

SES, MEKÂN, BELLEK, ZAMAN VE ALIMLAYICI İZLEKLERİ ÜZERİNDEN CEVDET EREK YAPITLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

•Dr. Öğr. Üyesi Hatice ÇÖKLÜ AŞKIN*

ÖZET

Günümüz sanatında yapıt üretimi, sanatın tarih boyunca geçirdiği paradigmatik değişimlere koşut, geleneksel biçimlendirme yöntemlerinden disiplinlerarasılığa, hatta disiplinler ötesine genişleyerek; ses, mekân, süre-zaman, bellek ve alımlayıcı ekseninden ayrı düşünülemeyen bir mecrada kendini göstermektedir. Retinal algıdaki nesnelerin etki-tepki dinamiği içindeki titreşimleriyle oluşan ya da sanal ortamda kurgulanan, bir süreye ve sürece bağlı olarak, kendi zamanında-mekânında ikamet ederek hızla uzamda, boşlukta yayılan ses, güncel sanatta pek çok sanatçının ilgi odağı ve üretim malzemesi olmuştur. Mekân veya üretilmiş bir mekân içinde, alımlayıcıyı sinestezik bir etki alanına çeken ses ve sessizlik, görüntü ve karanlık gibi unsurlar, ses sanatının temel yapı taşlarını oluşturmaktadır. İmge, nesne, süre-zaman, bellek ve alımlayıcıdan ayrı düşünülemeyen bileşenleri ile girift bir yapıya sahip olan ses sanatında mekân, hibrit bir oluşumun içine çekilir. Bu alanda üretilen mekânların, yapıt, alımlayıcı ve bellekle sürekli etkileşim içinde olduğu devingen bir ilişkisi vardır. Ses, dinleyiciyi bir hikâyenin içine çekerken; görüntü, izleyiciyi bir mekâna sürükler ve yönlendirir. Bu araştırmanın amacı, nitel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılarak, ulusal ve uluslararası sanat sahnesinde büyük ölçekli projeleriyle öne çıkan Cevdet Ereğ'in seçilmiş yapıtları üzerinden, yakın dönemde plastik sanatlar terminolojisinde yer edinmiş ses sanatı bağlamında; mekân, bellek, zaman, ses ve alımlayıcı eksenindeki yansımaları ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Ses sanatı, Mekân, Bellek, Zaman, Alımlayıcı, Cevdet Ereğ

* Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, e-posta: cokluhatice@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4263-6114

AN ANALYSIS OF CEVDET EREK'S WORKS THROUGH THE TRAJECTORIES OF SOUND, SPACE, MEMORY, TIME AND THE RECIPIENT

•Asst. Prof. Hatice ÇÖKLÜ AŞKIN*

ABSTRACT

In contemporary art, the production of artworks has expanded beyond traditional methods, embracing interdisciplinarity and even transdisciplinarity, manifesting in a medium inseparable from sound, space, duration-time, memory, and the recipient. Sound, generated through the vibrations of objects within action-reaction dynamics or constructed in virtual environments, is dependent on time and process, residing in its own temporality and spatiality, and rapidly propagating through space and emptiness, thus becoming central to many contemporary artists' practices. Elements such as sound/silence and image/darkness draw the recipient into a synesthetic field of influence within a space or constructed space, constitute the foundational components of sound art. In sound art, where image, object, duration-time, memory, and the recipient are inseparable, space becomes a hybrid formation. Such spaces engage dynamically with the artwork, the recipient, and memory. While sound immerses the listener in a narrative, image guides the viewer through space. This study aims to investigate the reflections of space, memory, time, sound, and the viewer within the framework of sound art, a term that has recently gained recognition in visual arts terminology through qualitative research methods, focusing on selected works by Cevdet Erek, an artist prominent on both national and international stages.

Keywords: Sound art, Space, Memory, Time, Recipient, Cevdet Erek.

* Ordu University, Faculty of Fine Arts, Department of Painting, e-mail: cokluhatice@gmail.com ORCID: 0000-0003-4263-6114

1. GİRİŞ

Duyusal evrenin görsel ve plastik sanatlarda nesneleşmiş biçimiyle deneyimlenmesi; sesin, müzikal diziliminin ötesine geçerek dinlenebilir ve görülebilir bir ses mekânı yaratır. Bu evrenin görsel ve plastik sanatlarla kesişimi, Batı sanat tarihinde ilk olarak 20. yüzyılın başlarında Avrupa’da ortaya çıkmıştır. Hız, ses ve hareket kavramlarına odaklanan Fütüristler, özellikle Luigi Russolo’nun 1913 yılında yayımladığı “Gürültü Sanatı” manifestosu ile bu alanda öncülük etmiştir. Yine Dada hareketiyle ilişkili Fluxus akımı, John Cage, Pierre Schaeffer, Edgard Varèse gibi avangart bestecilerin ve Nin gibi deneysel müzik gruplarının, yeni ses arayışları, sesin mekânla ve görsellikle daha bütüncül bir şekilde ele alındığı sanatsal ifade biçimlerini desteklemiş ve Batı’da ses sanatında yaşanan paradigma değişimlerine katkıda bulunmuştur.

Türkiye’de ise bu süreç, Batı’dan farklı bir zaman çizgisinde gelişmiş olup, 1950’lerde “deneysel elektronik müziğin ilk kuşağında yer alan” (http 1) Bülent Arel ve İlhan Mimaroglu gibi sanatçıların öncülüğünde başlamıştır. “1960’ların sonlarına kadar Türkiye’deki müzik örnekleri, ağırlıklı olarak, Batı şarkılarının Türkçe sözlerle yeniden düzenlemelerinden oluşmaktadır” (http 2). Ancak 60’lı yıllarda popülerleşen rock müziği, 1968 yılında Türkiye’de, ileri teknikle zengin folk öğelerinin Doğu-Batı senteziyle harmanlanarak icra edilen, isim babası Moğollar olan Anadolu Pop adı altında yeni melez bir türe evrilmiştir (http 2). Aynı dönemlerde, 60’lardaki psychedelic rock müziğinden farklı olarak yerel ve etnik ezgileri, sözleri Doğu-Batı senteziyle harmanlayan, genellikle vokalin kullanılmadığı, tekrara dayalı rifflerin¹ öne çıktığı bir tarza sahip olan Nekropsi grubu dikkat çekmiştir. Cevdet Ereğ’in lise yıllarında arkadaşlarıyla birlikte kurduğu bu grup, yeni bir progressive/psychedelic rock anlayışıyla ulusal ve uluslararası arenada görünürlük kazanmıştır.

Türkiye’nin underground müzik sahnesinde oldukça önemli figürlerden biri olan Serhat Köksal, elektro-akustik müzik bestecisi Tolga Tüzün, trompet ve synthesizer sanatçısı Serkan Emre Çiftçi, besteci, ses tasarımcısı Erdem Helvacıoğlu, Kerem Aksoy, Emre Can Öziş, Eray Düzgünsoy, Aykut Şahlanan, Nekropsi üyesi Cem Ömeroğlu, besteci ve akademisyen Murat Yakın, Hakkı Alper Maral, Atilla Kadir Şendil gibi isimler bu alanda önemli deneysel çalışmalara imza atmıştır. Bu sanatçılar ve müzik gruplarının yaptığı deneysel araştırmalar, Türkiye’de plastik sanatlarda ses sanatı alanında yaşanan paradigma değişimlerine katkıda bulunmuştur.

20. yüzyılın son çeyreğinde, kompozitör ve etnomüzikolog Prof. Dr. Ahmet Yürür’ün

¹ Riff’ler, müzikal eserlerde tekrar eden motiflerin örneklerini temsil eder; bu kısa melodi parçaları, şarkının belirli kesimlerinde tekrarlandığında, dinleyicinin eseri tanıma kapasitesini artırır (Mousallam 2011’den akt. Artıktay, 2024: 8)

Yıldız Teknik Üniversitesi'nde Duyusal (Ses) Sanatları Tasarımı Bölümü'nü kurması ve 1999 yılında Dr. Erol Üçer öncülüğünde İstanbul Teknik Üniversitesi'nde Müzik İleri Araştırmalar Merkezi (MİAM) bünyesinde sonik sanatlar, etnomüzikoloji, ses mühendisliği ve tasarımı gibi alanlarda yüksek lisans ve doktora programlarının oluşturularak öğrenci alımına başlaması; bu alanın Türkiye'de akademik bir zeminde temellenmesini sağlamış, aynı zamanda bilimsel araştırmaların genişlemesine de öncülük etmiştir.

20. yüzyılın ilk çeyreğinde Avrupa'da, son çeyreğinde ise Türkiye'de yaşanan, görsel sanatlar alanında müzik ve sesle ilişkilenen hibrit yapıtların kültürel ve sanatsal gelişimine büyük zenginlik katan bu oluşumlar, ses sanatı kapsamına giren yeni türlerde kayda değer ilerlemelerin şekillenerek günümüze değin evrilmesini sağlamıştır.

Araştırmanın eksenini oluşturan Cevdet Erek, akademisyen, mimar ve müzisyen kimliğinin ötesinde, 2000'lerin başından itibaren ses, mimari ve ritim bileşenleri ile oluşturduğu mekâna özgü enstalasyonları, nesneleri ve performansları ile 20. yüzyılın son çeyreğinde Türkiye'de şekillenmeye başlayan ses sanatı alanında ilk üretimde bulunan sanatçılar nezdinde önemli bir figürdür.

2. BEYAZ KÜPTEN GÖRSEL VE AKUSTİK MEKÂNA: ÇAĞDAŞ SANATTA HİBRİT MEKÂNLAR VE YAPITLAR

Fotoğraf, ses, video, sinema, dijital teknolojiler ve multimedyanın sunduğu yenilikler, 1960'lı yıllardan itibaren çağdaş sanat alanında geleneksel sanat üretim yöntemlerine yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu dönemde sanatçılar, alımlayıcı ile buluşturmak üzere ürettikleri yapıtları, geçmişten günümüze tüm sanatsal verileri, kavramları ve teknolojileri kullanarak, bunları yeni bir dilin yapıtaşlarına dönüştürerek “melez yapıtlar” oluşturmuşlardır. Dolayısıyla geleneksel üretim yöntemlerine dayalı formal yapıtların sergilendiği beyaz küp sergileme alanları da bu dönüşümden etkilenmiş, yerini sanatçıların ürettiği mekâna özgü (site-specific) yerleştirmeler aracılığıyla sınırsız bir uygulama ve sergileme potansiyeline sahip hibrit mekânlara dönüşmüştür.

Sembol ve simgelerin imgelere dönüştürülmesiyle oluşan sanat, her yeni gösteriminde yeni anlatılar, anlamlar ve mekânlar üretmiştir. 1960'lı yıllara kadar Batı sanat dünyası, dış dünyadan ayrılan hâlâ modernist ‘beyaz küp’ yapısının içinde varlık göstermiştir. “Bu beyaz ve steril gösterim formu, nesnelere zamandan bağımsız, nötr bir mekânda objektif bir şekilde bakabilmenin garantisini sunmuştur” (Mandzoski, 2019, s. 13). Sergileme mekânları bu yönüyle:

“Belli değerler üzerine inşa edilen, birtakım geleneklerin sürdürüldüğü başka kapalı sistemlere benzer. Biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemiyle sık bir tasarım buluştuğunda, benzersiz bir estetik mekân ortaya çıkar. Bu mekândaki güç algısı o kadar yoğundur ki yapıtları mekândan dışarı çıkartmak onları yeniden seküler bir statüye düşürebilir. ...Modernizm eskidikçe, bağlam içerik halini almaya başlar. Tersinden söyleyecek olursak, galeri mekânına giren nesne, galeriyi ve galerinin yasalarını kendi ‘çerçevesi’ içine alır” (O’Doherty, 2016, s. 30-31).

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından önce, bir kilisenin kutsiyeti, bir mahkeme salonunun resmiyeti ve bir deney laboratuvarının gizemi gibi belli değer ve kurallar üzerine inşa edilmiş, dış dünyadan izole bu modernist beyaz küp mekânları, steril bir sergileme ortamı sunmaktaydı. Ancak, 1960’lı yıllardan itibaren yerleştirme sanatı, performans sanatı, çevresel sanat, minimalizm, arazi sanatı, kavramsal sanat, ses sanatı gibi hareketlerin etkisiyle bu mekânların ve alımlayıcıların rolü de değişmiştir. Bu sanat hareketleri, sanat yapıtını, geçmişte olduğu gibi beyaz küp mekânında sergilenen özerk bir nesne olmaktan çıkararak, “tüm süreçleri kapsayan ve bütüncül olarak algılanması gereken bir duruma” (Yücel, 2012, s. 29) dönüştürmüştür. Bu durum, günümüz sanatının alımlama ve algılanma biçimlerinde izleyicinin rolünü de değiştirmiş; alımlayıcıyı pasif izleyici konumundan çıkararak, yapıtı deneyimleyen, tamamlayan ve hatta onun bir parçası haline gelen etkin bir katılımcıya dönüştürmüştür. Böylece sergileme mekânları, sanatçılara üretim, sunum ve sergileme süreçlerinde daha fazla özgürlük alanı sunan interaktif, hibrit mekânlara evrilmiştir.

Mekânın plastik sanatlar ile ilişkisinde özellikle son yıllarda belirginleşen bu dönüşüm, mimarinin sanat yapıtı ve alımlayıcı arasındaki bağlantıyı nasıl şekillendirdiğini vurgular. Fransız mimarlık tarihçisi Mario Carpo bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

“İmgeleri, işgal ettikleri yer ve izleyicilerle etkileşime girme zamanları bakımından düşünmek, imgelerin içinde faaliyet gösterdikleri ortamı ön plana çıkartır. Başka bir deyişle, imgelerin daha geniş bir bağlamda, büyük bir kültürel çeşitliliğe sahip, sürekli olarak değişim içeren inşa edilmiş bir ortamı oluşturan daha fazla sayıdaki “enstalasyon” un bir parçası olarak düşünülmesi gerekir. Hem bir disiplin hem de bir uygulama alanı olarak mimari, imgelerin içinde faaliyet gösterdikleri olumsal mekânları yaratır. ...İmgelerin rolüne dair bilginin sınırları, gerçeğin artık imge-alanlara gönderme yapmaksızın var olmadığı bir noktaya çekilmektedir” (Carpo 2001’den akt. Burnett, 2023: 100).

Böyle bir ortamda sanat yapıtı hem görsel hem işitsel unsurların mekânla etkileşiminden beslenen bir bütünlük oluşturur.

Alımlayıcının varlığı, mekânda geçirdiği süresi, yapıtı deneyimleme biçimi, kavrama yetisi ve hayal gücü ile belleğine alınan; mimari (mekân) ile tamamlanan, görme ve/veya duyma edimleri ile vücut bulan, mevcut ve namevcut imgelerden-nesnelerden oluşan, sergileme biçimleriyle de farklı anlamlar yüklenen ses yapıtlarını kategorize etmek, sınıflandırmak ve üzerine söylemler geliştirmek de oldukça zordur. Ron Burnett bu durumu, “Giderek daha çok imge üretim biçimi kültür sahnesine çıktıkça ve imgeler, sadece

anlam iletiminin değil ortam yaratımının da araçları haline geldikçe, bu fenomenleri anlamaya yarayacak eleştirel söylemler geliştirme sorunu da büyümüştür” (Burnett, 2023, s. 83) gerçeğiyle ilişkilendirir.

Sanat tarihinde, plastik sanatlarda geleneksel resim ve heykel tanımını değiştiren veya genişleten, sergileme yöntemleriyle de mekân ve espas algısını genişleten örnekler, bu değişimin erken sinyallerini vermiştir. Dadacı Marcel Duchamp’ın “buluntu nesne”, Neo Dadacı Robert Rauschenberg’in “kombine yapıtlar”, Minimalist Donald Judd’un “spesifik nesne” ve Performans Sanatı’ndaki “nesne beden-beden nesne” gibi kavramlar, Ses Sanatı’nda ise “imgesel ses”, “nesne ses-ses nesne” gibi yaklaşımlar, günümüz sanatında varlık gösteren melez yapıtların temelini oluşturmuştur. Özellikle dijitalleşme ve teknolojik ilerlemeler, sanatçıların yaratıcı süreçlerini ve yapıt üzerindeki denetimlerini artırmış; performans, müzik, ses, video ve enstalasyon gibi “farklı disiplinlerin bir arada ve çok çeşitli kombinasyonlarla kullanılması” (Yücel, 2012, s. 37), disiplinler arası üretimlerin önünü açmıştır.

Bu bağlamda, “melez mecralar” kavramı, kategorilere sığmayan ve disiplinler arasındaki sınırları aşan dijital sanat pratiklerini tanımlamak için kullanılmaktadır (Yücel, 2012, s. 37). Çağdaş sanat alanında bu tür hibrit yaklaşımlar, 1960’lar öncesinin beyaz küp sergileme mekânlarının sınırlayıcı, metalaştırıcı ve tektipleştirici çerçevesini kırmıştır. Alanda yaşanan bu kavramsal kayma, 20. yüzyıldaki kavramsal sanatın gelişimi ile sergi mekânının dönüşümü arasındaki dinamiklerin, müze mimarisinde süslemelerin azalması ve sanat eserinin maddesizleşmesiyle paralellik gösterdiğini ortaya koymaktadır. 1960’lı yıllar, sergi mekânına yönelik yeni bir bilinç açığa çıkarmış; dekoratif çerçevenin kırılmasıyla sanat eseri mekânsal bağlamla bütünleşmiş ve mekân, sanat eserinin içkin bir unsuru olarak özümsemiştir ([http 7](http://7)).

Bu çerçevede ses sanatı, hibrit mekânlarda sıklıkla karşımıza çıkan bir alan olarak dikkat çekmektedir. Odak noktası akustik bileşenler, nesne ve mekân olan ses yapıtlarını diğer ses içeren görsel yapıtlardan ayıran temel özellik, sesin yapıttaki baskınlığıdır. Bu yapıtlar, görülen, duyulan ve hissedilen mekân ile genellikle duyulan, nadiren hissedilen seslerin ve bazen hissedilen veya görülen görsel öğelerin estetik bağlamda alımlayıcı ile karşılıklı etkileşimi sonucu algılanır. Deneysel müzikten tını şiirine, video sanatından heykele, performanstan enstalasyona ve 4D efektlerine kadar geniş bir yelpazeyi kapsayan bu tür yapıtlar arasında; Fütürist bruitist Luigi Russolo’nun “Intonarumori”si, Duchamp’ın “Sculpture Musicale” ve “With Hidden Noise” adlı eserleri, John Cage’in “4’33”ü, Robert Morris’in “Box with the Sound of Its Own Making”i, Man Ray’in “Indestructible Object”i ile Robert Rauschenberg’in “Broadcast”, “Oracle” (Görsel 1), “Soundings” gibi eserleri, ses sanatının erken dönem melez yapıt örnekleri olarak gösterilebilir.



Görsel 1 Robert Rauschenberg, "Oracle", değişken boyutlar, Robert Rauschenberg Foundation, 1962-1965 ([http](http://20))

1900'lerin başlarından ortalarına "Sound Object" (Ses nesnesi), "Sound Sculpture" (Ses heykeli), "Sound Installation" (Ses enstalasyonu) olarak nitelendirilen; 1970'lerin sonunda önemli bir kategori düzeyine ulaşan ve 1990'larda görsel ve plastik sanat terminolojisinde iyi bilinen bir konumda kendini hissettiren Ses Sanatı, 1960'lı yıllardan önceki müze ve galeri bağlamının dışında, mekâna özgü (site-specific) düzenlemelerle alımlayıcısına sunulan bir sanat formu olarak günümüzde varlık göstermektedir.

3. SES SANATI VE ALIMLAYICI İLİŞKİSİ: BELLEK, ZAMAN, MEKÂN VE DUYUSAL DENEYİM

Canlılığın olduğu her yerde, ses kaynağından çıkar, titreşimleriyle mekâna yayılarak alımlayıcısına ulaşır. Ses, tanımlamak, kışkırtmak, cezbetmek ya da tekinsiz bir his vermek amacıyla alımlayıcıya ulaştığında, onun zihninde bir iz, bir bellek, bir etki bırakır; ardından kaybolur. Bu etkileşim, sesin fiziksel ve psikolojik boyutlarını ortaya koyar.

Fransız eleştirmen ve göstergebilimci Roland Barthes, duymayı fizyolojik bir fenomen, dinlemeyi ise psikolojik bir edim olarak tanımlar (Barthes, 2022, s. 221). Barthes, nesneyle ya da hedefiyle tanımlanan dinleme edimi sürecini üç kategoriye ayırır:

"İlk dinleme türünde canlı, dinlemesini, fizyolojik iştirme yetisini çalıştıran belirtilere doğru yöneltir; ...bu birinci tür dinleme, denebilir ki, bir uyarıdır. İkincisi ise şifre çözmedir; kulakla yakalanmaya çalışılan şeyler göstergelerdir, insan, kuşkusuz burada başlar: Okuduğum gibi, yani belli kodlara göre dinlerim. ...Üçüncü tür dinleme, belirli, sınıflandırılmış göstergeleri hedeflemez ya da beklemez: Söyleni ya da yayılanı değil, söyleyeni, yayılanı hedefler: 'Dinliyorum' un aynı zamanda 'beni dinle' anlamına da geldiği özneler arası bir uzamda değiştiği kabul edilir; biçimini değiştirmek ve transfer oyununda bitmeksizin yeniden ortaya sürmek için dinlemenin tuttuğu şey, bilinçdışının belirlenimi olmadan artık kavranamayacak genel bir 'anamlılık' tır" (Barthes, 2022, s. 221-222).

Bu bağlamda ilk kategoride dinleyen hayatta kalma içgüdüsüne yönelerek, işitme duyularını hayatta kalma veya duyuşsal bağ kurma amacıyla kullanır. İkinci kategoride dinleyen işittiği sesleri anlamlandırmaya çalışır ve bu süreç kodların çözülmesini içerir. Üçüncü kategoride ise dinleyen, sesin anlamının ötesine geçerek kaynağına, yani söyleyene odaklanır. Bu, duyuşsal etkileşimin bilinçdışı bir bağlama taşındığı öznel arası bir uzam yaratır.

Canlıların beslenme ve duyuşsal davranışlarını çeşitli duyularla ilişkilendiren antropologlar, işitme duyusunun mekânsal ve zamansal değerlendirmelerle bağlantılı olduğunu belirtirler. Barthes'e göre antropolojik perspektiften işitme duyusu üzerine kurulan dinleme, "uzaklık derecelerinin yakalanmasıyla ve sesli uyarımın düzenli geri dönüşleriyle, uzamın ve zamanın da anlamıdır...uzamla uyum da sese dayanır" (Barthes, 2022, s. 222). Bu bağlamda işitme, mekânla uyum sağlama açısından kritik bir öneme sahiptir. İşitme duyusuna dayanan dinleme, mekân algısını değiştirebilir, dönüştürebilir ve yenisinden tanımlayabilir.

Çocukluk yıllarından itibaren belleğimizde biriken sesler, tanıdık seslerin uzamını oluşturur. Alımlayıcı, belleğinde sakladığı ritimler, melodiler ve tınılar sayesinde geçmiş deneyimlerini yeniden anımsar ve/veya yeniden yorumlar. "Ses hafızası"nda tanımlanan ya da saklanan sesi düşünerek duymak mümkün olduğu gibi, sadece sesi değil, onun hangi gerçek veya sanal bağlam içinde duyulduğu da tekrar hatırlanıp bellekten okunabilir. "Sesli bir ortam, müzikli bir çevre, bir melodi kişilere bir atmosferi, bir anlamı, bir söylemi hatırlatabilir, hisler uyandırabilir, amaçlar ve emirler bildirebilir, bazı resimlerin veya bir koreografinin söylediklerini tamamlayabilir" (Attali, 2014, s. 37).

Fransız filozof Henri Louis Bergson'a göre, varlığımızı oluşturan duyular, duyumlar, dilekler ve tasavvurlar, ilk bakışta sanıldığından çok daha köklü ve sürekli değişen bir yapıya sahiptir. Bu tezahürler içinde geçen zaman, mekanik, parçalı ve ölçülebilir bir "saat zamanı" değildir. Zaman, bilinç akışı içinde geçmiş, şimdi ve geleceğin birbirine karıştığı, sürekli yeniden oluşan ve ancak doğrudan yaşanarak anlaşılabilen bir süredir. Bellek ise, bu sürenin bir parçası olarak, geçmiş deneyimleri yeniden yorumlayan ve onu sürekli zenginleştiren yaratıcı bir unsurdur.

"Bir şey istediği kadar aynı kalsın, ben de ona istediğim kadar aynı noktadan, aynı köşeden ve aynı günde bakayım; burada ilk idrakimle biraz sonraki arasında bir fark duymamak kabil değildir. Çünkü ikinci idrakim bir anlık olsun ihtiyarlamıştır. Hafızam da haldeki idrake geçmişteki idraklerden bir şey katmıştır. (...) Süre, geleceği kemiren ve ilerledikçe büyüyen geçmişin daimi bir ilerlemesidir. Geçmiş hiç durmadan büyüdüğü kendisini de hiç durmadan hıfzeder. (...) Hafıza, bir çekmecenin muhtelif gözlerine hatıraları yerleştiren yahut deftere geçiren bir meleke değildir. Ortada ne defter ne çekmece ne de meleke vardır; çünkü böyle bir meleke durmaksızın çalışmaz, istediği ve gücünün yettiği kadar çalışır, halbuki geçmişin geçmiş üzerine yığılması hiç durmadan olur. Daha doğrusu geçmiş kendi kendini otomatik olarak hıfzeder" (Bergson, 2018, s. 75-76, 78).

Küreselleşen postmodern dünyada, teknoloji ile değişen görsel ve duyuşsal hiyerarşi, sanatçılara yeni bir evrensellik yaratma imkânı sunmaktadır. Fransız çağdaş filozof Alain Badiou, bu durumu sanatın doğasındaki “katışıklık” (impurity), yani saf olmayan bir yaratım süreciyle ilişkilendirir. Ona göre:

“Her sanat katışık (impure) bir formdan türer, bu katışık formun katıksızlaştırılması (purification), hem bir sanatsal hakikatin tarihini hem de o hakikatin sönümlenmesinin tarihini oluşturur. (...) Yeni formların yaratımı tam olarak nedir? (...) Yeni formların tamamen katıksız yaratımı asla söz konusu değildir. Bence yeni formların katıksız yaratımı da bütünleştirme gibi, bir düştür. Her zaman tam olarak form olamayan bir şeyin bir forma geçmesi söz konusudur. (...) Dolayısıyla, katıksız yaratımdaki katıksız kopuştan çok daha fazla, katıksızlaştırma sekansları vardır” (Badiou, 2015, s. 358).

Attali, Bergson ve Badiou’nun bu düşünceleri, ses sanatının yaratım süreciyle doğrudan örtüşür. Ses sanatı hem kullanılan hammaddenin dönüştürülmesi hem de sanatçının bellek, ses, mekân ve zamanla (süreyle) kurduğu ilişkisellikte şekillenir. Fransız sosyolog Henri Lefebvre, hammaddenin uygulama yoluyla dönüştürülmesini, kullanılan malzemenin ve zamanın izlerini taşıyan bir yaratım süreci olarak değerlendirir. Ona göre, bir nesne ya da yapıt, üretim sürecinin izlerini barındırır; ancak bu izler zamanla silinir ve ürün, üretimden bağımsız bir form kazanır. “İnşaat bittiğinde iskeleler kaldırılır; taslaklar yırtılır ve ressam eskizden tabloya ne zaman geçtiğini bilir. Bu nedenle, ürünler ve hatta yapıtlar, üretici çalışmadan ayrılmak gibi karakteristik bir özelliğe sahiptir” (Lefebvre, 2023, s. 136). Bu bağlamda, ses sanatının yaratım süreci hem teknik bir işlem hem de kavramsal ve toplumsal bağlamda bir yeniden üretim süreci olarak ele alınabilir.

Görme, dokunma, tat alma duyuları, insan uzamını belirleyen mekân algısını sabit, durağan veya değişmez hale getirirken; işitme duyusu, sese bağlı olarak mekân algısını değiştirir, dönüştürür ya da yeniden tanımlar. Mekânda bulunma ve onunla uyum sağlama, büyük ölçüde ses ile ilişkilidir. Mekânın senfonisini oluşturan sesler, tanıdık olan seslerin yarattığı bir uzamdır. Dinlenen ses, yüksek ve anlaşılmazken gürültü mekânını, kaynağı belirli, seçik ve anlamlıyken ses mekânını, belirsiz bir kaynaktan çıkıp alımlayıcısının zihnini karıştıran, dikkatini dağıtan ve stres altına alan haliyle de tekinsiz mekânını oluşturur.

Ses sanatı, mekânla yoğun bir etkileşim içinde olan, onu dönüştüren ve alımlayıcısını aktif bir rol üstlenmeye davet eden bir sanat türüdür. Bu tür yapıtlar, yalnızca mekâna entegre edilmekle kalmaz, aynı zamanda alımlayıcıya bir icracı veya yapıcı rol üstlenme fırsatı sunar. Bu süreçte alımlayıcı, bedeniyle mekâna yerleşir ve başka bir dokusu, rengi ve tonu olan eyleyen sesleri deneyimler.

Artık dinleyici/alımlayıcı, geleneksel anlamda bir öznellik tanımının dışına çıkar. Say-başlı, bu yeni özne türünü şu şekilde açıklar: “Dinleyen özne (alımlayıcı), her şeyden önce, bedenini soyut bir zamana değil, yaşanan bir ana yerleştirir, soyut bir mekâna değil,

fiziksel bir mekâna konumlandırır” (Saybaşı, 2020, s. 258). Duyumsayan bir alımlayıcı olmadan algılamayan ve ifadelendirilemeyen ses dalgalarından oluşan ses yapıtları, dinleme eylemi içerisindeki diyalogla vücut bulur. Ancak bu diyalog, doğrudan iletim yoluyla değil, karşılıklı ilişkisellik içinde çözünen bir eylemle gerçekleşir. Dinleyen özne olmadığında ne ses ne de ses yapıtları vücut bulabilir. Ses sanatındaki bu ilişkisellik, alımlayıcıyı yalnızca duyuşal bir deneyimin içine değil, aynı zamanda kavramsal bir deneyim sürecine de dahil eder.

4.SES, ALIMLAYICI, BELLEK, ZAMAN VE MEKÂN İLİŞKİSELİĞİNDE CEVDET EREK YAPITLARI

1974 yılında İstanbul’da doğan Cevdet Erek, 1999 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi’nden mezun olmuştur. Mimarlık eğitimi sırasında çeşitli mimarlık ofislerinde ve müzik topluluklarında profesyonel deneyim kazanmıştır. 2002 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ) Dr. Erol Üçer Müzik İleri Araştırmalar Merkezi (MIAM)’de Ses Mühendisliği ve Tasarımı alanında yüksek lisans eğitimini tamamlamış ve ardından aynı kurumda araştırma görevlisi olarak görev almıştır (http 15).

2004-2005 yılları arasında Amsterdam’daki Rijksakademie van Beeldende Kunsten’de “misafir sanatçı” olarak bulunmuş ve bu süreçte mekâna özgü sanatsal üretimleriyle uluslararası sanat çevrelerinde tanınmıştır. 2002-2011 yılları arasında İTÜ MIAM’da araştırma görevlisi olarak çalışmış ve 2011 yılından itibaren İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzik Teknolojisi Bölümü’nde öğretim üyeliği görevini sürdürmektedir. Bu görevine ek olarak, İTÜ MIAM ve İTÜ Mimarlık Fakültesi’nde dersler vermiş; ayrıca ulusal ve uluslararası üniversitelerde seminerler, atölyeler ve jüri çalışmalarına katılarak akademik ve sanatsal faaliyetlerini çeşitlendirmiştir (http 15).

İlk kişisel sergisini 2008’de Amsterdam’daki Galeri Akıncı’da gerçekleştiren sanatçı, 2005’te Stüdyo adlı enstalasyonu ile Uriot ödülüne layık görülmüştür. Ses/müzik çalışmaları arasında, Kaan Müjdecî’nin uzun metrajlı filmi “Sivas” (71. Venedik Film Festivali Jüri Özel Ödülü, 2014) için yaptığı ses ve müzik yönetimi ile Emin Alper’in uzun metrajlı filmi “Frenzy” (72. Venedik Film Festivali Jüri Özel Ödülü, 2015) için yaptığı müzik ve ses ortak tasarımları yer almaktadır (http 21; http 9).

Sanatçının yapıtları Basel Kunsthalle, Chicago Sanat Enstitüsü, San Francisco Modern Sanat Müzesi, Roma Ulusal 21. Yüzyıl Sanatları Müzesi, Arter ve Salt gibi prestijli kurumlarda sergilenmiştir. Ayrıca Kassel Documenta, İstanbul Bienali ve Sidney Bienali gibi ulusal ve uluslararası etkinliklerde yer almıştır (http 15).

Cevdet Erek, günümüz sanat dünyasında mekâna özgü enstalasyonları, performansları, videolarıyla dikkat çeken; ses ile mekân arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlayan alanda öncü bir sanatçıdır. Yapıtlarında ses, hareketli görüntüler, buluntu nesneler, desenler ve mimari müdahaleleri farklı disiplinlerle harmanlayarak özgün bir anlatım dili oluşturur. Bu eserlerde ses, ritim, müzikal tempolar ve mekân unsurları iç içe geçerek merkezi bir rol oynar.

Sanatçının yapıtları, tarihsel referanslarla günümüz arasında kurduğu “şiiirsel ve soyutlayıcı” bağlamlar çerçevesinde, genellikle “izi kolay sürülmeyen” (Sönmez, 2009, s. 32) konular ve olgular üzerine yoğunlaşır. Bu bağlamda, Erek’in dikkat çeken eserleri arasında, Avluda (2002), SSS Sahil Sahnesi Sesi: Halı İçin Tema ve Çeşitlemeler (2007), Cetvel-ler ve Ritimler Çalışmaları (2007-2011), Ritimler Odası (2010-2012), Bir Ritim Mekânı: Otopark (2015), Çın (2017), Chiçiçiçichiciçi (2019), Bergama Stereo (2019-2020) ve Bir Dizi Türk Pedalı (2022) yer alır.

2019 yılında Chicago Sanat Enstitüsü tarafından başlatılan ve üç yıl boyunca farklı mekânlarda ve zaman dilimlerinde sergilenen “Iterations” konsepti, çağdaş performans sanatına odaklanan yenilikçi bir performans komisyonları serisi olarak dikkat çekmiştir. Bu konsept, günümüz performans sanatında farklı disiplin ve yaklaşımların nasıl bir araya getirilebileceğini araştırırken, yenilikçi sergileme yöntemleri ve mekânsal düzenlemelerle sanatın alımlayıcıyla ilişkisini yeniden şekillendirmeyi amaçlamıştır (http 13).

Bu bağlamda “Iterations” serisi, 20. yüzyıl ortalarından itibaren gelişen çağdaş müzeoloji yaklaşımlarının öncesinde, “mimarisi, gezi güzergâhı ve sergileme tekniği ile zamanı ve mekânı disiplin altına alan; alımlayıcıya dönemler, ekoller, stiller, kronolojiler, konular ve temalar ile biyografiler üzerine bilgiler sunarak onun üzerinde bir denetim kuran” (Yücel, 2012, s. 11-12) geleneksel müze sergileme yöntemlerine ve izleyicinin alımlama yaklaşımlarına çağdaş, yenilikçi bir bakış açısı kazandırmıştır.

“Performans, Müzik ve Ses Sanatı: 1960’lı ve 1970’li yıllarda sanat alanında özgürlüğün yeni anlamı bedenle ilişkili olarak sorgulanmaya başlamış; beden ve akıl arasındaki karmaşık ilişkiler irdelenmiştir. Plastik sanatlarda, daha önce stereotip bir nesne olarak ele alınan beden, Body-Art, Happening ve Performans Sanatı ile sanat ve hayat arasında bağ kuran bir nesne/özne haline gelmiştir. Performans sanatı, disiplinlerarası karakteriyle video ve fotoğraf gibi görsel sanat alanlarını; müzik, dans ve tiyatrunun kendine özgü dillerini dönüştürmüş; enstalasyon, müzikal öğeler, metin, dans ve bedensel ifadelerle yoğun bir şekilde ilişkilendirilmiştir” (Yücel, 2012, s. 38).

Ses sanatı gibi farklı disiplinlerle bir araya getirilebilen Performans sanatının; geçici jestler, hareket eden bedenler, zamanla değişen sözler ve yerleştirmelere dayalı yapısı; bu sanatın müze programlaması içinde nasıl sergileneceği ve koleksiyonlara nasıl dahil edilebileceği gibi soruları gündeme getirmiştir. Bu soruları araştırmayı hedefleyen “Iterations” komisyonu, Alexandra Bachzetsis, Cevdet Erek, Paulina Ołowska ve Cally Spooner

gibi sanatçıları bu projeye dahil etmiş; program kapsamında sanatçılarla uzun vadeli diyaloglar kurarak, Chicago Sanat Enstitüsü'nde yeni performans eserlerinin tasarlanması, üretilmesi ve korunması süreçlerine öncülük etmiştir (http 13).

“Iteration” programı kapsamında; Alexandra Bachzetsis’in sanat, müzik, sinema, popüler kültür ve moda tarihinden esinlenerek günümüz kimlik ve beden politikaları ekseninde yeniden şekillendirdiği “Chasing a Ghost” (Görsel 2), Cevdet Ereğ’in gündelik yaşamda ritmik biçimde oluşan seslere göndermede bulunduğu “Chiçiçiçichiciçi”, Paulina Olowska’nın kadın temsillerine ve feminist mitolojiye referanslar içeren “Naughty Nymphs in the Courtyard of the Favorites” ile Cally Spooner’ın çağdaş politik, ekonomik ve medyatik retoriği absürt yapılarla yeniden kurguladığı “Dead Time” isimli performansları, Chicago Sanat Enstitüsü’nün farklı mekânlarında ve farklı zaman dilimlerinde sergilenmiştir (http 4; http 5; http 6).



Görsel 2. Alexandra Bachzetsis, “Chasing a Ghost”, Chicago Stock Exchange Trading Room, Chicago Sanat Enstitüsü, fotoğraf Mathilde Agius, 2019 (http 4)

Davetli sanatçıların koreografi, ses sanatı, sözlü performans, yerleştirme, müzik ve jest-hareketleri gibi geniş bir sanatsal pratik yelpazesine odaklanan Chicago Sanat Enstitüsü, müze koleksiyonu sergileri arasında zaman zaman ortaya çıkıp kaybolan ve yeniden beliren multimedya performanslarıyla çağdaş müze pratiklerinde performans sanatını disiplinlerarası bir anlayışla ele almıştır. Böylece, türler, mekânlar ve zaman arasında hareket eden yenilikçi bir melez sergileme yöntemi ortaya koymuştur.

Üç yıl boyunca yinelemeli bir sergi dizisi olarak planlanan “Iterations” serisinin ilk gösterimi, 28 Şubat 2019 tarihinde Cevdet Ereğ’in Tolga Yenilmez ile birlikte gerçekleştirdiği Chiçiçiçichiciçi (Görsel 3) performansı ile açılmıştır. Ereğ’in Griffin Court alanı için mekâna özgü tasarladığı ve geniş galeri duvarını hem görsel bir notasyona hem de işitsel bir enstrümana dönüştüren Chiçiçiçichiciçi (Görsel 4), kare ve dikdörtgen biçimindeki hoparlörler, siyah renkli ve farklı boyutlardaki geometrik formlardan oluşan demir

parmaklıklar ile tipografik unsurların bir araya getirilmesiyle oluşturulan, 18 kanallı bir ses yerleştirmesidir (<http> 12). Ereğ'in diğeri eserlerinde de sıkça gözlemlenen minimalist görsel estetik, bu enstalasyonda da belirgin bir şekilde hissedilir. Sanatçı'nın özellikle tercih ettiğı düşünölen bu estetik anlayış, eserlerindeki ses, mimari ve ritim gibi soyut kavramların alımlayıcı tarafından daha doğrudan ve derinlikli bir şekilde deneyimlenmesine ve algılanmasına olanak tanır.



Görsel 3. Cevdet Ereğ ve Tolga Yenilmez, “Chiichiichiichiichi”, Griffin Court, Chicago Sanat Enstitüsü, 2019 (<http> 3)



Görsel 4. Cevdet Ereğ, “Chiichiichiichiichi”, Griffin Court, Chicago Sanat Enstitüsü, 2019 (<http> 3)

Chiichiichiichiichi, Cevdet Ereğ'in ses, ritim, mekân, enstalasyon ve performans arasında kurduğı ilişkiselliğı keşfetmeye yönelik disiplinler arası yaklaşımını yansıtan yenilikçi bir eserdir. Sanatçı tarafından önceden kaydedilip kompoze edilen; bir bilgisayar, iki subwoofer, amplifikatörler ve 18 kanallı hoparlör aracılığıyla mekâna yayılan, “hoparlörlerin üzerindeki hecelerle eşleşen” (Ozan, 2019, s. 101) bu sesler; kaldırımda yürürken çıkan ayak seslerinden, parmakların bir korkuluğa hafifçe tıklatmasına kadar uzanan geniş bir hareket ve duyuşal deneyim yelpazesini kapsar. Mekânda belirli bir tempo ile

enstalasyonun önünden yürüyerek geçen izleyici, her bir hoparlörden ardışık olarak yarılan seslerin oluşturduğu doğaçlamayı duyumsayarak deneyimler.

Yerleştirmede, eserin künyesinden türetilerek vinil harflerle duvar yüzeyine yazılmış olan “chi”, “çi”, “çiçi”, “ci”, “ch” gibi onomatopoetik² kelimeler, ritim ve hareketin dilsel bir temsili olarak öne çıkmaktadır. Bu ses öykünmeli kelimeler, gündelik yaşamda ritmik bir biçimde oluşan işitsel izlere göndermede bulunurken, performans anında izleyicilerin enstalasyondaki ritim ve hareketle bağ kurmasını sağlar. Performansın ardından mekânda kalan yerleştirme ve ses unsurları, alımlayıcının mekândaki fiziksel hareketini hem görsel hem de işitsel duyular üzerinden kuşatan ve yönlendiren bir yapı olarak bu etkileşimi sürdürmektedir.

“Gündelik hayatta pek çok yerde ve çeşitli kullanımlarla karşılaştığımız, özellikle kamusal alanlardan aşına olduğumuz endüstriyel metal parmaklıklar, genellikle ayırma ve mesafe koyma rolü üstlenir. Ancak bu enstalasyonda, alımlayıcının hareket alanını sınırlandırmak veya belirlemek yerine, yapıt ile alımlayıcı arasındaki mesafeyi kaldırır. Sokaklarda karşılaşıldığında el ya da bir cisimle vurulan ses çıkarılan yüzeylere benzer bir şekilde, alımlayıcıyı bu parmaklıklara dokunmaya ve seslerin oluşumuna aktif olarak katılmaya davet eden bir etkileşim alanı yaratır” (Ozan, 2019, s. 101).

Erek’in, işitme ve görme duyularını kesiştiren bu enstalasyonu, alımlayıcının belleğinde dört asır önce belirsiz, verili alanlar olarak depolanan sergileme mekânlarına yönelik algıyı değiştirerek, elle tutulabilir, gözle görülebilir ve sesle duyulabilir bir zihinsel dünyaya dönüştürür. Alımlayıcının mekândaki hareketi, konumu ve mimariyle etkileşimi bağlamında, Chiçiçiçichiciçi bedeninin mekânla ilişkisini yeniden kurarken, aynı zamanda eklemlendiği mimari yapıyı da dönüştürür.

Ses, mimari, mekân ve performans ekseninde şekillenen çok katmanlı bir sanat anlayışını yansıtan Cevdet Erek’in yapıtları; tarih, hafıza, kültür, mekân, mekânsızlık, zaman deneyimi, ritim, süre ve ölçüm gibi kavramlara derinlemesine odaklanır. Erek, gündelik hayattaki sıradan mekânlardan tarihi mekânlara kadar uzanan geniş bir bağlamda, görülen nesneleri, duyulan ve duyulmayan sesleri yeniden yorumlayarak izleyiciyi hem fiziksel hem de zihinsel bir duyumsama sürecine davet eder.

Bu bağlamda, sanatçının en dikkat çekici yerleştirmeleri arasında, tarih ve günümüz arasındaki ilişkiyi yeniden bağlandıran “Bir Dizi Türk Pedalı” ile mekânın mimari yapısını sesle yeniden inşa eden “Bergama Stereo” yer alır.

2003 yılından itibaren Avusturyalı küratör ve ses sanatçıları Georg Weckwerth ile Peter Szely tarafından geliştirilen ve “Almanca kökenli bir sözcük olarak ‘film müziği’ anlamına gelen” (http 22) “Tonspur”, konserler, ses performansları, canlı yayınlar, konferanslar,

² Yansıma: (Alm. Onomatopöie, Lautmalerei, Schnallnachahmung, Fr. Onomatopée, İng Onomatopoeia). Dış gerçeklik düzleminde var olan ses ya da gürültüleri, işitsel izlenimi yansıtacak biçimde aktaran, adlandırılan gerçeği ses öykünmesi yoluyla belirten dilsel öge (örn. pat, şak, tık tık vb.) (Vardar, 2002, s. 216)

kitap sunumları ve atölye çalışmaları gibi geniş bir etkinlik yelpazesini kapsayan disiplinler arası bir sanat projesidir. Farklı disiplinlerden sanatçıları bir araya getiren bu proje, 2006 yılından itibaren Avusturya'nın Viyana şehrinde yer alan Müzeler Bölgesi'ndeki (Museumsquartier; MQ) Tonspur Pasajı'nda konumlanmıştır. Ayrıca 2016-2020 yılları arasında Slovenya'nın Maribor kentindeki ana meydanda yer alan Tarihi Belediye Binası Pasajı'nda ve 2009 yılından itibaren Almanya'nın Berlin şehir merkezindeki Saray Meydanı'nda (Schloßplatz) gerçekleştirdiği mekâna özgü ses enstalasyonlarıyla uluslararası ölçekte dikkat çekmiştir (http 23).

Avusturya'nın Viyana kentinde, yedi bin metrekarelik bir alana yayılan Müzeler Bölgesi (Museumsquartier; MQ) kompleksi, elliden fazla kültür kurumuna ve uluslararası misafir sanatçı programlarına ev sahipliği yapan, dünyanın en büyük çağdaş sanat ve kültür merkezlerinden biridir. Bu kompleks içinde yer alan Tonspur Pasajı (Görsel 5), ses sanatı, edebiyat, tipografi, sokak sanatı gibi farklı disiplinleri bir araya getiren "frei_raum Q21" (Q21 Özgür Alanı) adlı sergileme alanına dahil dokuz mikro müzeden biridir (http 14). Ulusal ve uluslararası sanatçıların ses enstalasyonlarına yer veren Tonspur Pasajı, bu eserlerin ücretsiz olarak deneyimlenebildiği, aynı zamanda Tonspur projesinin düzenli sergileme alanlarından biri olarak öne çıkmaktadır.



Görsel.5.Tonspur Pasajı, Museumsquartier, Avusturya (http19)

Viyana'daki Müzeler Bölgesi'nde (Museumsquartier; MQ), mimar Fischer von Erlach'ın Barok dönemine ait yapıları arasında geçişi sağlayan bu tarihi pasaj, kamusal alanda geleneksel müze sergileme ve izleme yöntemlerinin ötesine geçen bir sanat mekânı olarak konumlanmaktadır. Dinleyicisi olmadan anlamını tamamlayamayan ve iletmek istediği mesajı ancak alımlayıcısıyla bütünleşerek aktaran ses sanatı yapıtları, burada sekiz kanallı hoparlör sistemi aracılığıyla sunulmaktadır. Bu yönüyle mekân, standart stereofonik ses deneyiminin ötesine geçerek büyüleyici akustik alanlar oluşturan sanal bir ses mimarisine dönüşmektedir. Alımlayıcıyı genişletilmiş bir algı ve yeni bir sanat

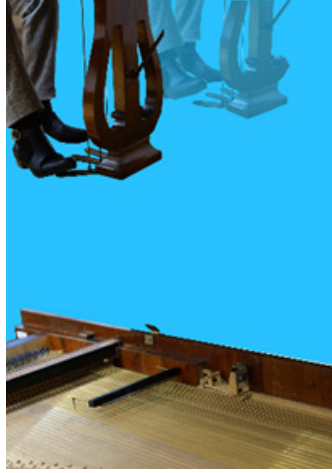
kavramıyla tanıştıran bu ortam, çok katmanlı bir işitsel deneyim sunarak, mekânsal ve duyuşsal sınırları yeniden yapılandırmaktadır.

Cevdet Erek, “Bir Dizi Türk Pedalı” isimli ses enstalasyonunu, Tonspur Pasajı için özel olarak tasarlamıştır. Sanatçının 16 Aralık 2022-25 Şubat 2023 tarihleri arasında alımlayıcıyla buluşan ve aynı zamanda Tonspur Koleksiyonu’nda yer alan bu eseri, Batı müzik literatüründe Yeniçeri (Mehter) Müziği veya Alla Turca (Türk sitili) olarak adlandırılan üslubun icrasına olanak tanıyan, “dönem piyanolarına eklenen ‘Türk Pedalı’ adı verilen modifikasyona atıfta bulunmaktadır” (http 16).

Geçmişten günümüze, “Osmanlı müziği ile Avrupa müziği birbiriyle karşılıklı etkileşim içinde olmuştur” (http 17). Özellikle Batı müzik literatüründe Türk sitili (Alla Turca) olarak adlandırılan üslubun, Osmanlı Askeri Müziği’ne öykünmesi, bu müziğin tınılarını ve ezgilerini Avrupa müziğine uyarlama çabalarıyla kendini göstermiştir. Bu etkiyi daha belirgin hale getirmek amacıyla, bazı Batı çalgılarına çeşitli mekanizmalar eklenmiştir. 19. yüzyılın başlarında Avrupa’da usta enstrüman yapımcıları tarafından üretilen fortepiyanolar, bu tür yeniliklerin en çarpıcı örneklerinden biridir. “Piyanoya eklenen ‘çan tokmağı’, ‘Türk tuşu’, ‘Yeniçeri tuşu’ veya ‘Yeniçeri pedalı’ adı verilen mekanizmalar aracılığıyla, mehter müziğinde kullanılan davul, zil, çingirak ve çan gibi vurmali çalgıların ses efektleri taklit edilerek yansıtılmaya çalışılmıştır” (http 17).

Bu özelliklere sahip piyanolar, Joseph Haydn (Askerî Senfoni, No. 100), Jean-Baptiste Lully (Le Bourgeois Gentilhomme), Wolfgang Amadeus Mozart (Rondo Alla Turca, Pi-yano Sonatı No. 11, K. 331, 3. Bölüm) ve Ludwig van Beethoven (9. Senfoni, 4. Bölüm) gibi birçok Avrupalı besteci tarafından kullanılmış; bu bağlamda sonatlar ve senfoniler bestelenmiştir (http 16; http 17).

Cevdet Erek’in bu tarihsel bağlamdan yola çıkarak Tonspur projesi kapsamında ürettiği “Bir Dizi Türk Pedalı” isimli enstalasyon, sanatçının tasarladığı yedi adet A1 boyutunda görsel poster serisi (Görsel 6) ve 3 dakika 30 saniyelik bir ses kompozisyonundan oluşmaktadır.



Görsel 6. Cevdet Erek, “Bir Dizi Türk Pedalı”, 3’30”, Tonspur pasajı, Museumsquartier, Avusturya, 2022, (http 10)

Sanatçının yönlendirmeleriyle uzaktan derlenen bu projede, 1830’larda ünlü piyano yapımcısı Conrad Graf tarafından üretilmiş ve günümüzde Graz Müzik ve Sahne Sanatları Üniversitesi’nde bulunan orijinal bir fortepiyano ile, Paul McNulty tarafından yakın zamanda yapılmış ve Köln Müzik ve Dans Üniversitesi’nde yer alan Graf fortepiyano replikası kullanılmıştır (http 11). Bu kompozisyonun sesleri, Köln’de ses teknolojisi üzerine çalışan ve söz konusu fortepiyano replikasına erişimi bulunan piyano öğrencisi Julian Burdenko, Graz Müzik ve Sahne Sanatları Üniversitesi’nde görev yapan deneyimli icracı Katharina Olivia Brand ve piyano akortçusu Heimo Streif’in ortak çalışmalarıyla derlenmiş ve Erek tarafından kompoze edilmiştir (http 10).

Erek, gerçekleştirdiği çevrimiçi görüşmelerde, iki piyanistten hem orijinal hem de replika fortepiyanolarla, kendi yönlendirmeleri eşliğinde çan, davul, çarpma ve patlama sesleri çalmalarını istemiştir. Bu kayıtlardan elde edilen ses örneklerini, fortepiyanolarda kullanılan Türk pedalı fonksiyonuna benzer biçimde farklı sesler üretmek amacıyla tasarladığı asma davulla oluşturduğu akustik davul sesleriyle birleştiren sanatçı, bu sesleri günümüz minimal dans müziği olan tekno tarzında, dakika başına düşen vuruş sayısına (beats per minute; BPM) göre düzenleyerek sekiz kanallı bir gürültü kompozisyonuna dönüştürmüştür (http 16).

Askeri müzik, klasik müzik ve tekno gibi farklı katman ve bağlamlardan oluşan bu kompozisyon, alımlayıcının belleğini ve hayal gücünü harekete geçirirken; “orijinal ile kopmayı, Graz ile Köln’ü, geçmiş ile günümüzü, 1830’lar ile 2022’yi birbirine bağlayan bir ses peyzajı oluşturmaktadır” (http 16).

İzi kolay sürülemeyen “savaş, tekno, korku, davul, hazırlanmış piyano, dans, metal ve gürültü müziği” (http 10) gibi tarihsel referanslarla günümüz arasında “şiiirsel ve soyutlayıcı” bir bağ kuran bu yapıt, fiziksel olarak deneyimlenerek varlık kazanabilmek için alımlayıcının etkin katılımına ihtiyaç duyar.

MQ Müzeler Mahallesi’nde, mimar Fischer von Erlach’ın Barok dönemine ait yapıları arasında bir sergi alanından diğeriine geçiş yapan alımlayıcıya, yalnızca görsel ve işitsel göstergeler aracılığıyla ipuçları sunan bu yapıt, onu mekâna çekerek hayal gücünde merak uyandıran bağlamlar kurmaya davet eder.

Erek bir söyleşisinde bu noktaya şu şekilde dikkat çekmiştir:

“Seçtiğim sesler ve bir araya gelme şekilleri, zaman temsillerini veya algılama biçimlerini ses dünyasında üretmeye çalışıyor. Dolayısıyla, birbiriyle ilişkili ses örgüleri inşa ediyor, bunları kendileri için tasarlanan mekâna yerleştiriyoruz; ...Bundan sonraki aşama ise kişinin bu mekân içinde gezinmesi, durması, hatta şahit olduğumuz gibi salınması, dans etmesi” (Sönmez , 2012, s. 27)

Erek’in ritimlerdeki şifreleri çözmeye odaklanan alımlayıcının yapıtla kurduğu bu ilişkililik, o an ve süreç içerisinde gerçekleşen paylaşım üzerinden şekillenir. Yapıtı dinleyen alımlayıcı, aynı zamanda yapıtın da kendisini dinlemesini istercesine onun içinde gezinir, ona tanıklık eder, onunla salınır ve onunla dans eder.

Barthes’ın da belirttiği üzere: “Dinliyorum” ifadesi aynı zamanda “beni dinle” anlamını da içerir. Bu noktada alımlayıcı yalnızca söyleneni ya da yayılanı değil, söyleyeni ve yayanı da hedef alır. Yapıt ile alımlayıcı arasındaki bu karşılıklı etkileşim, kesin sınırları olan geometrik koordinatlardan oluşan mekân kavrayışını ve insan yapımı zaman ölçüsünü ters yüz ederek, özneler ve nesneler arasındaki mekân ve zaman algısını yeniden biçimlendirir. Bu bağlamda hem yapıta hem de alımlayıcıya, kendi mekânını ve zamanını oluşturma imkânı tanır.

Cevdet Erek’in ilk kez 2019 yılında, Stefanie Carp’ın küratörlüğünü üstlendiği Ruhrtrienali kapsamında Almanya’nın Bochum şehrinde bulunan anıtsal endüstriyel bir kompleks olan Turbinenhalle’de enstale edilen ve ardından yine aynı yıl Berlin Hamburger Bahnhof Müzesi’nin tarihi binasında alımlayıcılarıyla buluşan “Bergama Stereo” (Görsel 7) adlı yapıt, 2020 yılında “Bergama Stereotip” adıyla Türkiye’deki Arter galerisi için üçüncü kez özel olarak yeniden tasarlanmıştır. Sergilendiği mekâna özgü olarak genişletilip farklı versiyonlarda tekrar sunulan bu yapıt, “Berlin’deki Bergama Müzesi, müzede sergilenen parçaların kazıldığı antik Pergamon şehri ve bugünkü Bergama arasındaki ilişkiye; ayrıca, antik sunağın arkeolojik tarihi” (http 18) ve ülkemizden götürülen parçaların günümüzdeki aidiyet politikaları etrafında süregelen tartışmalara atıfta bulunur.



Görsel 7. Cevdet Erek, “Bergama Stereo”, Turbinenhalle Bochum, Ruhr Trienali, fotoğraf Michael Godehardt, 2019, (<http> 8)

Formu ve tasarımıyla, Berlin’deki Bergama Müzesi’nde sergilenen “yersizleştirilmiş” ve “yurtsuzlaştırılmış” Zeus Sunağı’ndan ilham alan bu enstalasyon, siyaha boyalı merdivenlerin arkasına, sağına ve soluna yerleştirilen 34 adet stereofonik Funktion-One hoparlör, çok sayıda siyah boş hoparlör kasası ve bunları taşıyan ahşap konstrüksiyonlarla inşa edilmiştir. Sunağın ön yüzünün yarım ölçekli rekonstrüksiyonunu temel olarak tasarlanan ve Berlin’in popüler gece kulüplerinde kullanılan ses sistemiyle bütünleştirilen bu yapı, tarihsel mekânı ve hafızayı yeniden canlandıran özgün bir ses mimarisidir.

Yapıtın ses kompozisyonu, Olimpos tanrıları ile yeraltı devleri Gigantlar arasındaki savaşın doğrudan işitsel temsilinden ziyade, her bir hoparlörden yayılan farklı türdeki seslerin, birbirleriyle mücadele eden ritimleri üzerine yapılandırılmıştır. Ana ritimleri oluşturan tüm sesler, asma davul kayıtlarından alınan çok kısa ses örneklerinden (sample’lardan) meydana gelirken; “dans kulüplerinden gelen günümüz ses teknolojisi ve görselliği, ‘yeraltı’nın derinlerinden yükselen, insan mı hayvan mı belli olmayan, acı veya isyan dolu böğürtüsü” seslerle birleştirilmiştir (Çelik, 2020, s. 10).

Ritmin yön verdiği, ancak tam olarak çözümlenemeyen; brütal vokale yakın sanatçının kendi sesini de içeren bu kompozisyon, alımlayıcının önce yapının arka yüzüyle karşılaşarak mekâna girmesini, ardından neredeyse yalnızca davullardan oluşan seslerin içinden geçerek merdivenleri tırmanmasını ve son olarak zil seslerinden oluşan bir geçiş alanı aracılığıyla bu ses mimarisinin en üst noktasına ulaşmasını sağlar. Bu noktada artık hiçbir ses doğrudan işitilmez; yalnızca tüm kompozisyonun mekâna yayılan yansımaları duyulur (Tüzün, 2020, s. 51).

Sanatçının zihnindeki geçmiş ve şimdiki zamanın izlerini taşıyan; alımlayıcıyı zaman zaman mekânda yönlendiren, konumlandıran ve aynı zamanda özgür bırakan; 34 farklı kalandan mekâna yayılan ses, enerji ve akustik sinyallerden oluşan bu ritmik kompozisyon,

alımlayıcıyı sunulan mekândan başka, ritüelistik bir alana doğru çeker. Görsel ve işitsel tasarımıyla alımlayıcının belleğinde yer edinen mitolojik, arkeolojik ve politik katmanları, köprüleri ve örüntüleri yeniden canlandıran bu yapıt, çağlar boyunca algılanış ve kavranışındaki değişimlerle şekillenen zaman kavramı içerisinde alımlayıcıyı gezindirir.

Yapıtın merdivenlerinde oturan, uzanan ya da dans eden alımlayıcı, sanatçının yönlendirdiği ses katmanlarından oluşan mekânsallıkları keşfetmek üzere, kendi belirlediği duysal, mekânsal ve zamansal bir çizgide hareket eder. Bu bağlamda alımlayıcı, mekân-zamansal ve coğrafya-tarihsel bir yolculuğun sınırlarını ve zaman algısını yeniden çizer. Alımlayıcının bu yapıtta ses, mekân ve bellekle kurduğu ilişkisellik; mekânı, geçirgen ve yeniden üretilebilir, muğlak bir alana taşıyarak, yapıta ve alımlayıcıya kendi mekânını ve zamanını oluşturma imkânı sunar.

SONUÇ

20. yüzyılın sonlarında Avrupa’da, 21. yüzyılın başlarında Türkiye’de yeni yeni keşfedilmeye başlayan ses sanatı, bileşik ve çoklu duyuları etkileyerek bir çağrışım alanı oluştururken, tüm duyuları harekete geçirerek algıyı dönüştürür. Ses ile sonsuz bir yaratım arayışının içinde olan, konumlandırıldığı mekânla sürekli yenilenen, mekânı değiştirip dönüştüren ve alımlayıcısıyla sürekli bir etkileşim hâlinde bulunan ses sanatı yapıtları, görüntüsüyle yönlendirici, sesiyle ise sarmalayıcı bir etki yaratarak üç boyutlu uzamsal bir algıda alımlanırlar.

Bu yapıtlardaki sanatsal içeriğin iletimi ve yorumu, alımlayıcıya geleneksel müzikal ve görsel eserlerin alımlamasına kıyasla çok daha geniş bir özgürlük alanı sunar. Alımlayıcı, pasif bir izleyici olmanın ötesine geçerek, sunulan mekânda bir icracı ya da yapıcı olmaya davet edilir. Seslerin zamansal ve mekânsal yapılandırılması, sanatçının yaratım süreci ve mekânsal kurgusundan sonra alımlayıcı/dinleyici tarafından tamamlanır. Yapıtı dinleyen alımlayıcı, aynı zamanda yapıtın da kendisini dinlemesini istercesine onun içinde gezinir, ona tanıklık eder, onunla salınır ve onunla dans eder. Barthes’ın da belirttiği üzere: “Dinliyorum” ifadesi aynı zamanda “beni dinle” anlamını da içerir. Bu bağlamda alımlayıcı yalnızca söyleneni ya da yayılanı değil, söyleyeni ve yayanı da hedef alır. Yapıt ile alımlayıcı arasındaki bu karşılıklı etkileşim, özneler ve nesneler arasındaki uzamı dönüştürerek mekân ve zaman algısını yeniden yapılandırır.

2000’li yıllardan itibaren ses sanatı alanında üretimlerde bulunan, çağdaş sanatın Türkiye’de ve dünyada önemli temsilcilerinden biri olarak öne çıkan Cevdet Erek, sosyal, tarihsel, mimari, antropolojik ve ritmik bir bakış açısıyla mekân odaklı ürettiği son dönem sesli mimarilerinde, kesin sınırları olan geometrik koordinatlardan oluşan mekân

kavramını ve insan yapımı zaman ölçüsünü ters yüz ederek, bilinçdışının belirleyiciliği olmadan kavranamayacak bir anlam dünyası yaratır. Böylece yapıta ve alımlayıcıya, kendi mekânını ve zamanını yeniden oluşturma imkânı tanır.

Yapıtlarını “ses yerleştirmesi” terimi yerine “sesli çalışmalar” ya da “sesli mimari” olarak tanımlayan sanatçının, özellikle son dönem yapıtlarındaki mekân kullanımı, geleneksel üretim yöntemlerine dayalı, formal yapıtların sergilendiği sunulu mekânları ters yüz ederek, mekânı çağdaş sanat içinde bir sanat malzemesi olarak yeni bir boyuta taşımaktadır.

KAYNAKLAR

- Artıkay, G. (2024, Ocak 02) Biyokültürel Bakış Açısıyla Popüler Müzikte Üretilen ve Seçilen Benzer Örüntülerin Dayanakları. Rast Müzikoloji Dergisi, s.1-26.
- Attali, J. (2014). Gürültüden Müziğe, 2. Basım. (G. Gülcügil Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Badiou, A. (2015). Çağdaş Sanat Üzerine On Beş Tez. A. Artun içinde, Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş (4. baskı) (s. 356-361). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Barthes, R. (2022). Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik, 3. Basım. (A. Cengiz, & Ö. Albayrak, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bergson, H. (2018). Yaratıcı Tekâmül, 2. Basım. (M. Tunç, Çev.) İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Burnett, R. (2023). İmgeler Nasıl Düşünür?, 4. Basım. (G. Pular, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Çelik, E. (2020). «Bergama»nın Sesinin Peşinde». Hürriyet Sanat Kitap (3 Ocak 2020), s. 10.
- Lefebvre, H. (2023). Mekânın Üretimi, 7. Basım. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Mandzoski, V. (2019). Küratörlük Koruma ve Kapatmanın Diyalektiği, 2. Basım. (M. Haydaroglu, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- O'Doherty, B. (2016). Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi, 3. Basım. (A. Antmen, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ozan, İ. (2019, Temmuz-Ağustos). "Chiçiçiçichiciçi: Sesin Yankısı, Görselin Tınısı". Sanat Dünyamız, 171, s. 100-104.
- Saybaşlı, N. (2020). Mıknatıs Ses Rezonans ve Sanatın Politikası. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sönmez, N. (2012). "Documenta 13: Söyleşiler". Sanat Dünyamız, 130, s. 27-33.

- Sönmez, N. (2009). “Ses-İmge-Zaman Arasındaki Koridorlarda / Cevdet Erek’in Çalışmaları Üzerine”. Sanat Dünyamız, 111, s. 32-33.
- Tüzün, T. (2020, Mart, Nisan). “Cevdet Erek’le ‘Bergama Stereo’nun **Üç Durağı**». Arredamento Mimarlık Tasarım Kültür Dergisi No 339, s. 50-55.
- Vardar, B. (2002) Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü. Multilingual Yayınları.
- Yücel, D. (2012). Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müzeler Dijital Sanat Pratiklerinin Müzeolojik Bağlamda Değerlendirilmesi. İstanbul: T.C. İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları.
- http 1 Aksu, L. (2023, Ekim 27). Elektronik Müziğin Şafağında: Bülent Arel ve İlhan Mimaroglu. Bantmag: <https://bantmag.com/bulent-arel-ilham-mimaroglu-arsivden/> (Erişim tarihi: 08.11.024).
- http 2 Arıcan, T. (2019, Eylül 5). Türkiyeli Rock ve Nekropsi’nin Psychedelic Kubbesi. Delikasap: <https://www.delikasap.org/turkiyeli-rock-ve-nekropsinin-psychedelic-kubbesi/> (Erişim tarihi: 08.11.024).
- http 3 Art Institvte of Chicago. (2019, Şubat 28). Performance: Cevdet Erek, Toga Yenilmez— chiçicichiciçi: <https://www.artic.edu/events/4297/performance-cevdet-erek-chicicichicici> (Erişim tarihi: 09.01.2025).
- http.4 Art Institvte of Chicago. (2019, Ekim 31- Kasım 02). Exhibition Alexandra Bachzetsis: Chasing a Ghost: <https://www.artic.edu/exhibitions/9373/alexandra-bachzetsis-chasing-a-ghost> (Erişim tarihi: 26.05.2025).
- http 5 Art Institvte of Chicago (2019, Nisan 22-28) Exhibition Cally Spooner: Dead Time: <https://www.artic.edu/exhibitions/9225/dead-time> (Erişim tarihi: 27.05.2025).
- http.6 Art Institvte of Chicago (2022, Nisan 23) Exhibition Naughty Nymphs in the Courtyard of the Favorites:

<https://www.artic.edu/exhibitions/9387/naughty-nymphs-in-the-courtyard-of-the-favorites>

http 7 Benedetti, L. (2013). Renk Beyaz: Sanat Mekânının Kavramsallaştırılması. In Deed: Certificates of Authenticity in Art [Sanatta Özgünlük Belgeleri]. (S. Hapgood, C. Lauf, Dü, & N. Yavuz, Çev.) İstanbul

https://saltonline.org/media/files/indeed_scrd.pdf (Erişim tarihi: 11.02.024).

http 8 Cevdet Erek. (2019). Bergama Stereo Ruhrtriennale 2019:

<https://cevdeterek.com/2019/08/24/bergama-stereo-ruhrtriennale-2019/#jp-carousel-2598> (Erişim tarihi: 07. 03. 2025).

http 9 Cevdet Erek Portfolio 2025. (2025). Akıncı:

<https://akinci.nl/wp-content/uploads/2017/12/Cevdet-Erek-Portfolio-2025.pdf> (Erişim tarihi: 07. 03. 2025).

http 10 Erek, C. (tarih yok). “Cevdet Erek, A Succession of Turkish Stops Tonspur 92”. Tonspur: <https://tonspur.at/soundworks/cevdet-erek/> (Erişim tarihi: 12. 02. 2025).

http 11 Erek, C. (2022, Aralık 23). Cevdet Erek Works “A Succession of Turkish Stops”at TONSPUR_passage / MQ Wien”. Cevdet Erek:

https://cevdeterek.com/2022/12/23/a-succession-of-turkish-stopst-tonspur_passage-mq-wien/ (Erişim tarihi: 28. 01. 2025).

http 12 Exhibition Cevdet Erek: Chiçiciçiciciçi. (2019, Şubat-Haziran 28-23). Art Institute Chicago:

<https://www.artic.edu/exhibitions/9188/cevdet-erek-chicicicichicici> (Erişim tarihi: 07. 02. 2025).

http 13 Exhibition Interations. (2019). Art Institute Chicago:

<https://www.artic.edu/exhibitions/9252/iterations> (Erişim tarihi: 10. 01. 2025).

http 14 Frank, A. (2021, Ağustos 19). MQ – MuseumsQuartier Wien: “Q21 Backsta-

- ge Tour - Q21, the creative space at MuseumsQuartier Wien”(Video).YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=Y1wg9gGdVns> (Erişim tarihi: 10. 02. 2025).
- http 15 Karadoğan, C. (2022, Mart 26). TUMAC BES No.26:”Sesli Mimari ve Ritim
Üzerine Güncel Denemeler” Doç. Dr. Cevdet Erek (Video). YouTube. Türk Müzi-
ği Akademik Çerçevesi.
- <https://www.youtube.com/watch?v=CipaOm4MuOY> (Erişim tarihi: 22. 12. 2024).
- http 16 Khazam, R. (2022, Kasım). A Succession of Turkish Stops. Cevdet Erek:ht-
tps://cevdeterek.com/wp-content/uploads/2023/02/text_tonspur_92_by_rah-
ma_khazam_final.pdf (Erişim tarihi: 11. 02. 2025).
- http 17 Kutlay, E. (tarih yok). Gönül Kültür ve Medeniyet Dergisi. Dünyaya Hükmedi-
şin Notalarla Resmedilmesi: Osmanlı Müziği:
- [https://www.gonuldergisi.com/dunyaya-hukmedisin-notalarla-resmedilmesi-osman-
li-muzigi-doc-dr-evren-kutlay.html](https://www.gonuldergisi.com/dunyaya-hukmedisin-notalarla-resmedilmesi-osman-li-muzigi-doc-dr-evren-kutlay.html) (Erişim tarihi: 11. 02. 2025).
- http 18 Lang, C. (2021, Nisan). Vergabene Massnahmen Cevdet Ereks Bergama Stereo
als ein Beitrag zur Debatte **über** Entkolonialisierung und Museen. Cevdet Erek:
- [https://cevdeterek.com/wp-content/uploads/2022/04/positionen-4_2021-heft-129-ds-
web-studiopandan-dragged.pdf](https://cevdeterek.com/wp-content/uploads/2022/04/positionen-4_2021-heft-129-ds-web-studiopandan-dragged.pdf) (Erişim tarihi: 21. 02. 2025).
- http.19 Neuner, F. (2022, Haziran). Der Tonspur Kunstverein Wien Dem Klang Eine
Gasse. Deutschlandfunk Kultur:
- <https://www.deutschlandfunkkultur.de/tonspur-galerie-dlf-kultur-c94c69ac-100.html>
(Erişim tarihi: 23.05.2025)
- http. 20 Robert Rauschenberg Foundation (tarih yok). Oracle 1962-65: [https://www.
rauschenbergfoundation.org/art/artwork/oracle](https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/oracle) (Erişim tarihi: 24.05.2025)
- http 21 Side by Side at 300m3 Art Space, Göteborg, Presse Release. (2009, 05 08). Cev-
det Erek Works:
- <https://cevdeterek.com/2009/05/07/side-by-side-at-300m3-art-space-goteborg/> (Eri-
şim tarihi: 04. 01. 2025).

http 22 Weckwerth, G. (2009, Temmuz). Via Lewandowsky, Na, Bravo (Encore), 2009, Tonspur 30. Tonspur: <https://tonspur.at/soundworks/via-lewandowsky/?lang=en> (Erişim tarihi: 09. 02. 2025).

http 23 Weckwerth, G. (tarih yok). Tonspur Für Einen **Öffentlichen** Raum. Tonspur: <https://tonspur.at/> (Erişim tarihi: 30. 01. 2025).