

# THIS IS NOT A LOVE SONG

Video Art and Pop Music Crossovers

# BU BİR AŞK ŞARKISI DEĞİL

Video Sanatı ve Pop Müzik İlişkisi



## Bu Bir Aşk Şarkısı Değil - Video Sanatı ve Pop Müzik İlişkisi This is Not a Love Song - Video Art and Pop Music Crossovers

### Sergi Kataloğu - Exhibition Catalogue

Pera Müzesi Yayını - Pera Museum Publication 78  
İstanbul, Kasım - November 2015

ISBN 978-605-4642-50-2

### Katalog Catalogue

#### Metin - Text

F. Javier Panera Cuevas

#### Yayına Hazırlayanlar - Production Editors

Fatma Çolakoğlu, Ulya Soley

#### Koordinatör - Coordinator

Zeynep Ögel

#### Çeviri - Translation

İspanyolca/İngilizce - Spanish/English Richard-Lewis Rees  
İngilizce/Türkçe - English/Turkish Gürol Koca

#### Grafik Tasarım - Graphic Design

Işıl Ünal, Cem Kozar, Oya Çitçi - PATTU

#### Renk Ayrımı ve Baskı - Colour Separation and Printing

Mas Matbaacılık San. ve Tic. A.Ş.

Kağıthane Binası

Hamidiye Mah. Soğuksu Cad. No:3, 34408 Kağıthane / İstanbul

T +90 212 294 10 00 info@masmat.com.tr

© Suna ve İnan Kırac Vakfı, Pera Müzesi Meşrutiyet Caddesi No: 65,  
34443, Tepebaşı, İstanbul www.peramuzesi.org.tr

Sertifika No - Certificate No 12482

#### Metinler - Texts

© F. Javier Panera Cuevas, Richard-Lewis Rees 2015

Bu katalog, 25 Kasım 2015 – 6 Şubat 2016 tarihleri arasında Suna ve İnan Kırac Vakfı Pera Müzesi'nde açılan *Bu Bir Aşk Şarkısı Değil: Video Sanatı ve Pop Müzik İlişkisi* sergisi için hazırlanmıştır.

This catalogue is published in conjunction with the Exhibition *This is Not a Love Song: Video Art and Pop Music Crossovers* held at Suna and İnan Kırac Foundation Pera Museum, from November 25 2015 to February 6, 2016.

*Sergi 2013 yılında Screen Projects / Loop tarafından, Primavera Sound işbirliğiyle La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona'da organize edilmiştir. The exhibition was initially conceived and organized by Screen Projects / Loop at La Virreina Centre de La Imatge, Barcelona in 2013 in collaboration with Primavera Sound.*



[LA VIRREINA]

CENTRE  
DE LA  
IMATGE

PRIMAVERA  
SOUND,

### Sergi Exhibition

#### Küratör - Curator

F. Javier Panera Cuevas

#### Proje Yöneticileri - Project Managers

Fatma Çolakoğlu, Ulya Soley, Isa Casanellas

#### Koordinatör - Coordinator

Zeynep Ögel

#### Sürekli Sergiler - Temporary Exhibitions

Begüm Akkoyunlu Ersöz, Tania Bahar

#### Grafik Tasarım - Graphic Design

PATTU, www.pattu.net

#### Çeviri - Translation

Gürol Koca

#### Kurulum - Installation

Sergikur

#### Teknik Ekip - Technical Team

Ali Sadedemir, Yüksel Bektaş

#### Film ve Video Programı - Film and Video Program

Fatma Çolakoğlu

#### Eğitim Programı - Education Program

Eda Gökner

Çıplak Ayaklar Kumpanyası, Danny Lundmark, Erbil Sivashoğlu

İrem Çetinor, Leyla Sakpınar, Maker Çocuk, Merve Seber,

Müge Işığöllü Sedola, Pil Studio

#### İletişim - Communication

Firdevs Ev, Irmak Wöber,

Grup 7

#### İşbirliğiyle - In Collaboration



#### Teknoloji Sponsoru - Technology Sponsor

**GRUNDIG**

#### Sergi Salonu Boya Sponsoru - Gallery Wall Paint Sponsor



Sunuş 5 Foreword  
Suna, İnan & İpek Kırac

Sunuş 6 Foreword  
Carlos Duran

Bu Bir Aşk Şarkısı Değil 8 This is Not a Love Song  
F. Javier Panera Cuevas

Pop içinde Sanat, Sanat içinde Pop 124 Art in Pop, Pop in Art  
Andy Warhol, Ronald Nameth, Nam June Paik  
& Jud Yalkut, Eric Siegel, Yayoi Kusama

Histeri ve Din 134 Hysteria and Religion  
Dan Graham, Douglas Gordon,  
Tony Ourster & Laurent P. Berger

Rock ve Kavramsal Sanat 'Müzişyen olmayanlar' ile 140 'Non-Musicians' vs 'Non-Artists' Rock And  
'sanatçı olmayanlar' karşı karşıya Conceptual Art '  
John Baldessari, Vito Acconci, Christian Marclay,  
Tony Ourster, José Iges, Jon Mikel Euba

Rock ve İkizi Bir "alet çantası" olarak pop müzik 148 Rock And Its Double' Pop Music As A 'Toolbox'  
Candice Breitz, Adel Abidin, Tony Cokes,  
Scott Pagano, Largen & Bread

Dans Müziği Politikaları 154 The Politics of Dance Music  
Jeremy Deller, Charley Case, John Di Stefano, Mark Leckey,  
Adrian Piper, James Clar, Assume Vivid Astro Focus

Bu Bir Müzik Videosu Değil 164 This is Not a Music Video



## Video Sanatının Öncülerini Pera Müzesi'nde Konuk Etmenin Mutluluğu

Kuruluşundan bu yana sanatın farklı dallarında sergiler düzenleyen Pera Müzesi, bu kez de video sanatı ve pop müzik ilişkisini ele alan ve video sanatından önemli örneklerin yer aldığı çok renkli ve kapsamlı bir sergiyi sanatseverlerle buluşturuyor.

*Bu Bir Aşk Şarkısı Değil: Video Sanatı ve Pop Müzik İlişkisi* sergisinde, Amerika, Japonya, Fransa, İskoçya, İngiltere, İspanya, Güney Afrika, Irak, Belçika ve Kanada'dan 28 sanatçının 26 yapıtı yer alıyor. Sergiye ayrıca kapsamlı bir video gösterim programı da eşlik ediyor.

Sergide yer alan eserler, 1960'lardan günümüze pop müzik ile video sanatı arasındaki ilişkilerin izini sürüyor ve bu iki tür arasındaki etkileşimlere odaklanıyor.

Sergide, hem biçimsel hem de kavramsal açıdan pop ve rock ikonografileriyle bağlantılı olan video sanatı ve deneysel film tarihinin önemli eserleri yer alıyor. Bu çerçevede, sergide yer alan video sanatının öncüsü sanatçıların ve müzik tarihine ışık tutan yapıtlarının, sanatın müzikle olan ilişkisine daha farklı bir gözle bakmamızı sağlayacağı düşüncesindeyiz.

Bu vesileyle, sergiye yapıtlarıyla katılan tüm sanatçılara, değerli işbirlikleri için İspanya'daki Screen Projects'e, kurumun yöneticileri Carlos Duran ve Emilio Alvarez'e, serginin küratörü Javier Panera'ya, özveriyle çalışmaları için Isa Casanellas'a, Suna ve İnan Kırar Vakfı Pera Müzesi çalışanlarına ve sergiye katkıda bulunan diğer kişi ve kuruluşlara içten teşekkürlerimizi sunuyoruz.

## The Pleasure of Hosting Pioneers of Video Art at Pera Museum

Having organised a variety of exhibitions focusing on different branches of art since its foundation, this time Pera Museum brings to art lovers a colourful and comprehensive exhibition examining video art and pop music crossovers, showcasing some significant examples of video art.

The exhibition *This is Not a Love Song: Video Art and Pop Music Crossovers*, features 26 works by 28 artists from US, Japan, France, UK, Spain, South Africa, Iraq, Belgium and Canada. A diverse video screening program is also presented parallel to the exhibition.

The works in the exhibition traces the genealogy of the relations between video art and pop music from the 1960s to today.

The exhibition includes significant works in the history of video art and experimental film that are formally and conceptually related to the iconographies of pop and rock. In this framework, we believe that these pioneer artists and their successors showcased in the exhibition enlightens the history of music, which will allow us to see a fresh relationship between visual arts and music.

We would like to take this opportunity to thank the talented artists who have participated in the exhibition; Screen Projects from Spain for their valuable collaboration, and their directors Carlos Duran and Emilio Alvarez, the exhibition's curator Javier Panera; Isa Casanellas for her dedicated work; Suna and İnan Kırar Foundation Pera Museum's team, and all the individuals and institutions who have contributed realizing this exhibition.

Suna, İnan & İpek Kırar

## "Müzik kötülüğün istismar edemediği duyuların tek hazzıdır"

Saló dels Miralls, Gran Teatre del Liceu, Barselona

Çoğumuz Warhol'u The Velvet Underground'dan öğrendik ve çok genç yaşlarda grubun müziğini The Factory'de çekilmiş fotoğraflarıyla özdeşleştirdik: müziklerinin *sound*'u bilinçaltımızdaki belli imgelerle hiç ayrılmamacasına iç içe geçti. Örneğin Talking Heads'ten video kliplerini düşünmeden tam anlamıyla zevk alabilir miyiz? Björk, Michel Gondry'nin görsel şölenlerinin müziğini mi yapıyor yoksa Gondry, Björk'ün müziğine imge mi sağlıyor? Birçok durumda olduğu gibi hangisinin önce geldiği merak konusu: tavuk mu yumurta mı? Bunun gibi sorular bizi müzik ile görsel sanatlar arasındaki ortak zemini araştırmaya yöneltiyor.

Tüm ziyaretçilere ilham kaynağı olacağına inandığımız "Bu Bir Aşk Şarkısı Değil" sergisinin arkasındaki fikir tam da bu düşüncenin bir ürünü. Sergi ayrıca, görsel-işitsel yaratıcılığı canlandırmayı ve bu alandaki üretimler için uygun alanlar yaratmayı hedefleyen bir kültür kuruluşu olan Screen Projects'in felsefesi ve üstlendiği sorumluluk ile de yakından ilgili. Screen Projects, uluslararası ortaklıklar kurup ortak bir büyüme alanı yaratırken, düzenlediği büyük fuar, festival, sözel etkinlikler, atölye ve gösterimler sayesinde kısa zamanda dünya genelinde görsel sanatlar ile ilgilenenlerin profesyonel bir buluşma ve referans noktası haline gelen benzersiz bir platformun, LOOP'un ortaya çıkışına da vesile olmuştur.

Biz her zaman video ve sinemanın, yani hareketli görsel sanat pratiklerinin çağımızın dilini oluşturmakla kalmadığına, aynı zamanda sanat ile halk arasındaki sınırları da yok edebilen, böylece özenli ve yenilikçi söylemler için ortak bir zemin hazırlayabilen asli araçlar olduğuna inandık. Bu nedenle, LOOP'un 13 yılı boyunca, video sanatı ile sinema, hareketli imge ile performans, hatta dans ile şiir arasındaki benzerlik ve paralellikleri araştırmaya özen gösterdik. Müzik ile videonun sanatsal ifadeler olduğu, altmışlardan beri birbirlerini

## 'Music is the only pleasure of the senses that vice cannot abuse'

Saló dels Miralls, Gran Teatre del Liceu, Barcelona

Many of us discovered Andy Warhol by listening to The Velvet Underground and, at a very young age, we got used to relating their music to photographs of the band at The Factory: the sound was irremediably attached to certain images in our subconscious. Then, can we really enjoy the Talking Heads without thinking of their videos? Is it Björk who makes the music for Michel Gondry's visual extravaganzas or Gondry who provides the images for Björk's music? As in so many cases, we wonder what came first: the chicken or the egg? These many thoughts and questions led us to explore the common ground between music and the visual arts.

And it is exactly from this reflection that the idea behind *This is Not a Love Song: Video Art and Pop Music Crossovers* stems, a striking exhibition, which will undoubtedly constitute a source of inspiration for everyone who visits it. An exhibition that, moreover, faithfully reflects the philosophy and commitment of Screen Projects, a cultural agency born of the intention of stimulating the audio-visual creation and providing the ideal spaces to fully enjoy it. While weaving international collaborations and creating the space for a shared growth, Screen Projects also gave birth to LOOP, a unique platform that through the organization of a major fair, a festival and a side program of talks, workshops and screenings, soon enough became the professional meeting point of reference for moving image art enthusiasts worldwide.

We have always believed that video and cinema, that is to say, moving image art practices, not only constituted the language of our era, but were also the sole means through which we could eradicate the impenetrable barriers between art and the public, thereby giving way to a shared terrain for rigorous and innovative discourses. Thus, throughout LOOP's 13 editions, we intentionally explored the increasingly imperceptible echoes and parallels between video art and

beslediği, deneyimlemek üzere yeni ortak alanların arayışında olduğu bir gerçek. Ancak henüz hareketli imge bağlamında, pop müzik evreniyle ilgili kapsamlı bir görüş ortaya konmadı.

Bu konudaki boşluğu doldurmak üzere 2010 yılında bu alanda uzman, İspanyol küratör Javier Panera ile bir söyleşi gerçekleştirdik. Javier Panera, DA2, Domus Artium de Salamanca'da düzenlenen *Video Killed the Radio Star. A History of Music Video* ve *Rock My Religion* sergide pop müziğin görsel sanatlarla ilişkisini irdelemişti. *Bu Bir Aşk Şarkısı Değil* sergisi de bu şekilde doğdu. Javier Panera'nın bu yolculuğa katılması bizi oldukça memnun etti.

Bu sergi, video yaratımı ile pop müzik arasındaki ilişkilerin izini sürüyor ve sanat tarihinde alternatif bir yol haritası öneriyor.

Sergiye ev sahipliği yapan Pera Müzesi'ne ve bu serginin ortaya çıkmasını mümkün kılan tüm sanatçı, katılımcı ve kurumlara teşekkür ederiz.

cinema, the moving image and performance, as well as dance and poetry. Nonetheless, nobody had yet come up with a comprehensive overview of the universe of pop music from the perspective of the moving image. Music and video are indeed both artistic expressions, which have been nurturing each other from the sixties onwards, seeking new common territories to experiment in.

Eager to fill in the gap, in 2010 we had a conversation with Spanish curator and expert in the field, Javier Panera, who had already examined pop music's relations with the visual arts in two exhibitions: *Video Killed the Radio Star: A History of the Music Video* and *Rock My Religion*, both held at the DA2, Domus Artium de Salamanca, which he brilliantly curated. And this is how *This is Not a Love Song* was born. We are extremely grateful he decided to embark on this journey.

Accordingly, the exhibition traces out a genealogy of the relation between video art and pop music and delights us with an alternative itinerary through the history of the arts.

We wish to thank the Suna and İnan Kiraç Foundation Pera Museum for organizing and welcoming this show, and every artist, collaborator, and institution involved for making it possible.

Carlos Duran  
Eş Direktör - Co-director, Screen Projects / LOOP

# Bu Bir Aşk Şarkısı Değil

Video Sanatı ve Pop Müzik İlişkisi

Prof. F. Javier Panera Cuevas  
Küratör  
Salamanca Üniversitesi



# This is Not a Love Song

Video Art and Pop Music Crossovers

Prof. F. Javier Panera Cuevas  
Curator  
University of Salamanca

tr

en

"Mimarlık ile  
dans"

"Dancing on  
architecture"



Frank Zappa'nın *We're Only in It for the Money* albümünün iç kapağı, 1968  
Gatefold sleeve of the Frank Zappa's  
*We're Only In It for the Money*, 1968  
Cal Schenkel, Verve Records

Sanırım Frank Zappa (bazıları bunu Laurie Anderson'ın söylediğini iddia ediyor) bir söyleşisinde “müzik üzerine yazmak mimarlık ile dans etmeye benzer” demiş. Bu çarpıcı yorum, bazı kendini beğenmiş müzik eleştirmenlerine, hiçbir metnin beste yapma, müziği icra etme veya yalnızca müzik dinleme deneyiminin yarattığı enerji ve duyguyu yakalayamayacağını farklı bir biçimde dile getirmekteydi. Aynı şekilde, çağdaş sanatla uğraşanlar, birçok sanatçının eserleriyle ilgili, alanında uzmanlaşmış dergilerde yayımlanan eleştirilerde kendilerini tanıyamaz. Dolayısıyla gerek müzisyenlerin gerekse sanatçıların, okurun dinleme veya izleme şansı elde edemediği bir müzik parçasının veya bir sanat eserinin sahip olduğu soyut mu soyut değerleri siyah-beyaz bir şeymiş gibi tanımlamaya çalışan biz eleştirmenlere güvensizlik duymaları bir dereceye kadar anlaşılır bir şeydir.

Frank Zappa'ya özellikle The Beatles'ın *Sgt. Pepper's* albüm kapağıyla dalga geçen *We're Only in It for the Money* başlıklı kural tanımaz

I think it was Frank Zappa - though others claim it was Laurie Anderson – who said in an interview that ‘writing on music is much like dancing on architecture’. Such a biting comment was a way of telling certain smug music critics that no text is able to capture the energy and emotion generated by the experience of composing, playing or simply listening to music. In the same vein, nobody devoted to contemporary art is unaware that many artists fail to recognize themselves in reviews of their work published in a number of specialized journals, so it is understandable, to a certain extent, that both musicians and artists mistrust those of us who attempt to describe in black and white something as abstract as the values conveyed by a piece of music or a work of art that the reader may not have had the chance either to hear or contemplate.

Although I feel great respect for Frank Zappa, at least since that irreverent album came my way that cynically parodies the cover of



#### Largen and Bread

***Bu Bir Aşk Şarkısı Değil (Karakterden Esinlenme)*, video, 2013**

**Javier Largen'in izniyle**

***This is Not a Love Song (Character Appropriation)*, video, 2013**

Courtesy of Javier Largen

albümüyle karşılaştığımdan bu yana, büyük bir saygı duymakla birlikte, müzik dinlemek kadar haz aldığım şeylerden birinin müzik hakkında konuşmak ve tartışmak olduğunu söyleyerek, onun o provokatif gözleminin altında yatan değerler ölçeğini tersine çevirmek isterim. Sanat eserleriyle sanatçılar hakkında tutkuyla tartışmak ve yazmak kadar sergileri ziyaret etmek ve sergiler düzenlemekten de keyif aldığımı, ayrıca onlardan çok şey öğrendiğimi de söyleyebilirim. Bu diyalektik oyunu sürdürmek ve yeni bir tartışma cephesi açmak adına başka bir ünlü sözü, Octavio Paz'ın "mimarlık donmuş müziktir" sözünü de alıntılarım isterim.

Kimileri müzik ve imgelerin internette dolaşımını sınırlamak istese de, bırakın yayımlama kısıtlaması olmaksızın yazmayı, video linklerine serbestçe girilebilen, şarkı indirilebilen veya müziğini aklımızdan çıkaramadığımız sanatçının web sitesine veya rock grubunun MySpace'ine erişim imkânı bulduğumuz internet gibi bir medyada bugün "mimarlık ile dans" heterotopisi neredeyse mümkün. Ama öncelikle *31 Şarkı*, Sel Yayıncılık, 2010 adlı o müthiş kitabında yer verdiği popüler eser seçkisindeki parçaların kendisinde yarattığı duygusal yankılamalardan yola çıkarak bir çeşit otobiyografik metin çıkaran Britanyalı yazar Nick Hornby ile aramda kesinlikle bir benzerlik kurmaya çalışmadığımı belirtiyim. *Bu Bir Aşk Şarkısı Değil*, her şeyden önce benim altmışlılardan günümüze pop müzik ile görsel sanatlar arasındaki ilişkinin bir soyağacını çıkarmak gibi çetin bir işle yüzleşme yöntemim. Bunu yaparken bu iki türün birbirini beslediği ve deneysellik, ütopya veya siyaseten yanlışçılık alanına savrulduğu (ki yalnızca olağanüstü bir müzisyen olmakla kalmayan, aynı zamanda saygın bir deneysel film yönetmeninden çok daha fazlası olan Zappa'nın son derece tanınmış olduğu değerler bunlar) o anların özellikle altını çiziyorum.

The Beatles' *Sgt. Pepper's* under the title *We're Only in It for the Money*, I should like to invert the scale of values underlying his provocative observation by declaring that one of the few things I find as pleasurable as listening to music is precisely talking about and discussing it... and that I have probably enjoyed myself and learned as much from visiting and organizing exhibitions as from passionately discussing and writing about works of art and artists. So, to carry on with this dialectical game and open a new discussion front, I have taken the liberty to bring up another famous quote, this one from Octavio Paz, for whom "architecture is frozen music".

Fortunately, despite the fact that some people attempt to place barriers in the way of the promiscuous circulation of music and images in the web, the heterotopy of "dancing on architecture" is almost possible today in media like the Internet where, apart from writing without publishing restrictions, you can link videos, download songs or link the website of the artist or the MySpace of the rock band whose music we cannot get out of our heads. But let me make it clear that I have absolutely no intention to attempt to resemble Nick Hornby, the British writer who in his excellent *31 Songs* traced out a kind of autobiography through the emotional resonance his selection of popular songs carries. *This Is Not a Love Song* is above all a way of facing the arduous task of establishing a genealogy of the relationship between pop music and the visual arts from the sixties to the present day, placing special emphasis on those moments in which both genres exerted feedback on each other and moved in the realms of experimentation, utopia or the politically incorrect; all of which are values very familiar to Zappa who, incidentally, was not only an extraordinary musician but also a more than respectable experimental filmmaker.

#### Felix Curto

***Yo la tengo*, fotoğraf, 2011**

**Sanatçının izniyle**

***Yo la tengo*, photograph, 2011**

Courtesy of the artist





tr

Bir sanatçının  
zihninde  
hapsolmuş  
bir müzisyen  
miyim yoksa  
bir müzisyenin  
bedeninde  
hapsolmuş  
bir sanatçı mı?

en

Am I a  
musician  
trapped  
in the mind of  
an artist or  
an artist  
trapped in  
the body of  
a musician?

Altmışlardan beri birçok avangart sanatçı kuşağı, ilk zamanlar “şeytanın müziği” olarak bilinen müziğin etkisinde yetişmiş, gerek bu müziğin estetiğinden gerekse yıkıcılık potansiyelinden büyülenmiş, eserlerinin üretim süreçlerinde rock & roll, pop, saykodelik müzik, glam, soul, disko müziği, hip-hop, indie pop, elektro müzik veya son elli yılda ortaya çıkan ve kalıcı olmayan müzik alt türleri ve trendleri gibi çeşitli müzik türlerinin ürettiği tavır ve hayallerle doğrudan veya dolaylı olarak bağlantılı unsurları birleştirmiştir.

Pop art’tan kavramsal sanata, performans sanatları ve beden sanatından video sanatı ve deneysel sinemaya, Sitüasyonist hareket’ten binyılın aktivistlerinin uygulamalarına, Genç Britanya Sanatı, ilişkisel estetik veya post prodüksiyon teorileri gibi daha yeni trendlere kadar çeşitli sanat hareketlerinden etkilenmiş, Andy Warhol, Joseph Beuys, Vito Acconci, Dan Graham, Nam June Paik, John Baldessari, Rodney Graham, Tony Oursler, Christian Marclay, Mike Kelley, Douglas Gordon, Jeff Wall, Matthew Barney, Jeremy Deller ve Damien Hirst gibi önemli isimlerden günümüz sanatçılarına kadar birçok sanatçı en sıra dışı eserlerinin bazılarında bu müzik türünden yararlanmışlardır. John Lennon, David Bowie, Pete Townshend, Syd Barrett, Brian Eno, Alan Vega, David Byrne, Laurie Anderson ayarında müzisyenler veya Sonic Youth, R.E.M., Blur, Franz Ferdinand ve The Kills gibi son yirmi yılın önemli gruplarının üyeleri de profesyonel müzik hayatlarından önce güzel sanatlar fakültelerinde sanat eğitimi almışlardır.

Since the sixties, several generations of avant-garde artists have been brought up under the influence of what initially was known as ‘the devil’s music’, who – fascinated either by its aesthetics or by its subversive potential – have integrated in the production processes of their works elements directly or indirectly related to attitudes and images developed by genres such as rock ‘n’ roll, pop, psychedelia, glam, punk, soul, disco music, hip-hop, indie pop, electro or any of the more fleeting music sub-genres and trends that have emerged over the past fifty years.

From pop art to conceptual art, from performance and body art to video art and experimental cinema, from the Situationist movement to the activist practices of the new millennium via more recent trends like Young British Art, relational aesthetics or the theories of post-production, such major artists as Andy Warhol, Joseph Beuys, Vito Acconci, Dan Graham, Nam June Paik, John Baldessari, Rodney Graham, Tony Oursler, Christian Marclay, Mike Kelley, Douglas Gordon, Jeff Wall, Matthew Barney, Jeremy Deller and Damien Hirst, among many others down to the present day, have approached this genre in some of their most outstanding works, on occasions collaborating with different rock bands or even recording their own albums, just as musicians of the stature of John Lennon, David Bowie, Pete Townshend, Syd Barrett, Brian Eno, Alan Vega, David Byrne, Laurie Anderson or members of such key bands over the last two decades as Sonic Youth, R.E.M., Blur,



**Rodney Graham Band**  
*Otuzunu Geçmiş Hiç Kimseye*  
*Güvenme*, albüm, 2006  
 David Arranz özel koleksiyonu  
*Don't Trust Anyone over 30*, album, 2006  
 Private collection of David Arranz









Melez türlerin en mükemmel örneği olan rock (görsel sanatlardan çok önce) yüksek kültür ile alçak kültür arasındaki, sahne ile günlük yaşam arasındaki, “yeni sanatsal davranış” ile eğlence sektörü arasındaki sınırları ateşleyen ilk postmodern kültür hareketi olarak ortaya çıkmıştı... Dolayısıyla, 20. yüzyılda belli dönemlerde sanat ile müziğin paralel yollarda ilerleyip kendi geribildirimini yaratmış olması, bu yolda pop müzik tarihi için “alet çantası” görevi görmüş, deneysel ve yıkıcı olanın kitle kültürüyle beklenmedik, paradoksal ilişkilere girmiş olması bizi şaşırtmamalı, zira “müzik sektörü” ile “sanat sistemi”nin on yıllarca en küstah ve en gözüpek müzikal ve sanatsal trendleri yoldan çıkarmaya (ve zamanla etkisizleştirmeye) eğilimli olduğu, böylece her gençlik isyanı tezahürünü “tüketim toplumu”na dönüştürerek Mark Rothko veya Kurt Cobain gibi figürlerin fırtınalı zihinlerinde kaçınılmaz olarak suçluluk duyguları yarattığı biliniyor.

Gerçekten de, her kültür, kurulu düzeni kuvvetlendirirken aynı zamanda alternatiflere de yer bırakır. Bu anlamda rock, düzen ve kaos ilkelerinin birbiriyle mücadele ettiği, yeniden bir araya geldiği, kırılgan ittifaklar kurduğu, kendilerini kamufle ettiği ve genellikle akıl karıştırıcı, belirsiz ama asla gelişigüzel olmayan bir biçimde davrandığı gerçek bir savaş alanı olagelmıştır. Müzik altkültürleri sınırları aşmak arzusuyla belirli aralıklarla yeniden doğsa da ve 20. yüzyılda belli dönemlerde gündelik âdetlerin ve kültür tüketicilerinin alışkanlıklarının değiştirilmesine hizmet etmiş olsa da, aynı nedenle rock, muhtemelen ilk çıktığı dönemlerden itibaren ekonomik sistem tarafından emilen ve kültür kapitalizminin en kârlı endüstrilerinden biri haline getirilen tarihteki ilk karşı kültür hareketidir. Dolayısıyla, giderek artan sayıda sanatçı, alternatif addedilen kültür endüstrilerinin neredeyse tümünü karakterize eden ve sahip oldukları iki değeri, yani direniş ile ticari çıkarı uzlaştırmaya çalışmalarından kaynaklanan belirsizlik ve çelişkileri ifşa etmeye çalışıyor. Frank Zappa’nın yazının

**Dan Graham**

*Inancımı Sars*, video, 1982-84

Electronic Arts Intermix (EAI), New York izniyle

*Rock My Religion*, video, 1982-84

Courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York

Franz Ferdinand and The Kills studied at art school before devoting themselves professionally to music.

A hybrid genre par excellence, rock - long before the visual arts - emerged as the first post-modern cultural movement to dynamite the barriers between high and low culture, between the stage and everyday life, between ‘new artistic behavior’ and show business... Therefore, it need not surprise us that at certain times during the twentieth century art and music generated their own feedback; following parallel paths in which the history of pop music was used as a ‘toolbox’ and in which the experimental and the subversive had unexpected, paradoxical encounters with mass culture. Since nobody is ignorant of the fact that for decades both the ‘music business’ and the ‘art system’ have tended to pervert – and consequently deactivate – the most impertinent and audacious musical and artistic trends, thereby transforming any manifestation of youthful revolt into ‘consumer culture’ and generating inevitable guilt feelings in the tormented minds of figures such as Mark Rothko or Kurt Cobain.

Indeed, it seems that all cultures reinforce the established order while, at the same time, leaving room for alternatives; and in this sense rock has been a genuine battlefield in which the principles of order and chaos have fought each other, regrouped, established fragile alliances, camouflaged themselves and generally behaved in a confused, ambiguous though never random way. For although music subcultures are periodically reborn with the will to transgress, and at certain times during the twentieth century they have served to modify everyday customs and cultural consumer habits, practically for the same reason rock is probably the first counter-cultural movement in history to have been absorbed from its very outset by the economic system to give birth to one of cultural capitalism’s most lucrative industries. Consequently, an ever-growing number of artists attempt to expose the ambiguities and contradictions that characterize almost all allegedly alternative cultural industries as a way to reconcile their twofold values of resistance and commercial interest. And this is where the quote from Frank Zappa with which I introduced this article acquires its full significance, since by ridiculing those who attempt to theorize on music he shows up – as Dan Graham does in his highly influential video

**Julian Opie**

*The Best of Blur*, albüm, 2000

David Arranz özel koleksiyonu

*The Best of Blur*, album, 2000

Private collection of David Arranz

başında alıntılıdığım sözü işte burada önem kazanıyor; zira bu söz, müzik üzerine teori üretmeye kalkışanlarla alay ederken [Dan Graham'ın video üzerine yazdığı *Rock My Religion* (İnancımı Sars) (1982-1983) başlıklı son derece etkileyici makalesinde yaptığı gibi] ve rock'un karşı kültürel ve sözde özgürleştirici değerlerini fazlasıyla ciddiye alıp mangalda kül bırakmayanlarla dalga geçerken, aynı zamanda bütün kitlesel estetik deneyimlerinin kaçınılmaz olarak yabancılaştırıcı yönlerine karşı da uyarıda bulunur.

Son yıllarda bu konuda çeşitli sergiler düzenlendi. Juan Guardiola küratörlüğünde gerçekleştirilen *Buen Rollo: Políticas de resistencia y culturas musicales* (Buen Rollo: Siyasi Direnç ve Müzikal Kùltürler, MACBA, 2002), David G. Torres küratörlüğünde gerçekleştirilen *Intensities* (Diputaci3n de Barselona, 2008) (Yoğunluklar) ve Iván López Munera küratörlüğünde gerçekleştirilen *Pop Politics: Activismos a 33 revoluciones* (CA2M M3stoles, 2012) (Pop Politikaları: 33 Devrimin Aktivizmi), müzik altkùltürlerinin bazılarının “alt” veya “alternatif” kamu senaryoları olarak adlandırdığı şeyi yaratma potansiyelini ortaya çıkarmak amacıyla düzenlenen ve medyada en çok ilgi uyandıran sergilerden yalnızca üçü.

Stuart Hall (1983), Michel Maffesoli (1988) ve Dick Hebdige (1994) gibi araştırmacılar fikir birliğiyle belli rock kùltürlerinin marjinallik unsurunu postmodernliğin en önemli yönlerinden biri olarak kabul eder. Burada, bu tür enerjilerin uzun bir zaman aralığında özgürleştirici bir yöne kanalize edilebileceğine olan naif inanç tartışmaya açıktır. Bu bağlamda, Steven Connor (1996) gibi bazı araştırmacılar da sahip oldukları sınırların çeşitliliği ve esnekliği sayesinde kültürel farklılıkların kurulu düzeni sağlamlaştırma ve ona istikrar kazandırma eğiliminde olduğunu ileri sürer. Burada son otuz yılda marjinallik ile merkeziliğin rolleri tamamen değişmesi gibi bir paradoks var (ki bu paradoks çağdaş popüler kùltürle ilgili hemen bütün teorilerin karakteristik özelliğidir); zira sözde marjinal saldırgan unsur (örnek vermek gerekirse, altmışlarda saykodelik müzik, yetmişlerde punk, seksenlerde rap ve doksanlarda elektro müzik) egemen kùltüre alternatif olarak ortaya çıkmış bir kuşağın sözcüsü haline gelmiş, hatta bazı durumlarda onun yerine geçmiştir. Kapitalist kùltür aykırı, alternatif enerjileri teşvik eder, sonra da kodlayarak, basitleştirerek,

essay *Rock My Religion* (1982-1983) – those who messianically took the counter-cultural and supposedly emancipating values of rock too seriously, while at the same time pointing a warning finger towards the inevitably alienating aspects of all mass aesthetic experiences.

In recent decades several exhibitions have been held, such as *Buen Rollo. Políticas de resistencia y culturas musicales* (MACBA, 2002), curated by Juan Guardiola; *Intensities* (Diputaci3n de Barcelona, 2008), curated by David G. Torres, and *Pop Politics: Activismos a 33 revoluciones* (CA2M M3stoles, 2012), curated by Iván López Munera, to mention three of those that were granted most media coverage, which have set out to reveal the potential of music subcultures when it comes to generating what some people call ‘subaltern’ or ‘alternative’ public scenarios.

Researchers such as Stuart Hall (1983), Michel Maffesoli (1988) and Dick Hebdige (1994) coincide in regarding the fringe component of certain rock cultures as one of the most significant aspects of post-modernity; what is debatable here is the somewhat naïve belief that such energies may be channeled over a long period of time in a liberalizing direction. In this context others, such as Steven Connor (1996), contend that cultural differences tend to reinforce and stabilize the established order through the diversification and elasticity of their limits. The paradox – characteristic of almost all theories on contemporary popular culture – is that over the last three decades the fringe phenomenon and centrality have completely exchanged roles, since the alleged fringe intruder – let’s take psychedelia in the sixties, punk in the seventies, rap in the eighties and electro in the nineties as examples – has become the mouthpiece of a generation that has emerged as an alternative to the dominant culture, even supplanting it in some cases. Capitalist culture encourages dissident, alternative energies subsequently to domesticate/neutralize them through codification, simplification and, occasionally, through extreme diversification of styles. The mutation during the nineties of punk into grunge, of hip-hop and dub into trip-hop and of electro-noise and indie rock into break-beat are supreme examples of how the music industry consumes the energy of its subculture victims and wraps it up for the market. This would also explain why the rock industry, since its origins in the fifties, has become the best example of elastic commercialization

Tony Cokes  
Ad Vice, video, 1998  
Electronic Arts Intermix (EAI), New York izniyle  
Courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York



zaman zaman da aşırı tarz çeşitliliği yaratarak evcilleştirir/ etkisizleştirir. Doksanlarda punk'ı grunge'a, hip-hop'ı ve dub'ı trip hop'a, noise ve indie rock'ı break-beat'e dönüştüren mutasyonlar, müzik endüstrisinin altkültür kurbanlarının enerjisini tüketip paketleyerek onu piyasaya nasıl hazırladığını gözler önüne seren önemli örneklerdir. Rock endüstrisi, ortaya çıktığı ellili yıllardan bu yana kültürel geçmişini esnek ticarileşme ve geçmişi yeniden yorumlayan versiyonlarıyla, kendi tarihini düzenli olarak geridönüştürüyor (bence sanat sistemi bu stratejiyi açıkça taklit ediyor).

*Bu Bir Aşk Şarkısı Değil* bu çelişkileri dile getirmekten kaçınmıyor, ayrıca görsel sanatlar ile müzik arasındaki (öncelikle de video sanatı ile pop müzik arasındaki) ilişkinin bizi son yirmi-otuz yıl içinde “bir başka” sanat tarihi üzerinde düşünmeye zorladığı tezini ileri sürüyor; ki bu sanat tarihinde müzisyenler ile görsel ve işitsel işler üretenler, hegemonik kültür sistemi içinde kendilerini (bilerek veya bilmeyerek) ya aktör olarak konumlandırmışlar (Amerikan MTV kanalında çıkan çok sayıda sanatçıyı düşünün) ya da o sistemde direniş biçimleri yaratan ve geride, Greil Marcus'un (1989) deyişiyle, “silindikten sonra hafızamızda derin bir iz bırakan ruj lekesi gibi” geçici ama yoğun izler bırakan muhalifler olarak yer edinmişlerdir (21 Şubat 2012'de Moskova'daki Christ the Saviour Cathedral'da (Kurtarıcı İsa Katedrali) Pussy Riot'ın başına gelenler bunun önemli bir örneğidir).

of the cultural past and of regular recycling of its own history in the form of rebirths, rehashing, pastiches and new versions; a strategy that, the art system blatantly imitates.

*This is Not a Love Song* does not elude these contradictions, and at the same time contends that the relationship between the visual arts and music (and above all between video art and pop music) obliges us to reconsider ‘another’ history of art in recent decades, in which musicians and audio-visual creators – either deliberately or unwittingly – may position themselves either as actors in the hegemonic cultural system (consider the substantial number of artists who are featured on MTV) or else as critical agents who generate forms of resistance (what happened on February 21, 2012 to Pussy Riot in Moscow's Christ the Savior Cathedral might be a significant case in point), whose footprint, as Greil Marcus (1989) would say, may be as ephemeral yet intense ‘as a lipstick trace that, once erased, leaves a deep imprint on our memory [...]’.



tr

en

"Rock ve  
ikizi" veya  
"sanatın kendi  
geçmişine olan  
bağımlılığı"

"Rock and its  
double" or  
"art's addiction  
to its own  
past"

Candice Breitz  
**Babil Serisi, yedi kanallı video enstalasyonu, 1997-2004**  
 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary  
 Koleksiyonu, Viyana izniyle  
*Babel Series, seven-channel video installation, 1997-2004*  
 Courtesy of the Thyssen-Bornemisza Art  
 Contemporary Collection, Vienna

Simon Reynolds, *Retromania* (2012) isimli kitabında, “son on yılda reşit olan genç müzisyenler, müziğin geçmişinin hiç görülmediği kadar doygunluk derecesine eriştiği bir iklimde büyümüşlerdir,” diye belirtir. Hiçbir toplum yakın geçmişe daha önce hiç bu kadar kolay ve bu kadar çok erişim imkânına sahip olmamıştır. Bütün rock tarihi (imge ve ses anlamında) sayısız pastiş ve kolaj biçimleriyle eskisinden çok daha çabuk, denetimsiz ve hepsinden önemlisi, anti hiyerarşik biçimde dağıtılıp yeniden düzenlenebilmektedir. Reynolds’ın keskin görüşleri, ondan neredeyse on yıl önce Nicolas Bourriaud tarafından *Postproduction* (2002) gibi metinlerde ortaya konmuş olan hipotezlerden çok da farklı değil. *Postproduction*’da Bourriaud günümüz sanatçısını bazı durumlarda kendini kopyalayan, bazı durumlarda da DJ’lerin veya müzik yapımcılarının başvurduğuna benzer bir yöntemle “mevcut eserleri yeniden programlayan” bir bilgi yöneticisi gibi tasvir eder. Müzikle ilgili bu benzetme yersiz değil, hatta eserlerini önceki eserleri parçalayıp onları yeniden kodlayarak ve onları meydana getiren unsurlarla oynayarak oluşturan sanatçılardan söz ederken kaçınılmaz bir şey. Christian Marclay, Candice Breitz, Slater Bradley, Douglas Gordon, Doug Aitken, *The Cremaster Cycle*’da Matthew Barney, Enrique Piñuel, Carlos T. Mori ve Largen & Bread (pop müzik kodlarıyla çalışan isimlerden birkaçı) gibi kullandıkları stratejiler John Oswald, Jason Forrest ve Emergency Broadcast Network gibi müzisyen ve grupların, daha popüler düzlemde, 2 Many Djs ile rapçi Kanye West’in az çok yeraltı müziği seviyesindeki kayıtlarında yıllardır uyguladıkları stratejilere benzeyen çok sayıda görsel işitsel yaratıcıda bu durum bariz biçimde kendini gösterir.

Güney Afrikalı sanatçı Candice Breitz, medya tabirini parçalara ayırıp tahrip ederek kimlik ve arzularımızın MTV gibi filtrelerle nasıl inşa edildiğini gözler önüne serer. Breitz’in *Babel Series* (1999) (Babil Serisi) başlıklı enstalasyonu, Sting, Madonna, Prince, Grace Jones, George Michael ve Freddie Mercury gibi seksenlerin yıldızlarının ünlü video kliplerinin aynı anda gösterildiği yedi televizyon ekranından oluşan bir enstalasyon. Sanatçı, bu materyali bilinçli ve agresif bir biçimde yeniden düzenler ve enstalasyonun başlığını aldığı İncil’deki hikâyeyi alegorik biçimde hatırlatırcasına aralıksız, kakofonik bir döngü halinde tekrarlatır.

Bu strateji sayesinde Candice Breitz video klibi olağan anlatısından ve estetik işlevlerinden yalıtarak önemli bir unsur ortaya koyar. Bu çalışma



In his book *Retromania* (2012) Simon Reynolds states that ‘the young musicians who have reached the age of majority in the last ten years have grown up in a climate in which the musical past has become available to an unprecedented point of saturation’. Never before had there been a society with such easy and abundant access to the immediate past. The entire history of rock (in terms both of image and sound) could be dismantled and physically reorganized in countless forms of pastiche and collage much more quickly, uncontrollably and, above all, anti-hierarchically than ever before. Reynolds’s acute reflections are not far removed from the hypotheses put forward almost ten years earlier by Nicolas Bourriaud in texts such as *Postproduction* (2002), in which the contemporary artist is depicted simply as an information manager, doomed in some cases to copying himself or herself and in others to ‘reprogramming existing works’, in a strategy





aşına olduğumuz ama aynı zamanda şaşırtıcı ve parçalanmış bir alandan geçer; parçalanmıştır, çünkü orijinal materyalin gramer ve söz dizimini kullanmadan yapar bunu. Jason Forrest'ın veya Girl Talk'un DJ konserlerine ilk kez katıldığımızda hissettiğimize (aradaki farklılıklara rağmen) benzer bir deneyimdir bu.

Cory Arcangel'ın videolarında da video klip, reklâm, şarkı veya video oyunu gibi mevcut kaynaklardan seçilmiş materyaller bulunur. Arcangel bu materyallerle teknolojiye doymuş bir ortamda üretim, kültür tüketimi, medyanın demodeleşmesi ve dijital hataların doğasını keşfe çıkar. *Iron Maiden's "The Number of the Beast" Music Video Compressed 666 Times'ta* (Iron Maiden'ın "The Number of the Beast" Parçasının 666 Kez Sıkıştırılmış Müzik Videosu) isimli çalışmasında Arcangel bu Britanyalı grubun efsaneleşmiş parçasını 666 kez yineleyerek kaydeder, öyle ki parçayı tamamen dağıtır ve onu Black Sabbath gibi grupların albümlerinin parça aralarında gizli şeytani mesajlar arayanların yaşadıklarına benzer rahatsız edici, hayaletleri andıran ses ve görüntülerle dolu görsel-işitsel bir deneyime dönüştürür. *Beach Boys/Geto*

#### Candice Breitz

***Babil Serisi*, yedi kanallı video enstalasyonu, 1997-2004**  
Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Koleksiyonu,  
Viyana izniyle

*Babel Series*, seven-channel video installation, 1997-2004  
Courtesy of the Thyssen-Bornemisza Art Contemporary  
Collection, Vienna

similar to that of the DJ or of the record producer. The simile with music is far from gratuitous and strikes me as indispensable when it comes to referring to artists who base their work on dismantling previous pieces in order to decode them and manipulate their elements to create a new work. This is particularly evident in the oeuvre of dozens of audio-visual artists such as Christian Marclay, Candice Breitz, Slater Bradley, Douglas Gordon, Doug Aitken, Matthew Barney in the *Cremaster Cycle*, Enrique Piñuel, Carlos T. Mori and Largen & Bread (to mention a few who have worked with pop music codes), whose strategies are comparable to those that musicians like John Oswald, Jason Forrest and Emergency Broadcast Network and, on a more popular level, 2manydjs and the rapper Kanye West have been applying for years, on a more or less underground level, to their recordings.

The South African artist Candice Breitz fragments and distorts the media idiom to expose the way in which the construction of our identities and desires are mediatized through filters like MTV. *Babel Series* (1999) is an installation consisting of seven synchronized television monitors showing small fragments of famous video clips of eighties stars like Sting, Madonna, Prince, Grace Jones, George Michael and Freddie Mercury. Deliberately and aggressively, the artist reorganizes this material and repeats it in a relentless, cacophonous loop that allegorically echoes the Bible story from which the title is taken from.

With this strategy, Candice Breitz isolates the video clip from its usual narrative and aesthetic functions to introduce a critical factor. The piece crosses a terrain that is familiar to us, though also astonishing and fragmented, since it does without the grammar and syntax characteristic of the original material; an experience comparable – despite the differences – to what we feel the first time we are present at a DJ session by Jason Forrest or Girl Talk.

The videos by Cory Arcangel also present material selected from existing sources like video clips, commercials, songs or video games, through which he explores the nature of production, cultural consumption, media obsolescence and digital error in a media setting saturated by technology. In *Iron Maiden's "The Number of the Beast" Music*





*Boys* (2004), internette müzikleri birbirinden farklı iki veya daha fazla parçayı bir araya getirerek beklenmedik melezler oluşturan DJ ve fanların popülerleştirdiği *mashup* kavramını araştırır. 2004'te The Beatles'in *The White Album*'u (1968) ile Jay-Z'nin *The Black Album*'unu (2003) karıştırıp *The Grey Album*'u ortaya çıkaran müzik yapımcısı Danger Mouse'un bu deneyi, Cory Arcangel'in bu uygulamayı parçalar arasındaki ilişkiyi onları yapan grupların isim benzerlikleri üzerinden absürtlük noktasına taşıma fikrini vermişti. Beach Boys'un video klibi ile hip-hop grubu Geto Boys'un video klibini bu şekilde yan yana getirmek, surf ve hip-hop gibi standartlaşmış müzik türlerinin müzikal kurallarının yapısını sökmekle kalmaz, aynı zamanda bu karışımın işler hale getirilmesindeki zorluk üzerinden ırksal gerilimleri de ortaya çıkarır.

*Video Compressed 666 Times* he re-records the legendary song by the British heavy metal band 666 times, until he almost disintegrates it and transforms it into a disturbing, ghostly sound and visual experience that recalls those who formerly sought hidden satanic messages in the grooves of albums by bands like Black Sabbath. *Beach Boys/Geto Boys* (2004) explores the concept of mash-up popularized by DJs and fans on the Internet who create unexpected hybrids by fusing two or more musically dissimilar songs. The experiment conducted by music producer Danger Mouse, who in 2004 mixed The Beatles' *The White Album* (1968) and Jay-Z's *The Black Album* (2003) to create *The Grey Album*, provided Cory Arcangel with the pretext to carry this practice to the realm of the absurd by relating songs on the basis of the similarities between the names of the bands who perform them. Thus the juxtaposition between a video clip of the Beach Boys and another of the hip-hop group Geto Boys not only musically deconstructs the rules of standardized genres like surf or hip-hop, but also reveals racial tensions through the difficulty involved in making the mixture work.



tr

Pop İçinde  
Sanat, Sanat  
İçinde Pop

en

Art in Pop,  
Pop in Art

Andy Warhol  
Ronald Nameth  
Nam June Paik  
& Jud Yalkut  
Eric Siegel  
Yayoi Kusama

1960'lar, gençliklerinde rock müziğin etkisi altında sanat eğitimi almış ilk sanatçı kuşağına tanık oldu. Atlantik Okyanusu'nun iki yakasında da bu yeni hareketin temsilcileri tarafından çeşitli araçlarla yapılmış, son derece önemli eser örnekleri mevcut. Bu hareketin temsilcileri arasında, eserlerinde rock ile bağlantılı ikonografik motifleri benimsemiş veya albüm kapağı, poster, kartpostal, fotoğraf, reklam filmi veya video filmi gibi tanıtım amaçlı materyal üretmek üzere farklı gruplarla birlikte çalışmış Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Peter Blake ve Richard Hamilton gibi isimleri sayılabilir.

Aslında, rock & roll ve pop art'ın soyağaçları Elvis Presley'nin RCA'den ilk plağını çıkardığı Mart 1956 tarihinden beri gelişimlerini şaşırtıcı bir paralellikte sürdürmüştür. Bu tarihten birkaç ay sonra, Atlantik'in diğer yakasında İngiliz sanatçı Richard Hamilton, Elvis'in plak kapağıyla hemen hemen aynı boyutlarda küçük bir resim yaptı. Resim, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (Bugünün evlerini bu denli farklı, bu denli çekici kılan nedir?) başlıklı bir kolaj çalışmasıydı. *This is Tomorrow* (Bu Yarın) sergisinde yer aldıktan sonra bu resim pop art hareketinin temel eseri haline geldi. O tarihten itibaren sanat ile müzik paralel yollarda ilerledi ve birbirlerini karşılıklı olarak etkilemeye devam etti.

Ayrıca, 1960'ların ikinci yarısında saykodelik kültürün ortaya çıkışı kısmen video sanatının köklerini oluşturan çalışmalarla çakışır, dolayısıyla iki kampta girilen görsel-işitsel deneyler, oluşan şaşırtıcı ortaklıklar sayesinde çoğunlukla birbiriyle kesişir. Videoyla yapılan ilk sanatsal keşif, televizyon, görsel sanatlar, performans sanatları (özellikle dans ve performans) ve müzik arasındaki karşılıklı ilişkilerle tanımlanmıştır. Aslında, Nam June Paik veya Eric Siegel gibi video sanatının öncülerinin müzik eğitimi almış olmaları veya Warhol'un The Velvet Underground gibi yeraltı rock gruplarına duyduğu ilgi, pop müziği ile bu ortam arasındaki ilişkilerin tanımlanmasında belirleyici bir rol oynar.

The 1960s saw the first generation of artists educated in their youth under the influence of rock music. On both sides of the Atlantic there are highly significant examples of works in every sort of medium by representatives of the new movement, like Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Peter Blake or Richard Hamilton, who adopt rock-related iconographic motifs or who collaborate with different bands to produce promotional material such as album covers, posters, postcards, photographs, advertising films or works of video art.

In fact, the genealogies of rock 'n' roll and of pop art have taken surprisingly parallel courses since March 1956, when Elvis Presley released his first album under the RCA label. A few months later, on the other side of the Atlantic, British artist Richard Hamilton created a small picture with almost the same dimensions as Elvis's record cover. The work is a collage with the title *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* and after it was featured in the exhibition *This Is Tomorrow* it became the founding work of the pop art movement. Since then, art and music have been following parallel courses and have influenced each other mutually.

In addition, part of the rise of the psychedelic culture in the second half of the decade coincides with the origins of video art, so that audiovisual experiments in the two camps often converge in surprising partnerships. The first artistic exploration with video was defined through interrelationship between television, the visual arts, the performing arts (especially dance and performance) and music. In fact, the musical training of video pioneers such as Nam June Paik or Eric Siegel, or Warhol's interest in underground rock bands like The Velvet Underground were decisive in defining the relations between pop music and this medium.

# Andy Warhol

## Andy Warhol'un Deneme Çekimleri, 1964-66

**Deneme Çekimi: Lou Reed (1966)**

**Deneme Çekimi: John Cale (1966)**

**Deneme Çekimi: Nico (1966)**

**Deneme Çekimi: Sterling Morrison (1966)**

**Deneme Çekimi: Maureen Tucker (1966)**

Dijital dosyalara aktarılmış 16 mm'lik film, siyah-beyaz, sessiz, 4'

Andy Warhol Müzesi (Pittsburgh) Koleksiyonu

Andy Warhol Görsel Sanatlar Vakfı'nın izniyle

## Andy Warhol's Screen Tests, 1964-66

**Screen Test: Lou Reed (1966)**

**Screen Test: John Cale (1966)**

**Screen Test: Nico (1966)**

**Screen Test: Sterling Morrison (1966)**

**Screen Test: Maureen Tucker (1966)**

16 mm film transferred to digital files, black & white, silent, 4'

Courtesy of the collection of The Andy Warhol Museum, Pittsburgh

The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc

1963 ile 1966 yılları arasında Andy Warhol, New York sanat çevresinden çeşitli kişilerin film portreleri üzerinde çalıştı. Bir kısmı tanınmış bu kişiler Andy Warhol'un 16 mm.'lik kamerasıyla, "kameranın önünde durun" dışında herhangi bir yönlendirme olmadan dört dakika boyunca görüntülendi. Çekim sırasında kameranin hareket etmemesi, arka planın sade ve tek tip olması esas alınmıştı; "çekimi yapılanlar iyi ışıklandırılmalı ve kadraja ortalanmalı, cepheden bakmalı, mümkün olduğunca hareketsiz durmalı, konuşmaktan ve gülümsemekten kaçınmalı ve gözlerini kırpmamalı"ydı. Bu çekimlerin esprisi, çekilenleri bitkin düşüp veya sıkılıp poz vermekten vazgeçirecek bir süre boyunca devam etmesiydi. Kamera tam da kişinin poz vermekten vazgeçtiği anda kişinin gerçek egosunu yakalıyordu ve kişinin karakteri o anda kendini ele veriyordu. Warhol bu kişileri filme alırken aynı zamanda dört dakika boyunca onları "süperstar" yaptığını da fark etmişti.

Her film standart bir hızda, yani saniyede 24 kare hızla çekilmişse de, Warhol saniyede 16 kare hızla, yani sessiz filmlerin hızında gösterilmesini kararlaştırmıştı. Sonunda ortaya alışılmamış derecede akışkan bir ritim, ışıklandırmanın sadeliği ve yüz ve saçlara odaklı yakın çekimlerin keskinliği ile kontrast oluşturan uyumlu bir ritim çıkmıştı. Warhol, bunun oturma pozisyonunda çekimi yapılan kişinin karizmasını yakalamak için en iyi yöntem olduğu görüşündeydi. "Gerçek yıldızlar, bir saniye bile gözünüzü alamayacağınız şeyler yapabilenlerdir (ki bu gözlerindeki bir hareket de olabilir)" Bu filmler *The Thirteen Most Beautiful Women* (En Güzel On Üç Kadın), *The Thirteen Most Beautiful Men* (En Güzel On Üç Erkek), *Fifty Fantastics* (Elli Fantastik Kişi), *Fifty Personalities* (Elli Kişilik) gibi başlıklarla uzun derlemeler halinde sunulmuştu.

Between 1963 and 1966 Andy Warhol worked at making film portraits of all sorts of characters linked to New York art circles. Famous people and anonymous people were filmed by Andy Warhol's 16 mm. camera, for almost four minutes, without any instructions other than 'to get in front of the camera'. During that time the camera should not move, the background should be neutral and uniform, 'subjects must be well lit and centered on the frame; each poser should face forward, sit as still as possible, refrain from talking or smiling, and try not to blink'. The idea was to film the visitor long enough for them to stop posing out of sheer fatigue or boredom. That was the moment when the camera captured the true ego and the character gave way to the individual; although Warhol realized that by filming these characters he was making them into 'superstars' for the four minutes the film lasted.

Even though each film was shot at standard speed (24 frames per second), Warhol specified that they were to be projected at a slower speed, 16 frames per second, which is the speed used in projecting silent films. The result was an unusually fluid rhythm, a cadence that contrasts subtly with the austerity of the lightning and the resounding of the close-ups of the face and hair. According to Warhol, this method was better for capturing the sitter's charisma. 'Real stars are those who can do something you can't stop watching for even a second, even if it's just a movement in their eyes'. These films were presented in long compilations with titles such as *The Thirteen Most Beautiful Women*, *The Thirteen Most Beautiful Men*, *Fifty Fantastics* or *Fifty Personalities*.

The five *Screen Tests* of the members of The Velvet were filmed at The Factory in 1966: Lou Reed, John Cale, Sterling Morrison, Maureen

The Velvet Underground üyelerinin bu beş *Deneme Çekimi*, 1966'da The Factory'de gerçekleştirilmişti: Lou Reed, John Cale, Sterling Morrison, Maureen Tucker ve Nico, farklı nedenlerle Warhol'un kamerasına poz vermişti. Burada Nico'nun özel bir önemi var, zira Cale ve Reed'in karşı çıkmasına rağmen Nico, Warhol'un dayatmasıyla grubun solistlerinden biri olmuştu. Bu filmlerden daha çok *Exploding Plastic Inevitable* (Kaçınılmaz Patlayan Plastik) konserlerinde toplu olarak bir multimedya gösterimi biçiminde yararlanılmış, konser sırasında grubun arkasına, konser salonunun yan duvarlarına ve seyircinin üzerine yansıtılmıştı.

Bu projenin tutkulu doğası ve Warhol'un o üç yıl boyunca çevresindeki insanların bu şekilde portrelerini oluşturma ısrarı, Warhol'un Gerard Malanga ile birlikte çıkardığı ve içinde 45 filmden alınan karelerin yer aldığı *Screen Test / A Diary* başlıklı kitapta da kendini hissettirir. 2009'da Andy Warhol Vakfı, *Screen Tests*'in (Deneme Çekimleri) gösterimi sırasında canlı olarak çalınacak müzik parçaları bestelemeleri için Dean Wareham ve Britta Phillips'e (Luna isimli grubun eski üyeleri) başvurdu. Ortaya çok başarılı bir iş çıktı, onu 2010'da *13 deneme çekimi*'nin yer aldığı bir DVD ve burada kullanılan parçaların yer aldığı *13 Most Beautiful: Songs for Andy Warhol's Screen Tests* başlıklı bir albüm izledi.

Tucker and Nico posed for Andy's camera on different occasions, especially the model Nico, who was forced into the band as their singer by the artist, contrary to the wishes of Cale and Reed. On more than one occasion these films were used as a multimedia set for the show *Exploding Plastic Inevitable* and were projected behind the band while they were playing live, onto the sidewalls or directly onto the audience.

The ambitious nature of the project and Warhol's perseverance in portraying the people around him during those three years is reflected in a book entitled *Screen Test / A Diary*, produced in collaboration with Gerard Malanga, in which 45 stills appear from the same number of films. In addition, in 2009 the Andy Warhol Foundation decided to ask Dean Wareham and Britta Phillips (former members of the rock group Luna) to compose some themes as live accompaniment for a screening of the *Screen Tests*. The result was so successful that it was followed by the 2010 release of a DVD with *13 Screen Tests* and the same number of songs with the title *13 Most Beautiful: Songs for Andy Warhol's Screen Tests*.





# Ronald Nameth

## Andy Warhol'un Kaçınılmaz Patlayan Plastiği, 1967

Tek kanallı video, siyah-beyaz ve renkli, sesli, 24'4"  
Art Site in KB izniyle.

Andy Warhol ile The Velvet Underground'ın iki yıllık ilişkisi, *avangart* sanat ile rock müziğin gelecekteki ilişkisine şekil vermiş, ama “müzisyen olmayan” Andy Warhol'un The Velvet Underground'un çalışmalarındaki gerçek rolü sık sık tartışmalara konu olmuştu. Bu tartışmaların alevlenmesine neden olan yalnızca grubun onun *happening*'lerinden yararlanması değil, Warhol'un grubun ilk albümlerini yapması ve gelmiş geçmiş en etkileyici albümler arasında sayılan (o dönemde pek fark edilmemişse de) o efsanevi “muz albümü”nü çıkarması da olmuştu.

1960'ların ilk yarısında Warhol, La Monte Young ve Marian Zazeela gibi *avangart* müzisyenler ve The Primitives isimli grupta John Cale ve Lou Reed'le birlikte çalan kavramsal sanatçı Walter De Maria'yla ortak çalışmalar yürütmüştü. 1960'ların ortalarında ise Warhol'un The Factory ismiyle bilinen stüdyosu New York'un yeraltı kültürünün merkezi haline gelmiş ve Warhol ile The Velvet Underground bu küçük ekosistemde yakın ilişkiler geliştirmişti.

1965'in sonlarında Warhol'u The Velvet Underground'la tanıştıranın, asistanı Gerard Malanga olduğu anlaşıyor. O dönemlerde The Velvet Underground'un müziği, hippie kuşağının pastoral kaçış anlayışıyla taban tabana zıt bir tarzdaydı ve New York yeraltı hayatının en sefil yönlerini betimleyen sözler ile deneysel müziğin cesur bir kombinasyonundan oluşuyordu. Malanga'nın The Velvet Underground'un Café Bizarre'daki konserinde doğaçlama yaptığı abartılı kırbaç dansı, Warhol'a grubu bir süre sonra *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable* (Andy Warhol'un Kaçınılmaz Patlayan Plastiği) başlığı altında sunduğu multimedya gösterilerinde kullanma fikrini vermişti.

1966'dan itibaren Warhol'la birlikte çalışan film yönetmeni Ronald Nameth, bu gösterilerden bazılarını filme çekmiş ve görüntüleri dağıtıp yeniden düzenleyerek filmi renkli ışıklar ile film projeksiyonlarının oluşturduğu büyüleyici saykodelik kombinasyonu, sahnede hoplayıp

## Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable, 1967

Single channel video, black & white and color, sound, 24' 4"  
Courtesy of Art Site In KB

The two years of relations between Andy Warhol and The Velvet Underground significantly shaped future relations between avant-garde art and rock music. Nevertheless, there has been frequent discussion over the true role of the ‘non-musician’ Andy Warhol in the work of The Velvet Underground, not just because the band made use of his audiovisual happenings, but because of the fact that he produced their first record and created the mythical ‘banana album cover’, for what many see as one of the most influential recordings of all time, although in its day it went sadly unnoticed.

In the mid-1960s, Warhol's studio, known as The Factory, had become the center of New York's underground culture and it was here in this little ecosystem that the artist and the band formed close ties. In the first half of the 1960s, though, Warhol had already worked with avant-garde musicians like La Monte Young and Marian Zazeela, as well as with the conceptual artist Walter De Maria, who played with John Cale and Lou Reed in a band called The Primitives.

It seems it was Warhol's personal assistant, Gerard Malanga, who at the end of 1965 put the artist in touch with The Velvet Underground, whose music at that time already consisted of a daring combination of experimental instrumentation and lyrics about the most sordid aspects of New York's underworld, in marked contrast to the bucolic escapism of the hippy generation of the same period. Malanga's extravagant improvised whip dancing at The Velvet Underground's gigs in the Café Bizarre spurred Warhol to use the band in multimedia shows that he eventually presented under the title *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable*.

Film director Ronald Nameth, a collaborator of Warhol's from 1966, recorded some of those shows and has reconstructed them in a multi-screen installation that captures the dazzling psychedelic combination of colored lights and film projections, the physical intensity of the bodies prancing about on the stage and the fluctuating –and sometimes

zıplayan vücutların fiziksel yoğunluğu ve *The Velvet Underground & Nico*'nun kararsız (kimi zaman kakofonik) *sound*'unu yakalayan çok ekranlı bir enstalasyona dönüştürmüştür. Filmler, grup parçalarını icra ederken sahnenin arkasına, salonun yan duvarlarına, hatta seyircinin üzerine yansıtılıyor, Warhol'un "süperstarları" sahnede grupla birlikte boy gösteriyordu. Malanga, Edie Sedgwick, Ingrid Superstar, Mary Woronov... ama aynı zamanda spot ışıkları ve kameralarla seyircilerin arasında dolaşıyor, bu arada Warhol ile teknik ekibi filmlerin üzerine kinetik patlamalar yaratan renkli slaytlar yansıtıyorlardı; bu stroboskopik ışıklar çıktıkça görüntüler üzerinde postimajlar bırakıyordu. Bütün bunlara *Heroin* ve *Venus in Furs* gibi "belirsiz" parçaların sözleri eklenince hem görsel hem işitsel olarak tokat gibi bir iş çıkıyordu ortaya.

cacophonous– sound of *The Velvet Underground & Nico*. The films were projected behind the band as they played, but also onto the sidewalls and even onto the audience. Warhol's 'superstars' acted on stage alongside the group: Malanga, Edie Sedgwick, Ingrid Superstar, Mary Woronov..., but they also moved around in the audience carrying spotlights and movie cameras. At the same time, Warhol and his technicians projected colored slides that exploded kinetically over the films, while the stroboscopic lights flashed, leaving a ghostly after-image. Add to this the lyrics of such 'obscure' songs as *Heroin* or *Venus in Furs* and the show could be seen as an audiovisual slap in the face.



# Nam June Paik & Jud Yalkut

## Beatles Electroniques, 1969

Tek kanallı video, renkli, sesli, 2'59 "

New York, Electronic Arts Intermix'in (EAI) izniyle

Pop müzikle özgül ilişkisi ve 1960'lardan 1970'lere doğru müzik videosunun estetiği üzerindeki önemli etkileri nedeniyle Nam June Paik'in en önemli eserlerinden biri, Jud Yalkut'la birlikte yaptığı *Beatles Electroniques*'tir. Bu üç dakikalık siyah-beyaz ve renkli video, estetik açıdan video sanatının ilk dönemlerine, Wolf Vostell ve Paik gibi sanatçıların televizyonun yarattığı medya ikonlarına karşı sert bir tutum takındığı, maskelerini düşürdüğü dönemlere karşılık gelen bir çalışmadır. Bu videoda Paik, Beatles'ın televizyonda yayınlanan konser görüntülerini kendine mal ederek ses ve görsellerin tahrip edildiği agresif bir işlemde geçirmiştir.

Bu videonun büyü bozucu özelliği, grubun dağılmasıyla sonuçlanan sancılı bir dönemine rastladığı için daha da anlam kazanıyor. Aslında grup dağıldıklarına dair resmi açıklamayı videodan birkaç ay sonra yapmıştı. *Beatles Electroniques*'te Paik, grubun görüntüleri üzerinde elektromanyetik araçlarla doğaçlamalar yapar, grup üyelerinin yüzlerini katot dokusunda yok olana kadar tahrip eder. Bu sırada, orijinal sound ile besteci Ken Werner'in aynı parçadan aldığı ve sentisayzırla değiştirdiği ses parçalarından türettiği *Four Loops* başlıklı bir elektronik müzik parçası yan yana getirilerek Beatles'ın müziği "bozular."

## Beatles Electroniques, 1969

Single-channel video, color, sound, 2' 59"

Courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York

With its specific links to pop music and subsequent influence on the aesthetics of the music video in the transition from the 1960s to the 1970s, one of the most significant works in Nam June Paik's vast production is *Beatles Electroniques*, made in collaboration with Jud Yalkut. This three-minute piece in black and white and color corresponds aesthetically to video art's early period, when artists like Wolf Vostell and Paik himself showed an aggressive attitude, debunking the media icons that television had helped create. In this video Paik appropriates television images of performances by The Beatles and subjects them to an aggressive process in which sound and visuals are destroyed.

The myth-busting nature of this video is made even more meaningful by the fact that it coincides in time with the painful period when the band was breaking up. In fact, they made their separation official just a few months later. In *Beatles Electroniques*, Paik uses electromagnetic media to improvise with images of the group, distorting them until their faces disappear under the cathode texture. At the same time, the music is 'corrupted' by juxtaposing over the original song an electronic piece entitled *Four Loops* created by the composer Ken Werner out of snatches of sound from the same song altered by means of a synthesizer.



# Eric Siegel

## Yarın Asla Bilmez, 1968

Tek kanallı video, renkli, sesli, 3'10"

New York, Electronic Arts Intermix'in (EAI) izniyle

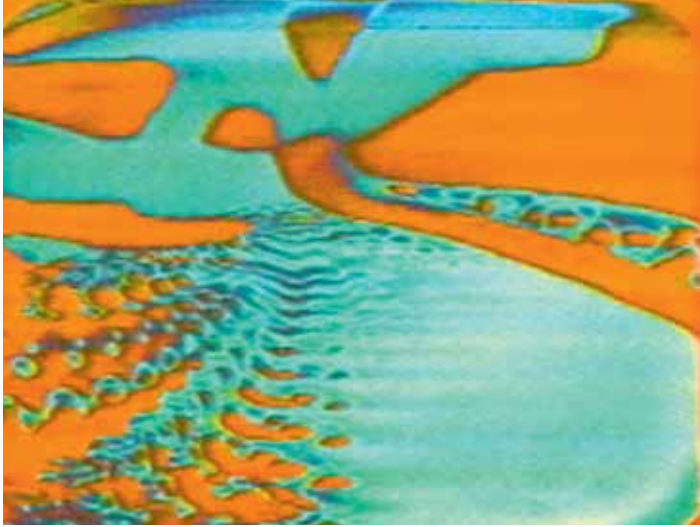
Video sanatının öncüleri ile ilk müzik videoları (müzik endüstrisinin dışındaki ve içindeki) arasındaki ilişkileri ele alan ayrıntılı bir inceleme henüz tam anlamıyla tanınmamış birçok ismin ortaya çıkmasını sağlamıştır. 1968'de, Nam June Paik'in Paik-Abe televizyon sentisayzırını geliştirdiği dönemlerde Eric Siegel Elektronik Video Sintisayzırını üzerinde çalışmaktaydı. Siegel geliştirdiği bu sentisayzırla belirgin bir saykodelik vurgusu olan (Siegel bu çalışmaları tanımlamak için "psychedelelevision" terimini uydurmuştu) dikkat çekici üç video gerçekleştirmişti: Beatles'ın aynı adlı parçasından yola çıkarak hazırladığı *Tomorrow Never Knows* (Yarın Asla Bilmez), Rimski-Korsakov'un müziği eşliğinde Albert Einstein'ın renklendirilmiş ve işlenmiş bir fotoğrafının görüntüsünün yer aldığı *Einstine* ve uzay cisimlerinin Çaykovski'nin müziğiyle ahenk içinde spiraller halinde döndüğü soyut bir kompozisyon olan *Symphony of the Planets* (Gezegenlerin Senfonisi). Eric Siegel'in bu çalışmalarındaki "soyut" imgeler ile seslerin ilişkisine yönelik keşifleri, Oskar Fischinger'in ondan otuz yıl kadar önce yaptığı deneysel filmlerdeki keşiflerini andırır.

## Tomorrow Never Knows, 1968

Single-channel video, color, sound, 3'10"

Courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York

An in-depth investigation into the interrelations between the pioneers of video art and early music videos —outside and inside the music industry— throws up dozens of names that have still not been sufficiently acknowledged. In 1968, at almost the same time that Nam June Paik was developing his Paik-Abe Television Synthesizer, Eric Siegel was also working on the Electronic Video Synthesizer, with which he made three striking music videos with a marked psychedelic accent ('psychedelelevision' was the neologism Siegel himself coined to define these works): *Tomorrow Never Knows*, from the song of the same name by The Beatles, *Einstine*, based on a photograph of Albert Einstein which is coloured and manipulated to the sound of music by Rimsky-Korsakov, and *Symphony of The Planets*, an abstract composition in which the forms of the planets move in a spiral following Tchaikovsky's music. The exploration of the relationships between 'abstract' images and sounds is not unlike that in the experimental films of Oskar Fischinger made in previous decades.





# Yayoi Kusama

## Özyıkım (yön. Jud Yalkut), 1967

16 mm.'lik filmin DVD'ye aktarılmış hali, renkli, müzik: The Group Image, 24'  
Sanatçının ve Londra, Victoria Miro galerisinin izniyle

## Festivalde Aşk, 1968

16 mm.'lik filmin DVD'ye aktarılmış hali, renkli ve siyah-beyaz, sesli, 3' 19"  
Sanatçının ve Londra, Victoria Miro galerisinin izniyle

Japon sanatçı Yayoi Kusama 1960'larda pop ile saykodelinin mükemmel bir karışımı olarak tanımlanmıştı. Saykodelik çağın pasifist mesajlar, canlı renkler ve LSD'nin halüsinojen etkileriyle belirginleşen sanatı, Vietnam Savaşı, Soğuk Savaş, sivil haklar ile cinsel özgürlük lehinde gelişen hareketlerin hepsinin bir arada toplandığı bir tarihsel bağlam içinde karşı kültürel bir etkinlik olarak ortaya çıkmıştır. Sanatçılar, film yapımcıları, müzisyenler, şairler ve mimarlar alternatif yaşam tarzlarına dair arzularını betimleyen hayali dünya ve ütopyalar yaratmışlardır. İşte Kusama'nın eserleri de bu bağlam içinde yorumlanmalıdır.

Kusama, 1967 ile 1969 yılları arasında konser salonlarında ve kamusal alanlarda birçok "çıplak happening" ve "beden festivali" gerçekleştirdi. Bu gösterilerde, çıplak katılımcılar birbirlerinin vücutlarına puanlı desenler çizmeye ve birbirleriyle sevişmeye teşvik ediliyordu, tıpkı Woodstock'taki *Horse Play and Self- Obliteration* (Eşek Şakası ve Özyıkım), New York Central Park'taki *Love In Festival* (Festivalde Aşk), New York 33 Walker Street'te gerçekleşen *Church of Self- Obliteration* (Özyıkım Kilisesi) (Amerika'daki ilk eşcinsel evliliği burada gerçekleşmiştir), New York MoMA Heykel Bahçesi'nde gerçekleşen *Grand Orgy to Awaken the Dead* (Büyük Ölülerini Uyandırma Orjisi) ve New York'taki efsanevi Fillmore East'te The Joshua Light Show ile gerçekleştirdiği Fleetwood Mac ve Country Joe and the Fish gibi grupların konserlerinde olduğu gibi. Bu *happening*'lerin çoğunu sanatçı Jud Yalkut filme aldı, Kusama da onun fotoğrafları ve enstalasyonların görüntüleriyle birlikte bu sahneleri *Kusama's Self-Obliteration* (Kusama'nın Özyıkımı) başlıklı filmde kullandı. Müziğini The Group Image'ın yaptığı bu film sanatçının bir ülkede puanlı giysiler içinde hayvanları, bitkileri ve çıplak bir insan vücudunu puanlı desenlerle ve yapraklarla kapladığı görüntülerle başlıyor. Devamında vücut boyama

## Self-Obliteration (directed by Jud Yalkut), 1967

16 mm film transferred to DVD, colour, music: The Group Image, 24'  
Courtesy of the artist and of the Victoria Miro gallery, London

## Love in Festival, 1968

16 mm film transferred to DVD, colour and black & white, sound, 3' 19"  
Courtesy of the artist and of the Victoria Miro gallery, London

The work of the Japanese artist Yayoi Kusama was defined in the 1960s as the perfect blend of pop and psychedelia. The art of the psychedelic age characterized by its pacifist message, bright colors and the imagery derived from the hallucinogenic effects of LSD emerged as a counter-cultural activity in a historical context in which the Vietnam war, the Cold War and movements in defense of civil rights and sexual freedom all converged. Artists, filmmakers, musicians, poets and architects created visionary worlds and utopias that illustrated their wish for alternative life styles. It is in this context that Kusama's work must be interpreted.

Between 1967 and 1969 the Japanese artist carried out dozens of 'naked happenings' and 'body festivals' in concert halls and public spaces, in which the naked participants were encouraged to paint polka dots on each others' bodies and engage in free love, like *Horse Play and Self- Obliteration in Woodstock* (1967), *Love In Festival* in New York's Central Park (1968), *Church of Self-Obliteration* at 33 Walker Street in New York (1968) – where the first gay marriage in America was held –, *Grand Orgy to Awaken the Dead* in the MoMA Sculpture Garden in New York (1969), as well as various actions at New York's mythical Fillmore East in collaboration with The Joshua Light Show at concerts by bands like Fleetwood Mac and Country Joe and the Fish. A lot of these happenings were shot by filmmaker – artist Jud Yalkut; and Kusama used these scenes, along with images of her pictures and installations, in her film *Kusama's Self-Obliteration* (1967). The film, with soundtrack by The Group Image, begins with images of the artist in a country setting dressed in a polka-dot outfit and covering animals, plants and a naked male body with polka dots and leaves. Subsequent scenes depict happenings of body painting and orgies staged alongside one of the artist's installations. The film had a certain success with the public

*happening*'leri ve sanatçının enstalasyonlarından birinde sahnelenen orji görüntüleri giriyor. Film ve sanat-film festivali çevrelerinde seyircilerin beğenisini kazanmış, Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde çeşitli ödüller almıştı.

on the art- film festival circuit and won several prizes in Europe and the United States.





tr

# Histeri ve Din

en

# Hysteria and Religion

Dan Graham  
Douglas Gordon  
Tony Oursler  
& Laurent P. Berger

Dan Graham'ın *Rock My Religion* (İnancımı Sars) (1983) başlıklı görsel-işitsel ve yazılı makalesinden yola çıkarak dayanarak hazırlanan bu bölüm rock'ın ütopyelerinin hayal kırıklığını ve rock'ın yabancılaştırıcı unsurlarını işliyor, Douglas Gordon, Dan Graham, Tony Oursler ve Laurence P. Berger'in eserlerini içeriyor.

İnancımı Sars makalesinde Graham, din ve rock müzik ilişkisiyle ilgili öne sürdüğü kışkırtıcı bir tezle müzik kültürlerini kuşatan paradoks ve çelişkileri ortaya koyar. 18. yüzyılda ABD'ye yerleşen bazı dini toplulukların davranışları ile 1960 ve 1970'li yıllarda birçok rock yıldızının mesihçi tavırlarından kaynaklanan yabancılaştırma mekanizmaları arasında paralellikler kuran bir makale olarak tasarlanmış olan *Rock my Religion* (İnancımı Sars), 1982'de rock & roll fenomenini besleyen estetik ve ideolojik tavırları keşfe çıkan anıtsal bir görsel-işitsel esere dönüştürülmüştür.

Based on Dan Graham's audiovisual and literary essay *Rock My Religion*, this section of the exhibition deals with the failure of the utopias and the alienating components of rock and also includes works by Douglas Gordon, Tony Oursler, Laurence P. Berger and Largen & Bread.

In his audiovisual essay *Rock My Religion* (1983) Graham highlights the paradoxes and contradictions surrounding music cultures, through a provocative thesis on the relation between religion and rock music. Originally conceived as an article in which he drew parallels between the behavior of some religious communities which settled in the United States in the 18<sup>th</sup> century and the alienation mechanisms arising from the messianic attitude of certain rock stars during the 1960s and 1970s, in 1982 *Rock My Religion* was made into a monumental audiovisual piece that explored the aesthetic and ideological attitudes feeding the rock 'n' roll phenomenon.

# Dan Graham

## İnancımı Sars, 1982-84

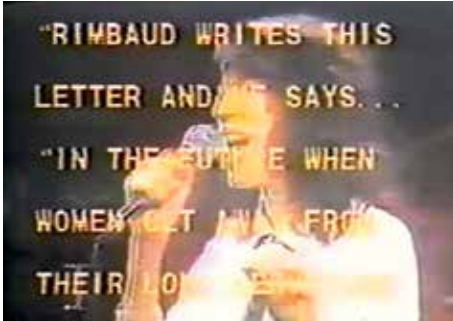
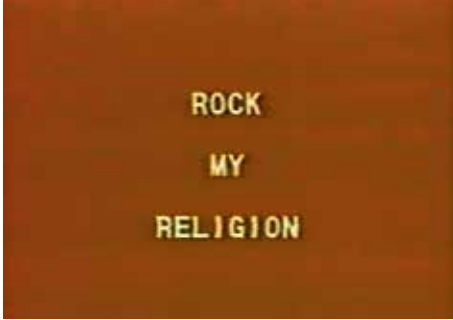
Tek kanallı video, siyah-beyaz ve renkli, sesli, 55'27"  
New York, Electronic Arts Intermix'in (EAI) izniyle

Dan Graham, “bulunmuş kayıt” tekniğinden yararlanarak metin, alıntı, söyleşi, eski çizimler ile baskı, görüntü kayıtları ile arşiv görüntülerini, Elvis, Jim Morrison, Henry Rollins ve Patty Smith gibi müzisyenlerin performanslarını ve Glenn Branca ile Sonic Youth'un özellikle bu video için yazdıkları müzikleri yan yana getirir. Anlatıcının sözlerinin üzerine sık sık uzun ara başlıklar bindirilir, kimi zaman ses ve görüntü ayrılır. Bazen metin yazılı olarak görüntünün üzerine düşürülerek, videonun “düşüncenin doğrudan filmin üzerine yazılmasına” olanak tanıyan bir ortam olduğunu gösterir. Sonunda bu kendine mal edilmiş materyalden, Jean-Luc Godard'ın filmleri ile John Heartfield ve Sitüasyonistler'in kolajlarını hatırlatan, silinmiş bir parşömeni andıran görsel-işitsel çok çeşitli çağrışım ve yan anlam açığa çıkar.

## Rock My Religion, 1982-84

Single-channel video, black & white and color, sound, 55' 27"  
Courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York

Using the ‘found footage’ technique, Dan Graham juxtaposes text, quotes, interviews, old drawings and prints, filmed footage and archival images, as well as performances by musicians like Elvis Presley, Jim Morrison, Henry Rollins or Patti Smith and musical compositions written especially for this video by Glenn Branca and Sonic Youth. Very often, long inter-titles are overlaid over the narrator's discourse and sometimes sound and image go separate ways. On other occasions, the text is literally stamped onto the image, showing that video is a medium allowing ‘thought to be written directly onto the film’. The final result is like an audiovisual palimpsest, which refers equally to the work of Jean-Luc Godard and the collages of John Heartfield and the Situationists, such is the multiplicity of associations and shifting meanings that surface in the appropriated material.



# Douglas Gordon

## Bootleg (Bigmouth), 1996

Tek kanallı video, renkli, sessiz 19'42"  
Zürih, Migros Müzesi'nin izniyle

Douglas Gordon video, film ve görsel-işitsel enstalasyon alanlarında çalışmalar yürütmektedir. Sanatsal eğiliminden çok temsil ettiği kuşak nedeniyle ilk dönemlerinde Genç Britanyalı Sanatçılar arasında yer alan Gordon 1996'da Turner Ödülü, 1998'de Hugo Boss Ödülü ve 2000 Venedik Bienali'nde Premio ödülü kazanmıştır. Eserlerinde zamanın akışı ve zıtlıkların (ışık ile karanlığın, hayat ile ölümün, hakikat ile kurgunun) çarpışması konularına karşı bir takıntı göze çarpar. Video, onun yakın zamanlardaki en tanınmış eserlerini ortaya çıkarmasında tartışmasız en etkili araçtır.

Douglas Gordon'un *Bootleg* serisi (1995-1998), rock sanatçıları ile seyircileri arasında kurulan karmaşık ilişkileri analiz ettiği video enstalasyonlarından oluşur. Gordon bu eserini, The Rolling Stones, The Cramps ve gerek sahnedeki varlığı gerekse hayran gruplarına adeta dinsel bir bağ ile bağlandığı The Smiths gibi rock gruplarının canlı performanslarının düşük kaliteli korsan çekimlerini (bazıları düşük kaliteli çekimleri otantikliğin zirvesi olarak görür) bir araya getirerek oluşturmuştur. Enstalasyonlarında bu görüntüler dev boyutlarda yansıtılmış ve tıpkı Gordon'un en bilinen çalışmalarından biri olan *24 Hour Psycho*'da (24 Saat Psikopat) olduğu gibi görüntüler hem sessiz hem de yavaşlatılmış çekim olarak yayınlanmıştır. Bu şekilde Douglas Gordon sanatçıların abartılı hareketleri ile hayranlarının esrik jest ve yüz ifadelerini açımlayarak ve onları her türlü epik veya yüce unsurdan arındırır. Çoğu zaman az ışık kaynağıyla çekilen veya aşırı pozlanan düşük kaliteli görüntüler zaman zaman yok olmanın eşiğinde olan soyut biçimler olarak da algılanmaktadır.

## Bootleg (Bigmouth), 1996

Single-channel video, color, silent, 19'42"  
Courtesy of Migros Museum, Zurich

Douglas Gordon works in fields the wide range of video, film and audiovisual installations. Originally associated with the Young British Artists, more for generational reasons than because of his artistic leanings, Gordon won the Turner Prize in 1996, the Hugo Boss Prize in 1998 and the Venice Biennale's Premio 2000 award. His work shows an obsession with the passage of time and the clash of opposites: light and dark; life and death; reality and fiction. Video is without any doubt the medium in which he has achieved some of his best-known works of recent years.

His *Bootleg* series (1995-1998) is made up of video installations in which he analyzes the complex relations that are established between rock artists and their audience; for this he appropriated low-quality bootleg recordings (low quality is thought by some to be the height of authenticity) of live performances by rock bands like The Rolling Stones, The Cramps, or as in this case, The Smiths, who stand out both for the stage presence of their members as for the almost religious fervor of their fans. The images are projected at a gigantic scale and, as happens in one of his best-known works, *24 Hour Psycho* (1993), the broadcast is not only silent but also slowed down. In this way, Douglas Gordon dissects the overacted movements of the artists and the ecstatic gestures and facial expressions of the fans, stripping them of any element of the epic or sublime. At the same time, being poor-quality images, which in many cases have either been taken in low light or else overexposed, they are at times perceived as abstract forms on the verge of disintegration.



# Dan Graham, Tony Oursler & Rodney P. Berger

## Otuzunu Geçmiş Hiç Kimseye Güvenme, 2004

Canlı performans ve orijinal müzik: Japanther  
Video: Tony Oursler, Renkli, sesli, 36'  
Sanatçının ve Electronic Arts Intermix (EAI)'in izniyle

1987'de Dan Graham, *Wild in The Streets. The Sixties* (Sokaklarda Dehşet. Altmışlı Yıllar) başlıklı bir rock opera tasarladı. Bu rock opera, 1990'da Brüksel'deki Monnaie Opera'da sahnelenirken Flaman Televizyonu'nda (BRTN) canlı gösterildi. Bu operanın ismi 1968'de gösterime giren *Wild in the Streets* (Sokaklarda Dehşet) filminden alınmıştır.

Operanın trajikomik konusunu, 1960'ların gençlik sloganı "Otuzunu Geçmiş Hiç Kimseye Güvenme"de içkin olan hippilerin "kuşak siyaseti" oluşturur. Eser, ABD başkanı seçilen Neil Sky isminde (Neil Young'ın bire bir kopyasıdır) yirmi dört yaşındaki bir rock şarkıcısının kariyerinin izini sürer. Yeni yönetimde otuz yaşını geçen yurttaşlar zorunlu emekliye ayrılmakta, otuz beş yaşındakiler yenilenme kamplarına alınmakta ve bu kamplarda onlara LSD verilmektedir. Daha sonra Başkan Sky'ın çok küçük yaştaki evlatlığı evden kaçır ve bir gençlik çetesine katılır. Bu çetenin lideri Sky'ı "on yaşın üstündeki herkesin işini bitirmek"le tehdit eder.

2004 yılında Dan Graham, Tony Oursler, Rodney Graham ve deneysel punk-rock grubu Japanther ile birlikte Art Basel Miami'de sahnelenen *Don't Trust Anyone Over Thirty* (Otuzunu Geçmiş Hiç Kimseye Güvenme) başlıklı rock opera, Tony Oursler'in projeksiyonları, Rodney Graham'ın düzenlediği şarkılar ve Japanther'ın canlı olarak seslendirdiği müziklerden oluşan bir kukla gösterisiydi. Bu eser Viyana Thyssen-Bornemisza Art Contemporary tarafından sahnelenmiş ve daha sonra 2006 Whitney Bienali'nde bir enstalasyon biçiminde izleyici karşısına çıkmıştır.

## Don't Trust Anyone Over Thirty, 2004

Live performance and original music: Japanther  
Video projections: Tony Oursler. 2004, color, sound, 36'  
Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix (EAI), New York

In 1987, Dan Graham designed a rock opera with the title *Wild in The Streets: The Sixties*, for simultaneous presentation on stage by the Monnaie Opera in Brussels and as a live television broadcast by Flemish Television (BRTN) in 1990. The original title was adapted from the 1968 film *Wild in the Streets*.

The opera's tragicomic narrative is the reductio ad absurdum of the hippies' 'generational politics' contained in the 1960s youth slogan, 'Don't trust anybody over thirty'. The work charts the career of a rock singer, twenty-four-year-old Neil Sky (a carbon copy of Neil Young), who is elected President of the United States. In the new administration, citizens over thirty face mandatory retirement and, at thirty-five, they are placed in re-conditioning camps and given LSD. Later, President Sky's very young adopted son runs away from home and joins a youth gang, whose leader threatens Sky that they will 'put everyone over ten out of business'.

In 2004 Dan Graham, with the collaboration of Tony Oursler, Rodney Graham and the experimental punk-rock group Japanther, presented this rock-opera on stage at Art Basel Miami, with the title *Don't Trust Anyone Over Thirty*, in a puppet show combining projections by Tony Oursler, songs written by Rodney Graham and music performed live by Japanther. The work was produced by Thyssen-Bornemisza Art Contemporary of Vienna and was subsequently presented at the 2006 Whitney Biennial in the form of an installation like the one we can see now.





tr

Rock ve  
Kavramsal  
Sanat

-

"Müzişyen  
olmayanlar"  
ile "sanatçı  
olmayanlar"  
karşı karşıya

en

Rock and  
Conceptual  
Art

-

"Non-Musicians"  
vs "Non-Artists"

John Baldessari  
Vito Acconci  
Tony Oursler  
José Igés  
Christian Marclay  
Jon Mikel Euba

1970'lerde karşı kültür hareketleri, yozlaşmış olduğu kadar aşırıya kaçan bir yıldız sistemi olan "rock endüstrisi" tarafından etkisizleştirilmişti. Bu durum, fluxus gibi akımlar ve kavramsal sanatla bağlantılı birçok sanatçının, rock müziğini sevmelerine ve eserlerinde bir şekilde hissettirmesine rağmen, müzik endüstrisi ile rock klişelerinin yabancılaştırıcı unsurlarına karşı eleştirel olmasa da mesafeli bir duruş benimsemesine yol açmıştı. Bu duruş, özellikle Dan Graham, Vito Acconci, John Baldessari'nin işlerinde ve Douglas Gordon ve Jon Mikel Euba gibi rock yıldızlarıyla dalga geçen ve onların klişe hareketlerinin parodisini yapan yakın dönem sanatçıların eserlerinde hissedilir.

Dan Graham, Tony Oursler ve Christian Marclay gibi sanatçıların rock'a olan ilgileri performans sanatı ve fluxus gibi hareketlerle bağlantılı olmakla birlikte müzik yapmak için bir müzik enstrümanı çalmanın şart olmadığı punk ve no wave gibi müzik tarzlarıyla da bağlantılıdır. Bu bölüm, rock, kavramsal sanat ve performans sanatı gibi yeni sanat davranışları arasındaki çelişkili ilişkilere bir bakış sunuyor.

During the 1970s, counter-cultural movements were deactivated by the 'rock industry', with its complete encompassing star system, which was as excessive as it was decadent. This led many artists, most of them with connections to movements such as Fluxus and to conceptual art, to adopt a distant, if not highly critical stance before the alienating components of the music industry and rock stereotypes, even though they loved this music and it still made itself felt somehow in their work. This was especially so in the work of Dan Graham, Vito Acconci, John Baldessari and, more recently, in multidisciplinary artists such as Douglas Gordon and Jon Mikel Euba, who produced works debunking 'rock stars' and parodying their stereotypes.

At the same time, for artists like Dan Graham, Tony Oursler and Christian Marclay, an interest in rock was tied to performance art and movements like Fluxus, but also to punk and no wave, styles in which being able to play a musical instrument was not always necessary in order to make music.

# John Baldessari

## John Baldessari Baldessari LeWitt Söylüyor, 1972

Tek kanallı video, siyah-beyaz, sesli, 12'38"  
New York, Electronic Arts Intermix (EAI) izniyle

Avangart sanat ve pop müziğinde kullanılan baştan çıkarma ve iletişim mekanizmalarını hicveden bu videoda parodi ve melankoli açık bir biçimde kendini gösterir. John Baldessari'nin Sol LeWitt'in yazdığı *35 Sentences on Conceptual Art* (Kavramsal Sanat Üzerine 35 Cümle, 1967) ABD ulusal marşı gibi çok tanınan melodilere uydurarak okuduğu bir video çalışması. Bice Couriger'ın ifade ettiği gibi, Baldessari burada dili yazılı biçiminden ayırarak kendi içinde çelişen basit, didaktik bir yapı benimser. Yazısının neşeli, hassas ve ruhsuz giriş kısmında söylediği gibi, Baldessari LeWitt'in sözlerinin "kaçış"ına yardım etmek niyetindedir, çünkü bu sözler "uzun süreden beri sergi kataloglarında saklı kalmışlar"dır, onları popüler şarkıların ritimleriyle söyleyerek "daha geniş bir dinleyici kitlesine" ulaşmalarını amaçlar.



## John Baldessari Baldessari Sings LeWitt, 1972

Single-channel video, black & white, sound, 12' 38"  
Courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York

A mixture of parody and melancholy (which satirizes the mechanisms for seduction and communication used in avant-garde art and pop music) is apparent in this video. The video performance by John Baldessari in which he sings each of Sol LeWitt's *35 Sentences on Conceptual Art* (1969), forcing LeWitt's text into the melodies of well-known tunes, including the American national anthem. As Bice Curiger says, in this case Baldessari splits language from written form, once again embracing a simple didactic structure that is contradicted from within. As he puts it in his hilariously delicate and deadpan introduction, he wants to help these sentences 'escape', because they 'have been hidden too long in exhibition catalogues', and, through singing them, to help them reach 'a much wider audience' to the tune of popular songs.



# Vito Acconci

## Vito Acconci

### Tema Şarkısı, 1973

Tek kanallı video, siyah-beyaz, sesli, 33'15"  
New York, Electronic Arts Intermix (EAI) izniyle

*Tema Şarkısı*'nda Acconci daha basit bir strateji ve amaç peşindedir. Kameranın önüne geçip bir ev ortamı içinde, kasetten çaldığı The Doors, Bob Dylan, Van Morrison ve Kris Kristofferson'ın şarkılarına son derece tembel hareketlerle eşlik ederken görüntüler kendisini. Acconci'nin konuşması/şarkı söylemesi bir monoloğu andırır ve bu şekilde seyirciyle tuhaf biçimde yakın bir ilişki kurar. Televizyon ekranına çok yakın durduğu için, seyirci sanatçının hipnotik/acıklı bakışlarından kaçamaz, görsel-işitsel ortamın baştan çıkarıcı mekanizmaları açığa çıkar. Acconci'nin önünde utanmazca "Bebeğin olacağım, bu gece senin bebeğin olacağım, evet, evet" diye nameler mırıldandığı ekran seyirci ile sanatçı arasında duygusal bir köprü haline gelir.

## Vito Acconci

### Theme Song, 1973

Single-channel video, black & white, sound, 33' 15"  
Courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York

In *Theme Song*, Acconci pursues an apparently simpler strategy and aim, filming himself in a domestic setting with the camera in the foreground as he gives a perversely lazy interpretation of songs by The Doors, Bob Dylan, Van Morrison and Kris Kristofferson to the music of a radio-cassette. Acconci's speech/singing is like a monologue through which he establishes strangely intimate relations with the spectator. Being so close to the face of the television monitor, the observer cannot get away from the hypnotic/pathetic gaze of the performer, revealing the seductive mechanisms of the audiovisual medium. The monitor becomes an emotional go-between with which Acconci sings unashamedly, 'I'll be your baby, I'll be your baby tonight, yeah, yeah.'



# Tony Oursler

## Yedi Renkte Ses Sapmaları, 2006

Tek kanallı video, renkli, sesli, 12'59"

New York, Electronic Arts Intermix'in (EAI) izniyle

*Yedi Renkte Ses Sapmaları* başlıklı anıtsal video enstalasyonu Tony Oursler'in rock müzisyenleri ile *avangartı* ortak projelerde bir araya getirme yeteneğini gözler önüne serer.

*Yedi Renkte Ses Sapmaları*, Tony Conrad, Ikue Mori, Zeena Parkins, James Thirlwell, Stephen Vitiello ve Sonic Youth'tan Kim Gordon ve Lee Ranaldo gibi müzisyenlerin görüntülerinin insan boyutlarındaki yedi projeksiyonundan oluşuyor. Oursler müzisyenlere müziklerinin video enstalasyonunda diğer altı müzisyenin müziğiyle karışık olarak çalınacağı bilgisini verir ve onlardan tek başlarına doğaçlama yapmalarını ister. Hoparlörler onları gelişigüzel çalıştıran bir aygıtla beraber ekranların yüzlerine gömülmüştür. Bu şekilde Oursler enstalasyonuna, hem John Cage'in teorilerini hem de gerçeküstücü'lerin "leziz cesetler"ini akla getiren bir şans unsuru katarak izleyiciye bu enstalasyonu her ziyaret edişinde farklı bir deneyim sunma olanağını yakalamıştır.



## Sound Digressions in Seven Colors, 2006

Single-channel video, color, sound, 12' 59"

Courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York

This video documents the presentations of the monumental video installation, *Sound Digressions in Seven Colors*. The work is further proof of Tony Oursler's ability to mix rock musicians and avant-garde in common projects.

*Sound Digressions in Seven Colors* consists of seven life-size projections of musicians like Tony Conrad, Ikue Mori, Zeena Parkins, James Thirlwell and Stephen Vitiello, as well as Kim Gordon and Lee Ranaldo of Sonic Youth. Oursler asked each of them to improvise a solo with the knowledge that their music would subsequently be mixed with that of six other players in the video installation. The screens feature speakers embedded in the surface with a device to activate them at random. In this way Oursler introduces an element of chance that brings to mind John Cage's theories, or the 'exquisite corpses' of the Surrealists, so that each time the observer visits the installation the experience is always different.



# José Iges

## Aradaki Dylan, 2001

Ses, 4'23"

Sanatçının izniyle

Yoko Ono gibi sanatçılar, insanları kafalarında müzik dinlemeye teşvik ederken, İspanyol ses sanatçısı José Iges bu imkânı hayranların plâklarının mikroskobik ses izlerinden idollerinden gizli mesajlar almaya çabalama takıntısına taşır. *Aradaki Dylan*, bazılarının Bob Dylan'ın plağında parçalar arasındaki boşluklarda fark ettiklerini söyledikleri "artık sesi" adeta bir psikofoniymişçesine toplar. David López'in de belirttiği gibi, bu çalışmada plaktaki "sessiz"likler başka bir sessizlikle, yani dijital araçların ürettiği sessizlikle yan yana getirilir. Farklı sessizlik kavramlarıyla oynanan bu oyun açık bir kavramsal unsura sahiptir, ki bu aynı zamanda Iges'in eserlerinin büyük bir kısmını tanımlayan bir özelliktir. Dylan hayranı olduğunu itiraf eden José Iges, bizi uzaktan da olsa idollerimizle ilişkilendirebilecek bir nesne arayışına götüren bu kahramana tapınma ile alay eder, bunu yaparken de 4'33" ile mutlak sessizliğin olmadığını gösteren John Cage'e atıfta bulunur; Iges, "burada, bu aynı zaman aralığında, iki sessizliğin bir olmadığını fark ediyoruz..." der.

José Iges ayrıca şunları belirtir: "bu küçük çalışma bir yanlış anlamadan doğdu, "plag"ın Fransızcada (bu konu Fransız ses dergisi Erratum'un dördüncü sayısında işlenmişti) plakların parça aralarındaki boş alanlara verilen isim olduğu düşüncesinden. Ayrıca *Dylan on the Beach* (Dylan Sahilde) başlığı Philip Glass'ın ilk operasına komplocu bir ima olarak anlaşılacaktı, çünkü bu operanın Dylan'ın 60. doğum gününü kutlamak gibi bir amacı da vardı. Bu fiyasko dışında yalnızca başlığını değiştirdim, çünkü plak arşivimdeki plakların aralarında kalan ses artıklarını kullanmaya devam ettim."

## Dylan in Between, 2001

Sound piece, 4' 23"

Courtesy of the artist

Just as the conceptual artist Yoko Ono urged people to listen to music in their mind, the Spanish sound artist José Iges transfers this possibility to the obsession of the fan who hopes to hear secret messages from his idols in the grooves of their records. Like a sort of ghostly psychophony, *Dylan in Between* collects the 'residual sound' some people claim to perceive in the short breaks separating the songs on a Bob Dylan vinyl record. But what's more, as David López says, in this work the 'silences' on the record are superimposed over another type of silence, that was produced by the digital medium. This game with different conceptions of silence has a clearly conceptual element, a feature that also defines much of his work. José Iges (a self-confessed follower of Dylan) mocks the hero-worship that makes us run after any object with some bearing on our idol, however remote, but in doing so he also quotes John Cage, who for 4 minutes and 33 seconds has shown us that absolute silence doesn't exist; and as Iges himself points out, 'here, in the same length of time, I also show that no two silences are the same...'

Furthermore, according to José Iges: 'this short work was born from a misunderstanding: that of thinking that 'plage' was the name given in French (as it was composed for issue number four of the French sound magazine Erratum) to the empty fragments between the tracks of a vinyl record. In addition, the title *Dylan on the Beach* would have been a homage wink at Philip Glass' first opera, as it served to celebrate the singer-songwriter's 60th birthday. Despite the fiasco, only the title was changed, as I went on using the residual sound housed in these gaps, objects found in my own discotheque.'

# Christian Marclay

## Gitar Sürükleme, 2000

Tek kanallı video, renkli, sesli, 14'  
Lüksemburg, Mudam Luxembourg Musée d'Art Moderne  
Grand-Duc Jean izniyle

*Gitar Sürükleme*, Christian Marclay'in elektro gitarı insan vücudunun olabilecek en duygusal uzantısına dönüştürdüğü bir punk şiiri. Bu video-performans, 1998'de Teksas'ta bir kamyonetin arkasından sürüklenerek öldürülen Afrika kökenli Amerikalı James Byrd, Jr.'a ithafen yapılmıştır. Rock'ın eğlence endüstrisi tarafından tamamen ehlileştirildiği, elektro gitarın reklamlar tarafından kanı emilmiş bir "moda aksesuarı" haline geldiği bir dönemde Marclay, bu ikonik enstrümanın bir zamanlar sahip olduğu o tehdit unsurunu ona yeniden iade eder.

Videoda bir amfiye bağlı Fender Stratocaster marka bir elektro gitar bir kamyonun arkasında Teksas'ın terk edilmiş çayırları boyunca uzanan, James Byrd, Jr.'ın vücudunun sürüklendiği aynı otoyolda sürüklenir. Birkaç dakika içinde gitarın bütün telleri paralanıp gövdesi titreşerek ilk olarak Glenn Branca gibi müzisyenlerin sonra da Sonic Youth gibi grupların müziklerini akla getiren kulak tırmalayıcı şiddetli ses dokuları meydana getirir. Fender'in parçalanmış gövdesi saniyeler içinde Rock tarihiyle ilgili bütün trajik efsaneleri uyandırır ve elektro gitarın parçalanmış imgesiyle birleşen ses şiddeti elektro gitarın bu görüntüsünü ABD'nin güney eyaletlerindeki siyahilere yönelik linç olaylarını akla getirir (bu bir zamanlar Billie Holliday'in söylediği *Strange Fruit*'un çağdaş bir varyantıdır); aynı şekilde bu görüntü, Hendrix, Townshend, Cobain ve diğer gitar parçalayanların şehvetli teşhirciliğini de akla getirir.

*Gitar Sürükleme*'de Marclay punk'ı blues'un hamlığıyla birleştirir ama onun eserlerini bilenler bu çalışmasının aynı zamanda fluxus [özellikle de Nam June Paik'in 1961'de gerçekleştirdiği *Violin to Be Dragged on The Street* (Sokakta Sürüklemelik Keman) performansı], beden sanatı ve Marclay'in 1980'lerde The Bachelors, Even grubunun lideri olduğu sıralarda ait olduğu çiçeği burnunda no wave gibi akımlara da çok fazla şey borçlu olduğunu anlayacaklardır.

## Guitar Drag, 2000

Single-channel video, colour, sound, 14'  
Courtesy of Mudam Luxembourg, Musée d'Art Moderne  
Grand-Duc Jean, Luxembourg

*Guitar Drag* is a punk poem with which Christian Marclay turns the electric guitar into the most emotive extension of the human body that could exist. This video-performance pays tribute to James Byrd, Jr., an African-American who was dragged behind a pick-up truck until he died in Texas in 1998. At a time when rock seemed to have been definitively domesticated by the entertainment industry and the electric guitar had become a 'fashion accessory' bled dry by advertising, Marclay restores the element of threat this iconic instrument once possessed.

A Fender Stratocaster electric guitar, connected to an amplifier, is dragged behind a lorry along the same deserted Texas fields and roads on which the body of James Byrd, Jr. traveled. In a question of minutes all the strings are broken and the body of the guitar vibrates, creating piercing sound textures which can remind us initially of musicians like Glenn Branca and then of bands like Sonic Youth. The battered body of the Fender instantly brings to mind all the tragic myths associated with the history of rock and the violence of the sound, along with the image of the instrument as it disintegrates, makes the guitar the victim of a sacrificial ritual reminiscent of African-American lynching in the southern United States—a contemporary variant of the *Strange Fruit* once sung by Billie Holliday—just as much as it reminds us of the orgiastic exhibitionism of Jimi Hendrix, Pete Townshend, Kurt Cobain and other guitar abusers.

In *Guitar Drag*, Marclay links punk to the rawness of blues, although anyone familiar with his extensive career will sense that his work is also indebted to movements like Fluxus (specifically Nam June Paik's 1961 performance, *Violin to Be Dragged on the Street*), body art or the red-hot no wave New York scene Marclay belonged to in the 1980s heading the band The Bachelors, Even.



# Jon Mikel Euba

## Neska, 2005

Tek kanallı video, renkli, sesli, 22'  
Sanatçının izniyle

Jon Mikel Euba bu videoda “rock özgünlüğü” denen şeyin hile ve klişelerini açığa çıkarır.

Videodaki oyuncu rock'ta “kahramana tapınma” üzerine inşa edilen gerçekçi (ve gülünç derecede fallokratik) rock pozlarından kareler sunar. Videonun çekimi alışıldığı üzere bir konser veya tanıtım için yapılan fotoğraf çekimi havasında değil, kentin boş arazilerinde yapılmıştır. Sesin ve sahnenin olmayışı, sahte rock yıldızının aşırı pozlarla kendini gülünç duruma düşürmesini ve alaycı tavırlarını had safhaya ulaştıran tuhaf bir etki yaratır.

## Neska, 2005

Single-channel video, color, sound, 22'  
Courtesy of the artist

This video by artist Jon Mikel Euba reveals the artifices and stereotypes of so-called rock genuineness.

The featured actor presents an entire gallery of genuine (and ludicrously phallocratic) rock poses, on which all the hero-worship of rock has been built up, which furthermore are executed in suburban wastelands, far from the usual scenarios for a concert or a promotional photo session. The lack of sound and stage produces a strange effect that takes the self-parody and sarcasm of the exaggerated poses of the false rock star to extremes.



tr

"Rock ve İkizi"

-

Bir "alet  
çantası" olarak  
pop müzik

en

"Rock and  
Its Double"

-

Pop music  
as a "toolbox"

Candice Breitz  
Adel Abidin  
Tony Cokes  
Scott Pagano  
Largen & Bread

Son 20 yılda, sanattan ilham alan rock ve bilinçli olarak sanatla ilişkilendirilen rock, geride bıraktığı tarihin melankolik unsurlarıyla ilgili anlık bir farkındalık sağlar, yani Elizabeth Guffey'nin deyişiyle, "halkın, tarihi profesyonel tarihçilerin elinden kapma girişimi"ne olanak tanır.

Çağdaş sanatçı, kimi zaman kendini kopyalamak zorunda kalan, kimi zaman dj'lerin veya müzik yapımcılarının kullandığına benzer bir stratejiyle "mevcut eserleri yeniden programlayan" bir bilgi yöneticisi olarak karşımıza çıkar. Bu, sebepsiz bir benzetme değildir, hatta var olan eserleri parçalayıp yeniden kodlayarak, onları oluşturan unsurları manipüle ederek yeni bir eser meydana getiren sanatçılar söz konusu olduğunda bu benzetme daha da kaçınılmaz olur.

Başlığı Walter Benjamin, Dan Cameron ve Nicholas Bourriaud'nun sözlerini yorumlayan, aynı zamanda da onların parodisini de yapan bu bölümde, kendine mal etme, parodi, remiks ve diğer "post prodüksiyon" stratejilerini "korsan çoğaltılabilirlik çağı"nda mümkün olan tek kaçış yolu olarak gören Candice Breitz, Adel Abidin, Tony Cokes, Scott Pagano ve Largen & Bread'in video enstalasyonları yer alıyor.

In the last 20 years, both art-inspired rock and rock related more or less consciously with art allow a glimpse of a melancholic awareness of the history that went before them, or, as Elizabeth Guffey points out, 'a populist attempt to snatch history from the hands of professional historians'.

The contemporary artist appears as a mere manager of information, in some cases doomed to copy one's own self, and in others to 're-program already existing works', in a strategy similar to that of the DJ or the record producer. The musical simile is not gratuitous and it seems more and more unavoidable when referring to artists whose work is based on dismantling prior works in order to decode them and manipulate their constituent elements and create a new work.

Paraphrasing and, at the same time, parodying Walter Benjamin, Dan Cameron and Nicolas Bourriaud as in the title of this section, this chapter includes video installations by artists like Candice Breitz, Adel Abidin, Tony Cokes, Scott Pagano and Jon Mikel Euba, for whom things like appropriation, parody, remixes and other 'post-production' strategies become the only possible escape route in the 'age of pirate reproducibility'.

# Candice Breitz

## Babil Serisi, 1999

Yedi kanallı video enstalasyonu, renkli, sesli, 7 x 10'  
Viyana, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Koleksiyonu izniyle

Güney Afrikalı sanatçı Candice Breitz medya dillerini parçalayıp değişikliğe uğratarak kimlik ve arzularımızın MTV, CNN, Hollywood filmleri, pornografi veya kurumsal temsiliyetlerle nasıl filtrelendiğini gözler önüne serer. Serginin, özellikle pop müzikle ve müzik videosunun estetiğiyle ilgili olması nedeniyle, Sting, Madonna, Prince, Grace Jones, George Michael ve Freddie Mercury gibi 1980'lerin yıldızlarının ünlü video kliplerinin aynı anda gösterildiği yedi televizyon ekranından oluşan *Babil Serisi* yer alıyor.

Her videonun içeriği son derece basit ve tek heceli. Sanatçı, bu film malzemesini bilinçli ve agresif bir biçimde yeniden düzenler ve enstalasyonun başlığını aldığı İncil'deki hikâyeyi alegorik biçimde hatırlatıcısına aralıksız ve kakofonik biçimde tekrarlar. Bu sayede Candice Breitz müzik videosunu olağan anlatısından ve estetik işlevlerinden yalıtarak önemli bir unsur ortaya koyar. Bu çalışma tanıdık olduğumuz ama aynı zamanda şaşırtıcı ve parçalanmış bir alandan geçer; parçalanmıştır, çünkü bunu orijinal malzemenin gramer ve söz dizimini kullanmadan yapar. Bu müdahaleler sayesinde egemen medya endüstrisinin değerlerinin yapısı sökülerek küresel tüketim kültürü alanı içindeki tabi konumumuzu fark etmemizi sağlayan bir çeşit "psikodrama" sahneye konur.

Karaoke veya sampling'de olduğu gibi, orijinal malzeme yeniden dönüşüme ve şekle sokularak ve değiştirilerek görünür olan ile görünür olmayan, orijinal ile reproduksiyon, açığa çıkarılan ile silinen, varlık ile yokluk, aşına olunan ile yabancı olan, ünlü ile ünsüz arasındaki bir "ara bölge"ye yerleştirilir.

## Babel Series, 1999

Seven-channel video installation, color, sound, 7 x 10'  
Courtesy of the Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection, Vienna

The South-African artist Candice Breitz fragments and alters media languages to reveal the way in which the construction of our identities and desires are mediatized through filters like MTV, CNN, Hollywood films, pornography or institutional representations. Because of its particular bearing on pop music and the aesthetic of the music video, for this exhibition *Babel Series* (1999), an installation presented on seven synchronized television monitors on which are appropriated short fragments of famous music videos by 1980s stars like Sting, Madonna, Prince, Grace Jones, George Michael and Freddie Mercury.

The content of each video is implacably simple and literally monosyllabic. The artist deliberately and aggressively reorganizes this film material and repeats it in a loop, which is as insistent as it is cacophonous, so that allegorically it echoes the Biblical story from which it takes its title. In this way, Candice Breitz isolates the music video from its usual narrative and aesthetic functions and introduces a critical factor. The work crosses a terrain which is familiar to us, but at the same time surprising and fragmentary, as it forgoes the grammar and the syntax of the original material. With these interventions the values of the dominant media industry are deconstructed to stage a sort of 'psychodrama' in which we recognize our subjectivity in the space of the global consumer culture.

As in a karaoke or in sampling, the original material is recycled, reshaped and altered, placing it in an 'inter-zone' between visible and invisible, original and re-production, exposed and erased, presence and absence, familiar and strange, celebrity and anonymity...



"Rock ve İkizi" - Bir "alet çantası" olarak pop müzik



# Adel Abidin

## Üç Aşk Şarkısı, 2010

Senkronize üç kanallı video enstalasyonu, renkli, sesli, 8'41"  
Sanatçının izniyle

Helsinki'de yaşayan ve çalışmalarını sürdüren Irak kökenli sanatçı Adel Abidin, Arap kültüründen gelen, baskı ve savaştan kaçan bir sanatçı kuşağının temsilcilerindendir. Çoğu Avrupa kentlerine yerleşen göçmen sanatçıların farkındalıkları, geldikleri ülkelerin kültürel ve duygusal nitelikleri ile yerleştikleri ülkelerin kültürel ve duygusal nitelikleri arasındaki farklılıklarla (ve bu niteliklere olan eleştirel mesafeleriyle) şekillenmiştir ve bu deneyimlerden ilham alırlar. Mekânsal ve kültürel göçebelik çerçevesinde tanımlanan eserleri, medyadaki manipülasyon, sansür, toplumsal cinsiyet meseleleri ve Batı'nın Arap Dünyası'na olan klişeleşmiş, önyargılı bakışı gibi kavramları keskin bir ironiyle ele alır.

*Üç Aşk Şarkısı*, farklı dönem ve farklı müzik türlerinden romantik şarkılarla özdeşleşmiş görsel klişeleri canlandıran üç kadın şarkıcının yer aldığı, eşzamanlı oynatılan üç müzik videosundan oluşan bir enstalasyon. Kadınların üçü de sarı saçlıdır ve Batılı kadın tiplemesini çağrıştırırlar. Her video çalınan müzikle ilişkili klişe özellikler içeren bir dekorda sahnelenir. İlk videoda, Julie London'ın platin saçlı bir versiyonu olan şarkıcı şık bir restoranda caz tarzında bir balad söyler; ikinci videoda turuncu mini etekli ve beyaz çizmeli, saç stili altmışlara özgü başka bir sarışın şarkıcı silindirik bir platformda şarkı söyler ve bu haliyle hemen akla Nancy Sinatra'yı getirir; üçüncü videonun iç bayıltıcı melodisi ile gösterişli atmosferi Britney Spears ve Christina Aguilera gibi ergen müzik idollerini hatırlatır. Buraya kadar her şey basit bir tarz alıştırması gibidir ama kadınlar şarkı söylemeye başlayınca Irak lehçesiyle Arapça söylediklerini, tatlı aşk şarkıları sandığımız parçaların ise Saddam Hüseyin rejimini öven şarkılar olduğunu fark ederiz. Kadınların hiçbirisi ne söylediğinin farkında değildir ve seyirci bunu ancak kadınlar ekranın altında beliren klasik Arapça ve İngilizce altyazıları karaoke salonundaymış gibi okuduklarında anlar. Üç kadının canlı, cezbedici romantizmi ile Irak rejiminin gaddarlığıyla özdeşleştirilen şarkı sözlerinin yan yana getirilmesi, pop müziğin kolayca incelikli ideolojik yönlendirmenin öznesi olabileceğini ortaya koyar.

## Three Love Songs, 2010

Synchronized three-channel video installation, color, sound, 8' 41"  
Courtesy of the artist

Adel Abidin, an artist of Iraqi origin who now lives and works in Helsinki, belongs to a generation of artists of the Arab cultural scene who have fled repression and war. Most of them live and work in European cities and their awareness is shaped by the counterpoint –through also by the critical distance– between the cultural and emotional traits of their country of origin and their new home. Their work is defined in a framework of spatial and cultural nomadism which explores with acid irony concepts such as media manipulation, censorship, gender issues and western stereotypes and prejudices about the Arab world.

*Three Love Songs* is an installation with three synchronized music videos featuring three female performers characterized according to stereotypes associated with romantic singing from different periods and musical genres. The three are blonde; western-looking women and each video is staged differently according to archetypal associations with the music being played. In the first, a kind of platinum blonde version of Julie London sings a jazzy ballad in an elegant restaurant; in the second, another blonde, this time with her hair in a bob, wearing an orange miniskirt and white boots with an unmistakable 1960s look, sings on a cylindrical platform and immediately brings to mind Nancy Sinatra; while in the third video both the sickly-sweet rhythm and the glamorous surroundings make us think of teenager idols of the time like Britney Spears or Christina Aguilera. So far it could all be put down to a simple exercise in style, but when the women start singing we realize that the language they are using is Arabic (Iraqi dialect) and that what appear to be sugary love songs are no more than songs exalting Saddam Hussein's regime. None of the three women seem to understand what they are singing and the audience only finds out when they read the double subtitles in classical Arabic and English at the bottom of the frame, as though they were in a karaoke. The juxtaposition between the bubbling romanticism of the three women and the association of the lyrics with the brutality of the Iraqi regime shows how easily pop music can be subjected to subtle ideological manipulations.

# Tony Cokes, Scott Pagano

## Tony Cokes ve Scott Pagano

11, 2004, Tek kanallı video, siyah-beyaz, sesli, 24'19"  
New York, Electronic Arts Intermix (EAI) izniyle

## Tony Cokes ve Scott Pagano

5%, 2001, Tek kanallı video, renkli, sesli, 10'3"  
New York, Electronic Arts Intermix (EAI) izniyle

## Tony Cokes

Ad Vice, 1998, Tek kanallı video, renkli, sesli, 6 dk. 36 s.  
New York, Electronic Arts Intermix (EAI) izniyle

Afrika kökenli Amerikalı sanatçı Tony Cokes'un eserleri, müzik videosu estetiğini en aktivist kavramsal sanat ve en huzursuz medya teorisiyle birleştiren görsel-işitsel eserler listesine dâhildir. Cokes, neredeyse otuz yıl boyunca, gerek bağımsız çalışmalarında, gerek Scott Pagano ile ortak çalışmalarında, gerekse X-PRZ sanat grubunun üyesi olduğu dönemlerdeki çalışmalarında, popüler Amerikan kültüründe, özellikle de kendisini ırk, tür ve sınıfla ilgili tatsız düşünceler hissettiren pop müzik endüstrisinde imge ve ses kullanımı ve onların anlamları üzerinde ayrıntılı incelemelerde bulunmuştur.

Çalışmalarının büyük bir bölümü, özellikle de *Pop Manifestoları* imge, ses, yazılı metin ve dış seslerin art arda tekrarlanması, sonra da bunların rock, hip-hop ve elektro gruplarının müziklerinden alınan kısa bölümlerle ritmik biçimde yeniden birleştirilmesi temeline dayanır. Tony Cokes, her türlü görsel-işitsel malzemeye "el koyar" ve onları yeniden dönüşüme sokar, belgesel ve televizyon haberlerinden alınan sekansları müzik videoları, reklamlar, şarkı sözleri, Sitüasyonist Enternasyonal bildirileri ve Barbara Kruger gibi sanatçılar ile Morrissey gibi şarkıcıların sözlerinden alınan bölümlerle, Public Enemy'nin senkoplu ritimlerini Skinny Puppy ve Nine Inch Nails'in elektronik noise müziği ile birleştirir. Onun *Pop Manifestoları* (1998-2010) Sol LeWitt'in *Kavramsal Sanat Üzerine Cümleleri*'nin müzik videosundaki karşılığı olarak kabul edilebilir. *Pop Manifestoları*'nda Tony Cokes kendisine ait ve kendine mal ettiği eleştiri metinlerinden yararlanarak pop müziğin bütün imgesel unsurlarını gelişmiş kapitalizmin mantığına belirlenmiş ekonomik ve ideolojik koşullandırmalar üzerine inşa ettiğini göstermeye çalışır.

## Tony Cokes & Scott Pagano

11, 2004, Single-channel video, black & white, sound, 24' 19"  
Courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York

## Tony Cokes & Scott Pagano

5%, 2001, Single-channel video, color, sound, 10' 3"  
Courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York

## Tony Cokes

Ad Vice, 1998, Single-channel video, color, sound, 6' 36"  
Courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York

The work of the Afro-American artist Tony Cokes belongs to an audiovisual register, which combines the aesthetic of the music video with the most activist conceptual art and the least complacent theory of media. For almost three decades, independently and with Scott Pagano or as a member of the art band X-PRZ, Cokes has devoted himself to making a detailed examination of the uses and meanings of image and sound in popular American culture and especially in the pop music industry, about which he lets slip sour reflections on race, gender and class.

Most of his work, and in particular his *Pop Manifestos*, are based on the sequential repetition of images, sounds, printed texts and voices off, rhythmically recombined with fragments of music by rock bands, hip-hop and electronic music. Tony Cokes 'confiscates' and recycles snatches of all sorts of audiovisual material, assembling sequences taken from documentaries and television news with fragments from music videos and advertisements, song lyrics and proclamations by the Situationist International, laconic statements by artists like Barbara Kruger and singers like Morrissey and the syncopated rhythms of Public Enemy with the electronic noise music of Skinny Puppy and Nine Inch Nails. His *Pop Manifestos* (1998-2010) can be seen as a reply to the music video form to Sol LeWitt's *Sentences on Conceptual Art*, in which, using appropriated critical texts and others of his own, he tries to show that pop music has constructed its entire imagery on the basis of economic and ideological conditionings determined by the logic of advanced capitalism.

Have You Been

Down This Road

Before?

# Largen & Bread

## Bu Bir Aşk Şarkısı Değil (Karakterden Esinlenme), 2013

Tek kanallı video, 4'33"  
Javier Largen'in izniyle

## Crash!!!, 2008

Tek kanallı video, 5' 33"  
Javier Largen'in izniyle

*Bu Bir Aşk Şarkısı Değil (Karakterden Esinlenme)*, serginin konusuna yaraşır biçimde rock ve *avangart* sanatın performans stratejileri arasındaki ilişkileri inceleyen, sanat topluluğunun önceki çalışmaları gibi görsel-işitsel bir kolaj. Nam June Paik'in *Violin Solo*'su The Who üyesi Townshend'in tahrip ettiği gitarlarda karşılığını bulur; Ant Farm topluluğunun TV karşıtı eylemleri Wendy O. Williams'ın şok rock'ından ayrı tutulamaz; Jerry Lee Lewis'in piyano üzerindeki piroteknik alıştırması fluxus sanatçısı Annea Lockwood'un yanan enstrümanındaki uzaktan bakışla karşı karşıya gelir, Christian Marclay'nin *Fonogitar*'ı Laurie Anderson'ın *Viofonografi* ile Charlotte Moorman'ın *TV Çello* performansını bir araya getirir.

*Crash!!!* (2008) ile başlayan kendine mal etme stratejisini sürdüren bu çalışmanın başlığı, John Lydon'ın (Sex Pistols'ın eski vokalisti) liderliğindeki post-punk grubu PiL'in (1998) çok bilinen bir parçasının ismi ile ses parçalarının, Arjantinli kavramsal sanatçı David Lamelas'ın 1970'lerin müzik endüstrisinin teşvik ettiği rock klişelerini gerçeğe uygun biçimde taklit ederek hazırladığı *Rock Star* (Character Appropriation) (Rock Yıldızı, Karakterden Esinlenme, 1974) başlıklı ünlü fotoğraf dizisinin başlığıyla karıştırılarak oluşturulmuştur.

## This is Not a Love Song (Character Appropriation), 2013

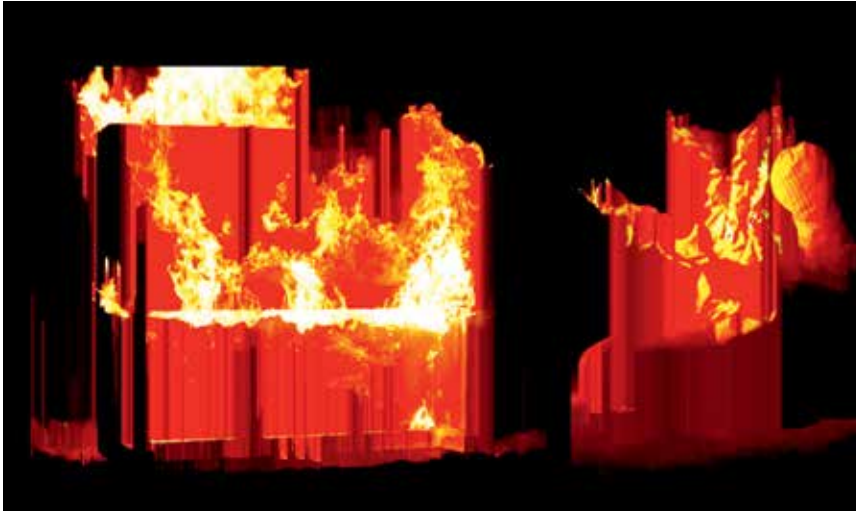
Single-channel video, 4' 33"  
Courtesy of Javier Largen

## Crash!!!, 2008

Single channel video, 5' 33"  
Courtesy of Javier Largen

Like previous works by this collective, *This is Not a Love Song* (Character Appropriation) is an audiovisual collage which, honoring the exhibition it was made for, explores the relations between the performative strategies of rock and avant-garde art. Nam June Paik's 'violin solo' finds its nemesis in the guitars destroyed by Townshend of The Who; the anti-TV actions of the collective Ant Farm are indistinguishable from the shock rock of Wendy O. Williams; Jerry Lee Lewis's pyrotechnical exercises at the piano confront the distant look at the burning instrument of Fluxus artist Annea Lockwood, and Christian Marclay's *Phonoguitar* becomes a part of Laurie Anderson's *Viophonograph* and Charlotte Moorman's *TV-cello* performance.

Continuing the appropriationist strategy begun in *Crash!!!* (2008), the title combines textual citations and fragments of sound taken from a well-known song by PiL (1983), the post-punk band led by John Lydon (ex-vocalist of the Sex Pistols), and a famous series of photographs by the Argentinean conceptual artist David Lamelas, *Rock Star* (Character Appropriation) (1974), in which he apes the archetypes of rock authenticity promoted by the music industry of the 1970s.



"Rock and Its Double" - Pop music as a "toolbox"

tr

Dans  
Müziği  
Politikaları

en

The Politics  
of Dance  
Music

Jeremy Deller  
Charley Case  
John Di Stefano  
Mark Leckey  
Adrian Piper  
James Clar  
Assume Vivid Astro Focus

Bu bölümde, dans müziğinin özgürleştirici gücü, kimlik, ırk problemleri, toplumsal cinsiyet, sınıf, agit-pop'u görünür kılma yeteneği ve kamusal alanların şenlikli biçimde yeniden siyasallaştırılması konusu üzerinden siyasi hak taleplerinin bazı örnekleri inceleniyor.

1970'ler ve 1980'lerde müzik alt kültürlerinin belli bir kesiminin fallokratik "rock estetiği"ne ve "art rock" ismiyle bilinen türün bazı temsilcilerinin kendini beğenmiş, elitist davranışlarına karşı işçi sınıfıyla olduğu kadar Afrika kökenli Amerikalı ve eşcinsel azınlıkların talepleriyle ilişkilendirilen hedonist ve (görünüşte) içi boş dans müziği görüşü ortaya çıkmıştır.

Mark Leckey ve Jeremy Deller gibi sanatçılar, 1980'lerdeki acid house ile 1990'ların başlarındaki rave kültürünün başka şeylerin yanı sıra duyguları coşturan ekstazinin de etkisiyle belli bir toplumsal dönüşüm potansiyeline sahip olduğu fikrindedirler. Simon Reynolds'ın da belirttiği üzere, "Müzik ile uyuşturucuların arasındaki sinerji belirli topluluklar oluşturma ve gerçeklikten kaçış yaratma gücüne sahipti: direniş ve kabulleniş müziği, ütopya idealizmi ve nihilist hedonizmiydi bu, hem bir kaçış yolu hem bir çıkmazdı...".

Gerçekten de, buradaki çelişkiler günümüz siyasetindeki çelişkilerle aynıdır. Ne var ki, 1989 yılında Birleşik Krallık'ta ikinci bir "aşk yazı" vardı, gülümseyen yüzlerin simgesel oluşu bu yüzdendir. Aynı yıl, Berlin Duvarı'nın yıkılışı geçici olarak ütöpik özgürlük alanları yaratmıştı (Bahtin'in incelediği karnavalsı özgürlük anlamında), tıpkı Doğu ile Batı Berlin'deki gençlerin birlikte dans ettiği *Love Parade* (Aşk Geçidi Festivali) toplumsal cinsiyet sınırlarının ortadan kalktığı ve dans müziği sayesinde her türlü siyasal talebin dile getirildiği eşcinsellerin onur yürüyüşü günü gibi.

Bu bölümde Jeremy Deller, Charley Case, John Di Stefano, Mark Leckey, Adrian Piper ve Assume Vivid Astro Focus'un 1990'lardan günümüze kadar, öz aşkınlık ve toplumsal birlik arzularını dile getiren funk ve disko müziği, 1970'ler ve 1980'lerdeki break dance gibi dans müziği tarzları ve son yirmi yılda ortaya çıkan techno pop ve elektronik müzik gibi müzik tarzlarını yansıtan eserleri yer alıyor.

This section analyzes the emancipating power of dance music and its ability to visualize identities, questions of race, gender, class, agit-pop and some examples of civil rights demands through the festive re-politicization of the public space.

In opposition to the clearly phallocratic 'rock aesthetic' of a significant part of musical subcultures and the smug, elitist behavior of some representatives of so-called 'art rock' during the 1970s and 1980s, is the hedonistic and –only apparently– frivolous view of dance music, linked as much to the working class as to the demands of African-American and gay minorities.

Artists like Mark Leckey and Jeremy Deller are not foreign to the idea that, the acid house of the 1980s and the rave culture at the beginning of the 1990s had a certain potential for change at a social level, among other things because of the affective component of ecstasy. As Simon Reynolds says, 'The synergy between music and drugs had the power to provoke specific forms of community and escapism: it was the music of resistance and of acceptance, utopian idealism and nihilistic hedonism, an escape path and a dead end at the same time...'

Indeed, the contradictions are the same ones to be seen at the present moment in politics. But the fact is that in 1989 there was a second 'summer of love' in the United Kingdom, hence the symbology of 'smiling faces'. That same year, the fall of the Berlin wall spawned utopian spaces of temporary liberation –in the *carnavalesque* sense studied by Bakhtin– like the Love Parade (which allowed young people from East and West to dance together) or like Gay Pride Day, where the barriers between genders were broken down and all sorts of political demands were made through dance music.

This part presents various works of Jeremy Deller, Charley Case, John Di Stefano, Mark Leckey, Adrian Piper and Assume Vivid Astro Focus dating from the 1990s until today, in which are reflected the aspirations of self-transcendence and social union embodied in danceable styles like funk, disco, or break-dance in the 1970s and 1980s and the different variations on techno pop and electronic music from the last two decades.

# Jeremy Deller

## Dünya Tarihi, 1997-2004

Duvar resmi  
Paris, Art Concept'in izniyle

## Williams Fairey Bantosu, 2005

Tek kanallı video, renkli, sesli, 18'40"  
Paris, Art Concept'in izniyle

Jeremy Deller, Bourriaud'nun *İlişkisel Estetik* (1998) teorilerini sahneliyor gibi görünen eserler üreten sanatçılardan biridir. Bu durum özellikle onun kilometre taşı sayılan *Dünya Tarihi* enstalasyonunda açıkça görülür. 1997 ile 2004 yılları arasında gerçekleştirdiği bu enstalasyonda Deller, kökleri neredeyse bir asırdır birbirinden ayrılmış olan, görünürde birbiriyle bağdaşmayan iki müzik türü (acid house ve sokaklarda çalınan bando müziği) arasındaki temas noktalarını ve etki alanlarını ortaya koymaya çalışır. Deller'in akış çizelgesi biçiminde hazırlanan bu çalışması bu iki müzik hareketi arasında bağ oluşturan toplumsal ve siyasal yansımalar olduğunu ileri sürer; acid house 20. yüzyılın sonlarındaki sanayi sonrası kültürel olayların bir örneği iken, bandolar 19. yüzyılın sanayi dönemini temsil etmektedir. Projenin en tekil (ve en ilişkisel) bölümü, mütevazı Williams Fairey Bantosu'nun birkaç ay boyunca 808 State ve The KLF gibi grupların acid house parçalarından oluşan bir repertuar için prova yapmasını ve bu repertuardan oluşan parçalarla İngiltere'nin çeşitli kasaba ve kentlerini kapsayan bir turneye çıkmasını içermektedir. Will Bradley, Deller'ın, "madencilerin 1984'deki grevi ile acid house sahnesinin ortaya çıkışını İngiltere'de son on beş yılın en önemli iki olayı" olarak gördüğünü belirtir. *Dünya Tarihi* bu iki olayı görünüşte birbirine zıt iki müzik biçimiyle ilişkilendirir. Böylece popüler müziğin yurttaşların protestolarını dile getirme ve muhalefet ve ütopya alanları yaratma potansiyelini açığa çıkartır. Deller, bando üyelerinde belirgin olan güçlü onur ve yoldaşlık duygularını polis tarafından hunharca bastırılan 1984'teki madenci grevi gibi halk isyanlarını yaratan sendika ve işçi sınıfı dayanışması ile ilişkilendirir. Aynı biçimde, 1992'de Spiral Tribe'in Castelmorton'da düzenlediği illegal rave partisi, kamusal alanlarda tekrar eden ritimlerden oluşan bir müzik eşliğinde yüzden fazla insanın toplanmasına yasak getiren baskıcı bir yasanın, Ceza Yargılaması ve Kamu Düzeni Yasası'nın yürürlüğe girmesine yol açmıştı.

## History of the World, 1997-2004

Mural painting  
Courtesy of Art Concept, Paris

## Williams Fairey Brass Band, 2005

Single-channel video, color, sound 18' 40"  
Courtesy of Art Concept, Paris

Jeremy Deller is one of the artists whose works seem to stage Nicolas Bourriaud's theories of *Relational Aesthetics* (1998). This becomes particularly obvious in his landmark installation *The History of the World*, a work in process Deller was engaged in between 1997 and 2004 that sets out to show the connecting points and the spheres of influence of two apparently antagonistic styles of music whose origins are separated by almost one hundred years: acid house and neighborhood brass bands. Adopting the form of a flow diagram, Deller's work suggests that there are social and political echoes that generate links between these two musical movements, acid house being an example of a post- industrial cultural manifestation of the late 20<sup>th</sup> century, while brass bands represent the industrial era of the 19<sup>th</sup> century. The most unusual (and relational) part of the project consisted in contacting a modest band (the Williams Fairey Brass Band) and making them spend months rehearsing a repertory of acid house numbers by groups like 808 State or The KLF, before going on a tour of various British cities. Will Bradley (1998) said that, for Deller, 'the two most important phenomena of the last 15 years were the miners strike of 1984 and the start of the acid house scene'. *History of the World* knits these two events together through two apparently diverging forms of music and, in doing so, highlights the potential of popular music for articulating citizens' protests and generating spaces for dissent and utopia. Deller associates the strong sense of pride and comradeship of brass band members with the solidarity of the trade unions and the working class, from which popular revolts have arisen, like the miners strike of 1984, which was violently repressed by the police. In the same way, the illegal Castlemorton rave organized by Spiral Tribe in 1992 led to the passing of a repressive law, the Criminal Justice and Public Order Act, which 'strictly prohibited gatherings of more than 100 people in public places with a background music characterized by the emission of a series of repetitive beats'.





# Charley Case

## 18 Haziran 1999, Cuma, Londra, 1999

Super 8 ile çekilmiş filmin DVD versiyonu, siyah-beyaz, sesli, 8'12"  
Argos'un (Brüksel) izniyle

Dansın, sityasyonistlerin 1968 Mayıs'ında kısmen savundukları ve 15M gibi hareketlerin festivale benzer aktivizmlerini öngören "sokakları ele geçirme"yi hedefleyen özgürleştirici potansiyeli, Charley Case'in karnavalın yıkıcı potansiyelini benimsemiş olan ve kamusal alanları işgal edip bu alanların yeniden siyasallaştırılmalarını techno rave'ler aracılığıyla gerçekleştirmeyi amaçlayan *Reclaim the Streets* (Sokakları Geri Al) topluluğunun düzenlediği bir sokak partisinin (bu tür etkinliklerle ünlenen bir topluluktan bu) görüntülerinden oluşan (tango ritmi eşliğinde), super-8 ile siyah-beyaz çekilen *18 Haziran 1999, Cuma, Londra* başlıklı bu filmde şiirsel biçimde yansıtılmaktadır.

## Friday, June 18, 1999, City of London, 1999

Super 8 transferred to DVD, black & white, sound, 8' 12"  
Courtesy of Argos, Brussels

The liberating potential of dance to 'take the streets', which the Situationists defended at some point in May 68 in a foretaste of the festive activism of movements like 15 M, are poetically reflected in Charley Case's *Friday, June 18, 1999, City of London*, a black and white film shot in super 8 that documents –to the rhythm of a tango- a street party organized by the Reclaim the Streets collective, well-known for activities of this sort, which return to the subversive potential of carnival and techno raves in the practice of occupying and re-politicizing public space.



# John Di Stefano

## (Söyle Bana Neden) Disko Epistemolojisi, 1990

Tek kanallı video, renkli, sesli, 24'  
Sanatçının izniyle

*(Söyle Bana Neden) Disko Epistemolojisi*, disko müziğinin erkek eşcinsel kimliğinin biçimlenişindeki rolünü analiz eden bir belgesel. John Di Stefano'nun filmi, diskoteğin basit bir eğlence veya kaçış mekânı olup olmadığını sorgular ve onu halkın eşcinsel ilişkiye yönelik ifade biçimlerinden ortaya çıkan kültürel bir alan ve eşcinsellere hükümetin onayıyla eziyet edildiği ABD gibi ülkelerdeki sisteme karşı oyuncu bir savaş olanağı olarak sunar.

Video, eşcinsel filmleri ile disko müziği konulu filmlerin semiyotik analizlerini birleştirir ve cinsel arzu, Stonewall isyanları ve aktivistlerin AIDS protestolarından sonra ortaya çıkan eşcinsel özgürlük hareketinin tarihsel ve siyasal kökenlerinin izini süren bir ana unsur olarak kullanılır. Alt kültürel bağıntılı bu iki olay, yani Stonewall isyanları ile AIDS protestoları, dans müziğiyle ilişkilendirilir.

## (Tell Me Why) The Epistemology of Disco, 1990

Single-channel video, color, sound, 24'  
Courtesy of the artist

*(Tell Me Why) The Epistemology of Disco* looks at the role that disco music has played in the formation of the gay male identity. This piece questions the notion of the discotheque as a mere leisure activity or escape and posits it as a cultural space arising from public forms of homo-erotic expression and as a playful way of fighting against a system which in countries like the United States persecuted homosexuals with the government's approval.

The video combines semiotic analysis, fragments of gay films and classics of disco music, celebrating sexual desire as the connecting thread that traces the historical and political descent of the gay liberation movement, which emerged after the Stonewall revolt of the late 1960s and the protests by activists over AIDS in the 1980s, two phenomena with a sub-cultural correlative linked to dance music.



# Mark Leckey

## Fiorucci Made Me Hardcore, 1999

Tek kanallı video, renkli, sesli, 15'  
Müni, Goetz Koleksiyonu izniyle

Britanyalı sanatçı Mark Leckey, 19. yüzyıl *flaneur*'ünün günümüzde vücut bulmuş hali, kent gece hayatının yorulmak bilmez kâşifi olarak tanımlanır. Filmleri ile videolarında Leckey, bulunmuş kayıtları ve orijinal materyalleri birleştirerek kent alt kültürlerinin ritüellerini betimler. Kült film statüsünü kazanmış ve Leckey'nin 2008'de prestijli Turner Ödülü'nü kazanmasında etkili olmuş *Fiorucci Made Me Hardcore* da bu şekilde hazırlanmış filmlerindendir. Bu video, Dan Graham'ın *Rock My Religion*'da (Benim Dinim Rock) kullandığı alıntılama stratejilerini akla getiren görsel-işitsel kolaj biçiminde sunulan bir çeşit kolektif halüsinasyondur. Film, Britanya televizyonlarında yayınlanmış arşiv görüntüleri, hareketsiz görüntü ve başka görsellerin birleştirilmesiyle oluşturulmuştur; 1970 ile 1990 yılları arasında İngiltere'nin dans müziği alt kültürleri dünyasının içine sızan bu görüntüler yavaşlatılmış çekim formatında gösterilmektedir. 1960'ların o tuhaf Northern Soul tarzında dans eden gençlerin görüntülerinin üzerine 1990'larda rave partilerinde acid house müziğiyle çılgınca dans edenlerin görüntüleri bindirilmiştir. Filmin müzik fragmanları, ses efektleri ve genç futbol holiganlarının seslerinin gelişigüzel bir araya getirilmesiyle oluşturulan müziği devam ederken bir dış ses gençlerin gözde giysi markalarının isimlerini sıralar: Ellesse, Sergio Tacchini, Lacoste, Fiorucci... Bu video, Frédérique Baumgartner'in sözleriyle ifade edecek olursak, ütopya ile düş kırıklığı arasındaki (bu bağlamda dansın özgürleştirici doğası ile işçi sınıfından gençlerin tüketiciliği arasındaki) sınırlar üzerinde kafa yoran, psikoz, kitle histerisi ve gece hayatının taşkınlığı hakkında görsel bir makaledir.

## Fiorucci Made Me Hardcore, 1999

Single-channel video, color, sound, 15'  
Courtesy of the Goetz Collection, Munich

British artist Mark Leckey has been described as a contemporary incarnation of the 19<sup>th</sup>-century *flaneur*, an untiring explorer of urban, nocturnal life. His films and videos combine found footage as well as original material to portray the rituals of urban subcultures. This is where he situates *Fiorucci Made Me Hardcore*, a film that has earned cult status and which was decisive in his being awarded the prestigious Turner Prize in 2008. The video is a kind of collective hallucination in the form of an audiovisual collage that brings to mind the appropriation strategies used by Dan Graham in *Rock My Religion*. It was made from archival images broadcasted on British television, which are combined with still images and others shown in slow motion, in an incursion into the world of dance music subcultures in England between 1970 and 1990. Images of young people practicing the unusual Northern Soul style of the 1960s are overlaid with frantic dance sequences filmed at rave parties with acid house music during the 1990s. The soundtrack freely merges snatches of music, sound effects and the cheering of young football hooligans, while a voice off recites the brands of clothing most popular with young people: Ellesse, Sergio Tacchini, Lacoste, Fiorucci... The video, as Frédérique Baumgartner says, reflects on the limits between utopia and disenchantment, a visual essay on psychosis, mass hysteria and the excesses of nightlife, inevitably associated with the apparently liberating nature of dance and the consumption among working-class young people.





# Adrian Piper

## Funk Dersleri, 1983

Tek kanallı video-kaset, DVD'ye aktarılmış, renkli, sesli, 15'17"  
Adrian Piper Araştırma Arşivi ve Berlin, APRA Vakfı'nın izniyle

Eserlerinde Kuzey Amerika toplumu içindeki siyahi kadınların rolünü işleyen Afrika kökenli Amerikalı sanatçı Adrian Piper burada bizi funk'ta kendini ifade imkânlarını ortaya çıkaran bir öğretici dans sunumuna davet ediyor. Funk, blues gibi siyahi topluluğun alt kültürel ortamlarında ortaya çıkmış ve James Brown ve Bootsy Collins gibi sanatçılar tarafından popüler hale getirilmiş bir müzik türüdür. Daha sonra The Rolling Stones, Talking Heads ve The Clash gibi popüler “beyaz rock” grupları funk'ın ritim ve hareketlerini almış, kendi tarzlarına uydurmuşlardı. Piper, *Funk Dersleri*'nin başlarda anonim kitlelerin toplumsal sınırları yok etmesine olanak tanıyan bir “atölye çalışması” olarak hayata geçtiğini belirtir. 1980'lerin başlarında moda haline gelen “beyazlar dans edemez” sözü *Funk Dersleri*'nin ana motifini oluşturur. Piper, orta sınıfa mensup beyaz öğrencilerden oluşan izleyicilerin önünde funk'ın temel hareketlerinden bazıları hakkında bilgi verirken funk'ın tarihsel anlamına ve Afro-Amerikalı popüler kültür içindeki rolüne de değinir. Adrian Piper, 1970'lerin sonlarında beyazların erişim imkânına sahip olmadığı iletişim araçlarını (funk) önlerine koyarak izleyicisinin toplumsal kimliğini sorgulamaya ve Amerikan toplumunda ırklar arası ilişkileri karakterize eden düşmanlığı ve anlayış eksikliğini gidermeye çalışır.

## Funk Lessons, 1983

Single-channel videotape, transferred to DVD, color, sound, 15' 17"  
Courtesy of Adrian Piper Research Archive, APRA Foundation, Berlin

The Afro-American artist Adrian Piper, whose work stands up for the role of African-American women in North-American society, invites us to an educational dance demonstration in which she reveals the possibilities for self-expression in funk, a type of music created, like blues, in sub-cultural spheres by the black community and made popular by artists like James Brown and Bootsy Collins, and whose rhythms and movements have been appropriated by popular ‘white rock’ groups like The Rolling Stones, Talking Heads and The Clash. According to Piper herself, *Funk Lessons* started life as a ‘workshop task’ allowing the anonymous masses to overcome social barriers. The vogue phrase of the early 1980s that ‘white people can't dance’ forms the central motif for *Funk Lessons*. The Afro-American artist, before an audience of middle-class white students, teaches the notions of some of funk's basic moves, at the same time introducing its historical significance and its role in popular Afro-American culture. Adrian Piper tries to question the social identity of her audience, by making a means of communication available to them (funk) that was apparently inaccessible for whites at the end of the 1970s and reduce the hostility and incomprehension that characterize interracial relations in the North-American society.



# James Clar

## Dans Terapisi, 2011

Video enstalasyonu: tek kanallı video ve disko topu, 22'  
Sanatçının ve Barselona, Galería Senda'nın izniyle

New York ve Dubai'de çalışan Filipin kökenli sanatçı James Clar, eserleri teknoloji ile popüler kültürü birleştiren ve bunların birey ve toplum üzerindeki etkilerini araştıran “yurtsuzlaştırılmış” sanatçılardandır... Yakın zamanlarda gerçekleştirdiği *Dans Terapisi* enstalasyonu dansın ırk ve toplumsal cinsiyet sınırlarının ötesine geçme potansiyelini göstermesi ve dans eden gençlerin görüntülediği eski ev yapımı filmler ile 1970'li ve 1980'li yılların diskoteklerinde yaygın olan arketip aynalı küre motifini birleştiren bir enstalasyonla break-dance gibi dansların bölgesel ve mekânsal unsurlarını vurgulaması bakımından Adrian Piper'ın *Funk Dersleri*'nin bir yeniden okuması gibidir. Clar, genel kabul görmüş davranış örüntülerinden yola çıkarak sanat eseri ile halk arasına belli bir mesafe koyan örtük sınırlarla oynar. Bu enstalasyonda Clar tuhaf bir efekt kullanarak, dans eden insanların yüzlerini aynalı küreyle izleyiciden gizler ve izleyenleri “bir duruş benimseme”ye çağıran bir gerilim ve şaşırtma alanı yaratır.

## Dance Therapy, 2011

Video installation: single-channel video and disco ball, 22'  
Courtesy of the artist and Galería Senda, Barcelona

James Clar, an artist of Filipino ancestry who has worked in New York and Dubai, is an example of a ‘de-territorialized’ artist whose works fuse technology and popular culture to explore their effect on the individual and society. His recent installation *Dance Therapy* seems, in a way, to be a rereading of Adrian Piper's *Funk Lessons*, demonstrating the power of dance to transcend barriers of race and gender, in a defense of the territorial and spatial component of dances like break-dance through a unique installation combining old home-made projections of young people dancing with the archetypal mirror balls common in discotheques in the 1970s and 1980s. Clar starts from conventionally accepted patterns of behavior to play with the tacit limits that dictate the right distance between the work of art and the public. In this case, by means of a curious effect, he uses the mirror ball to hide the observer's view of the faces of the people who appear on the screen dancing, thereby generating a space of tension and surprise which invites us to ‘take a stance’.





# Assume Vivid Astro Focus

## İnce Buz Üstünde Yürümek, 2003

Tek kanallı video, renkli, sesli; duvar resmi ile birlikte, 5'51"  
Berlin, Peres Projects'in izniyle

Dans kültürü, cinsiyet değiştirme konusu ve saykodelik ikonografiden eşit oranda etkilenen bir hayal gücüyle beslenen Brezilya kökenli sanatçı topluluğu Assume Vivid Astro Focus (topluluk adını Throbbing Gristle'in *Assume Power Focus* albümü ile Britanyalı müzik grubu Ultra Vivid Scene'den almış) video, müzik, dans, tasarım ve genişletilmiş resmi birleştiren ve geçici özgürlük alanı olarak işlev gören etkileyici ve baştan çıkarıcı enstalasyonlar gerçekleştirmektedir. *The Summer of Love* (Aşk Yazı) (2006) sergisinde gösterilen ve Yoko Ono'nun 1980'lerde kaydettiği şarkı ile 1969'da San Francisco'da kurulan, travestilerden oluşan müzik grubu The Cockettes'e bir saygı duruşu niteliğindeki enstalasyonları *Walking on Thin Ice* (İnce Buz Üstünde Yürümek) gibi eserler bu bağlamda okunabilir. Bu videoda ayrıca Peter Gabriel'in *Sledgehammer* klibinden esinlenilmiş unsurlar da mevcut. Videoda rol alan ünlü transseksüel sanatçı Carla Machado videonun saykodelik imgelerini toplumsal cinsiyet siyasetinin muğlak bir niyet bildirisine "dönüştürür."

## Walking on Thin Ice, 2003

Single-channel video, colour, sound; with wall mural, 5' 51"  
Courtesy of Peres Projects, Berlin

With an imaginary that comes in equal parts from dance culture, transgender reality and psychedelic iconography, the Brazilian artist collective Assume Vivid Astro Focus (a name deriving from the Throbbing Gristle album *Assume Power Focus* and the British band Ultra Vivid Scene) develops immersive installations that function as spaces for temporary emancipation combining video, music, dance, design and expanded painting. This is the context for reading works like *Walking on Thin Ice* (2002), an installation shown at the exhibition *The Summer of Love* (2006) that acts as a declared tribute to the song recorded by Yoko Ono in the 1980s and to The Cockettes, a psychedelic drag queen troupe set up in north San Francisco in 1969. The video also shows elements inspired in the music video for Peter Gabriel's song *Sledgehammer* and features Carla Machado, a famous transsexual, who 'transforms' the video's psychedelic images in an ambiguous declaration of intent regarding gender politics.

