



**Dis-
TOP-
YA
DYS-
TOPIA**

Küratörler | Curators

Selçuk Artut

Jeremy Woodruff

9 Mart March —

15 Haziran June 2021

AKBANK
SANAT

DiSTOPYA

DYSTOPIA

9 Mart March —
15 Haziran June 2021

Küratörler | Curators

Selçuk Artut
Jeremy Woodruff





Sanatçılar | Artists

Alper Maral
Alp Tuğan
Antye Greie
Başar Ünder
Brandon LaBelle
Chelsea Leventhal
F.M. Einheit & Siegfried Zielinski
Georg Werner
Hans Peter Kuhn
Laura Mello
Metacreation Lab
Phil Edelstein
RAW
Seth Cluett
Zafer Aracagök (SIFIR)

Yazarlar | Authors

David Mollin
Salome Voegelin
Zeynep Bulut



Ses sanatı festival tamamız 2018 yılında ilk kez tanıtıldıktan sonra, dünya çapında demokrasiye yönelik artan tehditler ve şimdi de özellikle COVID-19 pandemisi gibi güncel olaylar, 'distopya' kelimesine özel ve farklı bir anlam yüklemiş bulunmaktadır; (2018-2019 yıllarının aksine) 2020 yılında sadece kurgu eserlerimizin değil, kendi gerçekliğimizin de bir distopya olduğunu söylemek artık mümkün hale gelmiştir. Bu iddia doğru ise ve doğru olduğu oranda, distopya kurguları, sanatı, imajları, sesleri ve tiyatro oyunları artık sadece bir uyarı ya da gelecekte gelen uzak ve esrarengiz bir uyandırma ikazı ya da alarm işareti değildir, fakat bu distopya yoluyla insanlık için bir ümit (ve hatta gezegendeki yaşamın tamamı için bir ümit?) sunmanın yanı sıra mevcut ve gerçek hayatta kalma ve varlığımızı sürdürme çabamız için strateji ve yöntemler sunmanın birkaç yolundan biri olabilir. Bu distopya darboğazı koşullarının ortasında bile insan ruhunun esnekliğini algılamak ve kavramak, şu anda hayal ve imgelem gücü için en önemli ve asli meydan okumadır.

Bir şemsiye terim olarak distopya, tarihin seyrine yönelik bir meydan okuyan ve karşı çıkan karakter olarak durmaktadır. Bugün, derin bir sessizliğe gömülmüş olan dünyamızda, hepimiz pandeminin gölgesi altında distopyanın nasıl bir şey olduğunu hep birlikte hissediyor ve deneyimliyoruz. Ekranlarımızı terk etmeden sürdürmeye gayret ettiğimiz eski yaşamlarımız artık günbegün daha da anlamsız hale geliyor. Bu vakumun içerisinde, hep birlikte ürettiğimiz ve tükettiğimiz kültürü canlı ve ayakta tutmayı amaçlayan faaliyetleri özlüyoruz – sanatsal alışverişin havasını tekrar solumanın hasretini çekiyoruz. "Distopya Kurgunun Altın Çağı" adını verdiğimiz sanat akımı (Lepore, *The New Yorker*) bizim düşündüğümüzden çok daha kâhin ve peygamberce olduğunu kanıtladı. Fakat bu kurgu türünün aldığı son yönelimler gerçekte bizi ne oranda ve ne ölçüde direnmeye davet ediyor; bu gelişmeler insanın ahlaki iflasının yarattığı bu karanlıkta bize ne oranda yol gösteriyor ya da tersine, bizi ufukta görünmekte olan kaderimize ümitsizlik içinde boyun eğmeye davet ediyor ya da bilimkurgu yazarı Vandana Singh'in "bir tür felaket pornosu" olarak adlandırdığı duygusal dehşet ve korku içinde buz kesmiş bir halde olayları izlemeye davet ediyor? Bu sebeple, Atchinson ve Shames'in de söylediği gibi, "distopyanın tanımı politiktir" (*Survive and Resist: The Definitive Guide to Dystopian Politics*).

Tüm dünyayı etkisi altına alan COVID-19 salgını, sağlık alanındaki yazarlar tarafından sıklıkla bir 'distopya' olarak adlandırılmaktadır. Bu salgının sebebine ilişkin spekülasyonlar (bir yıldan sonra bile tıp bilimini hâlâ büyük oranda şaşırttığı

ve kafa karışıklığına yol açtığı dikkate alındığında), bazen, ilham almak için distopya kurgu türüne bakabilir; bir İtalyan viroloğun söylediği gibi: "Ya bu problemin kökü bizim baktığımız yerde – örneğin daha saldırgan bir mikrop suşunda – değil, fakat hastanelerde bulunan ve koronavirüsle enfekte olmuş insanların zaten karmaşık olan sağlık durumunu daha da ağırlaştırılan antibiyotik-dirençli bakterilerin mevcut olmasındaysa?" (Raffaeta, *Another Day in Dystopia. Italy in the Time of COVID-19*) Ya da distopya kurgu türü, günlük hayatlarımızda davranış modeli ve örneği olarak gördüğümüz ve izlediğimiz kahramanlar yaratabilir: bir hemşire yardımcısı kendisini işyerinde "en sevdiğim fantezi dünyalarının kahramanları gibi" hissettiğini söylüyor... "Yeni bir normalin içinden geçiyoruz, çünkü bizi neyin beklediğini bilmiyoruz ve hayal edemiyoruz... İşte buradayız – maskeler, yüz siperleri, önlükler ve eldivenlerin arkasında... Bu distopya masallarını artık kurgudan daha ziyade kehanetler olarak görmeye başlıyorum..." (Vise, *Dystopian Diary of a Medical Resident*).

COVID-19, zaten bir yükseliş seyrinde olan distopya eğilimlerini büyük ölçüde artırdı ve hızlandırdı. Çin'in pandemi salgınına çok kısa bir süre içerisinde kontrol altına alabilmesinin altında yatan sebep, örneğin, kıyaslama yaparsak "George Orwell'in 1984 romanı cennet gibi kalır" olarak tanımladığı belirli imtiyazlara izin veren ya da vermeyen Alipay ve WeChat elektronik ödeme sistemleri ve onlarla bağlantılı kredi puanlarıyla sağlanan izleme ve baskı ortamıydı (Ogawa, *What Happened in Wuhan, China*). Ayrıca, Türkiye'de de rahatlıkla görebildiğimiz gibi, "COVID-19 krizi AB üyeleri ile AB üyesi olmayan devletler arasındaki derin dengesizlikleri daha da artırdı ve kuvvetlendirdi" (Institute for Danube Region and Central Europe [Tuna Bölgesi ve Orta Avrupa Enstitüsü], *Post corona: Utopia or dystopia*). Şimdilerde zaman zaman "biyoteröristler" olarak bile görülen ve muamele edilen ve sahillere vuran milyonlarca göçmenin kaderinden söz bile etmiyoruz (Nail, *A Tale of Two More Crises: Migration and Bioterrorism during the Pandemic*). Son elli yıl içerisinde bireyselliğe daha fazla dönme eğilimi ve süreci artık patlamış bulunuyor ve bazı durumlarda tam ve kesin bir yabancılaşmaya da yol açıyor...

"zaten bireyselleşmiş ve bireycileşmiş bulunan insanlar bu pandemi sürecinde çok daha bireyselleştiler ve hatta kendi eşleri veya çocuklarından bile korkar hale geldiler. Bu korkular insanları otoriteye uymaya zorladı... Tüm haberleri tek bir ekrandan aldık ve kendi

gölgelerimizden bile korkmaya başladık ... pandemi sürecinde gerçek ile kurgu tamamen birbirinin içine girdi... Kurgumuzda inşa ettiklerimizi yaşamak için teknolojiye başvuruyoruz. Teknolojiye en güçlü olmak için ihtiyaç duymamıza rağmen, teknolojinin bizden daha güçlü olduğunu kabul ediyoruz ve teknolojinin bize hükmetmesine ve bizi kontrol altına almasına izin veriyoruz” (Gür, *Coronavirus Disease: COVID-19*).

Sanatta ses de bir distopya içindeki politikacılar için “gerçek” kavramı gibi bir kavram aslında. Ya da şu anda sosyal medyada bol bol bulunan AI “derin sahtelikler” gibi bir kavram. Distopya kurguları artık son derece güçlüler ve son dört yıl içerisinde her yerin onlarla kaplandığını görüyoruz: distopya komplo teorileri, sinir sistemlerimize son derece uydurulmuş ve uygun hale getirilmiş sosyal medya algoritmalarıyla bıkip usanmadan tekrarlanan ve çoğaltılan sonsuz solucan delikleri haline dönüşerek tamamen kendi kendilerine ve başarıyla yeni distopyalar yaratıyorlar. Algılarımızın sesi bir şekle çevirebilmesi ve dönüştürebilmesi için, kendimizi tamamen sesin içine dalmaya vermemiz ve teslim etmemiz gerekir. Sesin aynen politikada olduğu gibi sanatsal bağlamda da çok değişken ve kararsız bir yapıya sahip olmasının sebebi de budur. Ses, bizi kolay etkilenir hale getirir.

Ses, (diğerlerinin yanı sıra) Pierre Schaeffer’in teorilerinin bize “azaltılmış dinleme” yoluyla gösterebileceği ya da Steve Goodman’ın “sesli viroloji”sinde gösterdiği gibi, morfolojik şeklini ve malzeme izlerini yakalamak dışında, bazı açılardan ve bakımlardan yakalanamaz ve soyut olan başka bir boyuttan gelen bir yabancı / uzaylı bile olabilir aslında. Sese bu soyutlama seviyesinde söylemsel özellikler kazandırmak istediğimiz zaman, uyguladığımız ve kullandığımız linguistik formların tümü yine de onun dışında kalabilir. Sesi kavramsallaştırmayı ve yorumlamayı denememize rağmen, bazen ses ona yüklediğimiz anlamların tümünü reddeder. Sanatta bir yapıtaşı olarak sesle, sanatçının payına, sadece bu yabancı uzaylıyı nasıl muhafaza ve kontrol altına alacağına ya da serbest bırakacağına karar verirken, farklı yorumlara açık kırılğan bir poz ve duruş takınmak düşer. Sesin belirsiz ve muğlak pozisyonu, muhtemel paralel evrenleri algılama fırsatını sağlar (Voegelin, *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound*). Eğer sesin bize sunduğu gerçekten uzak durursak ve kendi evrenimizde sese yabancı hale gelirse, ses yine de bizim yanımız sıra sanatçıya başkaldırmaya ve onu tüketmeye hazır olabilir. Ve sonra biz de yabancı uzaylı “insan uzaylı” haline geliriz (Schulze, *The Sonic*

Persona: An Anthropology of Sound).

“Post-distopya” anının çok önemli spektrumu, distopya kurgusunun nasıl hayata geçirildiğini ve nasıl sona erdiğini anladığımız ve algıladığımız zaman kendisini gösterir: bir anti-ütopyacılığa mı (ümitsizlik ve vazgeçme) varıyoruz yoksa distopyaya dönüşmüş ütopya idealinden geçmiş bir hayata ve iyileştirilmiş ve yenilenmiş bir doğa ortamıyla iş birliği içerisinde insan toplumunun mutlu edilmesini hedefleyen gerçekçi veya angaje bir “anti-anti-ütopyacılığa” mı açılıyor (Jameson, *Archaeologies of the Future*)? Böyle bir “gerçek dışı gerçekçiliği” geliştirmek için hassas ve kritik bir yapıya ihtiyaç vardır (Moylan, *The Necessity of Hope in Dystopian Times: A Critical Reflection*); ümidi etkinleştiren ya da devre dışı bırakan nihai faktör, distopyanın tamamen sabit, durağan, hareketsiz, kaçınılmaz ve nihai bir yapı olarak mı, yoksa istikrarsız, tutarsız ve değişken bir yapı olarak mı betimlendiğidir.

Gerçekten şu anda bir distopyanın içinde miyiz? Her şeyden önce, gerçekten bir distopyanın içinde yaşıyor olacağımız an, yaşlı, zayıf ve hasta olanların hayatlarını şu anda pandemi salgınının içinden geçerken bulduğumuz bu kadar zor tedbirlere ve üstlendiğimiz bu kadar zor dertlere artık değer bulmadığımız zaman olmayacak mıdır? Distopya burada ve şimdi mevcut olmasına rağmen, ondan bir şeyler de kazanmış olabilir miyiz (pandemi salgınının kurbanlarını trajik bir şekilde anarken ve onların yasını tutarken olsa bile)? Pandemi salgınından dolayı ve onun sayesinde öğrendiğimiz ve kucaklayabileceğimiz birtakım ham ve acılı gerçekler de var mıdır? Kendimizi bu büyük tehlikenin tam kenarından geri çekmek için hayal edebileceğimiz herhangi bir yol var mıdır? Distopya Ses Sanatı Festivali İstanbul 2021’de, sizleri ondan zevk almaya teşvik ederek distopyalara karşı koyuyoruz ve meldan okuyoruz. Herkes bizi gelecek için uyarıyor, fakat İngiltere’den bir Pazarlama ve Tüketici Araştırmaları Profesörü’nün ustaca işaret ettiği gibi:

“içinden geçmekte olduğumuz krizin temsil şekillerinin çoğu [...] oldukça distopik. Fakat bu aslında uzun, çok uzun zamandır arzu ettiğimiz ve bu tip bir çöküşle ilgili düşler gördüğümüz ve fanteziler kurduğumuz bir distopya ve şimdi gerçekleşti ve biz de anın ‘keyfini çıkarıyoruz’... Bu noktadan sonra büyük bir sersemlik gelecektir ve bu da onu sakın bir şekilde karşılamaktır. Fakat şu anda, tam olarak nelerin olup bittiğini gerçek anlamda öngörebileceğimizi ve düşünebileceğimizi

zannetmiyorum. Bu sebeple, hepimizi şu an için bu distopyadan keyif almaya çağırıyor ve teşvik ediyorum. Bu, tahribat ve imha, kıyamet, mahşer günü ve katastrofik felaketlerle ilgili derinlerde yatan fantezilerimiz ve arzularımızın çoğunu gerçekleştirebileceğimiz ve bunlara ulaşabileceğimiz bir alandır.” (*Dystopia and quarantined markets - an interview with James Fitchett*).

İşte böyle, bu boşluk döneminde, pandemi salgınına rağmen, belki de hatta bu salgının temsil ettiği distopya çağını hissetmek ve ona eşlik etmek amacıyla festivali sürdürmeye karar verdik. Holger Schulze’un da yazdığı gibi, “gelecek her zaman bir ütopyalar ve distopyalar yığını ve kalabalığı içinde beklenir zaten – o her zaman sizinle ve benimle birlikte olmuştur” (*Sonic Fiction*). Hangisinin ne olduğuna siz dinleyiciler karar vereceksiniz.

Bu yıl, Distopya Ses Sanatı Sergisi İstanbul 2021’in eş-küratörleri olmaktan büyük gurur duyuyoruz. Tüm güçlülere rağmen, ses sanatı sergisinin gerçekleştirilebilmesinden mutluyuz ve bizi ağırlamak için verdikleri büyük destekten dolayı Akbank Sanat’a ve destekleri için Goethe-Institut İstanbul’a teşekkür etmek istiyoruz. Sizi sesin şekilsiz ve isyankâr halini ve distopyanın güçlü metaforu içerisindeki yansımalarını günümüzün en gözüpek sanatçılarından bazılarının eserleriyle bulmaya davet ediyoruz.

Saygılarımızla,

Distopya Ses Sanatı Sergisi,
İstanbul 2021 Eş-Küratörleri
Selçuk Artut ve Jeremy Woodruff

Since our sound art festival theme was first introduced in 2018, current events, like the increasing threats to democracy world-wide, and now, especially the COVID-19 pandemic, have given the word ‘dystopia’ a transformed meaning; in 2020 it is now possible to argue (unlike in 2018 - 2019) that not simply our fictions, but our reality is dystopia. Insofar as that’s true, dystopian fictions, art, images, sounds and dramas are no longer just a warning, a distant uncanny wake-up call from the future, but might be one of the only ways to offer insights and strategies for our real and present survival, and hope for humanity (or even hope for all life on the planet?) through this dystopia. To perceive the resilience of the human spirit even in the midst of dire dystopian conditions is currently the most relevant challenge for the imagination.

Dystopia, as an umbrella term, stands as a defiant character towards the course of history. Today, in our world that has fallen into a deep silence, we all experience together, under the shadow of the pandemic, how dystopia feels. Our old lives, which we strive to maintain without leaving our screens, have become more meaningless day by day. We long, in this vacuum, for activities to keep culture alive, which we produce and consume together - we long to breathe the air of artistic exchange again. our current so-called “Golden Age for Dystopian Fiction” (Lepore, *The New Yorker*) has proven more prophetic than we thought. But to what extent does the recent directions taken by this fiction genre really invite us to resist, to what extent does it point a way in the darkness of human moral bankruptcy, or rather, invite us to resign in despair to our seeming fate, to gaze stunned in sensational horror at what science fiction writer Vandana Singh calls “a kind of disaster porn”? For this reason, as Atchinson and Shames observe, “the definition of dystopia is political” (*Survive and Resist: the Definitive Guide to Dystopian Politics*).

The global emergency of COVID-19 has often been called a ‘dystopia’ by writers in the health field. Speculation as to the cause (since it is still largely baffling our medical science even after a year) sometimes may look to dystopian fiction for inspiration; as one Italian virologist suggested, “what if the problem lays not where we are looking for it - in a more aggressive microbial strain, for example - but in the existence of superbugs in hospitals exacerbating the already complex health status of the coronavirus infected person?” (Raffaeta, *Another Day in Dystopia. Italy in the Time of Covid-19*) Or dystopian fiction may provide protagonists to whom we actually turn as models of behavior in everyday life: one

resident nurse describes herself at work “like the heroines of my favorite fantasy worlds... we persist in a new normal because we cannot imagine not showing up... here we are – behind masks, face shields, gowns and gloves... I am starting to see those dystopian fables as prophecies more than fiction” (Vise, *Dystopian Diary of a Medical Resident*).

COVID-19 greatly exaggerated and accelerated dystopian tendencies that were already on the rise. The reason China was able to bring the pandemic under control very quickly, for example, was thanks to surveillance and coercion with the Alipay and WeChat cashless payment systems and associated credit scores that allow or disallow certain privileges by which “George Orwell’s 1984 was idyllic” in comparison (Ogawa, *What Happened in Wuhan, China*). Furthermore, as we can also observe in Turkey, “the COVID-19 crisis also reinforced deep imbalances between EU and non-EU states” (Institute for Danube Region and Central Europe, *Post corona: Utopia or dystopia*). This is to say nothing of the fate of millions of stranded migrants currently, who are now sometimes treated as “bioterrorists” (Nail, *A Tale of Two More Crises: Migration and Bioterrorism during the Pandemic*). The ever more present turn towards individuality in the last fifty years has now exploded, leading in some cases to total alienation,

“people who were already individualized became even more individualized in this pandemic process, becoming even afraid of their own wife or child. These fears forced people to obey authority... We got all the news from a single screen and became afraid of even our shadows... truth and fiction are intertwined in the pandemic process... To live what we have built in our fiction, we apply it to technology. While we need the technology to be the most powerful, we agree that the technology is more powerful than us and we let it rule and control us” (Gür, in *Coronavirus Disease: COVID-19*).

Sound in art is also rather like the concept of “truth” for politicians in a dystopia. Or like AI “deep fakes” that now abound in social media. Dystopian fictions are so powerful now that we see it taking over in the last four years: when dystopian conspiracy theories successfully create dystopia all by themselves simply by being relentlessly replicated down endless wormholes by social media algorithms highly attuned to our nervous systems. In order for our perceptions to form

sound into a shape, one must surrender to being immersed in the sound. This is why sound actually has a very mutable structure in artistic content, as in politics. Sound makes us suggestible.

Sound may actually be an alien being from another dimension, in some ways ungraspable and abstract, except through capturing its morphological shape, its material traces, as Pierre Schaeffer’s theories (among many others) might suggest to us through “reduced listening” or Steve Goodman has indicated in his “audio virology”. When we want to give discursive qualities to sound at this level of abstraction, all the linguistic forms we apply may still remain outside it. Although we try to conceptualize and interpret the sound, sometimes the sound rejects all meanings imposed on it. With sound as a building block in art, a fragile posture, open to different interpretations, falls to the artist in only deciding how to contain or unleash this alien. Its ambiguous position provides the opportunity to perceive parallel, contingent universes (Voegelin, *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound*). If we recoil from the truth that the sound offers us and become strangers from it in our universe, the sound may still be ready to rebel against the artist alongside us, and consume him or her. And then we become the alien, the “human alien” (Schulze, *The Sonic Persona: An Anthropology of Sound*).

The crucial spectrum of the “post-dystopian” moment reveals itself when we perceive how the dystopian fiction is executed, how it finishes: do we arrive at anti-utopianism (of despair and resignation) or do we open out into a life past the utopian ideal turned dystopia, a realist, or engaged “anti-anti-utopianism” (Jameson, *Archaeologies of the Future*) featuring the fulfillment of the human society in cooperation with a healed and replenished natural environment? The critical facility is required in order to develop such an “irrealistic realism” (Moylan, *The Necessity of Hope in Dystopian Times: A Critical Reflection*); the final factor that enables hope, or stamps it out, is whether dystopia is portrayed as completely fixed, immovable, inevitable and final, or rather, unstable and evolving?

Are we really already in a dystopia? After all, won’t it only be when the lives of the old, weak and ill are no longer deemed worth the trouble of such difficult measures as we find ourselves undergoing in the current pandemic that we will truly be living in a dystopia? If though, dystopia is here and now, could we have even gained something from it (even while tragically mourning and commemorating the victims of the

pandemic)? Is there some raw and painful truth that we can embrace even because of it? Is there any way imaginable to claw ourselves back from the edge of it? In the Distopya Sound Art Festival Istanbul 2021 we defy dystopias homeopathically by daring you to revel in them. Everyone is warning us about the future but as one Professor of Marketing and Consumer Research from the UK deftly points out,

“most of the representation of the current crisis ... [is] fairly dystopic. But it is a dystopia that we desire, and we have been dreaming and fantasizing about this kind of collapse for a long, long time, and now that it has happened we are ‘enjoying’ the moment... There will be a big hangover from this, and that is to put it mildly. But at the moment, I do not think that we can really contemplate exactly what that is going to be like, so I would encourage us all to indulge in the dystopia for the moment. It is a space in which we can achieve and realize many of our deeply repressed fantasies and desires of destruction, Armageddon, and catastrophe.” (*Dystopia and quarantined markets - an interview with James Fitchett*.)

Just so, during this period of void, we have decided to continue the festival in spite of the pandemic, maybe even, to recognize and usher in the age of dystopia that it represents. As Holger Schulze writes, “the future is always already anticipated in a multitude of utopias and dystopias - it always has been with you and me” (*Sonic Fiction*). You the listener will decide which is which.

This year, it is our great honour to be the co-curators of the Distopya Sound Art Exhibition in Istanbul 2021. Despite all the difficulties, we are happy that the sound art exhibition can take place and would like to thank the Akbank Sanat for their great support in hosting us and also the Goethe-Institut Istanbul for their support. We invite you to find the formless, rebellious state of sound, its reflections through the powerful metaphor of dystopia, with some of today’s most intrepid artists.

Kind regards,

Dystopia Sound Art Exhibition
Istanbul 2021 Co-Curators
Selçuk Artut and Jeremy Woodruff

Referanslar / References

- Atchison A. L. and Shames, S. L. (2019) *Survive and Resist: The Definitive Guide to Dystopian Politics*, NY: Columbia University Press
- Bradshaw A., Fitchett J. and Hietanen J. (2020) “Dystopia and quarantined markets - an interview with James Fitchett”, *Consumption Markets and Culture*, October 1, doi.org/10.1080/10253866.2020.1823378
- Goodman S. (2010) *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Cambridge MA: MIT University Press
- Gür, B. (2020) “‘Covid-19’ in the Framework of a Dystopian Element” in *Coronavirus Disease (COVID-19)*, Siriken B. and Guler, A. Eds, Lyon: Livre de Lyon
- Jameson, F. (2007) *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London: Verso
- Moylan, T (2020) “The Necessity of Hope in Dystopian Times: A Critical Reflection”, *Utopian Studies*, Vol. 31, No. 1 doi.org/10.5325/utopianstudies.31.1.0164
- Raffaeta R. (2020) “Another Day in Dystopia. Italy in the Time of COVID-19”, *Medical Anthropology*, March 26, DOI: 10.1080/01459740.2020.1746300
- Schulze, H. (2018) *The Sonic Persona: An Anthropology of Sound*, NY: Bloomsbury Press
- (2020) *Sonic Fiction*, NY: Bloomsbury Press
- Vise, A. S. (2020) “Dystopian Diary of a Medical Resident”, *JAMA Internal Medicine*, Vol. 180, No. 10
- Voegelin, S. (2016) *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound*, NY: Bloomsbury Press
- Yadlin-Segal, A. and Oppenheim, Y. (2020) “Whose dystopia is it anyway? Deepfakes and social media regulation”, *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, May 11, <https://doi.org/10.1177/1354856520923963>
- Çevrimiçi Referanslar / Online References**
- Lepore, J. (2017) “A Golden Age for Dystopian Fiction”, *The New Yorker* <https://www.newyorker.com/magazine/2017/06/05/a-golden-age-for-dystopian-fiction> Accessed 20th of January, 2021
- Nail T. (2020) “Blog post: A Tale of Two (More) Crises: Migration and Bioterrorism during the Pandemic”, *Studies in Ethnicity and Nationalism* <http://senjournal.co.uk/2021/01/13/blog-post-a-tale-of-two-more-crises/> Accessed 20th of January, 2021
- Ogawa, T. (2020) “What Happened in Wuhan, China”, *News/Website of Waseda University* <https://www.waseda.jp/top/en/news/74015> Accessed 20th of January, 2021
- Sengupta, A. and Singh, V. (2020) “Dispatches: Conversations From a Lockdown”, <https://www.thepolisproject.com/the-people-who-are-protecting-the-planet-are-often-the-most-marginalized-amit-sengupta-in-conversation-with-vandana-singh/> Accessed 20th of January, 2021
- News/Website of Donau University in Krems*, Danube Conference 2020 <https://www.donau-uni.ac.at/en/news/news/2020/post-corona--utopia-or-dystopia.html> Accessed 20th of January, 2021

“Dystopian literature is a potent exercise of what C. Wright Mills famously termed ‘the sociological imagination.’” - Sean Seeger and Daniel Davison-Vecchione (*Dystopian Literature and the Sociological Imagination*)

ALP TUĞAN



Alp Tuğan; jeneratif sanatlar, etkileşim tasarımı ve ses sanatları üzerine çalışmaktadır. 2009'dan bu yana çeşitli sergi, proje ve etkinliklerde interaktif görsel/işitsel projeleriyle yer almaktadır. 2006-2009 yılları arasında "Volume" dergisinde ses kayıt ve ses teknolojileri üzerine yazıları yayımlanmıştır. RAW (www.rawlivecoding.com) isimli görsel/işitsel canlı kodlama performans grubunun bir üyesidir. Aynı zamanda 2015 yılından bu yana Özyeğin Üniversitesi'nde yaratıcı kodlama, bilgisayar destekli sanatlar ve ses tasarımı üzerine dersler vermektedir.

Alp Tuğan is interested in generative art, interaction design and sonic arts. Tuğan contributes various exhibitions and events with his audiovisual projects. His articles on sound technology were published at "Volume Magazine" between 2006 and 2009. He is a member of the audiovisual live coding duo called RAW (www.rawlivecoding.com). Tuğan also has been teaching creative coding, interactive arts and sound design classes at Özyeğin University in Istanbul since 2015.

www.alptugan.com



Varlık?

2021

1920x1080 Piksel Çözünürlük, Stereo Ses

Özel Yazılım, Dijital, Kendinden Üreyen Sanat (Jeneratif Sanat),

3 Boyutlu Bilgisayar Grafiği

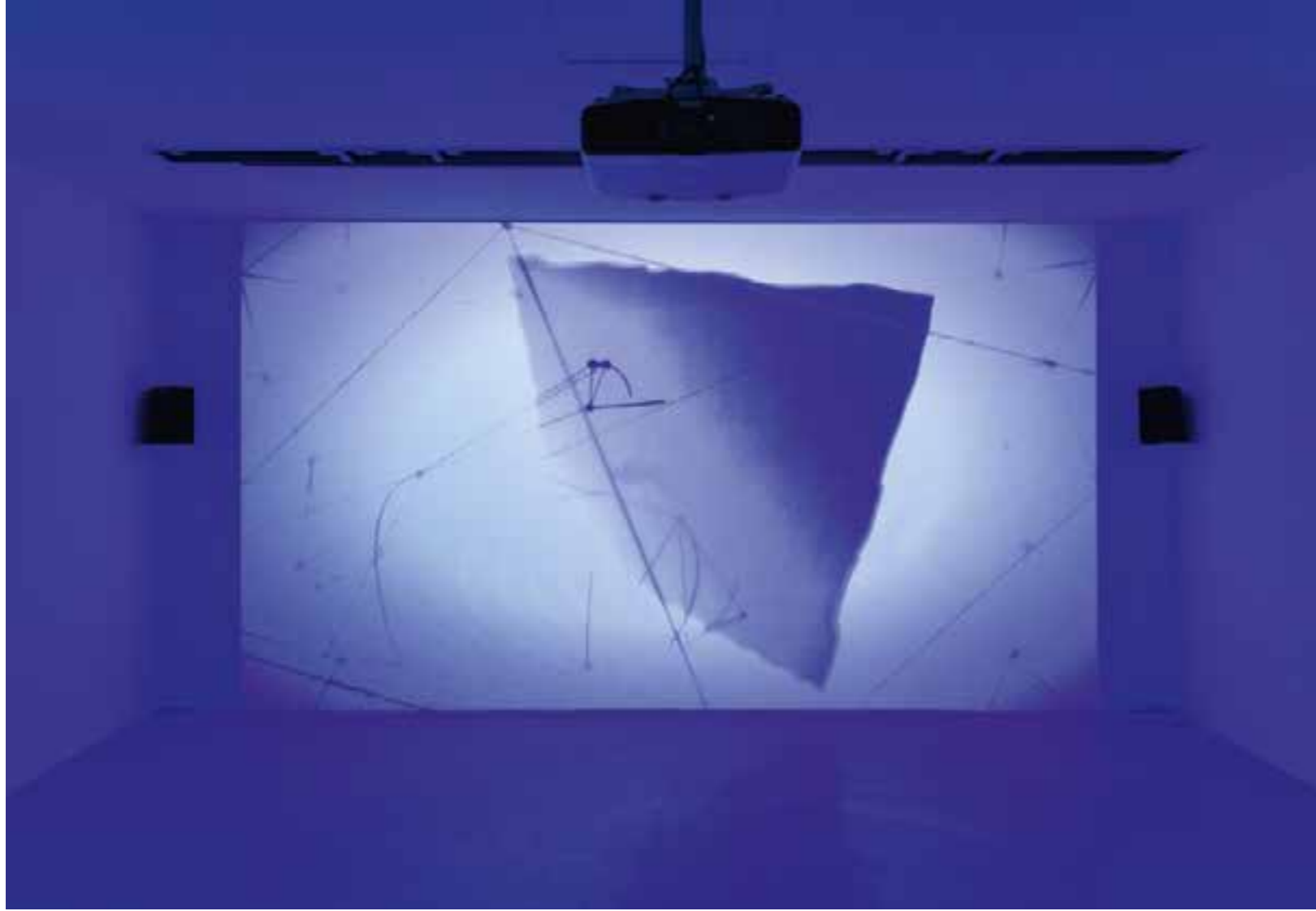
The Entity?

2021

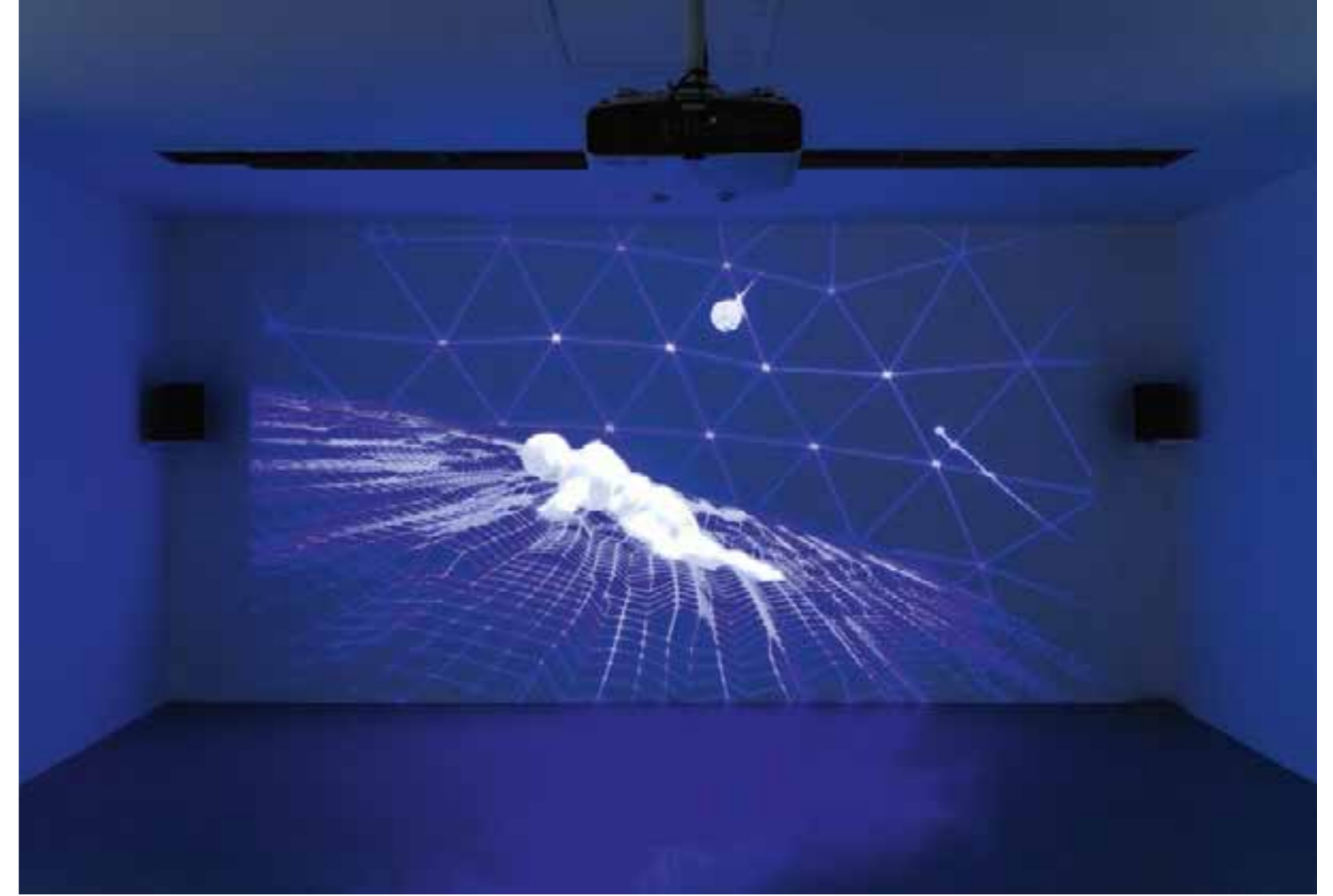
1920x1080 Pixel Resolution, Stereo Sound

Custom Application, Digital, Generative Art,

3D Computer Graphics



Latour yapay (insan tarafından üretilen) olguların insanların ve insan olmayanların çelişkili arzu ve ihtiyaçlarını sahiplenmelerinden dolayı güzel olduklarını ifade eder. Bugün, insanlar tarafından üretilen teknolojik olgular da bu anlamda toplumdaki bireylerin hayatlarını şekillendirmeye devam etmektedir. Ek olarak, teknolojik olgular insanlara olası geçmiş ve gelecekleri hakkında ütopyik ya da distopik tahminlerde bulunma imkanı tanımaktadır. Jeneratif sanat üretim yöntemleriyle insan olmayan bir olgu (operatör) için geliştirilen "Varlık?", sınırları sanatçı tarafından belirlenmiş özel olarak geliştirilmiş bir yazılımdır. Rastgelelikten ve olasılıktan beslenen bu görsel-işitsel kompozisyon, operatörün zaman zaman ya da tamamen kontrolü kaybetmesi ile yeni senaryolar üretebilmektedir. Algoritmadaki bu olası durum/sorun/çelişki insan olmayan (operatör) için bir engel teşkil ederken izleyici için durum nasıl olacaktır? Sayısal bir varlık için üretilen bu iş izleyiciye bu çelişkili durumu dışarıdan gözleme fırsatı sunmaktadır.



Latour states that "The beauty of artifacts is that they take on themselves the contradictory wishes or needs of humans and non-humans". Today, technological artifacts produced by humans frame the lives of individuals in society. Furthermore, technological artifacts allow individuals to speculate utopian or dystopian predictions about their possible past and future. "The Entity?", developed for a non-human (the operator) through generative art practices, is a custom application that has predefined boundaries. The audiovisual composition based on randomness and probability algorithms may eventuate in new possible futures along with the operator losing control from time to time or utterly. While this potential state / problem / contradiction in the algorithm constitutes an obstacle for the non-human (the operator), is it the same for the viewer? The algorithmic environment produced for a digital entity offers the viewer the opportunity to observe this contradictory situation from the outside.

ALPER MARAL



Çoğunlukla dramatik kurgusu olan ve “kültür içinde müzik – müzik içinde kültür” ilişkisinden hareket eden elektroakustik ağırlıklı, oda müziği yapıtları, tiyatro ve film müzikleri ile tanınan Alper Maral, 20 yıl görev yaptığı YTÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü’nün ardından, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi’nin kurucu öğretim üyelerinden biri olarak geçtiği Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde; İstanbul Bilgi Üniversitesi İletişim Fakültesi Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi Bölümü ve Bahçeşehir Üniversitesi Caz Yüksek Lisans Programı bünyelerinde, Prof. Dr. unvanıyla müzikoloji, kompozisyon ve iletişim ağırlıklı dersler vermekte; idari görevler üstlenmekte; yayınları, seminerleri ve mutfağında yer aldığı Yeni Müzik festivalleriyle, yepyeni, bilinçli ve aktif bir müzikçi kitlesi kurmaya gayret etmekte... Kompozisyonun tamamlanması için dinleyicisinin ve icracısının inisiyatiflerini, özellikle de tasarımın performanstan kopuk olmaması gereğini savunan Maral, bu yolda kurduğu öncü Yeni Müzik topluluğu Karınca Kabilesi’nin yanı sıra, Alper Maral Multiphonics Ensemble, Bornova Trio, Control Voltage Project, A-415, İstanbul Barok Topluluğu, ModeArt Trombone Ensemble gibi oluşumlarda icracı olarak da görev yapıyor. Yayına hazırladığı, ortak yazar olarak katıldığı birçok kitap, dergi ve CD, LP, DVD, vb. formatlarda yayınlanmış (Pan Yayıncılık, A.K. Müzik, Müzik Hayvanı, WERGO vd.) birçok yapıtı bulunan Maral, Uluslararası Çağdaş Müzik Birliği Yönetim Kurulu Üyesi, Yeni Müzik Kooperatifi kurucu üyesi ve başkan yardımcısı, İstanbul Barok Derneği kurucu üyesi, MSG Musiki Eser Sahipleri Grubu kurucu üyesi ve Kültür Araştırmaları Derneği genel sekreteri olmuştur.

www.odeonarts.com/alper-maral.html

Alper Maral is a composer and musicologist focusing rather on literal and political connotations in music. He has teaching and administrative posts in several universities; either as a composer, performer or lecturer, he contributed to numerous international events—festivals, conferences, etc., founded, co-founded and directed academic or artistic associations, including YTU Electronic Music Festival, Mediterranean Contemporary Music Days and Asian Composers’ Festival; got international commissions, prizes and residences. He is a composer mainly for stage and screen, focusing on rather smaller ensembles and electroacoustic environments. His music is published by AK Müzik, Müzik Hayvanı, Pan Yayıncılık, and WERGO labels among others. Besides numerous scholarly publications particularly in social science, he has executive posts in some important international institutions: He was a member of ISCM executive committee, co-founder and vice-president of New Music Cooperative, delegate for ISCM and IAMIC Turkey, general secretary for Cultural Studies Foundation, a.o. Prof. Dr. Maral, a co-founder of the Ankara Music and Fine Arts University, Faculty for Music Science and Technologies is currently holding the posts such as chair of Musicology Department, director of Institute for Music and Arts Graduate Program and serving as vice rector.



Alper Maral

Doğu Fikri. Yakın Doğu. Glenn Gould'a Saygı
2016

Elektroakustik (Stereo), 10:55

The Idea of East, Near East. Hommage à Glenn Gould
2016

Electroacoustic (Stereo), 10:55

Doğu Fikri, Yakın Doğu. Glenn Gould'a Saygı

2016

Elektroakustik (Stereo), 10:55

The Idea of East, Near East. Hommage à Glenn Gould

2016

Electroacoustic (Stereo), 10:55

The Idea of East, Near East duysal tabanda kaba, sert, politik bir bildirim. Kanadalı sıradışı sanatçı Glenn Gould'a ve adını ilham aldığı yapıtı Idea of North – Kuzey Fikri'ne apaçık bir gönderme. Solitude Trilogy – Yalnızlık Üçlemesi (1967) adlı radyo belgeselinden alınan bu kesit Judith Pearlman'ın aynı adlı filmine de (1970) başlık olmuş. Referans verilen yapıtlarda olduğu gibi belli bir coğrafi kimliğin izlenimler, beklentiler, kalıpyargılar vb. ile oynanarak sorgulandığı bu çalışmada, Maral, dinleyicinin konumunu/bakış açısını tersine çevirip tüm kaba tahayyülleri ile Doğu, özellikle de Yakın Doğu imgesine ve yakın tarihlerde iyiden iyiye olumsuzlaşan çağrışımları ve huzursuz gerçeklikleriyle, yaşadığımız Orta Doğu'ya odaklanıyor. Yapıt, Gould ile sadece belirgin bir radyofonik ses manzarası tanımını ve gramerini paylaşıyor olmakla kalmayıp içerikte de “dünyadan dışlanmışlık” nosyonunu ortak, eleştirel bir merkezde temelini yerleştiriyor. Yakın tarihte gerçekleşen bir dizi olayın aktüel kayıtları estetize edilmeden bir duysal “belgesel tarafsızlığıyla” —ya da daha dürüstçe: tam da bu duruşla taraf göstererek—kurgulanıyor: Kimi illerimizde her gün defalarca deneyimlenen, alçak uçuşlarının sonik patlamaları neredeyse kanıksanan güçlü savaş uçaklarından—süpersonik jetlerden—sadece iki tanesinin İstanbul semalarındaki gövde gösterisinin yarattığı panik ile ve işgâl edilen bir televizyon stüdyosunun boşluğunda devam eden yayınlımlenen darbe girişimi—kimine göre cefakâr Ortadoğu'nun işbilmezliğinin/çözüm üretmezliğinin kaderi, kimine göre normal, kimine göreyse cezası; hemen dibimizdeki, komşuluğumuzu unuttuğumuz Irak'ın işgalini; “tek çarenin güç kullanmak” olduğunu müjdelercesine bildiren George Bush'un televizyon konuşması; ardı arkası gelmeyen töre cinayetlerine işaret eden, deforme, hatta yer yer istismar edilmiş yerel düğün-dernek/ kurban/güreş/... kayıtlarından ses harelere; üzerimize oynanan kumarların pişkinlikle “bir zar atımının asla ortadan kaldıramayacağı rastlantılara” kulak büken cılız ama sinsî sesleri; kentsel dönüşüm ya da “soylulaştırma” tekerlemelerinin bitimsiz “inşa” ve “inşaat” süreçlerinde büyüttüğü, insanı isyan ettiren reel ses tehditleri vb. ile bu çığ harcı tutturmaya yarayacak—artık ne kadar yarayacaksa—tedirgin, tatsız ses materyali ile kurgulanmış bir distopya türküsü... Asıl sır, bitiminde deneyimlenecek, tüm bu heyulayı sorgulayıcı sessizlikte...

The Idea of East, Near East is a harsh, political piece, a kind of art brut, and clearly an homage to the unique Canadian artist, the extraordinary musical mind, Glenn Gould. While his radio documentary The Idea of North (1967) from the Solitude Trilogy and the film based thereupon (Judith Pearlman, 1970) used to question the very idea of a certain geographical identity, playing with impressions, reflections and expectations, Maral puts the observer upside down, and tries to elaborate the same concepts from opposite angles, through another geography—the Near East, where he lives. What he shares with Gould is not only a certain sense of radiophonic-soundscape-definition; also the core-theme of the master's trilogy, “withdrawal from the World” is the base for Maral's critical statement. The piece includes original sound material from the recent coup in Turkey—actual recordings from an occupied TV studio, sonic booms of fighter aircrafts above the metropolis Istanbul, industrial drillers used for the “gentrification” projects for a better globalized urban marketing, and the voice of George Bush, announcing the force “operations” in Iraq.

ANTYE GREIE AKA AGF FEAT. EXTINCTION ROOM



Antye Greie (AGF), şiir prodüktörü, sanatçı ve mümkünleştiricidir. 30'dan fazla kayıt, sayısız çevrimiçi proje yayınladı ve dünyanın her yerinden kişilerle ses müdahaleleri düzenledi, rec-on.org'da RECON'u başlattı ve ses ile mümkünleştirme konusunda konferanslar verdi.

AGF adıyla performanslar sergileyen ve üretimlerde bulunan Antye Greie, kendisini şiir yapımcısı veya ses heykeltıraşı olarak tanımlıyor. Yapısökümüne uğratılmış dili, saha kayıtlarını, düşük frekansları, sahipsiz sesleri, post-club estetiği, iç içe geçmiş aritmik düzenleri yoğun feminist ses teknolojileriyle harmanlıyor.

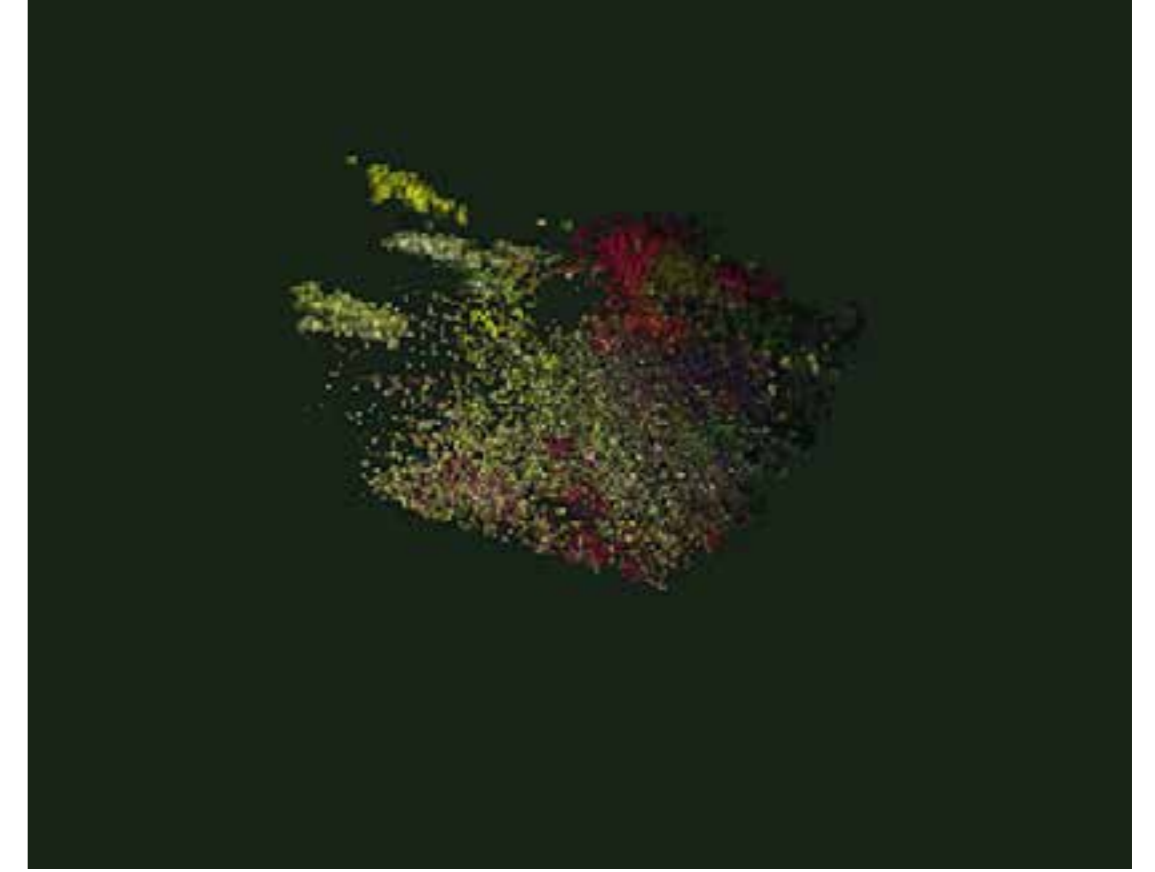
AGF adıyla performanslara imza atan ses heykeltıraşı, şair ve yeni medya sanatçısı Antye Greie-Ripatti, dilden, sestem, feminist ses teknolojilerinden, siyasetten faydalıyor ve anti-ritmik internet sonrası meclislerin duyulabilir derinliklerinde söylevi keşfediyor @poemproducer *

Şiir prodüktörü AGF: e-şair. müzisyen. yazar. üretici. küratör: e-şiiirden artakalanları yeniden düzenliyor. Yapım aşamasında bir çalışma. dilin ve iletişimin yapısökümü aracılığıyla dijital teknolojinin sanatsal keşfiyle tanınıyor.

AGF, büyük ödül (grand prix) de dahil olmak üzere iki kez Ars Electronica ödülünü aldı. Sanatçı şiiri, kayıtlarda, canlı performanslarda ve ses enstalasyonlarında, dünyanın dört bir yanındaki müzelerde, oditoryumlarda, tiyatrolarda, konser salonlarında ve kulüplerde sahnelenen elektronik müziğe, kaligrafiye ve dijital medyaya dönüştürmektedir. Kariyerinde 30'dan fazla kayıt yayınlamıştır.

Poemproducer / Şiir prodüktörü: İlk şiir kitabı AGF'nin şiir bülteninden derlenen ve rastgele bir şekilde 5 dile çevrilen 300 şiirden oluşur - gerçek bir şiir yapımcısı tarzında.

www.antiyegreie.com



Tükenme Tozu

2021

Koreograf Sergiu Matis'in

Özgün Performansı

4 Kanallı Ses ve Video Çalışması

Extinction Dust

2021

Original Performance Work

by Choreographer Sergiu Matis

4-Channel Sound and Video Work

AGF, poemproducer, Antye Greie is an artist & facilitator, she/her published more than 30 records, countless online projects and organizes sound interventions with others around the globe, initiated RECON on rec-on.org and lectures around sound facilitation.

Antye Greie calls herself poemproducer or audio sculptress, performing and producing as AGF. She/her weaves deconstructed language, field recordings, low frequencies, disembodied voices, post-club aesthetics, interwoven a-rhythmical patterns into dense feminist sonic technologies.

Audio sculptress performing as AGF, poetess and new media artist Antye Greie-Ripatti utilizes language, sound, feminist sonic technologies, politics & explores speech within the audible depths of anti-rhythmic post-internet assemblages @poemproducer *

Poemproducer AGF: e-poetess. musician. writer. producer. curator: re-ordering the left overs of e-poetry. a work in progress. known for artistic exploration of digital technology through the deconstruction of language and communication.

AGF received the Ars Electronica award twice, including a grand prix. She converts poetry into electronic music, calligraphy and digital media, presented on records, live performances and sound installations, in museums, auditoriums, theaters, concert halls and clubs around the world. 30+ record releases under her belt.

Poemproducer: her first poetry book includes 30 poems compiled from AGF's poem-newsletter randomly translated into 5 languages - in real poem producer fashion.



İzleyiciler, kayıplar ve henüz gerçekleşmemiş kayıpların travmatik deneyimlerine yönlendirilirken, (AGF tarafından düzenlenmiş, kurgulanmış ve sessel olarak değiştirilmiş) hayvan ses ve çığlıklarının kayıtları, tükenme üzerine bilimsel anlatılar ve mitlerle iç içe geçerler.

"Extinction Room", Sergiu Mătiș tarafından Şubat 2019'da AGF'nin de seslerini düzenlediği, daha büyük bir koreografi çalışması olan "Hopeless"ın bir parçası, performatif, 16 kanallı bir ses enstalasyonu olarak ortaya çıkar. Daha sonra Europalia Festivali için yeni bir parça haline getirilir ve Bozar Brussels'de prömiyeri yapılır, Berlin ve Bükreş'te ek gösterilerde yer alır.

Üç türe ait kayıtlar, canlı icracıları olmadan bir ses yerleştirmesi olarak Fiskars, Finlandiya'da ve beş türe ait kayıtlar da Node Forum Medya Sanatları Festivali'nde Ekim 2020'de VR ortamında sergilenmişlerdir.

Projenin devamı ve uzantısı olan "Tükenme Hikayeleri / Extinction Stories" Bandcamp tarafından yayınlanmaktadır. Tükenme Hikayeleri ırkçılığa karşıdır ve her ne kadar odak noktası insan olmasa da, yükselen faşizm ve eşitsizliğin artması gibi mevcut toplumsal sorunlardan uzaklaşmayı amaçlamaz.



Recordings of the animals' calls and cries – arranged, edited and sonically altered by AGF – interweave with scientific narratives of extinction and myths, as listeners are led through traumatic experiences of loss, and of losses yet to come.

"Extinction Room" was initiated by Sergiu Mătiș in February 2019 as a performative, 16-channel sound installation which was part of his larger choreographic work – Hopeless. – with sound produced by AGF. It was then developed further into a new piece for Europalia Festival, and premiered at the art museum Bozar Brussels, with additional shows in Berlin and Bucharest.

Three species were exhibited as a sound installation without live performers in Fiskars, Finland, and the media arts festival Node Forum installed five species in a VR environment in October 2020.

Extinction Stories is published via Bandcamp, and is a continuation and extension of the project.

Extinction Stories is anti-racist and even if its focus is non-human, it does not aim to distract from the current social issues of rising fascism and inequality.

BAŞAR ÜNDER



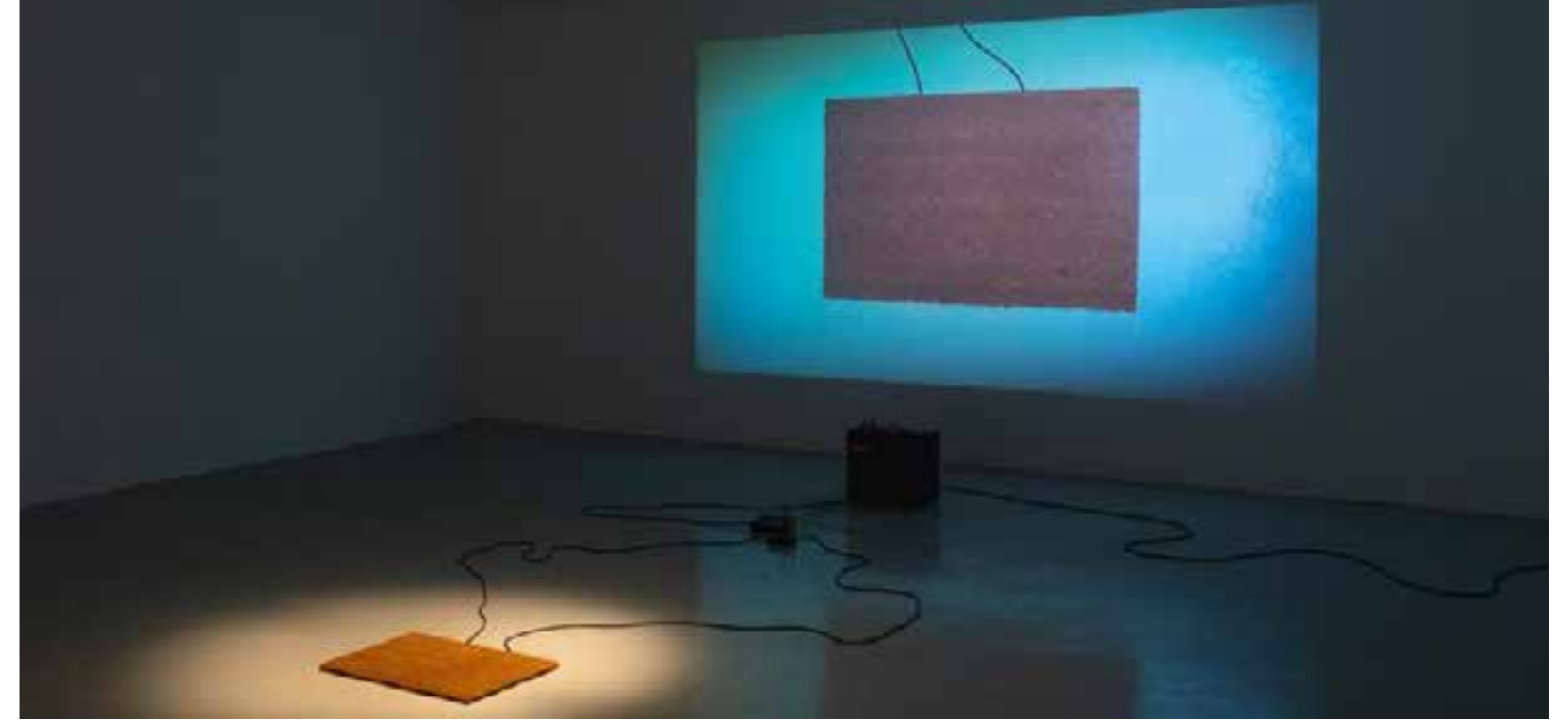
Başar Ünder, lisans öğrenimini İstanbul Üniversitesi Sosyoloji bölümünde, yüksek öğrenimini İTÜ-MIAM Müzik İleri Araştırmalar Merkezi'nde Ses Mühendisliği ve Tasarım Programında 2010 yılında tamamladı.

Akustik enstrümanlar ve elektronikler için müzik besteledi ve filmler, oyunlar, enstalasyonlar, animasyonlar, reklamlar, sahne prodüksiyonları ve sanal gerçeklik çalışmaları için ses tasarımları yaptı. Dijital müzik platformlarında yayınladığı albümlerinin yanı sıra, grubu eqho ile birlikte elektronik parçalar söylüyor, üretiyor ve çalıyor. Doğaçlama elektronik müzik sanatçısı olarak yurt içi ve yurt dışında performanslar sergiledi. 2014 yılında Türkiye'nin en prestijli film festivali olan 51. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde Annemin Şarkısı filmiyle En İyi Müzik ödülüne layık görüldü. Diving isimli eseriyle Sub Rosa plak şirketi tarafından yayınlanan Anthology of Turkish Experimental Music (Deneysel Türk Müziği Antolojisi) 1961-2014 albümüne, Tear adlı işiyle ise Unexplained Sounds Grubu'nun Anthology of Post Industrial Music From Balkan Region (Balkan Bölgesi'nden Post-endüstriyel Müzik Antolojisi) albümüne katkılar sağladı.

2020 yılında Hamo Beknazarian'ın Ermeni sessiz filmi Zare'den (1926) bir bölüm için yaptığı müzik, Dovzhenko Merkez Arşivleri'nden alınan filmlere müzik üretmesi için bir hibe ve Haziran 2021'de gerçekleşen Sessiz Film ve Çağdaş Müzik ile Sessiz Geceler Festivali'nde (Mute Nights Festival of Silent Film and Contemporary Music) performans sergilemesi için mali destek almaya hak kazandı. Aynı yıl, İstanbul Modern Müzesi tarafından Eye Film Müzesi arşivinden iki film; In Sunny Spain (1912) ve Scheveningen (1931) için iki adet elektronik müzik bestesi üretmek için seçildi ve British Council Britanya, PRS için Müzik Kuruluşu, BFI (İngiliz Film Enstitüsü) ve HOME tarafından desteklenen, Film, Arşiv ve Müzik Laboratuvarı'na katılımcı olarak aday gösterildi.

İstanbul'da Bahçeşehir Üniversitesi, Beykoz Üniversitesi ve Bilgi Üniversitesi'nde Game Audio, Advanced Game Audio, Görsel-İşitsel Tasarım, Ses Tasarımı ve İnternet Audio dersleri vermektedir. Ünder, 2017 yılından beri Avrupa Film Akademisi seçici üyesidir.

basarunder.net



After completing his BA in Sociology at Istanbul University, Başar Ünder has received his MA in Music (Sound Engineering and Design Program) at ITU-MIAM (Istanbul Technical University, Center For Advanced Studies in Music) in 2010.

He has composed music for acoustic instruments and electronics, and designed sounds for films, games, installations, animations, ads, stage productions and VR. Besides his album releases on digital music platforms, he sings, produces and plays the electronics with his band eqho. He has performed in Turkey and abroad as an improvising electronic music artist. In 2014, Ünder was awarded for the Best Music at the most prestigious film festival in Turkey, the 51st International Antalya Golden Orange Film Festival. He contributed to the Anthology of Turkish Experimental Music 1961-2014 album by Sub Rosa with his work Diving, and the Anthology of Post Industrial Music From Balkan Region by Unexplained Sounds Group (Italy) with his work Tear.

In 2020, his score for an excerpt from the Armenian silent film, Zare (1926) by Hamo Beknazarian was awarded a grant to create soundtrack for films drawn from the Dovzhenko Centre Archives and financial support to perform at the Mute Nights Festival of Silent Film and Contemporary Music in June 2021. In the same year, he was commissioned two electronic music compositions for two archive films from Eye Filmmuseum, In Sunny Spain (1912) and Scheveningen (1931), by Istanbul Modern Museum, and he was nominated as a participant for FAMLAB 2021, Film, Archive and Music Lab, supported by British Council UK, PRS for Music Foundation, BFI (British Film Institute) and HOME.

He has been teaching Game Audio, Advanced Game Audio, Audiovisual Design, Sound Design and İnternet Audio classes at Bahçeşehir University, Beykoz University and Bilgi University in Istanbul. Since 2017, Ünder has been a voting member of the European Film Academy.



1.

“Her tür sesi ve onların yayılmalarını incelediğimiz ve deney yaptığımız ses evlerimiz var.”
Yeni Atlantis, Bacon, F.

Sesi Yükseltilmiş Paspas, 2020'nin bir ses evi distopyası.
Biz ayaklarımızı paspasa nasıl sildiğimizi unuttuk. Ama paspas hatırlıyor, paspas biliyor.
(Bu işi sev-me-diyseniz tepki gösterin, bir keşfe çıkın ya da her şeyi ayaklar altına alın.
Sesi Yükseltilmiş Paspas, baskıya, şiddete ve darbeye dayanıklı. Ve size yanıt verecek.)

2.

Önce bir derin düşünme.
Distopya
Pandemi
Ütopya
Yeni Atlantis
Ses Evleri
Kapı
Eşik

Geçen yıl evdeydik, paspası az kullandık. Ayaklarımızı paspasa nasıl sildiğimizi unutmuş olabiliriz. Hiç bilmiyor da olabiliriz. Ama paspas biliyor.

- 2020, geçen yüzyılda paspası en az kullandığımız yıl olabilir mi?
- Ayağımı paspasa nasıl siliyorum? Hızlı mı? Yavaş mı? Sert mi? Kısa mı sürüyor, uzun mu?

Paspası kullanırken hareketlerimizi düşünüyor muyuz? Ayaklarımızı? Ayak hareketlerimizle yarattığımız örüntüyü.

3.

Bir paspasa ayakkabılarımı sildiğimde nasıl hissettiğimi bilmiyorum.
Göz kırpmaya gibi, istemsiz, kısa ve göz ardı edilen bir deneyimdir - abartıyorum.
Bir paspasa ayaklarımı nasıl sildiğimi bilmiyorum.
Kişiliğimi ortaya çıkaran komik hareketler yapıp yapmadığımı bilmiyorum.
Bir örüntüye göre mi hareket ediyorum? Doğaçlama mı yapıyorum? Önce hangi ayağımı siliyorum?
Günlük hayatta sağlağım ama futbol oynarken sol ayağım güçlüdür.
Sert mi yoksa yumuşak mı siliyorum? Ritmik şekilde mi siliyorum? Kısa mı sürüyor?
Bunu ne kadar zamandır yapıyorum? Bunu kaç kere yaptım?
Bir paspasa ayakkabılarımı sildiğimde nasıl hissettiğimi bilmiyorum.
Ama paspas biliyor.



Sesi Yükseltilmiş Paspas

2021

Ses Yerleştirmesi (Paspas, Kontak Mikrofonlar, Kablolar,
Ses Mikseri, Gitar Pedalı, Gitar Amfisi)

Amplified Doormat

2021

Sound Installation (Doormat, Contact Microphones, Cables,
Audio Mixer, Guitar Pedal, Guitar Amp)

1.

We have also sound-houses, where we practice and demonstrate all sounds and their generation.
New Atlantis, Bacon, F.

Amplified Doormat is a sound house dystopia of 2020.

We forgot how we wiped our feet on the doormat. But the doormat remembers, the doormat knows.

(If you - didn't - like this piece, react, start exploring, or trample on everything.

Amplified Doormat is pressure-, violence- and impact-resistant. And it will respond to you.)

2.

First a deep thinking.

Dystopia

Pandemic

Utopia

The New Atlantis

Sound Houses

Door

Doorsill

We were at our homes last year, we slightly used the doormat. We may have forgotten how we wiped our shoes on the doormat. We may as well not have known how to do it at all. But the doormat knows.

- Could 2020 be the year we used the doormat the least in the last century?
- How do I wipe my shoes on a doormat? Fast? Slow? Hard? Do I keep it short or long?

Do we pay attention to our moves while using the doormat? Our feet? The pattern we create with our feet moves.

3.

I don't know how I feel when I wipe my shoes on a doormat.

It's a short and overlooked experience, involuntary, like blinking - I am exaggerating.

I don't know how I wipe my shoes on a doormat.

I don't know if I do any funny moves which expose my personality.

Do I have a pattern? Do I improvise? Which foot do I wipe first? I am right handed, but when I play football, I am left footed.

Do I wipe hard or soft? Do I wipe rhythmically? Do I keep it short?

How long have I been doing this? How many times have I done this?

I don't know how I feel when I wipe my shoes on a doormat.

But the doormat knows.

BRANDON LABELLE



Brandon LaBelle, ses kültürü, ses ve temsil konuları üzerine çalışan bir sanatçı, yazar ve teorisyendir. Genellikle iş birliği yaparak, halka açık olarak uluslararası bağlamda sanatsal projeler geliştirir ve sergiler. Böylelikle, performatif yerleştirmelere, şiirsel tiyatroya ve deneysel topluluk oluşturma biçimlerine yönelik araştırma eylemleri ortaya çıkar.

Eserleri arasında "The Open Body", Museum of Solidarity, Santiago (2019), "The Other Citizen", Club Transmediale, Berlin (2019), "The Autonomous Odyssey", Kunsthall 3,14 Bergen (2018), "The Ungovernable", Documenta 14, Athens (2017), "Oficina de Autonomia", Ybakatu, Curitiba (2017), "The Hobo Subject", Gallery Forum, Zagreb (2016) ve "The Living School", South London Gallery (2016) sayılabilir.

LaBelle, Acoustic Justice (2021), The Other Citizen (2020), Sonic Agency (2018) ve çeşitli kitapların yazarıdır. Berlin'deki Errant Bodies Press'te editörlük ve Bergen Üniversitesi Çağdaş Sanat Bölümü'nde profesörlük yapmaktadır.

Brandon LaBelle is an artist, writer and theorist working with sound culture, voice, and questions of agency. He develops and presents artistic projects within a range of international contexts, often working collaboratively and in public. This leads to performative installations, poetic theater, and research actions aimed at forms of experimental community making.

Works include "The Open Body", Museum of Solidarity, Santiago (2019), "The Other Citizen", Club Transmediale, Berlin (2019), "The Autonomous Odyssey", Kunsthall 3,14 Bergen (2018), "The Ungovernable", Documenta 14, Athens (2017), "Oficina de Autonomia", Ybakatu, Curitiba (2017), "The Hobo Subject", Gallery Forum, Zagreb (2016), and "The Living School", South London Gallery (2016).

He is the author of Acoustic Justice (2021), The Other Citizen (2020), Sonic Agency (2018), among others. He is the editor of Errant Bodies Press, Berlin, and Professor at the Department of Contemporary Art, University of Bergen.

brandonlabelle.net



İsimsiz (Hezeyan Çalışması)

2021

HD Video, 10:15

Untitled (Delirium Study)

2021

HD Video, 10:15



Eser, Madrid'de terk edilmiş bir binaya yerleştirilmiş bir hareket ve askıya alma sahnesidir. Bir figürü, bir vahşi bedeni hem erotik ve terkedilmiş hem de agresif ve zarif bir hareket serisi içinde yakalayan ritmik bir sahne. Bu bir aracılık ve mülksüzleştirme dansı ve post-kapitalizm serpintilerinin oluşturduğu çöplüğün içinde tek başına bir figürdür. Artakalan malzemelerle neler yapılabilir? Artık kullanılmayan, nasıl bir hayatta kalma ve aşk mekânı olarak işgal edilebilir? Bu eser, Catherine Clément'in bir başka yerde olmak olarak tanımladığı bir senkop (baygınlık) ifadesini yansıtmaktadır: bir gecikme, hezeyan, başka bir zamansal düzenin tezahürü olan sıra dışı ve vurgusuz bir nota – Ben sizin ilerleme ideolojinizi istemiyorum! Bir karşı hareketi ve bir mülksüzleştirme olanağını etkinleştiren zamanın içinde yer almanın ifadesi olarak senkop. Bir başkaldırı festivali yürüyüş yolunu uzatmak için, yeri ve çöpleri / atıkları çizen adımlarla, ten boyunca yolunu bulmaya çalışarak, doku ve organlar boyunca...
Vicente Colomar ile Videografi: Jara Lopez



Located in an abandoned building in Madrid, it is a scene of movement and suspension. A rhythmic scene that captures a figure, a wild body in a series of gestures both erotic and forlorn, aggressive and graceful. It is a dance of agency and dispossession, a single figure amidst the trash of post-capitalist fallout. What can be made from the leftover matters? How to occupy the disused as a site of survival and love? The work articulates an expression of syncope, which Catherine Clément underscores as a being-elsewhere: a delay, delirium, an offbeat that manifests another temporal order – I don't want your ideology of progress! Syncope as the staggering of being-in-time enabling a counter-move, a dispossessed possibility. Along the tissue and organs, threading its way across the skin, under steps that scratch the ground and the debris, to prolong a detour of festive revolt.
With Vicente Colomar Videography: Jara Lopez

CHELSEA LEVENTHAL



Chelsea Leventhal (*Berkshire Bölgesi, ABD), Berlin merkezli bir ses sanatçısı ve elektro-akustik müzik bestecisidir. Eserleri, kamusal alanda mekana özgü ses enstalasyonları ve heykelsi bileşenler, görsel öğeler veya video içeren çok kanallı ses çalışmaları formatlarında mekanın yeniden canlandırılması ve artikülasyonu, işitsel arketiplerin algılanması ve sonik alegorilerin yaratılması ile ilişkilidir. Ev içi ses manzaraları, kentsel alanların psikocoğrafik keşifleri ve insan-doğa ilişkileri, çalışmalarında yinelenen temalardandır.

Karlsruhe'de yer alan ZKM, Paris'teki Genç Sanatçılar için Pépinières Européennes, Delft'te id11, Berlin'de Kultur Mitte ve Bezirksamt Neukölln, Wittener Tage für neue Kammermusik gibi kuruluşlardan komisyonlar aldı. Eserleri IRCAM, Inventionen Festivali, MaerzMusik Festivali, Berlin Sanat Akademisi, New York Şehri Elektro-Akustik Müzik Festivali gibi çeşitli ve genellikle de sıradışı mekanlarda yer aldı. 2016'da Avrupa Ses Sanatı Ödülü finalistliğine, 2017'de Lower Saxony Bilim ve Kültür Bakanlığı'ndan "Braunschweig Projeleri" bursuna hak kazandı. Son yıllarda Berlin'deki Universität der Künste'de Ses Çalışmaları ve Ses Sanatları yüksek lisans programında konuk akademisyen olarak katılmış ve 2020 yılında Berlin Kültür Departmanı'ndan bir hibe almıştır.

Chelsea Leventhal (*Berkshire County, USA) is a sound artist and composer of electroacoustic music based in Berlin, Germany. Her pieces engage the reanimation and articulation of space, perception of auditory archetypes and creation of sonic allegories, taking the form of site-specific sound installations in public space and multichannel sound works featuring sculptural components, visual elements, or video. The domestic soundscape, psychogeographical exploration of urban spaces, and the human-nature relationship are recurring themes in her work.

She has received commissions from organizations such as ZKM in Karlsruhe, Pépinières Européennes pour Jeunes Artistes in Paris, id11 in Delft, Kultur Mitte and the Bezirksamt Neukölln in Berlin, and the Wittener Tage für neue Kammermusik. Her works have been presented at IRCAM, the Inventionen Festival, MaerzMusik Festival, the Academy of the Arts in Berlin, the New York City Electroacoustic Music Festival, and other diverse and often unusual locations. She was a finalist for the European Sound Art Award in 2016 and a recipient of the "Braunschweig Projects" grant from the Ministry of Science and Culture of Lower Saxony in 2017. She has recently been on the guest faculty of the Sound Studies and Sonic Arts MA at the Universität der Künste in Berlin and was the recipient of a grant from the city of Berlin's Department of Culture in 2020.

www.chelsealeventhal.net



İzler - Yeşil

2018

4 Kanallı Ses Yerleştirmesi, Fotoğraf Serisi

Traces - Green

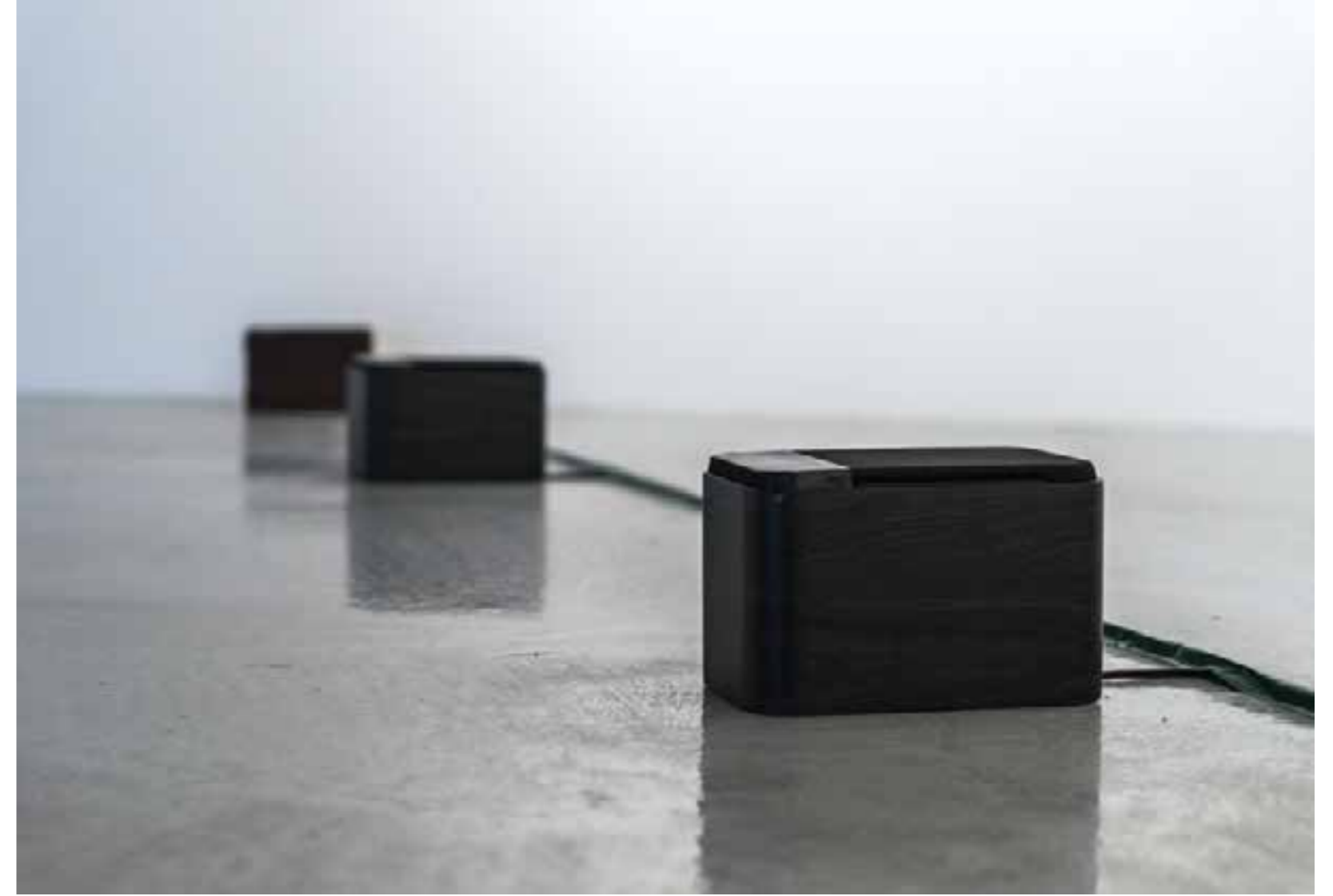
2018

4-Channel Sound Installation, Photo Series



İzler - Yeşil'in konusu, Kıbrıs'ın Rum ve Türk bölgelerini yarım yüzyıldan fazla bir süredir ayıran ve "Yeşil Hat" olarak adlandırılan BM tampon bölgesiyle ilgilidir. İkiye bölünmüş Lefkoşa şehrinde, bu insansız bölgenin fiziki duvarları, eski şehrin normalde tamamen simetrik formunda beklenmedik çıkmazlar yaratan terk edilmiş binalar, varil ve dikenli tellerden yapılmış barikatlarla şekillenir. Kentin tamamını çevrelese de, Yeşil Hat'ın çoğu kısmı yalnızca köşe noktalarından ve çitlerdeki deliklerden görülebilmektedir.

Sınırın her iki tarafı boyunca ve siviller için hâlâ erişilebilen belirli bir alanda üretilen kayıtları kullanan yapıt, artık bir bütünü tamamlamayan iki yarı arasındaki bu boş alanın işitsel deneyimini konu ediniyor. Akustik ufku görsel ufku aştığı bir yerde, tüm görsel referans noktaları ve coğrafi yönelim duygusu yok olur. Sınırın her iki tarafından gelen sesler birleşiyor ve her iki yerin bir arada var olabilmesi yalnızca işitsel yolla gerçekleşiyor.



The subject of *Traces — Green* is the UN buffer zone, referred to as the "Green Line," that has separated the Greek and Turkish regions of Cyprus for over half a century. In the divided city of Nicosia, the physical walls of this no-man's-land are formed by abandoned buildings and roadblocks made of barrels and barbed wire that create sudden dead ends in the old city's otherwise completely symmetrical form. Although it runs through the whole city, most areas of the Green Line can only be glimpsed around corners and through holes in fences.

Using recordings made along both sides of the border and in one area still accessible to civilians, the piece considers the auditory experience of this empty space between the two cities, between two halves that no longer make a whole. In a place where the acoustic horizon surpasses the visual horizon, all visual reference points and sense of geographical orientation disappear. Sounds from both sides of the border converge, and it is through the auditory alone that both places can coexist.

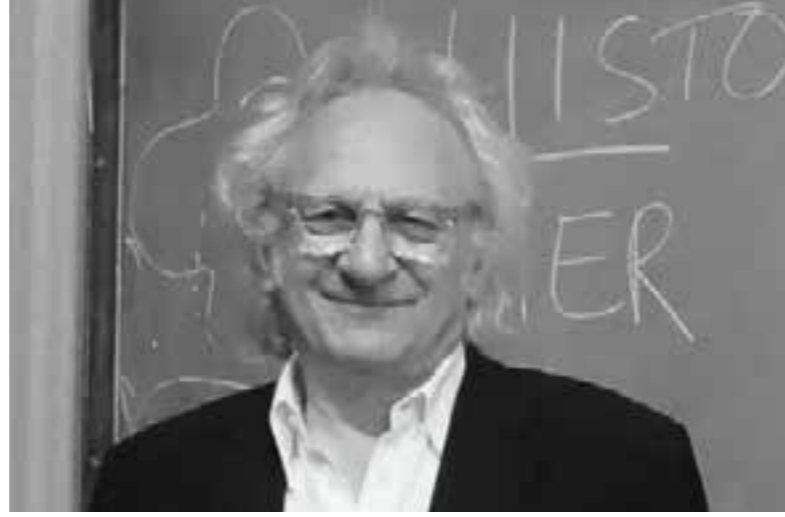
F.M. EINHEIT & SIEGFRIED ZIELINSKI



F.M. Einheit, Alman deneysel müziğinin önde gelen sanatçılarından biridir. 1980'lerin başında endüstriyel avant-garde grubu EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN ile ilk ortaya çıkışından bu yana, sürekli olarak geleneksel müzik sınırlarını yıkmaya çalışmıştır. Ağır endüstriyel makine ve malzemeleri, hurdalıkları, taşları ve saha kayıtlarını müzikal silah olarak kullanır. Stuckie, Diamanda Galás, Michael Wertmüller ve Caspar Brötzmann gibi seçkin müzisyen ve şarkıcılarla çok sayıda kayıt yapmıştır. Einheit'in etkileyici fiziksel canlı performansları, onu izleyicinin enerjisini ve müzik olgusunun çevresini emen, aynı zamanda da destekleyen tam anlamıyla çağdaş bir sanatçı yapmaktadır.

Son dönem eserleri: "Sirenlerin Senfonisi" Arseny Avraamov'un Gürültü Başyapıtının yeniden canlandırılması (Brno Philharmonic, 2017), "Kunst in Bewegung. 100 Meisterwerke mit und durch Medien" (Hareket Halindeki Sanat. Medya ile ve Aracılığıyla 100 Şaheser) sergisinin bir bölümü (ZKM 2018), "Bir Rüyanın Sergisi" (Fundação Calouste Gulbenkian Galerisi, Paris 2017), Aleksey Gastev eseri "A Package of Orders" canlı performansı (Hammerschlag, Perm 2019), "Radio FM, Music Aeterna Radyo Programı" için 21 adet deneysel bölüm (Sankt Petersburg 2020).

www.fmeinheit.org



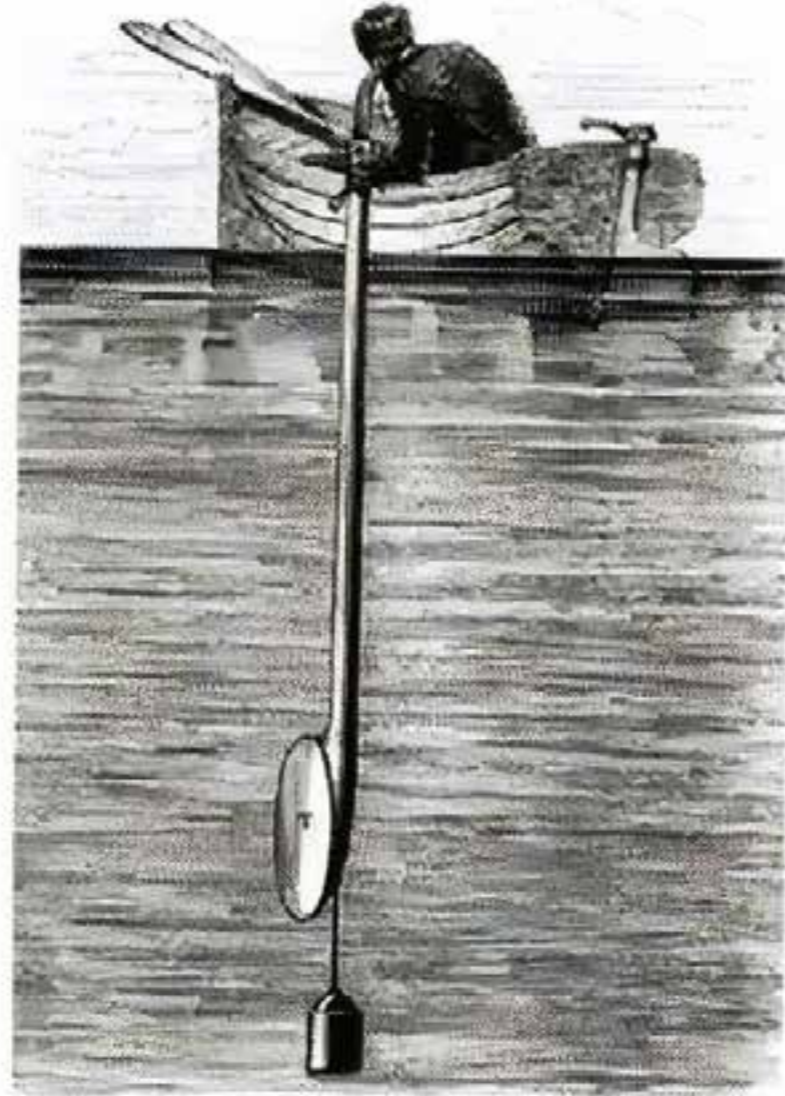
Siegfried Zielinski, Media Archaeology'nin kurucularından biri, yazar ve küratör. Berlin Sanat Üniversitesi'nde medya kürsüsü başkanlığını ve 2016 yılına kadar Vilém Flusser Arşivi'nin direktörlüğünü yaptı. Saas-Fee'deki (İsviçre) Avrupa Yüksek Okulu'nda Medya Arkeolojisi ve Tekno-Kültür alanında Michel Foucault kürsüsü Profesörü, Budapeşte Sanat Üniversitesi'nde profesördür ve fahri doktorası vardır. Köln Medya Sanatları Akademisi'nin kurucu rektörü (1994-2000) ve Karlsruhe Sanat ve Tasarım Üniversitesi'nin (2016-2018) rektörü oldu. Zielinski, ağırlıklı olarak sanat ve medya arasındaki ilişkilerin arkeolojisi ve variantolojisine odaklanan çok sayıda kitap ve makale yayınladı. En son monografisinin adı "Medya Düşüncesinde Varyasyonlar"dır (2019). Peter Weibel ile iş birliği içinde ZKM Karlsruhe'de, Vilém Flusser and the Arts, Allah's Automata (2015), Dia_Logos - Ramon Llull and Combinatorial Art (Birleşimsel Sanat), Art in Motion. 100 Masterpieces with and through Media (her ikisi de 2017/18) gibi geniş çaplı sergilerin küratörlüğünü üstlenmiştir. Zielinski, Berlin Sanat Akademisi ve Kuzey Ren-Westfalia Bilim ve Sanat Akademisi üyesidir.

F.M. Einheit is one of the leading artists of German experimental music. Since his first appearance in the early 1980s with the industrial avant-garde band EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN he has constantly been seeking to tear down traditional musical boundaries. Infamous is his use of heavy industrial machinery and material, junkyards, stones and field recordings as musical weapons. He made numerous records with outstanding musicians and singers like Stuckie, Diamanda Galás, Michael Wertmüller or Caspar Brötzmann. Einheit's impressive physical live performances make him a true contemporary artist absorbing and at the same time supporting the energy of the audience and the surroundings of the musical event.

After leaving NEUBAUTEN in 1995 his main focus is writing music for film, theatre productions, opera, installations and radio drama. He received numerous national and international awards (twice the most prestigious award "Hörspielpreis der Kriegsblinden").

Recent works: Symphonie of Sirens, re:enacting of Arseny Avraamov's Noise Masterpiece (Brno Philharmonic, 2017), part of the exhibition "Kunst in Bewegung. 100 Meisterwerke mit und durch Medien" (ZKM 2018); "Exhibition of a Dream" (Fundaçao Calouste Gulbenkian Gallery Paris 2017), Hammerschlag Live Performance of "A Package of Orders" by Aleksey Gastev (Perm 2019), Radio FM, 21 episodes of an experimental "Radio Program for Music Aeterna" (Sankt Petersburg 2020)

Siegfried Zielinski is one of the inventors of Media Archaeology, a writer and curator. He was chair of media theory at Berlin University of the Arts, and director of the Vilém Flusser Archive (till 2016). He is Michel Foucault Professor of Media Archaeology and Techno-Culture at the European Graduate School in Saas-Fee (CH), honorary doctor and professor of the Budapest University of Arts. He was founding rector (1994-2000) of the Academy of Media Arts Cologne and rector of the Karlsruhe University of Arts & Design (2016-2018). Zielinski has published numerous books and essays mainly focusing on the archaeology and variantology of the relations between art and media. His latest monograph is "Variations in Media Thinking" (2019). In cooperation with Peter Weibel he was also curating large format exhibitions at the ZKM Karlsruhe, such as Vilém Flusser and the Arts, Allah's Automata (both 2015), Dia_Logos - Ramon Llull and the Combinatorial Arts, Art in Motion - 100 Masterpieces with and through Media (both 2017/18). Zielinski is member of the Berlin Academy of Arts and the North-Rhine-Westfalia Academy of Sciences and Arts.



Sesler Somuttur

2021

12 Kanal Ses Yerleştirmesi

(FM Radio@MusicAeterna.org kolajları)

Sounds Are Concrete

2021

12-channel Sound Installation

(Collages from FM Radio@MusicAeterna.org)



- Belirli duyular gibi sesler somuttur.
- Ses soyutlama yaparak üretilebilir, ancak her zaman bir somutlaşma sürecinden geçer. Aksi takdirde onu duyamayız, yalnızca düşünebiliriz.
- Sesler teknik olarak (yeniden) üretilebilir. Ancak performansları her zaman özgündür.
- Melodilerin çok çeşitli evreninde yüksek distopik potansiyele sahip bir ayrıcalık durum sestir.
- Radyo FM; seslerin, enstrümanların, makinelerin, düşüncelerin çok sesli bir korosudur.
- Gerçek olan bir distopyayı şiirsel olarak ifade ederek yeni bir olası alan (ütopya) yaratır.
- Müziğin uyumsuzlukların ve uyumların güçlü diyalektiği olduğuna inanıyoruz.

F.M. Einheit ve Siegfried Zielinski (arkadaşlık network'leriyle), şef Teodor Currentzis'in St. Petersburg'daki akustik platformu Music Aeterna için kurdukları bir programdan çarpıcı bir kolaj sunacaklar. Ses materyali, internetin konumsuzluğundan belirli bir alana, İstanbul'da Distopya'nın gerçekleştiği yere dönüştürülecektir.



- As particular sensations sounds are concrete.
- Sound can be generated out of abstraction, but it is always going through concretion. Otherwise we cannot hear it, but only think about it.
- Sounds can be technically (re)produced. But their performance is always unique.
- A special case of particularity within the manifold universe of sounds with a high dystopian potential is the voice.
- Radio FM is a polyphonic chorus of voices, instruments, machines, thoughts.
- By expressing poetically a dystopian that is real, it creates a new possible space (utopia).
- We believe in music as strong dialectics of dissonances and concordances.

F.M. Einheit & Siegfried Zielinski (with their network of friendship) will present a wild collage from a program they established for Music Aeterna, the acoustical platform of conductor Teodor Currentzis in St. Petersburg. The sound material will be transformed from the non-location of the internet into the specific place, where Dystopia takes place in Istanbul.

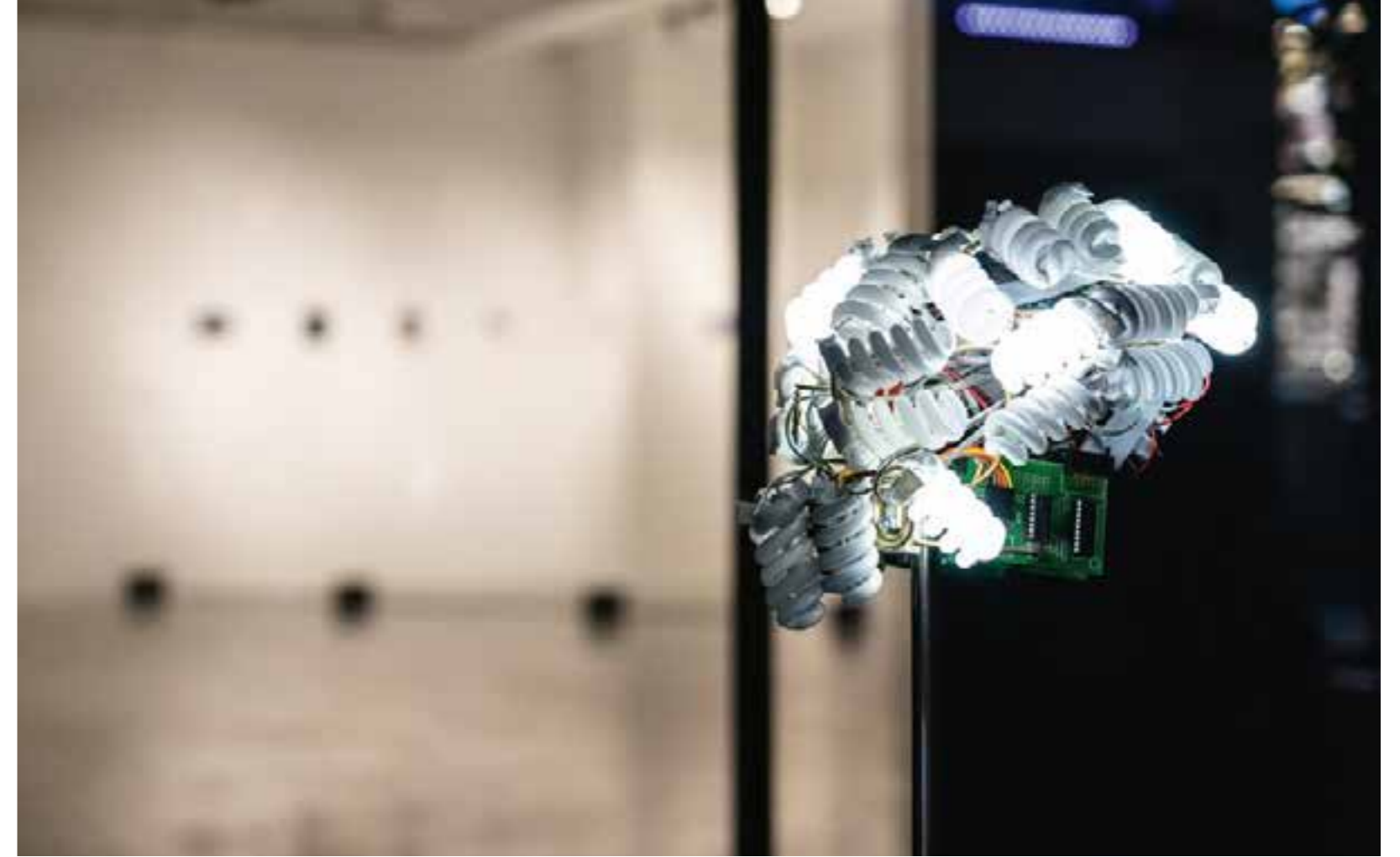
GEORG WERNER



Georg Werner, Universität Hildesheim'de (Diploma) Uygulamalı Kültürel Çalışmalar, UDK Berlin'de Deneysel Medya Tasarımı ve HBK Braunschweig'de Ulrich Eller'in ustalık sınıfında Ses Sanatı okudu. Genellikle sanat ve teknoloji alanları arasında uluslararası sanatçılar ve kolektiflerle iş birliği içerisinde çalışmalar gerçekleştiriyor. Atölye çalışmalarında, eğitimlerde ve seminerler sırasında öğrendiklerini sıklıkla başkalarıyla paylaşmaktadır. Sanatçının keşfe ve ilişkiselliğe davet etmek adına değişime uğrattığı nesnelere ve durumlardan etkilendiği sanatsal yaklaşımı mütevazı ve çok katmanlıdır. Yapıtları, izleyici algısının hassasiyetini artırmayı hedeflemektedir.

Georg Werner studied Applied Cultural Studies at Universität Hildesheim (Diplom), Experimental Media Design at UDK Berlin and Sound Art in a masterclass with Ulrich Eller at HBK Braunschweig. He often works in collaboration with international artists and collectives in the field between art & technology. He is eager to learn and shares the knowledge he gathered along the way in workshops, lectures and seminars. His artistic approach is humble and multilayered – influenced by objects and situations, that he modifies, to be inviting to exploration and relation. They aim to raise the sensitivity of the view.

www.georgwerner.de



Yapay us / Ya pay us

2021

Ses ve Işık Heykeli, 60x60x150 cm

Yapay us / Ya pay us

2021

Sound & Light Sculpture, 60x60x150 cm



Yapay zekâ nedir / yapay akıl nedir (Türkçe: Yapay us)?

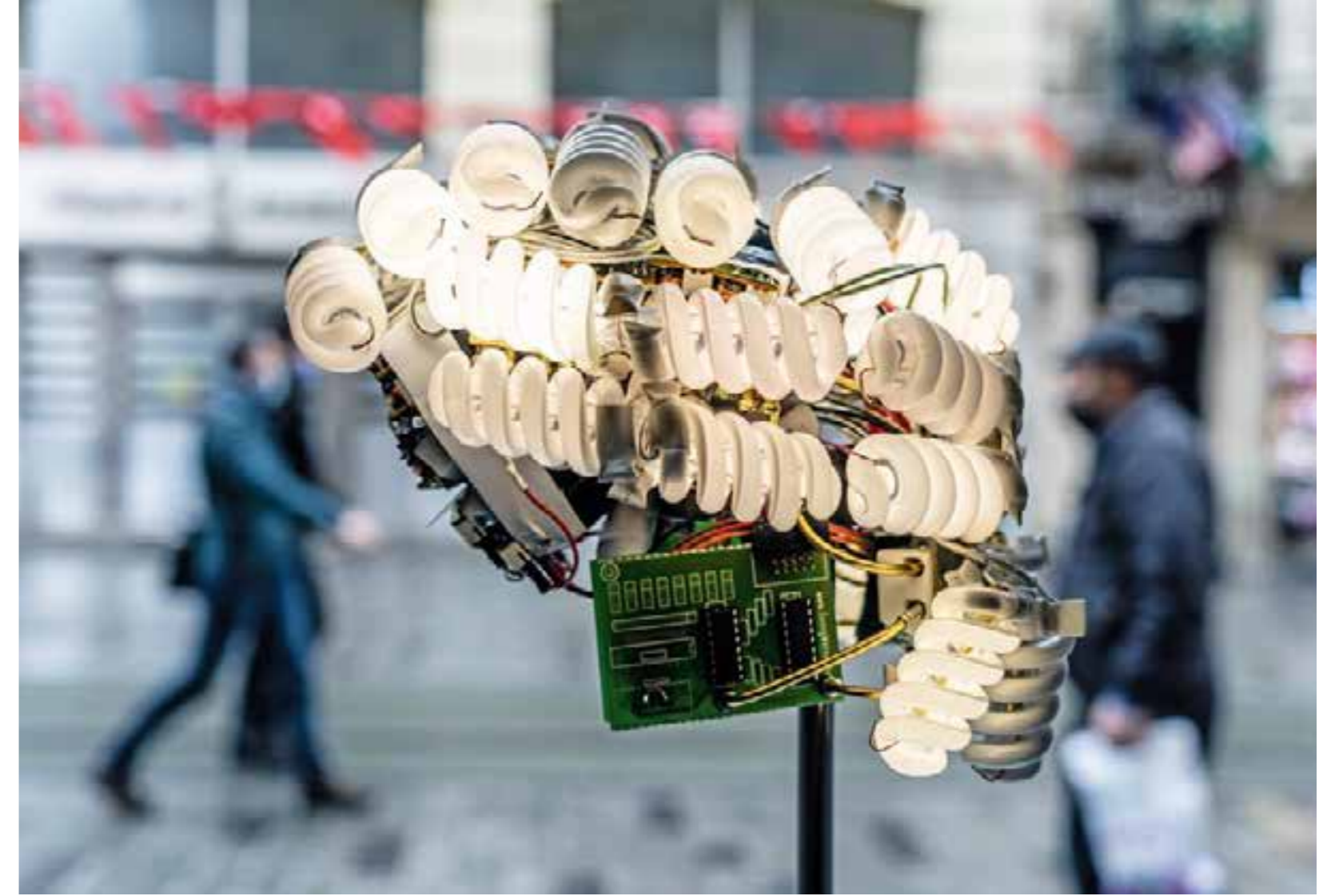
Onlara sağlanan verilerle ne yapıyorlar?

Ne yapacaklar?

Veriler nereden geliyor?

İnsanlar bunda nasıl bir rol oynuyorlar?

Yapay us, geri dönüştürülmüş floresan ışıklarından (ölmekte olan bir teknoloji) üretilmiş, işitsel bilgileri/enerjiyi işleyen ve işlediği bilgileri izleyicisine ışık olarak geri besleyen çok düşük seviyeli bir makinedir.



What is an artificial intelligence / what is an artificial mind (Turkish: Yapay us)?

What are they doing with the data they are supplied with?

What will they do?

Where is the data coming from?

What role do people play in it?

Made from recycled fluorescent lights (a dying technology) this is a very low level machine that processes auditory information / energy and feeds it back to the audience as light.

HANS PETER KUHN



Besteci ve sanatçı Hans Peter Kuhn, Berlin'de (Almanya) ve Amino'da (Kyoto, Japonya) yaşıyor ve çalışıyor. Işık ve ses enstalasyonları, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, Centre Pompidou Paris, Neue Nationalgalerie Berlin, Seattle Sanat Müzesi, Modern Sanat Müzesi Tokushima gibi dünya çapında birçok müze, galeri ve kamusal alanda sergilendi veya sergilenmeye devam ediyor. Kamusal alanda yer alan, uluslararası çapta beğeni toplayan ışık/ses enstalasyonları arasında; Estacionamento Brasilia, Brasilia (Brezilya) 1994; The Pier, New York 1996 (ABD); River Over, Adelaide (Avustralya) 1998; Işık ve Ses Geçişi, Leeds (İngiltere) 2009; Dikey Işık Alanı, Singapur 2009; Akupunktur, Yatak Fabrikası Güzel Sanatlar Müzesi, Pittsburgh (ABD) 2016; Geçiş, Martin-Gropius-Bau, Berlin 2017'yi sayabiliriz. Robert Wilson ve Hans Peter Kuhn tarafından üretilen Memory Loss (Hafıza Kaybı) yerleştirmesi Venedik'te 1993 yılında Altın Aslan ödülünü kazandı. Luc Bondy, Claus Peymann, Peter Zadek, Peter Stein gibi yönetmenlerle tiyatro alanında çalıştı ve Robert Wilson ile yürüttüğü uzun süreli iş birliği içerisinde müzik ve ses ortamlarıyla ismini geniş kitlelere duyurdu. Laurie Booth, Dana Reitz, Suzushi Hanayagi, Sasha Waltz ve Junko Wada için dans müzikleri besteledi. Bu çalışmalardan ötürü New York Bessie Ödülü ve Osaka Suzukinu Hanayagi Ödülü aldı. İşitme ve dinleme, dünya çapında gösterilen performanslarının temalarındandır. 2012'den 2020 yılına kadar Universität der Künste Berlin'de Ses Çalışmaları alanında misafir profesör olarak yer aldı ve burada ders vermeye devam ediyor.

www.hanspeterkuhn.com



Hans Peter Kuhn, composer and artist, lives and works in Berlin (DE) and Amino (Kyoto, JP). His light and sound installations are or were exhibited in many museums and galleries or on public sites worldwide, among others at Museum of Fine Arts Boston, Centre Pompidou Paris, Neue Nationalgalerie Berlin, Seattle Art Museum, Modern Art Museum Tokushima (JP). Internationally acclaimed are light/sound installations in public places, like: Estacionamento Brasilia, Brasilia (BR) 1994; The Pier, New York 1996 (US); Over The River, Adelaide (AU) 1998; A Light and Sound Transit, Leeds (UK) 2009; Vertical Lightfield, Singapore 2009 (SG); Acupuncture, Mattress Factory Museum of Fine Arts, Pittsburgh (US) 2016; Transition, Martin-Gropius-Bau, Berlin (DE) 2017. The installation Memory Loss by Robert Wilson and Hans Peter Kuhn was awarded with the Golden Lion in Venice 1993. He worked for theatre with directors like Luc Bondy, Claus Peymann, Peter Zadek, Peter Stein and is best known for the music and sound environments he created in his long-term collaboration with Robert Wilson. He composed the music for dances by Laurie Booth, Dana Reitz, Suzushi Hanayagi, Sasha Waltz and Junko Wada. For this he received the Bessie Award New York and the Suzukinu Hanayagi Award Osaka. Hearing and listening are the themes of his performances, that are shown worldwide. From 2012 until 2020, he was visiting professor for Sound Studies at the Universität der Künste Berlin and continues teaching there.



Ansage [Duyuru]
Ses Nesnesi, 2020
Çelik, Hoparlör, Ses Elektroniği, LED Spot,
10x10x10 cm

Ansage [Duyuru]
Audio Object, 2020
Steel, Loudspeaker, Audio Electronics, LED Spotlight,
10x10x10 cm



Bir ses sürekli olarak garip bir dilde konuşuyor, arada sırada biraz da şarkı söylüyor. Her gün, 24 saat. Ancak kalıcı olarak bazı önemli mesajların (çoğunlukla reklamların) yer aldığı, dünyadaki tüm duyuru sistemlerinde olduğu gibi, kimse dinlemiyor. Günümüz iletişimimize benziyor; ister internet olsun, ister sokaktaki deli olsun, herkes konuşuyor ve hiç kimse dinlemiyor.

A voice is speaking permanently in a strange language, every now and then it also sings a bit. 24 hours day by day. But nobody listens, like with all the announcements systems in the world where permanently some important messages appear (mostly advertisements). It is like nowadays communication, be it the internet or the lunatic on the street, everybody speaks and no one listens.

LAURA MELLO



Laura Mello, Berlin'de yaşayan ve çalışan Brezilyalı bir besteci ve ses sanatçısıdır. Beste yapar, şarkı söyler, geleneksel ve elektronik enstrümanlar çalar, dünyaya açılmış gözleriyle kulak kabartır ve izlenimleri görsel-işitsel performanslar, ses yerleştirmeleri, müdahaleler ve çağdaş dans müziğine uzanan farklı formatlara dönüştürür. Laura, enstrümanları medya, medyayı da enstrüman olarak düşünür (medya mesajdır). Çalışmalarında, konuşma dillerinin insan tarafından algılanmasına ilişkin sosyokültürel bakış açılarına odaklanır. 2018 yılında SKE Fonds Avusturya'nın desteğiyle yaratıcı kaynaklar üzerine ilk CD'sini çıkardı: Está Verde! 10 yıllık elektroakustik müzik üzerine bir retrospektiftir. Aynı yıl Corvo plak şirketi, sanatçının zil seslerini saha kayıtlarıyla birleştirdiği dünyanın ilk çift groove 7 inçlik plaklarından biri olan 7" LP Ringing Still Life'ı piyasaya sürdü.

Çalışmaları Radical Sounds Latinamerica, Heroines of Sound, Transparent Sound Budapeşte, Distopya Festivali, Tonspur MQ Wien, Dfunk Kultur, Ö1 ve BBC3'te yer almıştır. 2016'dan beri, birlikte Distopya Ses Sanatı Festivali 2020 Berlin-Brezilya'nın ortak küratörlüğünü yaptığı ve düzenlediği Errant Sound grubunun bir üyesidir. Laura, 2019 yılında Berlin Kültür ve Avrupa Senatosu'ndan Sanatçı Bursu, 2020 yılında Musikfonds Destek Programı Bursu ve 2021 yılında İstanbul'daki Kulturakademie Tarabya'da misafir sanatçı programında yer alma hakkını kazanmıştır.

Reklamcılık ve Kompozisyon dallarında diplomalara sahiptir. 2005 yılında MDW Viyana'da Elektroakustik Kompozisyon (Dieter Kaufmann ile birlikte) üzerine yüksek lisansını tamamladı. 2006 yılında Helga de la Motte Haber ve Stefan Weinzierl süpervizyonu altında doktora adayı olarak Berlin'e taşındı. Bu dönemde TU, UdK, Hans Eisler ve Freie Universität Berlin'de beste, dans ve müzik teknolojisi derslerine katıldı. Feldenkrais yönteminin büyük bir hayranıdır.

www.lauramello.org



Laura Mello is a Brazilian composer and sound artist, living and working in Berlin. She composes, sings, plays traditional and electronic instruments, eavesdrops the world with opened eyes and processes impressions into different formats like audiovisual performances, sound installations, interventions, and into music styles from contemporary to danceable. Laura thinks instruments as media and media as instruments (the media is the message). In her work she focuses on sociocultural aspects involved in the human perception of spoken languages. 2018, supported by the SKE Fonds Austria, she launched her first CD on creative sources: Está Verde! is a retrospective on 10 years of electroacoustic music. In the same year the label Corvo launched her 7" LP Ringing Still Life: one of the worlds first double-groove 7 inch vinyl combining ring tones with field recordings.

Her work has been seen and heard at Radical Sounds Latinamerica, Heroines of Sound, Transparent Sound Budapest, Dystopia Festival, Tonspur MQ Wien, Dfunk Kultur, Ö1 and BBC3. Since 2016 she is a member of the Errant Sound group, with whom she co-curated and organised the Dystopia Sound Art Festival 2020 Berlin-Brazil. Laura won 2019 the Artist Scholarship from the Berlin Senate for Culture and Europe, 2020 the Scholarship from the Musikfonds Support Program, 2021 she will be artist-in-residence at the Kulturakademie Tarabya in Istanbul.

She holds degrees in Advertising and in Composition. 2005 she finished her post-graduate studies in Electroacoustic Composition (with Dieter Kaufmann) at the MDW Vienna. 2006 she moved to Berlin as a PhD candidate under the supervision of Helga de la Motte Haber and Stefan Weinzierl. In this period, she attended composition, dance and music technology classes at TU, UdK, Hans Eisler and Freie Universität Berlin. She is a big fan of the Feldenkrais method.



Çok Geç Olmadan

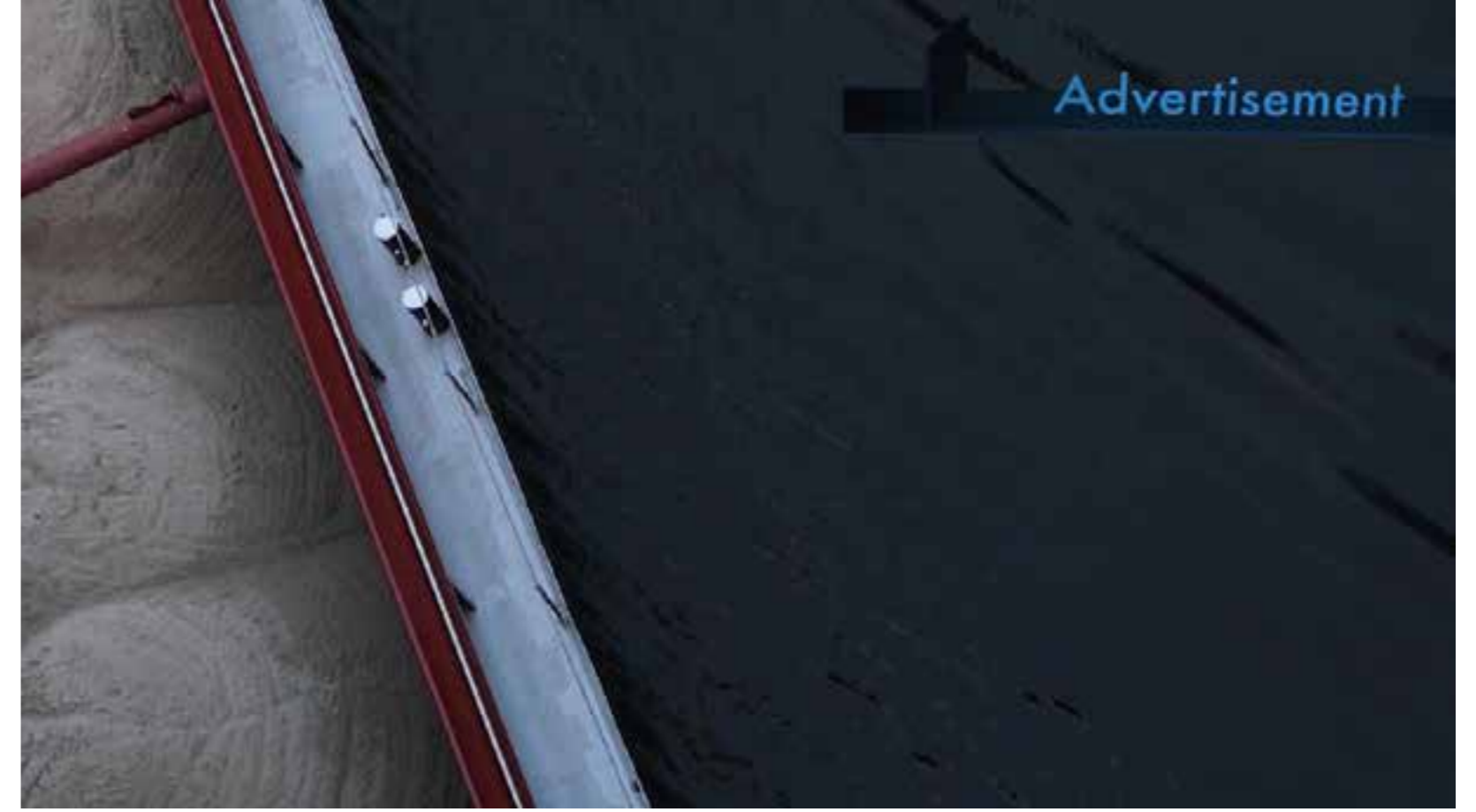
2021

Tek Kanal Video, Stereo Ses

Before It's Too Late

2021

Single Channel Video, Stereo Audio



İnsanların bilinçaltı arzularına yönelik sorgulama, uzun bir süredir, bugün yanıltıcı bir şekilde sosyal medya ve arkadaşları olarak adlandırılan bir canavar pazarlama aracı tarafından üstlenilmiş bulunmaktadır. Before It's Too Late (Çok Geç Olmadan) isimli eserinde, sanatçı, bazıları için bir ütopya, bazıları içinse bir distopya olan "propagandaya bağışıklık kazanmış bir toplum" için hayal ettiği bir özel televizyon reklamı yaratmıştır: Sizce, bu hiçbir şekilde mümkün ve olası değil midir?

Since a long time, the questioning about people's unconscious desires has been overtaken by monstrous marketing apparatus, today misleadingly named social media & co. In Before It's Too Late, the artist creates a special TV commercial, where she envisions a "propaganda immune society", utopian for some, dystopian for others: is it possible at all?

METACREATION LAB



Metacreation Lab, 2008 yılından beri bilgisayar uzmanlarını, sanatçıları ve tasarımcıları, bilgisayarlı yaratıcılık olarak da bilinen Yaratıcı Yapay Zeka üzerinde araştırma ve üretim yapmak için bir araya getiriyor. Grup, yaratıcı görevlerin kısmi veya tam otomasyonu için üretimsel sistemler üzerine öncü sayılacak bilimsel bilginin yanı sıra bu tür sistemlerin değerlendirilmesi için yeni yöntemler üretti. Grubun çalışmaları, çeşitli yaratıcı endüstrilerde uygulamalar buldu. Labr aynı zamanda bir araştırma-üretim programı ile ilgilenmekte ve dünya çapında önde gelen medya sanatı forumlarında sanat yapıtları ve performanslar üretmek ve bunları yaymak için kendi algoritmalarını kullanmaktadır.

Since 2008, The Metacreation Lab brings together computer scientists, artists, and designers to conduct research and creation on Creative AI, aka computational creativity. The group has produced pioneer scientific knowledge on generative systems for the partial or complete automation of creative tasks, as well as novel methods for the evaluation of such systems. The group's work has found applications in a wide range of creative industries. The Lab also engages in a research-creation program and uses its own algorithms to produce and diffuse artworks and performances in prominent media art forums across the globe.

metacreation.net



Autolume

2021

Sanatsal Yönetmen: Philippe Pasquier

Müzik: Robonom

Görsel Programlama ve Oluşturma: Jonas Kraasch

Ses Mühendisliği ve Görüntü İşleme: Kristian Voveris

Autolume

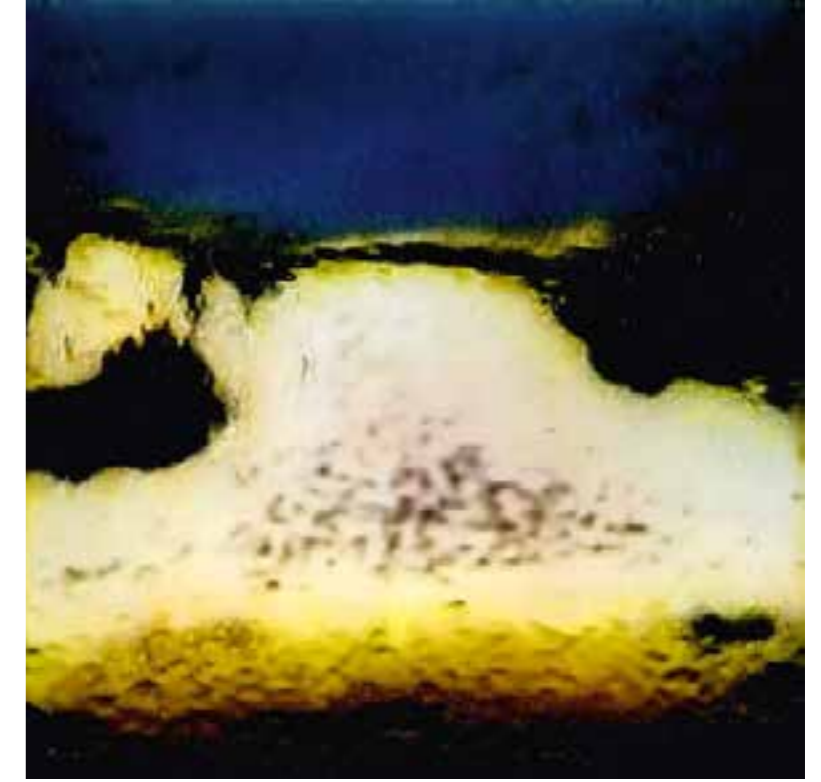
2021

Artistic Direction: Philippe Pasquier

Music: Robonom

Visual Programming and Generation: Jonas Kraasch

Sound Engineering and Video Editing: Kristian Voveris



Autolume MzTon, sese göre koşullandırılmış yeni bir kendinden üreyen "jeneratif" video yaklaşımı geliştirmek amacıyla yaratıcı yapay zeka (AI) için Metacreation Lab'de yapılan bir araştırma-yaratma çalışmasının sonucudur. Eser, Fransız kolektif robonom'un Mzton parçası için sinematik müzik videosudur. robonom, 1999 yılından beri, analog ses sentezine ve deneysel müziğe yönelik özgün bir ağ yaklaşımı uygulayarak kendinden üreyen müzik üretmektedir. Autolume bir video üretim sistemidir. Autolume'un kalbi, seçili kamuya açık modern ve soyut resimlerden oluşmuş bir külliyyatın üzerine oturan çekişmeli bir nöral ağdan oluşmaktadır. Ses özellikleri, film müziğinden çıkartılmış ve nöral ağın gizli uzamının araştırılmasında kılavuz olarak kullanılmıştır. Sistem çıktısının renkleri, şekiller ve dinamikler bakımından şaşırtıcı analog ve organik tabiatı vardır. Eser, erken deneysel sinemayı ya da "kameronuz sinemayı" andırmaktadır.

Autolume MzTon is a result of research-creation at the Metacreation Lab for creative AI to develop new generative video approach conditioned on sound. The piece is a cinematic music video for the track MzTon by French collective robonom. Since 1999, robonom has been producing generative music using a unique networked approach to analog sound synthesis and experimental music. Autolume is a video generation system. The heart of Autolume is an adversarial neural network custom-trained on a corpus of selected public domain pictures of modern and abstract paintings. Audio features are extracted from the soundtrack and used to guide the exploration of the neural network's latent space. The system's output has surprising analog and organic qualities in colors, shapes and dynamics. The piece is reminiscent of early experiment cinema or "cinema without a camera".

PHIL EDELSTEIN



Phil Edelstein, John Driscoll, David Tudor ve New Hampshire'daki New Music'te (1973) Rainforest IV kökenlerine sahip diğerleriyle birlikte Composers Inside Electronics'in kurucu üyesidir. Composers Inside Electronics'in (CIE) evrimi, Eylül 2021'de Arter'de açılan ve bu 4 varyasyonluk döngüyü tamamlayan en son Rainforest V (varyasyon 3) ile devam etmektedir.

Diğer CIE ortaklarıyla birlikte, Merce Cunningham'ın RainForest koreografisi için Stephen Petronio Dance Company'nin Bloodlines serisinden David Tudor'un Rainforest performanslarının hayata geçirilmesine katılmaktan onur duyan sanatçının, Lyon Opera Balesi Exchange prodüksiyonu için yaptığı Tudor'un Weatherings eseri performansı 2018-19 sezonunda Fransa'da kapsamlı bir turneye çıkmıştır.

Bir lisans öğrencisi olarak, Joel Chadabe ile algoritmik kompozisyon çalışmıştır. Wesleyan Üniversitesi'nde Alvin Lucier'in yönetiminde yardımcı öğretim görevlisi olarak özel bir sömestir geçirmiştir. Elektronik sistemlere ilgisi ve ilk akıl hocaları, David Tudor, John Driscoll ve CIE ile olan ortak çalışmaları daha sonraki eserlerinin çoğunun temellerini oluşturmuştur.

Eserleri, normalde, insan etkileşiminin yarattığı olanaklarla ve odaklanmış ses alanlarının inşası yoluyla yazılım temelli kompozisyonlar ve performanslardan oluşmaktadır. Eserlerinde, sesli inşalar için düzenleyici ve yapısal araçlar olarak fraktallar kullanır. Impulsion serisi için, kodlanmış rezonant objeler kendi üzerlerine katlanırlar ve uzamda akustik olarak yorumlanmaktadır. Son birkaç yılda, Lissajous figürleri gibi kökenleri bulunan bir entegre video ses taslakları serisinde Tom Dewitt ile erken video ortak işlerini tekrar ele almıştır.

Bu eser için destek aldığı kurum ve kuruluşlar: Akademie der Kunst, Brown Üniversitesi, Caramoor Müzik ve Sanat Merkezi, E.A.T., EBA, Edition Block, Experimental Intermedia Vakfı, Experimental Television Center, Festival d'Automne, Getty Araştırma Enstitüsü, Holland Festivali, Kunsthau Aarau, Koprod, Laboratorio Arte Alameda, Harvestworks Digital Media Arts Center, The Kitchen, Mills College, NEA, New World Records, NYSCA, Performing ArtServices; SUNYA CEMS, PAC ve Araştırma Vakfı; Wave Farm, UCSD, WNET-TV Lab, ZBS Vakfı ve diğerleri.

composers-inside-electronics.net/pedelstein/home/Bio.html



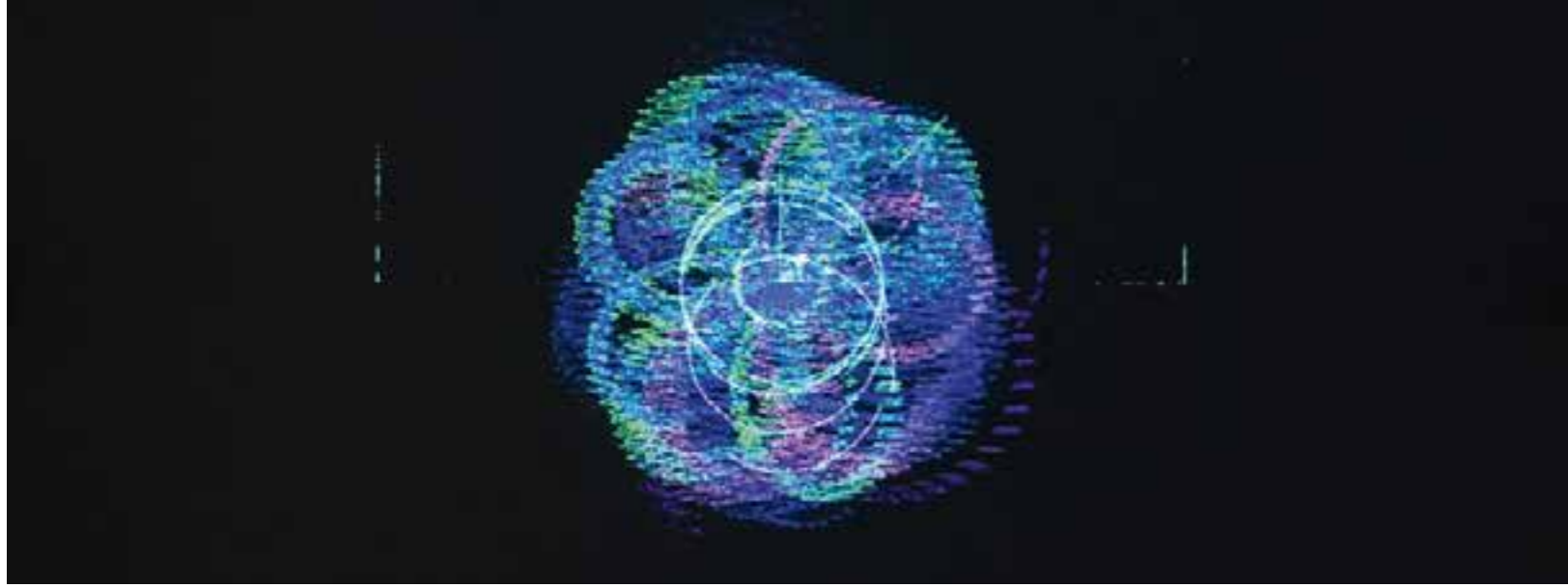
Phil Edelstein is a founding member of Composers Inside Electronics along with John Driscoll, David Tudor and others with Rainforest IV origins at New Music in New Hampshire (1973). CIE's evolution continues with the most recent Rainforest V (variation 3) that opened at Arter in September 2021, completing a cycle of those 4 variations.

With other CIE collaborators, Edelstein had the honor of participating in the realization and performances of David Tudor's Rainforest from the Stephen Petronio Dance Company's Bloodlines series for Merce Cunningham's RainForest. His realization of Tudor's Weatherings for the Lyon Opera Ballet production of Exchange toured extensively in France during the 2018-19 season.

As an undergraduate, he studied algorithmic composition with Joel Chadabe. There was a hallmark semester as teaching assistant under Alvin Lucier at Wesleyan. His early interest in electronic systems, and those early mentors, the collaboration with David Tudor, John Driscoll and CIE has informed much of his subsequent work.

Edelstein's work typically involves software rendered compositions and performances via construction of focused sound fields and related possibilities of human interaction. Works have used fractals as compositional and structural tools for these sonic constructions. For the Impulsion series, encoded reverberant objects are folded upon themselves and acoustically rendered in space. In the last few years, he revisited early video collaborations with Tom Dewitt in a series of integrated video audio sketches with origins as Lissajous figures.

Support for this work has been received from: Akademie der Kunst, Brown University, Caramoor Center for the Music and Arts, E.A.T., EBA, Edition Block, Experimental Intermedia Foundation, Experimental Television Center, Festival d'Automne, Getty Research Institute, Holland Festival, Kunsthau Aarau, Koprod, Laboratorio Arte Alameda, Harvestworks Digital Media Arts Center, The Kitchen, Mills College, NEA, New World Records, NYSCA, Performing ArtServices; SUNYA CEMS, PAC and Research Foundation; Wave Farm, UCSD, WNET-TV Lab, ZBS Foundation, and others.



Eskizler (phm)

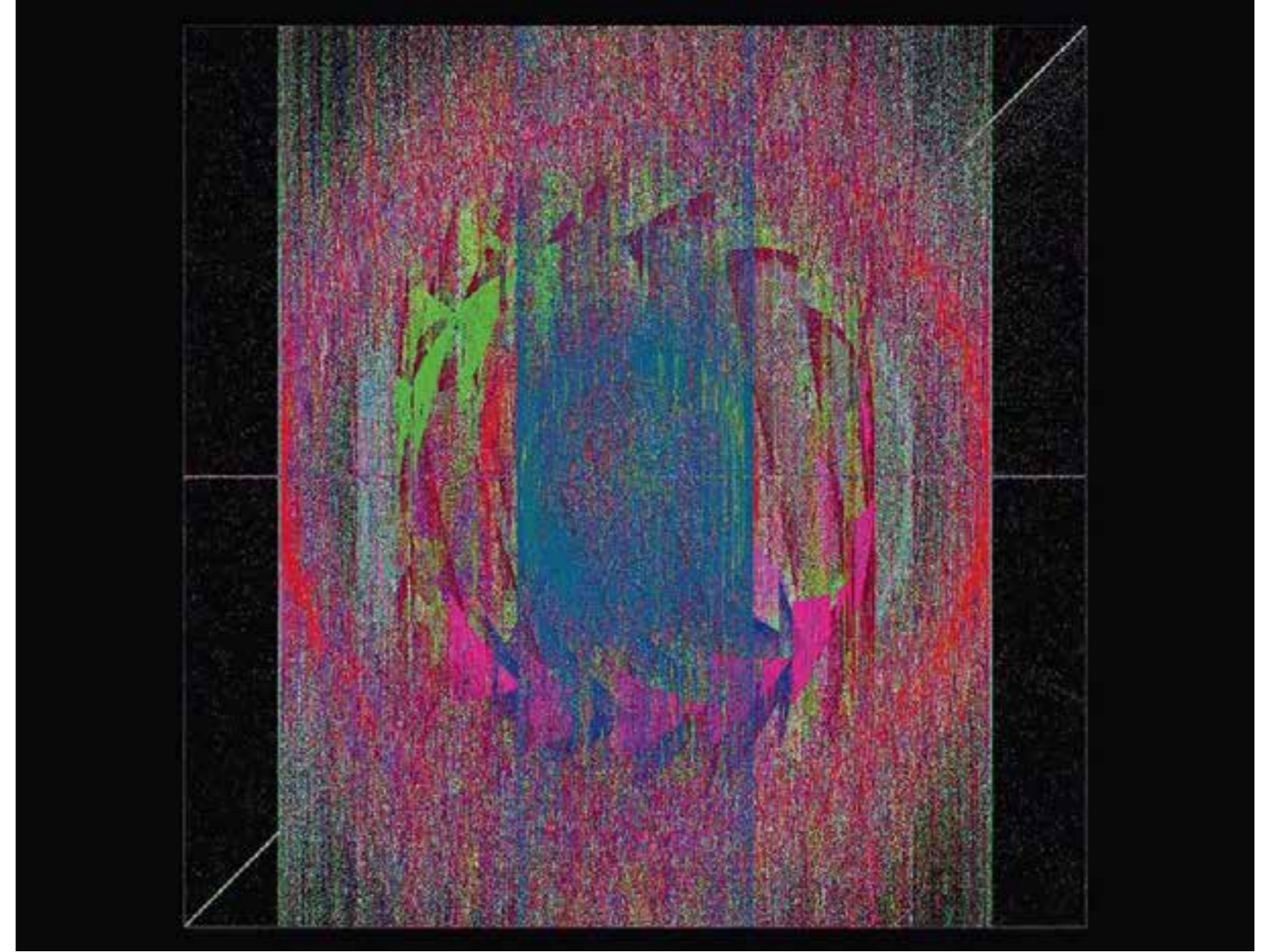
2017

Video ve Ses

Sketches (phm)

2017

Video & Sound



Bu video ve ses eskizleri, 1970'lerin başlarında Tom Dewitt ile iş birliğiyle analog sentez teknikleri kullanılarak geliştirilen algoritmanın dijital olarak hayata geçirilmesidir. Her eskiz için aynı algoritma yapılandırma ve performans değişkenlerindeki çeşitlerle kullanılır. Hem görüntü hem de ses aynı algoritmik kaynaktan elde edilir.

These video and sound sketches are a recent digital realization of an algorithm developed using analog synthesis techniques in collaboration with Tom Dewitt in the early 1970s. For each sketch, the same algorithm is used with variation in configuration and performance variables. Both image and sound is derived from the same algorithmic source.

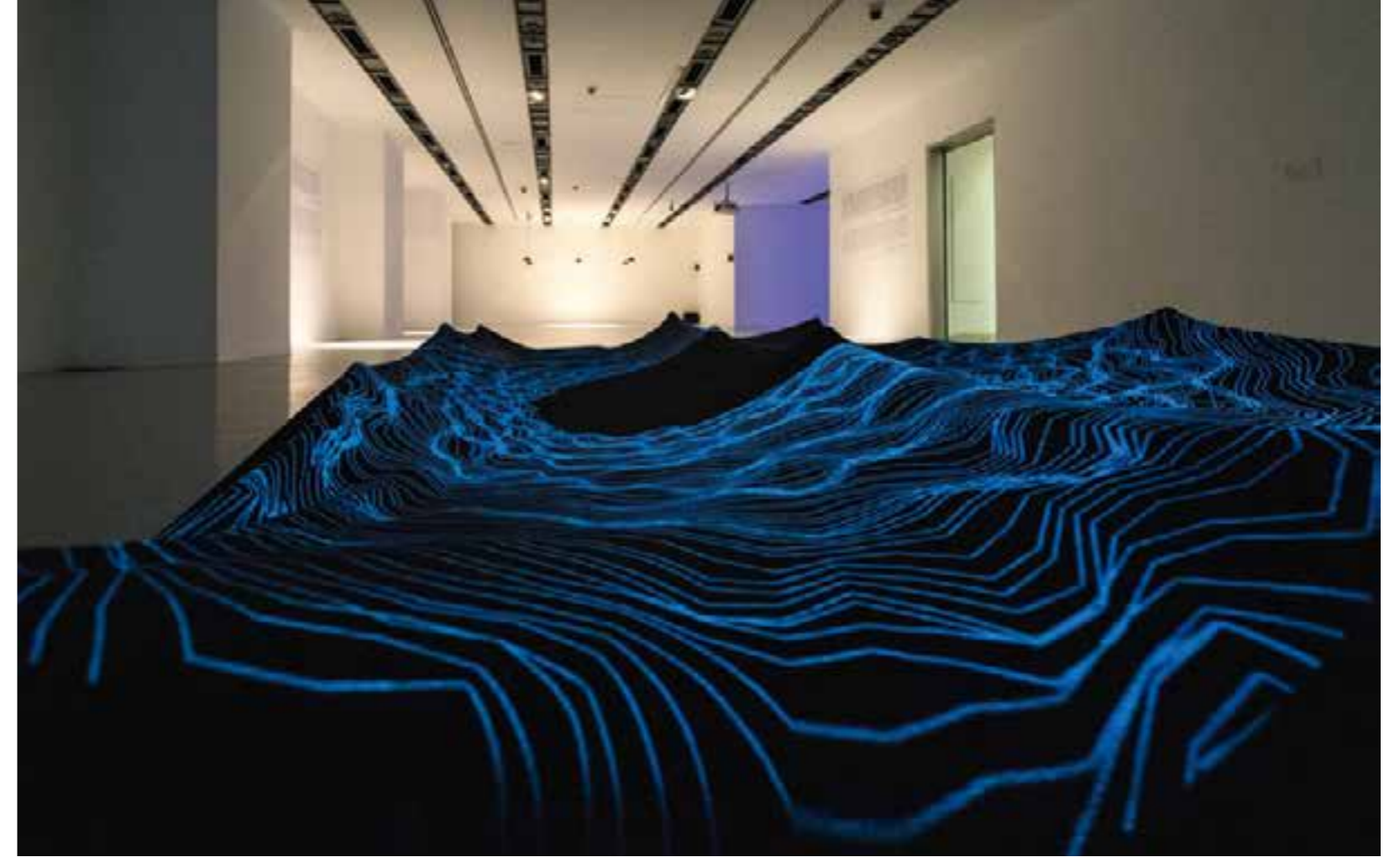
RAW



RAW yaratıcılığı kendine özgü yöntemlerle ifade etmek için yola çıkmış, deneysel performanslar sunan bir ses ve görüntü grubudur. Kullandıkları ses ve görüntü ham maddelerini eş zamanlı olarak programlayarak (live-coding) canlı performansa dönüştüren ekip Selçuk ARTUT ve Alp TUĞAN'dan oluşmaktadır. Berlin, Tokyo, Londra, Helsinki, İstanbul, Viyana, Belgrad gibi birçok farklı şehirde çeşitli Elektronik Müzik ve Medya etkinliklerinde sahne alan RAW, tepe kameraları ve büyük ekranlarda yansıtılan kod görünümleri ile sahnede üretilmekte olunan işitsel ve görsel performansı gözler önüne sunmaktadır. Ortaya çıkan görsel ve işitsel deneyim, doğaçlama biçimleri yapısında gürültü, elektronik, tekno, minimal ve ambient estetik anlayışları arasında dolaşmaktadır.

RAW is a live coding duo (Selcuk ARTUT, Alp TUGAN) creating experimental Audio Visual Performances. Performances are composed of improvisational live coded sonic structures accompanied with preprogrammed interactive visual materials. Performed at various Electronic Music and Media Events in places like Berlin, Tokyo, London, Helsinki, İstanbul, Belgrade, Vienna; RAW invites the audience to immerse into the performance visually with using additional top cameras, and code views projected on large displays. Sonically, the audial experience moves into the fields of noise, electronic, techno, minimal and ambient genres with improvisational forms.

<http://rawlivecoding.com/>



Gerçekçi

2021

Hareketli Kendinden Üreyen Sanat (Jeneratif Sanat)

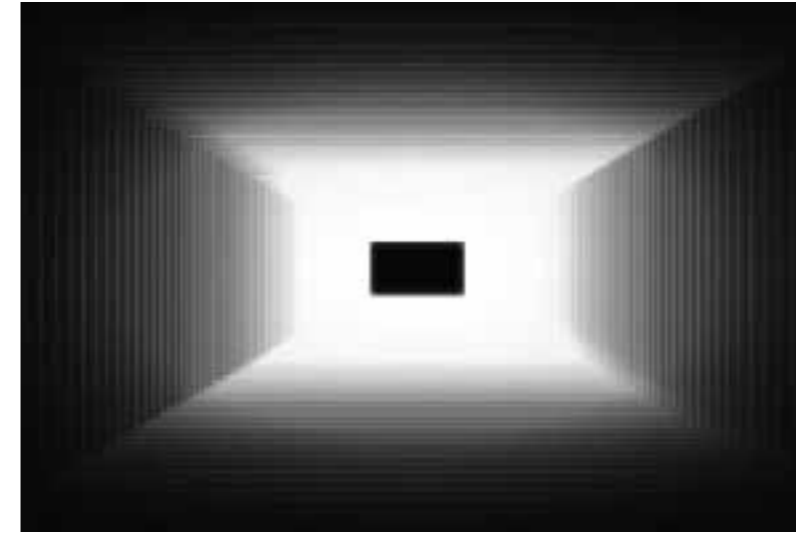
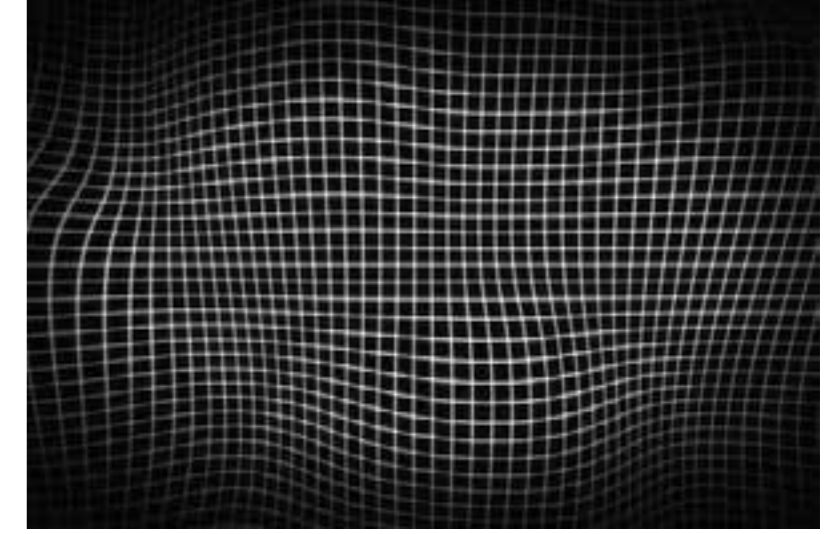
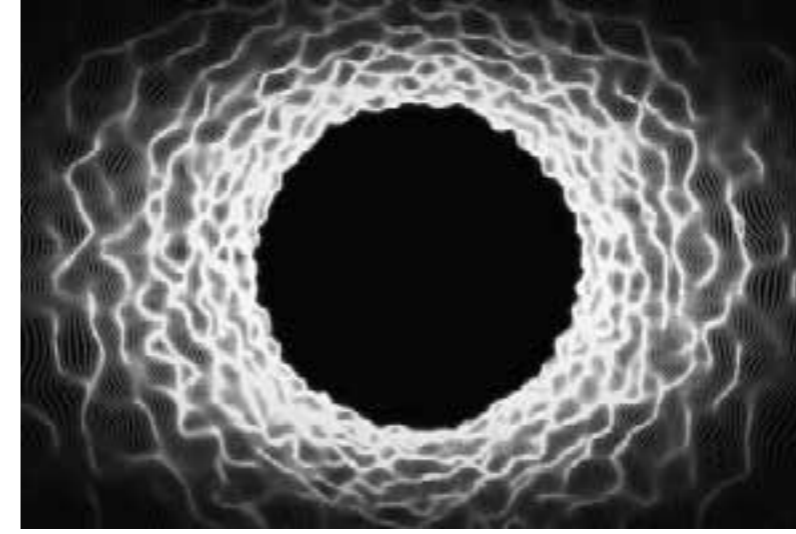
Down to Earth

2021

Kinetic Generative Art



Down to Earth (Gerçekçi) ifade biçimi olarak elektroniği kullanan bir yerleştirmedir. Toprak Ana'nın isyanda olduğunu ne kadar yüksek sesle söylüyor olsak da, ayağımız frene değmeden yokuş aşağı inmeye devam ediyoruz. Dahası, tüm cehalete rağmen, üzerinde yaşanacak topraktaki kıtlık ile birlikte bir gelecek yansıtma durumunu ihmal ediyoruz. Dünya üzerindeki insan nüfusu önlenemez bir artışla çoğalıyor. Dünyanın cömertliği, duyarsız yetkililerce daha iyi bir gelecek adına ciddi şekilde istismar edildi. Şimdi ise, geleceği tam da şu anda gerçekleşmesi için tasarlamaya çalışıyoruz. İnsanlar, kolonyal içgüdülerini sinsi bir mucizeyle beslemek için başka bir gezegene inmeye heves ediyorlar. Ama biz muhteşem manzaralarıyla dünyaya sahibiz, dünya hâlâ görülmek ve saygı görmek için duruyor. Bu yapıtta izleyici, acıyla kıvranan dünyayı temsil eden hareketli bir zemin gözlemleyecek.



Down to Earth is an installation that uses electronics as its form of expression. No matter how loud we get to pronounce that mother earth is crying, we are going down the hill with no brakes at all. Despite all the ignorance, moreover, we neglect the case of projecting a future with the scarcity of land for a living. The population of humans on earth is increasing with an unavoidable multiplication. The generosity of the earth has been abused severely by the senseless authorities for the sake of a better future. Now we are striving to draw the future to happen right now. People are eager to land on another planet to cherish their colonial instinct with an insidious wonder. But we have the earth, with its marvelous landscapes, the earth sits still to be seen and respected well. In this piece, one will observe a moving ground that represents earth writhing with pain.

SETH CLUETT



Seth Cluett besteci, görsel sanatçı ve yazardır. Fotoğraf ve resimden, yerleştirmeye, performans ve eleştiri yazılarına uzanan çalışmalara imza atan sanatçının “incelikli... baştan çıkarıcı, sürükleyici” (Artforum) ses çalışması, “titizlikle odaklanmış ve ayrıntılarla dolu” (e / i) ve “dramatik, güçlü ve doğayla uyum içinde” (The Wire) olarak nitelendirilmiştir. Foundation for Contemporary Arts Emergency Fund ve Meet the Composer programlarından hibe kazanan sanatçının eserleri The Whitney Museum (New York), MoMA / PS1 (New York), Moving Image Art Fair, CONTEXT Art Miami, GRM (Paris) ve STEIM (Amsterdam) gibi uluslararası mekanlarda sergilenmiştir.

Cluett, Müzik alanında (Bilgisayar Müziği ve Ses Çalışmaları) Öğretim Üyesi, Columbia Üniversitesi'nde Bilgisayar Müzik Merkezi ve Ses Sanatı Programı Direktör Yardımcısı ve Nokia Bell Labs'ta “Sanat ve Teknoloji Deneyleri” konusunda Misafir Sanatçı olarak çalışmaktadır.

Seth Cluett is a composer, visual artist, and writer. With work ranging from photography and drawing to installation, performance, and critical writing, his “subtle...seductive, immersive” (Artforum) sound work has been characterized as “rigorously focused and full of detail” (e/i) and “dramatic, powerful, and at one with nature” (The Wire). The recipient of grants from Foundation for Contemporary Arts Emergency Fund and Meet the Composer, his work has been presented internationally at venues such as The Whitney Museum, MoMA/PS1, Moving Image Art Fair, CONTEXT Art Miami, GRM, and STEIM.

Cluett is a Lecturer in Music (Computer Music and Sound Studies), the Assistant Director of the Computer Music Center and Sound Art Program at Columbia University, and is Artist-in-Residence with Experiments in Art and Technology at Nokia Bell Labs.

www.sethcluett.com



Kapanışın İmkansızlığı

2021

Tek Kanal Video, 2 Kanal Ses

The Impossibility of Closure

2021

Single Channel Video, Two Channel Sound



“Senkronik bir bütünün içine kapanışın imkânsızlığını ve açıklığı yaratan şey, uzamsal dizilim ve sıralanma olgusudur. Ya da bir başka deyişle, bu uzamın şans/açıklık unsuru, her biri kendi içinde kaotik olmayan yapıların yan yana bir arada var ve mevcut olmasından doğmaktadır.”

Doreen Massey, For Space (2005)

İzolasyonun giderek arttığı günümüzde, kamusal yeşil alanların evin sınırlarından ve şehrin kalabalığından kurtulmak için gidilebilecek bir yer olarak halka açık yeşil alanların önemi büyümüş ve rolü artmıştır.

Sürekli sıkışık yolları ve hareketli ticaretiyle şehir ile kentin parkları arasındaki kesişme noktası sadece yeşil ve grinin birleşme alanı değil, aynı zamanda iş ve eğlence dünyalarının net bir şekilde tanımlanmasını sağlamak için çitler, duvarlar ve kapılarla çevrelenmiş ve fiziksel olarak ayrılmış bir sınır bölgesidir. Bununla birlikte, şehir yaşamının birbirine komşu olan yüzlerini birbirinden ayıran gözenekli sınır duvarlarının içinden bazen sızan, bazen de patlayan kentsel ses manzaraları her zaman ısrarcı bir şekilde üst üste binerler. Zihnimiz, doğal manzaranın, kuşların, köpeklerin ve oynayan gürültülü insanların lokal ses manzaralarını algılamaya çalışırken bu sesleri bir kenara iter, fakat ıssızlıktan kaçan her ses karmaşasında bir gerilim ve bir güzellik vardır. Mağduriyet ve ödüllendirilme arasında sürekli değişen roller, her biri kendi zamanında ve kendi yöntemiyle nelerin sevilmesi ve nelerin istenmemesi gerektiğine işaret eder.



"It is the fact of spatial juxtaposition which produces the openness, the impossibility of closure into a synchronic totality. Or, to put it the other way around, this element of the chance/openness of space results from the coexistence of structures which are each in themselves by no means chaotic."

Doreen Massey, For Space (2005)

These current times of increased isolation have amplified the role of public green space as a destination for respite from the confines of the home and the congestion of the city.

The seam between urban parks and the city, with its busy roadways and bustling commerce, is not merely a juxtaposition of green and gray, but a physically demarcated border cordoned off by fences, walls, and gates to ensure the clear delineation of work and leisure. There is always, however, the persistent superimposition of the urban soundscape, sometimes seeping, sometimes blasting through the porous boundary that separates these neighboring facets of city life. The mind pushes these sounds aside while taking in the heterogeneous multiplicity of the natural landscape, the local soundscape of birds, dogs, and boisterous people at play, but there is a tension and a beauty to each complex of sounds, each eschewing solitude. The constantly shifting roles between nuisance and gift point up what is to be loved and loathed, each in its own time, in its own way.

ZAFER ARACAGÖK (SIFIR)

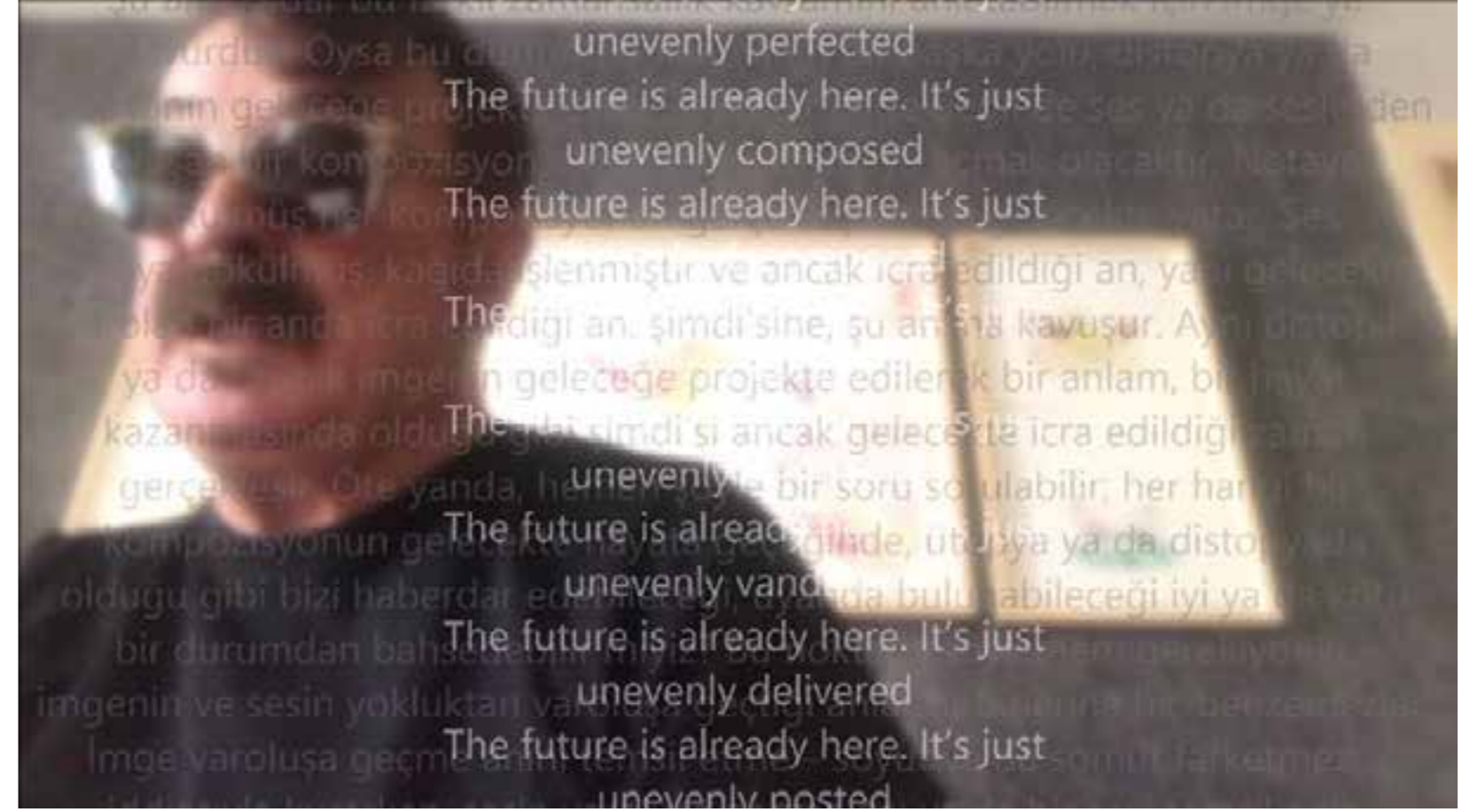


Zafer Aracagök çıkış noktasını Deleuze ve Guattari felsefesinden alan, duyusalılık temelinde işitsel ve görsel kavramlar üreten bir düşünür ve beste-bozucudur. Metinsel, işitsel, görsel işlerinde düşünürlerin felsefesinde yer alan olumsuzun gücünü yeniden şekillendirerek güncel sanat ve felsefede bugün artık iyice yer etmiş varlıkbilimsel, olumlayıcı ve ivmeci yaklaşımlara karşı yeni stratejiler üretmektedir. Deneysellikten çok deneyimselliğe önem veren sanatçının ses işlerinde bir kulak zarına sahip olmayan ama her şeyiyle kulak kesilen birey-kaç'ın varlığa geçişi kutlanır.

Aracagök, Türkiye ve yurt dışındaki üniversitelerde Kıta Felsefesi ve Sanat Kuramı alanlarında dersler vermiş, kıta felsefesi ama bilhassa Deleuze ve Guattari felsefesindeki imge, ritim, rezonans ve gürültü gibi konular üzerine birçok akademik makale ve kitap yayınlamıştır. Son çalışmaları arasında, her ikisi de Punctum Books NYC tarafından yayınlanmış Atopological Trilogy: Deleuze and Guattari (2015) ve Nonconceptual Negativity: Damaged Reflections on Turkey (2019) vardır.

Sanatçı elektronik/deneyimsel türde müzik üretimine 2000 yılında SIFIR adı altında başlamış; 2000-2005 yılları arasında Ada Müzik'ten üç albüm yayınlamıştır. Bunların arasında en dikkat çekicisi, Nietzsche felsefesi ve düşünürün Torino'da delilikle sonuçlanan krizi ile ilgili olan Ben Aptalım Çünkü Ölüyüm, Ben Ölüyüm Çünkü Aptalım (2005) olmuştur. Ardından sırasıyla KOG (2009); I Want to Be a Suicide Bomber (2011); Zazou and the Closets on House-Darkness (2013) adlı albümleri İngiltere'de White Label Music tarafından yayınlanmıştır. SIFIR Belçikalı plak şirketi Sub Rosa'nın 2016'da yayınladığı Anthology of Turkish Experimental Music 1961-2014 yer almıştır. Beste-bozucunun son işleri arasında, Almanya'da Mille Plateux/Force Inc. tarafından yayınlanan Ultra Black of Music derlemelerindeki deneyimseller ve 2020'de İtalyan Rizosfera adlı plak şirketinin çıkardığı Chaos Variation VII (Obsolete Capitalism ile) adlı plak vardır. Plak aynı zamanda İngiliz plak şirketi Rough Trade tarafından Rough Trade Exclusive olarak basılmıştır ve dağıtımı yapılmaktadır.

www.sifiro.com



Zafer Aracagök is a philosopher and a de/composer from Istanbul who produces affective aural and visual concepts which find their point of departure in the works of Deleuze and Guattari with an interest to rethink the force of the negative in the philosophers' work so as to fabulate new strategies in face of the ontologising, affirmationist and accelerationist tendencies in contemporary philosophy and art. Concentrating on experientiality rather than experimentality, his sound works move towards a becoming-all-ears with no tympanum to welcome the coming into being of the -dividual.

Aracagök taught Continental Philosophy and Philosophy of Art at various universities in Turkey and abroad. He published many scholarly articles on the issues of image, rhythm, resonance and noise in continental philosophy and particularly in the philosophy of Deleuze and Guattari which appeared in international academic journals. Among his most recent books available in English Are Atopological Trilogy: Deleuze and Guattari (2015) and Nonconceptual Negativity: Damaged Reflections on Turkey (2019) both published by Punctum Books NYC.

He started producing electronic/experiential music in 2000 under the name of SIFIR which means "zero" in Turkish. Between 2000-2005 he released three albums by Ada Music of Istanbul, the most notable of which was I'm Stupid Because I'm Dead I'm Dead Because I'm Stupid (2005), commemorating Nietzsche's philosophy and his collapse in Turin. Later on his albums, KOG (2009); I Want to Be a Suicide Bomber (2011); Zazou and the Closets on House-Darkness (2013) were released by White Music Label, UK. His music also appeared in Sub Rosa's Anthology of Turkish Experimental Music 1961-2014 in Belgium in 2016. His most recent de/compositional pieces were released by Mille Plateaux/Force Inc. in Ultrablack of Music compilations in DE and by Rizofera as Chaos Variation VII (with Obsolete Capitalism) in Italy and as Rough Trade Exclusive in UK in 2020.



Gelecek Zaten Burada

2021

Ses Sanatı, 08:46

The Future Is Already Here

2021

Sound Art, 08:46

GELECEK ZATEN BURADA

Distopya'nın kavramsal olarak temelinde, şu an içinde bulunulan hayattan duyulan hoşnutsuzluğun gelecekte daha da kötüleşeceği ve bizleri daha da karanlık bir geleceğin beklediği öngörüsü vardır. Ütopyanın aksine, bugün içinde yaşadığımız koşullardan yola çıkılarak oluşturulan bir imgeyi daha sert, karanlık ve boğucu anlamda geleceğe projekte eder.

Böyle bir projeksiyon imkanını yaratan şey, gerek ütopya gerekse distopya olsun, geçmiş-şimdi-gelecek olarak üç alana bölünmüş zaman kavramıdır. Oysa bu tür bir zamansallık anlayışının, Sokrates ve Plato öncesi düşünürlerin ya da Stoiklerin zamansallık anlayışıyla yakından uzaktan bir alakası yoktur. Özetleyecek olursak, Stoiklere göre zaman sonsuz bir şimdi'den oluşur: zamansallığı kuran şey ise geçmiş ve geleceğin sürekli bir hareket içeren bir akışla, birbirine zıt yönlerden şimdiye doğru akmasıdır.

Eğer zamansallığı bu şekilde kavrayacak olursak, geleceğe projekte edebileceğimiz bir imge yoktur. Olan her şey şu an, burada olmaktadır ve hoşnutsuzluğun imgesini oluşturan şey sürekli geçmiş ve gelecekte şu an'a akan imge kırıntılardır, imge sürekli bir hareket ve değişim içindedir.

Şu ana kadar bu farklı zamansallık kavramını anlatabilmek için imge'ye başvurduk. Oysa bu durumu açıklamanın bir başka yolu, distopya ya da ütopyanın geleceğe projekte ettiği şeyin bir imge değil de ses ya da seslerden oluşan bir kompozisyon olduğunu tartışmaya açmak olacaktır.

Notaya dökülmüş her kompozisyonun gerçekleşme anı gelecekte yatar. Ses notaya dökülmüş, kağıda işlenmiştir ve ancak icra edildiği an, yani gelecekte var olan bir anda icra edildiği an, şimdi'sine, şu an'ına kavuşur. Aynı distopik ya da ütopyik imgenin geleceğe projekte edilerek bir anlam, bir hayat kazanmasında olduğu gibi şimdi'si ancak gelecekte icra edildiği zaman gerçekleşir. Öte yanda, hemen şöyle bir soru sorulabilir: herhangi bir kompozisyonun gelecekte hayata geçtiğinde, ütopya ya da distopyada olduğu gibi bizi haberdar edebileceği, uyarıda bulunabileceği iyi ya da kötü bir durumdan bahsedebilir miyiz? Bu noktada söylemem gerekiyor ki, imgenin ve sesin yokluktan var oluşa geçtiği anlar birbirlerine hiç benzemezler. İmge var oluşa geçme anını temsil etme – soyut ya da somut fark etmez – iddiasıyla kurarken, sesin var oluşa geçme anı ya da bir şeyi temsil edip etmediği Schopenhauer'den beri tam bir muammadır. Akliselime göre, herhangi bir sesin ses olabilmesi için bir nedene ihtiyacı vardır. İnsan sesi, hayvan sesi, herhangi bir doğa sesi, nedensiz var olamaz. Elimize bir iğne battığında "ah" diye haykırdığımız gibi bir sesin yokluktan var oluşa geçmesi için bir iğneye, besteciye, enstrümana, icracıya, yani gelecekte önce varolan bir nedene ihtiyacımız vardır ki ses bu nedensellik ilişkisi ile var oluşa geçebilsin.

Nedensellik açıklanabilen sesin yokluktan var oluşa geçme anına Tinnitus adını verdiğimiz ve hâlâ net bir açıklamaya kavuşmamış rahatsızlıkta ne olur? İşitilen sesler, fısıltılar, çığlıklar, çınlamalar nereden ve nasıl hasıl olur? Bu sesler biz işitmesek de hep varolmakta olup da, yalnızca işitme organımızda, kulak zarlarımızda bir arıza olunca mı işitilebilir hale gelirler? Tinnitus onu yaşayan için bir cehennemdir: insanla her zaman var olan bir cehennem. Sesin gerçek doğası bu olabilir mi? Ses diye nitelendirdiğimiz şeyin ötesinde, ardında, nedensellik içermeyen şey nedir? Şimdi'den duyulan hoşnutsuzluğun gelecekte daha da kötüye gideceğini varsayan distopya, herhangi bir distopik durumdan daha da kötüsünü yaşadığımız, distopya'nın şimdi'yi ele geçirdiği günümüzde, sesin örtbas edilen doğasını ortaya çıkartmaktan yana mıdır? Artık geleceğe hiç ihtiyacımız kalmamış mıdır?

Durum şunu gösteriyor ki bugün COVID-19 virüsü sonucu içine hapsediğimiz sessizliğin, geleceğe bir projeksiyon yapabileceği imkansızlığının altında bugüne kadar inandığımız, sesin var oluşa geçme koşulunu oluşturduğunu varsaydığımız nedensellik, neden-sonuç ilişkisi var. Bu anlamda, distopya artık bugün, şimdi, şu an'a dönüşmüş, üstümüze karabasan gibi çökmüşse, bunun içinden bir kaçış hattı yaratmamız belki de bugüne kadar içinde yaşadığımız, inandığımız zamansallık anlayışını geride bırakmamıza bağlıdır. Belki distopya'nın şimdi'yi tamamıyla ele geçirmiş olmasının böyle bir avantajı vardır: belki bu sayede ses ile olan ilişkimizi gözden geçirmenin, tekrar düzenlemenin, düzenlemeden düzenlemenin vakti gelmiştir.

Yukarıda sözünü ettiğimiz kavramsallaştırma çabasıyla birlikte bu çalışmanın çıkış noktasını William Gibson'ın önce kişisel bir yazışmasında, ardından az bir farkla Neuromancer (1984) adlı romanında geçen bir cümle oluşturmaktadır: “Gelecek zaten burada. Sadece eşit olmayan bir şekilde dağıtılmış”.

Geleceğin, gerçekliğini geleceğe projekte edilen bir karanlık imgeyle kuran distopyanın bugün'e gelmiş, dönüşmüş olduğu iddiasını güçlendirmek için Gibson'dan alıntıladığım cümleden yola çıkarak 84 tane, birbirinden farklı varyasyon ürettim. Bu varyasyonları dünyanın farklı ülkelerinden gelen 68 katılımcıya farklı dillerde okutturup, 313 farklı ses kaydı elde ederek, GELECEK ZATEN BURADA adlı beste-bozumunu oluşturdum. Şimdi'ye farklı bir açıdan yaklaşmak ya da şu an içinde yaşadığımız karanlıktan kurtulabilmek için 8:46 dakikalık bir dinleme süresinin yeterli olduğunu tabii ki düşünmüyorum ama en azından böyle bir olasılığa kulaklarımızla işaret etmek istedim.

THE FUTURE IS ALREADY HERE:

The conceptual basis of dystopia consists of a foresight that the discontent we feel about our lives at the moment will get even worse and a much darker future awaits us. Contrary to utopia, a dystopia creates an image from the conditions we live today and projects it into the future in a harsher, darker and suffocating way.

What gives possibility to such a projection, whether it is utopia or dystopia, is our concept of time that is divided into three components such as past, present and future. However, such an understanding of time had got nothing to do with pre-Socratic philosophers' or with the one of the Stoics. Briefly, according to Stoics, time consists of an infinite 'present': what establishes temporality is the past and the future flowing into the present from opposite directions in a constant movement and flow.

If we grasp temporality in this way, there will be left no image that can be projected into the future because when everything happens here and now what forms the image of discontent would dissolve into the bits and pieces of images constantly flowing from the past and the future into the present where the image would be in a perennial movement and change.

Until now, we have used images to explain this different concept of temporality. However, another way of explaining this would be by way of opening up our discussion to a replacement. What happens if the issue of image in our discussion of temporality is replaced by sound or a composition of sounds?

As we know it from experience, the moment of realisation for each compositional notation lies in the future. The sound might be notated and put on paper but it arrives its 'present', its 'now' only when it is performed, that is, when it is performed in a future moment. Just like a dystopian or a utopian image gaining meaning and life by being projected into the future, the 'present' of the composition is realised when it is performed in the future. On the other hand, we can immediately raise the following question: what is the moment of passing from non-being into being of a sound whether in a utopic or dystopic framework? Here, I should say that the moments when images and sounds pass from non-being into being or presence do not resemble each other at all. While an image establishes its moment of coming into being through a claim to representation – be it abstract or concrete – the moment when a sound comes into being or whether it represents anything has been a complete mystery since Schopenhauer.

According to common sense, sound needs a reason to become a sound. Human sounds, animal sounds, any sound of nature cannot exist without a reason. Just like when we scream 'ouch' when for example our finger is pricked by a needle, a sound needs a needle, a composer, an instrument, a performer to be able to pass from non-being into being; in other words, it needs a reason that already exists prior to its future moment of realisation so that it can pass into being through a relationship of causality.

What happens to sound, the sound's passage from non-being into being when it comes to Tinnitus, an affliction for which there is still no clear, exact, scientific explanation? What happens to sound's passage from non-being into being when there is no apparent reason? What happens to this passage when causality does not apply any more? From where and how do these sounds, whispers, screams, and ringing that one hears originate? Do these sounds

always exist even if we do not hear them? Can they only be heard when there is a problem in our hearing organ or our eardrums? Tinnitus is a living hell for those who experience it: a hell that lives with the afflicted constantly. Could this be the true nature of sound? What is it that lies beyond or behind this thing we call sound, which does not involve causality? Does dystopia, which assumes that the discontent we feel about the 'present' will get even worse in the future, stand forth revealing the concealed nature of sound of our age in which we are experiencing a much worse situation than any dystopia, and in which dystopia has taken over our present? Do we no longer need the future at all?

The current situation shows that behind the silence that we are trapped in today and behind the impossibility of making a projection into the future due to the COVID-19 virus, there lies the disappearance of causality, the relationship of cause and effect, which we have always believed in and assumed to be the prerequisite for sound's coming into being. In this sense, if dystopia has turned into today, into now, into the present moment, looming over us like a nightmare, then perhaps it is by leaving behind the understanding of temporality which we have lived in and believed in until now that we can be able to create a line of flight, a line of escape. Perhaps there is such an advantage to dystopia completely taking over the 'present': perhaps it is time that we review, rearrange and reorganise – re-regulating without regulating – our relationship with sound.

Finally, what constitutes the point of departure for this work, along with the conceptualization outlined above, is a sentence by William Gibson, which he first wrote in a personal correspondence and then used, with a slight change, in his novel Neuromancer (1984): “The future is already here. It's just unevenly distributed.”

To reinforce the claim that the future is now, and that dystopia, which establishes its reality through a dark image being projected into the future, has become our truth today, I have produced 84 different variations based on this quote from Gibson. By having 68 participants from different countries read these variations in different languages and creating 313 different sound recordings, I have de-composed THE FUTURE IS ALREADY HERE. Of course, I do not think that 8:46 minutes of listening time is enough to approach the 'present' from a different angle or to escape the darkness that we are currently imprisoned, but I wanted at least to point to such a possibility through our ears.

SALOMÉ VOEGELIN + DAVID MOLLIN



Salomé Voegelin, sosyopolitik ve disiplin dışı istifadeci tutum olarak dinleme konusuna odaklanmış bir sanatçı, yazar ve araştırmacıdır, Performans ve yayıncılık hakkında makaleler, kitaplar ve yazılar kaleme almaktadır. *Sonic Possible Worlds* (Bloomsbury, 2014) başlıklı kitabı, 2021 yılı başında gözden geçirilmiş ikinci baskısıyla tekrar yayınlanmıştır. Bu kitabında, Voegelin, olası dünyalar ile ilgili tartışmayı bedenlerin sonik olanaklarına ve olanaksızlıklarına genişletmekte ve sesinden türettiği farklı bir bedenin hikayesini anlatmaktadır: insanlar, insansı yaratıkları, canavarlar, vampirler, bitkiler, şeyler ve henüz bir isim vermediğimiz, fakat bir sonik felsefesinin işitmeye ve isimlendirmeye başlayabileceği her şey arasında *Hearing the Continuum Between Plural Bodies* (*Çoklu Bedenler Arasındaki Sürekliliği İşitmek*).

Voegelin'in pratiği katılımcı, kolektif ve komünal yaklaşımlara dayanmaktadır. Mark Peter Wright ile düzenli disiplinler arası dinleme ve ses yaratma etkinliği olan *Points of Listening*'de (www.pointsoflistening.wordpress.com) bir araya gelir ve performans yoluyla küratoryal konvansiyonları aksi yönde kürate eder. İngiliz araştırma konseyi sponsorluğundaki "Listening Across Disciplines II" isimli projenin Baş Araştırmacısıdır (www.listeningacrossdisciplines.net). 2008 yılından bu yana, sesler, şeyler, insan sesleri ve yazıların yarattığı olanaklarla sosyopolitik, mimari ve estetik aktüalitetleri ve yerleri tekrar ele alan bir uygulamada David Mollin ile beraber çalışmaktadır (Mollin+Voegelin).

Voegelin, London College of Communication, University of the Arts London'ın Ses bölümünde profesördür ve şu anda University of Fine Arts Braunschweig'de Ses Araştırmaları profesörlüğü yapmaktadır.

www.salomevoegelin.net



David Mollin, profesyonelleşmiş çağdaş sanat dünyasındaki olumsuzluk fikirleriyle ilgilenen bir sanatçı ve yazardır. Özellikle gücün konsolidasyonu ve metalaştırılması girişimlerinin etkisi ve bu süreç neticesinde ortadan kaybolan ve işleri kritik derecede eksik bırakan öğeler üzerine çalışmaktadır. Bu da somutlaşamayan ve sürekli olarak söylem üretiminde yer alan bir sanat yapısının somutlaştırılması sürecinde yazının ve sesin kullanımına artan bir ilgi duymasına yol açmıştır.

Geçmiş sergileri arasında; Tate Modern'de sergilenen "Big Blue" enstalasyonunun bir parçası olan "Century City", Bregenz Kunstverein'de "Gymnasion", Redux Project Space Londra'da "Sir@Eal" ve St Louis, ABD'deki Crowe T. Brookes Gallery'de "I Can't Fight This Feeling" sayılabilir. Bunlara ek olarak David, Matthew Arnatt ile "The Lisson Gallery", "David Mollin's Lawyer Paintings at a House in Bow" ve "100 Reviews" projelerinde beraber çalışmıştır. Alberta Press ile yaptığı diğer yayınlar arasında Matthew Arnatt ve Peter Fillingham ile birlikte yazdığı "Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer, The 50th Venice Biennale" (Düşler ve Çatışmalar: İzleyicinin Diktatörlüğü, 50. Venedik Bienali) yer alır. John Reardon ile birlikte "ch-ch-ch-changes: Artists Talk About Teaching" (Ridinghouse, 2010) kitabının ortak editörlüğünü yapmıştır.

David Mollin, 2010 yılından itibaren Swiss Church London ile sanat programı organize ve teşvik etmektedir. Bu program, Goldsmiths MFA Küratörlük programıyla düzenlenen yıllık bir serginin yanı sıra, bireysel etkinlikler ve sergiler de içerir. 2008 yılından itibaren Salomé Voegelin ile beraber çalışmalar yapmaktadırlar. Üzerinde birlikte çalıştıkları yerleştirmeler, performanslar, kompozisyonlar ve metinler genellikle başka kişilerle iş birliği de içermekte ve uluslararası alanda yer almaktadır (örneğin: Artisphere Washington DC, 2016, Dokumenta 14 Radio, 2017, Manifesto of Rural Futurism, Palermo 2018 ve Melbourne Avustralya, 2019). İkili şu anda, İsviçre Bern Kleefeld'de bir ilkokulun yeni bir yedek binası için mekana özgü ve katılımcı bir ses çalışması tasarımı ve uygulaması için bir komisyon üzerinde çalışıyorlar.

www.davidmollin.net

Salomé Voegelin is an artist, writer and researcher engaged in listening as a sociopolitical and profitably interdisciplinary practice. She writes essays, books and text-scores for performance and publication. Her book *Sonic Possible Worlds* (Bloomsbury 2014) was republished in a revised second edition at the beginning of 2021. In it Voegelin expands the discussion of possible worlds into the sonic possibility and impossibility of the body, and fabulates a different body from its sound: *Hearing the Continuum Between Plural Bodies*; between humans, humanoid aliens, monsters, vampires, plants, things and anything we have no name for yet but which a sonic philosophy might start to hear and call.

Voegelin's practice engages in participatory, collective and communal approaches. She co-convenes, with Mark Peter Wright, the regular cross-disciplinary listening and sound making event *Points of Listening* www.pointsoflistening.wordpress.com, and uncurates curatorial conventions through performance. She is the PI (Principle Investigator) of the UK research council funded project *Listening Across Disciplines II* www.listeningacrossdisciplines.net. And since 2008 she collaborates with David Mollin (Mollin+Voegelin) in a practice that reconsiders sociopolitical, architectural and aesthetic actualities and sites through the possibilities of sound, things, voices and texts.

Voegelin is a Professor of Sound at the London College of Communication, University of the Arts London, and currently represents the Professorship in Sound Studies at the University of Fine Arts Braunschweig.

www.salomevoegelin.net

David Mollin is an artist and writer concerned with ideas of contingency within the professionalised contemporary art world. In particular, he works with the effect of the attempts at power consolidation and commodification and those elements of the work that disappear as a result of such a process, rendering work critically incomplete. This has led to an increasing interest in the use of writing and sound as a process of materialisation of an artwork that fails to materialise, living perpetually within discourse production.

Past shows include *Century City* as part of the *Big Blue* installation at Tate Modern, *Gymnasium* at the Bregenz Kunstverein, *Sir®Eal*, at Redux Project Space London and *I Can't Fight This Feeling* at Crowe T. Brookes Gallery in St Louis, USA. In addition, David has worked collaboratively with Matthew Arnatt on the projects *The Lisson Gallery*, *David Mollin's Lawyer* paintings at a House in Bow and *100 Reviews*. Other publications with Alberta Press include *Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer*, *The 50th Venice Biennale*, co-authored with Matthew Arnatt and Peter Fillingham. He co-edited 'ch-ch-ch-changes: Artsits talk about teaching', with John Reardon, published by Ridinghouse, 2010.

Since 2010, he has been organising and instigating the arts programme, in collaboration with and for, the Swiss Church London. This has included an annual exhibition organised with Goldsmiths MFA curating course, as well as individual events and exhibitions. And since 2008, he has worked collaboratively with Salomé Voegelin. Their collaborative installations, performances, compositions and text pieces often include further collaborators and take place internationally (e.g. *Artisphere* Washington DC, 2016, *Dokumenta 14 Radio*, 2017, *Manifesto of Rural Futurism*, Palermo 2018 and *Melbourne Australia*, 2019). They are currently working on a commission to design and realise a site-specific and participatory sound work for a new replacement building of a primary school in Bern Kleefeld, Switzerland.

www.davidmollin.net



KAPALI ALANLAR, AÇIK ARAZİLER: ÇİTLERE KARŞI SÖZCÜKLER

David Mollin + Salomé Voegelin

Bu makale sınırlar ve bölmeleri, dinleme ve kayıt süreci üzerinden ve metinsel fonografi açısından ele alıyor. Yerin, dilbilgisinin ve bedeninin etrafındaki çitlere ilişkin kelimelerle bir saha kaydı sunuyor. Üretilen kayıtlara değil, mekan ve dilin icrası olarak kayıt sürecinin kendisine odaklanıyor ve bunu yaparken, sürecin sunduğu imkanların koşulları üzerine düşünüyor: imkansızlıklar şeklinde sahayı ve onu kaydeden özneyi çevreleyen erişim ve kısıtlamaları düşünüyor.

Şair John Clare'den ve onun, 1750 tarihli Enclosures Act'e (Çitleme Yasası) karşı şiirlerinde kelimelerin açık sahasını icra etme çabasından bahsedip erişimin çeperlerinde Clare ile birlikte yürüyerek, çitlerin ve dilbilgisinin şiddetini Étienne Balibar'ın bahsettiği siyasal kontrol şiddeti çerçevesinde ele alıyor, kapalı alanların sınır çizgilerini şiddet karşıtlığıyla değil de ses ve konuşmanın bölünmezliğiyle aşmak için Luce Irigaray ile birlikte "bilinmeyen topraklar" ihtimalini gerçekleştiriyoruz.¹

Ses tek bir çizgiye uymaz, duyulduğu alan içerisinde dinleyiciyi çepeçevre saran ses yoğunluklarının bölünmezliğini gösterir. Yerleşik bir katılım üretir ve talep eder; askeri, siyasi veya kapitalist girişimler için toprakların bölünmesi ve kapatılması ihtimali yüzünden görsel hayal gücünde sınırlandırılmıştır bu katılım. Fakat bu tür bir sınırlama ve erişim kısıtlaması aynı zamanda saldırgan bir vizyona yönelik arzu ve gerekçe de sunar: görsel sınırları yok eden ve arada kalanları sese döken işitsel bir hayal gücü; "şunun" veya "bunun" ortaya çıkmasını sağlayan çizgileri değil de onlar arasındaki ilişkileri ve etkileşimleri kaydettiğimiz işitsel bir hayal gücü.² Öyleyse kayıt edilen, bir malzeme değil de semantik ve siyasal çizgiyi kıran, simgeyi olduğu gibi açığa çıkarmayı reddedip bilinmeyen bölgelere parça parça giren bir tür performans kalıntısıdır: "bilimin, dünyanın yazı dili olmasıyla [haritacılık ve haritalar, dil ve dilbilgisi] bastırılan tüm anlatılara, hikayelere ve güzergahlara" giren.³ Çünkü, Harun Farocki'nin de belgesel filmler üzerine konuşurken uyardığı üzere buradaki tehlike, kaydedilen saha bilinmezliğini korurken kayıt cihazının ve tesisinin görünür ve tanınır hale gelmesidir.

¹ Thrift, 'Performance and Performativity: A Geography of Unknown Lands', s. 133.

² Massey, Doreen, For Space, Londra: Sage Publication, 2005, s. 9.

³ a.g.e., s.25

Farocki, televizyonda belgesel adıyla yayınlanan şeylerin çoğunun çekilen şeyin konusundan ziyade belgeleme yöntemlerine odaklandığından şikayetçidir. 1947 yılından bir haber kaydının asıl belgelediği, asıl gösterdiği şeyin, bu haber kaydının yayına nasıl hazırlandığı ve o dönemde geçerli konuşma kuralları olduğunu söyler. O döneme ait şeylerin nasıl gözüktüğünü ya da konuşan kişinin neden bahsettiğini neredeyse hiç göstermez.⁴

Farocki'nin söylediklerinden anladığımız, kayıt cihazının kendisine değil de kayıt altına alınan şeye ulaşabilmek için farklı olanı, alışılmadık olanı her gün yenilememiz gerektiğidir: bulunduğumuz yerin siyasal düzenini tekrar teyit etmek yerine sahayı icra etmek için, bulunduğumuz yere ilişkin dinleme yapmak-ses üretmek için.

Bu tavsiyeden yola çıkarak bu makale de haritalara ve onların idari diline, sınırlarına ve çitlerine bir tür karşı koyma biçimi olarak sahanın icra edilmesini önermektedir. Tüm bunlar sahayı anlaşılır kılarken aynı zamanda bir şeyleri dışarıda bırakmak suretiyle yönetip içeride tutulanı meşru kılarlar. Bunun yerine sahaları yeniden tasarlamak, düzenlerini yeniden kurmak, farklı bir saha ortaya koyup bulunduğu yere dair yeni bir hikaye anlatmak için yumruklarımızı yüzeylere vurup görsel yollar boyunca güçlü adımlarla yürüme çağrısı yapıyoruz.

Mekan ve dilbilgisi kuralları içinde koordine edilmiş, hizaya sokulmuş haldeyiz: temassız ve boş bir biçimde izleniyor, haritalanıyor, eşleniyor, sokak sokak görüntüleniyoruz. Dil ve coğrafya temelli bu taksonomik çerçeveler, şeylerin ve onların tanımlarının ayrı ayrı var olmaktan çıkıp teke indirildiği dijital dünyada daha da hız kazanıyor: harita yerin kendisi haline geliyor, sözcükler komut oluyor. Bu hızlanma çerçevesinde sınırlar ve çitler daha güçlü bir etkiye sahip olurken, onların görsel rejimlerinin ikna kabiliyeti de artıyor. Bu sebeple biz hem dijitalin ritmine karşı koyarak hem de ona ayak uydurarak sahayı icra ediyoruz; Clare'in şiirlerinde var olan, sesin nefes alan vücut bulmuş hali olarak anlaşılan çift seslilikte, iki farklı sesli harfin çarpışmasında hem sanal hem de gerçek sınır ve duvarlara karşı koyan bir direniş bulmaya çalışıyoruz.

⁴ Volker Pantenburg, "Now that is Brecht at last!" Harun Farocki's Observational Films, in Documentary across Disciplines, Erika Balsam and Hila Peleg, ed. Cambridge MA and London: MIT Press, 2016, s. 159.

Sahanın icra edilmesi bir sınır ihlalidir; siyasal kontrolün ve dilbilgisi kurallarıyla yoksun bırakılmış dilin aşılmasıdır. Biz bu ihlali ses alanında ve metin alanında gerçekleştiriyoruz; bunu da, bir şeyleri belgelemek veya haritasını çıkarmak için değil, pratikte aidiyet ve özneliği canlandırmak ve halihazırda bize sunulan çizgilere alternatif gelip geçici yörüngelerin gerçekliğinde yürümek için yapıyoruz. Bu saha kaydıyla yapılan müdahale politiktir. Sesin görünmez dünyası üzerinden görsel dünyanın sınırlarını anlamayı, bu sınırların bedenler ve kimlik üzerindeki sonuçları üzerine düşünmeyi amaçlar: pasaport kontrol noktaları ve ülke sınırları şeklinde vücut bulan gerçek sınırlar ile inanç sistemleri ve kültürel farklılıklar üzerinden var olan ideolojik sınırları.

Clare'in akıl sağlığı, etrafı çitlerle sarılmış, kapatılmış bir arazinin bozuk ritminden muzdaripti. Bu durumun onun bir akıl hastanesinde yatmasına da etkisi oldu. Bu da erişimimiz olan yerlerle aramızda var olan derin bağı göstermektedir bize: gidebileceğimiz yerler ve olabileceğimiz şeyler arasındaki derin bağ.

İlerledikçe silinir yol

Peşin hükümler ve göz yordamına dayalı kurallar/kılavuzlar, başka bir deyişle "rules of thumb" çerçevesinde hareket ediyoruz. Burada bahsedilen "rule of thumb", 18. yüzyıldan kalma gülünç bir İngiliz yasasına dayanıyor. Söz konusu yasa erkeklere, kullandıkları sopa kendi baş parmaklarından kalın olmamak şartıyla karılarını dövme izni veriyordu. Baş parmağın kalınlığı ya da mikrofonun boyutu, maternal bir alan olan çevreye uygulanabilecek şiddetin boyutunu, çevrenin nasıl kullanılabileceğini, nasıl zapt edilebileceğini ve sömürülebileceğini ölçmeye yarıyor. Baş parmak ve mikrofon öne çıkıyor, komut verip kontrol ediyor, böylece kayıt tuşuna basıp yürümenin, şu ya da bu şekilde uzlaşmalar veyahut şiddet yoluyla dikte edilmeyeceği fikri garip gelmeye başlıyor.

Étienne Balibar şiddetin ortadan kaldırılabileceği görüşünün, siyasete dair fikrimizin ve siyasi kurumlarla siyasi uygulamalar tarafından kontrol edilmeyi kabul etmemizin temelinde yattığını söylüyor. Bu, nasıl reddedeceğimizi bilmediğimiz bir şiddet, çünkü şiddeti kontrol etme çabası, hayatlarımızın bağlı olduğu şiddet ve şiddet karşıtlığı arasındaki sonsuz döngü içinde siyasetin olasılıklarını bastıran bir güce dönüşüyor, alternatif bir

hayal gücü veya yol bırakmıyor.⁵

İşitilenin kaydını üretmek amacıyla kayıt tuşuna basmak bu döngüsellik içinde gerçekleştirilen bir eylemdir. Direniş yoluyla da olsa bir çeşit kontrol etme eylemidir; işitileni bir çembere sokar ve bu kısıtlama yoluyla bir nesnellik nosyonu elde eder. Fakat bu nesnellik nosyonunun sunacağı olasılıklar, kayıt cihazının politikasıyla sınırlıdır. Bu kayıtla, etrafı çevrilerek dışarıdan ayrılan teknoloji ve dilbilgisi alanları yaratılır. Sesi, hareket eden ve etrafa yayılan bir maddesellikten ziyade bir nesne olarak algılar ve böylece çitin, sınırın varlığını ve dünyanın bölünemezliğine karşılık bölünme ihtimalini kabul eder.

Bu, kaydın kendisinin şiddetidir; bir performans olarak farklı bir hayal gücü sunan kayıt sürecinin değil: bu hayal gücü, nesnellüğün, kısıtlamalar ve sınırlar üzerinden değil de "bedendeki izlere" ve sahadaki izlere yönelik mesuliyet alarak ve kaydı gerçekleştirirken "parçası olduğumuz bağların sorumluluğunu" üstlenerek ortaya çıkarıldığı, yayılmış ve açık bir daire içinde birbirine bağlı olma hâlidir.⁶ Kaydın icrası özneliğimi, bedenimin sahip olduğu kimlik yerine onun ritmini ve nefesini, aynı zamanda bir cihaz olarak değil de sahadaki bir varlık olarak mikrofonun teknolojisini kaçınılmaz biçimde içeren şeylerin zamanda birleşimidir. Kayıt eden taraf olarak özne, mikrofon ve kaydedilen nesne ile konu arasındaki bu karşılıklı etkileşim pratiği, idari, askeri ve siyasi kontrolün meşrulaştırıcısı olarak Balibar'ın şiddet döngüsellığının bir parçası değildir. Bunun yerine sahanın veya kaydın içinde değil, bunların arasında bir noktada var olan bilinmeyen yerlerin icrasdır; bu ara noktanın bilinmeyen toprakları ve sessel kurguları şeklinde icrası: kozmik ve tükenmeyen.

Sahanın icrası belirli çizgileri takip etmez ya da onların varlığını doğrulamaz ama benim peşin hükümlerimi değiştirir; birkaç metre yürür yürümez de o peşin hükümler, çoğul seslerin olasılığında ortadan kaybolur. Aynı şekilde göz yordamına dayalı kurallar (rule of thumb) ve kaydın şiddetini haklı çıkaran ve kaydedilenin gerçekliğini belirleme yetkisini insana veren mikrofonun ölçüsü de kaybolur.

Atılan her adım diğerlerinden farklı bir kelimeye veya heceye dönüşür, yerleşir. Her kelime yeniden bir ses olur. Tanıdık olmayan işaretler ve sesler çıkarılır, duyulur; ayak

⁵ Étienne Balibar, Violence and Civility, On the Limits of Political Philosophy, NY: Columbia University Press, 2015, s. 5.

⁶ Karen Barad, New Materialism: Interviews & Cartographies ropörtajı, s. 51

seslerinden, zeminden ve bölünemez bir ses şeklinde sahayı oluşturan şeylerden tanıdık olmayan sesler duyulur, çıkarılır yürürken; bunların kaydı bir çizgi olarak kavranamaz, akışkan olmayan, ağıdalı bir genişlemeyi icra edecek şekilde kalmalıdır. Kibrit ateşi kadar kısa ömürlü, suda sektirilen bir taş gibi nizami kısa kelimeler oluşturulur. Kayıtsız bir performans olarak bu saha kaydı, dilbilgisinin, anlambilimin kısıtlamaları ve beklentilerinin icrası değil, jest-kelimelerin icrasındır; Luce Irigaray'ın faydacı uygulamaların şiddetinden arınmış okşayışlar dilidir ve “kamu örtüsünün veya sınırının ötesine” geçip sorumluluk almayı kabul eden korumacı kurallarıyla konuşmanın sahaya girmesine, “diğer”i penetre etmesine önderlik eder:

Her okşamadan önce iki taraftan da evet gelmeli. Toplumsal hayatın sınırlarını aşip senin somut varoluşuna girilmesine izin veren bir evet. Bedenime, hassasiyetime ve en mahrem dilime yaklaşmana rıza gösterdiğimin kanıtı olan bir evet ki bunların hepsi vatandaşlar arasındaki ortak yaşama yabancıdır.⁷

Konuşma, “cisim bulmuş öznelliğin koruyucusudur”, cisim bulmuş alanı muhafaza edendir.⁸ Ben-sen şeklindeki şiddetli bir kimlik belirleme döngüsünün ötesinde, arada kalanların ve bağlantıların jestlerine tanıklık eder. Fakat bu konuşma sözcüklerle ilgili değildir, konuşmanın icra edilişiyle ilgilidir: diğerini anlama ihtiyacı duymadan, bedenleri ve onlar üzerinden oluşan dünyayı tüm mesuliyeti de alarak ihlal etmeye yönelik bir arzuyla ilerleme şeklindeki icrasıyla ilgilidir.

Buna karşın yürürken ağızdan dökülen tanımlayıcı sözcüklerin şiddetli aptallığı oldukça çarpıcıdır. Ne kadar az işe yararlar ama ne çok şeyi kontrol ederler. Fakat mekanın ritimleriyle dikte edilen sözcükler, belki de sözlü ifadelere bir hafiflik katıyordur. Niteliğin tanımı beden ritmiyle, beden kendi etrafındaki dünyayı fiziksel, duysal-motor yetileriyle fark etmesiyle kırılır. Sözcükler, ağızdan çıktıklarında oluşan tezahürlerinin etrafında var olan şeyler için bir ölçü olabilir. Ama bu ölçü, tıpkı mikrofon ölçüsünde olduğu gibi, maternal sahaya uygulanabilecek şiddet oranını belirtir. Sözcükler, tanımlayıcı varlıklar

olarak kaydın şiddetini haklı çıkaran ve fallus-merkezci logoların (bkz. logocentrism-sözmerkezcilik) gerçeklikten sorumlu olmasını sağlayan kurallardır. Ses, mırıltılar ve sessizlik şeklinde başka bir dil konuşurlar; sahayı tanımlamayan, onu icra eden bir dil.

Etrafı çitlerle kapatılmış gibi görünenin icrasında kullanılan, uzamsal bir ritim içinde bedenle konuşulan dil, sözcüklerin kifayetsizliğini ortaya çıkarır, verilmek istenen etkiyi azaltan, müphem yapılarını gözler önüne serer. Onların bu özelliği, altyazıya dökülmüş bir anlatıda görülebilir mesela: anlatının bariz netliği ve tercümesi, adımların gerisinde kalan belli belirsiz mırıltıları dinleyerek nelerin üstünün dilbilgisiyle örtüldüğünü gösterir. Sözcükler, orada bulunanlarla kaynaşıp mevcut çizgiden bağımsız şekilde kendi yollarını çizecek reformlar yaparlar.

148,7metre olacak her tıklama... hayır,114,9 metre olacak tıklama başına 10,44 metre. Tıklamalar mesafeyi, dünyayı ve dünyanın nasıl bölündüğünü belirtiyor, ne yönde bölündüğünü değil. Ne yönde bölündüğünü ise, haritalandırılmış alanı sınırlarla kapatma niyeti belirleyecek. Soldan başlıyoruz. Bir grup sayının kuzeyi. Hatta batısı. Değiştirilmemiş büyük büyük yön parçaları; tam olarak yönlendirmiyor, gerçi yine de sayfanın dışına çıkabilirsiniz. Veya üç boyutla ve iki tonla açılanmış şekilde tanımlanmış bir tuğla duvara çarpabilirsiniz. Tıklamalar hecelere dönüşüyor, insanların dudaklarından döküldüklerinde kaba bir ses çıkarıyorlar, ama çuha çiçeklerinin ve yabancı sümbüllerin mevsiminde, bir trackpad'in gümüşü notalarıyla söylendiklerinde sözcüklerin sayısal oluşumuna pek katkıda bulunmuyorlar.

10.44 metre yapıyorum.

Buraya kadar çıkabilirim. Resimlerin devam ettiği, ayaklarımın altındaki zeminde yaprakların olduğu yere kadar. 48 KB. Sözcüklerin arazide ilerlemek için bir yol mu oldukları yoksa sadece ona dokunmaya mı yaradıkları kesinlikle belli değil.

John Clare ile Arazide Yürümek

John Clare'in sözcüklerinin ve aralarındaki boşlukların ritmi, onun yaşadığı köyde var olup oradaki alanı tanımlıyordu. Sözcüklerinin dizimi, günün döngüleri içinde hareket ediyordu. Varlığını uzamsal boyutta sürdürüyordu; böylece sözcükler de oluşturuldukları seslerde varlık buluyor, Clare'in yürüyüşlerinin, yazılarının ve düşüncelerinin akustik ortamına katılıp dönüşüyorlardı. İşte Clare'in yazıları tam da bu yüzden açık arazilere ve alanlara ihtiyaç duyuyordu ki oralarda geniş geniş yürüyebilsin, sözcükleri genişletip enginleştirebilsin.

1750 yılında çıkarılan Enclosure Act'in (Çitleme Yasası) yürürlüğe konması ve yarattığı etki, Clare'in arazisini/sahasını küçük parçalara ayırdı, onun hareket etme kabiliyetine ket vurdu ve böylece gününün ve dilinin ritmini değiştirip bedenine ölümcül bir darbe vurdu, onda derin bir yara açtı. Onun sözcükleri hareket etmeye temelden bağlıydı; fakat etkili ve verimli iş girişimlerinde bulunmak ve sermaye elde etmek amacıyla atılan tarımsal kalkınma adımları açık alanlarda yapılan yürüyüşleri kesti, dizginledi.

Clare'in şiirlerindeki sözcükler ve yürüyüşleri birbirine bağlıydı, bu sebeple sözcüklerinin anlaşılabilirlikleri yaptığı yürüyüşler bağlamında ortaya çıkıyordu. Clare sözcükleriyle sahanın kaydını tutuyordu; oradaki ses ve ritimlerin temsili ya da mekanın kaydı şeklinde değil de sahayı ritim ve sesler aracılığıyla yaratan sözcükler şeklinde. Burada kastedilen şey şudur: sahanın kaydı, sahada var olan şeyin yalnızca kaba bir tahminidir, bir çeşit a priori referans noktası ve tanım olarak, sözcüksüz ve cisimsiz şekilde oluşan bir benzetmedir; sahayı, metinsel bir fonografi olarak oluşturan şey ise sahanın icrası ve yeniden icrasındır. Sonraki okuyucular bu metinsel fonografi sahasının içinde yürüyerek kendi ses ve bedenleriyle onu yeniden icra ederler: betimleyici bir ölçü olarak değil de üretken bir güç şeklinde durmaksızın devam eden bir yürüyüş.

Enclosure Act (Çitleme Yasası), Clare'in yazdığı alanı yok etmiştir. Yerleşmiş sese dökme, dinleme eylemlerini ve yürüyüşlerini elinden almıştır, ritimde ses bulan ama sınırlara gelince tökezleyen gücünü ortadan kaldırmıştır. Bu noktadan sonra beden ya yere düşer ya da dizinin veya çitin çizgisini değil de onların içindeki sessizlikleri ve yoklukları ihlal ederek yoluna devam eder. Bunlar Lisa Robertson'ın “ünsüz şehveti” diye adlandırdığı, “hece

ölçüsünün geleneksel kolaylığını hem özümseyen hem de ondan uzaklaşan” şeylerdir, “...böylece kulak bir kafiyeden diğerine atlamaktansa çizgilerin zengin ortaalanlarına yönelir” ve bunları ahenksiz birleşimler içinde icra etmesi gerekir.⁹

İşte Clare'in şiirinin ve yürümenin bu zengin ortaalanlarında, kapalı alanların sesinde, dilbilgisi kurallarının, çitlerin içine hapsedilmiş sözcüklerin sesinde oluşan sessizliklerde, gezinme imkanınız olmadan, artık açık olmayanın üzerine tartışmanın yarattığı gerilimle dolup taşarken tüm o sınırları hisseder ve onları ihlal etmeye, onların farklı bir icra üzerinden yeniden hayal edilmesine yönelik şiddetli bir arzu duyarsınız.

Bir çit biterken diğeri başlıyor artık, mal sahiplerinin Bir bahçe genişliğindeki tarla ve çayırlarının küçük sınırlarında Küçük parsellerde memnun edilecek küçük zihinler Huzursuz hapsedilmiş insanlar ve sürüler

John Clare, the Mores

Clare'in şiirleri artık ona ait olmayan alanların sınırlarını çiziyor, sınırlara gelince tökezleyip kekeleyor; kapatılmış araziler, sözcüklerin ve hecelerin arasında yankı buluyor. Peki ya çitlerle çevrilmiş, artık yürüyemediği bu küçük toprak parçaları? Yönetilen, kontrol edilen, buna veya şuna bölünen; satılabilen, ekonomik açıdan etkin, faydalı ve bağlantıların dokunuşlarından uzak bu araziler... Bir icra biçimi olarak metinsel saha kaydı, çizgiyi takip etmekle yetinemez; onu aşmalı; sunduğu faydayı, değerini ve önemini sorgulamalı; dağarcığını ve anlamını sorguya çekmelidir. - Sahanın ses kaydı da bir nevi arazi parselidir. Kayıt altına alınmış parseller, saatte 1 GB'lik WAV veya AIFF dosyaları şeklinde zamanda uçar giderler. Bunlar sahanın ya da yerin dijital parselleridir, veri dosyaları manzaralarıdır: icra edilmemiş, sessiz, bir ses değil de bir nesne. Artık üzerinde yürüyemeyeceğimiz çitlerle çevrilmiş küçük toprak parçaları.

⁷ Luce Irigaray, To be Two, s. 26-27

⁸ a.g.e., s.27

⁹ Lisa Robertson on John Clare, <https://lemonhound.com/2013/06/06/lisa-robertson-on-john-clare/> (16.03.18'de erişildi)

Kapatılmış dünyalar

Yürümek, giderek sessizleşen hatta yakınlaşan adımların sesini takip etmek, sesin “diğeri” gibi dizginlenmesiyle sözcüğün kendi üstüne kapanması, adımların daha uzun cümlelere dönüşmesi veyahut 380 derece vurma sesi, hatta yakın çevreyi genişleten sözcüklerin sert darbelerle ağızdan dökülmesi. Sınıra vardığımda yönümün değişeceğini varsayıyorum. Rüzgar yeniden hızlanıyor yaklaşıyor, ben yaklaşıyorum. Yakında kapatılacak bir alanda yankı yapıyor. Yaklaşıyor. Çitlerle çevriliyor.

CLOSED SPACES AND OPEN FIELDS: WORDS AGAINST ENCLOSURES

David Mollin + Salomé Voegelin

This essay considers boundaries and divisions through the process of listening and recording and in relation to a textual phonography. It presents a field recording in words of the enclosure of place, of grammar and of the body. It does not focus on the recordings thus produced but on the process of recording as a performance of space and of language, and considers within this practice the conditions of its possibility: the notions of access and restrictions that as impossibilities encircle the field and the subject recording it.

With recourse to John Clare, his poetry’s attempts to perform against the ‘enclosures act’ of 1750 an open field of words, and walking with him along the periphery of access, we consider the violence of fences and grammar in the terms of Étienne Balibar’s violence of political control, and perform with Luce Irigaray the possibility of ‘unknown lands’ to breach the lines of enclosures not in anti-violence, but in the indivisibility of sound and speech.¹

Sound does not obey a certain line but presents the indivisibility of volumes that enmesh the listener within its sphere. It generates and demands an inhabited participation, which is constrained in a visual imagination by the possibility of partitioning and enclosure of lands for military, political or capitalist enterprise. But such constraint and lack of access also provide the cause and desire for a transgressive vision: an auditory imagination that implodes visual boundaries and sounds the in-between, in which we record not lines that create ‘this’ or ‘that’, but their interrelations and interactions.² The recorded is then not a material but a residue of performance that breaks the semantic and the political line and refuses to reveal the sign, but stutters into unknown territories: the multiple ‘narratives, stories, trajectories [that] are all suppressed in the emergence of science as the writing of the world:’ its cartography and maps, language and grammar.³ Since, the danger is, as Harun Farocki warns in relation to the documentary film, that the apparatus and the institution of recording

¹ Thrift, ‘Performance and Performativity: A Geography of Unknown Lands’, p. 133.

² Massey, Doreen, *For Space*, London: Sage Publication, 2005, p. 9.

³ *ibid.*, p25

become visible and recognisable while the field remains unknown:

Most of what counts as documentary in television, Farocki complains, reveals more about the conventions of documenting than about the subject that is being filmed. A newsreel from 1947, he suggests, documents the way the newsreels were edited and which conventions of speaking ruled. But it hardly shows how things looked and what someone said.⁴

What we get from Farocki is that in order to try to access what is there, rather than the apparatus of recording, one has to, on a daily basis, renew the strange and the unfamiliar: to perform the field, to produce a listening-sounding of where it is we are, rather than confirm its political organization.

Following his advice this text suggests the performance of the field as a mode of resistance to the totality of maps and their administrative language, their borders and enclosures, that make the field intelligible but govern through exclusions and legitimate the included. Instead, we call for tapping knuckles against surfaces and treading with heavy footsteps along visual paths to recompose their design, rearranging their configuration, asserting a different field and telling a different story of its place.

We are coordinated within space and grammar: tracked, mapped, conjugated and street-viewed, touchless and blank. These taxonomical frames of language and geography are accelerated in the digital, where the correspondence of definition and thing is collapsed into one: where the map is the place and the word the command. In the sphere of this acceleration, the boundaries and enclosures attain a stronger potency, their visual regime an enhanced persuasiveness. Therefore, we perform the field against and with the rhythm of the digital to find in the diphthong of Clare’s poetry, in the clash of two vowels, understood as the breathy bodily sounds of voice, a resistance to barriers and enclosures, virtual and real.

⁴ Volker Pantenburg, “Now that is Brecht at last!” Harun Farocki’s Observational Films, in *Documentary across Disciplines*, Erika Balsam and Hila Peleg, eds. Cambridge MA and London: MIT Press, 2016, p. 159.

Performing the field is an act of transgression, transgressing political control and the privation of language in grammatical rules. We perform this transgression in the field of sound and in the field of the text, not in order to make a document or a map of its territory, but to enact belonging and subjectivity in practice, and walk the reality of ephemeral trajectories as an alternative to given lines. This field recording intervention is political. It aims to understand, from the invisible realm of sound, the boundaries of the visual world: actual, as borderlines and checkpoints for passports and national territories, and ideological, as belief systems and cultural differences, to engage in their consequences on bodies and identity.

Clare's mental health suffered from the broken rhythm of an enclosed land. It contributed to his internment in an asylum, which illustrates the deep connection between what we are in accordance to what places we have access to: where she can go and what she can be.

The path fades as it progresses

We move with preconceptions and by 'rules of thumb', a broadly accurate guide and practical rule, sticking out ridiculously as it denotes an 18th century English law, which allowed a man to beat his wife as long the stick to beat her with was not thicker than his thumb. The size of the thumb, or the size of the microphone, is the ratio by which violence can be done to the environment as maternal field, how it can be harvested, conquered and colonized. The thumb and microphone stick out, they command and control, and it becomes a strange idea that pressing the record button and walking will not be dictated, one way or another, by covenants and violence.

Étienne Balibar suggests that the idea that violence can be eliminated is fundamental to our idea of politics and to our acceptance of being controlled by political institutions and practices. And that it is a violence that we do not know how to renounce, since, the attempt at controlling violence becomes a force that suppresses the possibility of politics in an infinite circularity between violence and anti-violence to which we are bound, lacking an alternative imagination and course of action.⁵

Pressing the record button to produce a recording of the heard is an action within this circularity. It is an action

⁵ Étienne Balibar, *Violence and Civility, On the Limits of Political Philosophy*, NY: Columbia University Press, 2015, p. 5.

of control, even if through resistance, that parcels off the heard and achieves through this restriction a notion of objectivity, whose possibility however is retained within the politics of the apparatus. This record creates the fenced off field of technology and grammar. It grasps sound as an object rather than a mobile and diffuse materiality, and thus it confirms the fence, the barrier and the possibility of separation against the indivisibility of the world.

This is the violence of the record, not of the process of recording, which as performance proposes a different imagination: of a reciprocal entanglement in a diffuse and open sphere, where objectivity does not appear through restrictions and barriers but through accountability 'to marks on the body', and to marks on the field, 'and responsibility to the entanglements of which we are a part' in recording it.⁶ The performance of recording is a co-constitution in time of what there is that inevitably involves my subjectivity, the rhythm and breath of my body not its identity, and the technology of the microphone, not as an apparatus but as matter in the field. This practice of interactivity, in-between the subject as recordist, the microphone and the recorded object and subject, is not part of Balibar's circularity of violence, as the legitimator of governmental, military, political control. Instead, it is a performance of unknown places that exist not in the field or in the recording but in-between, as its unknown lands and sonic fictions: cosmic and inexhaustible.

The performance of the field does not follow and confirm lines but modifies my preconceptions, and within a few meters of walking the preconceptions are lost in the possibility of plural sound. And the rule of thumb is lost as well, together with the measure of the microphone as the stick that justifies the violence of the record and allows man to be in charge of determining the reality of the recorded.

Each step becomes an odd word or syllable, placed. Each word becomes a sound again. Unfamiliar marks and sounds are made, heard, unfamiliar sounds both heard and made through walking from the sound of footsteps, the ground and the things that form the field as an indivisible volume whose recording cannot be grasped as a line but has to remain performing a viscous expanse. Short words are formed with flint like brevity and the

⁶ Karen Barad, interviewed in *New Materialism: Interviews & Cartographies*, p. 51

regularity of a stone skimming the surface of the water. This field recording as performance without record is not the performance of grammar, the strictures and expectations of semantics, but of gesture-words, Luce Irigaray's language of caresses that is removed from the violence of utilitarian practice, and leads speech's penetration into the field, into the other, by a code of protection, which goes 'beyond the civil cloak or border' and acknowledges responsibility:

A yes from both should precede every caress.

A yes which gives permission to go beyond the limits of communal life towards your concrete presence.

A yes which is proof of my consent to your approach to my body, to my sensibility and to my most intimate language, all of which are foreign to the coexistence between citizens.⁷

Speech is 'the guardian of incarnate subjectivity', and incarnate space.⁸ Beyond the circle of a violent identification, as you or me, it witnesses the gestures of the in-between and of connecting. However, this speech is not about words, but the performance of speaking, as a moving towards without the need to grasp the other but through the desire for transgression with accountability to the bodies and the world thus formed.

By contrast, the violent dumbness of descriptive words when walking through space is striking. How little they do and how much they control. But perhaps words that are dictated to by the rhythms of the space give a lightness to the verbal declarations. The description of the attribute is diffracted by the body's rhythm, its physical and sensory-motor acknowledgement of its environment. Words can be a measure of what is around their spoken apparition. But this measure, just as the measure of the microphone, is the ratio by which violence can be done to the maternal field. As descriptive entities, they are the thumb that justifies the violence of the record and allows a phallogocentric logos to be in charge of reality. As sound, murmurs and silences, they speak another tongue that does not describe but performs the field.

⁷ Luce Irigaray, *To Be Two*, pp. 26-27

⁸ *Ibid.*, p.27

Language spoken with the body in a spatial rhythm, in performance of what seems fenced off, reveals words' inconclusive nature: their dampening, their undefining that is heard, for example, in the framing of a subtitled account whose apparent clarity and translation reveals what is covered up by grammar from what can be heard in the vague murmurs behind the measure of the footprints. Here words mingle with what is there and reform to chart their own path independent of the line.

148.7 meters each click will be... no, it's going to be 114.9 meters 10.44 meters per click. The click marks the distance, the world and how it is divided and not in what direction. That will be decided by the intent to circumscribe the area mapped to discuss. Starting left. North of a bunch of numbers. West even. Big chunks of direction unmodified, not directing as such although you can walk off the page. Or you can hit a brick wall that is defined by three dimensions and two tones angled. The clicks become syllables, and have a harsh sound when pronounced by human lips but when chanted in the silvery notes of a track pad in the season of primroses, and wild hyacinths, they contribute not a little to the numerical formation of words.

I do 10.44 meters.

I may edge my way up here. To where the pictures have continued and leaves on the ground underfoot. 48 KBs. It is not at all certain whether words are a way to move through the field or only touch.

Walking the Field with John Clare

The rhythm of John Clare's words and the spaces in-between, existed and defined the space of his village. Their syntax moved in the same cycles of the day. It lived spatially and as such the words existed within the sounds of their formation, becoming and joining with the acoustic environment of his walking, writing and thinking. Thus, his writing needed open fields and space to walk its expanse, to perform the expanse of words.

The political implementation and subsequent impact of the enclosure act, passed in 1750 reframed his field in little parcels, and changed his ability to move, and thus it changed the rhythm of his day and of language and exacted a fatal wound, a deep rupture in his body. His words tied so fundamentally to the movement, the walking within open space became truncated, curbed, in the echo of agricultural development towards efficient and effective enterprise and capital gain.

The words of his poetry were walked and thus they had an imminent intelligibility in the context of his walking. Clare made field recordings with his words, not in the sense of representing sounds and rhythms of the field, not as a record of place, but as words acted out and with, that created through the rhythm and sound what the field was. The implication here is that the recording of the field is only ever an approximation of what there is, in the field, as an a priori point of reference and definition, wordlessly and without a body; and it is the performance and re-performance that creates the field as a textual phonography that the subsequent reader walks through and re-performs in her own voice and with her own body: a relentless walking on and on, not as a descriptive measure but as a generative force.

The enclosure act destroyed the space that Clare wrote. It took away the inhabited sounding listening walking; the muscular that finds a voice in the rhythm and leaves but a stutter at the boundary. From here the body falls or follows, in transgression, not the line of the verse or the fence, but the silences and absences within it. These are what Lisa Robertson calls a 'consonantal carnality' that 'both absorbs and parts from the traditional ease of the iambic line... so that the ear, rather than skimming from end-rhyme to end-rhyme, is absorbed stutteringly into the rich middle spaces of the lines', and needs to perform them in incongruent concatenations.⁹

And it is in these rich middle spaces of Clare's poetry and of walking, the silences created within the sound of enclosure, of words forced into grammar and fences, unfree to wander, racked with a bodily tension of negotiating what is no longer open, that you feel the boundary and are urged towards its transgression, its re-imagination in a different performance.

Fence now meets fence in owners' little bounds
Of field and meadow large as garden grounds
In little parcels little minds to please
With men and flocks imprisoned ill at ease

John Clare, the Mores

His poetry circumscribes the spaces that are no longer his spaces in a stutter at the barrier; sounding between the words and syllables the fields that have been closed off. What of these little parcels fenced off, where he can no longer walk? These fields that have become administrated, controlled, divided into this or that: saleable, economically effective, utilitarian and without the caress of connections. The textual field recording as performance cannot simply follow the line but has to transgress it, question its utility, its worth and value, and question its vocabulary and signification. - The sonic record of a field too is a parcel of land. The recorded parcels space off in time as a WAV or AIFF file of 1 GB per hour. They are digital parcels of land or place, data files landscapes, unperformed, mute, an object not a sound. Little parcels fenced off where we can no longer walk.

Enclosed worlds

Walking, following in the sound of the footsteps that get less quiet, closer even, the word folding in on itself in the harnessing of the sound as of the other, the extension of footsteps into longer sentences, or the sound of tapping 380 degrees, hammering even, out of teeth the words that expand the immediate environment. I am assuming as I come to this barrier that I will be redirected. The wind is picking up again. It's getting closer, I am getting closer. Resounding in a space that soon will be closed, Closing in. Fenced.



⁹ Lisa Robertson on John Clare, <https://lemonhound.com/2013/06/06/lisa-robertson-on-john-clare/> (accessed 16.03.18)

ZEYNEP BULUT



Zeynep Bulut, ses teorisyeni, yazar, besteci ve şarkıcı – şarkı sözü yazarıdır. Araştırma ve ilgi alanları arasında deneysel müzik, ses ve medya sanatı, işitme ve konuşma teknolojileri, dijital medya ve kültürü, müzik ve sağlık bilimleri bulunmaktadır. Şu anda Building a Voice: Sound, Surface, Skin (Bir Ses İnşa Etmek: Ses, Yüzey, Deri) başlıklı ilk kitabını tamamlamaktadır. Kitap, deneysel müzik ve interaktif medya sanatlarında insan sesinin sözel olmayan kullanımlarından hareketle ve Fransız psikanalist Didier Anzieu'nun "deri-ego" kavramından esinlenerek, sesin deri olarak oluşumunu, bedenselleştirilmesini ve iletilmesini kuramlaştırıyor. Bulut'un makale ve yazıları şu ana kadar aralarında Perspectives of New Music, Postmodern Culture ve Music and Politics'in de bulunduğu çeşitli akademik dergilerde ve yayınlarda yayınlanmıştır. Akademik ve bilimsel eserlerinin yanı sıra, ses eserleri de sergilemiş, video ve tiyatro için müzik bestelemiş ve iki teklî albüm çıkartmıştır: Eclipse (Diffuse Records, 2019) ve Loneliness (2021). Besteci profili British Music Collection'da yer almaktadır. Bulut, Queen's University Belfast'ta Müzik Bölümü ve Ses Sanatları Araştırma Merkezi'nde öğretim üyesidir. Sound Studies: An Interdisciplinary Journal isimli akademik dergide ses yazıları editörü ve "Map a Voice" isimli kolaboratif araştırma inisiyatifinde proje lideridir.

www.soundcloud.com/zeynepbulut



Zeynep Bulut is a theorist of sound and voice, writer, and singer-songwriter. Her research interests include experimental music, sound and media art, technologies of hearing and speech, digital media and culture, deaf performance and culture, and music and medicine. She is currently completing her first manuscript, titled, "Building a Voice: Sound, Surface, Skin". "Building a Voice" theorizes the emergence, embodiment, and mediation of voice as skin, drawing on the nonverbal voice in experimental music and interactive media art, and on the "skin-ego," as proposed by French psychoanalyst Didier Anzieu. Bulut's articles have appeared in various volumes and journals including Perspectives of New Music, Postmodern Culture, and Music and Politics. Alongside her scholarly work, she has also exhibited sound works, composed music for video and theatre, and released two singles, Eclipse (Diffuse Records, 2019), and Loneliness (2021). Her composer profile has been featured by British Music Collection. Bulut is a Lecturer in Music at Queen's University Belfast. She is sound review editor for Sound Studies: An Interdisciplinary Journal, and project lead for the collaborative research initiative "Map a Voice."

KORKMA, NEFES ALMAYA DEVAM ET

Zeynep Bulut

Nefes alamıyoruz.ⁱ Tüm dünyaya yayılmış korku iklimi, ırksal, etnik ve cinsiyet temelli adaletsizlikler, çevresel ve doğal afetler, mali krizler, artan işsizlik ve yoksulluk, gözetleme ve kontrol, mutasyona uğrayan salgınlar, geçim ve yaşam kayıplarının ortasında kesinlikle nefes alamıyoruz. Neredeyse dünyanın her köşesinde, farklı tip ve türlerde, önceden okuduğumuz veya seyrettiğimiz distopya bilimkurgu eserlerine benzer distopyalar içerisinde yaşıyoruz.

Birkaçını saymak gerekirse, The Handmaid's Tale, Neuromancer, Never Let Me Go,ⁱⁱ gibi distopya bilimkurgu eserlerinde kurulan kumpasları düşünün. Bu edebi eserlerin ortak temaları arasında kimlik kaybı, gerçeklik ve hakikat krizleri, insanın bir makine olarak çoğaltılması – ve tabii ki, küçültülmesi ve itibarsızlaştırılması, ruhsal çürüme ve belki de kaçınılmaz son: yeni bir ruh arayışı da sayılabilir. Antik çağlardan beri ruh, hem hayatın kendisiyle hem de ölümden sonrasıyla ilişkilendirilmektedir. Beden ve ruh, aslında birbirlerinin karşıtı değildirler. Gerçekte, bedensel ve alışlageldik eylem ve hareketler, ruhun vücut bulmuş halini resmederler.ⁱⁱⁱ Nefes almak gibi. De Anima^{iv} adlı eserinde, Aristoteles nefesin işlevini araştırır. Onun önermesine göre, nefes, bir yanda beden – maddi olan – ile diğer yanda can – maddi olmayan – arasında dolaşan bir bağlantı noktası olarak görülebilir.^v Nefes, hem hayat hem de ölüm için bir katalizördür. İnsan, aldığı nefes sesini her zaman işitmez ya da dinlemez. Fakat biz işitmesek de nefes oradadır. Vücut yaşadığı ve hayatta olduğu sürece nefes mevcuttur.

Bir distopyada nefesimiz kesilmez aslında. Sadece nefes alamayız. Ruhumuzu kaybederiz ve sonra onu, art arda gelen pek çok görevin ve krizin mükerrerliğinde ve eş zamanlılığında tekrar bulur ve yeniden işleriz. Bu durum bize distopya hakkında neler söyler? Aynen ütopya gibi distopya da hayal gücümüzün yarattığı bir yerdir. Körlüğe kadar varabilen bir karanlık resmeder gözlerimizin önünde. Fakat öte yandan, ütopyanın aşırı ve ölçüsüz parlaklığı da bizi körleştirir. Her ikisinin de kurgusal temeli, gerçekliğin çok somut ve maddi koşullarına ve yaşadığımız hayal kırıklıkları ve hüsrana dayanır. Tarihçiler Michael D. Gordin, Hellen Tilley ve Gyan Prakash'ın ileri sürdükleri gibi: “ütopya, distopya ve kaos sadece geleceği (ya da geçmişi)

hayal etmenin yolları değildir, aynı zamanda tarihsel olarak bir yerlere konumlanmış aktörlerin bugünlerini yeniden hayal etmek ve onu akla yatkın ve makul bir geleceğe dönüştürmek için arayıp buldukları somut pratikler olarak da anlaşılabilir ve yorumlanabilirler.”^{vi} Bir başka deyişle, hem distopya hem de ütopya aslında şimdiki zamanda yer alırlar ve bir gelecek zaman hissi yaratırlar.^{vii} Ütopya söz konusu olduğunda, şimdiki zamandan kaçmaya meyilli olabiliriz. Ancak distopik bir sahnede nereye gideceğimizi bilemeyebiliriz ve bilmeyiz de. Gelecek zaman hissine rağmen, distopya bizi ileriye doğru götürmez. Tam tersine, bizi şu anda önümüzde ne varsa ona bakmaya zorlar. Bizi önümüzdeki her günle başa çıkmaya ve mücadeleye teşvik eder. Tek bir günün üst üste binen pek çok görevinin yarattığı bunalma hissi gibi, distopyanın bunaltı hissi ve art arda gelen pek çok krizi de, bizi şimdiki zamana ve içinde bulunduğumuz yere, yani provasız ve hazırlıksız yakalandığımız bir ana taşır.

Tam bu kavşak noktasında sesi düşünelim. Ses, distopyadan bir çıkış yolu olabilir mi? Şimdiki zamanın ve içinde bulunduğumuz yerin bir işaretleyicisi olabilir mi? Farklı tiplerde belirsizliklerle başa çıkmamız için bize yardımcı olabilir mi? Ya da bir ütopyaya mı yol açar? Aslında bunların hepsi... Bu soruları sorarken, sesi bir soyutlama olarak ele almayı ve tartışmayı önermiyorum. Bu soruların altını ses sanatı bağlamında çiziyorum. Henüz tanımı konusunda bile mutabakat sağlanmamış bir terim olan ses sanatı, estetik ve kültürel etkilerin pek çok çeşidi ve türünün bir melezesidir. Bu etkilerin bazıları Erik Satie'nin Jean Cocteau ile birlikte tasavvur ettiği “mobilya müziği”, Marcel Duchamp'ın buluntu objeleri, yirminci yüzyılın başlarındaki ses şiiri, Black Mountain College'da disiplinler arası sanat çalışmaları, savaş-sonrası elektro-akustik müziği, John Cage'in müzikle ilgili kavramsal önermeleri, 60'ların deneysel müziği, Afro-Amerikan caz ve doğaçlama müzik kültürleri, çevre ve ortam sesleriyle etkileşim kuran yerli müzik kültürleri, disiplinler arası sanat ve bilim ağları, performans sanatları ve görsel sanatlar olarak ifade edilebilir. Bu etkiler ışığında, ses sanatı, sesin kaynaklarını, temsillerini, sanal ve düşsel üretimini, bedensel deneyimini ve zaman ve mekan içerisindeki açılımını sorgular. Ses sanatı, çoklu ve eş zamanlı oluş ve meydana gelişlerle birlikte, şimdiki zamanın ve bulunduğumuz yerin değişkenlerini yeniden

yapılandırmaya teşvik eder. Bu konuyla ilgili çalışmalar oldukça geniştir ve örnekler de çok sayıdadır. Distopyaya ilişkin olarak 1960'ların deneysel müzik etkinliklerinden ve çevresel sanatla ilgili birkaç ses işinden söz etmek istiyorum.

1960'lar, Yurttaşlık Hakları Hareketi'nin belirlediği bir ortamda ütopyayla ilişkilendirilen bir on yıldır. Sanatçılar, müzisyenler ve yaratıcılar, yeni bir toplumsal düzen ve sistemin hayal ve talep edilmesi sürecinde etkin bir rol oynadılar. Bağımsız sanat manifestolarının ve özgürlük hareketlerinin yanı sıra, her gün, eleştirel düşünce ve yaratıcı deneyimlerin bir platformuna ve etkinlik alanına dönmüştü. Örneğin, hem kutlanan hem de tartışılan uluslararası ve disiplinler arası sanat ağları Fluxus,^{viii} hergünkü sesleri, her günün durumlarını, her günkü eylemleri ve her günün objelerini kullanan olay notalarını gündeme getirdi. Bu notalar çoğunlukla sözel ve grafiksel açıklamalar içerir. Örneğin, Benjamin Patterson'un Paper Piece, Alison Knowles'in Make a Salad ya da George Brecht'in Exit'ini yazıldıkları gibi okuyun. ^{ix} Notalarda öne çıkan şey, süreç odaklı, basit ve odaklanmış eylemlerdir. Bu notaların performansı, “çoklu eylemlerin eş zamanlılığına”,^x duysal deneyime, ve fiziksel ve kültürel çevrelerle etkileşim kuran bedeninin kendisine dinamik bir süreç olarak işaret eder. Bu çerçevede içerisinde, ses, işittiklerimizle ya da önceden tasavvurumuzda yer alan hayallerimizle sınırlı değildir. Daha ziyade, bizi hem kelimenin gerçek anlamıyla hem de mecazi olarak işittiklerimizin altında, arkasında ve ötesinde nelerin bulunduğunu fark etmeye zorlayan “bir eylem sonucudur.”^{xi} Ya da sanatçı ve yazar Salomé Voegelin'in sözleriyle, “sesin yarattığı dünya”^{xii} “görünenin yüzeyinin altını işitmemize”^{xiii} olanak sağlar. İşitilmeyeni ve görülmeyeni fark edebilmek, bizi, ister ütopyanın körlüğü isterse distopyanın karanlığı olsun karanlığın ötesine ve arkasına bakmaya zorlar. Süreç odaklı pratiklere baktığımızda, belirsizlikleri kabul edebilir ve onlarla yaşayabiliriz. Her gün, 60'lı yılların ütopyasının itici güçlerinden biriydi. Filozof ve siyaset kuramcısı Fredric Jameson'ın da hatırlattığı gibi, her gün, bize, her türlü ütopya veya distopyanın “ipuçlarını ve izlerini”^{xiv} gösterir.

Olay notalarının yanı sıra, besteci Pauline Oliveros'un her günkü sesleri ve dinleme şekillerini konu alan “derin dinleme” alıştırmaları ve “sonik meditasyonları” da önem taşır. Her günkü sesleri nasıl dinleriz? Hem tarihsel hem de kültürel olarak alıştığımız farklı dinleme yolları, teknikleri

ve teknolojileri vardır.^{xv} Fakat benim burada ilgilendiğim konu, dinleme teknikleri ve teknolojilerinin bir portresini çıkartmak değildir. Oliveros'un derin dinleme kavramına dikkat çekerek, olay notalarının estetiği, sesin genişletilmiş kavranışı ve çevresel ses sanatının birkaç örneği arasında bir köprü kurmak istiyorum. Derin kelimesi ile, Oliveros, “karmaşaya ve sınırlara ya da olağan veya alışlageldik anlayışların ötesindeki uçlara”^{xvi} atıf yapmaktadır. Derin dinleme kavramı ile, hem odaklanmış hem de kapsamlı ve genişleyen dinleme yöntemlerinin yarattığı olanakları ele alır. Odaklanmış bir eylemin açılımına benzer bir biçimde, sesleri odaklanarak dinlemek de bir “genişlemiş zaman ve mekan sürekliliğine”^{xvii} yol açabilir. Çevresel sesleri dinlemek de sesleri ayırt etmemizi sağlayabilir.

Çevresel ses sanatçısı Ximena Alarcón'un pratiği “Derin Dinleme, ağ oluşturma teknolojileri ve sonik doğaçlamayı”^{xviii} içeriyor. Alarcón, “göç eden sesleri dinleyerek çoklu yerleri ve iki arada kalan yerleri nasıl algıladığımızı ve hissettiğimizi araştırıyor.”^{xix} Alarcón'un “çevrimiçi etkileşimli sonik ortamı”^{xx} Sounding Underground buna örnektir. Sounding Underground çevrimiçi portalı, “Londra, Paris ve Mexico City'nin yeraltı metro ulaşım sistemlerini, bu ulaşım sistemlerini her gün kullanan yolcuların ses algısı ve bellekleri vasıtasıyla birbirine bağlar.”^{xxi} Alarcón, bu metro sistemlerini kullanan yolculardan hem dış sesleri hem de bu seslerin onlarda uyandırdığı “anıları ve duyguları”^{xxii} yansıtılmalarını ister. Yolculara, “sesleri dinlemek üzerine ve o seyahati yaşamaya karar verdikleri yollar üzerine”^{xxiii} odaklanmak suretiyle “seyahati kaydetmelerini söyler.”^{xxiv} Bu pratik, yolcuların gerçekte hangi sesleri işittiklerini ve hangi sıra içinde işittiklerini ve hangi seslerle “konuştuklarını ya da hangi seslerle sessiz kaldıklarını”^{xxv} gözlemlemelerine olanak sağlar. Bu küçük, basit ve odaklı pratik, belirli bir çevre ve ortam hakkında geniş kapsamlı bir farkındalık kazanılmasına sebep olabilir. Ayrıca, insanın kendisini böyle bir çevre içinde nasıl konumlandığı ve bulunduğu ve çevrenin kendisini nasıl etkilediği konusunda da aktif bir rol oynayabilir.

Başka bir çevresel ses ve medya sanatçısı Andrea Polli de çevresel farkındalığı artırmayı amaçlıyor. Polli, “veri sonifikasyonu konusunda atmosferik bilim insanlarıyla iş birliği yapmaktadır.”^{xxvi} Kabaca tanımlarsak, veri sonifikasyonu, “sayısal verilerin ses ve müzik kompozisyonlarına çevrilmesi anlamına gelmektedir.”^{xxvii}

Örneğin, Heat and the Heartbeat of the City (2004) isimli işinde, Polli, NASA Goddard Uzay Bilimleri Enstitüsü ve Columbia Üniversitesi İklim Araştırmaları Grubu’ndan Dr. Cynthia Rosenzweig, Dr. David Rind ve Richard Goldberg ile birlikte “New York Şehri’nde artan hava sıcaklıkları hakkındaki verileri sese dönüştürmektedir.”^{xxviii} Heat and the Heartbeat of the City isimli çalışma, “New York Şehri’nde iklim değişikliği verilerini gösteren” sonifikasyonlarını içeren “bir web sitesi olarak” ve “1990-2060 yıllarındaki yaz aylarında NYC bölgesinin tamamında iklim değişikliğini yansıtan çok-kanallı bir ses yerleştirmesi olarak sunulmaktadır.”^{xxix} Veri sonifikasyonlarının çıkarımları neler olabilir? Polli’nin önermesi, veri sonifikasyonlarının çevre sorunlarının gözlemlenmesi ve konuyla ilişkili kavram, düşünce ve davranışlarımızın gözden geçirilmesi konusunda etkili olabileceği yönündedir. Bu, devamlılık arz eden bir gözden geçirme eylemidir. Polli, veri sonifikasyonlarının “yorum gerektirdiğini de ileri sürmektedir.”^{xxx} Polli’ye göre, “verinin kendisi, ham halinde bile, sonifikasyonların ‘gerçek’ olduklarından daha fazla ‘gerçek’ değildir... verinin anlattıklarının işitilebilmesi için, bizim dinlememiz gerekir.”^{xxxi}

Polli’nin sözlerini tekrarlarsak, bir gerçek ya da hayali varsayımıyla değil, yakın ve dinamik olanın bilinci ve farkındalığıyla, şimdiki zamanda “dinlememiz gerekir”. Bir başka deyişle, dinlemenin kendisinin bir kurguyu gerçek kılma süreci olduğunun farkında olmamız gerekmektedir. Aslında bilineni tekrarlamaya gerek yok, ama biz insanlar daima bir kurgu dizisi içerisinde yaşıyoruz. Kendinize sorun. Ne yaptığınız, kim olduğunuz veya olabileceğinizden, nerede olduğunuz veya olabileceğinizden ve kiminle olduğunuz veya olabileceğinizden tamamen ayrılamaz. Kim olduğunuz, sizin kim olduğunuzu nasıl anlattığınız dikkate alınmadıkça ve sizin kim olduğunuzun hikâyesi dikkate alınmadıkça onaylanmaz. Çok sayıda özne pozisyonunun ve çok sayıda belirsizliğin ortasında, kurgular hakkında daima korku, şaşkınlık ve hayal kırıklıkları olacaktır. Ütopya veya distopya, aşırı aydınlık veya aşırı karanlık, her ikisi de sesler yoluyla kurgular gerektirir. Sanatçı, kuramcı ve yazar Kodwo Eshun, “sonik kurguyu” bir “öznellik makinesi” olarak tartışır.^{xxxi} Kültür kuramcısı ve antropolog Holger Schulze’nin fikrine göre ise, sonik kurgu "epistemolojilerden ve tarih yazımlarından... yaşam tarzları ve duyuşal rejimlerden özgürleşme yoludur.”^{xxxiii}

Sonik kurgu, bizi mevcut kurgulardan özgürleştirebilir. Mevcut kurgularimizi yeniden ve sözel dilin yetemeyeceği şekilde yazmaya teşvik edebilir bizi. Fakat sonik kurgunun gücü aslında bundan daha fazladır. Dinlemeyi birçok farklı hayat ve varlık arasında oluşan bir süreç ve etkileşim olarak araştıran olay notaları, Oliveros’un derin dinleme egzersizleri ve ses sanatı işleri, sonik kurguyu, fark edilmeyeni, duyulmayı, veya göz ardı edileni duyma yolu olarak önerir. Sonik kurgunun yüksek sesle bize hatırlattığı şey, hiçbir şeyin sabit, kesin veya mutlak olmadığı, nefesin yok olmadığı ve yaşadığımız sürece her gün hayatın ruhunu kaybedecek, bulacak ve tekrar inşa edecek oluşumuzdur. İşte tam da bu sebeple, korkma ve nefes almaya devam et.

Açıklayıcı notlar:

ⁱ “Nefes alamıyorum” sözü, Amerika Birleşik Devletleri’ndeki Siyahların Hayatı Değerlidir hareketiyle özdeşleşen bir sözdür. Bu cümle, özellikle Eric Garner ve George Floyd’un ölümlerinden sonra ırkçılığa karşı dünya çapında kullanılan bir slogan haline gelmiştir. Benim kullandığım haliyle, “nefes alamıyorum” sözü de ırksal adaletsizliklere yöneliktir; ancak, bu cümleyi kullanarak, aynı zamanda başka sistemsel adaletsizliklere ve çevre felaketleri ve pandemilere de atıf yapıyorum.

ⁱⁱ Margaret Atwood. *The Handmaid’s Tale* (New York: Vintage, 1996); William Gibson. *Neuromancer* (Londra: Orion Books, 2016); Kazuo Ishiguro. *Never Let Me Go* (Londra: Faber and Faber, 2005).

ⁱⁱⁱ 2016 yılında, antropolog Brendan Jamal Thornton ve ben, King’s College Londra’da *Habits and Spirits: Sound, Place, Technology* (Alışkanlıklar ve Ruhlar: Ses, Yer, Teknoloji) başlıklı bir konferans düzenledik. Konferansta, müziksel, performatif, edebi ve dinsel bağlamlarda alışlageldik pratiklerin nasıl “ruhsal ve manevi” hale gelebileceği ya da tam tersinin nasıl gerçekleşebileceği tartışıldı. Bedenin ve ruhun şekillendirilmesinde nefes almanın oynadığı rolü dikkate alarak bu konferansta incelediğimiz ve irdelediğimiz konular aklıma geliyor. Yeni çıkan bir kitapta, bu fikirlerin bazılarını ayrıntılarına inerek anlattım. Bkz. Zeynep Bulut, “Cage and Care” in *Dirty Ear Report #1*. Ed. Brandon LaBelle (Berlin, Los Angeles: Errant Bodies Press, Temmuz 2016), s. 24–33. Konuyla bağlantılı bir meselede, özellikle de çok çeşitli uyarımların yarattığı boğulma hissiyle ve ruhun kaybedilmesiyle ilgili olarak, filozof Franco Bifo Berardi’nin *After the Future* isimli kitabından da söz etmek istiyorum. Franco Bifo Berardi. *After the Future*. Çevirenler: Arianna Bove, Melinda Cooper, Erik Empson, Enrico, Giuseppina Mecca ve Tiziana Terranova. Editörler: Gary Genosko and Nicholas Thoburn (Edinburgh, Oakland, Baltimore: AK Press, 2011).

^{iv} Aristotle, *On the Soul. Parva Naturalia. On Breath*, Çeviren: W. S. Hett (Cambridge, MA: Harvard Uni-versity Press, 1957). Hayatın sürdürülebilirliği ve nefes konularında, lütfen bkz. Zeynep Bulut. “*Last Breath, Sensing Life*,” *The Oxford Handbook of Sound Art*. Editörler: Jane Grant, John Matthias ve David Prior (Oxford, New York: Oxford University Press, yakında çıkacak).

^v A.g.e.

^{vi} Michael D. Gordin, Helen Tilley ve Gyan Prakash (Editörler). “Introduction: Utopia and Dystopia beyond Space and Time” *Utopia/Dystopia: Conditions of Historical Possibility* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2010), 9.

^{vii} A.g.e., 8-11.

^{viii} Fluxus, tanınmış bir uluslararası ve disiplinler arası sanat ağıdır. Ancak pek çok uyuşmazlık ve tartışmaya da yol açmaktadır. Besteci, icracı, sanatçı ve bilim insanı George Lewis, Fluxus geleneğinde ve Fluxus ile ilgili yazılarında Afro-Amerikalı besteci ve icracı Benjamin Patterson’ın eserlerini izlemektedir. Patterson bu ağın öne çıkan figürlerinden biri olmasına rağmen Patterson’ın eserinin Fluxus hakkındaki yazılarda neden bir odak noktası olmadığını sormaktadır. Lewis’e göre, “özellikle avant-garde akımının akademik tarihlerinde ırk sorunlarına gösterilen genel ilgisizlik dikkate alındığında, ırk sorunlarının deneyselciliğin kişisel anlatılarını ve tarih yazımını istila etmediğini varsaymak gönülsüzce (ya da kasten ve isteyerek) yapılan bir safılık olacaktır”. George E. Lewis “IN SEARCH OF BENJAMIN PATTERSON: An Improvised Journey,” *Callaloo*, Cilt 35, No. 4 (Sonbahar 2012), s. 981. <https://www.jstor.org/stable/41809984> Avant-garde ve deneyselciliğin tarihlerine ilişkin tartışmalar konusunda, lütfen bkz. Benjamin Piekut. *Experimentalism Otherwise* (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 2011).

^{ix} Benjamin Patterson, *Paper Piece* (1960). Notayı görmek için, <https://www.moma.org/collection/works/127513> adresini ziyaret ediniz. Son erişim tarihi: 22 Şubat 2021. Alison Knowles’in *Make a Salad* (1962) ve George Brecht’in *Exit* (1961) notaları *Fluxus Performans Çalışma Kitabında* bulunabilir. Editörler: Ken Friedman, Owen Smith, and Lauren Sawchyn, Performance Research e-Publications, 2002. <http://www.thing.net/~grist/ld/fluxusworkbook.pdf> Son erişim tarihi: 22 Şubat 2021.

^x Olay notalarının estetiği ve ifade edilen fikirler hakkında, bkz. Liz Kotz “Post-Cagean Aesthetics and the ‘Event’ Score,” *Ekim*, Cilt 95 (Kış, 2001), s. 54-89. <https://www.jstor.org/stable/779200>

^{xi} Bir eylem olarak ses fikri, John Cage’in ve Maurizio Kagel’in eserleri de dahil çeşitli deneysel müzik bestecilerinin eserlerinde görülebilir. Yayınladığım “Silence and Speech in *Lecture on Nothing and Phonophonie*,” *Voice Matters*. Editörler: Nina Sun Eidsheim ve Annette Schlichter. *Postmodern Culture* 24.3 (Mayıs 2014) isimli dergi makalede Cage ve Kagel’in eserlerine ilişkin olarak bu fikri tartıştım. Sosyolog ve şehir planlamacısı Jean-Paul Thibaud da kentsel ambiyanslara ilişkin yazısında sesi “eylemin bir sonucu olarak” tartışmaktadır. Bkz. Jean-Paul Thibaud. “A Sonic Paradigm of Urban Ambiances,” *Sonic Studies* 1 – İlk Sayı. Editörler: Vincent Meelberg ve Marcel Cobussen <https://www.researchcatalogue.net/view/220589/220590> Son erişim tarihi: 22 Şubat 2021.

^{xii} Salomé Voegelin’in *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound*. Salomé Voegelin, *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound* (New York, London: Bloomsbury Academic, 2014), s. 10 isimli kitabında “her günkü ses algıları” ve “sesin yarattığı dünya” kavramları hakkındaki fikirlerine bakınız.

^{xiii} Voegelin şöyle söyler: “bir ortam olarak değil, fakat maddi bir gerçeklik olarak ses algısı; bizi başka bir yere götürmesi için değil, fakat burasının ve şimdinin ne olduğunu ve nasıl inşa edildiğini ve yapılandırıldığını anlamak için, görünenin yüzeyinin altındaki, gerçek olabilecek diğer olasılıkları ve neden akustik ortam üzerine odaklanmamız ve ortamın seslerini incelememiz gerektiğini araştırmak...” (a.g.e., 11-12).

^{xiv} Fredric Jameson şunları yazmıştır: “Ütopik dürtü, bu sebeple, bir yorumlama yapılmasını; gerçeğin peyzajında ütopik ipuçları ve izlerin okunmasını ve şifrelerinin çözülmesi için bir araştırma yapılmasını ve ütopik olandan epey uzak büyük veya küçük gerçeklikler içinde bilinç dışı ütopik yatırımların yorumlanmasını ve teorisinin yapılmasını gerektirir.” Fredric Jameson, “Utopia as Method, or The Uses of the Future,” *Utopia/Dystopia : Conditions of Historical Possibility*. Editörler: Michael D. Gordin, Helen Tilley ve Gyan Prakash (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2010), 33.

^{xv} Dinleme teknikleri ve teknolojileri ve ilişkili konu başlıkları hakkında, örneğin, bakınız: Jonathan Sterne. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham, NC: Duke University Press, 2003); Peter Szendy. *Listen: A History of Our Ears*. Trans. Charlotte Mandell (New York: Fordham University Press, 2008); Eric Clarke. *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception Of Musical Meaning* (Oxford: Oxford University Press, 2011); Veit Erlmann. *Reason and Resonance: A History of Modern Aurality* (Brooklyn, NY: Zone Books, The MIT Press, 2010); Karin Bijsterveld. *Sonic Skills: Listening for Knowledge in Science, Medicine, and Engineering (1920s–Present)* (Londra: Palgrave Macmillan, 2019); Ana Maria Ochoa Gautier. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia* (Durham, NC: Duke University Press, 2014); Gascia Ouzounian. *Stereophonica: Sound and Space in Science, Technology, and the Arts* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2021); Naomi Waltham-Smith. *Shattering Biopolitics: Militant Listening and The Sound of Life* (New York: Fordham University Press, 2021); Viktoria Tkaczyk, Mara Mills, and Alexandra Hui (Eds.). *Testing Hearing: The Making of Modern Aurality* (New York: Oxford University Press, 2021).

^{xvi} Pauline Oliveros. *Deep Listening: A Composer’s Sound Practice* (New York: iUniverse, 2005), xxiii.

^{xvii} A.g.e., 13-14.

^{xviii} Ximena Alarcón. “Sonic Migrations: Listening in-between, sensing place,” *Environmental Sound Artists: In Their Own Words*. Eds. Frederick Bianchi and V.J. Manzo (New York: Oxford University Press, 2016), 112.

^{xix} A.g.e., 113.

^{xx} A.g.e., 114.

^{xxi} A.g.e.

^{xxii} A.g.e.

^{xxiii} w

^{xiv} A.g.e.

^{xxv} Alarcón, *Sounding Underground* isimli eserinde günlük tutma egzersizlerinin bazılarını tanımlamaktadır. Şöyle yazar: “Bu kayıt tutma işlemi sorularla ilgili değildi; odak noktası, her birinin o seyahati yaşamaya karar verdiği yollar ve onların dinleme pratikleri üzerindeki (örneğin, sessiz kalmak ya da başka yolcularla konuşmak ya da benimle konuşmak).” A.g.e. Ben burada Alarcón’un açıklamasını kendi sözcüklerimle anlattım. Ayrıca lütfen bakınız: <http://soundingunderground.org/environment/sounding.html> Son erişim tarihi: 22 Şubat 2021.

^{xxvi} Andrea Polli. “Sonifications of Global Environmental Data,” *Environmental Sound Artists In Their Own Words*. Editörler: Frederick Bianchi and V.J. Manzo (New York: Oxford University Press, 2016), 3. Ayrıca bakınız <http://turbulence.org/project/heat-and-the-heartbeat-of-the-city/#> Son erişim tarihi: 22 Şubat 2021.

^{xxvii} A.g.e., 5; Andrea Polli. “Soundwalking, Sonification,and Activism,” *The Routledge Companion to Sounding Art*. Eds. Marcel Cobussen, Vincent Meelberg, and Barry Truax (New York: Routledge, 2017), 87.

^{xxviii} Polli, “Sonifications of Global Environmental Data,” 4.

^{xxix} A.g.e., 5.

^{xxx} Polli, “Soundwalking, Sonification, and Activism,” 87.

^{xxxi} Polli, “Sonifications of Global Environmental Data,” 6, 7.

^{xxxii} Kodwo Eshun. *More Brilliant Than the Sun: Adventures in Sonic Fiction* (Londra: Quartet Books, 1998), 121.

^{xxxiii} Holger Schulze. *Sonic Fiction*. Series: The Study of Sound. Ed. Michael Bull (New York: Bloomsbury Academic, 2020), 7.

FEAR NOT, KEEP BREATHING

Zeynep Bulut

We, sure, cannot breathe.¹ Amid politics of fear, racial, ethnic, gender injustices, environmental crisis, financial breakdowns, rising unemployment and poverty, surveillance and control, mutating pandemics, and loss of livelihoods and lives, we, sure, cannot breathe. We have been living in different kinds of dystopias in fact, across the globe, being reminded of the dystopian fictions that we have read or watched before.

Think about the plots of dystopian science fictions, *The Handmaid's Tale*, *Neuromancer*, *Never Let Me Go*,² to name a few. Common themes of these literary works include the loss of identity, crises of reality, augmentation — as well as degradation — of human as machine, decay in soul, and the possibly inevitable search for soul. Since the ancient past, soul has been associated with both life and after life, a point of connect between the body — the corporeal — and the spirit — the immaterial — that travels around. Body and soul are not opposites. Indeed, bodily and habitual practices render the embodiment of spirit.³ Like breathing. Aristotle explores the work of breath in *De Anima*.⁴ Breath is a catalyst for both life and death. One does not always hear or listen to the sound of breath. But it is there, even if we do not hear it. It is present, as long as the body is alive.

We are not out of breath in a dystopia. We just cannot breathe. We lose the spirit, and re-find and rework it in the repetition and simultaneity of multiple tasks and crises. What does this state tell us about dystopia? Dystopia, like utopia, is an imagined place. It paints a darkness that may lead to blindness. And yet, extreme brightness of utopia also leads to blindness. The fictions of both derives from the very material conditions and frustrations of the real. As historians Michael D. Gordin, Hellen Tilley, and Gyan Prakash argue, “utopia, dystopia, and chaos are not just ways of imagining the future (or the past) but can also be understood as concrete practices through which historically situated actors seek to reimagine their present and transform it into a plausible future.”⁵ In other words, both dystopia and utopia take place in the present time and imply a sense of futurity.⁶ In case of utopia, we may be inclined to escape from the present time. However, in a dystopic scene, we may not

know where to go. Despite its implied sense of futurity, dystopia does not push us forward. It rather forces us to look at what's in front of us now. It prompts us to build a coping strategy for every single day. Multiple crises and overwhelm of dystopia, just like the overwhelm of multiple tasks of a day, pin us down to the present time and place, to a case of impromptu.

I am interested in exploring sound at this juncture. Can sound be an exit from dystopia? Can it be a marker of the present time and place? Can it help us deal with different kinds of uncertainties? Or, can it give a way to utopia? Yes to all. Asking these questions, my suggestion is not to discuss sound as an abstraction. Here I underline these questions in the context of sound art. An unsettled term, sound art is a hybrid of a variety of aesthetic and cultural influences, spanning from Erik Satie's “furniture music” conceived in collaboration with Jean Cocteau, Marcel Duchamp's found objects, early twentieth century sound poetry, collaborations at Black Mountain College, and post-war electroacoustic music to John Cage's provocations about music, 60s experimental music, African American jazz and improvisation music cultures, indigenous musical cultures that interact with environmental sounds, cross-disciplinary art and science networks, performance and visual arts. With these influences, sound art questions and expands on the sources, representations, imaginaries, and productions of sound, and temporal and spatial possibilities of bodily experience and knowledge. It encourages reconfiguring the actants and forces of the present time and place non-linearly, together with the past and future, and with multiple and simultaneous occurrences. The field is vast and examples are many. But, relating to dystopia, I want to remind the use of everyday sounds and situations at the heart of the 1960s' utopia, and note a few recent works that engage with environmental sounds and crises.

1960s was a decade associated with utopia, surrounded by the Civil Rights Movement. Artists, musicians, creatives took active part in dreaming and demanding a new social order. Along with anti-institutional art manifestos and liberation movements, everyday was the locus of critical thought and creative experience. For instance, Fluxus, an international and interdisciplinary art network that is both celebrated and contested,⁷ has introduced event scores that employ

everyday sounds, everyday situations, everyday acts, and everyday objects. Event scores mostly comprise verbal and graphical instructions. Take Benjamin Patterson's *Paper Piece*, Alison Knowles's *Make a Salad*, or George Brecht's *Entrance-Exit*.⁸ Read these scores as they are written. What comes forward in such scores is a series of process-oriented, simple, and focused acts. Performance of the scores point to the “simultaneity of multiple acts,”⁹ cross-sensory modalities of bodily experience, and the body itself not as containment but as dynamic process, interacting with its physical and cultural environs. Sound, in this paradigm, is not limited to audition or a preconceived imaginary. It is rather “a consequence of action,”¹⁰ that urges us to notice what's beneath, beyond and above the audible, literally and metaphorically. Or, “the world sound makes”¹¹ allows us to “hear below the surface of the visible,”¹² in artist and writer Salomé Voegelin's words. Noticing the inaudible and invisible urges us to look through the darkness, be it the blindness of utopia or the darkness of dystopia. Attending to process-oriented practices, we can acknowledge and live with uncertainties. Everyday was one of the driving forces of the 60s utopia. Everyday provides the “clues and traces”¹³ of any utopia or dystopia, as philosopher and political theorist Fredric Jameson reminds.

Further to the event scores, I consider composer Pauline Oliveros's notion of “deep listening” and “sonic meditations” vital for engaging with everyday sounds and listening. How do we listen to everyday sounds? There are different ways, techniques and technologies of listening that we habituate, historically and culturally. My concern here is not to portray the techniques and technologies of listening. Drawing attention to Oliveros's notion of deep listening, I want to reiterate one of the suggestions of the event scores, that is “expanding on habituated notions of sound and ways of listening,” and bridge this suggestion to a few examples in environmental sound art.

By deep, Oliveros indicates “complexity and boundaries, or edges beyond ordinary or habitual understandings.”¹⁴ By deep listening, she addresses the possibilities of both focused and expansive modes of listening. Like the unfolding of a focused act, focused listening of individual sounds may lead to an “expanded time and space continuum.”¹⁵ And, listening to environmental sounds may make us aware of individual sounds. Environmental

sound artist Ximena Alarcón's practice engages with “Deep Listening, networking technologies, and sonic improvisation.”¹⁶ She probes how we “sense” multiple and “in-between places,” listening to “migratory” sounds.¹⁷ *Sounding Underground*, Alarcón's “online interactive sonic environment,”¹⁸ is a recent example.

The online portal of *Sounding Underground* connects “the underground transport systems of London, Paris, and Mexico City through commuters' memories of soundscapes.”¹⁹ Alarcón asks commuters to reflect on both the external sounds and the “memories and feelings” that such sounds evoke. She instructs commuters to “record a journey,” through which they can “focus on listening and the ways in which they decide to live that journey.”²⁰ The practice allows commuters to observe in what order and which sounds they hear, with which voices they “talk or remain silent.”²¹ This minor, ordinary and focused practice can lead to an expansive awareness of an environment. Furthermore, it can play an active role in making and reimagining the environment itself, while informing how one positions, finds, and recalibrates herself in this environment.

Andrea Polli, another environmental sound and media artist, also intends to raise environmental awareness. Polli collaborates with “atmospheric scientists on data sonification.”²² Roughly speaking, data sonification means translation of “numerical data into sound and musical compositions.”²³ For instance, in *Heat and the Heartbeat of the City* (2004), Polli converts “the data on increasing temperatures of New York City into sound,” in collaboration with Dr. Cynthia Rosenzweig, Dr. David Rind, and Richard Goldberg at the NASA Goddard Institute for Space Studies and the Columbia University Climate Research Group.²⁴ *Heat and the Heartbeat of the City* is presented “as a web site” including the sonifications that “illustrate climate change data in New York City,” and “as a multi-channel sound installation presenting climate change throughout NYC region in the summers from 1990-2060.”²⁵ What may be the implications of data sonifications? Polli's suggestion is that data sonifications can be impactful for observing the environmental issues and revising our related conceptions and attitudes. This is an ongoing revision. Polli argues that data sonifications “demand interpretation.”²⁶ As she writes, “the data itself, even in its raw state, is not ‘reality’ any more than the

sonifications are ‘reality’... in order for the expression of the data to be heard, we have to be listening.”²⁷

To reiterate Polli’s words, “we have to be listening,” in present tense, not with a presumption of the real or imaginary, but with an awareness of the approximate and dynamic. That is, we need to be aware of listening itself as a process of reality making, of fiction. Not to state the obvious, we, as humans, always live in series of fictions. Ask yourselves. What you do is never completely detached from who, where, and with whom you have been or could be. Who you are will not be validated unless how you narrate it matters, unless the story to it matters. In the midst of multiple subject positions and inconsistencies, there will always be awe and frustrations about fictions. Utopia or dystopia, the extreme brightness or the extreme darkness, they both demand fictions through sound. Artist, theorist and writer Kodwo Eshun theorizes “sonic fiction” as a “subjectivity engine.”²⁸ In cultural theorist and anthropologist Holger Schulze’s account, sonic fiction is a “liberation force,” a way to “liberate epistemologies and historiographies,” a way to “liberate from lifestyles and sensorial regimes.”²⁹ Sonic fiction can liberate us from existing fictions. It can encourage us to rewrite the existing fictions in a way that language may not suffice. But the force of sonic fiction is more than that. What sonic fiction amplifies is that nothing is fixed, certain or absolute, that we will lose, find, and rework the spirits of lives, as long as we are alive. So, fear not, and keep breathing.

Notes:

¹ The phrase “I can’t breathe” is associated with the Black Lives Matter movement in the United States. The phrase has become a worldwide slogan against racism and police brutality, especially following the deaths of Eric Garner and George Floyd. The way I use “we, sure, cannot breathe” addresses racial injustices; however, using this phrase, I also address other systemic injustices as well as environmental catastrophes and the pandemics.

² Margaret Atwood. *The Handmaid’s Tale* (New York: Vintage, 1996); William Gibson. *Neuromancer* (London: Orion Books, 2016); Kazuo Ishiguro. *Never Let Me Go* (London: Faber and Faber, 2005).

³ Back in 2016, anthropologist Brendan Jamal Thornton and I convened a conference, titled *Habits and Spirits: Sound, Place, Technology* at King’s College London. The conference discussed how habitual practices could become “spiritual” and vice versa, drawing on musical, performative, literary and religious contexts. Considering the role of breathing in shaping body and soul, I was reminded of the topics that we explored in this conference. In recent a publication, I elaborated some of these ideas. See Zeynep Bulut. “Cage and Care” in *Dirty Ear Report #1*. Ed. Brandon LaBelle (Berlin, Los Angeles: Errant Bodies Press, July 2016), pp. 24–33. On a related topic, especially in relation to the overwhelm of various stimuli and loss of soul, I also wish to note philosopher Franco Bifo Berardi’s book, *After the Future*. Franco Bifo Berardi. *After the Future*. Translated by Arianna Bove, Melinda Cooper, Erik Empson, Enrico, Giuseppina Mecca, and Tiziana Terranova. Eds. Gary Genosko and Nicholas Thoburn (Edinburgh, Oakland, Baltimore: AK Press, 2011).

⁴ Aristotle, *On the Soul. Parva Naturalia. On Breath*, translated by W. S. Hett (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1957). On the topics of breath and sustainability of life, also see Zeynep Bulut. “Last Breath, Sensing Life,” *The Oxford Handbook of Sound Art*. Eds. Jane Grant, John Matthias, and David Prior (Oxford, New York: Oxford University Press, forthcoming).

⁵ Michael D. Gordin, Helen Tilley, and Gyan Prakash (Eds). “Introduction: Utopia and Dystopia beyond Space and Time” *Utopia/Dystopia: Conditions of Historical Possibility* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2010), p. 9.

⁶ Ibid., 8–11.

⁷ Fluxus is a celebrated international and interdisciplinary art network. However, it also raises controversies. Composer, performer, artist and scholar George Lewis traces the works of African American composer and performer Benjamin Patterson in Fluxus tradition and writings on Fluxus. He asks why Patterson’s work is not a focus in the writings on Fluxus, although Patterson was one of the prominent figures of the network. As Lewis writes, “to pretend that issues of race do not invade historiographies and personal narratives of experimentalism would be needlessly (or willfully) naive, particularly given the general lack of attention to issues of race in scholarly histories of the avant-garde.” George E. Lewis “IN SEARCH OF BENJAMIN PATTERSON: An Improvised Journey,” *Callaloo*, Vol. 35, No. 4 (Fall, 2012), p. 981. <https://www.jstor.org/stable/41809984> Relating to controversies of the histories of the avant-garde and experimentalism, also see Benjamin Piekut. *Experimentalism Otherwise* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2011).

⁸ Benjamin Patterson, *Paper Piece* (1960). To view the score, visit <https://www.moma.org/collection/works/127513>. Last Accessed on 22 February 2021. Alison Knowles’ *Make a Salad* (1962) and George Brecht’s *Entrance-Exit* (1961) can be found in the *Fluxus Performance Workbook*. Eds. Ken Friedman, Owen Smith, and Lauren Sawchyn, Performance Research e-Publications, 2002. <http://www.thing.net/~grist/ld/fluxusworkbook.pdf> Last Accessed on 22 February 2021.

⁹ On the aesthetics of event scores and the noted ideas, see Liz Kotz “Post-Cagean Aesthetics and the ‘Event’ Score,” *October*, Vol. 95 (Winter, 2001), pp. 54–89. <https://www.jstor.org/stable/779200>

¹⁰ The idea of sound as action can be seen in various experimental music composers’ works, including John Cage’s and Maurizio Kagel’s works. I reflected on this idea with respect to Cage and Kagel’s works in my journal article, “Silence and Speech in Lecture on Nothing and Phonophonie,” *Voice Matters*. Eds. Nina Sun Eidsheim and Annette Schlichter. *Postmodern Culture* 24.3 (May 2014). Sociologist and urban planner Jean-Paul Thibaud discusses sound “as a result of action” in his text on urban ambiances. See Jean-Paul Thibaud. “A Sonic Paradigm of Urban Ambiances,” *Journal of Sonic Studies* 1 - Inaugural Issue. Eds. Vincent Meelberg and Marcel Cobussen <https://www.researchcatalogue.net/view/220589/220590> Last Accessed on 22 February 2021.

¹¹ See Salomé Voegelin’s discussion on “everyday soundscapes” and on the “world sound makes” in her book *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound*. Salomé Voegelin, *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound* (New York, London: Bloomsbury Academic, 2014), p. 10.

¹² Voegelin writes: “soundscape not as a medium but as a material reality, to hear below the surface of the visible other possibilities of what could be actual; and why we should focus on the acoustic environment and study its sounds, not to transport us elsewhere, but to understand what the here and now is about and how it is constructed” (Ibid., 11–12).

¹³ Fredric Jameson writes: “The utopian impulse, therefore, calls for a hermeneutic, for the detective work of a decipherment and a reading of utopian clues and traces in the landscape of the real; a theorization and interpretation of unconscious utopian investments in realities large or small, which may be far from utopian.” Fredric Jameson, “Utopia as Method, or The Uses of the Future,” *Utopia/Dystopia: Conditions of Historical Possibility*. Eds. Michael D. Gordin, Helen Tilley, and Gyan Prakash (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2010) p. 33.

¹⁴ Pauline Oliveros. *Deep Listening: A Composer’s Sound Practice* (New York: iUniverse, 2005), p. xxiii.

¹⁵ Ibid., 13–14.

¹⁶ Ximena Alarcón. “Sonic Migrations: Listening in-between, sensing place,” *Environmental Sound Artists: In Their Own Words*. Eds. Frederick Bianchi and V.J. Manzo (New York: Oxford University Press, 2016), p. 112.

¹⁷ Ibid., 113.

¹⁸ Ibid., 114.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

²¹ Alarcón describes some of the journaling exercises in *Sounding Underground*. She writes: “This recording did not involve questions; the focus was on their listening and the ways in which each of them decided to live that journey (e.g. in silence or talking to other passengers or to me).” Ibid. Here I paraphrased Alarcón’s remark. Also see <http://soundingunderground.org/environment/sounding.html> Last Accessed on 22 February 2021.

²² Andrea Polli. “Sonifications of Global Environmental Data,” *Environmental Sound Artists In Their Own Words*. Eds. Frederick Bianchi and V.J. Manzo (New York: Oxford University Press, 2016), p.3. Also see <http://turbulence.org/project/heat-and-the-heartbeat-of-the-city/#> Last Accessed on 22 February 2021.

²³ Ibid., 5; Andrea Polli. “Soundwalking, Sonification, and Activism,” *The Routledge Companion to Sounding Art*. Eds. Marcel Cobussen, Vincent Meelberg, and Barry Truax (New York: Routledge, 2017), p. 87.

²⁴ Polli, “Sonifications of Global Environmental Data,” 4.

²⁵ Ibid., 5.

²⁶ Polli, “Soundwalking, Sonification, and Activism,” 87.

²⁷ Polli, “Sonifications of Global Environmental Data,” 6, 7.

²⁸ Kodwo Eshun. *More Brilliant Than the Sun: Adventures in Sonic Fiction* (London: Quartet Books, 1998), p. 121.

²⁹ Holger Schulze. *Sonic Fiction*. Series: The Study of Sound. Ed. Michael Bull (New York: Bloomsbury Academic, 2020), p. 7.



DİSTOPYA: EDEBİ MİRASLARIN VE CEHENNEMİ GELECEKLERİN HARİTALANDIRILMASI

Dr. Emrah Atasoy (Kapadokya Üniversitesi, Türkiye)

Dr. Thomas Horan (The Citadel - The Military College of South Carolina, A.B.D.)

Ütopya edebiyatı (daha iyi yerlerin tasvir edildiği metinler), anti-ütopya edebiyatı (bir başkasının daha iyi bir yer mefhumu ve algısına yönelik alaycı ve taşlamalı eleştiriler) ve distopya edebiyatı (kötü yerlerin tasvir edildiği metinler) kavramlarından bahsettiğimizde, bu kavramlar arasındaki ayrımlar neredeyse tamamen subjektiftir (Horan, "Totalitarian" 54). Herkesin bildiği gibi, William Morris, örneğin, Edward Bellamy'nin ümitli ve iyimser *Looking Backward* (1888) isimli eserini bile bir distopya olarak kabul etmekte ve bu nedenle nereden baktığınıza bağlı olarak hem ütopya hem de anti-ütopya karakterindeki romanı *News From Nowhere*'de (1890) kapitalizme farklı bir sosyalist alternatif önermektedir.

Edebi distopyalar, tabii ki, dert ve sorunlarımızı göz ardı etmenin sonuçlarını vurgulayarak günümüze kadar gelen toplumsal hastalıkları büyütmemektedirler. Yine de Frederic Jameson, ütopyaların da belirli sosyal problemlere yanıt verdiklerine işaret etmektedir:

Ütopya için, çare, öncelikle temelinde olumsuz bir yol olmalı ve içinden tüm diğer kötülüklerin fırlayıp çıktığı ve tüm kötülüklerin somut kökünü oluşturan bu sorunu ortadan kaldırmak ve kökünden halletmek için açık bir eylem çağrısı olarak ortaya konulmalıdır. Bu nedenle, Ütopyaları, mutlu dünyalara ve herkesin tatmin olduğu ve iş birliği yaptığı alanlara yönelik vizyonlar sunuyorlarmış gibi ya da bir ütopyaдан ziyade idil veya pastoral bir dünyaya tekabül eden metinlermiş gibi görmek ve onlara bu tip pozitif beklentilerle yaklaşmak bir hatadır. (12)

Böylece, ütopya ve distopya, her ikisinin de büyük baskı yaratan toplumsal baskılara birisi bu baskıları abartarak, diğeri ise bir çözüm yolu önererek yanıt verdikleri ortak bir zemini paylaşmaktadırlar aslında. Her ikisi de iyimserdir, çünkü ikisi de okuyucularını bilgiye dayalı bir eyleme geçmeye kışkırtabileceklerini ümit ederler. Hatta zaman zaman bunları birbirinden ayırt etmek bile mümkün değildir; Yevgeny Zamyatin'in *We* (1924) isimli eseri hakkında Jameson'ın yaptığı değerlendirme,

bu eserin hem bir ütopya hem de bir distopya olduğuna işaret etmektedir: "Lenin'in orijinal Ütopyasının kesintiye uğratılması ya da doğallığının bozulması yoluyla çok derin ve engin bir gözünü açma durumlarını anlatan Ütopyalar da vardır – bu iki anlamlı ve belirsiz *We* isimli eserin de kesinlikle hem bir Ütopya hem de bir distopya olduğu böylece kanıtlanmış olmaktadır" (20-21).

Distopya edebiyatı gibi anti-ütopya edebiyatı da popüler ütopya trendleriyle kaygıları ve vicdan azaplarını açığa vurmaktadır. Örneğin, yirminci yüzyılın başlarında yazılan *We* gibi kitaplar, tabiatımızda bulunan ve doğuştan getirdiğimiz irrasyonel eğilimlerimize işaret ederek, tarihin bilinçli ve kasıtlı bir şekilde rasyonel bir dünya devletine doğru evirildiği tezine dayanan ondokuzuncu yüzyılın Hegelci ve Marksist bakış açılarına ve anlayışlarına itiraz etmektedirler. Anti-ütopya ve distopya edebiyat örneklerinin çoğu, bilim insanlarının, deneysel bulguların rasyonel analizlerine dayandıkları için, insanlığı devletlerin her türlü yönetsel baskısından nihai olarak arınmış ve temizlenmiş bir rasyonel dünya için hazırlayan yardımsever planlamacılar ve idarecilerden oluşan teknokratik bir sınıf oluşturduklarına inanan H.G. Wells'in ütopik iddialarına da itiraz etmektedirler. Aldous Huxley'nin *Brave New World* (*Cesur Yeni Dünya*, 1932) isimli kitabı, Wells'in bir anti-ütopya eleştirisi, bir distopya klasiği ya da öjeniklere özel bir vurgu yapan bir hedonizm ütopyası olarak da okunabilir rahatlıkla. Muhtemelen dünyanın en ünlü ve önemli distopik romanı olan *Nineteen Eighty-Four* (*Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*, 1949), distopya türü ve üslubuna tamı tamına ve hiç tartışmasız uymamaktadır. Sözüm ona daha entelektüel olan orta ve üst sınıflar arasında, Orwell'in *Oceania'sı* (Okyanusya), Parsons, Syme, Katherine ve O'Brien gibi kahramanlara benzemeyen karakterler için bir ütopya (Horan, "Totalitarian" 54). Winston bile Gerçek Bakanlığı için propaganda üretmekten ibaret olan günlük işinden hoşlanmaktadır (Horan, *Desire* 162).

Distopya edebiyatı, okuyucuyu, otoriter sistemlerin kitlesel bir cazibelerinin olabileceğini kabul etmeye sevk etmektedir. Margaret Atwood'un *The Handmaid's Tale* (*Damızlık Kızın Öyküsü*, 1985) isimli eserinde tasvir ettiği gibi, bu baskı rejiminin kabullenilmesi sıklıkla bir tür özgürlük gibi yanlış algılanmaktadır: "Sadece bir tür ve cins özgürlük yok, daha fazlası var, dedi Lydia Hala. Ne yapma özgürlüğü ve neden özgürlük. Anarşi günlerinde, ne

yapma özgürlüğüydü sana verilen. Şimdi ise sana neden özgürlük verilmektedir. Bunu küçümseme.” (24) Distopya edebiyatı, okuyucuları, sistemik baskının sistemin haklarını kısıtladığı ve “haklarından mahrum ettiği” “insanlar için bile neden cazip ve çekici olabileceğini” açıklayarak “kendisini totaliter bir kovan içinde kaybetmenin albenisini” küçümsememeleri konusunda da uyarılmaktadır (Horan, *Desire* 206).

İmtiyazlı olan bizler daha az subjektif olmak istersek, distopyanın aslında kötü şeylerin beyaz insanların başına geldiği durumlar olduğu sonucuna varabiliriz. Ruha Benjamin’in de işaret ettiği gibi, “siyah toplumlar ve toplumsal gruplar, yaşam ve ölüm kararlarını alan her tür ve cinste algoritmalar bakımından ya da emniyet güçlerinin faaliyet ve eylemleri bakımından zaten teknik olarak bir distopyanın geleceği içinde yaşamaktadırlar.” Bu tip algoritmalar bir objektiflik görünümüne sahiptirler, çünkü bireylerin kişisel tespit ve bulgularının yerini almaktadırlar, fakat aslında bu algoritmalar da kendileri bile ırkçılıktan ve diğer ayrımcılıklardan azade ve âri olmayan insanlar tarafından geliştirilmektedirler. Beyaz olmayan yazarların kaleme aldıkları, genel olarak beğenilen ve alkışlanan distopya edebiyatının nispeten az olması da büyük ölçüde dinsel nizamların kendisinin ırkçı olmasını yansıtmaktadır. Beyaz olmayan insanların çoğunun herhangi bir politik distopya hayal etmelerine gerek bile yoktur; kurumsal ırkçılık onları zaten bir distopyanın içinde yaşamaya zorlamaktadır. Neyse ki, son yıllarda, marjinalize edilen toplum kesimlerinden romancıların kaleme aldıkları distopya edebiyatı eserleri de yayınlanmış ve incelenmiş bulunmaktadır.

Yine de bu sorunlar bile yaşamsal öneme sahip oldukları kadar aynı zamanda tartışmalı sorunlardır da. Sarah Webster Goodwin ve Libby Falk Jones’un bize hatırlattığı gibi: “Bir kadının ütopyası bir başkasının karabasanıdır; feminizmin kendisi pek çok farklı anlama gelmektedir” (ix). Bu nedenle, ütopya ile distopya arasındaki ikilik ve karşıtlık tekrar bulanıklaşmaktadır, çünkü bu kurgu “cinsiyet, feminenlik ve karmaşık güç ilişkileri hakkındaki hegemonik söylemi rahatsız etmekte ve geleneksel olarak benimsenen ve kabul gören özcü varsayımlara itiraz etmektedir (Atasoy 663). Örneğin, pek çok eleştirmen *The Handmaid’s Tale* kitabını feminist bir roman olarak okur ve algılamak, “*The Handmaid’s Tale and Oryx and Crake in Context*” isimli makalesinde

Atwood’un (2004) kendisi bu ilk distopyasını bu sözler ve ifadelerle tanımlamamaktadır: “Dişil bir bakış açısından – Julia’ya göre dünya – ve olduğu gibi bir distopya yaratmayı denemek istedim. Ancak bu isteğim, sözü bir kadına bırakmanın dışında, “*The Handmaid’s Tale*” kitabımı bir ‘feminist distopya’ yapmaz ve bir iç yaşam, kadınların bu tip şeylerinin olmaması gerektiğine inanan insanlar tarafından daima ‘feminist’ olarak algılanacak ve adlandırılacaktır” (516).

Distopya edebiyatı klasiklerinin çoğu “esas olarak erkek yazarlar tarafından yaratıldıkları için, bu eserlerin cinsiyetle ilgili yaklaşımı, sıklıkla, kadın vücuduna yönelik bir ergen çocuk tavrı cinsiyetsi ve heteronomatif stereotiplere dayanma ve zaman zaman da kadına yönelik arzu ile kadına karşı şiddet arasında sorunlu bir bağlantı da dâhil olmak üzere rahatsız edici eğilimler sergilemektedir” (Horan, *Desire* 10). “Yine de buna rağmen, bu normun istisnaları kadının bağımsızlığının önemine de işaret etmektedir” (Horan, *Desire* 10). Örneğin, “Murray Constantine takma adıyla yazan Katharine Burdekin, bu erkek egemen modele” totaliterizmin kaynağı olarak hipermasküleniteyi gösteren bir roman olan *Swastika Night (Swastika Geceleri)* isimli eserini yayımladığı 1937 yılı kadar erken bir zamanda itiraz etmiştir (Horan, *Desire* 10). Daphna Patai’nin iddiasına göre, bu eser *Nineteen Eighty-Four (Bin Dokuz Yüz Seksen Dört)* eserinden etkilenmiş olabilir (253-254). İlk distopyasını başka feministlerin eserleriyle ilişkili bir konuma yerleştirmekten ziyade, Atwood, *The Handmaid’s Tale* eserini *Nineteen Eighty-Four (Bin Dokuz Yüz Seksen Dört)* ile bir diyalog içinde tanımlamaktadır: “Orwell, benim hayatımda çok daha sonraları – gerçek 1984 yılında, yani biraz farklı bir distopya olan *The Handmaid’s Tale* kitabımı yazmaya başladığım yıl benim için doğrudan bir model oldu” (“*The Handmaid’s Tale and Oryx*” 516).

The Handmaid’s Tale sıklıkla ümitvar¹ ya da açık uçlu bir distopya olarak sunulmakta ve bu da onu yirminci yüzyıl başı veya ortalarının klasik distopyalarından ayırmaktadır. *We, Brave New World* ve *Nineteen Eighty-Four* gibi temel metinler, direnişin çökmesinin ardından gelen dünya savaşları, atom silahları, soykırımlar, faşizm, Stalincilik, Taylorizm, Büyük Buhran ve/veya global kapitalizmin yarattığı çalkantı ve kargaşalıkları ele alırken, ümitvar distopya eserleri belli belirsiz

¹ Atasoy, Emrah. “Distopik Kurgu ve Ümitvar Distopya Bağlamında Ütopyacılık Geleneği.” *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, cilt 19, sayı 3, 2020, sayfalar 1135-1147.

bir biçimde gelecek için ümit sinyalleri veren sonlara sahiptirler. Raffaella Baccolini ve Tom Moylan, distopya kurgu edebiyatı türü içindeki bu büyük tarihsel ayrılığı ve bölünmeyi tanımladılar (Baccolini 40). Dolayısıyla, ümitvar distopya, bu edebi türe hem üslupla hem de temayla ilgili bir esneklik kazandırmaktadır.

İçinde bulunduğumuz yüzyılın ilk yıllarında, yirminci yüzyılın distopya kurgu eserlerinden açıkça daha az politik olma eğilimi gösteren bir Genç Yetişkin distopya edebiyatının yaygınlaştığına tanık olduk. Son yılların politik ve çevreyle ilgili baskıları, çoğunluğu klasik distopyadan daha ziyade ümitvar distopya formuna çok daha yakından bağlı olan feminist distopik kurgu, salgın edebiyatı ve çevresel distopyaların yeniden canlanmasına ve hayat bulmasına yol açtı.

Atıf Yapılan Eserler:

Atasoy, Emrah. “An Intersectional Reading of Charlotte Perkins Gilman’s *Herland*: Challenging Dichotomies.” *RumeliDe Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, sayı 31, Aralık 2020, sayfa 660-668.

Atwood, Margaret. *The Handmaid’s Tale*. Houghton Mifflin, 1986.

Atwood, Margaret. “*The Handmaid’s Tale and Oryx and Crake* in Context.” *PMLA*, cilt 119, sayı 3, Mayıs 2004, sayfa 513-517.

Baccolini, Raffaella. “Ursula K. Le Guin’s Critical Dystopias.” *Critical Insights Dystopia*, editör: M. Keith Booker. Salem Press, 2013, sayfa 37-53.

Benjamin, Ruha. Interviewed by Janine Jackson. *CounterSpin*, 15 Ağustos 2019, <https://fair.org/home/black-communities-are-already-living-in-a-tech-dystopia/>. Erişim tarihi: 22 Mart 2021.

Goodwin, Sarah Webster ve Libby Falk Jones. Önsöz. *Feminism, Utopia, and Narrative*. Editör: S. W. Goodwin & L. F. Jones. The University of Tennessee Press, 1990, sayfa ix-x.

Horan, Thomas. *Desire and Empathy in Twentieth-Century Dystopian Fiction*. Palgrave, 2018. “Totalitarian Technocracies.” *Critical Insights Dystopia*, sayfa 54-72.

Jameson, Frederic. *Archaeologies of the Future*. 2005. Verso, 2007.

Patai, Daphne. *The Orwell Mystique*. The University of Massachusetts Press, 1984.

DYSTOPIA: MAPPING LITERARY LEGACIES AND HELLISH FUTURES

Dr. Emrah Atasoy (Cappadocia University, Turkey)

Dr. Thomas Horan (The Citadel – The Military College of South Carolina, USA)

When it comes to utopian literature (depictions of better places), anti-utopian literature (satirical critiques of someone else's conception of a better place), and dystopian literature (depictions of bad places), the distinctions are almost entirely subjective (Horan, "Totalitarian" 54). William Morris, for instance, famously regarded Edward Bellamy's sanguine *Looking Backward* (1888) as a dystopia, proposing a different socialist alternative to capitalism in *News From Nowhere* (1890), a novel that is therefore both utopian and anti-utopian, depending on your perspective.

Literary dystopias, of course, amplify extant social ills, emphasizing the consequences of neglecting our troubles. Yet Frederic Jameson points out that utopias also respond to specific societal problems:

For the Utopian remedy must at first be a fundamentally negative one, and stand as a clarion call to remove and extirpate this specific root of all evil from which all the others spring. This is why it is a mistake to approach Utopias with positive expectations as though they offered visions of happy worlds, spaces of fulfillment and cooperation, representations which correspond to the idyll or the pastoral rather than the utopia. (12)

Thus, utopia and dystopia share a common origin in that both respond to a pressing social concern, one by exaggerating it and the other by proposing a solution. Both are optimistic in that they hope to spur their readers to take informed action. At times they are indistinguishable; Jameson's assessment of Yevgeny Zamyatin's *We* (1924) indicates that it is simultaneously utopian and dystopian: "There are also Utopias which express the profound disillusionment with the stalling or the denaturalizing of Lenin's original Utopia—that ambiguous work *We* has indeed been shown to be both Utopia and dystopia all at once" (20-21).

Anti-utopian literature, like dystopian literature, evinces qualms with popular utopian trends. For example,

books such as *We* from the early twentieth century challenge the nineteenth-century Hegelian and Marxian notions that history is developing in a purposeful way toward a rational world state, highlighting our innate irrational inclinations. Much anti-utopian and dystopian literature also opposes the utopian claims of H. G. Wells, who believed that scientists, due to their reliance on rational analyses of empirical findings, could comprise a technocratic class of beneficent planners and managers, preparing humanity for a rational world ultimately free from governance. One can read Aldous Huxley's *Brave New World* (1932) as an anti-utopian critique of Wells, a classic dystopia, or a utopia of hedonism that places a specific emphasis on eugenics. *Nineteen Eighty-Four*, arguably the most famous and important dystopian novel, does not fit indisputably within the dystopian genre. Within the supposedly more intellectual middle and upper classes, Orwell's *Oceania* is a utopia to characters as dissimilar as Parsons (Horan, "Totalitarian" 54), Syme, Katherine, and O'Brien. Even Winston enjoys his day job, producing propaganda for the Ministry of Truth (Horan, *Desire* 162).

Dystopian literature prompts the reader to concede that authoritarian systems can have mass appeal. As Margaret Atwood illustrates in *The Handmaid's Tale*, this acceptance of repression is frequently misperceived as a kind of freedom: "There is more than one kind of freedom, said Aunt Lydia. Freedom to and freedom from. In the days of anarchy, it was freedom to. Now you are being given freedom from. Don't underrate it" (24). Dystopian literature cautions readers not to discount the "allure of losing oneself in the totalitarian hive," clarifying why systemic repression "can be appealing, even to those it" confines and "disenfranchises" (Horan, *Desire* 206).

If those of us who are privileged want to be less subjective, we might conclude that dystopia is when bad things happen to white people. As Ruha Benjamin points out, "black communities are already living in the future of a tech dystopia when it comes to policing, or when it comes to all kinds of algorithms that are making life and death decisions." Such algorithms have the appearance of objectivity because they replace the determinations of individuals, but these algorithms are developed by people who themselves are not free from racism and other biases. The comparative paucity of acclaimed dystopian

literature by nonwhite authors largely reflects the racism of the canon itself. Many nonwhite people do not have to imagine a political dystopia; institutional racism forces them to live in one. Fortunately, more dystopian literature by novelists from marginalized communities has been published and studied in recent decades.

Yet even these issues are as contested as they are crucial. As Sarah Webster Goodwin and Libby Falk Jones remind us, "One woman's utopia is another's nightmare; feminism itself takes on a range of meanings" (ix). Therefore, the dichotomy between utopia and dystopia is again blurred, since this fiction "disrupts the hegemonic discourse and challenges the traditionally adopted essentialist assumptions about gender, femininity and the intricate power relations" (Atasoy 663). For example, while many critics read *The Handmaid's Tale* as a feminist novel, in her essay "The Handmaid's Tale and *Oryx and Crake* in Context," Atwood (2004) herself does not couch her first dystopia in these terms: "I wanted to try a dystopia from the female point of view—the world according to Julia, as it were. However, this does not make *The Handmaid's Tale* a 'feminist dystopia,' except insofar as giving a woman a voice and an inner life will always be considered 'feminist' by those who think women ought not to have these things" (516).

Since much classic dystopian literature "was produced primarily by male authors, its treatment of sex often exhibits disturbing tendencies, including a juvenile attitude toward the female body, a reliance on sexist and heteronormative stereotypes, and, occasionally, a troubling link between desire for and violence against women" (Horan, *Desire* 10). "Nevertheless, exceptions to this norm illustrate the importance of women's independence" (Horan, *Desire* 10). For example, Katharine Burdekin, "writing under the pseudonym Murray Constantine, challenged this androcentric model" (Horan, *Desire* 10) as early as 1937 when she published *Swastika Night*, a novel that identifies hypermasculinity as the source of totalitarianism, which, as Daphne Patai argues, might have influenced *Nineteen Eighty-Four* (253-254). Rather than situating her first dystopia in relation to the work of other feminists, Atwood puts *The Handmaid's Tale* in dialogue with *Nineteen Eighty-Four*: "Orwell became a direct model for me much later in my life—in the real 1984, the year in which I began writing a

somewhat different dystopia, *The Handmaid's Tale*" ("The Handmaid's Tale and *Oryx*" 516).

The Handmaid's Tale is often presented as a critical or open-ended dystopia, differentiating it from the classic dystopias of the early to mid-twentieth century. Whereas foundational texts such as *We*, *Brave New World*, and *Nineteen Eighty-Four* respond to the upheavals of world wars, atomic weapons, genocides, fascism, Stalinism, Taylorism, the Great Depression, and/or global capitalism by concluding with the failure of resistance, the critical dystopia ends ambiguously to signal hope for the future. Raffaella Baccolini and Tom Moylan introduced this largely historical distinction within the genre of dystopian fiction (Baccolini 40). The critical dystopia thus brings both a stylistic and thematic flexibility to the genre.

The early years of the present century saw a proliferation of Young Adult dystopian literature that tends to be less overtly political than twentieth-century dystopian fiction. Recent political and environmental pressures have led to a welcome resurgence of feminist dystopian fiction, pandemic fiction, and environmental dystopias, most of which adhere more closely to the form of the critical, rather than the classic, dystopia.

Works Cited:

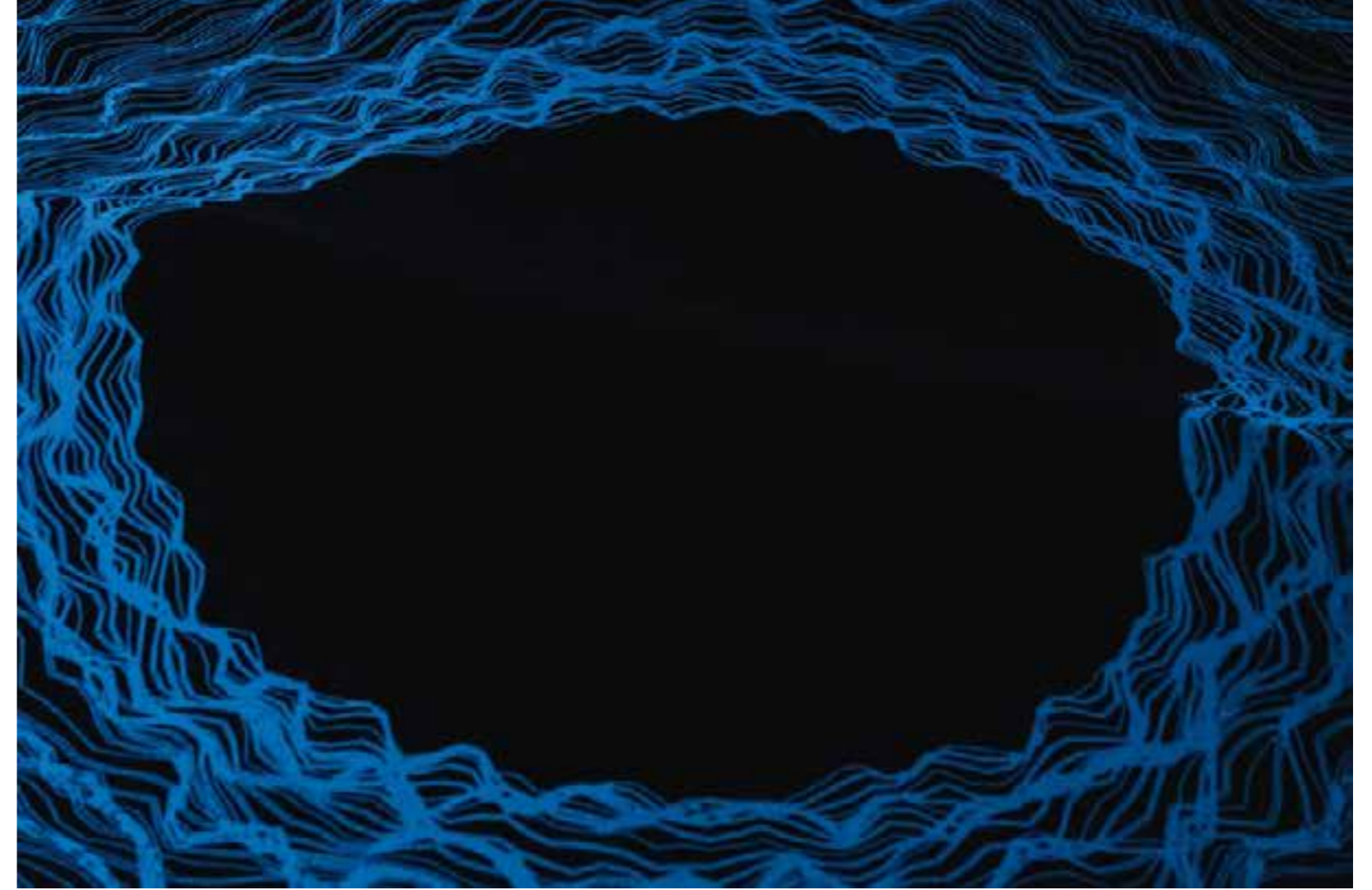
- Atasoy, Emrah. "An Intersectional Reading of Charlotte Perkins Gilman's *Herland*: Challenging Dichotomies." *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, no. 31, December 2020, pp. 660-668.
- Atwood, Margaret. *The Handmaid's Tale*. Houghton Mifflin, 1986.
- Atwood, Margaret. "The Handmaid's Tale and *Oryx and Crake* in Context." *PMLA*, Vol. 119, No 3, May 2004, pp. 513-517.
- Baccolini, Raffaella. "Ursula K. Le Guin's Critical Dystopias." *Critical Insights Dystopia*, edited by M. Keith Booker. Salem Press, 2013, pp. 37-53.
- Benjamin, Ruha. Interviewed by Janine Jackson. *CounterSpin*, 15 Aug. 2019, <https://fair.org/home/black-communities-are-already-living-in-a-tech-dystopia/>. Accessed 22 March 2021.
- Goodwin, Sarah Webster and Libby Falk Jones. Preface. *Feminism, Utopia, and Narrative*. edited by S. W. Goodwin & L. F. Jones. The University of Tennessee Press, 1990, pp. ix-x.
- Horan, Thomas. *Desire and Empathy in Twentieth-Century Dystopian Fiction*. Palgrave, 2018. "Totalitarian Technocracies." *Critical Insights Dystopia*, pp. 54-72.
- Jameson, Frederic. *Archaeologies of the Future*. 2005. Verso, 2007.
- Patai, Daphne. *The Orwell Mystique*. The University of Massachusetts Press, 1984.

SELÇUK ARTUT



Selçuk Artut'un sanatsal araştırmaları ve üretimleri insan-teknoloji ilişkisinin teorik ve pratik boyutlarına odaklanır. Artut'un çalışmaları Dystopie Sound Art Festival (Berlin, 2018), Moving Image NY (New York, 2015), Art13 London (Londra, 2013), ICA London (Londra, 2012), Art Hong Kong (Hong Kong, 2011), 10. İstanbul Bienali (İstanbul, 2007)'nde sergilenmiş ve Artsy, Creative Applications, CoDesign, Visual Complexity, CNNGO gibi mecralarda yer almıştır. Sanatçı, Medya ve İletişim üzerine doktorasını İsviçre'deki European Graduate School'da tamamlamıştır. Ses ve Etkileşim dersleri verdiği Sabancı Üniversitesi'nde Görsel Sanatlar ve Görsel İletişim Tasarımı programında doçent öğretim üyesi olarak çalışmaktadır ve bugüne kadar yayınlanmış altı kitabı ve birçok makalesi bulunmaktadır. 1998 yılından beri üyesi olduğu post-rock avant-garde müzik grubu Replikas ile albümler yayınlamıştır. 2016 yılında kurulan RAW isimli canlı kodlama yöntemi ile işler üreten, ses ve görüntü performans ikilisinin bir üyesidir.

www.selcukartut.com



Selçuk ARTUT's artistic research and production focus on theoretical and practical dimensions of human-technology relations. Artut's artworks have been exhibited at Dystopie Sound Art Festival (Berlin, 2018), Moving Image NY (New York, 2015), Art13 London (London, 2013), ICA London (London, 2012), Art Hong Kong (Hong Kong, 2011), İstanbul Biennale (İstanbul, 2007), and received coverage at Artsy, Creative Applications, CoDesign, Visual Complexity, CNN GO. He holds a Ph.D. in Media and Communications from European Graduate School, Switzerland. An author of six books published, Artut is an Associate Professor at the Visual Arts and Visual Communication Design Program Sabancı University, İstanbul where he mainly teaches Sound and Interaction Courses. He has been releasing several albums as a member of a Post-Rock Avant-Garde music band Replikas since 1998. In 2016, Artut founded an audio-visual performance duo named RAW (www.rawlivecoding.com) which produces works through creative coding and live-coding techniques.

www.selcukartut.com

JEREMY WOODRUFF



Jeremy Woodruff, İTÜ Müzik İleri Araştırmalar Merkezi'nde (MIAM) kompozisyon, müzik teorisi ve ses çalışmaları dersleri veren bir öğretim üyesidir. Ses sanatı ve besteleri, ses çalışmaları ve etnomüzikoloji üzerine yaptığı araştırmalardan beslenmektedir. Birçok üflemeli ve elektronik enstrüman kullanan yetenekli ve çok yönlü bir icracıdır. Aralarında Bani Abidi, Egill Sembjörnson, Meg Stuart ve çeşitli sanatçılarla sadece ses sanatında değil, video, dans tiyatrosu ve radyo çalışmalarında iş birliği yapmıştır. "Memory Space" ve "Berlin School of Sound" radyo programları her ay Colaboradio, FR-BB, Berlin'de 88,4 FM ve Potsdam'da 90,7 FM'den dinlenebilir.

Yazıları by Klangzeitort (Berlin), Interference: A Journal of Audio Culture, Journal of Sonic Studies, KunstMusik, Verlag für Moderne Kunst (Nürnberg), Bloomsbury Press, Les Presses du Réel ve Errant Bodies Press tarafından yayınlanmıştır. Ses sanatı eserleri, aralarında KW (Berlin), AD Gallery (Bremen), Kasa Galeri (İstanbul) ve Art Bengaluru'da (Hindistan) da olmak üzere çeşitli galerilerde sergilenmiştir. Ensemble Decibel (Londra), Hezarfen Ensemble (İstanbul), Kammerensemble Neue Musik, Deutsches Kammerorchester Berlin için konser çalışmaları yapmıştır. Berlin School of Sound'u kurduğu Berlin'deki Errant Sound kolektifi kurucu üyesidir ve 2018'den beri Distopya Ses Sanatı Festivali'nin kurucu ortağı ve eş-küratörüdür.

www.jeremywoodruff.net



Jeremy Woodruff is a lecturer in composition, music theory and sound studies at the Center for Advanced Studies in Music (MIAM), Istanbul Technical University, Turkey. His sound art and compositions are informed by his research in sound studies and ethnomusicology. He is a skilled and versatile performer with multiple wind instruments and electronics. He has collaborated with various artists not only on sound art but also in video, dance theater and radio works, including with Bani Abidi, Egill Sæbjörnsson, Meg Stuart and others. His radio shows "Memory Space" and "Berlin School of Sound" can be heard every month on Colaboradio, FR-BB, 88,4 FM in Berlin and 90,7 FM in Potsdam.

His writings have been published by Klangzeitort (Berlin), Interference: A Journal of Audio Culture, Journal of Sonic Studies, KunstMusik, Verlag für Moderne Kunst (Nürnberg), Bloomsbury Press, Les Presses du Réel and by Errant Bodies Press. His sound art has been presented in various galleries, including the KW Berlin, AD Gallery Bremen, Kasa Gallery Istanbul and Art Bengaluru, Bangalore, India. His concert works have been commissioned by Ensemble Decibel (London), Hezarfen Ensemble (Istanbul), Kammerensemble Neue Musik, Deutschen Kammerorchester Berlin and others. He was a founding member of the Errant Sound collective in Berlin, with whom he is currently founding Berlin School of Sound and he was co-founder and co-curator of the Dystopia Sound Art Festival since 2018.

www.jeremywoodruff.net



İnsan ve dijital dünya aynı zamanda aynı, aynı zamanda farklıdır. İnsanlar ve dijital dünya aynı zamanda aynı, aynı zamanda farklıdır. İnsanlar ve dijital dünya aynı zamanda aynı, aynı zamanda farklıdır. İnsanlar ve dijital dünya aynı zamanda aynı, aynı zamanda farklıdır. İnsanlar ve dijital dünya aynı zamanda aynı, aynı zamanda farklıdır.

Selma Vurgalin + David Mollin

We live together with light and gravity, together, together, together and street-viewed, street-viewed and street-viewed. We live together with light and gravity, together, together, together and street-viewed, street-viewed and street-viewed. We live together with light and gravity, together, together, together and street-viewed, street-viewed and street-viewed.

Selma Vurgalin + David Mollin

AKBANK SANAT

İstiklal Caddesi No: 8
34435 Beyoğlu, İstanbul
T: (0212) 252 35 00/01
www.akbanksanat.com

KÜRATÖRLER | CURATORS

Selçuk Artut
Jeremy Woodruff

METİN | TEXT

Selçuk Artut, Jeremy Woodruff, Alper Maral, Alp Tuğan, Antye Greie,
Başar Ünder, Brandon LaBelle, Chelsea Leventhal, F.M. Einheit & Siegfried Zielinski,
Georg Werner, Hans Peter Kuhn, Laura Mello, Metacreation Lab, Phil Edelstein, RAW, Seth Cluett,
Zafer Aracagök (SIFIR), Salomé Voegelin, David Mollin, Zeynep Bulut, Emrah Atasoy, Thomas Horan

ÇEVİRİ | TRANSLATION

Fatma Özhan
UDT

TASARIM | DESIGN

Being Çözüm

BASKI | PRINT

Kurumsal Baskı Hizmetleri San. Tic. Ltd. Şti.
Merkez Mah. Atatürk Cad. Göl Sok. No: 1
Yenibosna 34192 Bahçelievler / İstanbul
T: (0212) 656 49 97

