

İŞİTSEL PEYZAJ OLARAK GÜRÜLTÜ KAVRAMININ ÇAĞDAŞ SANATTAKİ ÜÇ TEMSİLİ

THREE REPRESENTATIONS OF THE CONCEPT OF NOISE AS SOUNDSCAPE IN CONTEMPORARY ART

ARŐ. GÖR. ENGİN ESEN

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
enginesen00@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-3169-3084

Öz: Sanayi devrimi ile birlikte insanların içinde yaşadıkları çevre dönüşüme uğramıştır. Ekonomik büyüme ve üretim ekseninde insanların yaşamlarını sürdürdükleri kentlerin peyzajları hem görsel hem de işitsel olarak bir önceki yüzyıldan farklı olarak değişmiştir. Buhar motorlarının, dökümhanelerin, fabrikaların ve otomobillerin çıkardıkları tüm sesler ile insanlar artık daha sesli bir ortamda yaşamaya başlamışlardır. Yaşam alanlarının değişen ses çevresi ile birlikte, insanın çevresini nasıl algıladığı da değişikliğe uğramıştır. Bu çalışma insanın çevresini sesler üzerinden nasıl algıladığını ve tanımladığını inceleyerek gürültü kavramını açıklayacaktır. İşitsel peyzaj olarak gürültü kavramı, çağdaş sanat içinden gürültü kavramını ele alan üç güncel örnek üzerinden incelenerek açıklanacaktır.

Anahtar Sözcükler: Gürültü, Ses Sanatı, İşitsel Peyzaj, Ses Enstalasyonu, Çağdaş Sanat.

Abstract: With the advent of the Industrial Revolution the environment that the people lived underwent a transformation. Different from the previous century, the cityscapes changed both in visually and auditorily with the influence of economic growth and production. All the sounds the steam engines, iron foundries, factories and the cars made led the people live in noisier surroundings. With the changing sound atmosphere, the way how the people perceive their environment also changed. This study will explain the concept of noise through the analysis of how the people perceive and define their surroundings. The concept of noise as the soundscape will also be elucidated through three contemporary examples that deal with the noise.

Keywords: Noise, Sound Art, Soundscape, Sound Installation, Contemporary Art.

Giriş

Sanayi Devrimi ile birlikte Makineler Çağı olarak adlandırılabilen bir döneme girilmiştir, bu dönemde özellikle kentlerde yaşayan ve çağın teknolojisine erişebilme imkanı sağlamış pek çok insan, gündelik yaşam içinde başlarda radyo ve sonrasında televizyon olmak üzere imge aktaran medya aygıtlarıyla uzun süreli bir etkileşim içinde bulunmuşlardır. Makineler çağının analog sistemlerinden günümüz dijital medya ortamına kadar yukarıdaki profile uyan birçok insan, ilgili iletişim araçlarından tercih ettikleri yayını dinleyebilmek için sistemlerindeki kayıtlı kanallar arasında sayısız kez gezinmişlerdir. İki kanal arası boşluk, yayının olmayışı veya akışın kesilmesi, anten ve alıcının ayarının bozulması ya da engellenmesi gibi çeşitli durumlarda, izlenen medya aygıtı bir televizyon ise, ekranda karıncalı olarak tanımlanan bir görüntü ve rahatsız edici olarak ifade edilebilecek, yüksek şiddetli bir “khhhhhhhhh” sesi duyumsanır. Bu frekans, ses ve sinyal terminolojisinde ‘Beyaz Gürültü’ (White Noise) olarak tanımlanan, astronomi ve uzay bilimlerinde ise ‘Kozmik Arka Plan Radyasyonu’ (Cosmic Background Radiation) adı verilen bir olgudur. Bu rahatsız edici ve istenmeyen ses, gerçekte evrenin başlangıç anı olan büyük patlamadan artakalan radyasyondur (Wollack, 2016). Bir bakıma da yaşamın başlangıcının ses izi olduğu ifade edilebilir. İşte bu sebeple istenmeyen bir ses, hata olarak kabul edilen bu frekans tüm canlılığı ve yaşamı kapsayan bir zemin olma özelliği taşımaktadır.

Yukarıdaki paragraftan da anlaşılacağı üzere, bir kaynaktan duyumsanan sesin, onu algılayan birey tarafından nasıl adlandırılacağı görecelidir. Bu bağlamıyla ses, alıcısının psikolojik, ekonomik, coğrafi vb. durumuna bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Bu çalışma sesin beşeri tarihi içinde gürültüye ait genel bir değerlendirme yapmak, gürültünün plastik sanatlar içinde bir mecra olarak ortaya çıkışı ve tarihsel değişimini sunmak yerine, insanın ve sanatın gürültü ile olan etkileşimini iki kısımda inceleyecektir. Birinci kısım işitme ve dinleme, sinyal ve gürültü, sessel bilinçsizlik ile işitsel peyzaj - gürültü ve güç başlıklarından oluşmaktadır. İlk olarak işitme ve dinleme başlığı altında sesleri duyumsarken gerçekleşen süreçler incelenecek, işitme ve dinlemenin özellikleri ve birbirlerinden ayrılan yönleri açıklanacaktır. Gürültü ve sinyal başlığı altında ise, duyumsama süreci sonunda bilince ulaşan sesleri ne şekilde tanımladığımız ve gürültü kavramının ne olduğu açıklanacaktır. Sessel bilinçsizlik başlığında Leibniz’in bilince ulaşan duyumsamalar üzerine ileri sürdüğü düşünceleriyle bunların gürültü ve sinyal kavramları ile olan ilişkisi değerlendirilecektir. İşitsel peyzaj - gürültü ve güç başlığında ise öncelikle ‘işitsel peyzaj’ (soundscape) kavramı açıklanacak ve bu doğrultuda ortaya çıkan sanat yapıtları örnekleri sunulacaktır. Gürültü ve güç kavramı altında ise gürültü ve insan etkileşimi değerlendirilip, ikinci kısımda incelenecek sanat yapıtlarının hangi bağlamda değerlendirileceği açıklanacaktır. Çalışmanın ikinci kısmı çağdaş sanat içinde yer alan ve gürültüyü bir işitsel peyzaj olarak ele alan üç sanatçı ve bu sanatçılara ait birer yapıt değerlendirecektir. İlk olarak

¹ Beyaz Gürültü: Farklı frekanstaki seslerin üst üste binmesiyle oluşan ve tüm frekansların eşit olarak dağıldığı sese verilen addir. Beyaz gürültü, insan kulağının duyabileceği tüm ses tonlarını içinde barındırmaktadır.

Cevdet Ereğ'in *Çın*, ikinci olarak Konrad Smolenski'nin *Her Şey Ebediyendi, Artık Olmayana Kadar* ve son olarak da Susan Phillipz'in *Savaş Hasarlı Enstrümanlar* adlı yapıtlarında gürültü kavramının farklı içeriklerdeki kullanımını incelenecektir.

İşitme ve Dinleme

İnsan bilinen beş duyu organı aracılığıyla içinde konumlandığı gerçekliği duyumsamaktadır. İnsanın dışında olan bu kaotik düzen sayısız fraksiyonla kesintisiz olarak akışına devam etmektedir ve insan bilinci, duyu organları tarafından sağlanan dış dünyaya ait verilerle bu akışa dahil olabilmektedir. Duyu organları aracılığıyla sağlanan veriler ham materyallerdir. Bu enformasyon dizisi önce fizyolojik süreçlerden geçerek filtre edilirler. Rafine edilmiş bu veriler daha sonra da psikolojik bir süreçten geçerek yeniden filtre edilirler. Psikolojik bu süreç, veriyi duyumsayan kişinin hayat deneyimleri sebebiyle son derece öznel olmaktadır. Buna örnek olarak beyaz gürültünün bir astronom ve sıradan bir televizyon izleyicisi için tamamen farklı anlamlara gelmesi gösterilebilir. Bu iki aşama da bilinç dışı süreçlerdir, fizyolojik ve psikolojik filtrelerden geçen enformasyonlar son aşamada ilgi ve farkındalık gibi bilinçli tercihler ile kullanılabilir bilgiler hale gelirler.

Duyu organları duyu merkezlerine kesintisiz olarak veri gönderirler. Bir basınç etkisiyle titreşen moleküller, düzenli frekanslar üreterek havayı titreştirirler. Bu titreşimler kulak kepçesiyle yakalanır ve kulak zarına yönlendirilirler. Kulak zarı bu titreşimleri çekiç, örs ve üzengi kemikleriyle yeniden kodlayarak elektrik sinyallerine dönüştürülmek üzere iç kulağa yönlendirir. İç kulakta ise kinetik enerji, elektrik enerjisine dönüştürülerek beyne iletilir. İşitme sistemi, sakatlık ya da işlev bozukluğu gibi aksi bir etkiyle karşılaşmadıkça, işitme süreci yaşam boyu kesintisiz olarak devam eder. Sonuç olarak işitmek biyolojik, fizyolojik ve psikolojik işlemlerin gerçekleştiği ve bilinçli tercihlerin yapılmadığı pasif bir süreçtir.

İşitme fiziksel bir süreç, dinleme ise psikolojik bir eylemdir. Dinleme farkındalığı yoğunlaştırmakla ilgili bir eylemdir. Sesler kesintisiz olarak kulaklarımıza ulaşırlar ve pek çok ses fark edilmeden öylece zihnimizden akar ve geçer. Burada işitme durumu, gözün bir noktaya odaklanmadan mümkün olan en geniş açıyla bakmasına benzer, bu koşulda netlik yoktur, görüntü bulanık ve detaylarından yoksundur. Örnek olarak trafikte hızla ilerlerken, duyumsanan ama görüşümüzle algılanamayan silüetler verilebilir. Ancak dinlemede durum tamamen farklıdır, gelen sese odaklanır ve bağlanır. Ses ile gerçekleştirilen bağlantı sonrasında devreye giren akıl detaylara odaklanır, duygular ve pek çok bilişsel öğe bu süreci takip eder. Zihin dinleme düzeyine geçtiğinde merak devreye girer, sorular sorulmaya başlanır, anlamlar yaratılır ve bağlamlar kurulur. Bu özellikleriyle dinlemek aktif bir eylemdir ve bu özellikleri dolayısıyla da dinlemenin yaratıcı bir eylem olduğu fikri de ileri sürülebilir.

Gürültü ve Sinyal

Yukarıdaki paragraflardan da anlaşılacağı gibi bilincimize ulaşan kaynak sesleri tanımlayabilmek, onlarla nasıl etkileşim kurduğumuzla ilişkili bir durumdur. Avangard besteci John

Cage bu durumla ilişkili olarak şu ifadeleri kullanmıştır: “Onu görmezden geldiğimiz zaman bizi rahatsız eder. Dinlediğimiz zamansa büyüler.” (1937, s.132). Cage bu ifadesiyle işitme ve dinleme eylemi arasındaki farkı vurgulamakla kalmaz, klasik müzik geleneğinin dışladığı veya rahatsız edici bulunarak reddedilen ya da yalnızca gündelik ve sıradan diye basitçe görmezden gelinen seslere dikkat kesildiğimizde, yaşam ile derinlemesine bir bağlantı kurmaya başladığımızı ima eder. Cage’in bu örneğinden hareketle işitilmek istenilen ve istenilmeyen seslere ilişkin bir ayrım olduğu fikrine ulaşılabilir. Sinyal ve gürültü ayrımı tam da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Burada bir bilgi alanına ait olan ve alıcısına iletilmesi hedeflenen sesler kabaca sinyal olarak tanımlanırken, istenmeyen sesler ise gürültü olarak kabul edilmektedir.

Gürültü (*noise*) kelime anlamı olarak: aralarında uyum bulunmayan, düzensiz seslerin bütünü (Büyük Türkçe Sözlük, 2015, goo.gl/efxaCb), uyumsuz, düzensiz şekilde çıkan rahatsız edici her türlü ses (Oxford, 2015, goo.gl/8BCwiC) anlamlarına gelen, terminolojik bir bilgi olarak ise: görüntü ya da ses sistemlerinde dijital veya analog olarak bilgi taşıyan sinyallere karışan parazit, belirli bir anlama gelmeyen yan ürünler anlamına gelmektedir (Danesi, 2009, s. 215). Gürültü doğrudan kelime veya terim olarak anlamı dışında ontolojik olarak da açıklanabilir bir kavramdır. Gürültü genellikle istenmeyen, rahatsız edici, dikkati bozan ve huzuru kaçıran bir fenomen olarak kabul edilmektedir. Gündelik algıda, iletişimde veya enformasyon anlamında olsun gürültü, temizlenmesi gereken bir olgu olarak kabul edilir. Medya ve felsefe alanında çalışan Prof. Christoph Cox’a göre iletişim kuramı, söylem olarak bu durumu bilimsel olarak desteklemektedir. İletişim kuramcısı için gürültü, göndericiden alıcıya doğru yollanan sinyallerin etrafında kümelenen pisliklerdir (2009, s. 20). Pratik bir bilim olarak iletişim teorisi, gürültüyü mesajın ya da sinyalin orijinal saflığına döndürülebilmesi için kurtulması gereken bir fazlalık olarak görmektedir. Gürültü bu bağlamda değerlendirildiğinde doğal olarak sinyalin karşıt kavramı olmaktadır. Sinyal burada gürültünün aksine alıcısı tarafından kabul edilen bir enformasyon olarak değerlendirilebilir. Bu iki kavram arasındaki fark duyumsamanın göreceli olmasından kaynaklanmaktadır. Kültür kuramcısı Abraham Moles bu durumu şöyle örneklendirir: Bir orkestrada enstrümanların akort edilmesi izleyiciler tarafından gürültü olarak değerlendirilirken, seyircilerin alkış sesleri – ki bu aslında form olarak bir gürültüdür - (white noise) müzisyenler tarafından anlamlı bir karşılık bulacak şekilde algılanır (1966, s. 78). Moles’a göre sinyal ve gürültü arasında yapısal bir fark yoktur ve aynı doğaya sahiptirler. Bu iki kavram arasında mantıkla açıklanabilecek tek fark, mesajı gönderenin niyetiyle ilgilidir. Sinyal iletilmek istenen bir mesaj iken gürültü göndericinin iletmek istemediği sinyaldir. Gürültü ve sinyal bu bağlamda değerlendirildiklerinde ontolojik olarak birbirleriyle eşdeğer bir konuma gelirler.

Ancak bu değerlendirme sadece iletişim, anlam, insani niyetler ve değerler açısından ele alındığında geçerlik kazanmaktadır. Gürültü ve sinyal kavramları insan dışında doğal kozmik bir fenomen olarak ele alındığında yukarıdaki açıklamalar geçerliklerini yitirmeye başlarlar. Bilinen kozmos kozmik arka plan radyasyonu (beyaz gürültü) ile doludur ve bu frekans tüm yaşamı sarmalar. Okyanus dalgaları, ağaçları uğuldatan rüzgârın sesi, diğer

canlılara ait sesler, hatta insanın algı eşiği dışında kalan tüm diğer sesler, yaşam bu türden seslerle doludur. Felsefe tarihçisi ve düşünür Michel Serres bu durumu arka plan gürültüsü (background noise) kavramıyla ifade eder:

Arka plan gürültüsü algımızın zeminidir, kesintisiz olarak devam eder, mantığımızın temel bir öğesidir [...] Arka plan gürültüsü asla kesilmez, devamlıdır, sınırsızdır ve değişmez. Kendisinden başka bir arka planı ve karşıtı yoktur [...] (1995, s. 13).

Serres'e göre gürültü aslında yaşamın ve canlılığın arka plana yansıyan sesidir. Gürültü, görsel alanı dolduran objeler gibi işitsel alanı dolduran kesintisiz ve sessel bir akıştır, tıpkı radyo statüsü, trafik gürültüsü, elektrik uğultusu ve kente ait sesler gibi. Sinyal, gürültünün içinden yani arka plandan ön plana gelir ve dikkatimizi çeker. Bu bağlamda gürültü başka sesler arasında yer alan deneysel bir fenomen değil, müzik ve sinyal gibi adlandırabileceğimiz seslere kaynak ve olasılık olan transandantal² bir fenomendir. Bu yönleriyle ele alındığında gürültü kavramının sinyali de içine alarak, müziği, konuşmayı, yankıları, ritmi, çanları, gök gürültüsünü, patlama seslerini, kalabalıkları, uğultuları, insan bedeninden çıkan sesleri, sessizliği, kulak misafirliklerini, mekanik sesleri, robotları, müzikal kayıtları, efektleri özetle ses ve dinlemenin dünyasını oluşturan her şeyi kapsadığı ifade edilebilir.

Leibniz ve Sessel Bilinçsizlik

Rasyonalist düşünür Leibniz'e göre akıldaki düşüncelerin büyük bir bölümü karışık ve belirsizdir, bu yüzden de net ve belirli düşüncelerin beraberinde karışıklığı taşıdıklarını ileri sürer. Leibniz bu durumu genellikle bir değirmenin ya da şelalenin yanında yaşayan adam örneğiyle verir. Leibniz'e göre şelalenin yanında yaşayan bir kişi, akan suyun sesini duymamaya başlar, ses sürekli orada olmasına rağmen, o kişi için bir anlam ifade etmediğinden bilinçsizce bir arka plan gürültüsü olarak duyumsanır ve bilince yansımaz. Leibniz bu düşüncesini 'okyanus dalgalarının sesi' örneğiyle derinleştirir:

Her birey sonsuzluğu bilir, ancak karışık bir biçimde. Bu deniz kenarında gezinirken denizin gürültülü sesini duymak gibidir: bütünü oluşturan sesleri tek tek duyabilirim ancak, onları net bir şekilde algılayamam bu yüzden de bu bilgiler karmaşıktır. Bu karmaşık duyumsamalar evrenden algıladığımız izlenimler yüzündendir, her küçük parça bütünün kendisidir (1989, s. 211).

Deniz kenarında gezinti yapan bir kimse ele alınırsa, bu kişi denizin sesini işitecektir, bu duyumsayan kişi için güçlü, kesin ve açık bir bilgidir. Ancak aynı zamanda da karmaşık ve belirsiz bir bilgidir çünkü burada bilgi bir yığına ilişkin toplam bir duyumsamayla ilgilidir. Bu durumda bütünü oluşturan bireysel elemanlar, yani dalgaların sesleri, yürüyüş yapan kişi tarafından tek tek işitilememektedir, bu nedenle de bilgi belirsizdir. Bir diğer yandan, parça bütün ilişkisi içinde denizin gürültüsünü oluşturan dalgalar tek tek duyumsanmaktadır, aksi takdirde denizi dinleyen kişi bütünü algılayamazdı. Bu bağlamda, bütünü oluşturan

²Transandantal genel olarak, en yüksek, en üstün, en yüce olan, en yüksek niteliklere sahip bulunan varlık; deneyim-de verilenin ötesinde olan, deneyi aşan gerçeklik; normal, gündelik tecrübenin kavrayışını aşan, bilimsel açıklama düzeyinin daima ötesinde kalan varlık alanı için kullanılan sıfat (Cox, 2009, s. 20).

parçalar tek tek duyumsandığı halde, denizin gürültüsü bilinçsizce algılanır, bütün duyumsandığında da detaylar kapalı ve belirsiz bir hale geçmektedirler.

Yukarıda açıklanmaya çalışılan bu durum Leibniz'in 'küçük duyumsamalar' adını verdiği teorisinin kanıtıdır. Bu teoriye göre bilince ulaşan her duyumsama, bilince ulaşmayan muazzam ölçüde bilgiyi de beraberinde taşımaktadır. Bu bilinçsizce gerçekleşen duyumsamayı Leibniz 'sanal varoluş' (virtual existence) olarak adlandırır. Ona göre hafıza da bir sanal varoluştur. Bireyin mevcut deneyimi (bireysel geçmişten bu ana kadar olan deneyim) bir hafıza rezervuarında bulunmaktadır ve çoğunlukla bu bilgi bilinçdışıdır. Ancak ne zaman bir fotoğraf, bir müzik veya hafızayı harekete geçirecek türden bir karşılaşma yaşanırsa geçici bir süreliğine deneyimin bütününe ulaşabilecek bir fikir sahibi olunabilmektedir. Leibniz'e göre bu sanal alan kozmik bir öneme sahiptir. Bilinçsizce algılanan 'küçük duyumsamalar' aslında bütüne ve sonsuzluğa doğru açılırlar. Bu bağlamda da Leibniz'e göre her birey sonsuzluğu ve kozmosu karmaşık ve belirsiz bir şekilde bilmektedir (Cox, 2009, s. 21). Beyaz Gürültü (*white noise*) bu duruma örnek olarak gösterilebilir, beyaz gürültünün içinde sessel enerjinin bütün frekansları bulunmaktadır ve hiçbir ögesi bir diğerinin önüne geçmez veya dikkatimizi çekmez. Aden Evens *Sound Ideas* kitabında şundan bahseder:

Sesler kaybolmazlar, dağılırlar ve sürekli olarak yankılanırlar. Enerji kaybolmaz, dolaşısıyla sesler de öyle. Her bir titreşim havada, odada ve bedende kalır. Sesler yayılırlar ve gittikçe daha az anlaşılabilir olurlar, biz onları işitmek de keman telleri haftalar sonra bile titreşmeye devam ederler. Bütün sesler birbirlerine karışırlar, geçmiş ve şimdideki bütün sesler birbirleri içinde erirler, bu sessizliğin kakofonisidir (2005, s. 14).

Eğer Leibniz'in düşünceleri kabul edilecek olursa, yukarıdaki ifadelerde yer alan geçmiş ve şu andaki sesler duyumsanır ancak, 'karmaşık' olarak iştilirler. Yalnızca bir sinyal (bir konuşma ya da müzik) arka plan gürültüsünden ayrışır ve net – belirgin bir ses olarak fark edilebilir. Deniz kenarı örneğinde olduğu gibi sonsuza dair küçük parçalar zihnimiz tarafından bilinçsizce duyumsanır ancak net ve kesin olarak bilincimize yansımazlar. Leibniz, bir kaynaktan gelen sesin gürültü mü yoksa sinyal mi olduğunun farkına varabilmemizi parça – bütün, dikkate değerlik – sıradanlık, gerçeklik – sanallık açısından mümkün kılar.

Bu okumadan yola çıkarak gürültünün işitilebilir bir sinyal olmanın ötesinde, ilişkisel olarak değişik anlamlara gelebilecek sessel bir enerji olduğu kabul edilebilir. Gürültü ve sinyal nicel olarak değil, değerlendirildikleri bilgi alanına göre değişiklik gösterirler bu sebeple de gürültü, pek çok ses arasından algılanamayan bir ses değil işitilmek istenmeyen bir sinyaldir. İşte bu yüzden de gürültünün sinyali doğuran kaynak olduğu söylenebilir.

İşitsel Peyzaj Kavramı - Gürültü ve Güç

Gürültü ve insan etkileşiminin, diğer bir deyişle insanın onu nasıl dinlediği ve ona ne derecede tepki verdiğiğine ilişkin yapılan en dikkat çekici çalışma 'işitsel peyzaj' (soundscape) terimini ilk kez kullanan R. Murray Schaeffer'a aittir. Akustik ekolojinin bir araştırma alanı

olan işitsel peyzaj kavramı, insanın içinde yaşadığı işitsel çevresini tanımlamak için kullanılmaktadır (La Belle, 2010, s. 201). Bu anlamda işitsel peyzaj kavramı tıpkı bir manzara gibi, aynı anda hem fiziksel bir çevre hem de bu çevreyi algılama biçimi olan işitsel bir deneyimi ifade etmektedir. İşitsel peyzaj kavramı böylece tarihin belirli dönemlerinde, belirli yerlerin belirli seslerle tecrübe edilmesi anlamına gelir.

Schaeffer'ın işitsel peyzaj düşüncesi, dönemin müzik ve plastik sanatlar alanında çalışan sanatçıları da etkilemiştir. 1960'ların sonu ve 70'lerin başıyla birlikte, dönemin avant-gart bestecileri performanslarını konser salonlarının dışına taşıyarak doğal ortamlarda gerçekleştirmiş ve müzikal enstrümanların ötesinde, doğanın etkileşimiyle sesler üreten yeni nesil enstrümanların yaratılması gibi çevresel ve ekolojik problemlere yönelmişlerdir. Sanatçıların bu yaklaşımı dönemin sanat anlayışlarından biri olan, galeri ve müze mekanının dışında yeni sergileme pratikleri araştıran ve malzeme olarak doğanın kendisini kullanan arazi sanatı uygulamalarıyla da paralellik göstermiştir. Walter De Maria'nın galeri mekanını altmış cm yükseklikte toprak ile doldurduğu *New York Earth Room* (1977) adlı çalışması ve Leif Brush'ın Kanada'daki Baffin adalarında gerçek zamanlı kaydedilen sesleri uydu aracılığıyla Hollanda'daki DeDeolen Salonu'na gönderdiği *Gibbs Fjord: Hexagram Wind Monitors* adlı çalışması (1972) sanat pratiğine ilişkin benzer bir yaklaşım sergilemektedir. 1970'lerden itibaren ses, yalnızca bu konuyu çalışan sanatçılar tarafından değil, plastik sanatlar alanından sanatçılar, mimarlar ve de müzisyenler tarafından bir uygulama alanı olmuştur. Besteci Walter Marchetti galeri mekanının zemini on ton tuz ile doldurduğu *Chamber Music #19* (1970) adlı eserinde, galeri zemininde bulunan tuzların üzerinde yapılan gezintiler sonucu çıkan sesleri sanatsal bir ifade olarak kullanırken, heykeltıraş Bruce Nauman, *Untitled Piece* (1969) adlı çalışmasına boş bir odaya, bu mekanın dışında ve yerin bir mil altına kadar kazılan bir deliğin içine yerleştirdiği mikrofondan alınan gürültüyü taşımıştır. Bir diğer sanatçı David Dunn ise doğal sesleri manipüle etme yolunu seçmiştir, insan ve doğa ilişkisini sorguladığı *Mimus Polyglottos* (1976) isimli çalışmasında Dunn ormana elektronik olarak üretilen bir ses göndermiş ve bölgede yaşayan alakargaların bu sese verdiği tepkileri kaydetmiştir, topladığı kayıtları aylar boyunca tekrar kuşlara göndermiş ve bir süre sonra kuşlar artık bu seslere tepki vermeyi keserek ötme alışkanlıklarını değiştirmişlerdir. Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere işitsel peyzaj kavramının ortaya çıkmasıyla birlikte müzik ve plastik sanatlar alanında çalışan sanatçıların çevresel ses konusunu ele alma biçimleri paralellik göstermiştir. Doğal materyalin gerçek mekanından ve bağlamından kopartılıp galeri, müze veya spesifik bir mekana taşınması, doğada yapılan ses kayıtları, ses yerleştirmeleri, doğal ortamında oluşan sesleri manipüle ederek gerçek ve kurgusal işitsel peyzaj tasarımı yapmanın sanatsal bir tavır olarak karşımıza çıktığı görülmektedir.

Buna bağlı olarak, akustik ekolojinin bir araştırma alanı olan işitsel peyzaj kavramı sanat ve kültürün de bir meselesi haline gelmiş, bununla birlikte sanatçılar tarafından farklı duyarlık ve içeriklerde kullanılmıştır. Kuşkusuz bir ortam olarak sesin plastik sanatlar alanında kullanılmaya başlaması işitsel peyzaj kavramından öncesine, yirminci yüzyılın başlarına uzanmaktadır. Bu sebeple sesin plastik sanatlardaki kullanımını yalnızca gürültü veya

işitsel peyzaj üzerinden değerlendirmek doğru değildir. Buradan hareketle bu çalışmada bir işitsel peyzaj olarak gürültü kavramı güç bağlamında ele alınacak ve üç çağdaş yapıt incelenecektir.

Gürültüyü bir işitsel peyzaj olarak kabul etmek kabul etmek, onu algılayan bireylerin nasıl tanımlandıklarıyla ilişkilidir. Gök gürültüsü gibi basit bir sesin, aynı anda aynı yerde bulunan kişilerce farklı içerikte algılanması buna bir örnek olarak gösterilebilir. Açıkça görüleceği üzere öznel bir tecrübe olması sebebiyle gürültüyü nesnel bir biçimde değerlendirmek doğru değildir. Ancak gürültü ve güç kavramları birlikte ele alındığında, gürültünün kaynağını vurgulayan bir ortam olduğu bilgisine ulaşılabilir. David Hendy, *Gürültü: Sesin Beşeri Tarihi* adlı kitabında insan ve gürültünün öyküsünü birbirlerine güç kavramı ile bağlar:

Güç derken iki şeyi kastediyorum: birincisi, kimi sessizlerin bizi derinden etkileme gücü: ikincisi de güçlü insanların – veya ulus devletler, örgütlü dinler veya ticari şirketler gibi güçlü grupların - daha az güçlü olanların işitsel peyzajlarını veya dinleme alışkanlıklarını belirleme yeteneği (2013, s. 17).

Hendy'nin açıklamaya çalıştığı hem bireyin sessizliği hem de iktidar ya da kitle gibi güç odaklarından gelen seslerin, onu deneyimleyen kişi veya gruplar üzerinde göreceli olarak dönüştürücü bir etki yaptığı fikridir. Benzer bir şekilde Schaeffer'da işitsel peyzaj kavramıyla sesleri, belirli bir mesafeden dokunmanın bir yolu olarak görmektedir (Hendy, 2013, s. 17). Schaeffer'in bu ifadesi sesin doğası gereği, bakış ya da dokunma mesafesinden uzağa yayılarak bilgi taşıyan, insan kulağında gerçekçi bir duyuşsal tepki oluşturabilen, insanı kışkırtan ya da dinginleştiren bir güç olduğu anlamına gelmektedir. Örnek olarak tarihin belirli dönemlerinde radyonun, iktidarı simgeleyen siyasi bir propaganda aracı olarak kullanılması verilebilir. Bu gözlemlerle de sesin insanlar üzerinde iyi ya da kötü doğrudan etkisi olan bir güç olduğu fikri ortaya çıkmaktadır.

Ses doğası gereği uçucudur, kendi zamanında gerçekleşir ve sönüp gider, bu sebepten ötürü insan ses üzerinde mutlak bir hâkimiyet sahibi değildir. İnsan sesi manipüle edebilecek yetkinliktedir ancak kontrolü tam anlamıyla sağlayamaz. Aksi takdirde Hendy'nin de belirttiği üzere: "Orta çağ karnavallarının, on sekizinci yüzyıl isyanlarının ve on dokuzuncu yüzyıl protesto yürüyüşlerinin göstereceği gibi, sesin kontrolünün seçkinlerin elinde olması, mülksüzlerin onu yaratıcı ve yıkıcı şekillerde kullanabilme ihtimalini ortadan kaldırmaz" (2013, s. 17).

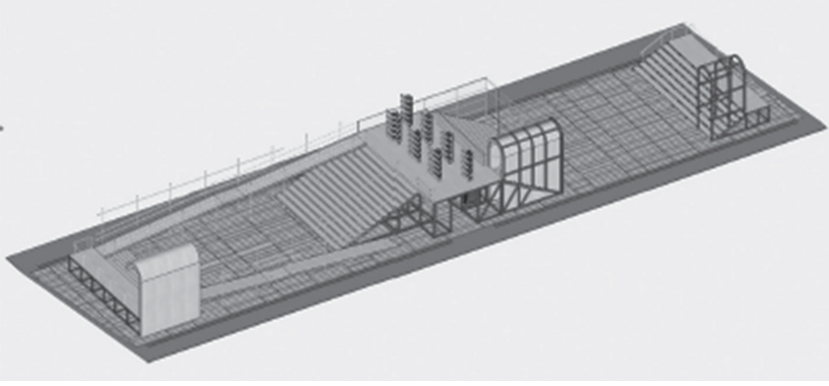
Tüm bunlardan hareketle gürültünün insani tüm faaliyetlerle bağlantılı olarak, istenmeyen ve arızalı bir ses olmak yerine, hayatın tam da içinden doğan ve insani olan her şey ile derin bir bağı bulunan, kaynağının ise nerede, kim ve hangi amaç doğrultusunda olduğuna bağlı olarak biçimlenen, çevresini de bu doğrultuda dönüştüren bir fenomen olduğu bilgisine ulaşırız. Bu bağlamıyla düşünüldüğünde gürültü çıktığı kaynaktan uzaklaşan, uzaklaşabildiği ölçüde kaynağını vurgulayan veya ondan kopan bir imge nakletme aracıdır. Bu özelliğiyle de sanatsal üretime olanak sağlayan bir mecradır. Çalışma bir sonraki kısımda çağdaş sanat üretimi içinde gürültü kavramını farklı içeriklerde işleyen üç sanatçının yapıt-

larını incelemeye odaklanacaktır. Bu çalışmalarda gürültü, kendisine kaynak olan merkez sesler ve onların beşeri tarih içindeki konumları üzerinden incelenecektir.

Kükreyen Kalabalık: Cevdet Ereğ'in Çın'ı

Kolezyum dünyanın bugüne kadar gördüğü en büyük amfi tiyatro olma özelliğini taşımaktadır. Bu yapının işitsel peyzajı kölelerin, gladyatörlerin, iple bağlanmış hayvanların, zincire vurulmuş tutsakların, muhafızların ve coşkulu izleyicilerin hep birlikte oluşturduğu hem eğlendirici hem de ürkütücü bir ses bariyerinden oluşmaktadır. İki bin yıllık tarihiyle MS 80'de İmparator Titus tarafından inşa ettirilen Kolezyum elbette Roma'nın ilk arenası değildir ancak mimarı yapısı ve elli bin kişilik kapasitesiyle en görkemli olanı olarak kabul edilmektedir. Borazan sesleri, vahşi hayvanların katledilmesi, infazların yapılması ve savaş temsilleri, gladyatör dövüşleri ve izleyicilerin tezahüratlarıyla oluşan Kolezyum'un işitsel peyzajı, izleyicilerine yoğun bir duysal deneyim sunmuştur. Asıl duysal coşku, seyirciler arenada yerlerini alıp da gösteri başladığında yaşıyordu: kan, ter ve parfüm kokusu, silahların patırtıları, borazan ve davul sesleri; kurbanların çığlıkları ve hepsinin ötesinde, kabalığın kükremesi (Futrell, 2006, s. xi). Elbette ki izleyicilerden yükselen bu gürültü salt bir duysal hazı ifade etmenin ötesinde bir amaca da hizmet eder. Arena müsabakalarının bir gereği olan mağlup savaşçının katli, dolayısıyla kaderinin seyircinin seçimiyle belirlenmesi, izleyicilerin kolektif gücünü işaret etmektedir. Yüksek bir "Missum!" (Bağışla) çığlığı mağlubu kurtarabilirken, güçlü bir "Iugula!" (Öldür) haykırışı ölümcül darbenin yolunu açabiliyordu (Futrell, 2006, s. 101). Oyunları yöneten sorumlunun seyircinin isteği dışında karar vermesi durumunda izleyiciler ıslıklı protestolar ve yuhalamalar ile tepkisini ortaya koymuşlardır. Oyunları izleyen imparator, halkın duysal gelgitlerine kulak kabarttığı ölçüde halkın duygularını ve isteklerini anlayabilme fırsatı yakalamıştır.

Kolezyum spor müsabakalarının yapıldığı bir arena olmanın çok ötesinde çoğulcu bir katılımla, halkın kendini ifade ettiği politik bir kamusal alandır. Seyircilerin oluşturduğu bu kitle, eğlenceleri kadar düşünce ve duygularının önemli olduğunu, Roma halkı olarak kolektif güçlerini gösterirdi. İmparator da kendi gücünü tebaasının gözleri önünde başarıyla sergilerdi (Hendy, 2013, s. 97). Kolezyum sesin bizi yönetmek için nasıl kullanılabileceğini, bir yandan da bizim yönetenlere direnmek için onu nasıl kullanabileceğimize dramatik bir örnek teşkil eder. Bu bağlamda ele alındığında Cevdet Ereğ'in ÇIN adlı ses enstalasyonu izleyicisi üzerinde tıpkı Kolezyum gibi bir arenada bulunma hissini yaşatan çağdaş bir yapıt olma özelliği taşımaktadır (Görsel 1).



Görsel 1. Cevdet Ereğ, 2017, ÇIN (yerleştirme planı). CCQ 13.
Erişim: 06.04.2018, goo.gl/xWeusk

Cevdet Ereğ'in ÇIN'ı elli yedinci Venedik Bienali'nin *Arsenale*'ye yayılmış bölümünde 'Sale d'Armi' adlı kısımda yer alan Türkiye Pavyonu'nda gerçekleştirilmiştir. 50 x 10 metre bir dikdörtgen alan üzerine inşa edilen bu çalışma ahşap bir mimari düzenlemeden ve 35 adet yönlü (directional) hoparlör aracılığıyla mekâna verilen seslerden oluşmaktadır. ÇIN bulunduğu Türkiye Pavyonu'nu ortasından bölerek komşu pavyonlara geçiş izni veren bir biçimde düzenlenmiştir. Ortadaki bu pasajın bir tarafında hoparlörlerin bulunduğu kısım ve ona bakan bir oturma alanı yer almaktadır. Karşı tarafta ise birisi tel örgü ve asma kilit ile kapatılmış diğeri ise açık olan ikinci bir oturma düzeni yer almıştır.

Ereğ'in ÇIN'ı hem Türkiye Pavyonu'nun bulunduğu mekânların adları *Arsenale* (tophane) ve *Sale d'Armi* (silah odası) hem de mekânın düzenlenme biçimiyle bir amfi tiyatrodan çok bir arena –stadyum- izlenimi vermektedir. Hoparlörler aracılığıyla mekâna yayılan gürültü, tek tek hoparlörlerden gelen seslerin anlamının ötesinde, ses tarafından kuşatılmışlık duygusu yaratarak arenada bulunma hissini daha da vurgulamaktadır. ÇIN hem mimari referansları hem de ses düzenlemesiyle Türkiye ve iktidara yönelik bir portre çizmektedir. Pavyonlar arası geçişe herhangi bir sınırlama yapmazken tribünlerde yer alan izleyicileri bir yerde taraf olmaya zorlar. Tel örgülerle çevrilmiş ve kilitli kapatılmış karşı tribün imgesi öteki vurgusu yapmaktadır. Yazar ve seslendirme sanatçısı Yekta Kopan ÇIN üzerine yazdığı köşe yazısında öteki kavramını şu ifadeler ile yorumlar: Geçiş yok. Önce bir "öteki" yaratan, sonra da aramıza aşılamaz sınırlar koyan bir müktedirin varlığını hissediyorum. Engeller, yasaklar, sınırlar, kuşatmalar, baskılar...(Kopan, 2017).

ÇIN mimari yönüyle kendi kamusal alanını yaratırken asıl vurgusunu gürültü aracılığıyla yapmaktadır, izleyicilerin kendi aralarındaki konuşma sesleri ve hoparlörlerin tamamından yayılan sesler karışarak bir uğultuya dönüşür. Bu toplam gürültü bir arenada olma duygusunu artırır. Yerleştirmenin yönlü hoparlörle yapılması ses kaynağına yaklaşıldıkça seslerin ayrışmasına olanak sağlar. Seslerin en dikkat çekenisi ise bir fısıltı halinde kulaklarımıza sızan

şu sözleri sarf etmektedir: “Bir ülkeyi temsil eden bir birey / bir bireyin sesi / hırıldıyor” (Kolukısa, 2017). *ÇİN* sahip olduğu ses kurgusuyla izleyicisini etkileşime davet eder ve anlamını açar. Metin dikkatle dinlendiğinde izleyici bir taraf seçmeye zorlanır ancak bu seçim onu bir ötekine dönüştürür.

Sonuç itibarıyla *ÇİN*, eseri deneyimleyen izleyiciler üzerinde, tıpkı bir arenada bulunuyor-muşçasına topluluk içinde birey olma duygusu verirken aynı zamanda da Kolezyum örneğinin çoğulcu yapısının aksine, yükselen baskıcı bir rejime gönderme yaparak, komşularıyla iç içe geçen kamusal bir düzlemde sınırlandırılmış, tek yönlü bir evreni işaret etmektedir.

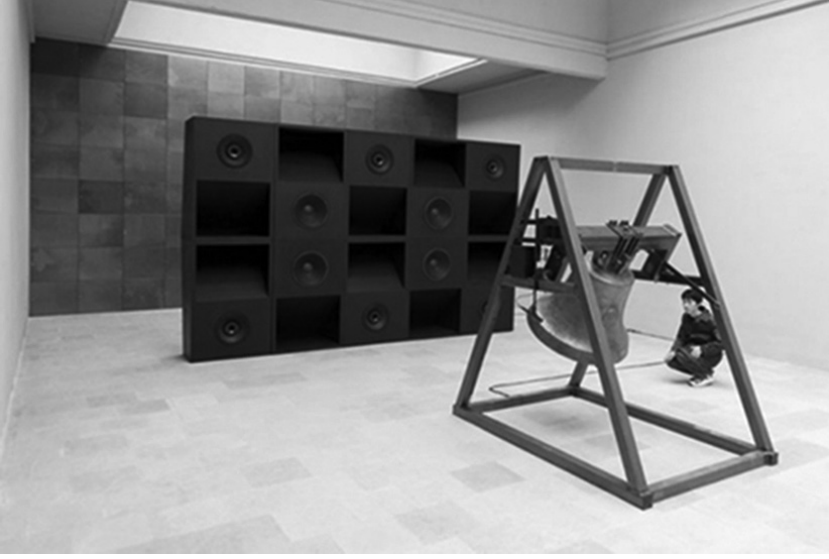
Çanlar: Konrad Smolenski, *Her Şey Ebediyendi, Artık Olmayana Kadar*

Çanlar tarih boyunca gündelik hayattaki yaygın kullanımlarıyla önemli bir yere sahip olmuşlardır. Çanlar hem görüntüleri hem de sesleri sebebiyle, tarih boyunca insanları denetim altında tutan ve organize eden güçlü nesnelere olma özelliği de göstermişlerdir. Çalındıkları zaman uzun bir zaman periyodunda askıda kalan, yüksek şiddette bir çınlama ile uzun mesafelere yayılma özelliği göstermektedir. Çanlar yalnızca Hıristiyanlığın ortaçağ Avrupa’sında değil ilkel kabile kültürlerinde, Orta Asya şaman geleneklerinde, Çin’deki Taocu veya Asya’ya yayılan Budizm pratiklerinde manevi ve maddi bir iletişim aracı olmasının yanı sıra inanç sistemlerinin dünya üzerinde sahip olduğu denetimin de belirgin bir simgesidirler.

Özellikle ortaçağ Avrupa’sında kulelerden çalınan çanlar, sadece kilisenin içindekiler tarafından değil, kilometrelerce ötedeki herkes tarafından –evlerinin içinde dinlenenler, atlı veya yaya olarak köyden geçenler, yakınlardaki tarlalarda çalışanlar- duyulabiliyordu (Hendy, 2013, s. 114). Yüksek çan kulelerinden çalınan çanlar, ibadet saatlerini belirlemesi haricinde mahalle kiliselerinin, tapınakların ya da manastırların sahip oldukları gücü yansıtmalarına, kendi bölgelerini tanımlamaya ve bu bölgelerdeki davranışların düzenlenmesinde rol alan güçlü araçlar olmuşlardır. Gündüz ve gece farklı tonlarda çalan çanlar insanların hareket alanlarını da tanımlamıştır, gece çanı çaldıktan sonra dışarda olmak sadece tehlikeli değil, son derece kuşku uyandırıcı bir durum olarak değerlendirilmiştir. Çan beklenmedik biçimde çaldığında, herkes dikkat kesilirdi çünkü bu tehlikeye, ölüme veya gerçekleşen bir olaya delaletti (Woolgar, 2006, s. 71).

Çanlar temsil ettikleri dini ve siyasi varlıklarının haricinde insanlar için halk kültüründe gömülü olan daha antik ve pagan bir anlayışı da ifade etmektedir, onların gözünde çanlar şeytani varlıkları def eden kutsal güçlere sahiplerdir. Ortaçağ dünyası hurafelerle dolu bir yerdir, kötü ruhlar, şeytani varlıklar, lanet ve ölüm gibi çeşitli konular gündelik yaşamın önemli bir parçasını oluşturmuştur. Çanların şeytanları def etme gücü ne zaman iddia veya icra edilse, iblislerin gerçekten de çevrede buldukları ve sadece kiliselerin çanlarıyla engellenebilecekleri fikri pekişiyordu (Hendy, 2013, s. 118). Bütün bu örnekler ışığında ortaçağda çalan çanlara kulak verildiğinde, kurumsallaşmış dinin etkisi altında çanların insanları birbirine ve nesnelere bağladığı fikri ortaya çıkmaktadır. Bu sebeple de çan sesi

sadece toplumsal idarenin değil metafizik olguların da insandan insana geçtiği bir kültürel kod yaratarak köklü bir temsiliyet kazanmıştır. Yukarıda sunulan örneklerden hareket ile çanların siyasi, dini ve de pratik olarak kullanımlarının çanlar etrafında kümelenen veya çan sesini uzaktan işiten topluluklar üzerinde bir etkisi olduğu görülmektedir. Bu bağlamıyla ele alındığında çanlar Konrad Smoleński'nin *Her Şey Ebediyendi, Artık Olmayana Kadar* adlı ses yerleştirmesinde siyasi ideolojiyi temsil eden bir form olarak karşımıza çıkmaktadır (Görsel 2).



Görsel 2. Konrad Smoleński, 2013, *Her Şey Ebediyendi, Artık Olmayana Kadar / Everything Was Forever, Until It Was No More*. Konrad Smolenski. Erişim: 09.04.2018, goo.gl/MepiK7

Smoleński'nin *Her Şey Ebediyendi, Artık Olmayana Kadar* adlı ses enstalasyonu 2013 yılında elli beşinci Venedik Bienali'nde Polonya Pavyonu'nda sergilenmiştir. Bu yapıt geleneksel biçimde üretilen iki adet 400kg'lik bronz çandan, geniş spektrumlu bir dizi hoparlörlerden, çeşitli mikrofon ve elektronik aksamdan ve iki yüz adet idyofon³'dan oluşmaktadır. Birbirine karşılıklı yer alan çanlar, mekanik kollar aracılığıyla sallandırılır ve çalmaları sağlanır. Çan seslerini eş zamanlı olarak alan mikrofonlar bu sesleri bir işlemciye gönderirler, çanların susmasıyla birlikte hoparlörler çan seslerinin zaman içinde esnetilmiş yeni formunu mekâna yüksek bir şiddette çalmaya başlar. Hoparlörlerden mekâna gönderilen uzun salınımlı pes frekans mekânda yer alan iki yüz ayrı idyofonu titreterek yüksek bir gürültü çıkmasını sağlar. Bu kesintisiz ses mekânda bulunan çanları, izleyicileri ve mimari yapının tamamını titreştirir. Ses kesildiğinde dahi titreşimler uzunca bir süre devam etmektedir.

³ İdyofon, tınlı bir katı cismin (örn. ahşap, metal ya da taş) titreşmesiyle ses çıkaran çalgıların genel adıdır.

Yapıtın adı Alexei Yurchak'ın *Her Şey Ebediyendi, Artık Olmayana Kadar: Son Sovyet Jenerasyonu* adlı kitabından alınmıştır. Yurchak 1950'lerin söylem, ideoloji, dil ve ritüel düzeyindeki büyük dönüşümüne odaklanır ve sistemin çöküşüyle birlikte ortaya çıkan çoklu beklenmedik anlamların, toplulukların, ilişkilerin, ideallerin ve uğraşların değerlendirmesini yapar. Smoleński için çanlar rastgele yapılan bir tercih değildir, yukarıda da bahsedildiği üzere köklü bir geleneğe sahip, maddi ve manevi pek çok anlamı içinde barındıran nesnelere. Smoleński yapıtında çanların kendi sesleri ve sonradan müdahale edilmiş versiyonlarıyla bir okuma önerir. Çanların kendi sesi başta Sovyet Sosyalizminin idealleri olmak üzere söylemine ve etki alanına ilişkin çeşitli göndermeler yapar. Çanların gürültüsü, şiddeti hiç bitmeyecekmişçesine izleyici üzerinde bunaltıcı bir etki yaratır, sesin zamanla kaybolması, bittikten sonra ise yeniden farklı bir formatta ortaya çıkması, sosyalizmin mezardan fırlayıp gelen bir hayaleti mahiyetindedir. Hoparlörlerden gelen frekansın gücü, mekanda bulunan her şeyi titreştirerek çöküşün ardından yaşanan çoklu durumlara gönderme yapmaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde Smoleński'nin gürültü kavramını çan imgesi üzerinden, siyasi ve toplumsal bir değerlendirme yapmak amacıyla kullandığı görülmektedir.

Savaş Nevrozu: Susan Phillipsz ve *Savaş Hasarlı Enstrümanlar*

Sanayi Devriminin insanları makinelerin basit birer dişlisine dönüştüreceğine dair korkular, Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle gerçekleşmiştir. Sanayi merkezleri veya üretim bantlarından gelen seslere kıyasla savaş meydanları ve bu bölgelere ait işitsel peyzajların oldukça yüksek ses şiddetine sahip oldukları bilinmektedir. Çarpışma alanlarından yükselen sesler işitildiğinde, çatışmanın uzağında yer alan kişilere canavarca ve denetim dışı şeyler karşısında duyulabilecek türden bir çaresizliği iletmislerdir. İngiliz yazar Robert Graves *Her Şeye Elvada* (Goodbye to All That) başlıklı savaş anılarında bu türden gürültüleri betimler:

Bir kaç kilometre uzakta, Souchez'deki Fransızların başlattığı muazzam bir bombardıman vardı: top gümbürtüleri, renkli alazlar, patlayan güller. Uyuyamadım. Gürültü bütün gece sürdü. Ta ki havanın kendisi sarsılıp sallanmaya başlayınca kadar, azalacağına giderek daha da arttı (2000, s. 92).

Graves'in de aktardığı gibi sesi gerçek anlamıyla belirgin bir savaş tecrübesi haline getiren şey, savaşın önemli bir kısmının gözle görülemeyen bir olay olmasıdır. Muharebe meydanının işitsel peyzajı düşünüldüğünde işitilebilir seslerin büyük kısmının çığlıklar, düzensiz silah sesleri, makineli tüfek tıkrıtları, havan atışları, ağır bombardımandan oluşan sakınılması imkansız bir gürültü olduğu rahatlıkla hissedilebilir.

Savaşın işitsel peyzajı yalnızca sağır edici yüksek sesleri değil, içinde işitilebilir daha kısık seslerde barındırmıştır. Erich Maria Remarque *Batı Cephesinde Yeni bir Şey Yok* adlı kitabında cesetlerden çıkan hasta edici seslerden, yani cesetlerin içlerindeki gaz dışarı çıkarken yükselen tıslama ve püskürme seslerinden bahseder (1958, s. 106). Yazar William Faulkner muharebe alanında etrafında yatan parçalanmış cesetlerden gelen "gizli ve mırıltılı fokurdamalar" şeklinde tarif ettiği seslerden bahsetmiştir (Schaeffer, 1977, s. 9).

Savaşın tüm bu akıl sınırlarını zorlayıcı gürültüleri siviller de dahil olmak üzere savaşa katılan askerler üzerinde “Savaş Nevrozu” adı verilen psikolojik sorunlar baş göstermiştir. Yapılan çalışmalar savaş kaynaklı gürültünün “sinirsel sarsıntılarda güçlü bir faktör” olarak görüldüğünü ve kulak zarlarının ve işitsel sinirlerin, yakında gerçekleşen patlamalar sebebiyle, beyinde kaçınılmaz olarak tahribat yarattığı ileri sürülmüştür (Hendy, 2013, s. 265). Psikoloji tarihçisi Peter Barham’a göre, savaşın sona ermesinden yirmi yıl kadar sonra, Britanya’da Savaş Nevrozu sebebiyle travma yaşayan otuz beş bin askere maluliyet maaşı ödeniyordu ve bu askerlerin büyük bölümünü “gülle ve silah sesleri duymaktan uyuyamadığını” söyleyen kimseler oluşturuyordu (Barham, 2004, s. 4).

Birinci Dünya Savaşı işitsel peyzajını havan topları, makineli tüfekler ve tanklardan gelen salt bir gürültü olarak değerlendirmek savaşın doğasını anlamak açısından yeterli değildir. Bu işitsel peyzajın arka planında şeker plantasyonlarıyla başlayan köle-efendi çatışmaları, sanayi devrimi, buhar motoru ve yarış arabaları, dönemin Brutal müziği, fabrikalar ve modern kent yaşamından gelen sesler yer almaktadır. Buradan hareketle savaşın işitsel peyzajının kaostan doğan ve dünyanın son iki yüz yıldaki gelişimini yansıtan toplam bir arka plan gürültüsü olduğu fikri ileri sürülebilir. Savaşın işitsel peyzajının bu haliyle söz konusu tüm bu gelişmelerin ulaşabileceği en kaotik ve vahşi olan dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Buradan hareketle 2010 yılında *Turner Prize* ödülü kazanan İskoç sanatçı Susan Philipsz *Savaş Hasarlı Enstrümanlar* adlı yapıtında gürültü kavramını müzikal bir yönden ele alarak sanayi toplumlarına, sömürge savaşlarına ve bu savaşların yarattığı tahribata kısaca bu iki yüz yıllık süreçte yaşanan katastrofik ve acılı süreçlere yönelik bir izlenimi ortaya koymaktadır.

Philipsz’in *Savaş Hasarlı Enstrümanlar* adlı çalışması 2017 yılında Berlin Hamburger Bahnhof’da gerçekleştirilen *Moving is in Every Direction (Hareket Her Yöndedir)* başlıklı sergide yer almıştır (Görsel 3). Bu ses enstalasyonu Hamburger Bahnhof’un Rieckhallen bölümünde bitişik iki ayrı odada gerçekleştirilmiştir. İlk odada tavandan sarkıtılan sekiz adet megafondan kimi zaman aynı anda kimi zamansa peş peşe ancak belirli bir kurguyu takip eden sesler çalmaktadır. Megafonlar aracılığıyla mekana yayılan bu sesler bazıları detone tonlar olmak üzere insan nefesi ve üfleme bazı çalgılardan oluşmaktadır. Bitişik odada ise sekiz adet video bulunmaktadır. Videoların gösterildiği her ekran diğer salondaki hoparlörde çalınan seslerin kaynağını göstermektedir. Hoparlörlerden gelen sesler tahrip olmuş enstrümanlardan gelmektedir. Philipsz’in seçtiği her enstrüman Dünya Savaşları da dahil olmak üzere özellikle Avrupa’nın geçirdiği büyük savaşlardan geriye kalanlardır. Bu enstrümanlar sırasıyla borazan, trompet, saksafon, klarnet gibi ahşap ve piriç üfleme enstrümanlardır, ekranlarda gösterilen videolarda müzisyenler bu enstrümanlardan ses almaya çalışmaktadırlar.



Görsel 3. Susan Philipsz, 2017, Savaş Hasarlı Enstrümanlar / War Damaged Musical Instruments. SBM Museum. Erişim: 9.5.2014. goo.gl/3QVe9V

Philipsz'in enstrüman seçimi bilinçli bir tercihtir, üflemeli enstrümanın bozuk tonu burada Remarque ve Faulkner'in de aktardığı gibi cesetlerden sızan gaz seslerini, bir asker ya da sivilin son nefesini temsil ettiği şeklinde yorumlanabilir. Philipsz gürültünün bozuk ya da arızalı bir ses olarak tanımını ele alır ve savaşın dayanılmaz olan gürültüsünün yerine koyar. Ses aracılığıyla geçmişe ait, unutulmuş olan yas hissini mekana yayar. Sesler ile ilk karşılaşılan odada hissedilen kısmen huzurlu kısmen de masalsi olan ses kurgusu, diğer odaya geçilip videolar ile karşılaşıldığında ezici ve boşucu bir hal alırlar. Philipsz'in çalışması detaylara inildikçe katmanlarını açar, müzisyenlerin çalmaya çalıştıkları notalar da bu bağlamda yalnızca bozuk enstrümanlardan ses çıkarma girişimi değildir. Müzisyenler *The Last Post (Son Mesaj)* adlı askeri mesajı çalmaya çalışırlar. Bu melodi çarpışmanın bittiğini ve yaralı askerlere üsse dönmek için güvenli olduğu bilgisini iletir, günümüzde bu ezgi anma törenleri ve askeri cenazelerde çalınan veda marşidir. Ancak tıpkı zarar gören enstrümanlar gibi bu melodi de Philipsz tarafından parçalanarak yeniden kurgulanmıştır. Bu bağlamda Philipsz *Savaş Hasarlı Enstrümanlar*'ında belirli bir savaşa atıfta bulunmak yerine savaşın insanlar üzerinde yarattığı tahribatı, kayıpları ve savaş sonrası nevrozu gürültü aracılığıyla hatırlatmaya ve uyandırmaya çalışır.

Sonuç

Çalışmanın ilk kısmında öncelikle işitme ve dinleme kavramları açıklanmış, işitmenin duysal bir süreç olduğu dinlemenin ise aktif ve yaratıcı bir eylem olduğu bilgisi ortaya konmuştur. Gürültü ve sinyal başlığı altında gürültü olgusu açıklanmış, bilgi taşıyan bir ses olarak sinyal ile gürültünün bilincimizde nasıl biçimlendikleri değerlendirilmiştir. Bilgi taşıyan sinyal kavramı ile anlaşılabilir olan gürültü kavramından yola çıkarak, gürültünün pek çok ses arasından algılanamayan bir ses değil işitilmek istenmeyen bir sinyal olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Buradan hareketle de gürültünün sinyali doğuran ana kaynak olduğu ve onu algılayan kişi ile değerlendirildikleri bilgi alanına göre değişiklik gösterdiği sonucuna

varılmıştır. İşitsel peyzaj – ses ve güç başlığıyla birlikte işitsel peyzaj kavramı tanımlanarak ileri sürüldüğü dönemde ortaya çıkan ve bu kavramla ilişkilendirilebilecek sanat yapıtlarına değinilmiştir. Ses ve güç kavramları bir bağlam içinde ele alındığında belirli güç odaklarının dinleme alışkanlıklarımızı belirleyebildikleri görülmüştür. Bu özelliğiyle sesin uzaktan dokunmaya yarayan bir araç olduğu bu sebeple de gürültünün yalnızca bir fenomen olmadığı, olduğu kaynaktan uzaklaşarak yayılan, uzaklaşabildiği ölçüde kaynağını vurgulayan veya ondan kopan bir imge nakletme aracı olduğu fikri ileri sürülmüştür. Çalışmanın ikinci kısmında günümüz sanatından üç çağdaş sanatçının ses yerleştirmeleriyle gürültü kavramını ne şekilde işledikleri incelenmiştir. Sırasıyla Cevdet Ereğ'in *Çın*'ında gürültü kavramı kalabalık bir gruptan çıkan bir uğultu-gürleme olarak ele alınmış olup iktidar ve kitle – siyasi söylem üzerinden değerlendirilmiştir. Konrad Smoleński'nin *Her Şey Ebediyendi, Artık Olmayana Kadar* adlı çalışmasında çan imgesi üzerinden, çan geleneğinin toplumsal ve siyasi karşılıkları ile gürültüsünün siyasi bir ideali temsil ne şekilde temsil ettiği incelenmiştir. Son olarak Susan Philipsz'in *Savaş Hasarlı Enstrümanlar*'ında savaşa ait ses izi olarak gürültü kavramının, bozuk ve arızalı bir ses olan gürültüyle yer değiştirilerek, yıkım, savaş nevrozu ve yas duygularına gönderme yapan bir öğe olarak ele alınması açıklanmıştır. Sonuç olarak sanatsal bir mesele olarak olarak gürültünün yalnızca istenmeyen, dayanılmaz, rahatsız edici bir ses olmadığı, bunun yerine insanla ilişkili çeşitli kavramları nakledebilen ve aktif bir katılımcı olarak dinlendiğinde içinde pek çok saklı anlam barındıran bir ortam olduğu fikri öne sürülmüştür.

Kaynakça

- Barham, Peter. (2004). *Forgotten Lunatics of The Great War*. Connecticut: Yale University Press.
- Büyük Türkçe Sözlük. (2015). *Türk Dil Kurumu*. Erişim: 12.11.2015. goo.gl/efxaCb
- Cage, John. (1937). The Future of Music: Credo. Richard Kostelanetz (Ed.). *John Cage: An Anthology*, s. 132. New York: De Capo Press.
- Cox, Christoph. (2009). Sound Art and the Sonic Unconscious. *Organised Sound*, 14, s. 19-26.
- Danesi, Marcel. (2009). *Dictionary of Media and Communications* New York: M.E. Sharpe.
- Evens, Aden. (2005). *Sound Ideas: Music, Machines, and Experience*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Futrell, Alison. (2006). *The Roman Games: A Sourcebook*. Blackwell: Oxford.
- Graves, Robert. (2000). *Goodbye to All That*. Londra: Penguin Books.
- Hendy, David. (2013). *Gürültü: Sesin Beşeri Tarihi* (Ç. Çıdamlı, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Kolukisa, Emrah. (Mayıs 2017). "Venedik 'ÇİN'ladı..." *Cumhuriyet*. Erişim: 04.04.2018. goo.gl/HupXVA
- Kopan, Yekta. (Mayıs 2017). "ÇİN: Tarihle yüzleş veya maskeleyemeye devam!". *Gazete Duvar*. Erişim: 04.04.2018. goo.gl/chun3s
- La Belle, Brandon. (2010). *Acoustic Territories Sound Culture and Everyday Life*. NewYork: Continuum.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. (1989). Principles of Nature and Grace, Based on Reason. Roger Ariew, Daniel Garber (Ed.). *Philosophical Essays*, s. 206-213. Hackett Pub: Indianapolis.
- Moles, Abraham A. (1966). *Information Theory and Esthetic Perception*. Urbana: University of Illinois.
- Oxford. (2015). *Oxford Dictionaries - Dictionary, Thesaurus, & Grammar*. Erişim: 12.11.2015. goo.gl/8BCwiC
- Remarque, Erich Maria. (1958). *All Quiet on the Western Front*. New York: Random House.
- Schaeffer, R. Murray. (1977). *The Soundscape*. Vermont: Destiny Books.
- Serres, Michel. (1995). *Genesis* (G. James ve J. Nielson, Çev.). Ann Arbor: University of Michigan Press.

Wollack, J. Edward. Tests of Big Bang: The CMB. Erişim: 4.5.2018. goo.gl/AYnQJM

Woolgar, M. Chris. (2006). *The Senses in the Medieval England*. Londra: Yale University Press.