



Araştırma Makalesi / Research Article

**BATI'DA VE TÜRKİYE'DE PLASTİK VE FONETİK SANATLARIN DUALİTESİ
ÜZERİNE**

Hatice ÇÖKLÜ AŞKIN^{1*}
Jale Asya KAHRAMAN ÖZYILMAZ²

Öz

Sanat tarihinde, yirminci yüzyılın ilk yarısından önce plastik sanatlarda sıkça karşımıza çıkan ses, müzik ve gürültü imgeleri plastisitesi, sanatçıların geleneksel biçimlendirme yöntemlerine getirdiği yeni çeşitliliklerle dönüşüme uğramıştır. Müzikolojik olarak bir ritim, melodi ve armoniye yardımcı öge durumunda olan sesin müzikal diziminin yapıbozumu, fütüristlerin şehir gürültüsü ve endüstriyel sesleri keşfi ile ürettikleri yapıtlarda kendini göstermektedir. İkinci dünya savaşı sonrasında somut, elektronik, sentetik müzik dallarının ortaya çıkması, dönemin avangard kompozitör ve müzisyenlerinin sese yeni bakışı, sesi plastik sanatlarda da yeni bir ifade ve üretim alanına dönmüştür, sınırlarını genişletmiş, disiplinler arası bir dolaşıma sokmuştur. Bu çalışmada 20.yüzyılın sonlarında plastik sanatlar terminolojisindeki yerini alan “Ses Sanatı”nın, sanat tarihinin farklı dönemleri içinden seçilmiş kilit örnekleriyle Batı ve Türkiye’deki sanat ortamında varoluşu ve dönüşümü yeniden değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Ses sanatı, ses plastisitesi, enstalasyon, elektronik müzik.

**ON THE DUALITY OF PLASTIC AND PHONETIC ARTS IN THE WEST AND
TURKEY**

Abstract

The plasticity of sound, music and noise images, which was frequently encountered in the plastic arts before the first half of the twentieth century in the history of art, has been transformed by the new variations brought by the artists to the traditional forming methods. Musicologically, the deconstruction of the musical syntax of sound, which is an auxiliary element for rhythm, melody and harmony, shows itself in the works produced by futurists with the discovery of urban noise and industrial sounds. With the emergence of concrete, electronic and synthetic music after the Second World War, that period’s avant-garde composers and musicians’ new view of sound turned the sound into a new field of expression and production in the plastic arts, expanded its boundaries and put it into interdisciplinary circulation. In this research, the existence and transformation of "Sound Art", which took its place in plastic arts terminology at the end of the 20th century, in the art environment in the West and Turkey will be re-evaluated with key examples selected from different periods of the history of art.

Keywords: Sound art, sound plasticity, installation, electronic music.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Ordu Üniversitesi, GSF Resim Bölümü, ORCID: 0000-0003-4263-6114.

* **Sorumlu Yazar** (Corresponding Author): cokluhatice@gmail.com

² Dr. Öğr. Üyesi, Ordu Üniversitesi, GSF Resim Bölümü, ORCID: 0000-0003-4499-963X.

Başvuru Tarihi (Received): 08.11.2022 **Kabul Tarihi** (Accepted): 26.07.2023

Giriş

Sözden önce gelen, duyduğumuz ya da duymadığımız ses gündelik hayatımızda her an her yerde karşımıza çıkmaktadır. Sadece tınlayan ve herhangi bir mana sunmayan sesin pek çok duyumsaması vardır. Bunlardan başlıcaları; saf sesler, kendi sesimiz, diğer insanların sesleri, müzik sesleri, medya sesleri, makine sesleri vs.

“Birkaç yüzyıl boyunca hayat sessizce veya sesi kısılmış şekilde sürdü. En yüksek sesler ne yoğun ne de uzun süreli veya çeşitliydi. Aslında, doğa normalde sessizdir; fırtınalar, kasırgalar, çığlar, çağlayanlar ve bazı istisnai toprak hareketleri hariç” (Russol, 1913:1)

Sanatçıların algılarını, düşüncelerini, duyularını biçemleriyle birleştirerek; resim, heykel, enstalasyon, video, performans gibi yapıtlarına sesi de eklemeleri plastik sanatlarla fonetik sanatların birleşmesine öncülük etmiştir.

Sesi önce anlamak, sonra da anlatmak için eğretilmeye ihtiyaç duyan sanatçılar, dünyayı sadece görerek değil duyarak da yorumlamışlardır.

Malzemesi ses ve ses çevresinde dallanıp budaklanan günümüz sanatının kendine özgü türlerinden olan kavramsal sanat, heykel, video, performans, happening sanatlarıyla da iç içe geçebilen, açık ya da kapalı mekanlarda sunulan, taşınabilir ya da mekâna has olan, belirli bir hacim kaplayan ve zaman zamanda alımlayıcının katılımını önemseyen, geçmişten günümüze gelişen teknoloji ile de büyüyen tarihi bir sanat formu olan Ses Sanatının kökleri 20. yüzyılın başlarına kadar götürülebilir.

Bundan tam 111 yıl önce Almanya'nın Münih şehrinde “Mavi Süvari (1912)” (Der Blaue Reiter) Almanya'sında Wassily Kandinsky'nin “Sanatta Ruhsallık Üzerine” adlı kitabı, Ses Sanatı'nın bildirisi olabileceği gibi; 1913'te fütürist ressam ve komponist Luigi Russolo'nun “Gürültü Sanatı” bildirisi ve keşfettiği “Gürültü Makinesi” (Intonarumori) gibi müzik aletleri, günümüz Ses Sanatı'na hayat vermiştir.

1. Wasily Kandinsky, Edvard Munch ve Francis Barraud'un Ses Plastisitesi

Sanatçının iç sesine ve sanatın tinsel bir yanı olduğuna inanan Kandinsky, “Sanatta Ruhsallık Üzerine” adlı kitabında; kişinin ruhsal armoni arayışını, müziğin tinselliğini, biçim, form ve renklerle özdeşleştirmiştir. Kendi iç sesiyle resimlerindeki renk ve biçimleri yeniden sentezleyerek; her renk, şekil ve formu bir motifle, düşünceyle, duyguyla ve sesle dile getirmiştir.

Kandinsky (1912/2015) resimlerindeki renkleri tinsel titremler uyandıran sesler olarak yorumlarken, değişik müzik aletleri sesleri, tonları ve tınlarıyla identikleştirerek koyu maviyi; “bir çellonun sesiyle” (s. 77), açık maviyi; “bir flütün” (s. 77), zincifre kırmızısını; “bir davulun” (s. 80), Moru; “bir fagotun” (s. 81), Sarıyı ise; “sert çınlayan bir trompet” (s. 79) sesiyle harmonize etmiştir.

“Genelde renk, ruhu doğrudan etkileyen bir güçtür. Renk klavye, gözler tokmaklar, ruh ise piyanodur. Sanatçı da piyanoyu çalan ellerdir. Tuşlara dokunarak ruhta titreşimler yaratır” (Kandinsky, 1912/2015:58).

Alımlayıcı ile sanat eseri arasındaki içsel titremleri, armoniyi “Klang” (rezonans sesi) olarak adlandıran Kandinsky, resimlerinde görülen somut renkleri, müzik ile soyutlaştırırken izleyicide sinestezik yaklaşımlar uyandırmayı amaçlamıştır.

Edvard Munch ise 1893'te yaptığı modernizmin özdek imgelerinden biri olan Resim 1'deki “Çılgılık” resmiyle sesi somutlaştırmıştır. “Resmedilen çılgılık tanımı gereği suskundur, boğazda takılı kalmıştır; siyah açıklık kendisini yumuşatacak, dolduracak, ona anlam bahşedecek sestensizdir, bu yüzden daha kuvvetle tınlar. Biz çılgılığı duyamadığımız gibi, çılgılığı atan acayip yaratık, insan minyatürü, uzaylı da bizi duyamaz” (Dolar, 2003/2013:72) Munch'un sesi insan

sesine odaklanır ama bu sesin iletişim kurması, başkasına ulaşması imkânsızdır. Bu bağlamda bu resim; “sesin nesnemi vasfıyla görünmesini sağlar” (Dolar, 2003/2013: 79).

Sesi plastik anlamda görselleştiren bir diğer sanatçı ise Francis Barraud'tur. Resim 2'de Barraud'un 1899 yılında yapmış olduğu, zaman içerisinde İngiliz müzik yapım ve yayın şirketi EMI tarafından Avrupa'daki HMV mağazalarının pazarlama kimliği olarak kullanılan, orijinalinin ise Londra, Grosvenor Meydanı'ndaki EMI genel merkezinde sergilendiği, reklamcılık tarihinin en başarılı logolarından biri haline dönüşen “His Master's Voice” isimli yapıttır.

Resim 1: *Edvard Munch, 1893, Çılgılık/Skrik, karton üzerine tempera ve gres kalem, 91×73,5 cm, Nasyonal Müzesi, Norveç.*



Kaynak: <http://samling.nasjonalmuseet.no/no/object/NG.M.00939>, Erişim tarihi: 24.08.2022.

Resim 2: *Francis Barraud, 1899, Sahibinin Sesi/His Master's Voice*



Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/His_Master%27s_Voice#/media/File:His_Master's_Voice.jpg, Erişim tarihi:25.08.2022.

“Aslen Barraud'un erkek kardeşi Mark'a ait olan Nipper (Çimdik) isimli yapıttaki köpek, resimde bir silindir fonografi can kulağıyla dinlemektedir. Nipper, Mark Barraud'un ölümünün ardından, silindir fonografla ve sahibinin sesini içeren birkaç kayıtlarla birlikte Francis Barraud'a miras kalmıştır. Köpeğin silindirden yayılan merhum sahibine ait sese özel bir ilgi gösterdiğini fark eden ressamın aklına sahneyi aktarma fikri gelmiştir.” (Saybaşı, 2020, s. 112-113).

Yapıttaki Köpek imgelemine; “kültürümüzün fantazmatığı içinde, dinleme ve itaatın ideal cisimlenişi” (s. 79) olarak yorumlayan Dolar'a (2003/2013) göre;

"Her şeyden önce köpek, o tipik dinleyiş pozisyonunu sergilemektedir: dinleme edimiyle ilgili olan köpeksi itaat tavrı içindedir. Dinlemenin peşinden itaat gelir; birçok dilde ikisi arasında güçlü bir bağ vardır: to obey, obedience Fransızca obeir'den gelir ki bu da Latince audire'den yani işitmekten türemiş olan ob-audire'den gelir; Almandada gehorchen'ın, Gehorsam'ın kökü hören'dır; Slav dillerinin birçoğunda slusati hem dinlemek hem itaat etmek anlamına gelir; aynısı Arapça için de geçerli görünmektedir, vb." (s.79)

Munch'un "Çılgılık"ının tam tersine Barraud'un resmi, hayvanlar ve makinelerden oluşan bir topluluğa ait olması koşuluyla "başarılı bir iletişim" sunar (Dolar, 2003/2013:79). Kaynağı belli olmayan ses gramofon imgelemi ile köpeğe başarıyla aktarılır. Sesin nasıl resmedileceğine dair sorunu; Barraud teknoloji ile hayvan arasındaki uyumsuzluğu, köpeğin dinleme ediminin peşinden gelen itaat tavrı ile bütünleştirip, yan yana koyarak, montajlayarak, alımlayıcıya sunmuştur (Dolar,2003/ 2013:79-80).

1913'te Fütürist ressam Luigi Russolo Kandinsky'nin renk ve tını çeşitliliğine, Munch'un duyulması imkânsız insan sesine, Barraud'un teknoloji ve hayvan imgesini montajlayarak oluşturduğu ses plastiğine "İntonarumori" (gürültü makinesi) müzik aleti ile karşılık vermiştir. Ses partiyonlarına doğaçlama olarak yaklaşan Russolo "büyük şehirlerdeki gürültü ve endüstriyel sesleri keşfederek, o güne kadar bilinen ses paleti, beste ve müzik aletleri anlayışına yeni bir bakış açısı getirmiştir" (Weibel, 2012:1)

2. Fütürist Manifesto, Poesia Sonara, Intonarumori, 4'33

Sesi görsel/plastik anlatım yönteminden koparan fütüristler deneysel müzik adı altında plastik sanatlarda sese yeni bir bakış açısı kazandırmışlardır.

Fütürist şair Filippo Tommaso Marinetti'nin 1909'da (1992, aktaran Antmen, 2012) Fransız Le Figaro gazetesinde yayımlanan "Fütürizm Manifestosu"nda dile getirdiği;

"Bizler tehlikenin şarkısını söylemeyi, enerjiyi ve korkusuzluğu alışkanlık haline getirmeyi amaçlıyoruz. Cesaret, cüret ve başkaldırı, şiirimizin temel nitelikleri olacaktır. Bugüne kadar edebiyat, düşünceli bir hareketsizlik, bir esrime, bir uyku içinde olmuştur. Biz onu saldırgan bir eylem, ateşli bir uykusuzluk, yarışçının hızı, ölümcül zıplayış, yumruk ve tokatla hizaya getireceğiz. Saldırgan olmayan hiçbir yapıt, başyapıt mertebesine yükselemez. Şiir, bilinmez güçlere karşı şiddetli bir saldırı gibi yazılmalı, saldırı o şiddetli güç insanı bitkin ve bitik düşürene kadar durmamalıdır" (s. 71-72).

felsefesinden yola çıkarak geçmişin reddini savundukları Fütürist akşamlarda "şiirler okumuşlar, şarkılar söylemişler, 'gürültü müziği'nden oluşan alternatif konserler düzenlemişlerdir" (Antmen, 2012, s. 69). Fütürist estetiğin temel ilkelerinden biri olan planlanmayan, tekrar edilemez bu hareketlere "1915'ten itibaren 'Sentetik Tiyatro' adı verilen birtakım fikirleri, duyguları bir 'durum' halinde birkaç sözcük ya da harekete sığdıran Fütürist performanslar da eklenmiştir" (Antmen, 2012, s. 69).

Bu akşamlarda şair Marinetti ağzı ile savaş sesleri çıkararak okuduğu "Hadrianapolis Muharebesi" (Battaglia di Adrianopoli) isimli ses şiiri (Poesia Sonora) performansını gerçekleştirmiştir. Marinetti bu performansında, müzikal sesin dizisel uyumunu reddederek, müzikal sınırlar içindeki sesin dışına çıkmış, hatta saf sesler, kendi sesi gibi sözel partiyonları bir notasyon gibi kullanarak, yeniden bestelemiştir.

Daniele Lombardi'ye göre (aktaran Russolo ve Pratella, 2017); fütüristler gürültüyü yeniden ele alarak iki ayrı müzikal kullanımda tanımlamışlardır.

Bunlardan ilki Fütüristlerin Poesia Sonora'sından geliştirilmiş olan: "belirli çağrışımlara sahip bir sinyal olarak onomatopoeik (çıkardığı sese göre isimlendirilme) işlev". İkincisi ise Russolo tarafından ele alınan: "Bestede yapısal bir unsur olarak ve bundan ötürü 19. Yüzyıl sonlarındaki senfoni yazımına belirli yönlerden bağlı olan bir tonal gelişimdir" (s. 9-10).

1907 yılında Carlo Schmidl tarafından Trieste'de yayımlanan ve daha sonraları Fütürist brutistlerden Balilla Pratella ve Luigi Russolo tarafından dile getirilecek olan tüm fikirlerin tohumlarını atan Feruccio Busoni'nin "Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst" (Yeni Bir Ses Sanatı Estetiği için Taslak) adlı makalesinde (Lombardi'den aktaran Russolo ve Pratella, 2017) dile getirdiği "mikrotonal" araştırmalar, "Russolo'nun 'gürültü makinelerini' inşa ederek uygulamaya koyduğu yeni müzikal konseptin deneyimlenmesinin temelidir. İlk olarak erken dönem Fütüristleri tarafından keşfedilen, sonra Dadaistler tarafından sahiplenilen ve sonunda tüm tarihsel avangardların niteliği haline gelen bu ayrıştırıcı işlem (s. 2-4); "Busoni'nin makalesinde yatan geleneksel enstrümanların 'yorgun' olduğu ifadesinde yatmaktadır". (s. 3) "Busoni'nin, yeni ses olasılıklarını sezgisel olarak onaylamasını 'teknikte bir engelle karşılaşmayan soyut sese: sesin sınırsızlığına' inanmasını mümkün kılmıştır: Böylece ses için atılan her çaba yeni bir kaynağa, yeni bir başlangıca giden yola öncülük etmektedir" (s. 3-4).

Luigi Russolo 1913'te Fütürist bestekâr Balilla Partella'ya yazdığı mektupta, ressam Ugo Piatti ile armonik ve ritmik olarak akort etmek ve düzenlemek istedikleri gürültü çeşitliliğini "Gürültülerin Sanatı" adlı bildirisinde şöyle dile getirmektedir;

"Gürültüleri akort etmek, zaman ve yoğunluk açısından tüm düzensiz bölünmelerinden ve titreşimlerinden uzaklaştırmak anlamına değil, bu titreşimlerin en çok baskın olanına derecelendirme ve ton verildiği anlamına gelir.

Aslında gürültü sestem sadece titreşimler açısından ayırt edilebilir, onu üretenler hem zaman hem de yoğunluk açısından karmaşık ve düzensizdir.

Her gürültü bir tona ve bazen onun düzensiz titreşimler bütününe baskın çıkan bir de armoniye sahiptir.

Şimdi, bu baskın karakteristik tondan onu akort etmek için pratik bir ihtimal üretilebilir ve bunun amacı belirli bir gürültüyü sadece bir tona değil, karakteristik tonunu kaybetmeden bir tonlar çeşitliliğine vermektir, karakteristik tondan kastım onu ayırt edendir. Bu yöntemde, dönerli bir bölümle elde edilen herhangi bir gürültü, eğer bölümün hızı artırılır veya azaltılırsa, yükselen veya alçalan bir kromatik gamın tamamını sunabilir.

Hayatımızın her unsuruna gürültü eşlik etmektedir. Bu yüzden gürültü kulağımıza tanıdık gelir ve hayatın kendisini anımsatacak güce sahiptir. Hayatımıza yabancı, her zaman müzikal ve kendine yönelik, ara sıra ama gereksiz bir öğe olan ses, aşırı yakın bir surat gözlerimize neyse kulaklarımıza da o oldu. Fakat hayatımızın düzensiz karmaşasından karmaşık ve düzensiz bir yolla bize ulaşan gürültü, kendini bize asla tamamen göstermez ve rezervlerinde sayısız sürpriz taşır. Bundan dolayı tüm gürültüleri seçerek, koordine ederek ve onlara hükmederek insanları yeni ve beklenmedik duygusal bir zevkle yücelteceğimizden eminiz.

Gürültünün bize vahşice gerçek hayatı anımsatması ve onun karakteristik özelliği olmasına rağmen, gürültü sanatı kendini taklitçi yeniden üretimle sınırlamamalıdır. En duygulu gücü kendi çabasıyla, sanatçının ilhamını birleşik gürültülerden çıkaracağı akustik zevkte bulacaktır.

İşte yakında mekanik olarak harekete geçecek olan Fütürist orkestranın 6 gürültü ailesi" (Russolo ve Pratella, 2017:78-80).

Tablo 1. *Luigi Russolo, "Fütürist orkestranın 6 gürültü ailesi"*

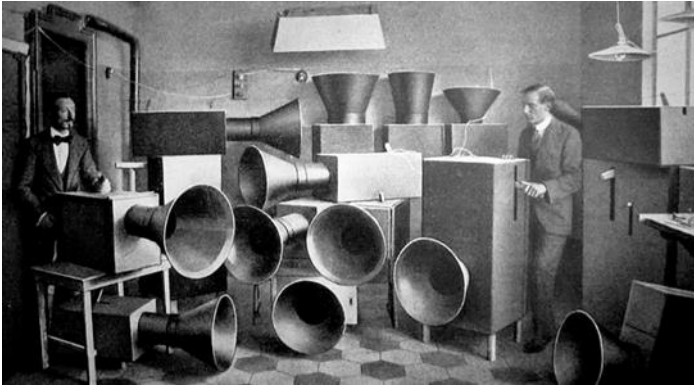
1	2	3
Gümbürtüler	İşiklar	Fısıldamalar
Kükremeler	Tıslamalar	Homurdanmalar
Patlamalar	Pofurdamalar	Mırıldanmalar
Çarpmalar		Gurultular
Sıçramalar		Çağıldamalar
Gümlmeler		
4	5	6
Cırlamalar	Metale, oduna, deriye,	Hayvan ve insan sesleri:
Gıcirtılar	taşa, terakotaya, v.b.	Bağırılmalar
Gümbürtüler	vurarak elde edilen	Çığlıklar
Vızıltılar	Gürültüler	İnemeler
Çatırdamalar		Haykırmalar
Kazıma sesleri		Ulumalar
		Kahkahalar
		Hırıltılar
		Hıçkırıklar

Kaynak: (Russolo ve Pratella, 2017, s. 79-81)

Luigi Russolo'nun 1913 yılında yayımlanan "Gürültü Sanatı" başlıklı manifestosu "Gürültü müziği ile ilgili olarak, "yeni çağın 'gürültü' çağı olduğunu, trenlerin, arabaların, birbirinden ilginç aletlerin kitlelerin bağış çağırışının ve daha nice sesin çağımızın sesleri olarak kayıt altına alınmasını ve yeni çağın yeni müziğin bu seslerle, gürültülerle yazılması gerektiğini öne sürmüştür" (Antmen, 2012:69).

Sesi, armonisi, tınısı ile şimdiye kadar alışık olduğumuz hiçbir müzik aletine benzemeyen "Intonarumori" gürültü makinesi müzik aletini Russolo ve Ugo Piatti 2 Haziran 1913'te Modena'da Storchi Tiyatro'sunu dolduran 2000 kişi önünde gösterime sunmuştur. Russolo "Risveglio di una citta, 1914" (Bir Şehrin Uyanışı, 1914) adlı eserinde "ulumalar", "patlamalar", "kazıma sesleri" gibi her biri farklı tınısal özelliğe sahip olan 27 çeşit gürültüyü Intonarumori orkestrasıyla gerçekleştirmiştir. Resim 3'teki fotoğrafta Russolo ve Piatti'nin gürültü makinelerini nasıl kullandıkları görülmektedir. "Her biri farklı büyüklükteki ahşap kutulara sabitlenmiş kocaman metal hoparlörlerden ses üretebilmeleri için aynı bir victrola gibi kolları çevirmeleri ya da ittirmeleri gerekmektedir. Russolo'nun bu araştırmaları özellikle 1960'larda John Cage, Pierre Schaeffer, Edgard Varèse ve Nine Inch Nails gibi avangart bestecilere ve ses sanatçılarına ışık tutmuştur" (Goldsmith, 2004; Russolo ve Pratella, 2017:85).

Resim 3: *Luigi Russolo ve Ugo Piatti, 1914, Gürültü Makinesi/Intonarumori. Medienkunstnetz.*



Kaynak: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/intonarumori/>, Erişim tarihi:30.08.2022.

Bu orijinal gürültü makinesinden çıkan “kükremeleri”, “gürlemeleri”, “tıslamaları”, “fokurdamaları”, “cırlamaları”, “hıştırları”, “patlamaları” (Russolo ve Pratella, 2017:89) İkinci Dünya savaşını sürdürenler de duymuş olacaklar ki silah, top, tank, tüfek sesleriyle bu gürültüyü bir propaganda malzemesi olarak sürdürmüşlerdir. Taki “sözlerini 1915’te Hans Leip’in kaleme aldığı, 23 yıl sonra Nobert Schultze tarafından bestelenen ve 1939’da Lale Andersen’in seslendirdiği, cephedeki askerler üzerinde “sevdiklerinden ayrılma”, “ev özlemi”, “yalnızlık”, “ölüm korkusu” gibi insani duyguları açığa çıkartan ‘Lili Marleen’ (Protte, 2014:335) şarkı kupleleri savaş cephelerin de yankılanana kadar.

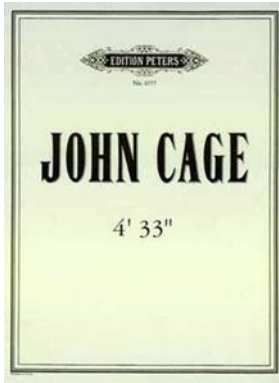
“Vor der Kaserne. Vor dem grossen Tor. Stand eine Laterne. Und steht sie noch davor. So woll'n wir uns da wieder seh'n. Bei der Laterne wollen wir steh'n. Wie einst Lili Marleen” (Lied eines jungen Wachpostens, Lili Marleen, Türkçe çevirisi).

“Kışla kapısının önündeki fener. Eskiden de oradaydı, şimdi de orada. Orada tekrar görüşsek ya, dursak yine lambanın altında. Tıpkı eskisi gibi, Lili Marleen. Tıpkı eskisi gibi, Lili Marleen” (Lied eines jungen Wachpostens, Lili Marleen, Türkçe çevirisi).

İkinci Dünya savaşında, Nazi askerlerini cephede daha aktif kılabilmek için ortaya çıkardıkları gürültü, savaş efektleri, Lilli Marleen ile popülerleştirilerek, orduya dinletilmiş, fakat kitleler üzerinde tam tersi bir etki ortaya çıkararak, Lili ve Marleen’e duyulan hayranlık ve şarkı sözlerinin ironisi ile şarkı süresince savaşa ara verildiği gerçeğini ortaya çıkarmıştır. Russolo’nun Gürültü makinesi de aynı döneme denk düşen bir zaman diliminde tarihe gömülmüştür.

Her Lilli Marleen şarkısı çalındığında cephedeki sessizliğin, dinginliği ve hüznün müziğin bir parçası olabileceği gerçeği ile 1952’de John Cage, Piyanosunun başında “4:33” (Resim 4) saniye susarak, müzik tarihinin en ilginç konserlerinden birini vererek, klasik bir konser anlayışının dışına çıktığını göstermiştir. Bu konserde John Cage, müziğini yaparken, seyirciyi dışarıdan gelen rüzgâr sesini, çatıya vuran yağmur damlalarının sesini ve alımlayıcıların kendi çıkardıkları sesleri duymaya zorlayarak 4:33’lük bir zaman dilimi aralığındaki var olan bütün sesleri (gürültüleri) bir sanat yapıtına dönüştürmüştür.

Resim 4: John Cage, 1952, 4’33. Medienkunstnetz.



Kaynak: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/4-33/bilder/4/>, Erişim tarihi: 30.08.2022.

Cage’in bestelerinden yıllarca önce gürültü partiyonlarını keşfeden fütürist şair Filippo Tommaso Marinetti “Radia” manifestosunda ifade ettiği kuramların uygulanışını, müzikte kablosuz cihazların nasıl kullanılacağını dile getirmiş ve “Cinque Sintesi per il Teatro Radiofonico” (Radyofonik Tiyatro için Beş Sentez) isimli eserini seslerin türleri ve sürelerini belirten sözel partiyonlarla bestelemiştir. Bu sentezlerinden biri, hayal edilen boşluğun varlığını hissettiren bir biçimde icra edilmesi gereken, üç dakikalık sessizlik içermektedir ve Cage’in 4’33” eserinden 20 yıl önce piyasaya sürülmüştür (Russolo ve Pratella, 2017:18-19).

3. Tonal Müzik, Elektronik Müzik Yolculuğunda Gürültüden Sese Evrilirken

Ontolojik, epistemolojik, ekolojik, kültürel, psikolojik, müzikolojik açıdan farklı tanımsal açılımlara sahip olan ses en basit tanımıyla “bir hareketin ürünüdür.” (Say, 2008: 22) Kulağımızın duyabildiği veya duyamadığı titreşimlerdir. Ses görülebilen bir nesne olmasa bile nesnelere hareket edip titreşmesiyle ortaya çıkan, boşlukta yayılan bir dalgadır, süreçtir.

“İletilen ortama göre değişik hızlarda yol alan ses dalgaları kulağımıza ulaşır, beynimizdeki işitme merkezinde algılanarak değerlendirilir. Müzik sanatında kullanılan sesler, düzenli titreşimlerden oluşmuş seslerdir ve ‘ses perdesi’ denen belirli bir ses yüksekliğindedir. Titreşim eğer düzenli değilse bu tür seslere ‘gürültü’ denir” (Say, 2008, s. 22). (“gürültü”nün buradaki tanımı; fütüristlerin ‘gürültü sesi’ olarak tanımladıkları; gürültünün müzikal bir olası gibi tanımlanmasına yol açan tonalite olarak değil, müzik kavramı içinde yapılan bir tanımlamadır.)

20. yüzyıl, bilimde, teknolojiye ve toplumsal yaşam biçiminde sıçramalar çağı olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda sanatın pek çok alanında yaratıcı deneysel çabalarla üretilen yapıtlarda da bilim ve teknolojiye koşut sıçramalar görülmektedir. Müzik tarihinde Üç yüzyıl dan beri kullanılan ‘tonal müzik’ yerini yeni bir estetik kavrayıştan kaynaklanan ‘uyumsuz sesler’ arayışına bırakmıştır. Yeni ses, çok-ritimlilik ve tını yapılanmaları, dönemin çoğulcu kavram anlayışının yanı sıra bestecinin dilediği gibi kullanımına açık tutulmuştur. 20.yüzyılda Avrupa’da müzik alanında yaşanan stilpuralizmi o dönem bestecilerini hem yine aynı dönem içinde varlık gösteren akım ve eğilimlerin çeşitliliğinden yararlanmalarına, hem de bestecileri aynı eser içerisinde değişik teknik, tarz ve akımları kullanmaya yöneltmiştir (Say, 2019:534-537).

Müzikologlar tarafından ‘yeni müzik’, ‘modern müzik’, ‘çağdaş müzik’, ‘öncü müzik’, ‘20. yüzyıl armonisi’ ya da ‘deneyler çağı’ olarak adlandırılan 19.yüzyıl sonlarından günümüze kadar uzanan dönem müziği tekniklerini; bir kısmını akım, stil ya da eğilimlere, bir kısmını da kullanılan tekniklere göre 1950’den önce ve sonra olmak üzere iki farklı zaman dilimine ayırarak ele alan Say;

“20. yüzyılın ilk yarısındaki akım ve stilleri, ‘dışavurumculuk’ (ekspresyonizm), ‘yeni - klasikçilik’ (Neo Klasisizm), ‘12 Ton dizgesi’, ‘Bartok’un kişisel sitilinde öne çıkan kendi halk müziğinin karmaşık ritimlerinden yararlanma yönelimi’, ‘temsilen teknik ve endüstri gürültülerini yansıtan ‘gelecekçilik’ (fütürizm)’gibi” başlıklar altında toplamıştır (Say, 2008:159; Say, 2019:537). 1950’den sonraki eğilim tekniklerinin ise, “‘somut müzik’, ‘dizisel müzik’, ‘raslamsal müzik’(Aleotorik), ‘angaje müzik’, ‘elektronik müzik’, ‘computer müzik’, ‘geç-dizisel müzik’, ‘minimalist müzik’, ‘yeni yalıncılık’, ‘postmodern müzik’ vs. gibi” adlar taşıdığını belirtmektedir (Say, 2008:159, 160; Say, 2019:537).

1877’de Thomas Edison’un fonografı icadıyla ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında ses kayıt bandının da (magnetic tape) geliştirilmesiyle, o güne kadar yalnızca müzik enstürmanlarının çıkardığı sınırlı tını dünyasından kopan ses; kaydedilip, montajlanarak üzerinde çeşitli işlemler yapılabilir somutluğa ulaşmıştır. Bestecilerin sesleri elektroakustik birçok deneysel işlemde geçirebildikleri stüdyoların da kurulmasıyla, müzikte o zamana kadar kullanılmayan sesleri keşfetmeleri ve bu yeni sesleri yapıtlarında kullanmalarıyla Fransızcada somut müzik (Musique Concrète), İngilizcede teyp müziği (Tape Music), Almandada elektronik müzik (Elektronische Musik) olarak ayrı ayrı ulamlarla anılan bu yeni müzik türüne ‘Elektronik Müzik’ adı verilmiştir (Mimaroglu, 2011).

1950’lerde Helikon derneği kurucu üyesi, aynı zamanda Helikon Yaylı Çalgılar Orkestrası’nın da şefi olan Bülent Arel, “teknolojiye, elektronik aletlere olan merakı ve bilgi becerisine dayanarak hiçbir laboratuvar olanağından yararlanmadan “Kuartet ve Elektronikfrekansmetresi için Müzik” adlı bir yapıt bestelemiştir. Bu eser Ankara Müzik Festivali kapsamında aynı yıl Milli Kütüphane’

de verilen bir konserde Helikon Kuarteti tarafından seslendirilmiştir” (Ali, 2002:42-43; İlyasoğlu, 2007:88). Bu konseri Filiz Ali (2002) şöyle dile getirmektedir;

“Konserde kullanılan elektronik aletlerden ‘sine- wave generator’ ya da ‘osilatörü’ Bülent Arel kendisi tasarlamış ve bir mühendis arkadaşının yardımıyla imal etmişti. Bunlara bir ses yükselticisi (audio amplifier), bir de hoparlör eklemişti. Besteci, hoparlörü sahnede yarım ay biçiminde oturan kuartet üyelerinin tam ortasına bulunan masanın altına yerleştirmiş ve bir masa örtüsü ile gizlemişti. Kendisi de elinin altındaki kontrol panosu ile dinleyicilerin arasında oturuyordu. Yaylı çalgılar kuartetinin sesleri arasından ilk elektronik sesler duyulduğunda dinleyicinin nasıl şaşkına döndüğü görülmeye değerdi” (s. 42).

Russolo, Cage ve Arel’in verdiği bu ilginç konserler, müzikteki ses ve notalama sistemine yeni bir bakış açısı getirmiştir. Artık ses bestecinin (sanatçının) yaratıcı gücünü yansıtan bir özdeğe dönüşmüş, özgürleşmiş, beraberinde alımlayıcıyı da özgürleştirmiştir ve günümüz plastik sanatlar terminolojisi içinde yer alan Ses Sanatı’nın malzemesi olarak kullanılmaya başlanmıştır.

4. Amerika ve Avrupa’da ilk Ses Sanatı Öncüllerinden Günümüze Örnekler

Tarihsel süreç içerisinde şiir (sound poetry), metin, konuşma, resim, heykel, seramik, performans, yerleştirme gibi farklı sanat disiplininde varlık gösteren Ses Sanatını kategorize etmek, biçimlere ayırmak oldukça zordur.

Erken dönem öncelleri olarak Fütürist ve Dada sanatçılarından Marinetti’nin “Battaglia/Peso/Odore (1912)”, “Battaglia di Adrianopoli” (Hadrianapolis Muharebesi), Fortunato Depero’nun “Onomatolingua” (Onomata Dili), Hugo Ball’ın “Seepferchen und Flugfische (denizati ve uçan balık) (1916)”, Kurt Schwitters’in “Ursonate” ve Tristan Tzara’nın “La Panka (1916)” eserleri gösterilebilir.

Dada sanatçılarından Alman düşünür ve şair Hugo Ball’ın 1916’da Zürih’te Cabaret Voltaire’de (Resim 5) “sert bir aydınlatmanın altında Janco ve kendisi tarafından tasarlanan özel bir kostüm içinde gerçekleştirdiği onomatopoeik işlevde çıkardığı ‘Gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomni’ ...’ sesler bir hikaye anlatmayan, bir anlatı tiyatrosu olmayan ama sesin teatral bir temsilini oluşturan bir ses şiiri (sound poetry) performansdır” (Worby, 2006).

Resim 5: Hugo Ball,1916'da Zürih'teki Cabaret Voltaire'de Kübist kostümü ile



Kaynak: <https://www.nytimes.com/2016/07/10/arts/dada-100-years-later.html>, Erişim tarihi: 22.10.2022.

Ses sanatının öncülleri olarak kabul edilen, müzik akımları ve tekniklerinin çok yönlü olanaklarından yararlanan bruitistler 20.yüzyıla kadar sınırlı ve düzenli hareketlerden oluşan müzikteki sesi ritim, melodi ve armoniye yardımcı öge durumundan ayırtmış, yeni ses üretçileri (fonetik insan sesi, makine sesleri gibi) arayışları ile müzikal dizimi (sesi) aşarak, sesin disiplinler arası bir dolaşıma girmesini sağlayan avangart bir tavır sergilemişlerdir.

Ses Sanatı her ne kadar ilkel, klasik, modern, gürültü (Arte dei Rumori) ve elektronik olarak adlandırılan geniş müzik yelpazesi içinden seçilmiş sesler yardımıyla, armonik bestelere yer veriyor olsa da malzemesi ses olan müzik kavramı içinde yer almaz. İşitsel sanat için ses bir “aygıttır, vasıta, mecra” (Dolar, 2003/2013:21) Retinal ve işitsel algının dengelendiği bir aradalıkta somut bir nesne şekline bürünme bile müzik öğesinin plastik algıyla bir birlikteliğini imler.

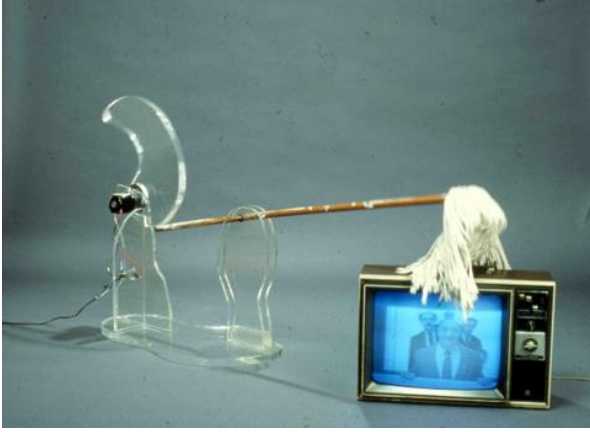
Görece ayırtılabilen ses nesnesi, ses enstalasyonu, ses heykeli arasındaki farklar ancak ses üreten objelerin, gürültülerin, seslerin bir anlam, hacim ve mekanla örtüşümü ile tanımlanabilir. Bu minvalde kompozisyonda soyut veya somut olarak alımlayıcıya sunulan yapıtlar ses üreten bir araç, müzik aleti görünümünde durağan bir obje veya kinetik bir yerleştirmenin içinde statik bir nesne olarak mekânda bulunurlar. Bazı yapıtlarda ise insan sesi bir biçem olarak kullanılır, ses yontulmuş bir heykel gibi sadece mekânda dolaşır, görünmez fakat alımlayıcı algısında, sezgisinde bir biçim duygusu yaratır.

“İlk ses eserlerinin birçoğu 1964'te New York'ta Cordier & Ekstrom galerisinde 'For Eyes and Ears' sergisinde gösterilmiştir. Bu sergide Dadacı sanatçılardan Marcel Duchamp ve Man Ray'in gürültü çıkaran nesnelere, Klüver'in ses enstalasyonu. Rauschenberg ile kinetik sanatçılar Jean Tinguely ve Takis gibi çağdaş uygulamacıların eserleri, ayrıca sanatçılar ile besteciler, sanatçılar ile mühendislerin iş birliğiyle ortaya çıkarılan yapıtlar yer almıştır” (Dempsey, 2002/2007, s. 284).

1960'ların ortasında şekillenmeye başlayan, Fütürizm, Dadaizm ve Fluxus hareketlerinden, kompozitörlerden, müzisyenlerden, bruitistlerden, mimarlardan oldukça etkilenen, bu sanat türü kavram olarak “ilk kez 1983 yılında küratörlüğünü besteci William Hellermann'ın; Vito Acconci, Connie Beckley, Bill ve Mary Buchen, Nicolas Collins, Sari Dienes, Pauline Oliveros, Richard Dunlap, Terry Fox, Jim Hobart, Richard Lerman, Les Levine, Joe Lewis, Tom Marioni, James Pomeroy, Alan Scarritt, Carolee Schneemann, Bonnie Sherk, Keith Sonnier, Norman Tuck, Hannah Wilke ve Yom Gagatzi gibi sanatçılarla Amerika'da 'The Sculpture Center in New York City' de gerçekleştirdiği (Saund/Art)” sergisinin katalogunda söz edilmiştir” (Sculpture Center (2), t.y.).

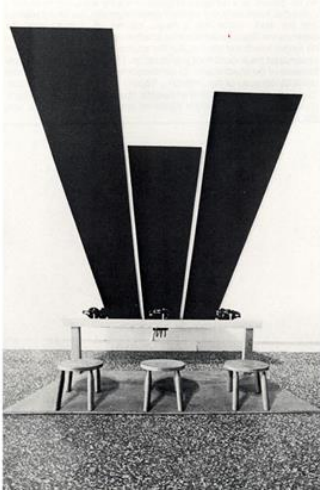
Bu sergide Carolee Shneeman'ın “Televizyon monitörde dönen Beyrut savaşının yıkıcı görüntülerini ve bu savaşın sivil halka verdiği zararları, televizyon ekranını paspasla tokatlayarak temizlemeye çalıştığı” (Kirsh, 2010) Tv-Monitörü ve kinetik motorize edilmiş temizlik paspasından oluşan “War Map” (Resim 6) isimli enstalasyonu, Vito Acconci'nin alımlayıcıya bir masa üzerine yerleştirilmiş üç kulaklıktan dinlettiği “Amerikan toplumunun gündelik maraton yarışından bir katılımcının klişe dolu 'iç' sesini ve ABD politikacılarının cinsel maskaralıklarıyla ilgili skandal manşetler sunan bir radyo spikerinin 'dış' sesini konuşarak Amerika'dan verdiği mesajları” (Phillips, 1998) konu alan, bir masa üzerine yerleştirilmiş, üç farklı boyutta minimalist hoparlörleri andıran plakalar, üç kulaklık ve masa etrafına konumlandırılmış üç ahşap tabureden oluşan “Three Columns of America” (Resim 7) isimli ses enstalasyonu, “Hannah Wilke'nin 'Stand Up' (1982-1984), Keith Sonnier'in 'Triped' (1981), Alan Scarritt'in 'Readout Re: Doubt (For A.R.)' (1984), Bill and Mary Buchen'in 'Sonic Maze' (1984) ve Connie Beckley'in 'She Said / He Said' (1984)” isimli yapıtları yer almıştır (Sculpture Center (1), t.y.).

Resim 6: *Carolee Schneemann, 1983, Savaş Paspası/War Mop, 1983*



Kaynak: <https://bombmagazine.org/articles/carolee-schneemann/>, Erişim tarihi: 18. 07. 2022.

Resim 7: *Vito Acconci, 1976, Amerika için üç kolon/ Three Columns for America.*



Kaynak: <https://sculpture-center.tumblr.com/tagged/Sound%2FArt>, Erişim tarihi: 18. 07. 2022.

1950'lerde ve 1960'larda verilen konserlerde ses ve performans sanatçıları: Yoko Ono'dan Trobbling Gristle, Robert Wilson, Laurie Anderson, Brian Eno, La Monte Young'a, happening ve fluxus hareketi sanatçıları: Nam June Paik'den Robert Rauschenberg, Man Ray, Joseph Beuys'a, birçok sanatçı müziğin edimsel ve görsel yönünü, geliştirerek eserlerinde kullanmışlardır.

1968'de Josep Beuys Düsseldorf Sanat Akademisinde kendi sesiyle önce eğlenceli, neşeli başlayarak giderek daha ciddi ve tehdit edici vurgularla gerçekleştirdiği monolog performansında "Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee" kelimelerini yineleyerek tekrarlamaktadır.

"Almanca konuşma dilinde 'Ne' kelimesi 'Nein'(hayır) kelimesinin yerine kullanılan vurgulu bir "hayır" anlamına gelmektedir". Beuys bu konuşma aksiyonunu gerçekleştirdiği dönemde Almanya'da, onun da desteklediği öğrenci isyanları yaşanmaktadır ve sanatçı Akademi Alman öğrenci partisini kurmuştur. Beuys yoğun politik bir dönemin yaşandığı bu zamanda 'Evet, evet, evet... hayır, hayır, hayır...' şeklinde, toplumun onay ve red mekanizmalarına çok yönlü bir bağlantı kurmaktadır" (Erkayhan, 2011:188).

Josep Beuys'un bu performansında gerçekleştirdiği Fütüristlerin Poesia Sonara'sından geliştirdikleri onomatopoeik işlevden çok da farklı değildir.

Zamanla gelişen teknolojik araçlar internet ve medya iletişimi farklı sanat disiplinlerinin birbirleriyle ilgisini artırmış, 1960'lı yıllardan önceki sanatın o biricikliğinden uzak bütünlüklü bir sanat anlayışını ortaya çıkarmıştır. 20. yüzyıl ortalarındaki bu karmaşık kültürel sanat ortamının içinde ses ve ses çıkaran aletler (plaklar, kasetçalarlar, hoparlörler, elektrogitarlar) bir sanat nesnesi gibi kullanılmaya başlanmış, sanatçılar tarafından analog ve dijital enstalasyonlar üretilmiştir. Örneğin; Analog enstalasyonları ile Milan Knižák'tan (Resim 8) 2011'de Venedik Bienalinde Altın Aslan ödülü alan Cristian Marclay'e (Resim 9), Peter Ablinger'den Germano Celant'e, dijital enstalasyonları ile Hans Peter Kuhn'dan ("A Sound and Light Transit" (Resim 10) kinetik heykelleri ile Robert Jacobsen'a (Skulpturelles Theater (Resim 11) kadar pek çok sanatçı için ses ve ses özdekleri, farklı sanat disiplinlerini bir araya getiren tinsel bir yol gösterici olmuştur.

Resim 8: *Milan Knižák, 1989, Flüt ve orkestra için senfoni/ Symphony for flute and orchestra.*



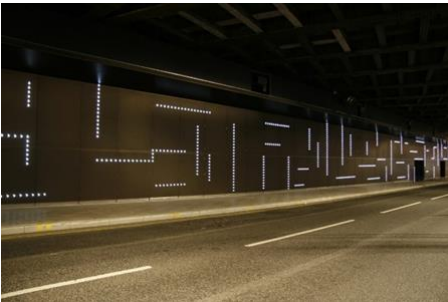
Kaynak: <http://www.hundertmark-gallery.com/artist-milan-knizak.0.html>, Erişim tarihi: 11.07.2021.

Resim 9: *Christian Marclay, 1987-2009, "2822 Kayıt/2822 Records"*



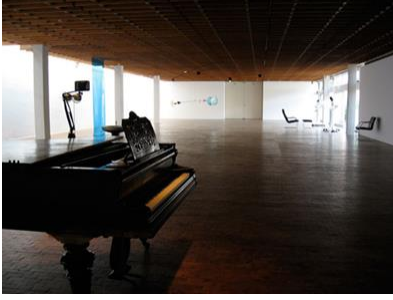
Kaynak: <http://hannahdoesart.umwblogs.org/2016/02/16/christian-marclay/>, Erişim tarihi: 18.07.2021.

Resim 10: *Hans Peter Kuhn, 2009, Licht- und Toninstallation, Neville Street, Leeds, Großbritannien LEDs, Polycarbonatstäbe, Lautsprecher, Elektronik, 100 mx 5 m.*



Kaynak: <http://hanspeterkuhn.com/installations/a-light-and-sound-transit/>, Erişim tarihi: 11.07.2021.

Resim 11: Robert Jacobsen, 2006, *Skulptrelles Theater No.4*

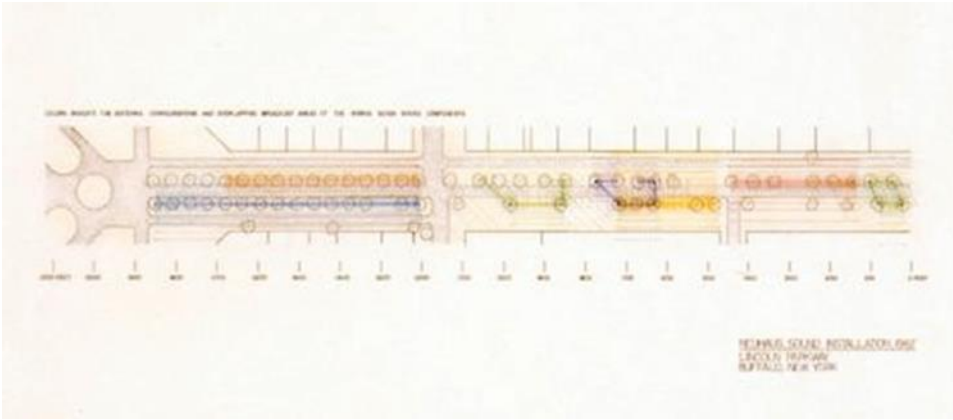


Kaynak: <http://robert-jacobsen.com/selection/portfolio/skulputrelles-theater-no-4/>, Erişim tarihi: 11.07.2021.

Amerikalı sanatçı Max Neuhaus 1966-68 yılları arasında “Listen”, 1967’de “Drive-in Music” ve 1977’de yapmış olduğu “Times Square” adlı enstalasyonlarıyla kamusal alana, sosyal gündelik yaşama doğrudan müdahale ederek, sesi gündelik yaşamın akışına bırakmış ve ses sanatında yeni estetik bağlam ilişkileri oluşturmuştur.

Neuhaus’un 1967 yılında New York, Buffalo’da geniş, ağaçlıklı bir cadde olan Lincoln bulvarı üzerine, 600 metre aralıklarla, hepsi aynı frekansta alınabilen, farklı tonlarda ses üretecek 20 radyo vericisi yerleştirerek oluşturduğu “Drive in Music” (Resim 12) adlı eseri alımlayıcı ile gündelik yaşam içerisinde buluşan bir ses enstalasyonudur. Bulvardan arabalarıyla geçen alımlayıcılara seyahat yönü, hızı, günün saati ve çevresel etkilere bağlı olarak değişkenlik gösteren radyo vericileriyle oluşturulan sesleri, araba radyolarından doğru frekansı yakalamaları sonucunda rastlantısal olarak farklı ses kurgularını dinleme fırsatını sunar. (Föllmer, 1996:216-218)

Resim 12: Max Neuhaus, 1968 “Drive In Music”



Kaynak: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/drive-in-music/>, Erişim tarihi: 13.08.2021.

Radyo sistemini kullanarak müzikteki ses (müzikal ses) kavramının dışına çıkararak ses enstalasyonunu radyo aracılığı ile dinleyiciye ulaştıran Neuhaus, “1970’lerde ne başlangıcı ne de sonu olan bu tip eserleri tanımlamak için kullandığımız ‘ses enstalasyonu’ (saundinstallation) kavramını türetmiştir” (Neuhaus, Max: Biografie, t.y.).

“Max Neuhaus’dan da önce tabii ki başka ses enstalasyonları yapılmıştır, Mauricio Kagel’in 1953’te Buenos Aires’te gerçekleştirdiği ‘Música para la Torre’, 1954’te Nicolas Schöffer’in gerçekleştirdiği ‘mekânsal-dinamik yapılar’ (spatio dynamischen Konstruktionen)” (Seiffarth, t.y.) gibi ama takdir edersiniz ki döneminde Max Neuhaus’un ki kadar ses getirmemiştir.

Daha da günümüze yaklaştığımızda bu konudaki önemli sanatçılar arasında, ses enstalasyonları konusunda öncü sayılan Christina Kubisch’i görürüz. Hamburg, Graz, Zürih ve Milano akademilerinde resim, müzik ve ses mühendisliği eğitimleri alan sanatçı, 1980’lerde

“elektromanyetik endüksiyon” sistemine dayanarak geliştirdiği kablosuz, taşınabilir özel bir kulaklıkla ve teknikle iç-dış mekanlarda çok sayıda ses enstalasyonu gerçekleştirmiştir.

Kubisch 2003 yılında yapmaya başladığı “Electrical Walks” (Resim 13) adlı alımlayıcı etkileşimli yerleştirmelerini New York, Paris, Londra, Bottrop ve daha pek çok sayıda büyük Asya şehirlerinde gerçekleştirmiştir.

Şehirlerin çeşitli yerlerine saklanmış olan bu ses yerleştirmelerini algılayabilmek için alımlayıcıların özel kulaklıkları takarak şehirde dolaşmaları gerekmektedir. Kablosuz taşınabilir bu özel dönüştürücü kulaklık sayesinde izleyici şehirden şehre değişkenlik gösteren, işitilebilen ampirik seslerin yanı sıra, işitilemeyen suskun veri sinyallerini (elektronik cihazların, radarların, GPS'lerin, kablosuz bağlantıların yaydıkları manyetik sinyalleri vb.) ses sinyalleri olarak deneyimleme fırsatı yakalar. Alımlayıcıların hareket yönü, hızı, konumu, fiziksel ve çevresel faktörlere göre değişkenlik gösteren bu enstalasyonları ile sanatçı, kulaklıklarla etrafta yürüyen alımlayıcıları akustik bir dünyanın ortasında hareket eden bir alıcıya dönüştürmektedir. (Fricke, 2009:65-66).

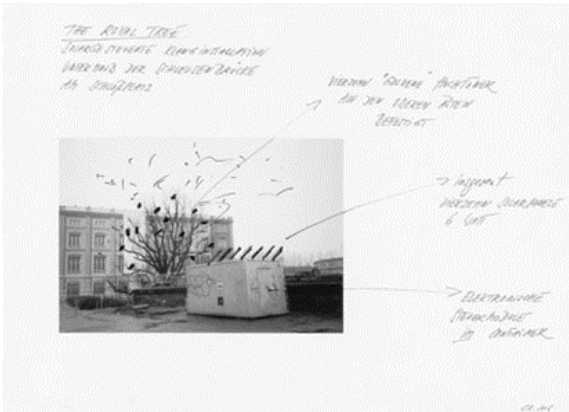
Ses ve yeni medyayı kullanarak mekanlardaki akustik sesi ve görsel öğeleri, alışılmadık mekân deneyimlerine dönüştüren Kubisch'in bir diğer yerleştirmesi ise “Kraliyet Ağacı” (Der königliche Baum) dır (Resim 14). 2006 yılında Almanya'nın Berlin şehrinde “Sonambiente” isimli ses sanatı sergisinde gösterilen bu enstalasyon doğa, teknoloji ve sesin birleştirilmesiyle oluşturulmuştur.

Resim 13: Christina Kubisch, 2013, Electrical Walks Moskova.



Kaynak: http://www.christinakubisch.de/en/works/electrical_walks, Erişim tarihi: 7.08.2021.

Resim 14: Christina Kubisch, 2006, Kraliyet Ağacı, eskiz/The Royal Tree, Skizze.



Kaynak: http://www.sonambiente.com/en/04_artists/4M2kub_werk.html, Erişim tarihi: 24.08.2021.

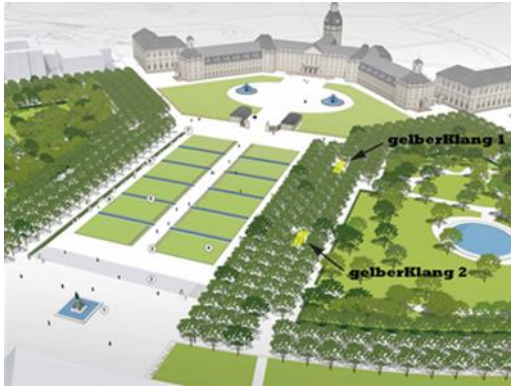
Kubisch bu enstalasyonu için şehrin Kent Sarayı meydanında Shleusen köprüsü yakınlarında bulunan Kral Wilhelm heykelinin aşağısında, eski Danıştay binasının karşısında bulunan, bölgenin en yaşlı meşe ağacını seçmiştir. Sanatçı ağacın yeşil yaprakları ve dalları arasına, takılar gibi

parlayan on dört bronz hoparlör yerleştirmiştir. Bir kontrol modülü aracılığı ile üretilen bu hoparlörlerden çıkan seslerin enerjisi, sanatçının yakınlardaki bir çatı üstündeki inşaat konteynırına yerleştirmiş olduğu on dört güneş paneli ile bağlanan kablolar aracılığı ile sağlanmaktadır. Hoparlörlerden çıkan, gündüz ve gece saatlerindeki ışık, gölge ve hava durumunun ritmine göre değişkenlik gösteren sesler; bazen bir kuş, bazen börtü böcek, bazen de bir cep telefonu seslerinden oluşmaktadır. Elektronik kuş sesleri ile doğadaki kuş sesleri diyaloglarının bir arada yankılandığı, gün ışığı, doğa ve teknolojinin birleştirilmesi ile oluşturulan bu ses enstalasyonu doğa kadar kırılğan bir ses sanatı yapıtıdır (Kubisch, 2006).

Kubisch'in eserlerinde ses bir araçtan ibarettir, üretme esnasında nesneye (enstalasyona) giden yolun yan ürünü gibi gözükse de sesin enstalasyonla olan bağını, tüm teknoloji düzeneği ile besleyen güncel plastik, görsel ve işitsel yapıtlarıdır.

Tıpkı Kubisch gibi ses yerleştirmelerinde genellikle kamusal alanları seçen Georg Klein 1996'dan beri ses kompozisyonu, yeni medya ve ses sanatı alanlarında yapıtlar üreten sanatçılardandır. Teknolojik yazılımlarla sanal bir gerçeklik alanı olan sesi, görsel algıyla birlikte gerçeklik alanına dahil etmeye çalışan Georg Klein; 2012'de Almanya'nın Karlsruhe şehrinde düzenlenen "Saund Art", sergisinde kavramsal fikrini Kandinsky'nin "Sarı Ses" dramasından alan, "Der gelbe Klang Hommage an Kandinsky" (Sarı Ses Kandinsky'e övgü) (Resim:15) isimli enstalasyonunu sergilemiştir.

Resim 15: *Georg Klein, 2012, Sarı Ses Kandinsky'e övgü /Der gelbe Klang Hommage an Kandinsky.*



Kaynak: https://www.georgklein.de/installations/028_gelberKlang_e.html, Erişim tarihi: 19. 07. 2021.

Yapıtlarında Ses sanatının malzemesi olan metin, şiir, ses, gürültü, ışık ve görüntüleri istisnai bir şekilde kentsel kamusal alanlarla birleştiren Klein bu yerleştirmesi için Karlsruhe'deki kraliyet parkının yeraltı garajına giden iki girişli yaya geçidini seçimlemiştir.

Görsel olarak iki merdiven, sarı ışık ve FEMA firması tarafından Kandinsky'nin 1910 yılında yaptığı "Improvisation10" resmindeki sarıdan esinlenerek özel olarak yapılmış sarı renk ile renklendirilmiştir. Rus besteci Sergej Nevsky tarafından Rusça ve Almanca seslendirilen Kandinsky'nin "Sarı Ses" draması metninden bir cümle ve sahaya özgü bir akustik araştırmadan türetilmiş somut seslerin soyut seslere dönüştürülmesi ile iki altı kanallı ses kompozisyonundan oluşan bir enstalasyondur (Klein, 2012).

İki sarı beton merdiven arasında izole bir şekilde duran bu yapıt, kaynağını Wagner'in Gesamtkunstwerke (bütüncül sanat eseri) kuramından alan, Arnold Schoenberg, Franz Marc, Wassily Kandinsky ve Sacharoff gibi müzisyen, ressam, dansçı, tiyatrocü gibi sanatçıların bir araya gelmesiyle oluşturdukları "Mavi Süvari" (Der Blaue Reiter) grubunun bir alt projesi olan "Sarı Ses" (Der Gelbe Klang), Kandinsky'nin Siyah, Beyaz, Mor ve Yeşil Ses gibi ton ve renk ilişkisi üzerinden tasarladığı dört dramdan ilkidir (Esen, 2016:38).

Georg Klein’in ses, renk ve kelimeleri bir araya getirerek oluşturduğu bu yapıtı, Kandinsky’nin resim, müzik, tiyatro ve dansı iç içe hissetmesi gibi, günlük yaşamla sanatın nasıl iç içe olabileceğini ya da günlük yaşamın sanatla nasıl rutininden kopup kişinin kendi iç sesine dönebileceğine de vurgu yapmaktadır.

1964’te New York’ta Cordier & Ekstrom galerisinin de düzenlene “For Eyes and Ears”, 1983’te New York’ta düzenlenen “The Sculpture Center in New York City (Saund/Art)”, 2000’de Londra’da Hayward Gallery de düzenlenen “Sonic Boom: The Art of Sound”, 2001’de New York’da Whitney Museum of American Art’da düzenlenen “Bitstreams”, 2002’de Paris’de Centre Georges Pompidou’da düzenlenen “Sonic Process”, 2004’ten günümüze Almanya’nın Köln şehrinde düzenlenen “SaundArt” ve 2009’da Linz’de Lentos Art Müzesi’nde düzenlenen “See This Sound” sergilerinde görüldüğü üzere dünyanın pek çok önemli sanat merkezinde görsel, plastik sanatlarla bağıntılı olarak ses ile üretimde bulunan çağdaş sanatçıların sayısının arttığını görüyoruz.

5. Ses Sanatı’nın Türkiye’deki İlk Öncülleri ve Örnekleri

1960’lardan beri Amerika, İngiltere ve Avrupa’da gelişimini sürdüren ses sanatı Türkiye’de 1980’lerde şekillenmeye başlamıştır. 1980’lerin ikinci yarısından itibaren güncel, kavramsal ve disiplinlerarası sanat alanında üretimlerin artması, sanat yapıtlarının dolaşıma girmesi ve bu yapıtların görünürlük kazanması adına yapıtlara alan açan kurumların, müzelerin, bienallerin, inisiyatiflerin oluşması da bu gelişime büyük katkı sağlamıştır.

1999 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi’nde “Müzik İleri Araştırmalar Merkezi” (MİAM) kapsamında, Dr. Erol Üçer’in öncülüğünde kurulan, elektronik, elektro-akustik müzik, ses sanatları, ses mühendisliği ve tasarımı eğitimi gibi uzmanlık alanlarını kapsayan yüksek lisans ve doktora programlarının açılması bu mecrada Türkiye’deki bilimsel araştırmaları genişletmiş, akademik derece kazanılmasının da önünü açmıştır. (Turan, 2019:346)

Prof. Dr. Ahmet Yürür’ün girişimleri ile Yıldız Teknik Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümünün bir alt programı olan Duyusal (Ses) Sanatları Tasarımı bölümünün aktive edilmesiyle ses sanatının Türkiye’deki gelişiminin 21. yüzyıl gibi oldukça geç bir tarihlere denk düştüğünü görürüz.

2000’li yıllarda dijital ve ses sanatı alanlarında yeni kalıplar üretmeyi, Türkiye’de gelişen deneysel oluşumları incelemeyi ve bu oluşumların yurtdışında görünürlüğünü artırmayı hedefleyen küratör, tasarımcı ve yazar Başak Şenova, mimar Emre Erkal, elektronik mühendisi Hakan Gülyüz, tasarımcı ve yeni medya sanatçısı olan Erhan Muratoğlu gibi farklı disiplinlerden kişilerin bir araya gelerek kurdukları NOMAD İnisiyatifinin 2001-2002 yılları arasında gerçekleştirdiği çevrimiçi projeler bu alanda atılan ilk adımlardır (Şenova, 2013:3).

NOMAD ilk fiziksel üretimini 2003’te kendisini Güneydoğu Avrupa’ya açılan bir kapı olarak adlandırmayı seven ve aynı yıl Avrupa Kültür Başkenti seçilen Avusturya’nın Graz şehrinde bulunan <rotor> çağdaş sanat merkezinde Belgradlı sanatçı Uros Djuric tarafından <rotor> adının verildiği “Balkan Konsulat” projesinde “İstanbul. Karantina’da Gündüz Düşleri” isimli sergisi ile gerçekleştirmiştir. Çek Cumhuriyeti’nden Türkiye’ye, Slovenya’dan Ukrayna’ya uzanan geniş bir sanatçı ve sanat kurumu ağı ile oluşturulmuş bu proje, Güney-Doğu Avrupa Çağdaş sanatını içeren- “Balkanlar nerede başlar ve nerede biter?” konsept açılımıyla her ülke sanatçısının farklı yorumladığı, Balkan sınırları üzerine şekillenir. Proje kapsamında, Rotor Çağdaş Sanat Merkezi’nde sergilenen görsel sanat yapıtlarının yanı sıra Graz şehrinin popüler barları ve şehir kütüphanesi gibi alanlarında DJ performanslarına dayanan müzik geceleri ve film gösterimleri de düzenlenmiştir. (Şenova, 2013:3; “Balkan Konsulat proudly presents: Belgrad- Prag- Istanbul- Budapest- Sarajevo - special guest: St.Petersburg”, t.y.)

Başak Şenova ve Erden Kosova küratörlüğünde düzenlenen “70’lerin başındaki siyasete son derece bağlı ve bunun için ağır cezalandırılmış iki kuşak arasında sıkışık kalmış hedeflenen bir kuşağın

ve tamamen apolitik olan 80'lerin uyuyan kuşağının görsel ve işitsel temsillerini ve üretimlerini” (Şenova, 2003) konu alan "İstanbul. Karantina'da Gündüz Düşleri" konseptindeki bu projenin görsel sanatlar ayağını multimedya sanatçıları Esat Cavit Başak'ın 2001 tarihli "hot plate" nesnesi, Hatice Güleriyüz'ün 2001 tarihli "intensive-care" isimli 2'33" / 8mm filmi, Memed Erdener'in (Extra Mucadele) 1998 tarihli "rüyayurt'a gider" kolajı, fotoğraf ve enstalasyon sanatçısı Aydan Murtezaoğlu'nun 2000-2003 yılları arasında gerçekleştirdiği , "at room temperature" fotoğrafları, ressam Nalan Yırtmaç'ın 2002-2003 tarihli "you name it" resimleri ve çizgi roman yapıtlarıyla Suat Gönülay, Galip Tekin, Bahadır Boysal oluştururken, işitsel sanat ayağını Serhat Köksal'ın deneysel elektronik seslerle geleneksel Türk müziği ve Türk sineması film dövüş sahnelerinden alınmış müzikleri doğaçlayarak kolajladığı denemeleri ve ZeN'in Türk halk, çingene ve tasavvuf müziği ezgilerini tarihi ve çağdaş müzikle kaynaştırdığı “derdimi anla” yapıtı yer almıştır. (Şenova, 2003).

“Balkan Konsolosluğu” projesinin devamı niteliğinde 2003-2004 yıllarında NOMAD İnisyatifi İsrail'in Holon şehrinde bulunan İsrail Dijital Sanat Merkezi'nde "İstanbul'u Yürüyerek Kat etmek. Karantina'dan Notlar" sergisini gerçekleştirmiştir.

“Bu iki katmanlı projenin sonuçlarından biri olarak da 2004 Avrupa Kültür Festivali kapsamında Almanya'nın Karlsruhe şehrinde bulunan Zeit für Kunst und Medien 'de (ZKM) “Call me Istanbul ist mein Name” sergisi için hazırladığı video derlemeyi, bu projeden üretilen başka bir video gösteri programını da Berlin'deki Transmediale.05 Uluslararası Medya Sanat Festivali'nde gösterime sunmuştur.” (Şenova, 2013, s. 3).

2004'te Roger Conover, Eda Cufer ve Peter Weibel küratörlüğünde ZKM'de gerçekleştirilen “Call me İstanbul ist mein Name” sergisi Antik ikonlarının ve görselliğinin dışında bir belirip bir kaybolan öykülerin, gürültülerin seslerini yansıtan İstanbul şehrinin işitsel öykülerini eleştirel bir biçimde alımlayıcıya dinleten (Conover ve Weibel, 2004);

“Can Altay, Vahap Avşar, Revan Barlas, Paolo Colombo ve Michela Guberti, İpek Duben, Cevdet Erek, Emre Erkal, Esra Ersen, Erik Göngrich, Genco Gülan, Halil Selçuk Gürışık, Noline van Harskamp, Hüseyin Karagöz, Gülsün Karamustafa, Antal Lakner, Gérard Mermoz, Aydan Murtezaoğlu, NOMAD, Yogurt Technologies, Oda Projesi, Anny ve Sibel Öztürk, Fusun Onur, Fuat ve Murat Şahinler, Bülent Şangar, Sermin Sherif, Belmin Söylemez, Hale Tenger, Nazif Topçuoğlu, Ertuğ Uçar, Xurban, Sarkis”, (“Call me İstanbul ist mein Name - Sanatçılar”, 2004)

gibi Türk sanatçıları, tasarımcılar, mimarlar, yazarlar, müzisyenler ve film yönetmenlerin katılımlarıyla dervişlerin robota, minarelerin asansöre, erkeklerin kadına, dansözlerin bilgisayar animasyonuna, göçebe çadırlarının bir metal konstrüksüyona, uçan halıların anıtsal bir cihaza dönüştüğü interdisipliner bir sergidir (Conover, Wiebel ve Çufer, 2004)

"İstanbul. Karantina'da Gündüz Düşleri", "İstanbul'u Yürüyerek Katetmek. Karantina'dan Notlar" "Call me İstanbul ist mein Name" isimli bu üç serginin işitsel ayağını Dada, punk ve psychedelic gibi modern çağın radikal girdilerini geleneksel Türk müziği, gürültü, ambiyans, big beat, saha kayıtları, çingene ezgileri ve konuşma sesleri gibi sayısız üslupsal referansı bir araya getiren Serhat Köksal ve ZeN'in yanı sıra Cevdet Erek ve Emre Erkal'ın yapıtları oluşturmuştur.

20.yüzyılda Avrupa'da ses sanatına giden yolu açan müzik alanında yaşanan stilpluralizmine koşut Türkiye'de Bülent Arel'den sonra 1980 yılında kurulan 1990 ların ortasında BaBa ZuLa adıyla başka bir gruba dönüşen ZeN, “Serhat Köksal”, ‘Fairuz Derin Bulut’, ‘Koray Tahiroğlu’, ‘Erdem Helvacıoğlu’, ‘Zafer Aracagök’, ‘Tolga Tüzün’, ‘Aykut Şahlanan’, ‘Attila Kadri Şendil’, ‘Serkan Emre Çiftçi’, ‘Batur Sönmez’, ‘Alper Maral’, ‘Cem Ömeroğlu’, ‘Emre Can Özış’, ‘Eray

Düzgünsoy', 'Kerem Aksoy', 'Murat Yakın', 'Zeynep Bulut', 'Deniz Arat', 'Aykut Şahlanan'" (Şenova, 2013:2-4) gibi müzisyen ve müzik gruplarının alandaki deneysel araştırmalarının büyük etkisi olmuştur.

Bunun yanı sıra 2003-2008 yılları arasında ilkinin 2003'de Türkiye İstanbul ve Hollanda Maastricht ekseninde NOMAD inisiyatifinin Hedah, Marres ve İstanbul Teknik Üniversitesi Müzik İleri araştırmalar Merkezi iş birliği ile "paneller, performans serileri, atölye çalışmaları, sergiler, mekâna özgü enstalasyonlar, radyo programları, gösterimler, yayınlar, bültenler, CD ve DVD" (Şenova, 2013, s. 4) yayınları gibi pek çok etkinlik çerçevesinde gerçekleştirdiği, "Türkiye'de ilk işitsel sanat (sound art) festivali olma özelliği taşıyan" (Sağlamtimur, 2010:220) "ctrl_alt_del" isimli sergi öncülük etmiştir.

Daha da günümüze yaklaştığımızda 2014'de İstanbul Modern'in kuruluşunun onuncu yılı kapsamında Süreli Sergiler Salonu'nda düzenlenen küratörlüğünü Levent Çalikoğlu ve Çelenk Bafra'nın gerçekleştirdiği "Çok Sesli: Türkiye'de Görsel Sanatlar ve Müzik" sergisinde, 2020'de bir Vehbi Koç vakfı kuruluşu olan Arter 'in "#evdeçal: Arter Koleksiyonu'ndan Bir Seçki" isimli çevrimiçi sergisinde, Türkiye'de alımlayıcının şimdiye kadar görmeye alışık olduğu yapıtların dışında yeni yeni keşfedilmeye başlayan ses ile üretimde bulunan günümüz sanatçıların sayısının arttığını görmekteyiz.

6. Sonuç

Kökleri Kandinsky'den Russolo'ya kadar uzanan, 1960'ların sonunda 1970'lerin başında kendini gösteren kavramsal sanatla beraber birden fazla sanatsal tarzı, üslubu ya da teknik anlatımı mimariyle, peyzajla, mekanla, nesneyle, performansla, videoyla, heykelle, fotoğrafla bir arada kullanabilen, müzik alanı dışında tanımlanan Ses Sanatı, alımlayıcının ve sanatçının o zamana kadar ki estetikle, çevreyle, doğayla ve teknolojiyle olan ilişkisine yeni açılımlar ve sorgulamalar kazandırmaya devam etmektedir. Sanat tarihi boyunca her yeni sanat biçiminde olduğu gibi geniş bir bakışı tercih eden bu yeni sanat türü, uzun süreli çalışmalarla tanımlanmaya ve sınıflandırılmaya çalışılmıştır. 1964'ten günümüze Amerika'da, İngiltere'de, Almanya'da ve yakın zamanda (2003'ten beri) Türkiye'de bu alanda düzenlenen sergiler ses sanatının görünürlüğünü artırmış, bu alanda üretimde bulunan sanatçıların ve yapıtların sayısında ivmelenen bir artışa vesile olmuştur. Bu ivmelenmeyle beraber 20. yüzyılın sonlarında Amerika ve Avrupa'da, 21. yüzyılın başlarında ise Türkiye'de yeni yeni keşfedilmeye başlayan bir alan olan ses sanatı görsel/plastik sanatların yaratıcı imgelemi olarak nesnemsî vasfıyla varlık göstermeye devam etmektedir.

Yazar Katkı Oranı (Authorship Contributions): Yazarlar çalışmaya eşit oranda katkı sağlamıştır.

Kaynakça

Ali, F. (2002). *Elektronik müziğin öncüsü Bülent Arel*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Antmen, A. (2012). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20.yüzyıl batı sanatında akımlar* (4, b.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Balkan Konsulat proudly presents: Belgrad - Prag - İstanbul - Budapest - Sarajevo - special guest: St.Petersburg.(t.y.) Erişim adresi: https://rotor.mur.at/con_balkan-ger.html

Call me İstanbul ist mein Name-Sanatçılar. (2004). Erişim adresi: <http://hosting.zkm.de/istanbul/t/kuenstler>

Conover, R., ve Weibel, P. (2004). Call me İstanbul benim adım. Erişim adresi: <http://hosting.zkm.de/istanbul/t/>

- Conover, R., Wiebel, P., ve Čufer, E. (2004). Call me Istanbul ist mein Name Ausstellungskatalog. Erişim adresi: <https://zkm.de/de/publikation/call-me-istanbul-ist-mein-name>
- Dempsey, A. (2007). *Modern çağda sanat üsluplar ekoller hareketler* (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Akbank Yayınları (Orijinal eserin yayın tarihi 2002).
- Dolar, M. (2013). *Sahibinin sesi psikanaliz ve ses* (B.E. Aksoy, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları (Orijinal eserin yayın tarihi 2003).
- Erkayhan, Ş. (2011). *1960 Sonrası Almanya’da Türk sanatçılar: Göç ve kültürel kimlik*. Lulu Yayınları.
- Esen, E. (2016). *Sesin imgeyle ilişkisi* [Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi Veri Tabanı.
- Föllmer, G. (1996). *Max Neuhaus, drive in music*. Erişim adresi: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/drive-in-music/>
- Fricke, S. (2009). "Klangkunst ist mein Leben" Christina Kubisch im Gespraech mit Stefan Fricke. Erişim adresi: <https://silo.tips/download/klangkunst-ist-mein-leben>
- Goldsmith, K. (2004). Bring Da Noise: A Brief Survey of Sound Art. Erişim adresi: <https://archive.is/MDSQ#selection-817.3-827.51>
- İlyasoğlu, E. (2007). *71 Türk bestecisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kandinsky, W. (2015). *Sanatta ruhsallık üzerine*. (G. Ekinçi, Çev.) İstanbul: Altıkırkbeş Yayın (Orijinal eserin yayın tarihi 1912)
- Kirsh, A. (2010). Carolee Schneemann in New Paltz. Erişim adresi: <http://www.theartblog.org/2010/08/carolee-schneemann-in-new-paltz/>
- Klein, G. (2012). Der gelbe Klang 2. Erişim adresi: https://www.georgklein.de/installations/028_gelberKlang_d.html
- Kubisch, C. (2006). Künstler A-Z Christina Kubisch "The Royal Tree 2006". Erişim adresi: http://sonambiente.com/de/04_artists/4M2kub_werk.html
- Lied eines jungen Wachpostens, Lili Marleen, Türkçe çevirisi. (t.y.). Erişim adresi: <https://lyricstranslate.com/tr/lili-marleen-lili-marleen.html>
- Mimaroglu, İ. (2011). *Elektronik müzik*. İstanbul: Pan Yayıncılık. Kobo E-Kitap.
- Neuhaus, M.: Biografie. (t.y.). Erişim adresi: <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/neuhaus/biografie/>
- Phillips, C. (1998). Voices Saturday 13 June Sunday 23 August 1998. Erişim adresi: https://www.fkawdw.nl/en/our_program/exhibitions/voices
- Prote, K. (2014). Mythos 'Lili Marleen'- Ein Lied im Zeitalter der Weltkriege1. *Militärgeschichtliche Zeitschrift*, 63(2), s. 355-400. doi: <https://doi.org/10.1524/mgzs.2004.63.2.355>
- Russolo, L. (1913). Gürültü sanatı fütürist manifesto, 1913. (E. Irzık, Çev.) Erişim adresi: <https://docplayer.biz.tr/8950165-Gurultu-sanati-futurist-manifesto-1913-luigi-russolo-ingilizce-cevirisi-robert-filliou-ingilizce-den-turkce-cevirisi-emrah-irzik.html>
- Russolo, L., ve Pratella, F. B. (2017). *Gürültü sanatı müziğin fütürist makineler tarafından yıkımı*. (T. Cemal, Çev.) İstanbul: Sub Yayınları.

- Sağlamtimur, Z. Ö. (2010). Dijital sanat. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(3), 213-238.
- Say, A. (2008). *Müzik nedir, nasıl bir sanattır?*. İstanbul: Evrensel Basım Yayım.
- Say, A. (2019). *Müzik tarihi*. İstanbul: Işık Yayınları.
- Saybaşı, N. (2020). *Mıknatıs ses rezonans ve sanatın politikası*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sculpture Center (1). (t.y.). *Sculpture center sculpture notebook*. Erişim adresi: <https://sculpture-center.tumblr.com/tagged/Sound%2FArt>
- Sculpture Center (2). (t.y.). *Sculpture center sculpture notebook*. Erişim adresi: <https://sculpture-center.tumblr.com/post/37037203282/from-the-archives-soundart-1984>
- Seiffarth, C. (t.y.). About sound installation art. *Kunstjournalen B-post*. Erişim adresi: <https://www.b-post.no/en/12/seiffarth.html>
- Şenova, B. (2003). "*Istanbul daydreaming in quarantine*", "*İstanbul, karantinada hayal kurmak*". Erişim adresi: <https://basaksenova.com/istanbul/>
- Şenova, B. (2013). *Dijital sorgulama: Türkiye'de dijital kültür*. Erişim adresi: https://www.academia.edu/42927210/D%C4%B0J%C4%B0TAL_SORGULAMA_T%C3%9CRKIYEDE_D%C4%B0J%C4%B0TAL_K%C3%9CLT%C3%9CR
- Turan, Ö. (2019). *Zaman-mekan ilişkisi müziğin plastisitesi bağlamında ses heykelleri kavramı; başat yapıtlar ve önermeler üzerinden yeni bir değerlendirme denemesi*. [Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi] YÖK Ulusal Tez Merkezi Veri Tabanı.
- Weibel, P. (2012). Sound Art. Klang als Medium der Kunst. Erişim adresi: <http://soundart.zkm.de/informationen/sound-art-klang-als-medium-der-kunst-peter-weibel/>
- Worby, R. (2006). *An introduction to sound art*. Erişim adresi: <http://www.robertworby.com/writing/an-introduction-to-sound-art/>