muhalefet hareketidir. Sanatı ve hayatı bir bütün olarak kavrayan Fluxus sanatçıları, düzenledikleri sokak gösterileri, ses enstalasyonları, konserler ve benzeri eylemlerle uluslararası ölçekte, muhalif bir sorgu alanı yaratmayı başarır. Fluxus hareketi içinde yer alan isimlerden bir diğeri, Japonya asıllı Amerikalı sanatçı Yoko Ono, 1961 yılında *Voice Piece for Soprano* (Soprano için Sesli Parça) adlı eserini besteler. Cage ile ortak projelere de imza atmış Ono'nun bu projede amacı dinleyici /izleyiciyi müze kurallarını yıkmaya çağırmaktır. 2010 yılında MoMA bu işi tekrar sergilemeye karar verir. MoMA'nın sürekli gürültülü avlusunda *Scream* (Çığlık) isimli performans gerçekleştirilir (Resim 4). "Rüzgâra karşı çığlık/duvara karşı çığlık/gökyüzüne karşı çığlık" yazan notların bulunduğu boş bir odanın yanında mikrofon ve hoparlörler yerleştirilir. Ono, mekânda, sanatın ifade araçlarından biri olarak sesi görüntüden bağımsız kullanır. "Ses görüntüyle bağlarını koparıp gittiğinde ve ona dışarıdan, off-uzaydan, alan-dışı'ndan musallat olduğunda ise işler değişir. Ses bu durumda, görüntüyü ve dolayısıyla görüntünün yansıttığı gerçek'i avcunun içine alır, bakışın kolaycı eleştirisinin ağız da böylece kapanır" (Bonitzer, 2013:27). Bonitzer'e atıfla, Ono'nun işitsel alanı kuşatan performansında ses görüntüyle bağlarını koparır; görüntünün taşıdığı gerçeği avcunun içine alarak kışkırtan, provoke eden, yabancı hissettiren, şaşırtıcı bir atmosfer üretir. Ses bakışı yıkar, içe akar, düşünceyi ele geçirir. Özetle, performansın sesin otoritesi hakimdir. Ono'nun yaratıcı çığlığı dinleyici/izleyiciye, İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti'nin "Hadi, kalkın ayağa!..." (Antmen, 2008:65) çağrısıyla harekete geçen Fluxus anlayışının, geleneği yıkararak sanatı ve yaşamı değiştirme yönündeki idealini hatırlatır. Ono, çığ-

lııyla bir yırtılma yaratarak dinleyici/izleyiciyi uyandırmaya, farklı bakmaya, sınırları aşmaya, kuralları yıkmaya çağırır.

1970'lere gelindiğinde sesi merkeze alan ve ifade alanı olarak sesi kavramsal olarak görün-tüden ayırmayan, farklı sanat disiplinlerini bir arada düşünmeye başlayan sanatçılar, sesi sa-nat düşüncelerini yansıtan bir araç olarak çeşitli biçimlerde kullanmayı sürdürdüler. Cage'in öğrencisi, çağdaş sanatta sesin form olarak kullanılmasında öncü olan, Amerikalı sanatçı Max Neuhaus'un *Times Square* (Times Meydanı) isimli kalıcı ses enstalasyonu bu düşünce içinde olu-şur (Resim 2).



Resim 2: Max Neuhaus, "Times Square" (Times Meydanı), Ses Enstalasyonu, New York, 1972-92



Resim 3: Jenny Holzer, *Truisms - Money Creates Taste* (Gerçek- Para Beğeni Yaradır), 1977-1979.

nırlarını deneyimleyen ve genişleten Neuhaus, sesi iletişimin kaynağı olarak belirgin kılarken, kavramsal sanat sınırları içinde düşünen Amerikalı sanatçı Jenny Holzer, Neuhaus'un tersine, başlangıçta led ışıklar ve ilerleyen zamanda projeksiyonlar kullanarak "metin"lerini başta New York olmak üzere büyük metropollerin önemli kamusal binalarına yansıtarak, düşünceyi taşıyan görüntü-metinleri iletişimin merkezine alır. Holzer, önemli bulduğu metinleri sayfalarından koparır, eleştirel düşünceler taşıyan bu metinleri kamuya sunar ve güçlü bir sorgu alanı üretir. Düşünceye beden kazandıran görüntüler, akan kelimeler, düşünceyi bu yolla hem gösterir, hem duyurur. Holzer, metinleri göstererek düşünceyi seslendirir. Holzer'in 1977-79 yılları arasında ürettiği *Truisms* (Gerçek) Holzer'in bu bağlamda ürettiği ilk işleridir (Resim 3).

Neuhaus, sesi kullanarak yaşamın akışına katılır, kamusal mekâna sesi bırakır, mekâna ses ile müdahale eder. Günlük hayatın karmaşası içinden alıntıladığı, metropole ait sesleri ye-niden üretir ve sunar. New York Bro-adway 45 ve 46. sokakta yer alan ses yerleştirmesi, New York metro ağından ses kayıt cihazıyla toplanan sesleri efektlerden geçirip yeniden üreterek 1977-92 yılları arasında hiç kesinti-ye uğramadan duyurur.⁵ Neuhaus'un kalıcı yerleştirmesi, ilk sunumunun ardından, 2002 yılından günümüze de-vam ederek toplamda 30 yıla yakın bir zaman diliminde izleyici/dinleyicisiyle buluşmuş, sesi sanat düşüncesini yan-sıtan bir araç olarak görüntü ile eşde-ğer bir konumda kullanmıştır. Neuha-us, New York'un güncel görüntüsüne sesi eklemiş, görüntü ve ses ile yeni bir düşünce formu üretmiş, bu yöntemle eleştirel bir alan yaratmıştır. 1970'lerde gazete, televizyon, fotoğraf, röportaj, reklam afişleri gibi kanallarla gelişen iletişim alanının sanat bağlamında sı-

⁵ Yapıta ilişkin daha detaylı bilgi için bkz. <http://art-nerd.com/newyork/max-neuhaus-times-square/>, bilgiler 22.02.2018 tarihinde edinildi.

Yunan yönetmen Theo Angelopoulos, *Sessizlik Üçlemesi*'nin⁶ son filmi 1988 tarihli *Topio Stin Omichli* (Puslu Manzaralar) da Alexandros ve Voula isimli iki kardeşin, yüzünü hiç görmedikleri babalarını bulmak için Almanya'ya yolculuğunu ele alır. Tren yolculuğuna başlayan iki küçük kardeş, tren koridorunda birbirlerine sarılıp uykuya dalarlar. Bu sırada kardeşlerden Voula'nın babasına özlemine taşıyan mektubu fısıltıyla kulaklara dolmaya başlar. İzleyiciye fısıldanan mektup, filmin 12. dakikasında sessizliğe döner, Voula'nın mektubu bu kez satırların gösterimiyle gözlere dolmaya başlar, fonda tren sesi tatan... tatan... tatan... kulaklara akmaya devam eder. "Bize cevap yazarsan tren sesiyle yap: tatan... tatan... tatan... tatan..." (Görsel 4).

Angelopoulos, tren sesini ("tatan... tatan...tatan...") sinema ekranına düşürüp göze ileterek, Holzer'in yaptığı sinemada tekrarlar, metni göstererek dili kullanır, düşünceye beden kazandırır, metni duyurup, göstererek algıyı yönetir, duyguyu çoğaltır. "Wittgenstein'in diyeceği gibi harf, düşünsel bir kavrayışın görünürdeki yankısıdır; kâğıda düştüğü an bir beden kazanır" (Sayın, 2003:59). Yukarıdaki satırlarda, mektubun çağrışım alanında; ses, görünürlük kazanarak sessizliği bitirir, gürültüye dönüşür ve umudu seslendirir. Anlatı, karşıt alandan, sesin olmadığı yerden, sessizlikten doğarak güçlü bir etki üretmeyi başarır. Filmin bütününde puslu, sessiz bir manzara çizen Angelopoulos, umudu sisin ardında gizler (Görsel 5). Sis dağıldığında görüntünün, sesin ve düşüncenin rengi değişecektir.

1990'larda adından söz ettirmeye başlayan Çinli sanatçı Fang Lijun'un gri tonlarda yarattığı puslu atmosfer, Angelopoulos'un çizdiği atmosferle biçimsel olarak örtüşür. Lijun'un sunduğu griye yaslı, sisli atmosfer içinde yer alan figürler tanımlanamayan mimiklere sahiptir. Yüzlerde beliren bu anlamsız mimikler tedirgin edici bir algı yaratır. Lijun'un 1990-91 tarihleri arasında ürettiği seri içinde yer alan, No:2 de ön planda yer alan figür, Norveçli ekspresyonist Edward Munch'un, doğanın sesini dışa vurduğu 1893 tarihli *Çığlık*'ını kendi zamanında tekrarlar (Görsel 6). Ancak, Lijun'un esneyen ya da inleyen figürü Munch'un ıstıraplı çığlığından ziyade, postmodern duyguların bireyi saran vurgusunu



Resim 4: Theo Angelopoulos, *Topio Stin Omichli* (Puslu Manzaralar), 0:12:33, 1988.



Resim 5: Theo Angelopoulos, *Topio Stin Omichli* (Puslu Manzaralar), 1988.



Resim 6: Fang Lijun, *No:2*, Tuval üstüne yağlı boya, 80.2cm x 100cm, 1990-1991.

⁶ Theo Angelopoulos, *Sessizlik Üçlemesi: Kitara'ya Yolculuk* (1984), *Ancı* (1986), *Puslu Manzaralar* (1988).

taşır. Lijun'un figürü çağın içindedir, çağın bireyi saran sorunlarıyla sarmalanmıştır ve haykırmaktadır. Metropol hayatının, tüketim toplumunun yarattığı benzerliklerin içinde bireyin kişiselliğini ortaya koyma, farklı olduğunu kanıtlama çabası Lijun'un resminde ele aldığı şekliyle, yeni bir formda öne çıkar.

“Sonunda insan, kasıtlı bir şekilde tuhaf olmaya teşvik edilir; yani, yapmacık tavırlar, ani değişkenlikler gibi metropole özgü aşırılıklara yönelir. Bu tür davranışların anlamı, içeriklerinde değildir kesinlikle: ‘Farklı olma’, çarpıcı bir şekilde diğerleri arasında sivrilme ve böylece dikkat çekici olma şeklinde ortaya çıkan formlarıdır.” (Simmel, 2003:99)

Lijun'un birbirine benzeyen figürlerle sunduğu kaotik resimde bireyin farklı olma talebinin göstergesi bireyi kuşatan rahatsız edici mimikler ve bu mimiklere eklenerek resimde gizlice yer kaplayan sesli boyut olur. Lijun, görsel alana olduğu kadar, kuvvetli şekilde işitsel alana da saldırır. Lijun'un kurduğu dil, açıkça, görüntüyü sese tercüme etmektedir.

1990'larla birlikte 60'ların öncülüğünde gelişen eleştirel yaklaşımların tümü, yeni bir form olarak, disiplinlerarası sınırlarda hareket eder. Sanat üretimi dünya geneline yayılarak Avrupa-merkezci sanat olgusundan uzaklaşıp küresel ölçekli sanata evrilir. “Artık kopuş anı 1989'dur ve ‘çağdaş sanat’ şu veya bu şekilde ‘küresel'dir” (Rajchman; 2014:30). Yeni teknolojiler, iletişimin etkileşim boyutuna evrilmesi gibi küresel ölçekli toplumsal ve kültürel olgular, yeni düşünme ve üretme biçimlerine kaynaklık eder. 2000'lerle birlikte sanatın, düşüncenin, tasarımın tüm disiplinleri bir arada işlemeye başlar, birbirlerinden beslenerek disiplinlerin kesiştiği sınırlarda düşünce ve deneyim alanlarını genişletirler.



Resim 7: Nicola Basic, *The Sea Organ* (Deniz Orgu), Zadar, Hırvatistan, 2005.

Bu bağlamda mimar Nicola Basic'in sanat-tasarım fikirlerini iç içe geçirerek, kamusal alanda görünür kıldığı üretim alanı, görüntü ve sesin yeni formlarını çağdaş üretim alanı içinde bir araya getirir. *The Sea Organ* (Deniz Orgu) projesi kamusal alanda rüzgârın ve dalgaların müziğini duyurmayı dener (Resim 7). Hırvatistan'ın Zadar kıyılarında, kamusal mekânda, 10 metrelik bir alanında inşa edilen 7 ayrı bölmenin alt yüzeyi, Basic'in tasarım fikrinin odağında yer alan notaları taşıyan farklı boyutlardaki polietilen tüplerden oluşur. Dalgaların sesini, doğanın müziğini duyulur kılan proje, denizin sesini bir çeşit deneysel müziğe dönüştürür. Doğanın dili,



Basic'in tasarımı org aracılığıyla başka bir dile dönüşür. Denizin ve rüzgârın sürekli değişen kendi iç dinamikleri, değişen yeni melodiler üretir. Ses, bir kez daha izleyici/dinleyiciyi kendi içine gömer, kuşatır. Çevresiyle yeni bir bağlantı geliştirmesini sağlar. İzleyici, çevresini, kendini, konumunu ve çevre ile ilişkisini yeniden tanımlar. "San-ki doğanın kendisi mucizevi şekilde konuşmaya başlamıştır, mırıltılarının karışık ve karmaşık senfonisi hiç belli etmeden hakiki bir müzik hâline gelmiştir" (Zizek, 2014:117).

Benzer yaklaşımlar üreten Tonkin Liu'nun⁷, 2006 yılında gerçekleştirdiği ses heykel, *The Singing Ringing Tree* (Şarkı Söyleyen Ağaç) projesinde sanat-tasarım-bilim sınırlarında hareket eden düşüncesine sesi aracı ederek doğayı ve insanı birleştirmeyi dener (Resim 8). Heykel, doğanın nefesiyle, doğanın müziğini insanın kulağına akıtır. Değişken uzunlukta istiflenmiş çelik



Resim 8: Tonkin Liu, *The Singing Ringing Tree* (Şarkı Söyleyen Ağaç) Burnley, İngiltere, 2006.



Resim 9: Bela Tarr, *The Turin Horse* (Torino Atı), 2011.

borularla, devinen bir hortumu andıran gövde, doğanın sesini taşır, sesi bir başka formda duyurur. Heykel, bulunduğu tepenin hakim rüzgârına yaslanmış, doğanın nefesiyle şarkısını söyler. Değişken rüzgârı hissettirmenin ötesinde, doğanın müziğini duyurarak, dinleyeni sesin içine gömer. Heykelin hedefi, doğayla uyum ve tam bir birleşme deneyimi yaşatmaktır ve bunu başarır. İzleyici/dinleyiciye, görerek, duyarak, dokunarak doğanın bir parçası olduğunu hatırlatır.

Friedrich Nietzsche'nin ölümüne kadar süren, içe kapanış ve suskunluk dönemini başlangıç noktası alan Bela Tarr'ın 2011 tarihli *The Turin Horse* (Torino Atı) filmi, baştan sona tüm duyuları ele geçirir, ancak filmin atmosferi sessizlik üzerine kurulmuştur (Resim 9). Basic ve Tonkin Liu'nun yaşamı ve doğayı daha kuvvetli dinleme isteğinin tersine rüzgârlı ve çorak bir arazide, ıssız bir çiftlik evinde geçen hikâye, baştan sona kurduğu yavaş akan görüntüler ağıyla da sessizlik anlatımını besler. Baba ve kızın birbirleriyle olan sessiz iletişimleri de bu bağlamda çarpıcı bir biçimde işlenmiştir. Baba, kız ve atlarının rahatsız edici sessizlikte geçen rutin hayatları; görsel, işitsel bir atmosfer yaratır; izleyici bu yavaşlığın, sessizliğin ve tekrarin esiri olur; sıkışmış ve hapsolmuş hisseder. Basic ve Tonkin Liu'nun tersine, hayatın sesi ve rengi yok olmuştur. Film baştan sona saran rüzgâr sesi, ölüm sessizliğinde geçen bir hayatı olan baba-kızın, yaşama mücadelesinin içinde oldukları duygusunu taşıyan önemli bir motiftir. Yaşam bütün yıkıcılığıyla sürmektedir, bundan kaçış imkansızdır, yaşamak bir anlamda katlanmaktır.

2011 tarihinde Venedik San Giorgio Bazilikası'nda izleyiciyi içeriye girer girmez kuşatan ses, Tarr'ın yarattığı, karanlık, gerçekliği saran rüzgârın sesini hatırlatır. Etki, onun kadar güçlüdür...

⁷ Mimar Mike Tonkin ve Anna Liu tarafından Londra-İngiltere'de kurulmuş bir mimarlık ofisi. Sanat, enstalasyon, tasarım vb. işlerle sanat/ tasarım alanında mimarlığın ötesinde projeler üretmişlerdir.



Resim 10: Anish Kapoor, *Ascension* (Yükseliş), 54. Venedik Bienali, San Giorgio Bazilikası, 2011.



Resim 11: Pinaree Sanpitak, *Anything Can Break* (Her Şey Bitebilir), Ses Enstalasyonu, 2012, Sidney Bienali.

Tayland doğumlu, Pinaree Sanpitak'ın 2012 tarihli Sidney Bienali'nde gerçekleştirdiği *Anything Can Break* (Her şey Bitebilir) isimli etkileşimli ses enstalasyonu, ses ve görüntüyü birlikte organize eden bir diğer örnektir (Resim 11). Sanpitak, geleneksel kağıt katlama sanatı origamiden yola çıkarak hazırladığı yüzlerce küp ve bulutları andıran cam kütleleri galerinin tavanına asar. Tavanda oluşan kütle ve sunduğu ses kuvvetli bir çekim alanı yaratarak Kapoor'un *Yükseliş*'i gibi izleyici/dinleyiciyi kendi alanına çeker.

Sanpitak'ın ses ve görüntü ile kurduğu düş/düşünce alanı, galeri mekânında izleyici için fiziksel olarak deneyimlenen mekâna dönüşür. İzleyicinin mekândaki hareketi ile işin sunduğu melodi sürekli değişirken, seslerin ve sesle birlikte hafifçe hareket eden küp ve cam bulutların sunduğu atmosfer bir düş alanının fiziksel olarak deneyimine imkân tanır. Sanpitak, projede ses ve görüntüyü birbirinin içereni olarak sunar ve bu karmaşık birliktelikten sanat bağlamında bir deneyim alanı inşa eder, tek başına ses ya da tek başına görüntünün sunamayacağı bir dil bütünlüğü yaratır.

“McLuhan'ın ‘Görüntü, ayırır; ses, birleştirir’ düşüncesinden yola çıkarak, bir şeyi görmek, seyretmek için o nesneden uzaklaşmak gerektiğini de ifade etmektedir. Hâlbuki ses insanın

(Resim 10). Çağdaş sanatın önemli temsilcilerinden, Hint asıllı, İngiliz sanatçı Anish Kapoor, bazilikanın soğuk mermer duvarlarla örülü, sessizliğin garantisi mekânında, önce kulakları şaşırır... Mekânda, sesin kaynağını arayan göz, boşluğun içinde yukarıya doğru hareket eden görüntüye kitle-nir bu defa. Gözler şaşırmıştır... Bazilikanın tavanına doğru yükselen hortum, beklenenin ötesinde, çok yüklü bir imgedir. Ses ve görüntünün birlikte attığı çılgık, izleyici/dinleyiciyi ele geçirmiş, bilincin ve zamanın ötesine savurup durmaktadır. Düşünce bu savrulmanın kıyısında devinerek, gerçeğin ötesini aşındırmaya başlar.

Kapoor, sanatın köklerinin düşüncede yattığını, düşüncenin sanatı dönüştürdüğünü, düşünce, görüntü ve sesin birbirinden ayrılmaz olduğunu kanıtlar. Kapoor, derinliğin, yalın anlatımın, duyuları ele geçirmenin, algıyı sarsmanın, beklentiye aşmanın, düşünceyi kuşatmanın, sanatın ne olduğunu duyurur ve gösterir.

içine akar. Kendinizi işitmenin, sesin içine gömebilirsiniz. Aynı şekilde görüntünün içine gömülmek imkânsızdır. Parçalayan duyu olan görmeye karşılık ses birleştiricidir. Görüntüde aranan en önemli nitelik açık seçiklik, belirginlik, ayırmadır. İşitmede aranan en üstün nitelikse uyum, birleştirmedir.” (Öztürk, 2017)

Sanpitak, projesinde kullandığı ses ögesini, eğitim, teoloji ve felsefe çalışmalarıyla Walter Ong’a atıfla birleştirici bir formül olarak kullanır. Ses insanın içine akar, izleyici kendini sesin içine gömmek üzere galeri mekânında hareket eder. İzleyici zeminde hareket ederken, tavandan akan görüntüye hem mesafelidir, hem de ses yoluyla mesafeyi kapatır, işe yakın durmak ister, görüntü ve sesin birlikte sunduğu uyumu deneyimler.

Sanat yapıtı ve izleyici ilişkisine yeni bir tanım getiren bu tip oluşumlar, teknolojinin dijitalleşmesiyle yeni bir form kazanır. Bu yeni ilişkiler bütünü içinde izleyici giderek aktifleşir ve süreci yöneten, sanat yapıtını kendi deneyimiyle tanımlayan, dönüştüren bir konuma evrilir. İzleyicinin deneyimi olmadan işlemeyen bu süreçte, duyular alanı hiç aktif olmadığı kadar aktiftir, iletişim etkileşim boyutuna evrilmiştir. Bu etkileşimli alanda, görüntü ve ses ortaklığı yeni teknolojiler yoluyla aşılar, zamana ve mekâna dair algı bütünüyle sarsılır. Bu bağlamda, Japon sanatçı Ryoji İkedâ’nın 2013 yılında gerçekleştirdiği *Test Pattern* (Deney Alanı) projesi izleyiciyi dijital ortamın temel kodları 0 ve 1’in içine gömer (Resim 12). Metin, ses, görüntü ve hareketli görüntülerden oluşan verileri 0 ve 1’i temsil eden siyah ve beyaz kodlara indirger, verileri soyut görsel formlara dönüştürür. Bu siyah beyaz kodlar, mekânda hızla akar. İzleyici bu dijital akışın parçası olur.



Resim 12: Ryoji İkedâ, *Test Pattern* (Deney Alanı), Ruhrtriennale 2013, Almanya.

Akan görüntülere eşlik eden ve sürekli akmayı sürdüren elektronik sesler zaman ve mekân algısını tümüyle sarsar. Dijital etkileşim alanını belirgin kılan, sürekli akış ve sürekli çoğalma durumunun bir yansımasını sunan İkedâ’nın dili, görüntü ve sesi birlikte kullanarak mekânı, mekân algısını değiştirir. Yeni teknolojilerin sunduğu imkânlar, geleneksel mekânların kısıtlamalarını aşar. Kendini aşma, sınırları aşma, bedeni aşma yoluyla sanatın aradığı özgürlük alanı genişler.

“Çağdaş olan vakitsiz olandır,” der Agamben (2014: 41). Kendi zamanıyla çakışmayarak çağdaşlık sınırlarını aşmayı deneyen öncü sanatçıların üretim alanı içinden buraya kadar ele alınan örnekler, ses ve görüntüyü birbirinin içereni, karmaşık bir bütünlüğün ayrılmaz parçası olarak tanımladılar ve bu metnin temel dayanağı oldular. “Sesin görüntüsü” ve “görüntünün sesi” aralığında beden bulan sanat, sınırları aşmayı sürdürüyor. Çağdaş sanatın ifade alanında, ses ve görüntünün giderek belirginleşen bu kopmaz birlikteliğine ilişkin, bu metinde verilen örnekleri çoğaltmak mümkün olurken, bu alanda, “ses ve görüntünün birbirlerine karşı üstünlüğünden söz edilebilir mi?” sorusu bu araştırmanın düğümlendiği yer olarak, kesin bir sonuç arar.

Sonuç

İtalyanca’da karşılaştırma anlamına gelen *paragone*, Rönesans’ta bir sanatın diğerinden üstün olduğunu öne sürmek amacıyla kullanılırdı (Danto, 2014: 101). Çağdaş sanatın kurduğu di-

lin, önemli unsurlarından ses ve görüntü arasında, gerçekten bir karşılaştırma yapılabilir mi? Bu metinde örneklenen sanat yapıtlarının seslendirdiği görüntüler (sesi içeren görüntüler) ve görüntüye dönüştürdüğü sesler (görüntüyü içeren sesler), bu bağlamda bir karşılaştırmanın imkânsızlığının kanıtlarıdır.

Ses, görüntü gibi başlı başına bir düşünce, bir kavramdır. Çağdaş sanatın ifade alanında, görüntüye eklenen ses görüntünün, sese eklenen görüntü sesin anlamını çoğaltarak, ses ve görüntü birbirlerini içererek, etkileşimli yeni bir yapı oluşur, sanat, böylece gerçeğe yaklaşır. Ses görüntüyü içerirken, görüntü sesi içerir, ifade alanı yeniden örgütlenir.

Günümüzde, görsel/plastik sanatların ifade alanına eklenen ses, görüntüyle buluştuğunda, fondan kurtulmuş, görüntüyle birlikte hareket eder konuma evrilmiş, etkileşimli yeni yapı içinde, sanatın ifade alanını özgülürleştirmiştir.

Çağdaş sanatın üretim alanını yakından gözlemlediğimizde, bu metnin sesine eklenecek başka görüntüler, görüntüsüne eklenecek başka sesler olduğunu kavıyoruz. Bugün, çağdaş sanatın kullandığı çoğul dil olasılıkları bağlamında ses ve görüntü, canlı ve yaşıyor konumunda, etkileşime dayalı bir ifade alanının temel unsurları olarak birlikte değerlendirilmektedir.

Kaynaklar

- Agamben, G. (2014). *Çağdaş Sanat Nedir?* Modernlik Sonrasında Sanat. A. Artun (Ed.), N. Örgü (Ed.). *Çağdaş Nedir?* (s. 41-51).Çev: Suna Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antmen, A. (2008). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Ankara: Sel Yayıncılık.
- Arnheim, R. (2009). *Görsel Düşünme*. Çev: Rahmi Ögdül. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bonitzer, P. (2013). *Bakış ve Ses*, Çev. İzzet Yasar. İstanbul: Metis Yayınları.
- Danto, A.C. (2014). *Sanat Nedir*. Çev: Zeynep Baransel. İstanbul: Sel Yayınları.
- Erzen, J. N. (2011). *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Leppert, R. (2001). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. Çev: İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rajchman, J. (2014). Çağdaş: Yeni Bir Fikir mi?. A. Artun (Ed.), N. Örgü (Ed.). *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat*. (s.19-40). Çev: Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sayın, Z. (2003). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Simmel, G. (2003). Modern Kültürde Çatışma. A. Artun(Ed.), *Metropol ve Tinsel Hayat* (s. 85-102). Çev: Nazile Kalaycı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Smith, E. L. (2004). *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*. Çev: Ebru Kılıç, Osman Akınhay, Begüm Koculmaz. İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi:72.
- Taylor, B. (2005). *Art Today*. London, United Kingdom: Laurence King Publishing.
- Zizek, S. (2014). *Tarkovski / İçsel Uzamdan Gelen Şey*. Çev: Mehmet Öznur. İstanbul: Encore Yayınları.

İnternet Kaynakları

- Kısaoğlu, S. (2013). Sessizliğin Filozofu 100 Yaşında 7 Bölümde bir John Cage Sözlüğü -Andante Dergisinden alıntı, <http://www.artfulliving.com.tr/kultur-ve-yasam/sessizligin-filozofu-100-yasinda7-bolumde-bir-john-cage-sozlugupp-i-405> adresinden 15.10.2017 tarihinde edinilmiştir.
- Öztürk, Ş. (2017). Kitap Değerlendirmesi: Walter Ong'un Sözlü ve Yazılı Kültür – Sözü'nün Teknolojileşmesi..., <https://yenimedya.wordpress.com/2017/07/27/kitap-degerlendirmesi-walter-ongun-sozlu-ve-yazili-kultur-sozun-teknolojilesmesi/> adresinden 14.10.2017 tarihinde edinilmiştir.



Görsel Kaynaklar

Resim 1: <http://10kbullets.com/reviews/film-trilogy-by-ingmar-bergman-a/> adresinden 22.10.2017 tarihinde edinilmiştir.

Resim 2: <http://animator.space/new-blog-avenue/2015/10/21/a-guide-to-new-york> adresinden 17.02.2018 tarihinde edinilmiştir.

Resim 3: <https://www.tumblr.com/search/money%20creates%20taste> adresinden 17.02.2018 tarihinde edinilmiştir.

Resim 4: <https://www.alt yazilifilm.fun/puslu-manzaralar-1988.html> adresinden 23.02.2018 tarihinde edinilmiştir.

Resim 5: <https://cafedissensusblog.com/2015/11/07/a-chapter-in-world-cinema-ebbing-innocence-in-theo-angelopoulos-landscape-in-the-mist/> adresinden 22.20.2017 tarihinde edinilmiştir.

Resim 6: Taylor, B. (2005). 'Art Today', London, Laurence King Publishing, s. 195

Resim 7: <http://thescuttlefish.com/2015/11/listen-to-the-song-of-the-wind-and-waves-played-by-the-incredible-sea-organ-of-zadar-croatia/> adresinden 27.10.2017 tarihinde edinilmiştir.

Resim 8: <https://llwproductions.files.wordpress.com/2012/01/singing-ringing-tree-02.jpg> adresinden 27.10.2017 tarihinde edinilmiştir.

Resim 9: <https://thefunambulist.net/cinema/cinema-retrospective-bela-tarr-in-new-york> adresinden 22.10.2017 tarihinde edinilmiştir.

Resim 10: <http://mymodernmet.com/anish-kapoor-ascension/> adresinden 23.10.2017 tarihinde edinilmiştir.

Resim 11: <http://www.feeldesain.com/anything-can-break-sound-art-installation.html> adresinden 18.02.2018 tarihinde edinilmiştir.

Resim 12: <https://michaelkneffel.wordpress.com/2013/08/24/test-pattern-von-ryoji-ikedai-bei-der-ruhrtriennale-2013/> adresinden 18.02.2018 tarihinde edinilmiştir.

