

THIS IS NOT A LOVE SONG

Video Art and Pop Music Crossovers

BU BİR AŞK ŞARKISI DEĞİL

Video Sanatı ve Pop Müzik İlişkisi



PERA
MÜZESİ

10
yıl

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 Isıgöllü Sedola, Pil Studio

İletişim - Communication

Firdevs Ev, İrmak 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 Kır a 

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 Oursler & Laurent P. Berger

Rock ve Kavramsal Sanat 'Müzisyen olmayanlar' ile 140 'Non-Musicians' vs 'Non-Artists' Rock And
'sanatçı olmayanlar' karşı karşıya Conceptual Art '
John Baldessari, Vito Acconci, Christian Marclay,
Tony Oursler, Jos  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 Kırış 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 Kırış Foundation Pera Museum's team, and all the individuals and institutions who have contributed realizing this exhibition.

Suna, İnan & İpek Kırış

“Müzik kötülüğün istismar edemediği duyuların tek hazzıdır”

Saló dels Miralls, Gran Teatre del Liceu, Barcelona

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 aslı 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 Kıracı 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 belirteyim. *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 tanıdık 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?

Altmışlılardan 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 gözüpük 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

Julian Opie

The Best of Blur, albüm, 2000
David Arranz özel koleksiyonu
The Best of Blur, album, 2000
Private collection of David Arranz

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

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 Kültürler, MACBA, 2002), David G. Torres küratörlüğünde gerçekleştirilen *Intensities* (Diputación de Barcelona, 2008) (Yoğunluklar) ve Iván López Munera küratörlüğünde gerçekleştirilen *Pop Politics: Activismos a 33 revoluciones* (CA2M Móstoles, 2012) (Pop Politikaları: 33 Devrimin Aktivizmi), müzik altkültürlerinin 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 kültürlerinin marjinalite unsuru 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 marjinalite ile merkeziliğin rolleri tamamen değişmesi gibi bir paradoks var (ki bu paradoks çağdaş popüler kültürle 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 kültüre alternatif olarak ortaya çıkmış bir kuşağın sözcüsü haline gelmiş, hatta bazı durumlarda onun yerine geçmiştir. Kapitalist kültür 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* (Diputación de Barcelona, 2008), curated by David G. Torres, and *Pop Politics: Activismos a 33 revoluciones* (CA2M Móstoles, 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 geçmişi 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

"Sönüp
gitmektense
yanıp kül
olmak
daha iyidir"

"It's better
to burn out
than to
fade away"

1962'de fluxus hareketinin önde gelen üyelerinden Philip Corner, *Piano Activities* (Piyano Etkinlikleri) başlıklı bir performans sırasında yaptıklarıyla ciddi müzik çevrelerinde büyük olay yaratmıştı. Bu performans sırasında Corner bir kuyruklu piyanonun üzerine çıkıp onu tekmelemeye başlamış, diğer grup üyeleri de testere, çekiç ve çeşitli aletlerle piyanoya saldırmıştı. Söz konusu performans, daha sonra enstrümanları tahrip etmeyi "yüksek" sanat alanında radikal bir tavır olarak gören kural tanımaz sanatçıların kimlik işareti haline gelecek olan "yıkım senfonisi"nin katıksız bir örneğiydi. Ne var ki, biri bu performansını pek de entelektüel diyemeyeceğimiz bir amaçla da olsa onlardan beş yıl önce gerçekleştirmişti: 1957'de, New York, Paramount Theatre'da gerçekleştirilen bir konser sırasında Jerry Lee Lewis, Chuck Berry'nin konserinin ön sanatçısı olarak duyurulmasına tepki olarak elinde içi benzin dolu bir Coca-Cola şişesiyle sahneye çıkmış ve *Great Balls of Fire* parçasını icra ederken piyanosunu ateşe vermişti. Şarkı bittikten sonra Lewis, Berry'ye "Bunu yap da görelim zenci!" diye bağırılmıştı. Her ne kadar bu Lewis'in piyanosunu gerçek anlamda ateşe verdiği yegâne an idiyse de, rivayete göre, söz konusu "eylemi"nin neden olduğu bu kitlelesel katarsisten sonra Lewis konserlerinin çoğunu

In 1962 Philip Corner, one of the most prominent members of the Fluxus movement, caused a great commotion in serious music circles when during a performance entitled *Piano Activities* he climbed up onto a grand piano and began to kick it while other members of the group attacked it with saws, hammers and all kinds of other implements. The performance was, indeed, a genuine 'symphony of destruction,' which became one of the characteristic signs of that irreverent coterie of artists who regarded destroying instruments as something radical in the sphere of 'highbrow' art. However, five years earlier someone with few, if any, intellectual aspirations had beat them to it: in 1957, during a show at the Paramount Theater in New York, Jerry Lee Lewis, in an act of protest against having been billed as the curtain-raiser for Chuck Berry, went on stage with a Coca-Cola bottle full of petrol and set fire to his piano while he was performing *Great Balls of Fire*. At the end of the song, he shouted to Berry 'Follow that, nigger!' Although it seems that this was the only time that Lewis actually set fire to his piano, the outcome of the mass catharsis that, according to reports, his 'action' caused, led Lewis to end most of his concerts either dancing on his piano or playing it with his toes.



Jerry Lee Lewis'in Café de Paris'teki performansı, 10 Haziran 1958, New York
Jerry Lee Lewis performing at the Café de Paris, 10 June 1958, New York
Bettman / Corbis

Jimi Hendrix'in Monterey Festivali'ndeki performansı, 18 Haziran 1967
 Jimi Hendrix performs at the Monterey Festival, 18 June 1967

ya piyanosunun üzerinde dans ederek ya da onu ayaklarıyla çalarak bitirmeyi âdet edinmişti.

Chuck Berry'nin bu incitici davranışından dolayı Jerry Lee Lewis'i affetmesi uzun zaman almıştı. Sahnede bir enstrümanı yakma eylemi, 18 Haziran 1967'de Monterey Pop Festivali'nde başka bir Afrika kökenli Amerikalıyla, Jimi Hendrix'le zirveye ulaştı. Ülkesinde henüz tanınmayan Seattlelı gitarist performansını muhteşem bir şekilde bitirmişti: *Wild Thing*'in son akorlarını çalarken Stratocaster gitarını ateşe vermiş ve önüne oturarak ayın yapıyormuş gibi teatral hareketlerde bulunmuştu. Bir süre sonra gitarını tahrip ederek arta kalanları da seyirciye fırlatmıştı... Hendrix'in Monterey'deki performatif eylemi büyük ihtimalle fluxus'un yaptığından farklı, ilkel ayinlere benzer bir şeydi ama ondan birkaç ay sonra, 1966 Eylülünde Londra'da düzenlenen DIAS'tan [*Destruction in Art Symposium* (Sanat Sempozyumunda Tahribat)] etkilendiğini söyleyen Yeni Zelandalı sanatçı Annea Lockwood'un yine Londra'da Strider Dance Company'den Richard Alston'la birlikte "Piyano Yakma" performansı gerçekleştirerek (ki bundan sonra çok kez piyano yakma performansı gerçekleştirilecekti) Hendrix ve Lee Lewis'in ateş gösterileri ile Philip Corner ve George Maciunas'ın *Piano Activities*'i arasında bilinçli olarak bir ortaklık kurması oldukça dikkat çekici.



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



Apparently it took Chuck Berry a long time to forgive Jerry Lee Lewis for that insult. Nonetheless, the act of burning an instrument on stage reached its high point with another Afro-American artist, Jimi Hendrix, on June 18 1967 at the Monterey Pop Festival. The guitarist from Seattle, who was still practically unknown in his home country, finished his performance in a spectacular way: as he was playing the last chords of *Wild Thing* he set fire to his Stratocaster and sat down theatrically in front of it as if enacting a ritual. Moments later, he destroyed it and threw its remains into the audience... Most probably, Hendrix's performative act at Monterey had more to do with some kind of ancestral rite than with Fluxus, although it is strikingly significant that only a few months later Annea Lockwood, a New Zealand artist who declared herself influenced by the DIAS (Destruction in Art Symposium) organized in London in September 1966, performed *Piano Burning* in the same city in collaboration with Richard Alston, of the Strider Dance Company, which has been the object of several remakes ever since, in which she deliberately established a confluence between Hendrix and Lee Lewis's firework displays and the *Piano Activities* of Philip Corner and George Maciunas.



George Maciunas, Dick Higgins, Wolf Vostell, Benjamin Patterson ve Emmett Williams, 1962'de Weisbaden'de gerçekleştirilen Fluxus Uluslararası En Yeni Müzik Festivali'nde Philip Corner'ın *Piano Activities* (Piyano Etkinlikleri) performansını gerçekleştiriyor. George Maciunas, Dick Higgins, Wolf Vostell, Benjamin Patterson and Emmett Williams performing Philip Corner's *Piano Activities* at the Fluxus International Festival for the Newest Music in Weisbaden, 1962.
Hartmut Rekort



tr

Özyıkımın
yükseltilmiş
sesi

en

The amplified
sound of self-
destruction

Rock ve onun fetiş enstrümanı elektrogitarla ilgili şehir efsaneleri arasında 1964 Eylül’ünde Pete Townshend’in (The Who) Londra’daki Railway Station’daki bir konser sırasında kazara yaşanan bir olayın kahramanı olduğu bilgisi de yer alır: “Gitar çalıyordum, ondan sesler çıkarmakla meşguldüm, derken gitarı kulübün alçak tavanına çarptım, sapı kırıldı... Ön sıralarda sanat fakültesinden gelen bazı arkadaşlarım vardı, kıs kıs gülmeye başladılar... Çok sinirlendim, gitardan kalan parçaları aldım, yere vurup parladım, parçaların üzerinde tepindim... Sonra on iki telli Rickenbacker’ımı aldım ve hiçbir şey olmamış gibi çalmaya devam ettim... Seyircinin şaşkınlığı yerini çılginca bir tezahürata bıraktı ve grubun bu marifetinin haberi hızla yayıldı, ondan sonra da The Who’nun konser verdiği her yerde fanlarımız bizden daha fazla tahribat istedi.” Anlaşılan göre Townshend bu isteği karşılamak konusunda önceleri pek istekli davranmamış, Keith Moon bazı konserlerin sonlarında davul takımını parçalamaya başlayana kadar. Ondan sonra enstrümanları, hoperlörleri ve amfileri parçalamak sürekli tekrarlanan bir eylem haline geldi ve günümüze kadar devam etti.

Konser sırasında gitarını parçalayan ilk Townshend miydi? Görünüşe göre hayır. Ondan iki yıl önce, Fluxus tarafından Londra’daki Institute of Contemporary Arts’ta (Çağdaş Sanat Enstitüsü) düzenlenen *Festival of Misfits* (1962) (Uyumsuzlar Festivali) başlıklı eylem-müzik etkinliğinde Robin Page isimli bir sanatçı *Guitar Piece* (Gitar Parçası) başlıklı muhteşem bir performansta Townshend’in hareketinin öncülüğünü yapmıştı. Etkinlikte fotoğraf çekilmemiş olsa da Victor Musgrave’in etkinliğe dair tarifi (1972) eylemsel sanatın kolektif imgeleminin bir parçasını oluşturur: “Robin başında parlak gümüş bir miğfer, elinde gitarı (...) bir süre bekledi, sonra gitarı sahnenin zeminine vurmaya, seyirciye sallamaya başladı ve gitarı vura vura koridorda ilerledi, merdivenlerden indi, sokağa çıktı. Yarattığı etki muhteşemdi, seyirci ayağa kalktı, peşinden sokağa çıktı, Robin ise sokakta koşuyor, neredeyse parçalara ayrılmış gitara çılginca vuruyordu. Gece gökyüzünde şimşekler çakıyordu; o gün Küba füze krizi sırasında Kennedy ile Kruşçev arasındaki gerginliğin kritik bir noktaya ulaşarak bütün dünyayı endişeye sürüklediği gündü aynı zamanda...” Pete Townshend gitarını parçaladığı o konserin hemen sonrasında medyaya Gustav Metzger’in özyıkım sanatından etkilendiğini belirtmişti. Gustav Metzger, 1959 ile 1962 yılları arasında yayımladığı ve içinde “Özyıkım sürecinin sesi

The apocryphal mythology of rock and its fetish instrument, the electric guitar, also records that in September 1964 Pete Townshend (The Who) was the protagonist of an involuntary act during a show at the Railway Station in London: ‘I was playing my guitar, getting sounds out of it, and I hit it against the low club ceiling and the neck broke... There were some of my friends from art school in the front rows and they began sniggering...I got really mad, picked up what was left of the guitar, smashed it to pieces and jumped up and down on the bits... Then I took my twelve-string Rickenbacker and carried on playing as if nothing had happened...The audience reaction went from amazement to madness and word spread like wildfire about the band’s feat, so that whenever The Who played anywhere after that, the fans demanded more destruction’. Apparently, at first Townshend was reluctant to comply, until Keith Moon started to smash up his drum kit at the end of some shows and the destruction of instruments, loudspeakers and amplifiers became a regular occurrence, which has continued until the present day.

Was Townshend the first to break his guitar during a show? Apparently not. Two years earlier, at an action-music event called *Festival of Misfits* (1962) organized by Fluxus at the Institute of Contemporary Arts in London, an artist called Robin Page anticipated Townshend with a spectacular performance entitled *Guitar Piece*. Although no photographs were taken of the event, the description of it by Victor Musgrave (1972) has come to form part of the collective imaginary of action art: ‘Wearing a glistening silver helmet and wielding his guitar (...) Robin waited a few moments before pounding it against the stage floor and against the audience, along the corridor and down the stairs into the street. The effect was dramatic; the audience got up and followed him as he ran along the street delivering frantic blows to the almost disintegrated guitar. The night sky was full of lightning; it was the same day on which the entire world was concerned about the crucial point that had been reached in the tensions between Kennedy and Khrushchev during the Cuban missile crisis...’ Pete Townshend told the media at that time that he had destroyed his guitar influenced by the self-destructive art of Gustav Metzger, an artist who had achieved a certain degree of fame in London’s cultural circles between 1959 and 1962 with the publication of several auto-destructive art

yükseltilek gerçekleştirilmesi bütünsel bir yaratım unsuru olabilir” gibi ifadelerin yer aldığı, “yıkım aracılığıyla yaratıcılığa ulaşmayı” sağlayacak araçlar konusunu anlatırken de ses, *feedback* ve elektriğin kullanımından söz ettiği çeşitli Özyıkımsal Sanat Manifestoları ile Londra’nın kültür çevrelerinde belli bir şöhret kazanmış bir sanatçıydı. Bir başka deyişle, The Who’nun yaptığı şey şiddet değil sanattı ve Townshend de bunu söylerken kendini doğrulamıştı; zira Townshend, Gustav Metzger’in misafir öğretim üyesiği yaptığı Ealing Art College’da okumuştı. Metzger müzik ve sanattaki birçok yıkım etkinliğinin destekçisiydi ve Pete Townshend’in gitarına önce bilinçsizce, sonra düzenli olarak uyguladığı şiddetten iki yıl önce gerçekleştirdiği *One for Violin Solo* (Keman Solo için Tek Vuruş) ile *Violin to be Dragged on the Street* (Sokakta Sürüklemelik Keman) (1961-1975) [Christian Marclay, *Guitar Drag* (2000) başlıklı video performansında bu performansa dolaylı olarak atıfta bulunur] başlıklı performanslarıyla tanınan Nam June Paik gibi fluxus sanatçılarıyla çağdaştı.

manifestos, in which he said things like ‘The amplified sound of the self-destruction process may be an element of total creation’, and among the media by which to achieve ‘creation through destruction’ he mentioned the use of sound, feedback and electricity... In other words, what The Who did was not violence but art, and Townshend was justified in saying so, since he had studied at the Ealing Art College where Gustav Metzger had been visiting professor and promoter of a number of destruction activities in music and the arts, contemporary with those of other Fluxus artists like Nam June Paik, whose *One for Violin Solo* and *Violin to be Dragged on the Street* (1961-1975) – pointed indirectly to by Christian Marclay in his video performance entitled *Guitar Drag* (2000) – also anticipated by two years Pete Townshend’s first involuntary and later regular aggression against his guitar.

Christian Marclay

Gitar Sürükleme, video, 2000

Sanatçının ve Mudam Luxembourg Musée d’Art Moderne Grand-Duc Jean’in izniyle

Guitar Drag, video, 2000

Courtesy of the artist and Mudam Luxembourg Musée d’Art Moderne Grand-Duc Jean



tr

en

"Araştır
ve Yok Et"

"Search and
Destroy"

Pete Townshend The Who konserinde gitarını parçalarken, 13 Mart 1967
Pete Townshend smashes his guitar during a performance by The Who, 13 March 1967
Chris Morphet / Getty Images



Fluxus ile DIAS'ın, rock'ın daha yıkıcı trendleri üzerindeki etkisi punk'tan Throbbing Gristle ve Einstürzende Neubauten gibi grupların yaptığı endüstriyel müziğe ve fluxus'un parçalarını yeniden kaydeden Sonic Youth'un çalışmalarına kadar çeşitli hareketlerle yetmişler ve seksenlerde ve techno noise'un bütün o varyasyonlarıyla (Daniel Alba, 2001; Alberto Flores, 2007) doksanlar ile yeni yüzyılda da devam etti. Dolayısıyla, altmışların başlarında *Destroyed Music* (Tahrip Edilmiş Müzik) etkinlik dizisinde plaklar yakan, onları çizen ve kıran fluxus sanatçısı Milan Knizak (Christian Marclay daha sonra onu taklit edecekti) ile elektrikli matkap, çimento mikseri, yay ve çekiç gibi alışılmamış "enstrümanlar"ı kullanarak müziklerinde anlaşılmas, son derece tuhaf ritmik bir altyapı oluşturan ve bu altyapının üzerine gitar,

The influence of Fluxus and the DIAS on the more disturbing trends in rock continued in the seventies and eighties with movements raging from punk to the industrial music of bands such as Throbbing Gristle and Einstürzende Neubauten via the work of Sonic Youth, who re-recorded pieces by Fluxus, and in the nineties and in the new century with all the variations of techno noise (Daniel Alba, 2001; Alberto Flores, 2007). Thus, we may establish clear parallels between Fluxus artist Milan Knizak (whom Christian Marclay would subsequently emulate), who at the beginning of the sixties burned, scratched and cut up vinyl in his *Destroyed Music* series, and the devastating mise en scène by the Berlin band Einstürzende Neubauten, characterized by the use of unconventional 'instruments' such as electric drills, cement mixers,



bas ve insan sesiyle yarattığı nihilistik sesler ile devrimci bildirilerden kalın bir örtü ören Berlinli grup Einstürzende Neubauten'in çarpıcı sahne düzenlemeleri arasında açıkça paralellik kurabilir, Einstürzende Neubauten'in sahnede gerçekleştirdiklerini Alman sanatçı Wolf Vostell'in biçimsel ve kavramsal açıdan benzerlik taşıyan eylemleri ile bağdaştırabilir. Amerikalı punk grubu The Plasmatics'in ikonografisi, yani piyano, televizyon ve arabaları mekanik testereyle parçalamaları ile Vostell'in efsaneleşmiş eylemleri arasında bir yakınlık vardır. Wendy O. Williams'ın liderliğindeki grup 1979'da New York, Palladium'da bir arabayı havaya uçurunca medyanın tüm dikkatini üzerine çekmişti. Sonraki albümleri *New Hope for the Wretched*'in (1980) kapağında grup üyeleri bir çekiçle televizyonları kırarken ve beyaz eşyaları yakarken görülmekteydi. Bu albümde, gitar solunun yerini gitarın bir mekanik testereyle parçalanma sesinin aldığı *Butcher Baby* adlı parçaları yer almaktaydı, ki bu parçada yaptıkları Vostell'in keman çalarken yardımcısının da aynı anda testereyle bir kapıyı kestiği *Fandango* (1975) adlı çalışmasını hatırlar. Ayrıca, bu New Yorklu grubun piroteknik

springs and hammers, which contributed to creating an apocalyptic, utterly bizarre rhythmic base on which guitar, bass and voice wove a dense mantle of nihilistic sounds and revolutionary proclamations, which in turn would link with similar actions in terms of form and concept by their fellow German, Wolf Vostell. Along similar lines, the iconography of the American punk band The Plasmatics also has points of contact with Vostell's legendary actions, namely their destruction of pianos, television monitors and cars using mechanical saws. The band, led by Wendy O. Williams, monopolized media attention in 1979 when they blew up a car at the New York Palladium, and on the cover of their following album, *New Hope for the Wretched* (1980), they were seen smashing television sets with a hammer and setting fire to domestic appliances. This album also includes the song *Butcher Baby*, in which the guitar solo is replaced by destruction of the instrument using a mechanical saw, an act which recalls Vostell's *Fandango* (1975), in which he plays a violin while his assistants cut up a door with a saw. Furthermore, the New York band's pyrotechnics and acts of blowing up

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

Wolf Vostell
 Fluxus Sara-Jevo Konseri, 9 Eylül 1994
 Fundació Pilar i Joan Miró, İspanya
 Concert Fluxus Sara-Jevo, Fundació Pilar i Joan Miró
 in Mallorca, Spain, September 9, 1994

gösterileri ile araba ve televizyonları havaya uçurma eylemleri, Ant Farm grubu üyelerinin bir stadyumda televizyonlardan oluşan bir piramidi ateşe verip sonra da onlardan arta kalanların üzerine Cadillac sürdükleri efsanevi *Media Burn* (1975) (Medya Yanığı) başlıklı çalışmalarını getiriyor akla.

Aynı şekilde, rock gruplarıyla çalışmış olan Dan Graham, Tony Oursler, Tony Conrad ve özellikle de Christian Marclay gibi eserleri Marcel Duchamp ile fluxus ve pop art'ı birbirine bağlayan, sonrasında bunları da punk ve The Contortions, Glenn Branca ve Rhys Chatham'ın New York No Wave akımıyla ilişkilendiren bir soyağacına ait sanatçıların çalışmalarında fluxus'un etkisi kolayca fark edilebilir. Fluxus ile punk'ın mizah ile yıkıcılığı birleştiren bitmek bilmez enerjisi, yaş seviyesi giderek düşen (Claude Lévêque ve Steven Parrino'dan Banks Violette, Mike Kelley, Raymond Pettibon, Marc Bijl ve Kendell Geers'e kadar) sayısız sanatçı tarafından tekrar tekrar canlandırıldı. İspanyol sanatçı grubu Largen & Bread *This Is Not a Love Song* başlığı ile çeşitli video enstalasyonları gerçekleştirdi. Bu enstalasyonlarda grup, belli imgelerden oluşturduğu video montajlarıyla fluxus ile DIAS arasındaki enest ilişkiyi ve Kurt Cobain'ın trajik biçimde popülerleştirdiği Neil Young'ın "sönüp gitmektense yanıp kül olmak daha iyidir" sözünün altına imza atan çok sayıda rock yıldızının özyıkım arzusunu ve teşhirciliğini ifşa etmiştir.



cars and television sets bring to my mind the legendary action *Media Burn* (1975) by the Ant Farm group of performers, in which they set fire to a pyramid of television sets piled up in a stadium and then drove a Cadillac into the remains.

At the same time, it is also easy to detect the influence of Fluxus in the work of artists who have collaborated with rock bands such as Dan Graham, Tony Oursler, Tony Conrad and, in particular, Christian Marclay, whose oeuvre belongs to a genealogy that links Marcel Duchamp with Fluxus and pop art, subsequently connecting with the punk and New York no wave of The Contortions, Glenn Branca and Rhys Chatham. The boundless energy of Fluxus and punk, which combine humor and subversion, has been reactivated by numerous artists who are getting younger and younger: from Claude Lévêque and Steven Parrino to Banks Violette via Mike Kelley, Raymond Pettibon, Marc Bijl and Kendell Geers. The group of Spanish artists that answer to the name of Largen & Bread has executed several video installations entitled *This Is Not a Love Song*, in which through a video montage of appropriated images they expose the incestuous relationship between the rituals of Fluxus and the DIAS and the self-destructive urge and exhibitionism of so many rock stars who subscribe to Neil Young's maxim, tragically popularized by Kurt Cobain: 'It's better to burn out than to fade away'.

Plasmatics, *Butcher Baby*
 LP kapağı, 1980
 Plasmatics, *Butcher Baby*
 LP cover, 1980

tr

Pop Art
sound'dan
sanat konusu
olarak müziğe
doğru

en

From Pop
Art sound to
music as a
theme
in art

David Montgomery
The Who Sell Out, albüm kapağı, 1967
The Who Sell Out, albüm cover, 1967
 Track Records

Gerek gitarıyla yaşadığı olayın yarattığı şok dalgasından aldığı cesaretle, gerekse menajeri Kit Lambert'ın teşvikiyle Pete Townshend 1965'ten itibaren The Who'nun müziğini pop art ile ilişkilendirmeye başlamıştı. Aslında pop art *sound*'u yaratan bizzat Pete Townshend'di. Bu *sound*'u çeşitli özelliklerle -*feedback*, aşırı yüksek ses ve melodik gürültü gibi efektlerle- donatarak duyulduğunda hemen tanınacak hale getirmişti. The Who, tıpkı The Beatles gibi görünüşünü değiştirmiş, mod stili giysilerini atarak her türlü popüler unsuru yeniden dönüşme sokarak ve madalyalar, trafik işaretleri, ok işaretleri, üzerlerinde RAF, İngiliz bayrağı, sloganlar bulunan rozetler takarak ve giysilerine Peter Blake, Jasper Johns ve Robert Indiana gibi pop art sanatçıların resimlerini akla getiren rütbe işaretleri ve yamalar ilâştirerek kendi imajlarını yaratmışlardı. Kısa bir süre sonra The Who'nun bu görsel tarzı müzikleri kadar yenilikçi ve pop art haline geldi. 1967 Kasımında piyasaya çıktığında *The Who Sell Out* albümü tam bir pop art plağı olarak kabul edildi. Müzik eleştirmeni Nick Cohn, parça aralarına ilâştırılmış reklam parodileri ve grup üyelerinin hayali reklam kampanyaları için poz verdiği (ve İngiliz korsan radyo istasyonlarına saygılarını sunduğu) kapağıyla plağın Andy Warhol ile Robert Rauschenberg'in eserlerinin müzikteki karşılığı olduğunu belirtti.

The Who'nun pop art ile ilişkisini fırsatçılık olarak görelim veya görmeyelim, Elvis Presley isimli 21 yaşındaki Tupelolu (Mississippi) gencin RCA'den ilk plağını çıkarttığı Mart 1956'dan beri rock & roll ile pop art'ın soyağaçlarının birbirine paralel büyüdüğü bir gerçek. Elvis Presley'nin ilk plağını çıkarttığı günden yalnızca birkaç ay sonra, Atlantik Okyanusu'nun karşı tarafında İngiliz sanatçı Richard Hamilton, Elvis'in plak kapağının boyutlarında bir resim yapmıştı. Resim *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (Bugünün evlerini bu denli farklı, bu denli çekici kılan nedir?) başlığını taşıyan bir kolaj çalışmasıydı. *This is Tomorrow* (Yarın Budur) sergisinde gösterildikten sonra pop art hareketinin temel eseri haline geldi. O yıl yazdığı bir mektupta Richard Hamilton pop art'ı, "popüler, geçici, kolay unutulmuş, ucuz, topluca üretilen, genç, eğlenceli, seksi, alengirli, büyüleyici, kârlı bir iş..." olarak tanımlamıştı. Bu sıfatlar ve daha birçoğu Elvis'in ilk plağına ve kitle medyasını etkisi altına almaya başlayan müziğe de yakıştırılabilirdi. Hamilton'ın "bugünün evinin bu denli farklı, bu denli çekici kılınması"na katkıda bulunan



Spurred on by both the shock wave generated by the singular incident with his guitar and by his manager Kit Lambert, as from 1965 Pete Townshend began systematically to relate the music of The Who with pop art. Indeed, it was Townshend who had created the pop art sound, endowing it with a set of characteristics that made it instantly recognizable, such as effects like feedback, excessive volume and melodic noise. Visually, like The Beatles, the group moved away from their initial mod style and created their own image by recycling all kinds of popular elements and wearing things like medals, traffic signs, arrows, the badge or roundel of the RAF, the Union Flag, slogans, and insignias and patches reminiscent of paintings by pop artists such as Peter Blake, Jasper Johns and Robert Indiana. Before long, the visual style of The Who had become as innovative and pop art as their music. When *The Who Sell Out* was released in November 1967, the album was hailed as the definitive pop art album. Critic Nick Cohn declared that the record was the music equivalent of the works of Andy Warhol and Robert Rauschenberg, with its parodies of commercials inserted between each track and its characteristic sleeve featuring the members of the group posing for imaginary advertising campaigns, with which they also paid homage to British pirate radio stations.

Whether or not we regard The Who's affiliation to pop art as opportunism, the fact is that the genealogies of rock 'n' roll and pop



Richard Hamilton

Bugünün evlerini bu denli farklı, bu denli cazip kılan nedir?, cibachrome, 1956

Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?, cibachrome, 1956
DACS / AKG Images

kolajının ön tarafında yer alan nesnelere birinin müzik kaydı yapmaya ve dinlemeye yarayan bir alet olan teyp olması da dikkat çeken unsurlardan biri. Ondan sonra görsel sanatlar ile rock arasında, imgenin dünyasını etkili bir şekilde yenileyen bir dizi etkileşim ve mücadele yaşandı. Hamilton'ın "Swinging London"ın müzik çevrelerinin müdavimi olması ve yıllar sonra The Beatles ve The Rolling Stones ile ortak çalışmalar yapması tesadüf değildir, tıpkı Elvis ve Chuck Berry gibi isimlerin Peter Blake, Andy Warhol ve Ray Johnson gibi İngiliz ve Amerikalı pop art sanatçıların en gözde konuları haline gelmeleri gibi. Mektup sanatı'nın (mail art) babası olarak tanınan Ray Johnson, geleceğin rock kralına ithafen bir çalışma gerçekleştirmiş ilk sanatçı olarak da tanınır: Johnson, 1952'de Elvis Presley'nin yer aldığı kolaj ve manipüle edilmiş gazete fotoğrafları dizisinin ilk örneklerini

art have run astonishingly parallel to each other since March 1956, when a 21-year-old from Tupelo (Mississippi) called Elvis Presley released his first record on RCA, which soon climbed high up on the charts. Only a few months later, on the other side of the Atlantic the English artist Richard Hamilton executed a small painting that has practically the same dimensions as the sleeve of Elvis's record; the work is a collage entitled *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* And after having been shown at the *This is Tomorrow* exhibition, it became the foundational piece for the pop art movement. In a letter written that same year, Richard Hamilton defined pop art as something 'popular, ephemeral, easily forgotten, cheap, mass-produced, young, fun, sexy, tricky, full of glamour, good business...' These epithets and many more may also certainly be applied to Elvis's first album and to the music that began to dominate the mass media; indeed, it strikes us that one of the objects in the foreground of Hamilton's collage that serves to 'make today's home so different, so appealing' is precisely a tape-recorder to record and listen to music. Since then, the visual arts and rock have experienced a set of inter-relationships and exchanges which have effectively renovated the world of the image; it is no coincidence that Hamilton was a regular at the music venues of Swinging London and collaborated years later with The Beatles and The Rolling Stones, just as people like Elvis and Chuck Berry soon became the favorite subjects for British and American pop artists like Peter Blake, Andy Warhol and Ray Johnson. The latter – known as the father of Mail art – is regarded as being the first artist to create a work in homage to the future King of Rock: in 1956 he produced the first in a series of collages and manipulated press photographs with Elvis Presley as protagonist. As regards Warhol, the multiple faces of Presley (*Red Elvis*, *Elvis 49 Times* and *Elvis 21 Times*, all from October 1962) are together with those of Marilyn Monroe and Warren Beatty, the first iconographic motifs of celebrities that Warhol adopted for





üretmişti. Presley'nin çoklu yüzleri (hepsi Ekim 1962'de yapılmış olan *Kırmızı Elvis*, *49 Tane Elvis* ve *21 Tane Elvis*) de Marilyn Monroe ve Warren Beatty'ninkilerle birlikte Warhol'un onun simgesi haline gelen serigrafı baskılarına uyguladığı şöhretlerin ilk ikonografik motifleridir. Warhol'un sonraki yılki çalışması, Elvis'in kovboy kıyafeti içinde tabancasını çekmiş haldeki görüntüsünü (Don Siegel'in 1960'ta çektiği *Flaming Star* isimli uzun metrajlı filminin bir sahnesinden alınmıştı) çoğaltarak gerçekleştirdiği çalışma, en başarılı eserlerinden biri haline geldi. Nat Finkelstein'in 1966'da çektiği muhteşem bir fotoğrafta The Factory'yi ziyarete giden Bob Dylan (oraya bir deneme çekimi için gitmişti) "*Double Elvis*" dizisinin serigrafı baskısı önünde Warhol'la sohbet ederken görülüyor. Bilindiği kadarıyla, Warhol bu baskıyı Dylan'a vermiş, o da bir kanepede karşılığında menajeri Albert Grossman'a vermiş. Bu baskı şimdi The Museum of Modern Art, New York'ta (Modern Sanat Müzesi).

Altmışlar bazılarının "şeytanın müziği" olarak adlandırdığı müziğin etkisinde yetişmiş ilk sanatçı kuşağının ortaya çıkışına tanık oldu. Avrupa ve Amerika'da da bu yeni hareketin temsilcilerinin çeşitli araçlarla ortaya koydukları eserler son derece önemliydi. Bu sanatçılar, rock ile ilintili ikonografik motifleri benimsemiş veya seksenlerde olduğu gibi, LP kapağı, poster, kartpostal, fotoğraf, tanıtım filmi veya video klip gibi reklam amaçlı materyallerin üretiminde rock gruplarıyla çalışmıştı. Rock'ı bir sanat konusu haline getiren bu ilk "pop dalgası"nın en ünlü Amerikalı ve Britanyalı sanatçıları arasında Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Walter de Maria, Richard Hamilton, David Hockney, Peter Blake, George Segal, John Baldessari, Ed Ruscha, Robert Stanley ve Derek Boshier gibi isimleri ve Nam June Paik, Mimmo Rotella, Mario Schifano ve Jeffrey Shaw gibi dünyanın başka bölgelerinden gelen sanatçılar sayılabilir.

his emblematic photo silkscreened paintings. The following year, the multiple images of Elvis dressed as a cowboy, with his revolver drawn (taken from Don Siegel's 1960 feature film *Flaming Star*), became one of his most successful series. A magnificent photograph taken by Nat Finkelstein in 1966 shows Bob Dylan visiting The Factory – to pose for a screen test – chatting with Warhol in front of a screen print from the *Double Elvis* series. Apparently, Warhol gave the print to Dylan, who subsequently gave it to his manager, Albert Grossman, in exchange for a sofa. The print is now at the Museum of Modern Art, New York.

The sixties saw the emergence of the first generation of artists who were brought up under the influence of what some people called 'the devil's music', and on both sides of the Atlantic the examples are more than significant of works, executed in all kinds of media by representatives of the new movement who adopted iconographical motifs related to rock or who, as from the eighties, collaborated with rock bands in the production of promotional material such as LP sleeves, posters, postcards, photographs, promotional films or video clips. Among the most famous American and British artists of that first 'pop wave' who converted rock into a subject for art we can mention Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Walter de Maria, Richard Hamilton, David Hockney, Peter Blake, George Segal, John Baldessari, Ed Ruscha, Robert Stanley and Derek Boshier, alongside artists from other parts of the world like Nam June Paik, Mimmo Rotella, Mario Schifano and Jeffrey Shaw.

Andy Warhol

Mick Jagger, serigrafı, 1975 (87/250)

Zoya Müzesi Özel Koleksiyonu

Mick Jagger, screenprint, 1975 (87/250)

Zoya Museum Private Collection



tr

Haşin
Londra

en

Swingeing
London

The Beatles'in Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band albüm kapağı, 1967
 Sleeve of The Beatles'in Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, 1967
 Peter Blake, EMI Records

Eğitim sisteminin kendine özgü yapısı nedeniyle özellikle İngiltere'de altmışların ortalarında, üyeleri sanat fakültesinde eğitim görmüş müzik grubu sayısı oldukça fazla. Bu konuyu Simon Firth (1987) ve Collin Fallows (2007) derinlemesine incelemişlerdir. The Beatles, The Rolling Stones, The Who, The Animals, The Yardbirds, The Creation, The Pretty Things, The Kinks, Pink Floyd ve The Bonzo Dog Doo-Dah Band gibi grupların üyeleri içinde Eduardo Paolozzi, Peter Blake, Derek Boshier, Allen Jones, Richard Hamilton ve Tom Phillips gibi (ki bu dev bir buzdağının yalnızca görünen kısmı) ünlü sanatçıların öğrencisi olmuş çok sayıda isim bulunmaktaydı.

Grup kariyerleri boyunca The Beatles, gerek sosyal anlamda gerekse müzik çalışmalarında görsel sanatlarla güçlü ilişkiler geliştirmişti. Genel olarak bilinenin aksine grubu Londra'nın avangart çevreleriyle tanıştıran Lennon değil, McCartney idi. McCartney'nin arkadaşı sanat taciri ve galeri sahibi Robert Fraser onu Peter Blake ve Richard Hamilton gibi sanatçılarla tanıştırmıştı ki; daha sonra Blake, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*'in (1967), Hamilton da *The White Album*'un (1968) kapak tasarımlarını yapacaktı. O dönemlerde Peter Blake gibi ünlü bir sanatçının dünyanın bir numaralı pop grubuyla çalışması alışılmamış bir şeydi. İşin en ilginç yanı da bu İngiliz ressam Beatles hayranı değildi: Caz ve LaVern Baker ve Bo Diddley gibi R&B sanatçılarının müziğini ve The Beach Boys veya The Everly Brothers gibi grupların tamamen Amerikan tarzı müziklerini beğeniyordu; 1961 ile 1965 yılları arasında The Everly Brothers'ın portrelerini yapmıştı. 1962 ile 1968 yılları arasında The Beatles'in resmi üzerinde de çalışmış ama çalışmasını tamamlayamamıştı. Blake daha sonra The Who'dan Pete Townshend ve Oasis'ten Paul Weller için plak kapakları ve reklam ürünleri tasarlamış, ama o zamana kadar plak kapağı tasarımıyla ilgili profesyonel bir çalışmada bulunmamıştı. Peter Blake, Blue Note markasının stilize tasarımlarına hayrandı ama saykodelik ile asla ilişkisi olmamıştı ve LSD'den uzak durmuştu. Bu bağlamda, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*'in kapağında 20. yüzyıla damgasını vuran kişilerin imgelerinin kullanılması fikrinin ilk Fraser ve McCartney'den çıktığı söylenir.

The Beatles şöhretinin doruğundayken Paul McCartney, daha sonra biyografisini kaleme alan Barry Miles ile birlikte Indica Books & Gallery'i (1966-1970) kurdu. Indica, sanatçılar, sanat tacirleri ve



In the specific case of the United Kingdom, and by virtue of the particular way in which the country's education system works, the number of groups with members who had studied at art school in the mid-sixties, a subject that Simon Frith (1987) and Collin Fallows (2007) have undertaken in depth, was practically limitless. Groups like The Beatles, The Rolling Stones, The Who, The Animals, The Yardbirds, The Creation, The Pretty Things, The Kinks, Pink Floyd and The Bonzo Dog Doo-Dah Band had members who had been pupils of such prominent artists as Eduardo Paolozzi, Peter Blake, Derek Boshier, Allen Jones, Richard Hamilton and Tom Phillips, to mention just the tip of a huge iceberg.

Throughout their career as a band, The Beatles developed strong associations with the visual arts, both socially and through their work. Contrary to what is generally believed, however, it was McCartney, not Lennon, who introduced the group into London's avant-garde circles. His friend, the art dealer and gallery owner Robert Fraser, made his acquaintance with artists Peter Blake and Richard Hamilton, who later created the covers for *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) and *The White Album* (1968), respectively. At that time, it was looked upon as entirely unprecedented that a famous artist like Peter Blake should work for the world's number-one pop group. And the curious fact is that the British painter was not a Beatles fan: he preferred the jazz and R&B of people like LaVern Baker and Bo Diddley and the genuinely all-



müzisyenler için önemli bir mübadele noktasıydı. John Lennon ile Yoko Ono da Ono'nun bir sergisi sırasında burada tanışmıştı. John Lennon ile Yoko Ono'nun evlilikleri ve ilk yaratıcı ortak çalışmaları, *Unfinished Music No.1: Two Virgins* (1968), *Unfinished Music No.2: Life with the Lions* (1969), *Wedding Album* (1969) ve *Revolution 9* (*White Album*, 1968) gibi avangart parçaları ortaya çıkardı. Grup üyeleri özellikle *White Album*'ün kapak tasarımını pop art'ın öncü isimlerinden Richard Hamilton'a emanet etmeye karar verdiler. Hamilton, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* ve *Magical Mystery Tour*'un (ikisi de 1967'de piyasaya çıkmıştı) saykodelik barok tarzından uzaklaşmak için o dönem

American music of The Beach Boys or The Everly Brothers, of whom he had painted portraits between 1961 and 1965; although between 1962 and 1968 he also worked on a painting of The Beatles, which he never finished. He eventually designed record sleeves and merchandising for Pete Townshend, Paul Weller, The Who and Oasis, but until that moment Peter Blake had never devoted himself professionally to sleeve design. He admired the stylized designs of the Blue Note label, though he never related to psychedelia and he shunned LSD. In this context, it has been said that it was initially Fraser and McCartney who conceived the idea for the sleeve of *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* as a

pop art'a alternatif olarak ortaya çıkan minimalizm ile kavramsal sanata göz kırpan bir kapak tasarladı. Grup adının kabartma yazıyla, gelişigüzel basılmış ve her kapağı farklı kılan bir seri numarasının hemen yanında adeta gizlenmiş şekilde yer aldığı, tertemiz beyaz bir kartondan ibaret basit ve saf bir kapaktı bu. Başka bir deyişle kapağın tasarımında, dünyanın en ünlü müzik grubunu tanıtmak için belirsizlik ve gizlilik, sanatsal amaçlara ulaşmak için de formaliteden uzak bir anlayış ve toplu üretim hedeflenmişti. İç kapakta ise ön kapağın yalınlığını telafi etmek amacıyla grubun dört üyesinin muhteşem bir foto-kolajı yer almaktaydı. Aynı yıl, polislin Robert Fraser'ın evini basıp Mick Jagger ile ikisini uyuşturucu bulandırmaktan tutukladığı haberinin yer aldığı bir gazetede çıkan ve Robert Fraser ile Mick Jagger'ı birbirine kelepçelenmiş halde gösteren fotoğrafı Hamilton, *Swingeing London* (1968-1969) başlıklı o ünlü kolaj ve yağlıboya tablo dizisine dönüştürdü. Hamilton, bu tutuklamaya duyduğu öfkeyi (Robert Fraser aylarca süren tutukluluk sürecinde galerisini kapatmak zorunda kalmıştı) en ünlü eserlerinden birine dönüştürerek açıkça dile getirdiği sanat ile hayatı ilişkilendirme gayesini hayata geçirmişti. Bu eser ve John Lennon ile Yoko Ono'nun *Two Virgins* adlı albümlerinin kapağı için çıplak poz verdikleri fotoğrafları, altmışlardaki sanat ile pop müzik arasındaki yakın ilişkiyi sembolize eden günümüze ulaşmış en önemli imgelerden ikisidir.

gallery of figures who had marked the twentieth century. When The Beatles were at the height of their fame, Paul McCartney and his future biographer, Barry Miles, set up Indica Books & Gallery (1966-1970). Indica was a major exchange point for artists, dealers and musicians and it was here that John Lennon met Yoko Ono during an exhibition by the latter. The marriage and first creative collaborations between John Lennon and Yoko Ono gave rise to the avant-garde pieces *Unfinished Music No. 1: Two Virgins* (1968), *Unfinished Music No. 2: Life with the Lions* (1969) and *Wedding Album* (1969), as well as the song *Revolution 9* (*White Album*, 1968). Precisely for this LP they decided to entrust the sleeve design to another pioneer of Pop Art, Richard Hamilton, who in order to break away from the psychedelic baroque style of *Sgt. Pepper's* and *Magical Mystery Tour*, both from 1967, conceived a cover that makes a conspiratorial wink towards minimalism and conceptualism, which were emerging at that time as an alternative to pop art. Something as simple and pure as an immaculate white cardboard with the name of the band in relief, almost camouflaged, next to the randomly placed serial number, which made each cover different. In other words: ambiguity and secrecy to promote the world's most famous band and a sense of informality and mass production to achieve artistic goals. As compensation, the inside sleeve features a fantastic photographic collage of the band's four members. That same year a press photograph of Robert Fraser handcuffed to Mick Jagger, after they had both been arrested for drug possession after the police had raided Fraser's home, was transformed by Hamilton into the famous collage and oil series *Swingeing London* (1968-1969). As fruit of his declared intention to link art with life, Hamilton transformed his indignation for the arrest (Robert Fraser had to close his gallery during the months he spent in prison) into one of his most celebrated series. This work and the portrait of John Lennon and Yoko Ono in the nude, for the cover of their album *Two Virgins*, are two of the major images to have survived from the sixties that symbolize the close relationship then existing between art and pop.

Richard Hamilton

***Swingeing London 67*, karışık teknik, 1968-69**

Swingeing London 67, mixed media, 1968-69

Tate London

***Swingeing London* başlığı hem 1960'ların sonunda Londra ile özdeşleştirilen popüler tanım "Swinging City" (hareketli ve hip şehir)'ye referans veriyor, hem de Mick Jagger ve Robert Fraser'in tutuklanması üzerine hakimın kararını açıkladığı cümleye göndermede bulunuyor: "Bazen 'haşin' (swingeing) bir ceza caydırıcı bir unsur olabilir."**

The title *Swingeing London* combines a reference to late 1960s London's popular designation as "The Swinging City" with a reported statement by the judge presiding over the hearing of Mick Jagger and Robert Fraser that, "There are times when a swingeing (severe) sentence can act as a deterrent."



tr

en

"All Tomorrow's Parties"

-

Andy Warhol
ve The Velvet
Underground

"All Tomorrow's Parties"

-

Andy Warhol
and The Velvet
Underground

Andy Warhol portresi, fotoğraf, 1967
The Velvet Underground & Nico albümünden
 Özel koleksiyon
 The portrait of Andy Warhol, photograph, 1967
 From *The Velvet Underground & Nico* album
 Private collection

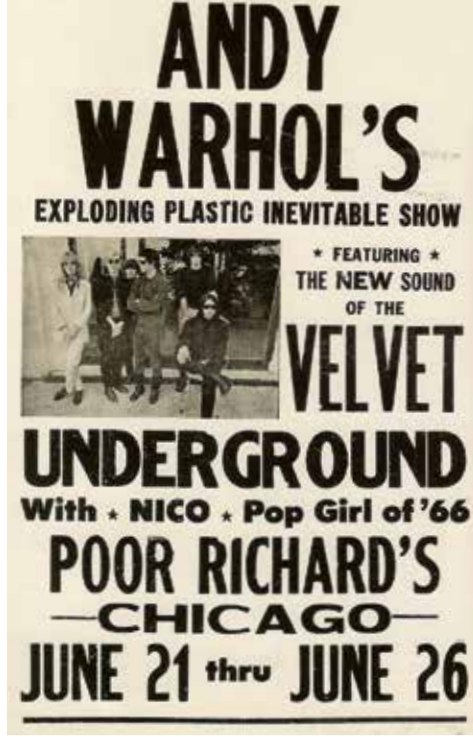
Andy Warhol ve The Velvet Underground'ın iki yıl süren ortaklığının avangart sanat ile rock müzik arasındaki ilişkiyi iyice belirginleştirdiğini artık birçok yazar kabul ediyor. Stephen Shore, Billy Name ve Nat Filkenstein gibi Warhol'un çevresinden fotoğrafçıların çalışmalarından da anlaşıldığı üzere, altmışların ortalarında Warhol'un The Factory adıyla bilinen stüdyosu New York yeraltı kültürünün merkez üssü halindeydi. The Factory'de çok farklı dünyalar bir araya gelmişti, öyle ki müzik eleştirmeni Mary Harron'ın (1980, 2003) da dediği gibi, "Warhol ile The Velvet Underground'ın bir araya gelmesi kaçınılmazdı." Aslında Warhol'u, deneysel enstrümantasyon, kakofonik gürültü ve New York'un arka sokaklarında yaşanan hayatın en sefil yanlarını tasvir eden sözlerin cüretkâr bir biçimde bir araya getirilerek oluşturulmuş bir müzik tarzına sahip bu grupla tanıştıran asistanı Gerard Malanga idi. The Velvet Underground'ın müziği, dönemin hippie jenerasyonunda belirgin olan ve 1965 ile 1970 yılları arasında Rick Griffin, Wes Wilson, Martin Sharpe ve Victor Moscoso gibi eserleri kendi başına bir sanat türü haline gelen çizerlerin tasarladığı yüzlerce saykodelik LP kapağını ve posterin o naif çiçek gücü estetiğinde ifade edilen pastoral kaçışla taban tabana zıttı.

"Müziyen olmayan" Andy Warhol'un The Velvet Underground'ın çalışmalarında nasıl bir rol oynadığı konusunda çok sayıda tartışma yaşandı. Yalnızca Andy Warhol'un grubu görsel-işitsel *happening*'lerinde kullanmış olması değil, aynı zamanda grubun ilk albümlerinin prodüktörlüğünü yapmış ve birçok kişinin gelmiş geçmiş en etkileyici rock & roll eseri olarak kabul ettiği bu albümün (o dönemlerde hiç dikkat çekmemiştii) o efsanevi kapağını tasarlamış olması da bu tartışmaları alevlendirmişti. Grup üyelerinin, üzerinde yalnızca Warhol imzasını taşıyan "soyulmamış" bir muz resmi bulunduğu için "muz albümü" olarak tanınan bu albümün kapağında grubun, isminin yer almamasını kabul etmiş olmaları özellikle ilginçtir. Ticari amaçlı grafik tasarımlarında o güne kadar böyle bir şey hiç duyulmamıştı; bu tasarım, dönemin müzik sevdalılarının bu albümü bir rock grubunun eseri olarak değil de Warhol'un o cıvıl cıvıl eserlerinden biri olarak göreceği anlamına geliyordu. Gerçekten de, tıpkı albüm kapağında olduğu gibi, *Andy Warhol, Up-Tight* (1965-1966) (Andy Warhol, Gergin) ve *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable* (1966-1967) (Andy Warhol'un Kaçınılmaz Patlayan Plastiği)



Many authors now admit that the two-year association between Andy Warhol and The Velvet Underground significantly determined the relationship between avant-garde art and rock music. By the mid-sixties, the artists' studio known, as The Factory had become the epicenter of New York underground culture, as we see in the pictures by photographers linked to Warhol's circle such as Stephen Shore, Billy Name and Nat Filkenstein. So many different worlds converged at The Factory that, as music critic Mary Harron (1980, 2003) comments, 'it was inevitable that Warhol and The Velvet Underground would meet'. Apparently it was Warhol's personal assistant, Gerard Malanga, who put the artist in contact with the band, whose music was a daring combination of experimental instrumentation, cacophonous noise and lyrics about the most sordid aspects of life in New York's back streets, which radically contrasted with the bucolic escapism of the contemporary hippie generation; also expressed through naïve flower-power aesthetics on hundreds of psychedelic LP sleeves and posters designed between 1965 and 1970 by illustrators like Rick Griffin, Wes Wilson, Martin Sharpe and Victor Moscoso, whose work became an art genre in its own right.

Much controversy has arisen over the true role that the 'non-musician' Andy Warhol played in the work of The Velvet Underground. Not only because he used the band in his audio-visual happenings but also because he produced their first album and created its legendary sleeve, regarded by many as one of the most influential rock 'n' roll recordings



başlıklarıyla duyurulan ilk ortak *happening*'lerinin hiçbir tanıtımında grubun ismi yer almamıştı. 1966 Haziranı'nda New York'taki The Dom'da ve Chicago'daki Poor Richard's'da asılan afişlerde gösterilerin duyurusu şu şekilde yapılmıştı: "The Silver Dream Factory Sunar (üstte, büyük harflerle yazılmıştı): Andy Warhol ve onun Kaçınılmaz Patlayan Plastik Gösterisi," altta, küçük harflerle "The Velvet Underground, Nico-Pop Girl 66' ile birlikte". Nico isminin afişlerde ayrıca belirtilmesi şaşırtıcı değildi çünkü , gruba bu gizemli kalın sesli Alman model ve oyuncuyu ekleyen de Warhol'du. Grup üyeleri, hayaleti andıran görünüşü nedeniyle onu bir süs gibi gördükleri için Nico'yu önce aralarına almakta tereddüt etmişlerdi. Ne var ki, Lou Reed grubun vokalisti olmayı sürdürse de, albümdeki en iyi üç parçayı (*All Tomorrow's Parties, I'll Be Your Mirror* ve *Femme Fatale*) Nico seslendirmişti. Bütün bunların albümün ticari başarısızlığında kuşkusuz etkisi olmuştu, en azından ilk versiyonunda, The Velvet Underground & Nico'nun Lou Reed ile John Cale'in kurduğu bir rock grubundan çok Warhol'un küresel sanat projesi olduğu da açığa çıkmıştı.

Warhol, New York'un avangart müzik sahnesine yabancı değildi. Daha o dönemlerde La Monte Young ve Marian Zazeela gibi birçok müzisyenle dostluk kurmuştu. Marian Zazeela daha sonra, John Cale The Velvet

Andy Warhol
"Kaçınılmaz Patlayan Plastik" posteri, 1966
"Exploding Plastic Inevitable" poster, 1966

of all time, even though at the time it passed by sadly unnoticed. What is particularly striking is the fact that the band accepted their name not to appear on the sleeve of the record, popularly known as the 'banana album'; on which there is significantly no reference to The Velvet Underground; instead we see a 'peel-able' banana signed by Warhol himself. This was something hitherto unheard-of in commercial graphic design, which suggests that music lovers at the time would have seen the record as another of Warhol's extravaganzas rather than a recording by a rock band. Indeed, just as on the album cover, the name of the band appeared nowhere in the publicity for the first joint happenings, announced as Andy Warhol, *Up-Tight* (1965-1966) and *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable* (E.P.I. 1966-1967). On the posters announcing the shows at The Dom in New York and Poor Richard's in Chicago in June 1966, information about the event appeared as follows: 'The Silver Dream Factory Presents' (above in big letters): 'Andy Warhol and his Exploding Plastic Inevitable Show', (below in smaller letters): 'featuring The New Sound of The Velvet Underground with Nico-Pop Girl of 66'. The singular allusion to Nico need not surprise us, since it was also Warhol who added this mysterious deep-voiced German model and actress to the existing quartet, who were somewhat reluctant to accept her since they regarded her ghostly presence as merely ornamental. However, although Lou Reed continued to be the lead vocalist, it was Nico who sang three of the best songs on the album: *All Tomorrow's Parties, I'll Be Your Mirror* and *Femme Fatale*. All this undoubtedly made a decisive contribution to the record's commercial failure, while revealing also that at least in its initial version, The Velvet Underground & Nico was a global artistic project by Warhol rather than the rock band founded by Lou Reed and John Cale.

Warhol was no stranger to the New York avant-garde music scene. He had already made friends with a number of musicians like La Monte Young and Marian Zazeela, who in turn had worked with John Cale before the latter joined The Velvets. Furthermore, today we know that in 1963 Warhol was on the point of forming an experimental rock band with Claes and Patti Oldenburg, which would also include Lucas Samaras, Larry Poons, Walter De Maria, La Monte Young and Jasper Johns. However, disagreements between Young and Claes Oldenburg put paid to the project. Even so, Warhol joined forces again with Young



Andy Warhol the Velvet Underground ve Nico ile
Özel koleksiyon
Andy Warhol with the Velvet Underground and Nico
Private collection

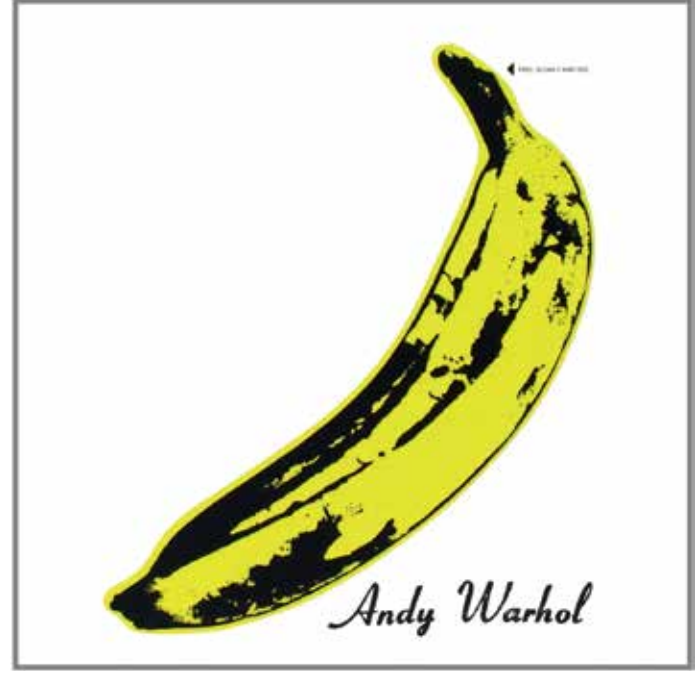


Andy Warhol
The Velvet Underground & Nico,
Albüm kapağı, 1967
The Velvet Underground & Nico,
Album cover, 1967

Underground'a katılmadan önce onunla birlikte çalışmıştı. Ayrıca bugün, 1963 yılında Warhol'un Claes ve Patti Oldenburg ile deneysel bir rock grubu (ki grupta ayrıca Lucas Samaras, Larry Poons, Walter de Maria, La Monte Young ve Jasper Johns'un olması da kararlaştırılmıştı) kurma aşamasına geldiğini de biliniyor. Ne var ki, Young ile Claes Oldenburg arasında yaşanan anlaşmazlıklar bu projeye mal olmuştu. Buna rağmen Warhol 1964'te ikincisi düzenlenen New York Film Festivali için Young ile tekrar güç birliği yaptı; Festival'de Warhol, Young'ın müziği eşliğinde dört projeksiyonla bir enstalasyon sundu. Warhol, La Monte Young'ın minimalist stratejilerinden esinlenerek *Eat, Sleep* (1963), *Kiss* (1963-1964) ve *Haircut*'ın (1963) imgelerini kullanarak bir döngü (loop) meydana getirmişti ki bu tarz Young'ın müziğinin tekrarlı yapısına bire bir uymuştu. Ocak 1966'da Andy Warhol, The Velvet Underground ile birlikte 66 dakikalık bir film çekti; filmin provasını The Factory'de yapmışlardı. Film temelde tek sekanslık bir film; çok sayıda zoom yapılarak gerçekleştirilen filmin çekimlerinde grubun dört üyesi Nico ve perküsyonda yer alan Nico'nun oğlu Ari ile birlikte doğaçlama yaparken görüntülenmişti. Filmin sonunda polis gelir ve konser yarıda kalır. Film *Exploding Plastic Inevitable* (E.P.I.) (Kaçınılmaz Plastik Patlaması) etkinliklerinde oynatılmak üzere yapılmıştı; ayrıca, John Cale'in Warhol'un The Velvet Underground ile ilgili son derece dâhiyane bulduğu fikirlerinden birine de hizmet etmekteydi, yani gruba "sahnede prova yaptırma fikrine, çünkü en iyi müzik daima provalar sırasında ortaya çıkar"dı (Victor Bockris, 1983).

Söz konusu etkinliğin ilk gösterimi 1966 baharında, East Village'in sosyal mekânlarından biri olan The Dom'da gerçekleştirilmişti. Etkinliğin Village Voice'ta yayımlanan tanıtımında "Dans etmeye ve E.P.I. ile çıldırmaya hazır mısınız?" sorusu sorulduktan sonra şunlar vaat ediliyordu: "Canlı: müzik, dans, ultra *sound*lar, görsel şov, ışık gösterileri, yiyecek, şöhretler ve filmler: HEPSİ AYNI MEKÂNDAN VE AYNI ZAMANDA". Beş film ve beş renkli slayt projektörü The Factory'den The Dom'a taşınmıştı. Gösterilen filmler arasında *Vinyl* (1965), *Blow Job* (1964), *Couch* (1964), *Mario Banana* (1964) ve *More Milk, Ivette* (1965) gibi Warhol'un en kışkırtıcı çalışmaları yer alıyordu. Deneme çekimleri (Warhol'un Malanga, Woronov, Ingrid Superstar, Ronnie Cutrone, Mario Montez ve The Velvet Underground'ın üyeleri gibi The Factory'nin müdavimi olan süperstarlarını ve diğer kişileri

Loop, The Velvet Underground'un Andy Warhol tarafından tasarlanan *Aspen* dergisinde yer alan ilk kaydı, 1966
The Velvet Underground: A Symphony of Sound (Bootleg) albüm kapağı, fotoğraf: Stephen Shore, 1966
Noise, The Velvet Underground single'ı (karton diskte Lou Reed'in fotoğrafı yer alıyor), 1967
Andy Warhol'un ilk defa Poor Richard's Chicago'da gerçekleşen Kaçınılmaz Patlayan Plastik poster
David Arranz özel koleksiyonu



in 1964 on the occasion of the second annual New York Film Festival, at which he presented an installation with four projections to accompany the music. Inspired by La Monte Young's minimalist strategies, Warhol created a loop with images of *Eat, Sleep* (1963), *Kiss* (1963-1964) and *Haircut* (1963), which fitted the composer's repetitive structures like a glove. In January 1966 Andy Warhol shot a 66-minute film with The Velvet Underground, for which they rehearsed at The Factory. The film is basically a single sequence with abundant use of the zoom showing the four members of the band improvising, accompanied by Nico and her son Ari on percussion; at the end of the film, the concert is interrupted by the arrival of the police. The film was made to be shown at the E.P.I. shows, though it also has to do with one of what John Cale regarded as Warhol's most brilliant ideas regarding The Velvets: namely that the group 'should rehearse on stage, because the best music always came out during rehearsals' (Victor Bockris, 1983).

The definitive show was premiered in the spring of 1966 at The Dom, an East Village social venue. The corresponding ad published in the Village Voice posed the following question: "Are you prepared to dance and freak out with Exploding Plastic Inevitable?" And it promised: "Live: music, dance, ultrasounds, visual show, light shows, food, celebrities and movies: ALL IN THE SAME PLACE AT THE SAME TIME". Five film and five color-slide projectors were transported from The Factory to The Dom. The films included some of Warhol's most provocative, like

Loop, first recording of The Velvet Underground, included in issue no. 3 of the magazine *Aspen*, 1966 (issue designed by Andy Warhol)
LP sleeve for *The Velvet Underground: A Symphony of Sound (Bootleg)*, with a photo by Stephen Shore, 1966
Noise, single by The Velvet Underground (cardboard picture disc featuring Lou Reed's face), 1967
Poster advertising the first Andy Warhol's *Exploding Plastic Inevitable* happening at Poor Richard's, Chicago
Private collection of David Arranz



Lou Reed, *Transformer*, albüm kapak fotoğrafı, 1972
 Lou Reed, *Transformer*, album cover photograph, 1972
 Mick Rock, RCA Records

Vinyl (1965), *Blow Job* (1964), *Couch* (1964), *Mario Banana* (1964) and *More Milk*, *Ivette* (1965). *Screen Tests* (the audio-visual ‘portraits’ Warhol made of his superstars and other people who frequented The Factory, like Malanga, Woronov, Ingrid Superstar, Ronnie Cutrone, Mario Montez and the members of The Velvet Underground) were shown, together with clips of the band rehearsing. The films were projected in multi-screen format behind the band as they played, as well as on the audience themselves and on the sidewalls. The amalgam of sounds, strobe lights and moving images combined with both sadomasochistic and blatantly pornographic scenes projected onto the side-walls, together with the lyrics of such ‘dark’ songs as *Heroin* and *Venus in Furs*, mixed with the band’s ‘atonal improvisations’, made the show an audio-visual slap in the face, as Bockris and Malanga (1983) recall.

kaydederek gerçekleştirdiği, bu kişilerin görsel-işitsel “portre”leriydi bunlar) The Velvet Underground’ı prova yaparken gösteren kliplerle birlikte gösteriliyor, film, grup çalmaya başladığı sırada sahnenin arkasına, hatta seyircilerin üzerine ve yan duvarlara çoklu ekran formatında yansıtılıyordu. Sesler, çakan ışıklar ve hareket halindeki imgelerden oluşan karışım, yan duvarlara yansıtılan sado-mazoşist ve bariz pornografik sahnelerle ve *Heroin* ve *Venus in Furs* gibi parçaların “belirsiz” sözleriyle birleşip grubun “atonal doğaçlamaları”yla karışarak konseri, Bockris ve Malanga’nın yıllar sonra (1983) tanımladığı gibi, surata inen görsel-işitsel bir tokada dönüştürmekteydi.

Warhol ile 1966’da ortak çalışmalarına başlayan film yönetmeni Ronald Nameth, kamerasıyla o *happening*’lerden birini (Chicago’daki Poor Richard’s’ta gerçekleştirilen) kaydetmiş (o *happening*’lerden günümüze kalan az sayıda sesli ve görüntülü belgelerden biri) ve ondan sonra bu filmi dünyanın çeşitli müzelerinde multimedya enstalasyonları halinde sunmuştu. John Cage ile Illinois Üniversitesi’nde çeşitli multimedya deneyleri üzerinde çalıştıktan sonra Nameth, Cage’e bu filmi renkli ışıkları, film projeksiyonları ve The Velvet Underground’ın kararsız (çoğunlukla da tehditkâr) *sound*uyla dans pistinde kıvrılıp bükülen insanların fiziksel yoğunluklarının bir arada yarattığı büyüleyici saykodelik kombinasyonu yansıtmak üzere görsel-işitsel bir “deneyim”e dönüştürmeyi teklif etti.

Film director Ronald Nameth, who began to collaborate with Warhol in 1966, managed to capture with his camera one of the few surviving audio-visual documents of those happenings (specifically the one held at Poor Richard’s in Chicago) and since then he has transformed it regularly into multimedia installations exhibited in museums all over the world. Nameth, who had already worked with John Cage on several multimedia experiments at Illinois University, had proposed to convert this film into an audio-visual ‘experience’ that would reflect the dazzling psychedelic combination of colored lights, film projections and the physical intensity of figures twisting and turning on the dance floor to the fluctuating – and often menacing – sound of The Velvet Underground.



The Velvet Underground: A Symphony of Sound (Bootleg), albüm kapak fotoğrafı, 1966
LP sleeve for *The Velvet Underground: A Symphony of Sound (Bootleg)*, 1966
Stephen Shore, World Youth Records



tr

en

Global Groove

Global Groove

-
Video sanatının
müzikal
kökenleri

-
The musical
origins
of video art

Warhol ile Nameth, rock, film ve performansı birleştiren saykodelik *happening*'lerle deneysel çalışmalar yaptığı sıralarda video sanatının öncüleri Nam June Paik, Stephen Beck, Eric Siegel ve Steina Vasulka'nın aynı konularda deneyler yapmış olması ilginçtir. Pop müzikle doğrudan ilişkileri ve müzik video estetiğine zaman içinde yaptığı etkiler nedeniyle *Beatles Electroniques* (1969) ve *Global Groove* (1973) çalışmalarını Nam June Paik'in altmışların sonları ile yetmişli yıllardaki üretiminin en önemli örnekleri olarak görülebilir. İlki (Jud Yalkut ile birlikte ürettiği), estetik açıdan, Vostell veya bizzat Paik gibi sanatçıların televizyonun yaratılmasında katkıda bulunan medya ikonlarına karşı agresif, büyü bozucu bir tavır sergiledikleri video sanatının ilk dönemlerine ait siyah beyaz ve renkli çekilmiş üç dakikalık bir parça. Bu videoda Paik, Beatles'ın televizyonda gösterilen performanslarını alıp onları görüntü ve ses olarak agresif bir yapı söküm sürecine tabi tutar. Bu videonun büyü bozucu yönü, grubun dağıldığı döneme rastgelmiş olması (grup üyeleri bu videodan iki ay sonra grubun dağıldığını resmi bir duyuruyla açıklamışlardı) dolayısıyla daha da önem kazanır. *Beatles Electroniques*'te Paik elektromanyetik araçlar kullanarak grubun fotoğrafları üzerinde doğaçlama tahribatlar (*distortion*) gerçekleştirir ve grup üyelerinin yüzleri yavaş yavaş silinerek katot dokunun arkasında kaybolur. Bütün bunlar olurken, orijinal parça besteci Ken Werner'in rastgele seçilen sesleri bir sentisayzır yardımıyla tahrip edip kolaylayarak ortaya çıkardığı *Four Loops* başlıklı bir elektronik müzik parçasıyla birlikte çalınarak Beatles'ın müziği "bozular." Dört yıl sonra Nam June Paik (John Godfrey ile birlikte) en etkileyici eserlerinden biri olan *Global Groove*'u ortaya çıkarır. *Global Groove*, dönemin televizyon formatlarının dilinin yapısını etkili biçimde ayrıştırarak video sanatında bir kilometre taşı haline gelen bir "görsel-işitsel pastiş"ti. *Global Groove*, (MTV'nin ilk dönemlerinde son derece karakteristik bir davranış olan) *zapping*, küreselleşme ve genel medya doygunluğu gibi kavramları öngörür. Pop halüsinasyonunda tipik bir estetik uygulayan Paik, videoda rock dansını (video Detroit Wheels'in *Devil With a Blue Dress*'i eşliğinde unutulmaz bir sahneyle başlar), Japon reklamlarını, John Cage, Merce Cunningham ve Allen Ginsberg'ün performanslarını, geleneksel Kore danslarını, Başkan Nixon'ın bozulmuş görüntülerini ve Charlotte Moorman'ın *TV Cello*'yu çalarken görüntüsünü karıştırarak verir. Başlıktaki "Global" terimi doğrudan McLuhan'ın *Global Village*'ına bir göndermedir ve bütün ülkelerin kablolu televizyonla birbirine

Charlotte Moorman Nam June Paik'in *TV Cello* enstlasyonunu çalıyor, fotoğraf, 1971
Charlotte Moorman performing on Nam June Paik's *TV Cello* installation, photograph, 1971
Bonino Gallery, New York

It is interesting to note that while Warhol and Nameth were experimenting with psychedelic happenings that combined rock, film and performance, the video art pioneers Nam June Paik, Stephen Beck, Eric Siegel and Steina Vasulka were researching in a similar direction. By virtue of their specific links to pop music and their a posteriori influence on music video aesthetics, I regard *Beatles Electroniques* (1969) and *Global Groove* (1973) as the two most significant examples of Nam June Paik's vast output at the turn of the sixties and seventies. The first (produced in collaboration with Jud Yalkut) is a three-minute piece, in black and white and color – that responds aesthetically to this initial era of video art in which artists like Vostell or Paik himself revealed an aggressive, demystifying attitude to the media icons that television had contributed to creating. In this video, Paik takes Beatles' performances shown on television and subjects them to an aggressive deconstruction process of both image and sound. The demystifying aspect of this video acquires even more significance in that it coincided in time with the demise of the band, as they made the official announcement that they had split up only a few months later. In *Beatles Electroniques*, Paik improvises distortions of the pictures of the group by using electromagnetic media, until their faces disappear beneath the cathode texture; at the same time, the music is 'corrupted' by juxtaposing the original song and an electronic piece entitled *Four Loops* created by composer Ken Werner on the basis of a collage of random sounds distorted by a synthesizer. Four years later, Nam June Paik – in collaboration with John Godfrey – presented one of his most influential works, *Global Groove*, an 'audio-visual pastiche' which effectively



bağlandığında olacakları öngörür. “Groove” teriminin ise o dönemlerde daha çok caz ve soul ile bağlantılı açık müzikal yan anlamları vardır. Jean-Paul Fargier’in gerçekleştirdiği bir söyleşide Paik, New York caz müzisyenlerinin kullandığı “Groove” terimini “cazı uyuşturucu kullanır gibi kullananların duyularının körelmesine işaret etmek için” seçtiğini belirtir (Jean-Paul Fargier, 1986). Dolayısıyla video sanatının müzikal kökleri Paik’in kurucu nitelikteki eserlerinde açıkça görülür.

1970’te, Nam June Paik, Paik-Abe Video Sintisayzır’ını geliştirirken, aynı tarihlerde Stephen Beck benzer özelliklere sahip bir video işlemci olan ve saykodelik ton ve formlarda müzik üreten (*Illuminated Music*, 1973) Doğrudan Video Sintisayzır’ı geliştirmekteydi. Daha iki yıl önce Eric Siegel, Elektronik Video Sintisayzır’ı geliştirmiş, onunla kendine özgü, hissedilir derecede saykodelik şu üç müzik videosunu (bu çalışmaları tanımlamak için *Psychedelevisyon* terimini üretmişti) yapmıştı: Beatles’ın aynı adlı parçasından yola çıkarak hazırladığı *Tomorrow Never Knows*, 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). Video sanatı ile saykodeli arasındaki bağ, 1967 ile 1968 yılları arasında kavramsal sanatçı Yayoi Kusama’nın gerçekleştirdiği bir dizi video performansında da son derece masumane ve etkili biçimde yansıtılmıştı. Bu performansların içinde, Jud Yalkut ile gerçekleştirdiği ve 1968’de Belgian International Experimental Film Competition’da (Belçika Uluslararası Deneysel Film Yarışması) birincilik ödülü alan *Self-Obliteration* (Özyıkım) ile 1968’de Kusama’nın Central Park’ta düzenlediği kitlesel bir *happening*’de çektiği *Love in Festival* (Festivalde Aşk) özellikle kayda değerdir.

deconstructs the language of television formats of the time, thereby becoming a landmark in video art. *Global Groove* forecasts concepts like zapping (so characteristic of the initial period of MTV), globalization and the overall saturation of the media. Applying an aesthetics typical of a pop hallucination, Paik mixes rock dancing – the video starts off unforgettably with *Devil With a Blue Dress* by the Detroit Wheels –, Japanese commercials, performances by John Cage, Merce Cunningham and Allen Ginsberg, Korean traditional dances, distorted images of President Nixon and the emblematic image of Charlotte Moorman playing her *TV Cello*. The term ‘Global’ in the title alludes directly to McLuhan’s Global Village and anticipates what would later happen when all the countries in the world would be connected to each other by cable television, while the term ‘Groove’ has clear musical connotations then linked above all to jazz and soul. In an interview with Jean-Paul Fargier, Paik explains that he had chosen the term ‘Groove’, used by New York jazz musicians to ‘denote the way the senses are blunted of those who abuse jazz as if it were a drug’ (Jean-Paul Fargier, 1986). The musical roots of video art were therefore clearly exposed in his early works.

In 1970, while Nam June Paik was developing his Paik-Abe Video Synthesizer, at practically the same time Stephen Beck was creating a video-processor of similar properties, the Direct Video Synthesizer, with which he produced music of psychedelic tones and forms (*Illuminated Music*, 1973). Only a few years earlier Eric Siegel developed the Electronic Video Synthesizer, with which in 1968 he produced three unique, markedly psychedelic music videos (*Psychedelevisyon* was the neologism he coined to define these works): *Tomorrow Never Knows*, based on the Beatles’ song of the same title, *Einstine*, a photograph of Albert Einstein colored and manipulated to the sound of music by Rimsky-Korsakov and *Symphony of the Planets*, an abstract composition in which the planetary forms spin in a spiral in unison with music by Tchaikovsky. The links between video art and psychedelia are also reflected, in an innocent, attractive way, in a series of video performances recorded in 1967 and 1968 by conceptual artist Yayoi Kusama. In particular *Self-Obliteration*, executed in collaboration with Jud Yalkut; prizewinner at the 1968 Belgian International Experimental Film Competition, and *Love in festival*, filmed in 1968 in a mass happening the artist had organized in Central Park, New York.



tr

"Satellite
of Love"

-

Fotoğraf,
performans
ve glam
estetiği

en

"Satellite
of Love"

-

Photography,
performance
and glam
aesthetics

Transformatör: Travestilik Durumları
sergi katalog kapağı, 1974
Cover for the Transformer. Aspekte der
travestie exhibition catalogue, 1974
Kunstmuseum Lucerna, Neue Galerie
am Landesmuseum Joanneum, Graz

Yetmişlerin başlarında ortaya çıkan, performans ve fotoğraf manipülasyonlarıyla kendini gösteren, toplumsal cinsiyet ve kimlik meseleleri savunucusu sanat hareketleri, tam da glam rock fenomeninin ortaya çıktığı dönemin bir ürünüdür. Çiçek çocuklar kuşağının pastoral tarzının ve progressive rock'ın gösterişçi, aşırı entelektüelleştirilmiş müziğinin aksine glam, dönemin poster ve albüm kapaklarının da yansıttığı gibi, mizahıyla ve sembollerinin aşırı kitschliğiyle dikkat çeker. Rock'taki cinsel belirsizlik ve travestiliğe yakın duruş daha ellili yıllarda Little Richard gibi sanatçılarda kendini göstermekteydi ama glam rock'ın özellikle Birleşik Krallık'ta kendine özgü bir tür olarak ortaya çıkışı ancak yetmişlerde mümkün olmuştu. Glam müzik parçaları kaba, ilkel rock *sound* fonu üzerine işlenmiş akılda kalıcı ritimler ve pop melodileriyle kendini belli eder, sözleri ise cinsel imalar ve çift anlamlarla yüklüdür. En belirgin özelliği ise kimlik ve toplumsal cinsiyet konularıyla, androjen saç model ve giysileri ve abartılı makyajlarla flört eden estetiğidir. glam'in dönemin görsel sanatları üzerinde büyük etkisi olmuştur; nitekim, 1974'te Viyana, *Transformer. Aspekte der travestie* (Transformatör: Travestilik Durumları) başlıklı sergiye ev sahipliği yapmıştı. Başlığı Lou Reed'in önceki yıl piyasaya çıkan ünlü albümünün isminden çalınan bu sergide Jurgen Klauke, Urs Luthi ve Andy Warhol gibi sanatçıların çalışmaları The New York Dolls üyeleri, Lou Reed, David Bowie ve Brian Eno (Klauke ile Luthi, Eno'ya şaşılacak derecede benziyordu) gibi travesti müzisyenlerin fotoğrafları bir araya getirilmişti.

Bu bağlamda, makyaj, likra, kanat ve oje kullanımı, cinsel kimlik temelli ideolojik mantığa meydan okurken aynı zamanda egemen tabuları yıkan bir kendini ifade etme ve kutlama eylemi haline gelmişti. Yetmişlerin başlarında Mick Rock ve Bob Gruen gibi fotoğrafçıların çektiği David Bowie ve The New York Dolls üyeleri gibi glam ikonların fotoğrafları bu hareketin en göze çarpan bazı yönleri üzerinde düşünmemizi sağlıyor, ki bu hareket içinde yer alan sanat eğitimi almış çok sayıda rock yıldızı vardı: Brian Eno, Ipswich Güzel Sanatlar Okulu'nda ressam Tom Phillips'in öğrencisi olmuştu; Bryan Ferry, Newcastle'da aynı zamanda Roxy Music albümlerinin kapaklarını tasarlayan Richard Hamilton'dan ders almıştı; David Bowie, Lindsay Kemp'ten tiyatro ve dans dersleri almıştı, ki bu da Bowie'nin konserlerinin neden zaman zaman, Iggy Pop'un konserlerindeki gibi, avangart tiyatro ve beden sanatına yakın performatif özellikler kazandığını açıklıyor.



The art movements that emerged in the early seventies in defense of gender and identity issues through performances and photo manipulation are strictly contemporaneous with the glam rock phenomenon. As opposed to the idyllic style of the 'flower-power generation' and the pretentious, excessively intellectualized music of progressive rock, glam stood out by virtue of its humor and the kitsch excesses of its symbols, as reflected in the posters and album sleeves of the time. Sexual ambiguity and leanings towards transvestitism in rock were already there back in the fifties with artists like Little Richard, but it was not until the seventies that glam rock became a genre in its own right, above all in the United Kingdom. Glam songs are characterized by catchy rhythms and pop melodies against a dirty, primitive rock sound backdrop and lyrics charged with sexual allusions and double



The New York Dolls, 1973
Mercury Records

meanings. Its most prominent characteristic, however, is its aesthetics, which plays with identity and gender, with androgynous hairdos and clothing and outrageous makeup. Glam had significant influence on the visual arts of the time; indeed, in 1974 Vienna hosted the exhibition *Transformer. Aspekte der travestie*, which stealing the title of the famous album by Lou Reed, released the previous year, combined works by artists like Jurgen Klauke, Urs Luthi and Andy Warhol with pictures of transvestite musicians such as The New York Dolls, Lou Reed, David Bowie and Brian Eno, whom both Klauke and Luthi astonishingly resembled.

In that context the use of makeup, lycra, wigs and nail varnish became an act of self-assertion and celebration which, while challenging the ideological rationale on which sexual identity was based, also broke through the dominant taboos. The pictures taken in the early seventies by photographers like Mizck Rock and Bob Gruen of glam icons such as David Bowie or The New York Dolls allow us to contemplate some of the most prominent aspects of this movement, in which there were also several rock stars who had trained in the fine arts, including Brian Eno, who was a student of painter Tom Phillips at Ipswich Art School; Bryan Ferry, who studied under Richard Hamilton in Newcastle and who designed the sleeves of the first Roxy Music albums; and Bowie, who had studied theatre and dance with Lindsay Kemp, which explains why on occasions his concerts, like those of Iggy Pop, acquired performative aspects akin to avant-garde theatre and body art.



tr

"Müziyen
olmayanlar"
ile "sanatçı
olmayanlar"
karşı karşıya
rock ile
kavramsal
sanat
karşılaşmaları

en

"Non-
musicians" vs
"non- artists"
A few
encounters
between
rock and
conceptual
art



Yetmişli yıllarda, “rock endüstrisi”nin karşı kültürel müzik hareketlerini etkisiz hale getirişi ve bu hareketlerin etrafında çok büyük, yozlaşmış bir yıldız sisteminin yapılanması, fluxus ve kavramsal sanat gibi hareketlerle bağlantılı birçok yaratıcının, rock müziği sevmelerine ve çalışmalarında öyle veya böyle bu müzikten etkilenmelerine rağmen, rock klişelerine karşı açıkça eleştirel olmasa bile mesafeli bir duruş sergilemesine yol açtı.

Rock Star (Character Appropriation) (1974) [Rock Yıldızı (Karakterden Esinlenme)] başlıklı fotoğraf dizisinde Arjantinli sanatçı David LaMelas kendini, bir canlı performans sırasında kendinden geçen bir hard-rock gitaristinin yerine koyar. Gerçekmiş duygusunu veren bu imge Cindy Sherman’ın *Untitled Film Stills*’inden (İsimsiz Film Kareleri) önceki bir tarihe aittir ve rock’a özgü olduğu düşünülen numara ve klişeleri ortaya koyar. Aynı strateji, John Mikel Euba’nın yakın zamanlara ait

During the seventies, neutralization by the ‘rock industry’ of counter-cultural music movements and the configuration around them of an excessive, decadent star system led many creators, most of whom were linked to movements like Fluxus and conceptual art, to adopt at least a distant – when not openly critical – stance regarding the stereotypes of rock, even when this was the music they still loved and continued in one way or another to influence their work.

In the series of photographs entitled *Rock Star (Character Appropriation)* (1974), Argentinean artist David LaMelas puts himself in the skin of a hard-rock guitarist who reaches the verge of ecstasy during a live performance. The image, convincingly manipulated, is earlier than Cindy Sherman’s *Untitled Film Stills*, and exposes the gimmicks and stereotypes of what was supposed to be the authenticity of rock. The same strategy, although this time transferred to the field of video and

Jon Mikel Euba
Dakikada Bir. İstanbul’da Yedi Dakika,
 video, 2005
 Sanatçının izniyle
One per Minute. Seven Minutes in
Istanbul, video, 2005
 Courtesy of the artist



One Minute of Silence (2003-2005) (Bir Dakikalık Sessizlik) başlıklı çalışmalarına atfedilebilir (her ne kadar bu strateji bu sefer video alanına aktarılmış ve oyuncular kullanılmış olsa da). *One Minute of Silence*, aralara toplumsal cinsiyetle ilgili yorum ve düşüncelerin serpiştirildiği, rock tarihinin üzerine inşa edilen rock'a özgü (ve gülünç derecede fallokratik) pozların tamamını içeren bir pozlar galerisiydi. Douglas Gordon'un *Bootleg* (Kaçak Müzik) dizileri (1996) çerçevesinde, The Rolling Stones, The Smiths ve The Cramps'in korsan konserlerinin (ki korsan oldukları için aslına en uygun örneklerdi) projektörlerle son derece yavaşlatılmış çekimler halinde yansıtılarak gerçekleştirilen video enstalasyonlarında da benzer bir amaç güdülmüştü. Her iki örnekte de sesin yokluğu ve yavaşlatılmış çekim bir yabancılaştırma etkisi yaratmakta ve rock yıldızlarının (Euba'nın videolarında oyuncuların, Gordon'un videolarında da grup üyelerinin bizatihi kendilerinin) aşırı pozlarını kendi kendinin parodisi haline getirmektedir.

Son derece benzer yapılaraya sahip şu üç videodaki parodi ve melankoli karışımı hava (avangart sanat ile pop müziğin ayartıcılık ve iletişim mekanizmaları üzerine ironik bir yorum meydana getiren bir karışım) kayda değerdir: John Baldessari'nin çalışması *Baldessari Sings LeWitt* (1972) (Baldessari LeWitt Söylüyor), Vito Acconci'nin çalışması *Theme Song* (1973) (Tema Şarkısı) ve yine Douglas Gordon'un bir çalışması olan *Douglas Gordon Sings The Best of Lou Reed and The Velvet Underground* (For Bas Jan Ader) (1994) [Douglas Gordon, Lou Reed ve The Velvet Underground'ın En İyi Parçalarını Söylüyor (Bas Jan Ader'e İthafen)]. İlki John Baldessari'nin Sol LeWitt'in *Kavramsal Sanat Üzerine* (1967) yazdığı otuz beş cümleyi ABD ulusal marşı gibi çok tanınan melodilere uydurarak okuduğu bir performans çalışması. Bice Couriger'ın bu performansla ilgili değerlendirmelerinde ifade ettiği gibi, Baldessari burada dili yazılı biçiminden ayırarak giderek basitleşen, didaktik bir özellik kazanan ve kendi içinde çelişen bir yapı benimser.

John Baldessari
***Baldessari LeWitt Söylüyor*, video, 1972**
Electronic Arts Intermix (EAI),
New York izniyle
Baldessari Sings LeWitt, video, 1972
 Courtesy of Electronic Arts Intermix
 (EAI), New York

using actors, may be appreciated more recently in the series *One Minute of Silence* (2003-2005) by Jon Mikel Euba: an entire gallery of genuinely rock – and ridiculously phallocratic – poses on which the history of rock has been built, interspersed with comments and reflections on gender. A similar objective was pursued by the video installations with extremely slow-motion projections of pirate concerts (which as such represented the height of authenticity) by The Rolling Stones, The Smiths and The Cramps from Douglas Gordon's *Bootleg series* (1996). In both cases, the absence of sound and the slow-motion camera generate an effect of estrangement which takes the exaggerated poses of the rock stars to the limit of self-parody, both when the stars are actors, as in the case of Euba's videos, or the band members themselves, as in the case of Gordon's.

A mixture of parody and melancholy (which constitutes an ironic comment on the mechanisms of seduction and communication of avant-garde art and pop music) may be appreciated in three very similarly structured videos: *Baldessari Sings LeWitt* (1972) by John Baldessari, *Theme Song* (1973) by Vito Acconci and *Douglas Gordon Sings The Best of Lou Reed and The Velvet Underground* (For Bas Jan Ader) (1994), again by Douglas Gordon. The first is a performance by John Baldessari in which he sings each of Sol LeWitt's thirty-five, *Sentences on Conceptual Art* (1969) and forces LeWitt's text so that it adapts to well-known melodies, including the national anthem of the United States. As Bice Couriger points out in this case, Baldessari dissociates language from written form, thereby assuming an increasingly simplified and didactic structure that contradicts itself from within. As he declares in his hilarious, delicate, inexpressive introduction, his wish is to help LeWitt's phrases to 'escape', because 'they have been concealed for too long in exhibition catalogues', and by singing them he aspires to helping them reach 'a much wider audience' to the rhythm of popular songs. In *Theme Song*, Acconci pursues apparently much simpler strategies and objectives and records himself in a domestic setting with the camera in the foreground, lazily and perversely performing songs by The Doors, Bob Dylan and Van Morrison accompanied by music from a cassette recorder. Acconci speaks/ sings as if in a monologue through which he establishes an extremely close relationship with the observer. Lastly, in *Douglas Gordon Sings The Best of Lou Reed and The Velvet Underground* (For Bas Jan Ader), the British artist seems to

O neşeli, hassas, ifadesiz 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 amaçlamaktadır. *Theme Song*'da ise Acconci'nin daha basit strateji ve hedefler peşinde olduğu görülür, kameranın ön planda yer aldığı bir ev ortamı içinde, kasetten çaldığı The Doors, Bob Dylan ve Van Morrison'ın şarkılarına son derece tembelle hareketlerle eşlik eder. Acconci bir monolog içindeymiş gibi konuşarak/söyleyerek gözlemci ile son derece yakın bir ilişki kurar. *Douglas Gordon Sings The Best of Lou Reed and The Velvet Underground (For Bas Jan Ader)* çalışmasında ise İngiliz sanatçı yirmi yıl sonra Acconci'nin performansının bir parodisini yapar gibidir, çünkü benzer bir ev ortamı içinde yere uzanmış ve gözleri kapalı halde kulaklıktan The Velvet Underground'un bir albümünü dinlemektedir; albümdeki parçalar kolektif hafızanın bir kısmını oluşturuyordur. Sanatçının zaman zaman fısıldadığı melodileri duyarız yalnızca, böylece zihnimizde orijinal enstrümantasyonu "yeniden inşa" etmeye zorlanırız. Başlıkta geçen Bas Jan Ader, Gordon'un hayranlık duyduğu tanınmamış Hollandalı bir kavramsal sanatçıdır.

Yoko Ono gibi sanatçılar insanları kafalarının içinde müzik dinlemeye teşvik ederken, saygın İspanyol ses sanatçısı José Iges bu imkânı hayranların, plâklarının mikroskobik ses izlerini takip ederek idollerinden gizli mesajlar almaya çabalama takıntısına taşır. *Dylan in Between* (2001) (Aradaki Dylan), bazılarının Bob Dylan'ın bir uzunçalarında parçalar arasındaki boşluklarda fark ettiklerini söyledikleri "artık sesi" adeta bir psikofoniymişçesine derleyip toplar. Dylan hayranı olduğunu itiraf eden José Iges, bizi uzaktan da olsa idollerimizle ilişkilendirebilecek bir nesne arayışına götüren bu mitomani ile alay eder, bunu yaparken de 4'33" ile mutlak sessizliğin olmadığını gösteren John Cage'e atıfta bulunarak "burada, bu aynı zaman aralığında, iki sessizliğin bir olmadığını fark ediyoruz..." der.

Ancak, rock kültürüne, onun yabancılaştırma mekanizmalarına duyulan hayranlık ile bu mekanizmaların eleştirisini bir araya getiren bir bakış açısıyla yaklaşan bir kavramsal sanatçı varsa o da Dan Graham'dır. Graham'ın rock'a duyduğu ilgi, Christian Marclay'in

parody Acconci's piece twenty years later, since he appears lying on his back with eyes closed in a similar domestic setting, listening through headphones to an album by The Velvet Underground, the songs of which form part of the collective memory. All we hear, however, are the melodies whispered from time to time by the artist, so that we are forced to mentally 'reconstruct' the original instrumentation. The Bas Jan Ader in the title is the name of an obscure Dutch conceptual artist admired by Gordon.

While artists like Yoko Ono encouraged people to listen to music in their heads, the prestigious Spanish sound artist José Iges transfers this possibility to fans' obsession with seeking secret messages from their idols in the micro-grooves of their records. As if it were a kind of spectral psychophony, *Dylan in Between* (2001) collates the 'residual sound' that some say they perceive in the short spaces between the songs on an LP by Bob Dylan. José Iges (a confessed Dylanite) laughs at the mythomania that leads us to search for any object that may be linked, however remotely, to our idols, but by doing so he also refers back to John Cage, who reveals through 4'33" that absolute silence does not exist, while Iges himself points out that 'here, in the same time lapse, we realize that no two silences are alike...'

But if there is a conceptual artist who has approached rock culture from a viewpoint, in which fascination for and, criticism of its alienating mechanisms come together, then this artist is Dan Graham. As in the work of Christian Marclay, Graham's interest in rock is linked to performance, although also to punk and no wave, movements in which it is not always necessary to know how to play an instrument in order to create music. Indeed, at the beginning of his career Graham was already collaborating with musicians from that generation like The Static, Theoretical Girls, Minor Treat, Glenn Branca and, more recently, Sonic Youth. As has already been pointed out on several occasions, Graham's installation *Performance / Audience / Mirror* (1977) seems to reproduce the mechanisms of a punk-rock concert, where the stage is a dramatized space in which the audience is reflected. To this end, he designed a device that allows the audience to see themselves as reflected in a mirror placed behind the performer and thereby become aware of their own existence as a public mass.



çalışmalarında da olduğu gibi, performansla ve müzik yapmak için enstrüman çalmayı bilmenin çok da gerekli olmadığı punk ve no wave gibi hareketlerle alakalıdır. Nitekim, kariyerinin başlarında Graham, The Static, Theoretical Girls, Minor Treat, Glenn Branca ve daha yakın zamanlarda Sonic Youth gibi o jenerasyondan müzisyenlerle ortak çalışmalar yapmıştı. Daha önce de belirttiği üzere, Graham'ın sahnenin seyirciyi yansıtan dramatize edilmiş bir alan haline getirildiği *Performance/Audience/Mirror* (1977) (Performans/Seyirci/Ayna) isimli enstalasyonu, bir punk-rock konserinin mekanizmalarını yeniden üretir gibidir. Bu amaçla Graham, seyircinin grubun arkasına yerleştirilmiş bir aynadan kendini görmesini, böylece seyirci kitlesi olarak kendinin farkında olmasını sağlayan bir düzenek tasarlamıştı.

Graham, görsel-işitsel makalesi *Rock My Religion*'da (1983) ise müzik kültürlerinin etrafını kuşatan bütün paradoks ve çelişkileri din ile

However, it is in his audio-visual essay *Rock My Religion* (1983) that Graham adopts a viewpoint in which all the paradoxes and contradictions surrounding music cultures are displayed through a provocative thesis on the relationship between religion and rock. Conceived initially as an article in which he established parallels between the conduct of some religious communities that settled in the United States in the eighteenth century and the alienation mechanisms deriving from the messianic attitude of a number of rock stars during the sixties and seventies, Graham juxtaposes texts, quotes, interviews, old drawings and engravings, film footage and archive images; performances by Elvis, Jim Morrison, Henry Rollins and Patti Smith; and specific compositions for the video by Glenn Branca and Sonic Youth. Very often, extensive captions are superimposed featuring words from the narrator, and sometimes the sound comes out on one side and the pictures on the other. The end result is a kind of audio-

Christian Marclay, *Ghost (I Don't Live Today)* albüm kapağı (The Kitchen, New York'ta canlı kaydedilmiştir), 1985

Christian Marclay, *Replay* sergi kataloğu, Cité de la Musique, Paris, 2007

David Arranz özel koleksiyonu

Sleeve for *Ghost (I Don't Live Today)* by Christian Marclay (recorded live at The Kitchen, New York, 1985)

Catalogue for the Christian Marclay, *Replay* exhibition, Cité de la Musique, Paris, 2007

Private collection of David Arranz



Dan Graham, Tony Oursler
& Laurent P. Berger

*Otuzunu Geçmiş Hiç Kimseye
Güvenme: Senaryo Taslağı,*
enstalasyon, 2004

Thyssen-Bornemisza Art Contemporary
Koleksiyonu, Viyana izniyle
*Don't Trust Anyone Over Thirty: The
Storyboard, installation, 2004*
Courtesy of the Thyssen-Bornemisza
Art Contemporary Collection, Vienna

rock arasında ilişki kuran provokatif bir tez dolayısıyla teşhir eden bir görüş açısı benimsemiştir. 18. yüzyılda ABD'ye yerleşen bazı dini toplulukların davranışları ile altmışlı ve yetmişli yıllarda birçok rock yıldızının mesihçi tavırlarından kaynaklanan yabancılaştırma mekanizmaları arasında paralellikler kuran bir makale olarak tasarladığı bu çalışmasında Graham metinleri, alıntıları, söyleşileri, eski resim ve gravürleri, arşiv film ve fotoğrafları, Elvis, Jim Morrison, Henry Rollins ve Patti Smith'in performanslarını ve Glenn Branca ile Sonic Youth'un bu video için besteledikleri parçaları yan yana getirir. Görüntülerin üzerine sık sık anlatıcının sözlerini içeren büyük harflerle yazılmış başlıklar bindirilir, kimi zaman da ses bir taraftan gelir, görüntüler diğer taraftan. Sonunda, Jean-Luc Godard'ın filmleri ile John Heartfield ve sitüasyonistler'in kolajlarını hatırlatan, silinmiş bir parşömeni andıran görsel-işitsel bir şey çıkar ortaya.

Dan Graham'ın son çalışmalarından biri (Tony Oursler, Rodney Graham ve Laurent P. Berger ile ortak çalışmıştır) *Don't Trust Anyone Over Thirty* (2004) (Otuzunu Geçmiş Hiç Kimseye Güvenme) başlığını taşır. Kuklalarla gerçekleştirilen bir rock opera olan bu eser ilk kez Art Basel Miami'de, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (Viyana) tarafından sahnelenmiş ve bu gösterimde post punk grubu Japanther de yer almış. Graham burada içinde performans, tiyatro, video projeksiyonu ve

visual palimpsest that recalls both the work of Jean-Luc Godard and the collages by John Heartfield and the Situationists.

One of Dan Graham's latest works (in collaboration with Tony Oursler, Rodney Graham and Laurent P. Berger) is entitled *Don't Trust Anyone Over Thirty* (2004). It is a rock opera with puppets originally presented at Art Basel in Miami, produced by Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna, and featuring the post-punk band Japanther. Graham created a heterogeneous work which includes performance, theatre, video projections and live music, not to reveal rock's potential when it comes to creating a new idiom that would integrate other arts but rather to highlight its contradictions having walked on the wild side and to show how all its utopias had crumbled.

Lastly, in an audio-visual register that combines video-clip aesthetics with the most highly activist strands of conceptual art, we should focus attention on the work of Afro-American artist Tony Cokes. For almost three decades, this video artist, both independently and as member of the X-PRZ art band, has devoted himself to a detailed examination of the uses and meanings of image and sound in popular culture, and particularly in the pop music industry, to which he dedicates bitter reflections on race, genre and class. Most of his work, and above all

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

canlı müziğin olduğu, rock'ın diğer sanatları da kapsayan yeni bir tarz geliştirme potansiyelini ortaya koymaktan çok, işe eleştirel yaklaşarak, onun çelişkilerini vurgulayan ve onun bütün ütopyalarının nasıl yerle bir olduğunu gösteren heterojen bir eser meydana getirmiştir.

Son olarak, video klip estetiğini kavramsal sanatın aktivist yönleriyle birleştiren görsel-işitsel çalışmalar listesinde Afrika kökenli Amerikalı sanatçı Tony Cokes'un eserlerine de değinmek gerekir. Cokes, neredeyse otuz yıl boyunca, gerek bağımsız çalışmalarında gerekse X-PRZ sanat grubuyla yaptığı çalışmalarda, popüler kültürde, özellikle de (kendisini ırk, tür ve sınıfla ilgili tatsız düşüncelere sevk ettiğini ifade ettiği) pop müzik endüstrisinde imge ve ses kullanımı ve onların anlamları üzerine ayrıntılı incelemelerde bulunmuş bir video sanatçısı. Çalışmalarının büyük bir bölümü, özellikle de pop manifestoları, imge, ses, yazılı metin ve dış seslerin art arda tekrarlanması, sonra da rock, hip-hop ve elektro gruplarının müziklerinden alınan kısa bölümlerle, şarkı sözleri, Sitüasyonist Enternasyonal bildirimleri ve Barbara Kruger gibi sanatçılar ile Morrissey gibi şarkıcıların özlü sözleriyle ritmik bir biçimde yeniden birleştirilmesi esasına dayalıdır. Kendisinin ve başkalarının eleştiri metinleri üzerinden pop müziğin bütün imgeselliğini gelişmiş kapitalizmin mantığında belirlenmiş ekonomik ve ideolojik koşullandırma unsurları üzerine inşa ettiğini göstermeye çalıştığı *The Pop Manifestos*'un (1998-2010) (Pop Manifestoları) Sol LeWitt'in *Kavramsal Sanat Üzerine Cümleler*'inin video-klip karşılığı olduğu söylenebilir.



his pop manifestos, are based on the sequential repetition of images, sounds, printed texts and voices off, rhythmically recombined with snippets of music by rock, hip-hop and electro bands, song lyrics and Situationist International proclamations, and sententious statements by artists like Barbara Kruger and singers like Morrissey. *The Pop Manifestos* (1998-2010) may be seen as a video-clip response to Sol LeWitt's *Sentences on Conceptual Art*, in which through his own and others' critical texts he attempts to show that pop music has built up its entire imagery on the basis of economic and ideological conditioning factors determined by the logic of advanced capitalism.



tr

Sitüasyonizm
ve Punk

en

Situationism
and Punk

Sex Pistols'ın *Anarchy In The U.K.*
single tanıtım afişi, 1976
Özel koleksiyon
Sex Pistols' *Anarchy in the U.K.*
single promo item, 1976
Private collection

Punk hareketi tarihçisi Jon Savage (1991), adeta Richard Hamilton'ın 1956 yılında yaptığı o ünlü pop art tanımlamasını alıntılar (aynı zamanda da yapısını sökmek) istercesine punk müziğini, onu şu veya bu şekilde popun karanlık yüzüne yerleştiren bir sıfatlar kümesi olarak tanımlar: “marjinal, uluslararası, karanlık, kabileci, yabancılaşmış, yabancı, kara mizah yüklü [...]”. Katartik ve son derece fiziksel unsurları nedeniyle punk gruplarının bazı konserlerinin zaman zaman Artaud veya Beden Sanatı ve Viyana Eylemciliği gibi hareketlerle ilişkilendirilebileceği ifade edilmişse de, şarkı sözleri ve albüm kapaklarında Dada ve Guy Debord'un Sitüasyonist Enternasyonal'inin izlerine rastlarız. Gerçekten de punk fanzinleri, ideolojik ve estetik duruşları çok farklı olsa da, Dada yıllığının önermeleri ve Guy Debord'un *Mémoires* (Anılar) isimli kitabında (punk hareketinin ortaya çıktığı yetmişli yılların ortalarından çok önce yayımlanmış bir punk kitabıydı bu) sözünü ettiği *détournement*'lerle (ters döndürme) son derece uyum içindedir. *Mémoires*'ın 1958'deki ilk baskısının kapağında zımpara kâğıdı kullanılmıştı; kültürün ticarileşmesini ve kapitalist sistem içinde para karşılığında dağıtılmasını açıkça reddeden bir tavidir bu.

Debord'dan çok etkilenmiş kişilerden biri de, birçok anlamda İngiliz sanat eğitimi sisteminin bir ürünü olsa da, Malcolm McLaren'di. Croydon Art School'unda (Croydon Güzel Sanatlar Okulu) Jamie Reid ve Fred Vermorel ile birlikte okumuş olan McLaren, pop müzik endüstrisinden sanatına şekil veren bir araç olarak yararlanmıştı. Kendisinin de belirttiği gibi, “Siyaset ve dünya hakkında bildiğim her şeyi sanat tarihinden öğrendim”. Yetmişlerde ve takip eden yıllarda Malcolm McLaren eksantrik yönetim sanatını birçok ticari teşebbüste uygulamaya sokmuştu: Vivienne Westwood ile birlikte açtığı butikten Sex Pistols ve Bow Wow Wow gibi grupların menajerliğine kadar. McLaren'in biyografi yazarı Fred Vermorel (2006), “Sex Pistols bir sanat eseridir!” ifadesini kullanır. “Sex Pistols'ın olumsuz tavrı aslında dünya için bir nimettir” der Jon Savage (1991); Savage'a göre, “eyleme geçmeyi (bu insanın kendinden büyük bir şeye teslim olması anlamına gelse bile) mümkün kılan, böylece gerçekleşebilecek bir aşkınlık biçimi sunan ‘cehennem’i güçle donanmış bir çekim/reddetme mekanizmasıydı”.

Görsel anlamda, İngiliz punk'ının ana figürü ünlü tasarımcı Jamie Reid idi. Reid, birçok Dada kolajından ve başı bandajlı, ağzı çengelli



As if he wished to quote – and at the same time deconstruct – Richard Hamilton's famous 1956 definition of pop art, the historian of the punk movement, Jon Savage (1991), defined its music as a set of epithets that in one way or another place it on the dark side of pop: ‘fringe, international, dark, tribal, alienated, foreign, charged with black humor [...]’. And although on occasions it has been pointed out that certain concerts by punk bands might be associated by virtue of their cathartic and deeply physical factors with Antonin Artaud or with movements like body art and Viennese Actionism, in the song lyrics and album sleeves we detect the legacy of Dada and Guy Debord's Situationist International. Indeed, punk fanzines, however much their ideological and aesthetic stances may vary, get along perfectly with the premises of the Dada almanac and the *détournements* that Guy Debord had written in his *Mémoires*, a punk book published long before the movement emerged in the mid-seventies. The front cover of the first edition, which appeared in 1958, was designed using glass paper; a gesture of explicit

Jamie Reid
“Tanrı Kraliçeyi Korusun”, poster, 1977
Özel koleksiyon, s. 68
“God Save the Queen”, poster, 1977
Private collection, p. 68

Sex Pistols'ın *God Save the Queen*
single kapağı, 1977
Özel koleksiyon, s. 69
Sex Pistols' *God Save the Queen*
single cover, 1977
Private collection, p. 69







"Gelecekte Çok Sık Rahatsız Olan Bir Gençlik", poster, Mayıs 1968
Özel koleksiyon
"A Youth Disturbed Too Often by the Future", poster, May 1968
Private collection

rejection of the commercialization of culture and its distribution in exchange for money in the capitalist system.

A figure much influenced by Debord, although in many senses he is a product of the British art school system, is Malcolm McLaren (a fellow student of Jamie Reid and Fred Vermorel at Croydon Art School), who used the pop music industry as a basis to give shape to his art. As he himself said 'Everything I know about politics and the world I've learnt from art history'. In the seventies and following, Malcolm McLaren put his eccentric art of management into practice in a number of enterprises: from the boutique he opened with Vivienne Westwood from managing bands like Sex Pistols and Bow Wow Wow. 'Sex Pistols are a work of art!' proclaimed his biographer Fred Vermorel (2006). 'The negative attitude of Sex Pistols is in fact a gift to the world' stated Jon Savage (1991); according to this author 'Sex Pistols were an attraction/rejection mechanism endowed with "infernal" power that made it possible to go into action, even if only to surrender – to something bigger than oneself –, thereby offering a possible form of transcendence'.

iğneyle tutturulmuş bir öğrencinin tasvir edildiği bir 68 Mayıs afişinden esinlenerek, 1977'de Kraliçe Elizabeth'in tahta çıkışının elliinci yılı kutlamaları sırasında Sex Pistols'ın ilk single'larından birinin kapağında kraliçenin dudaklarını çengelli iğneyle tutturmuştu. Punk'ın en az müziği kadar güçlü görsel bir unsuru olmadan anlaşılamayacağı düşüncesinde olan Reid, McLaren ve Vivienne Westwood'la suç ortaklığı yaparak punk estetiğinin ana unsurlarını organize etti.

Beni olayın kendisi ilgilendirmiyordu. Punk'ı en az yüz yıl geçmiş olan, kökleri Rusların ajitasyon propagandalarına, Sürrealizme, Dada'ya ve Sitüasyonizm'e kadar uzanan bir sanat hareketinin bir parçası olarak görüyordum. John Lydon ile Sitüasyonistler ve Suburban Press hakkında epeyce konuştuk. Sex Pistols, sol siyasetin mesajlarını kavrayamayan insanlara fikirleri doğrudan aktarmanın mükemmel bir aracı gibi görünüyordu [...].

Aylar sonra Reid, Sex Pistols'ın *Never Mind the Bollocks, Here's The Sex Pistols* (1977) başlıklı ilk uzunçalarının kapağını tasarladı; kapakta

In visual terms, the figure of reference in British punk is Jamie Reid, the famous designer who put a safety pin in Queen Elizabeth's lips during the 1977 Jubilee celebrations on the cover of one of the Sex Pistols' first singles, taking as his model a number of Dada collages and a May 1968 poster showing a student with his head bandaged and his lips sealed with a safety pin. Reid orchestrated the main components of punk aesthetics in connivance with McLaren and designer Vivienne Westwood, who contended that punk could not be understood without a visual component at least as powerful as the music.

It was not the phenomenon itself that interested me. I saw Punk as part of an art movement that dated back at least one hundred years, with its roots in Russian agitation propaganda, Surrealism, Dada and Situationism. I used to talk quite a lot with John Lydon about the Situationists and the Suburban Press. Sex Pistols seemed to be the perfect vehicle through which to convey ideas directly to those people who were unreceptive to messages from the political left wing [...].

kasten sabun tozu reklamlarını taklit eden bir tasarım kullanmıştı. Albüm kapağı, “bollocks” (taşak) sözcüğü kullanıldığı gerekçesiyle Nottingham Sulh Ceza Mahkemesi’nde açılan bir davanın konusu oldu. Buna rağmen albüm satışları artmaya devam etti. Sex Pistols için yaptığı tasarımlarda Jamie Reid modern grafik tarzın bazı ilkelerini yeniden tanımlayarak fotokopilerden kolaj yapmak gibi ucuz yöntemler sayesinde üretimde bağımsızlığı ve demokratikleşmeyi canlandırmış ve grafik sanatının teknik beceri ve beğeniden ziyade yaratıcı ve ideolojik yönlerine ağırlık vermeyi teşvik etmişti. Bugün “viral” ve “gerilla” olarak tanımladığımız birçok davranış biçiminin kökleri Reid’in geliştirdiği kavramlara uzanır; Reid, yetmişlerde Londra’nın merkezini tartışmalarla yol açan çıkartmalarıyla donatmıştı ve yerel bir provokatif anarşist gazete olan Suburban Press’in kurucu ortaklarından. Reid, bina işgalcileri, siyasi mahkûmlar, siyahi ve feminist hareketlerin desteğiyle kendi afişlerini, dergilerini ve el ilanlarını üretmişti. Suburban Press’in ruhu zaman içinde örnek oluşturmuş ve 1977’de Londra’da çıkmaya başlayan ilk punk fanzinlerine esin kaynağı olmuştu; üç temel gitar akoru şemasını yayımlamış ve insanları kendi işlerini “Kendi başlarına yapma”ya teşvik eden (ki “Kendin Yap” sözü, nihilist “Gelecek yok” sözüyle birlikte en sitüasyonist punk bildirisi haline gelmişti) *Sniffin’ Glue* bu fanzinlerden biriydi.

Bu bağlamda, dada/sitüasyonizm ile punk arasındaki ilişkiler konusunda Amerikalı yazar Greil Marcus’un *Ruj Lekesi* (1989) (Lipstick Traces) isimli kitabı önemli bir başvuru kaynağıdır. Marcus bu kitabında sanat ile müzik mecralarının çakıştığı kültür hareketleriyle ilgili Foucaultcu bir soy araştırmasına girer, görsel sanatçı ve müzisyenlerin ütopya ile siyaseten yanlış alanlara doğru kaydığı o anlar (genelde çok kısa bir zaman dilimini kapsar bu) üzerinde özellikle durur. Marcus’un bu kitabı, punk’ı McLaren gibi “büyük rock ‘n’ roll dolandırıcılığı” olarak görmekten çok artık onu postüla ve ikonografileri Mike Kelley (Destroy All Monsters ve Sonic Youth ile birlikte çalışmıştır), Raymond Pettibon (Black Flag ve Sonic Youth ile birlikte çalışmıştır), Kendell Geers, Banks Violette, Claude Leveque, Steven Parrino, Olaf Breuning ve Marc Bijl gibi belli bir sınıflandırmaya sokulamayan sanatçılarınkine benzer bir estetik ve etik tanımlayan bir hareket olarak kabul eden birçok görsel-işitsel sanatçı için hâlâ bir başvuru kaynağıdır.

Months later he designed the sleeve for the band’s first LP, entitled *Never Mind the Bollocks, Here’s The Sex Pistols* (1977), which was a deliberate imitation of soap powder ads. The sleeve was the object of an obscenity case at the Nottingham Magistrates’ Court, due to the use of the word ‘bollocks’. Even so, sales of the album continued to rise. In his designs for Sex Pistols, Jamie Reid redefined some of the principles of the modern graphic idiom, thereby stimulating independence and democratization of production through cheap procedures such as collage based on photocopies and fostering creative and ideological aspects as opposed to those of technical skill and good taste. Many of the forms of conduct we would now define as ‘viral’ or ‘guerrilla’ have their origins in the concepts developed by Reid, who back in the seventies plastered the center of London with his controversial stickers and co-founded Suburban Press, a local provocative anarchist newspaper. Reid produced his own posters, reviews and pamphlets in support of squatters, political prisoners, and the black power and feminist movements. The spirit of Suburban Press eventually set a precedent and came to constitute a source of inspiration for the first punk fanzines that began to circulate in London in 1977, like *Sniffin’ Glue*, which published the diagrams for the three basic guitar chords and encouraged people to ‘Do It Yourself’, which together with the nihilist ‘No future’ became the most situationist of punk proclamations. In this context, an essential reference point when it comes to articulating relations between Dada/Situationism and punk is *Lipstick Traces* (1989) by the American writer Greil Marcus, in which the author establishes a Foucaultian genealogy of cultural movements in which a convergence exists between the art and music scenes, laying especial emphasis on those moments – of very short duration in general – in which both visual artists and musicians moved in the territory of utopia and of the politically incorrect. Marcus’ book is still a point of reference for many audio-visual creators who no longer regard punk as that ‘great rock ‘n’ roll swindle’ as McLaren called it, but rather as a movement whose postulates and iconography define an aesthetics and an ethics, as in the case of unclassifiable artists like Mike Kelley (a collaborator with Destroy All Monsters and Sonic Youth), Raymond Pettibon (collaborator with Black Flag and Sonic Youth), Kendell Geers, Banks Violette, Claude Leveque, Steven Parrino, Olaf Breuning and Marc Bijl.



tr

"Jet Set
Experimental"

-

New York
sahnesi,
1980-1990

en

"Jet Set
Experimental"

-

The New York
scene,
1980-1990

Downtown 81, yön. Edo Bertoglio,
 oyuncular: Jean-Michel Basquiat ve Debbie Harry, 1981
 Downtown 81, dir. Edo Bertoglio,
 cast: Jean-Michel Basquiat and Debbie Harry, 1981

Marc Masters ve Dominic Molon'un (2007) ifade ettiği gibi, altmışların sonlarında Andy Warhol ile The Velvet Underground arasındaki ortaklıktan sonra Patti Smith ve Richard Hell gibi kişiler ile Television, The Ramones, Blondie ve Talking Heads gibi gruplar ortaya çıkana kadar New York'taki avangart sanat ile rock müziği sahneleri arasında belirgin bir yeniden uzlaşma gerçekleşmedi. Smith ve Richard Hell beraberlerinde bir sanat ve edebiyat temeli ve Robert Mapplethorpe'un stilize fotoğrafları ile (bu fotoğraflar Patti Smith ve Television'ın ilk albümlerinde kullanılmıştı) Roberta Bailey'nin sokak enstantanelerinin (The Ramones ve Richard Hell & The Voivoids'un birçok albümünde kullanılmıştı) görsel olarak tanımladığı ilk New York punk sahnesinin yaratılmasını sağlayan müzikal bir odak getirdiler.

New York punk rock'ının ne yaptığının en çok bilincinde olan "sanatsal" grubu no wave idi. Birçok kişi onu, elli yıllık etkileşim süreci içinde sanat ile rock müziği arasındaki işbirliğinin en güçlü noktası olarak kabul eder. No wave, adeta ilkel bir saldırganlığa sahip Lydia Lunch's Teenage Jesus & The Jerks'ten ahenksiz punk-funk ezgileriyle tanınan James Chance & The Contortions'a, caz-elektro füzyonlarıyla bilinen DNA ve Mars'tan, Glenn Branca, Rhys Chatham ve Phillip Glass gibi klasik müzik eğitimi almış deneysel müzisyenlere ve The Residents (San Francisco kökenli bir grup) ve müziği elektronik müziğin radikal bir biçimini içeren ve biraz fluxus'un müziğini andıran Suicide grubundan Alan Vega gibi görsel-işitsel avangart çevresinden kişilere kadar envai çeşit performansçı, besteci ve görsel sanatçısıyla (çoğu zaman bu üçü bir aradaydı) özdeşleştirilen bir türdü. Vega, kent çöplerini kullanarak grubun parçalarının sağlıklı atmosferini çağrıştıran ışık enstalasyonları da gerçekleştirmişti. Bütün bu grup ve sanatçılar bugün efsanevi punk gece kulüpleri olarak anılan CBGB, The Mudd Club ve Max's Kansas City gibi yerlerde gerçekleştirilen etkinliklerde bir araya gelmekteydi. No wave'in ve onun o "keskin atonal ve ahenksiz müziği'nin (Dominic Molon, 2007) ortaya çıkışıyla birlikte etkinlikler Artists Space, The Kitchen ve White Columns gibi performans ve görsel sanatlarla bağlantılı alternatif kuruluşlarda, hatta sanat galerilerinde düzenlenmeye başladı. The Kitchen gibi mekânlarda plak, video, kitap ve performanslar Christian Marclay, Laurie Anderson, Robert Ashley, Charles Atlas, Beastie Boys, John Cage, Joan Jonas, Meredith Monk, Steve Reich, Arthur Russell, Talking Heads,



As Marc Masters and Dominic Molon (2007) have noted, after the collaboration between Andy Warhol and The Velvet Underground at the end of the sixties, rapprochement between the avant-garde art and rock music scenes in New York was not significantly reactivated until the emergence of figures such as Patti Smith and Richard Hell and bands like Television, The Ramones, Blondie and Talking Heads. Smith and Richard Hell brought with them grounding in art and literature and a musical focus that served to create the first New York punk scene, defined by the iconographic, stylized photographs by Robert Mapplethorpe – used for the first albums by Patti Smith and Television – and the more street snapshots by Roberta Bailey – featured on several albums by The Ramones and Richard Hell & The Voivoids.

The most self-consciously 'arty' faction of New York punk rock was known as no wave, a strand that in the opinion of many was the most rigorous collaboration between art and rock music of their fifty years of interaction. It was associated with a motley group of performers, composers and visual artists (often the three things at the same time) ranging from the almost primitive aggression of Lydia Lunch's Teenage Jesus & The Jerks and the dissonant punk-funk of James Chance & The Contortions to the jazz-electro fusions of DNA and Mars (made famous thanks to the LP *No New York*, produced by Brian Eno), via classically-trained experimental musicians like Glenn Branca, Rhys Chatham and Phillip Glass and figures from the audio-visual avant-garde such as The Residents (who came from San Francisco) and Alan Vega, of Suicide, whose music incorporated a radical form of electronics vaguely reminiscent of Fluxus. Vega also created light installations using urban garbage that evoked the unhealthy atmosphere of the songs by his band. All these bands and artists came together in performances that





Jean-Michel Basquiat ve Keith Haring tarafından tasarlanan albüm kapakları David Arranz özel koleksiyonu
Record sleeves designed by Basquiat and Keith Haring
Private collection of David Arranz

- Rammellzee, *Test Pressing*, 1982
- The Offs, *First Record*, 1984
- Malcolm McLaren, *Duck Rock*, 1983

Punk ve no wave albüm kapakları, 1977-1981
Sleeves for punk and no wave records, 1977-1981

Television, *Marquee Moon*, 1977, by Robert Mapplethorpe
Richard Hell & The Voivoids, *Blank Generation*, 1977, by Roberta Bayley
James White and The Blacks, *Off White*, 1979
Lydia Lunch, *Queen of Siam*, 1980, by George Dubose
Glenn Branca, *The Ascension*, 1981, by Robert Longo

Steina ve Woody Vasulka ile Bill Viola gibi önemli sanatçılar tarafından üretilmekteydi; bütün bu eserler, bugün Electronic Arts Intermix video dağıtımçıının arşivlerinde bulunuyor.

New York punk ve no wave ile bağlantılı çoğu sanatçı farklı disiplinlerden gelmekte ve kendilerini başlarda performans ve yeni görsel-işitsel araçlarla ifade etmekteyse de, East Village'de yaşayan birçok yeni dışavurumcu ressam da bu kültür sahnesine aktif biçimde dahil olmuştur. Bu ressamlar arasında Jean-Michel Basquiat (Gray ile birlikte çalışmış ve Rammellzee ve The Offs gibi deneysel hip-hop gruplarının albüm kapaklarını tasarlamıştır), Keith Haring (Malcolm McLaren'a albüm kapakları tasarlamış ve Grace Jones'un video klipleri ile konserlerinin sahne tasarımlarını gerçekleştirmiştir) ve Robert Longo [Richard Prince ile birlikte Menthol Wars grubunun bir üyesiydi, Glenn Branca'nın ilk albümlerinden birinin kapağını *Men in the Cities* sergi dizisindeki fotoğraflardan biriyle tasarlamış, ayrıca Golden Palominos (1982), World Saxophone Quartet (1982), Megadeth (1986), R.E.M. (1987) ve New Order (1988) gibi grupların müzik videolarını çekmiştir] gibi önemli isimler sayılabilir. Çeşitli müzisyen ve sanatçıyı bir araya getirmiş olan bu ilham verici ortam, yönetmenliğini Edo Bertoglio'nun yaptığı, Basquiat ve Debbie Harry'nin rol aldığı *Downtown 81* adlı filmde yansıtılmaktadır. Aynı bağlamda Roberto Longo, arkadaşlarını The Contortions ve Bertoglio'nun filminde sahneyi Basquiat ile paylaşan DNA gibi no wave gruplarının konserlerinde gördükleri spazmodik dans hareketleri yaparken çektiği fotoğraflarla *Men in the Cities* (1980) (Kentlerdeki İnsanlar) başlıklı ikonik dizisini yaratmıştır.

İsviçre kökenli görsel-işitsel sanatçı Christian Marclay de seksenlerdeki no wave hadisesiyle birlikte ortaya çıkanlardan biriydi. Marclay, *The Bachelors*, *Even* (grup Duchamp'a ithafen bu ismi almıştı) ve *Mon Ton Son* gibi gruplarda çalışmıştı. O dönemlerde vinil plakların ve eski "dönüştürülmüş" pikapların çeşitli biçimlerde manipülasyonu, tahrip edilmesi ve yeniden kullanıma sokulması temeline dayalı performanslar ve müzik kayıtları gerçekleştirmişti. *Fast Music* (1982), *Record Players* (1984) ve çeşitli mekânlarda tüm zemini yüzlerce vinil plak döşeyerek gerçekleştirdiği ve içeri girenlerin kaçınılmaz olarak plakları ezdiği (punk ve no wave sahnesinden olduğu kadar fluxus ve

took place in a network of what are now legendary punk nightclubs, such as the CBGB, The Mudd Club and Max's Kansas City, although with the advent of no wave, with its 'sharply atonal and dissonant music' (Dominic Molon, 2007), performances began to be held in alternative institutions linked to the performing and visual arts like the Artists Space, The Kitchen and White Columns, and even in art galleries. At venues such as The Kitchen albums, videos, books and performances were produced by key artists such as Christian Marclay, Laurie Anderson, Robert Ashley, Charles Atlas, Beastie Boys, John Cage, Joan Jonas, Meredith Monk, Steve Reich, Arthur Russell, Talking Heads, Steina and Woody Vasulka and Bill Viola, now available from the archives of Electronic Arts Intermix video distributor.

Although most of the artists linked to New York punk and no wave were multi-disciplinary and expressed themselves above all through performance and the new audio-visual media, a number of famous neo-expressionist painters who lived in the East Village actively participated in the cultural scene, including such significant figures as Jean-Michel Basquiat (who played with noise group Gray and produced record sleeves for experimental hip-hop bands like Rammellzee and The Offs), Keith Haring (who designed sleeves for Malcolm McLaren and contributed to the mise en scène for video clips and performances by Grace Jones) and Robert Longo (who formed part of the band Menthol Wars with Richard Prince and illustrated, with one of his paintings from the *Men in the Cities* series, one of the first albums by Glenn Branca, as well as producing music videos for bands like Golden Palominos (1982), World Saxophone Quartet (1982), Megadeth (1986), R.E.M. (1987) and New Order (1988). This stimulating scene that brought together musicians and artists of all kinds is reflected in the experimental film, *Downtown 81* by Edo Bertoglio, starring Basquiat and Debbie Harry. In this same context, Robert Longo created his iconic series of drawings *Men in the Cities* (1980) on the basis of a set of photographs taken of his friends performing the spasmodic dances they saw in concerts by no wave bands like The Contortions and DNA, who in Bertoglio's film appear sharing the stage with Basquiat himself.

Christian Marclay, sound and visual artist of Swiss origin, was another figure to emerge from the no wave phenomenon in the eighties.



beden sanatı'ndan etkilenmiş bir performanstı bu) müdahaleleri bu soyağacına ait çalışmalardır. Seksenlerin başlarında Marclay, Laurie Anderson'ın *viophonografı* (1976) ile Charlotte Moorman'ın çaldığı *TV Çello*'nun (1969) organolojik kuzeni *fonogitar* (1982) adlı melez bir enstrüman keşfetmiş, böylece kendi gitarlarını yapan Sonic Youth üyeleri Thurston Moore ve Lee Ronaldo veya eski kırık Telecaster'ını tamir eden ve onu The Clash (1977) albümünde çalan Joe Strummer benzeri gitaristler gibi punk'ın "Kendin Yap" ilkesini kendine mal etmişti. *Fonogitar*, Marclay'in omzuna asılı bir gitarmış gibi çaldığı "ayarlanmış" bir pikap; onunla Jimi Hendrix'in ruhunu çağırdığı ve gitarı bir orkestra gibi çalan bu gitar kahramanının rüyasına alaycı biçimde cevap veriyormuş gibi yaptığı *Ghost. I Don't Live Today* (1985) (Hayalet. Ben Bugün Yaşamıyorum) başlıklı video performansında da gördüğümüz gibi, rock yıldızlarının ünlü sahne klişelerinin parodisini yapmaktaydı: "*Ghost*, Jimi Hendrix'e ithafen yapılmış bir çalışmaydı [...].

He performed in bands like The Bachelors, Even (a name that pays homage to Duchamp) and Mon Ton Son, and dating from that period are his first performances and music recordings based on varying degrees of manipulation, destruction and re-utilization of vinyl and old 'transformed' record players. Belonging to this genealogy are works such as *Fast Music* (1982) and *Record Players* (1984) and his interventions in immersive spaces with floors tiled of hundreds of vinyl, which were inevitably trodden on by everyone who entered, actions equally influenced by movements like Fluxus or body art as well as by punk and the no wave scene. In the early eighties, Marclay invented a hybrid instrument, the *phonoguitar* (1982), an organological cousin of Laurie Anderson's *viophonograph* (1976) and the *TV Cello* played by Charlotte Moorman (1969), and he appropriated for himself the punk precept "Do It Yourself" in a way reminiscent of guitarists Thurston Moore and Lee Ranaldo of Sonic Youth, who built their own guitars, or



Hendrix'in plaklarını çaldım, pikabın kolunu ileri geri hareket ettirerek pikap iğnesiyle onları çizdim ve çıkan sonucu amfiye gönderip *feedback* aldım. Bir de *wah-wah* pedalı kullandım. Çıkan ses çok güçlüydü. Taşınabilir pikap çevremde dönüp Hendrix'in hareketlerini taklit etmeme imkân tanıdı. Hendrix'in hoşuma giden tarafı, enstrümanın sınırlarını tanımaması, yeni sesler peşinde olmasıydı, bu gitarın yakmak anlamına gelse bile[...]. Gerçek anlamda bir ayındı. Bir anlamda Jimi Hendrix olmuştum." Marclay'in, sanatın rock'a ihtiyacı olan eleştirel söylemleri dile getirme yeteneğini iade etmesini sağlayan kapasitesini vurgulamayı başardığı çalışma, *Guitar Drag* (2000) (Gitar Sürükleme) adlı video enstalasyonu oldu. 1998'de Teksas'ta bir kamyonetin arkasında sürüklenerek öldürülen Afrika kökenli Amerikalı James Byrd, Jr.'a ithafen yapılmış, "punk şiiri" olarak nitelendirilebilecek bir çalışmaydı bu. Videoda bir amfiye bağlı Fender Stratocaster marka bir elektrogitar bir kamyonetin arkasında Teksas çayırları boyunca uzanan, James Byrd, Jr.'un katline tanık olmuş otoyolda sürüklenir. Birkaç dakika içinde gitarın bütün telleri paralanıp gövdesi titreşerek arada sırada Sonic Youth gibi grupların müziklerindeki gibi yoğun ve 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 duygu katmak için süresi uzatılarak verilmiş bir insan bedeni görüntüsüne dönüştürerek ABD'nin güney eyaletlerindeki siyahilere yönelik linç olaylarını hatırlatır; aynı şekilde bu görüntü, Hendrix, Townshend, Cobain ve diğer gitar parçalayanların [Largen ve Bread'in efektist video enstalasyonu *Crash*'te (2008) (Çarpışma) de görülen bir durumdur bu] şehvani teşhirciliğini de akla getirir. *Guitar Drag*'de Marclay Punk'ı Blues'un hamlığıyla birleştirir ama onun o sayısız eserlerine tanıdık olanlar bu çalışmasının aynı zamanda fluxus

Christian Marclay
Fonogitar performansı, 1982
Phonoguitar performance, 1982

of Joe Strummer, who was happy to fix up the old smashed-up Telecaster he plays on the album *The Clash* (1977). The phonoguitar is a 'tuned' record player that Marclay played as if it were a guitar hanging from his shoulder, which allowed him to parody the famous stage stereotypes of rock stars, as we appreciate in his video performance *Ghost (I Don't Live Today)* (1985), a performance that invokes the ghost of Jimi Hendrix and seems to respond cynically to the dream of the guitar hero who played guitar as if it were an orchestra: 'Ghost was a tribute to Jimi Hendrix [...]. I played records by Hendrix, scratched them with the stylus by rubbing the player arm over the grooves and sent the result to the amplifier to get feedback. I also used a wah-wah pedal. The sound was very strong. This portable record player allowed me to move around and appropriate Hendrix's movements. What I liked about him was the way he disregarded the limits of his instrument, looking for new sounds, even if this meant burning his guitar [...]. It was a genuine ritual. In a way, I became Jimi Hendrix'. But the piece in which Marclay managed to express art's capacity to restore rock's needed force to articulate critical discourses is the video installation *Guitar Drag* (2000), a 'punk poem' that pays homage to James Byrd, Jr., an Afro-American who was dragged to death behind a pick-up truck in Texas in 1998. A Fender Stratocaster, connected to an amplifier, was dragged behind a truck over the same fields and desert highways in Texas that had seen the murder of James Byrd, Jr. In a matter of minutes, all the strings broke and the guitar body vibrated, creating excruciating sound textures that occasionally recall bands like Sonic Youth. The damaged body of the Fender evoked in seconds all the tragic legends associated with the history of rock and sonic violence united to the image of the disintegration of the instrument converted the guitar into an emotive prolongation of the human body, reminiscent of black lynching in the American south, to the same extent that it reminds us of the orgiastic exhibitionism of Hendrix, Townshend, Cobain and other guitar batterers (also present in the effective video installation *Crash* [2008] by Largen & Bread). In *Guitar Drag*, Marclay connects punk with the rawness of blues, although those familiar with his extensive oeuvre will also perceive that it also owes much to movements like Fluxus and body art.

Another key figure in New York's eighties scene was Tony Oursler, member of The Poetics, a band formed by students at the California

ve beden sanatı gibi hareketlere de çok fazla şey borçlu olduğunu anlayacaklardır.

Seksenlerin New York sahnesinin önemli isimlerinden biri de The Poetics grubu üyesi Tony Oursler'di. The Poetics, yetmişlerin sonlarında performans, avangart müzik, dans ve imgelerle yeni medya araçlarını kullanarak deneysel çalışmalar yapmaya meraklı California Institute of the Arts'tan (Kaliforniya Güzel Sanatlar Fakültesi) bir grup öğrencinin kurduğu bir müzik grubuydu. Grubun üyelerinden biri de Mike Kelley'di (bu gruba katılana kadar yetmişli yıllarda Destroy All Monsters ile birlikte çalışmıştı). Oursler içinde resim, heykel, fotoğraf, video ve The Poetics'in etkinliklerinden oluşan müzik kayıtlarının olduğu ve sonunda *The Poetics Project (1977-1997)* (Poetics Projesi) başlığıyla tamamlanan devasa bir görsel-işitsel enstalasyon çerçevesinde neredeyse yirmi yıl boyunca Kelley ile zaman zaman bir araya gelerek ortak çalışmalar yapmıştı. Oursler 2004'te, içinde kuklaların yer aldığı *Don't Trust Anyone over Thirty* adlı rock operada Dan Graham ve post-punk grubu Japanther ile birlikte çalışmış, esere projeksiyonlarla katkıda bulunmuştu. Bugün Viyana'daki Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Koleksiyonu'nda yer alan ve rock operayla aynı adı taşıyan enstalasyona onun bu projeksiyonları da dahil edilmiştir. Rock ve avangart müziği bir araya getirmesi bakımından Oursler'ın Tony Conrad, Ikue Mori, Zeena Parkins, James Thirlwell, Steven Vitiello, Kim Gordon ve Sonic Youth'tan Lee Ronaldo gibi müzisyenlerin insan boyutunda yedi projeksiyonunu içeren *Sound Digressions in Seven Colors (2006)* (Yedi Renkte Ses Sapmaları) başlıklı o anısal video enstalasyonu da söz etmeye değer. Oursler müzisyenlerin her birine müziklerinin video enstalasyonunda diğer altı müzisyenin müziğiyle karışık olarak çalınacağı bilgisini verdikten sonra onlardan tek başlarına doğaçlama yapmalarını istemiş. Hoparlörler onları gelişigüzel çalıştıran bir aygıtla beraber ekranların yüzlerine gömülmüş. Bu şekilde Oursler enstalasyonuna, hem John Cage'in teorilerini, hem de gerçeküstücülerin leziz cesetlerini akla getiren bir şans unsuru katmış. Sahneye her konuşunda bu enstalasyon onu ziyaret edenlere farklı bir deneyim sunuyor.

Art School in the late seventies, who shared the same curiosity for experimenting with new media through performance, avant-garde music, dance and image. Another member of the band was the artist Mike Kelley (who in turn had been collaborating with Destroy All Monsters since the seventies). Oursler worked intermittently with Kelley over almost twenty years on a monumental audio-visual installation that included painting, sculpture, photography, video and recorded music based on the activities of the band and eventually entitled *The Poetics Project (1977-1997)*. In 2004 Oursler collaborated with Dan Graham and the post-punk band Japanther on the rock opera *Don't Trust Anyone over Thirty*, featuring puppets, to which he contributed a number of projections that were finally included in the installation of the same title, which now forms part of the Thyssen-Bornemisza Art Contemporary collection. Furthermore, by virtue of its mixture of rock and avant-garde music, also worth noting is his monumental video installation *Sound Digressions in Seven Colors (2006)*, seven human-scale projections of musicians like Tony Conrad, Ikue Mori, Zeena Parkins, James Thirlwell and Steven Vitiello, together with Kim Gordon and Lee Ronaldo of Sonic Youth. Oursler asked each of them to improvise alone, in the knowledge that their music would subsequently be mixed with that of seven more players in the video installation. The loudspeakers are integrated into the surface of the screens with a device that activates them at random. Oursler thus introduced a chance element that recalls both the theories of John Cage and the exquisite legacy of the Surrealists, and once placed on stage, the installation is always a different experience for the people who visit it.



Tony Oursler
Yedi Renkte Ses Sapmaları, video enstalasyon, 2006
Sound Digressions in Seven Colors, video installation, 2006
 Dominic Molon, *Sympathy for the Devil. Art and Rock and Roll since 1967*, Yale University Press, 2007



tr

Londra -
New York -
Madrid?

en

London -
New York -
Madrid?

Joan Morey
***Nueva Ola o Desencert* (kısa versiyon), video, 2004**
 Sanatçının izniyle
Nueva Ola o Desencert (short version), video, 2004
 Courtesy of the artist



Bu açıdan değerlendirildiğinde, post-punk ve no wave'in görsel sanatlarda yarattığı şok dalgasının hâlâ bir şekilde etkisini sürdürdüğünü, hatta sanatlarında müziğin önemli bir rol oynadığı farklı ülkelerden genç sanatçılar üzerinde de etkili olduğunu söylenebilir. Marc Bijl (Hollanda), Olaf Breuning ve Pipilotti Rist (İsviçre), Rita Ackermann (Macaristan), Jonathan Messe (Almanya), Tobias Bernstrup (İsveç), Terence Koh (Çin), Kendell Geers (Güney Afrika), Banks Violette, Kembra Phaler, Nick Zinner ve Fischerspooner (ABD) bu sanatçılar arasında sayılabilir; ayrıca İspanya'dan (özellikle video sanatı alanında) Carlos T. Mori, Chema Alonso, Enrique Marty, Joan Morey, Pepo Salazar, Aitor Saraiba, Salvador Cidrás, Ana Laura Aláez ve Carles Congost gibi uzun bir isim listesi sıralanabilir. Bu şok dalgasının ilk etkileri (ki 1960 ile 1970 yılları arasında doğan çok sayıda İspanyol sanatçının bu tür estetikle ilgilenmesinin nedenini kısmen açıklar bu) ilginç biçimde Movida (1979-1989) yıllarında Madrid'de, Palomo Chamorro'nun sunduğu La Edad de Oro gibi sanat ile müziği birleştiren televizyon programlarında, multimedya sanatçısı

Seen in perspective, the shockwave of post-punk and no wave in relation to the visual arts is still in some way active, even for artists of younger generations from different countries, for whom music plays a crucial role in their art. Such artists include Marc Bijl (Holland), Olaf Breuning and Pipilotti Rist (Switzerland), Rita Ackermann (Hungary), Jonathan Messe (Germany), Tobias Bernstrup (Sweden), Terence Koh (China), Kendell Geers (South Africa), Banks Violette, Kembra Phaler, Nick Zinner and Fischerspooner (USA) and a long list of Spanish video artists in particular – like Carlos T. Mori, Chema Alonso, Enrique Marty, Joan Morey, Pepo Salazar, Aitor Saraiba, Salvador Cidrás, Ana Laura Aláez and Carles Congost. Its most immediate impact was seen (and this would partially explain the considerable number of Spanish artists born between 1960 and 1970 interested in this kind of aesthetics), curiously enough, in Madrid during the years of the Movida (1979-1989), to the point where television programs that combined art and music like La Edad de Oro, presented by Paloma Chamorro, alternative venues like Espacio P, run by the multi-media artist Pedro Garhel, and concert halls



Alaska y los Pegamoides
 Grandes éxitos albüm kapağı, 1982
 Grandes éxitos album cover, 1982
 Gorika Duo

Pedro Garhel'in işlettiği Espacio P gibi alternatif mekânlarda ve müdevimlerini sanatçıların, performansçıların, müzisyenlerin ve film yönetmenlerinin oluşturduğu, bazılarının New York'taki The Kitchen ve CBGB'nin İspanya versiyonu olarak gördüğü La Via Lactea ve Rock-Ola gibi konser salonlarında görülmüştü.

Movida ile ilgili anlatılan efsanelerde o renkli hareketin doğum yerinin, Las Costus adıyla bilinen ressam grubunun ev/stüdyosu olduğu belirtilir. Burası, geçiş döneminde Madrid'in alternatif bohemlerinin hepsinin müdavimi olduğu, bir çeşit "çingene The Factory" diyebileceğimiz bir yerd. Alaska, Los Pegamoides adlı grubuyla söylediği *Quiero ser un bote de Colón* (1980) adlı şarkısının klipi için kendisine bir elbise çizecek birilerini aramaktaymış. Ona o ressamların stüdyosunu önermişler ve orada başka bir ressam, Guillermo Pérez Villalta, Olvido Gara'ya (Alaska) La Manchalı bir film yönetmeninin (o sıralarda henüz tanınmayan Pedro Almodóvar) bir film için genç bir punkçı kız aradığını söylemiş... gerisi herkesin malumu zaten. Efsaneler bir yana, işin aslı o hareketin en sahici Rock gruplarından bazıları arasında yakın ortak çalışmalar vardı. Movida

like La Via Lactea and Rock-Ola, frequented by artists, photographers, performers, musicians and film directors, were seen by some as our particular version of The Kitchen and the CBGB in New York.

The 'mythology' of the Movida identifies as the birthplace of that variegated movement the home/studio of the group of painters known as Las Costus, a kind of 'gypsy The Factory' frequented by the entire Madrid alternative bohemia during the transition years. Alaska needed someone to paint her a dress for the video clip of the song *Quiero ser un bote de Colón* (1980), performed with her group Los Pegamoides. She was advised to visit those painters' studio and it was there that another painter, Guillermo Pérez Villalta, told Olvido Gara that there was a filmmaker from La Mancha (the then unknown Pedro Almodóvar) who was looking for a young punk girl to star in a movie... the rest is history. Mythologies apart, the fact is that close collaboration certainly took place between some of the most genuine rock bands of that movement – Alaska y Los Pegamoides, Radio Futura, The Zombies, Aviador Dro, Derribus Arias and Parálisis Permanente – with painters – Guillermo Pérez Villalta (*Personajes saliendo de un concierto de rock*, 1979)

hareketinde yer alan grup ve sanatçıların bazıları şunlardı: Alaska y Los Pegamoides, Radio Futura, The Zombies, Aviador Dro, Derribos Arias ve Parálisis Permanente; ressamlar, Guillermo Pérez Villalta (*Personajes saliendo de un concierto de rock*, 1979) ve Herminio Molero (orijinal Radio Futura'nın Brian Eno'su), fotoğrafçılar, García-Alix, Ouke Lele ve Pablo Pérez Mínguez (Alaska, Parálisis Permanente, Ana Curra, Gabinete Caligary, Poch, Coyotes, Ilegales ve diğerlerinin ikonik albüm kapaklarının yaratıcıları) ve Almodóvar ile Iván Zulueta gibi film yönetmenleri. Bununla beraber, Héctor Fouce'nin belirttiği gibi, Movida bir Madrid hareketiydi çünkü o dönemlerde müzik endüstrisi oraya odaklanmıştı; buna rağmen bu harekette Endülüs, Katalonya, Galiciya, Bask Bölgesi ve başka yerlerden müzisyen ve sanatçılar da yer almış ve Madrid'le paralel olarak Vigo, Valensiya, Gijón, Barselona ve León gibi kentlerde son derece ilginç müzik sahneleri oluşturulmuştu.

and Herminio Molero (the Brian Eno of the original Radio Futura) –, photographers – García-Alix, Ouke Lele and Pablo Pérez Mínguez (the creators of iconic album sleeves for Alaska, Parálisis Permanente, Ana Curra, Gabinete Caligary, Poch, Coyotes, Ilegales and others) – and filmmakers, like Almodóvar and Iván Zulueta. Nonetheless, as Héctor Fouce has pointed out, the Movida was a Madrid phenomenon because at that time the music industry was centered in the Spanish capital; even so, it involved musicians and artists from Andalusia, Catalonia, Galicia, the Basque Country and elsewhere, and parallel to Madrid, highly interesting music scenes were generated in cities such as Vigo, Valencia, Gijón, Barcelona and León.



Guillermo Pérez Villalta
Sahne. Rock Konserinden Çıkanlar, 1979
Scene. Figures Leaving a Rock Concert, 1979
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Collection



tr

Gençliğin
sesi

en

The sound
of youth

Sonic Youth Sensational Fix sergi kataloğu, Roland Groenenboom (ed.), Walter König, 2009
Sonic Youth Sensational Fix exhibition catalogue, Roland Groenenboom (ed.), Walter König, 2009



Rock müziğin yıllardır birçok sanatçının işleyip geliştirdiği akustik ve görsel niteliklerinin bu füzyonu bugün seksenlerin başlarında no wave sahnesinde ortaya çıkan Sonic Youth grubuyla birlikte doruğa ulaşmıştır. Dominic Molon ve Roland Groenenboom'dan, avangart sanat ile ana akım müzik arasındaki uçurumu birleştirme bakımından Rock & Roll fenomeninin hiçbir ürününün Sonic Youth ile boy ölçüşemeyeceğini öğreniyoruz. Gerek deneysel ses stratejilerini uygulama biçimleri bakımından gerekse albüm kapakları, müzik videoları ve ortak sanat enstalasyonları aracılığıyla görsel kimliklerini yaratırken Judith Barry, Richard Kern, Mike Kelley, Raymond Pettibon, Richard Prince, Jeff Wall, Gerhard Richter, Tony Oursler, Rita Ackermann, Marnie Weber ve Dan Graham gibi tanınmış çağdaş sanatçılarla kesintisiz bir ilişki içinde olmaları bakımından Sonic Youth eşsizdi. Grubun etkinlikleri fluxus, beat şiiri, The Factory, punk ve no wave, kavramsal ve avangart sanat, seksenlerin başlarındaki hardcore, deneysel noise rock, çağdaş müzik ve bağımsız sinemayı birleştirir. Thurston Moore'un seksenlerin başlarında no wave sahnesiyle derin ilişki içinde olduğu ve Christian Marclay gibi müzisyen/sanatçılarla ortak çalışmalar yaptığı, Lee Ranaldo'nun Glenn Branca'nın grubunun üyesi olduğu ve Kim Gordon'ın kariyerinin başlarında *Artforum*'un

This fusion of the acoustic and visual qualities of rock music, cultivated by a number of artists for decades, has today reached a kind of apotheosis with the band Sonic Youth, which emerged from the no wave scene in the early eighties. As we learn from Dominic Molon and Roland Groenenboom, possibly no other product of the rock 'n' roll phenomenon equals Sonic Youth when it comes to bridging the gap between the artistic avant-garde and mainstream music, both in their application of experimental sound strategies and in their permanent dialogue with acknowledged contemporary artists like Judith Barry, Richard Kern, Mike Kelley, Raymond Pettibon, Richard Prince, Jeff Wall, Gerhard Richter, Tony Oursler, Rita Ackermann, Marnie Weber and Dan Graham, to create their visual identity through album sleeves, music videos and collective art installations. The band's work combines Fluxus; beat poetry, The Factory, punk and no wave; conceptual and avant-garde art; the hardcore of the early eighties; experimental noise rock; contemporary music and indie cinema. This need not surprise us if we bear in mind Thurston Moore's deep involvement in the no wave scene in the early eighties and his many collaborations with musician/artists such as Christian Marclay, Lee Ranaldo's membership of Glenn Branca's group, and Kim Gordon's beginnings as an artist and art critic



sanatçılarından ve sanat eleştirmenlerinden biri olduğu ve sergi küratörlüğü yaptığı düşünülürse bu bizi şaşırtmamalı. David Byrne Düsseldorf'taki *Sensational Fix* sergisini ziyaret ettiğinde, "Sonic Youth bir rock grubundan çok bir sanatçı grubu" demişti. Bu grubu olağanüstü yapan şey (ki bu özelliği onu grup üyelerinin kendilerine yakın gördüğü The Velvet Underground ile eşit bir seviyeye yerleştirir) müziklerinin deneysel doğası ticari dolaşıma girmesine engel olduğu için hiçbir zaman milyonları bulan satış rakamına ulaşmamasına rağmen, son yirmi yılın ilginç sanat ve rock olaylarının çoğunu önemli ölçüde etkilemiş olmasıdır. Grup Kurt Cobain'in entelektüel modeliydi, Neil Young gibi önceki jenerasyondan hayranları vardı, elektro gitar *sound'*unu tekrar tanımladığı ve noise rock'ın tohumlarını ektiği şüphesizdi. Bugünden geriye bakıldığında: Sonic Youth olmasaydı günümüz müziği çok farklı olurdu denebilir.

for Artforum and as an exhibition curator. When David Byrne visited the *Sensational Fix* exhibition in Dusseldorf, he commented that 'Sonic Youth are a group of artists rather than a rock band'. The extraordinary thing about this band – which places them practically on a par with The Velvet Underground, in whom they mirrored themselves – is that although they never sold millions of records, because the experimental nature of their music kept them apart from the commercial circuit, they have exerted a pivotal influence on most of the interesting art and rock phenomena of the past twenty years. They were Kurt Cobain's intellectual models, had fans from preceding generations like Neil Young, undoubtedly redefined the sound of the electric guitar and sowed the seeds for noise rock. Surely we are now in a position to say that today's music would be very different if Sonic Youth had never existed.



tr

"Aklını
Özgür Kıl...
Kıçın da Onu
İzleyecektir"

-
Dans müziği
politikaları

en

"Free Your
Mind... and
Your Ass
Will Follow"

-
Dance music
politics



Dance Music Culture and Politics of Sound (2003) isimli etkileyici kitaplarında Jeremy Gilbert ile Ewan Pearson dans müziğinin bireysel ve kolektif ütöpik özgürlük mekânları yaratan bir aracı olma potansiyeline büyük oranda sahip olduğunu iddia eder. Gerçekten de, çok sayıdaki müzik altkültürünün bariz biçimde falokratik rock estetiğine ve “Art Rock” adıyla bilinen müzik türünün bazı temsilcilerinin [örneğin, Glenn Branca gibi bazı müzisyenlerin Rock’ın kompozisyon yapısından R&B köklerini atma niyetini (ki bu niyetleri yanlış anlaşılmalıdır) ilan edişlerini hatırlayalım] elitist, kendini beğenmiş tavırlarına muhalefeten, yetmişli ve seksenli yıllarda hedonist ve görünürde içi boş dans müziği vizyonu ortaya çıkmıştı; oysa bu, işçi sınıfıyla ve Afrika kökenli Amerikalılar ile gay azınlığın toplumsal cinsiyet ve ırk talepleriyle bağlantılı bir müzik biçimidir.

“Funk, disko müziği, break-dance, hip-hop ve techno ile electro’nun farklı versiyonları gibi dans türlerinde içkin olan öz aşkınlık ve toplumsal birlik arzularını yansıtan doksanlara ait birkaç çalışmadan söz edeceğim.”

Afrika kökenli Amerikalı feminist sanatçı Adrian Piper, *Funk Lessons*’da (1983) (Funk Dersleri) izleyiciyi birçok didaktik dans gösterisine davet eder. Burada Piper, Siyahi topluluğun yarattığı ve James Brown ve Booty Collins gibi sanatçıların popülerleştirdiği, ritim ve hareketlerini The Rolling Stones, Talking Heads ve The Clash gibi “beyaz rock” gruplarının benimsediği funk’ın kendini ifade etme imkânlarını ortaya koyar. Yetmişlerin başlarında dillere pelesenk olan “beyazlar dans etmesini bilmez” sözü, *Funk Lessons*’ın 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, yetmişlerin sonlarında beyazların

Adrian Piper
***Funk Dersleri*, video, 1983**
Adrian Piper Research Archive APRA
Foundation, Berlin izniyle
Funk Lessons, video, 1983
 Courtesy of Adrian Piper Research Archive
 APRA Foundation, Berlin

In their influential book *Dance Music Culture and Politics of Sound* (2003), Jeremy Gilbert and Ewan Pearson claim that this music has great potential as an agent that generates utopian spaces of individual and collective emancipation. Indeed, in opposition to the overtly phallographic rock aesthetics of a significant number of music subcultures and to the elitist, self-satisfied behavior of some representatives of so-called ‘Art Rock’ – we should recall, for example, the declared (though misunderstood) intention by musicians like Glenn Branca to banish the R&B roots from the compositional structures of rock –, during the seventies and eighties the hedonistic and only apparently frivolous vision of dance music emerged, a form of music linked to both the working class and to the gender and race demands by the Afro-American and gay minorities.

I refer below to a number of works from the nineties that reflect the self-transcendence and social union aspirations embodied in dance styles such as funk, disco music, break-dance, hip-hop and the different variations of techno and electro. In *Funk Lessons* (1983) the Afro-American feminist artist Adrian Piper invites us to a number of didactic dance demonstrations in which she reveals the self-expression possibilities of funk, a genre created by the Black community and popularized by artists like James Brown and Bootsy Collins, the rhythms and movements of which have been appropriated by ‘white rock’ bands such as The Rolling Stones, Talking Heads and The Clash. The saying so much in vogue in the early seventies, ‘the whites don’t know how to dance’, is the central motif for *Funk Lessons*. The artist, before an audience of middle-class white students, imparts notions on some of the basic movements of funk, while talking about its historical meaning and its role in Afro-American popular culture. Adrian Piper attempts to question the social identity of her audience by placing within their reach a means of communication (funk) that was apparently inaccessible to the whites at the end of the seventies and to mitigate the hostility and lack of comprehension that characterized interracial relations in American society.

James Clar, an artist of Philippine origin who divides his time between New York and Dubai, also combines technology and popular culture to explore their effects on the individual and society. His recent





erişim imkânına sahip olmadığı iletişim araçlarını (funk) önelerine koyarak izleyicisinin toplumsal kimliğini sorgulamaya ve Amerikan toplumundaki ırklar arası ilişkileri karakterize eden düşmanlığı ve anlayış eksikliğini gidermeye çalışır.

Zamanının bir bölümünü New York'ta bir bölümünü Dubai'de geçiren Filipin kökenli sanatçı James Clar da teknoloji ile popüler kültürü birleştirerek bunların birey ve toplum üzerindeki etkilerini araştırır. Yakın zamanlarda gerçekleştirdiği *Dance Therapy* (Dans Terapisi) başlıklı enstalasyonu, dansın ırk ve toplumsal cinsiyet sınırlarının ötesine geçme potansiyelini göstermesi ve dans eden gençlerin görüntülediği eski ev yapımı filmler ile yetmişli ve seksenli yılların diskoteklerinin belirleyici özelliklerinden olan arketip aynalı küre motifini birleştiren bir enstalasyon Break-Dance gibi dansların bölgesel ve mekânsal unsurunu vurgulaması bakımından Adrian Piper'ın *Funk Lessons*'ının bir yeniden yorumlanması gibidir. Clar çalışmasını davranış örüntüleri üzerine kurarak sanat eseri ile halk arasında olması gereken mesafeyi "dikte eden" örtük sınırlarla oynar ve tuhaf bir efekt kullanarak, ekranda dans eden insanların yüzlerini aynalı küreyle izleyiciden gizleyerek anlatıda izleyenleri "bir duruş benimseme"ye çağırarak bir gerilim ve yabancılaştırma alanı yaratır.

Benzer biçimde tasarlanmış ama ondan farklı olarak toplumsal cinsiyet konusunu ele alan John Di Stefano'nun etkileyici filmi (*Tell Me Why*) *The Epistemology of Disco* (1991), [(Bana Nedenini Söyle) Disko Epistemolojisi] disko müziğinin erkek eşcinsel kimliğinin biçimlenişindeki rolünü analiz eden bir belgesel. Film, diskotekin basit bir eğlence mekânı olup olmadığını sorgular ve onu eşcinselliğe yönelik kamu baskısından ortaya çıkan kültürel bir mekân olarak sunar. Film gay filmleri ile konusunu disko müziğinden alan filmlerin semiyotik analizlerini birleştirir ve filmde cinsel arzu, Stonewall isyanları ve AIDS karşıtı aktivist

James Clar

Dans Terapisi, video enstalasyonu, 2011

Sanatçının ve Galeria Senda, Barselona'nın izniyle

Dance Therapy, video installation, 2011

Courtesy of the artist and Galeria Senda, Barcelona

Assume Vivid Astro Focus

İnce Buz Üstünde Yürümek, video ve duvar resmi, 2003

Berlin, Peres Projects'in izniyle

Walking on Thin Ice, video and drawing, 2003

Courtesy of Peres Projects, Berlin

installation *Dance Therapy* seems, in a way, to be a reinterpretation of Adrian Piper's *Funk Lessons* in that it reveals the potential of dance when it comes to going beyond race and gender barriers, and stresses the territorial and spatial component of dances such as break-dance through a singular installation that combines old home-made films of young people dancing with the archetypal motif of the mirror balls so characteristic of discotheques in the seventies and eighties. Clar bases his work on behavior patterns to play with the tacit limits that dictate the appropriate distance between the work of art and the public and, through a strange effect, he uses the mirror ball to hide the faces of all the people who appear dancing on the screen from the observer, thereby generating a space of tension and estrangement that invites us to 'adopt a stance'.

In a parallel setting, that in this case approaches issues of gender, John Di Stefano's influential film (*Tell Me Why*) *The Epistemology of Disco* (1991) is a documentary that analyzes the role of disco music in the formation of the male gay identity. This video questions the discotheque as a simple venue for entertainment and presents it as a cultural space that emerged from the public expression of homoerotic sexuality. The video combines semiotic analyzes and fragments from gay and classical films of disco music, while celebrating sexual desire as the guiding thread that traces a historical and political lineage of the gay liberation movement that emerged after the Stonewall riots and activist protests against AIDS.

Within a setting that derives in equal parts from dance culture, the transgender phenomenon and psychedelic iconography, Assume Vivid Astrofocus is a group of artists of Brazilian origin who take their name from the album *Assume Power Focus* by Throbbing Gristle and from the British band Ultra Vivid Scene. They develop seductive immersive installations that work as temporary emancipation spaces combining video, music, dance, design and expanded painting. *Walking on Thin Ice* (2002) may be understood in this context, an installation that functions as a homage to the song recorded by Yoko Ono in the eighties and to The Cockettes, a psychedelic group of drag queens formed in San Francisco in 1969. The video also has elements inspired by the video clip for Peter Gabriel's *Sledgehammer* and stars Carla Machado, a

Mark Leckey

Fiorucci Made Me Hardcore, video, 1999

Goetz Koleksiyonu, Münih izniyle

Courtesy of the Goetz Collection, Munich



protestolardan sonra ortaya çıkan eşcinsel özgürlük hareketinin tarihsel ve siyasal kökenlerinin izini süren bir ana unsur olarak kullanılır.

Dans kültürü, cinsiyet değiştirme konusu ve saykodelik ikonografiden eşit oranda etkilenen bir hayal gücüyle beslenen Assume Vivid Astro Focus, Brezilya kökenli bir sanatçı topluluğu. Topluluk adını Throbbing Gristle'ın Asume Power Focus albümü ile Britanyalı müzik grubu Ultra Vivid Scene'nin isimlerinden almış. Grup video, müzik, dans, tasarım ve genişletilmiş resmi birleştiren ve geçici özgürlük alanı olarak işlev gören etkileyici ve baştan çıkarıcı enstalasyonlar geliştiriyor. Yoko Ono'nun seksenlerde kaydettiği şarkıya ve 1969'da San Francisco'da kurulan, travestilerden oluşan müzik grubu The Cockettes'e bir saygı duruşu niteliğindeki enstalasyonları *Walking on Thin Ice* (2002) (İnce Buz Üstünde Yürümek) bu bağlamda kavranabilir. Bu videoda ayrıca Peter Gabriel'in Sledgehammer klibinden esinlenilmiş unsurlar da mevcut. Videoda rol alan transseksüel sanatçı Carla Machado videonun saykodelik imgelerini toplumsal cinsiyet siyasetinin muğlak bir niyet bildirisine "dönüştürür." Britanyalı sanatçı Mark Leckey'nin ise 19. yüzyıl *flaneur*'ünün günümüzde vücut bulmuş hali, kent gece hayatının yorulmak bilmez kâşifi olduğu söylenir. Filmleri ile videoları, kent altkültürünün ritüellerini yakalayan bulunmuş kayıtlar ile orijinal görüntüler içerir. *Fiorucci Made Me Hardcore* (1999) (Fiorucci Beni



transsexual who 'transforms' the psychedelic images of the video into a declaration of intentions on gender politics. Of the Englishman Mark Leckey, it has been said that he is the contemporary embodiment of the nineteenth-century loafer, a tireless explorer of urban nightlife. His films and videos combine both recycled and original footage to capture the rituals of urban subcultures. *Fiorucci Made Me Hardcore* (1999) is a piece that has attained the status of a cult movie and was decisive

Hardcore Yaptı) kültür statüsünü kazanmış ve Leckey'nin 2008'de prestijli Turner Ödülü'nü kazanmasında etkili olmuş bir film. Film, Dan Graham'ın *Rock My Religion*'daki kendine mal etme stratejilerini andıran görsel-işitsel kolaj biçiminde sunulan bir çeşit kolektif halüsinasyon. Film, İngiliz televizyonunda yayınlanan arşiv görüntüleri ile 1970 ile 1990 yılları arasında İngiltere'deki dans müziğiyle alakalı altkültürlerin hareketsiz ve yavaşlatılmış çekim görüntülerinden oluşturulmuş. 1960'larda Northern Soul müziğiyle dans eden gençlerin sahnelerinin üzerine montajlanan doksanlardaki rave partilerinde çekilmiş görüntülerde aynı hareketleri tekrar ederek acid house müziğiyle çılgınca dans edenleri görüyoruz. Filmin müziği, müzik fragmanları, ses efektleri ve genç holigan seslerinin füzyonundan oluşuyor, bu arada bir dış ses gençlerin gözde giysi markalarını sıralıyor: Ellesse, Sergio Tacchini, Lacoste, Fiorucci... Leckey, seksenlerdeki Acid House ile doksanların başlarındaki rave kültürünün başka şeylerin yanı sıra duyularını coşturan ekstazinin de etkisiyle belli bir toplumsal dönüşüm potansiyeline sahip olduğu fikrini onaylar. Simon Reynolds'ın o ufuk açıcı *Androgyny in the UK: Rave Culture, Psychedelia and Gender* (1992) (Birleşik Krallık'ta Androjeni: Rave Kültürü, Saykodeli ve Toplumsal Cinsiyet) başlıklı yazısında belirttiği gibi, müzik ile uyuşturucuların arasındaki sinerji belirli cemaat biçimleri ve gerçeklikten kaçış yaratma gücüne sahipti: "bu direniş ve kabulleniş müziği, ütopya idealizmi ve nihilist hedonizmi, hem bir kaçış yolu hem bir çıkmaz...". Gerçekten de, buradaki çelişkiler günümüz siyasal ânın çelişkileriyle aynıdır. Ne var ki, 1989'da İngiltere'de ikinci bir "aşk yazı" vardı, gülümseyen yüzlerin simgesel oluşu bu yüzdendir ve aynı yıl, Berlin Duvarı'nın yıkılışı geçici ütöpik özgürlük alanları yaratmıştır (Bahtin'in incelediği karnavalsı özgürlük anlamında), tıpkı Aşk Geçidi Festivali (Doğu ile Batı Berlin'deki gençlerin birlikte dans ettiği) ve toplumsal cinsiyet sınırlarının ortadan kalktığı ve dans müziği sayesinde her türlü siyasal talebin dile getirildiği eşcinsellerin onur yürüyüşü günü gibi.

Leckey'nin arkadaşı olan ve Bourriaud'nun İlişkisel Estetik teorilerini (1998) sahneye koyan sanatçılardan biri olduğu anlaşılan Jeremy Deller'in eserlerinde Leckey'nin eserlerindeki benzer bakış açılarına rastlarız. Bu durum özellikle onun o eşsiz *The History of the World* (Dünya Tarihi) isimli enstalasyonunda bariz biçimde görülür. 1997 ile 2004 yılları arasında gerçekleştirdiği bu enstalasyonda Deller, kökleri

to Leckey's being awarded the prestigious Turner Prize in 2008. The video is a kind of collective hallucination in the form of an audio-visual collage that recalls the appropriation strategies applied by Dan Graham in *Rock My Religion*. It was composed from archive images broadcast by British television in combination with fixed and slow motion images that expose the subcultures associated with dance music in England between 1970 and 1990. Thus, superimposed on scenes of young people dancing the particular Northern Soul of the sixties, repeating the same steps, we see sequences of frenzied dancing to acid house filmed during rave parties from the nineties. The soundtrack is a fusion of music fragments, sound effects and the voices of young hooligans, while a voice off recites a list of the young people's favorite makes of clothes: Ellesse, Sergio Tacchini, Lacoste, Fiorucci... Leckey subscribes to the idea that acid house in the eighties and rave culture in the early nineties enjoyed a certain social transformation potential, by virtue among other things to the affective component of ecstasy. As Simon Reynolds tells us in his seminal text *Androgyny in the UK: Rave Culture, Psychedelia and Gender* (1992), the synergy between music and drugs had the power to generate specific forms of community and escapism: "it is music of resistance and acceptance, utopian idealism and nihilist hedonism, both an escape route and a dead end...". Indeed, the contradictions here are the same as those of the current political moment. The fact is, though, that in 1989 there was a second 'love summer' in the UK, hence the symbology of smiling faces, and that same year, the fall of the Berlin Wall generated utopian spaces of temporary liberation – in the carnivalesque sense studied by Bakhtin – like the Love Parade (which allowed youngsters from the East and the West to dance together) and Gay Pride Day, on which gender barriers dissolved and all kinds of political demands were made through dance music.

We find a similar approach to Leckey's in the work of his fellow Englishman Jeremy Deller, one of the artists who seem to stage Bourriaud's Relational Aesthetics theories (1998). This is particularly evident in his exceptional installation *The History of the World*, on which Deller worked between 1997 and 2004, which attempts to reveal the points of contact and spheres of influence between two apparently incompatible music styles whose origins are separated by almost one century: acid house and the music of the brass bands



Jeremy Deller

Williams Fairey Bandosu, video, 2005

Art Concept, Paris izniyle

Williams Fairey Brass Band, video, 2005

Courtesy of Art Concept, Paris

neredeyse yüz yıldır birbirinden ayrılmış olan, görünürde birbiriyle bağdaşmayan iki müzik türü (acid house ile kent sokaklarında çalınan bando müziği) arasındaki temas noktalarını ve etki alanlarını ortaya koymaya çalışır. Duvara yansıtılmış bir çizelge üzerinde Deller bu iki müzik hareketi arasında bağ oluşturan toplumsal ve siyasal yansımalar olduğunu ileri sürer. Bir kere, 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 Bandosu'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 (Williams-Fairey Bandosu'nun internet sitesinde hâlâ bir asid repertuarı mevcut). Will Bradley (1998) Deller'in, "madencilerin 1984'deki grevi ile acid house sahnesinin ortaya çıkışını İngiltere'de son on beş yılın en önemli iki olayı" olarak gördüğünü belirtir. *The History of the World* bu iki olayı görünüşte birbirine zıt iki müzik biçimiyle ilişkilendirir. Bu iki müzik biçiminin birleşmesi popüler müziğin yurttaşların protestolarını dile getirme ve muhalefet ve ütopya alanları yaratma potansiyelini açığa çıkarır. 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. 1992'de Spiral Tribe'in Castlemorton'da düzenlediği yasadışı rave partisi, kamusal alanlarda tekrar eden ritimlerden oluşan bir müzik eşliğinde

that play in city districts. By means of a diagram spread out on a wall, Deller suggests that there are social and political echoes that generate links between these two music movements; to begin with, acid house would be an example of late twentieth-century post-industrial cultural phenomena while the brass bands would represent the industrial era of the nineteenth century. The most singular – and relational – part of the project consisted of getting the modest Williams-Fairey Brass Band to spend some months rehearsing a repertoire of acid house songs by bands like 808 State and The KLF, and then tour with them to several towns and cities in the UK (the Williams-Fairey Brass Band continues to offer an acid repertoire on its website). Will Bradley (1998) pointed out that for Deller 'the two most important phenomena of the past fifteen years in England are the miner's strike of 1984 and the advent of the acid house scene'. *The History of the World* relates these two events through two apparently antagonistic forms of music which, when joined together, reveal the potential of popular music when it comes to articulating citizens' protests and generating spaces of dissidence and utopia. Deller associates the strong sense of pride and comradeship characteristic of brass band members with trade union and working class solidarity that generates popular revolts like the 1984 miner's strike, which was brutally repressed by the police. Similarly, the illegal rave organized at Castlemorton by Spiral Tribe in 1992 led to the enactment of a repressive law, the Criminal Justice and Public Order Act, which stipulates that concentrations of more than one hundred people in public places with background music characterized

tr

en

"Cool Britannia"

"Cool Britannia"

-
Britanyalı Genç
Sanatçılar
ile Britpop
arasındaki
etkileşimler

-
Interactions
between
Young British
Artists and
Britpop

1997 Eylül'ü Royal Academy of Arts'daki (Kraliyet Akademisi) *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection* (Sansasyon: Saatchi Koleksiyonu'ndan Genç Britanyalı Sanatçılar) başlıklı sergiye tanık oldu. Serginin açılışında protestolar gerçekleşmiş, Akademi'nin bazı üyeleri istifa etmiş ve sergilenen bazı objelere saldırılar olmuştu. Ertesi yıl New York'ta düzenlenen sergi yine benzer saldırıların hedefi olmuştu. Muhtemelen önceden planlanmış olan bu skandal kısa bir sürede, sergide yer alan sanatçılar için uluslararası düzeyde tanınmalarını sağlayan çok zekice bir kampanya haline geldi. *Sensation*, Damien Hirst, Tracey Emin, Gavin Turk, Sam Taylor Wood ve Jake ve Dinos Chapman'ı ünlü yapmakla kalmamış, onları uluslararası sanat piyasasına da sokmuş ve ulusalcı imalar taşıyan yeni bir etiket sahibi de yapmıştı: Genç Britanya Sanatı. Hemen ardından onlara *Sensation*'a katılmamış olmakla birlikte çalışmalarını halis İngiliz damgası taşıyan başka sanatçılar da katıldı: Müzik dünyasıyla aktif bağlantıları olan birkaçının ismini vermek gerekirse, Julian Opie, Darren Almond, Jenny Saville ve Cerith Wyn Evans.

“Cool Britannia,” benzer nitelikteki Swingeing London sloganını desteklemek amacıyla türetilen ve homojen bir müzik veya sanat trendinden çok küresel çapta bir kültür hareketini niteleyen turizm amaçlı bir slogan. *Sensation*'ın basın açıklamasında “görsel sanatlardaki bu yeni yaratıcılık ve coşku patlaması altmışlardaki pop art'ın ortaya çıkışından beri ilk kez yaşanıyor” denilerek bu hareketin küresel çapta bir kültür hareketi olduğu vurgulanır. Bu bağlamda, Britpop grupları ile Young British Artists (Genç Britanyalı Sanatçılar) arasında önceki jenerasyonlarda görülene benzer bir ruhla ortak çalışmalar yürütüldü; gerçi Oasis ve onların akıl hocası Paul Weller örneğinde bu ortak çalışmalarda belirgin bir retro havası sezilir, özellikle de albümlerinin tasarımını The Beatles'ın ünlü *Stg. Pepper*'ın albüm kapağını tasarlamış olan Peter Blake'e sipariş etmelerinde bu hava daha açık bir biçimde hissedilir. Gerçekten de Oasis, Blur ve Suede müzikleri için tartışmasız retro referanslar benimsemişlerdir (Oasis The Beatles'ı, Blur The Kinks'i, Suede David Bowie'yi, The Smiths ise istisnasız hepsini andırır).

Titizlikle planlanmış bir strateji olsun veya olmasın şu bir gerçek ki, 1990'larda Londra'nın pop sahnesinde (adeta İngiliz popunun altın yıllarını yeniden canlandırmak istercesine) müzik ile görsel sanatlar

September 1997 witnessed the incident at the Royal Academy of Arts exhibition *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*. The opening was the scene of protests, resignations by members of the Academy and vandalism directed against some of the exhibits, which were repeated the following year when the exhibition was shown in New York. The scandal, which was probably orchestrated, very quickly became the most brilliant international publicity campaign for the group of artists who took part in the show. *Sensation* put Damien Hirst, Tracey Emin, Gavin Turk, Sam Taylor Wood and Jake and Dinos Chapman not only on the map but also on the international art market, as well as a new label of nationalistic overtones: Young British Art. These were immediately joined by other artists whose work, though they had not been involved with *Sensation*, had an unmistakably British stamp; namely Julian Opie, Darren Almond, Jenny Saville and Cerith Wyn Evans, to mention only those who had active links with the music world.

'Cool Britannia' was the tourist slogan coined to promote this calculated equivalent of Swinging London, which regarded itself as more akin to a global cultural movement than to a homogeneous music or art trend. The press release for *Sensation* stressed this fact by stating that 'this recent explosion of creativity and enthusiasm in the visual arts has not been seen since the advent of Pop Art in the sixties'. In this context, collaborations took place between Britpop bands and the Young British Artists (YBAs) in a spirit similar to that of earlier generations, although in the case of bands like Oasis and their mentor, Paul Weller, such collaboration acquired a significantly retro air when they commissioned the artwork for their albums from Peter Blake, who had been responsible for The Beatles' famous *Sgt. Pepper's* sleeve. Indeed, Oasis, Blur and Suede adopted unequivocally retro references for their music (The Beatles for Oasis, The Kinks for Blur, David Bowie for Suede and The Smiths for practically everyone).

Whether or not that was a meticulously calculated strategy, the fact is that in the nineties an entire new generation of art students emerged on the London pop scene who – as if in an attempt to revive the golden years of British pop – divided their interests in quite natural collaborations between music and the visual arts. What might be the most outstanding and coherent case in point is Blur's Damon



Genç Britanyalı Sanatçılar'ın (YBA) tasarladığı Britpop albüm kapakları:
Britpop album sleeves designed by Young British Artists:

- Julian Opie, Blur, *The Best of Blur*, 2000
- Nick Night & Peter Saville, Suede, *Coming Up*, 1996
- John Currin & Peter Saville, Pulp, *This is Hardcore*, 1998
- Damien Hirst, The Hours, *Back When You Were Good*, 2007
- Banksy, Dirty Funker & Danger Mouse, *Let's Talk Dirty*, 2003

Damien Hirst

Britanyalı grup The Hours'ın *Narcissus Road* albümü, 2007 ve *See the Light* LP'si için 2008 hazırlananlar
Artwork for the album *Narcissus Road*, 2007 and the mini LP *See the Light*, 2008 by the British band The Hours

arasında gayet doğal ortaklıklar kurabilen yepyeni bir sanat öğrencileri kuşağı ortaya çıkmıştı. Bunun en açık ve en uygun örneğini Blur'den Damon Albarn oluşturur. Goldsmiths, Londra Üniversitesi Sanat Bölümü (Goldsmiths, University of London) (Malcolm McLaren ve John Cale'in mezun olduğu okul) mezunu olan Albarn, 1987 ile 1990 yılları arasında Damien Hirst'le okulda tanışmış, arkadaş olmuş. Okulda ayrıca Liam Gillick, Fiona Rae, Sarah Lucas, Gary Hume, Mat Collishaw, Abigail Lane, Gillian Wearing, Sam Taylor-Wood ve Mark Wallinger gibi (çoğu daha sonra müzisyenler ve müzik gruplarıyla ortak çalışmalar yürütecekti) o zamanlar henüz çiçeği burnunda sanatçılarla da tanışmış. Şöhretlerinin doruğundayken Blur en tanınmış parçalarından olan, 1995 Mercury Ödülü'nü alan *Country House*'un (Benny Hill'den ve Queen'in *Bohemian Rhapsody*'sinden alıntılarının kaynaştırıldığı İngiliz klişelerinden oluşan bir çeşit pastişti) video çekimini Damien Hirst'e sipariş etti. 2000 yılında Blur, en hit parçalarının toplandığı albümlerinin kapağında kullanılmak üzere grubun dört üyesinin portreleri için ressam Julian Opie ile anlaştı. Pop/minimal tarzda çizilmiş bu portreler daha sonra *Londra National Portrait Gallery*'de (Ulusal Portre Galerisi) sergilendi. Bir yıl sonra Blur, Think Tank albümünün kapak tasarımı için tartışmalar yaratan sokak ve grafiti sanatçısı Banksy'e (muhtemelen ortak arkadaşları Damien Hirst aracılığıyla) başvurdu. Sonradan Damien Hirst'ün Eurythmics'ten Dave Steward, [*Greetings from the Gutter* albümünün (1995) kapak tasarımı ve reklâm ürünleri için] Red Hot Chili Peppers [*I'm With You* (2011) albümünün kapak tasarımı için], *Even Better than the Real Thing* (2011) parçasının video klibini çektiği ve 2011 Glastonbury konserlerinin açılışındaki görselleri tasarladığı U2 gibi çeşitli Britanyalı ve Amerikalı şarkıcı ve rock gruplarıyla yakın temasları oldu. Bütün bunlara rağmen bir rock grubuyla en yakın ve bir anlamda en "sembiyotik" ortaklığı The Hours'la, grubun ilk albümü *Narcissus Road*'la (2007) olduğu söylenebilir. Hirst bu grupla özdeşleşmiş sayılırdı, çünkü bu albümün ve albümden single olarak piyasaya sürülen bütün parçaların kapaklarını, çok sayıda reklâm ürününü tasarlamış, grubun tanıtımı için birçok taş baskı ve The Observer Music Monthly'nin düzenlediği yarışmada birinci olan bir yağlıboya tablo yapmıştı. Bu da yetmiyormuş gibi Damien Hirst, *See the Light* isimli parça için oyuncu Sienna Miller'ın rol aldığı bir video klip (Tony Kaye yardımcı yönetmendi) çekti, ki bana göre bu klip sanatçının en mükemmel eseridir.



Albarn. A graduate from the BA Fine Art department at Goldsmiths (as Malcolm McLaren and John Cale had been), Albarn was Damien Hirst's friend and fellow student between 1987 and 1990, as well as having coincided at the school with other budding artists like Liam Gillick, Fiona Rae, Sarah Lucas, Gary Hume, Mat Collishaw, Abigail Lane, Gillian Wearing, Sam Taylor-Wood and Mark Wallinger, many of whom would collaborate with musicians and bands. At the height of their popularity, Blur commissioned Damien Hirst to produce the video clip for one of their most famous songs, *Country House* (a kind of pastiche of British clichés combining quotes from Benny Hill with Queen's *Bohemian Rhapsody*), which was nominated for the 1995 Mercury Prize. In 2000, Blur commissioned the portraits of the four band members for their *Greatest Hits* album from painter Julian Opie. The portraits in Opie's characteristic pop/minimal style; were subsequently acquired by the National Portrait Gallery in London. One year later, they asked the controversial street and graffiti artist Banksy (possibly through their mutual friend Damien Hirst) to design the sleeve for their album *Think Tank*. Since then, Damien Hirst has been closely involved with different British and American singers and rock bands, ranging from Dave Stewart of Eurythmics (sleeve and merchandising for *Greetings From the Gutter*, 1995) to Red Hot Chili Peppers (sleeve for *I'm With You* [2011]) via U2, for whom he produced a video clip for a remix of *Even Better than the Real Thing* (2011) and the visuals for the opening of their Glastonbury concert in 2011. Even so, his closest and in a way most 'symbiotic' association with a rock band was with The Hours, on the occasion of the release of their first album *Narcissus Road* (2007). Hirst would have identified very closely with this band, since he created the sleeves for the album and all the singles from it, a host of merchandising items, and a set of lithographs and an oil painting as the first prize for a competition organized by The Observer Music Monthly

Pulp, *This is Hardcore*, albüm kapağı, 1998
 Pulp, *This is Hardcore*, album cover, 1998
 Island Records

Pulp grubunun lideri ve Fringe Sanat aşığı Jarvis Cocker, bu sanat tarzına olan derin ilgisini televizyon için çekilen bir belgeselde dile getirmiş ve bu ilgisini Museum of Everything'de düzenlenen sergilerden birinin küratörlüğünü yaparak, grubunun birçok videosunun yönetmenliğini bizzat üstlenerek, This Is Hardcore'un sanat çalışmalarını ressam John Curring ile tasarımcı Peter Saville'in ellerine teslim ederek ve 2003'te Pulp Hits'in kapak tasarımında Simon Periton ile birlikte çalışarak göstermişti. Ressam Jenny Saville'in *Strategy (South Face/Front Face/ North Face)* (Strateji, Güney Cephesi/ Ön Cephe/Kuzey Cephesi) isimli çalışması Manic Street Preachers'ın *The Holy Bible* (1994) isimli albümünün kapağında kullanılmıştı; grup 2009'da *Journal for Plague Lovers* albümleri için tekrar onun yardımına başvurmuştu.

Video sanatçısı Chris Cunningham ile elektronik müzisyen ve besteci Aphex Twin arasındaki ilişki "sembiyotik" bir ilişki olarak tanımlanmıştır, çünkü Twin parçalarında (*Come to Daddy*, 1997; *Windowlicker*, 1999) Cunningham'ın görsellerinden yararlanırken, Cunningham da video enstalasyonlarında (*Flex*, 2000; *Rubber Johnny*, 2005) Twin'in müziklerinden yararlanmıştı. Aphex Twin ayrıca Darren Almond'a 2005'te prestijli Turner Ödülü'nü kazandıran *If I Had You* (Benim Olsaydın) isimli video enstalasyonunun müziğini de yapmıştı.

Pop müzikle doğrudan veya kısmen ilişkisi olan tanınmış Genç Britanyalı Sanatçılar'dan (Young British Artists) biri de kuruluş döneminde Teenage Fan Club'da çalmış ve Primal Scream'in üyeleriyle bir dairede birlikte yaşamış olan İskoç sanatçı Jim Lambie'dir. Tasarım ile saykodeliyi birleştiren enstalasyonları Rock tarihine göndermelerle doludur. Massive Attack üyelerinden ve birikimli bir ressam olan Robert del Naja; Florian Hecker, Bernd Jesträm ve Ronald Lippok gibi Berlin elektronik sahnesinden çeşitli müzisyenlerle ortak çalışmalar yürütmüş olan Kanada kökenli Angella Bulloch; Pet Shop Boys ile ortak çalışmalarda bulunmuş olan Sam Taylor-Wood ve Andy Warhol'un 1963 tarihli Elvis resimlerindeki poza öykünerek yaptığı Sid Vicious'u tabanca çekmiş halde tasvir eden insan boyutunda balmumu heykeliyle (1993) ünlü olan Gavin Turk sayabileceğimiz diğer isimler... Bir de bu sanatçı kuşağından kendi albümlerini çıkarma cesareti göstermiş olanların yer aldığı Jake ve Dinos Chapman, David Shrigley, Douglas



to promote the band. And as if this were not enough, Damien Hirst produced a magnificent music video (co-directed with Tony Kaye) for the song *See the Light*, featuring actress Sienna Miller, which to my way of thinking is one of this artist's most outstanding works.

Jarvis Cocker, leader of Pulp and a fringe art lover, revealed his deep-rooted enthusiasm for this kind of art in a documentary for television and by curating one of the exhibitions held at the Museum of Everything, as well as by personally directing a number of videos for his band and commissioning painter John Currin and designer Peter Saville to do the artwork for *This Is Hardcore*, and in 2003 engaging Simon Periton to design the sleeve for *Pulp Hits*. Painter Jenny Saville's *Strategy (South Face/Front Face/ North Face)* was exploited as the sleeve for Manic Street Preachers' *The Holy Bible* (1994); the band requested her services again in 2009 for their *Journal for Plague Lovers*.

The relationship between video artist Chris Cunningham and electronic musician and composer Aphex Twin has been described as 'symbiotic', in that while Twin uses visuals by Cunningham for his songs (*Come to Daddy*, 1997; *Windowlicker*, 1999), Cunningham exploits Twin's music for his video installations (*Flex*, 2000; *Rubber Johnny*, 2005). Aphex Twin also provided the music for the melancholic video installation *If I Had You*, with which Darren Almond won the prestigious Turner Prize in 2005.

Other prominent YBAs who established either a direct or partial relationship with pop music are Scotsman Jim Lambie, who played in the embryonic Teenage Fan Club formation and shared a flat with members of Primal Scream. His installations, which combine design

Douglas Gordon
Bootleg (Bigmouth), video, 1996
 Migros Müzesi, Zürih izniyle
 Courtesy of Migros Museum, Zurich

Gordon, Tim Noble & Sue Webster ve Martin Creed gibi isimlerle dolu upuzun bir isim listesi var.

Bugünden değerlendirildiğinde, John Harris'in *Britpop: Cool Britannia and the Spectacular Demise of English Rock* (2004) (Britpop: Havalı Britanya ve İngiliz Rock'ının Muhteşem Düşüşü) isimli kitabında belirttiği gibi, Britanya sanat piyasası "Genç Britanyalı Sanatçılar" etiketinde o dönemlerde müzik sahnesinde Britpop biçiminde belirmeye başlayan bir sanatsal kimliğin yeniden oluşturulmasının arayışına girmiş gibi görünüyor. Müzisyen ve sanatçıların yanı sıra Isles'ı karakterize eden bu değişim ve şenlik ortamında Danny Boyle (*Trainspotting*, 1996), Michael Winterbottom (*9 Songs*, 2004), Nick Hornby (*High Fidelity*, 1995), Alexander McQueen ve Stella McCartney gibi yeni bir film yönetmeni, yazar ve moda tasarımcısı kuşağı kendini göstermeye başladı ve bu kuşağın eserlerinde müzik istisnasız önemli bir rol oynuyor.



Jenny Saville
Manic Street Preachers, Journal for Plague Lovers, albüm kapağı, 2009
 Manic Street Preachers, *Journal for Plague Lovers*, album cover, 2009
 Columbia Records



with Psychedelia, are charged with references to the history of Rock. We also have Robert del Naja, a member of Massive Attack and an acknowledged painter; Angella Bulloch (of Canadian origin), who has collaborated with several musicians on the Berlin electronic scene like Florian Hecker, Bernd Jesträm and Ronald Lippok; Sam Taylor-Wood, who has collaborated with Pet Shop Boys; and Gavin Turk, famous for his life-size wax sculpture of extreme pop realism (1993), which portrays Sid Vicious wielding a pistol and emulating Elvis's pose taken from Andy Warhol's paintings of 1963... Lastly, and by no means exhaustively, there is the long list of artists from this generation who have been bold enough to record their own albums, such as Jake and Dinos Chapman, David Shrigley, Douglas Gordon, Tim Noble & Sue Webster and Martin Creed.

In retrospect, as John Harris says in his book *Britpop: Cool Britannia and the Spectacular Demise of English Rock* (2004), it seems that the British art market sought in the 'Young British Artists' label a reformulation of an artistic identity which at that time was emerging on the music scene in the form of Britpop. Alongside musicians and artists, however, a new generation of filmmakers, writers and fashion designers like Danny Boyle (*Trainspotting*, 1996), Michael Winterbottom (*9 Songs*, 2004), Nick Hornby (*High Fidelity*, 1995), Alexander McQueen, and Stella McCartney was coming to the fore in the ambience of change and festivity that characterized the Isles, and music has invariably played a significant role in their work.



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 yalıtılarak 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'in "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.

Cory Arcangel
 Sweef 16, video, 2006
 Team Galeri, New York izniyle
 Courtesy of Team Gallery, New York



tr

en

Bu Bir
Aşk Şarkısı
Değil

This is
Not a Love
Song

1987 yılında yayımlanan *Cut’N’Mix: Culture, Identity and Caribbean Music* (Kes-Karıştır: Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği) başlıklı kitabında Dick Hebdige, hip-hop, reggae, jamaican dub ve sonrasında bütün elektro varyasyonlarının seksenlerden beri savunuculuğunu yaptığı versiyon ve geridönüşüm estetiğinin kültürel değerini vurgular. Resmi kültür (yani “modern” kültür) orijinallığe ve tarz birliğine değer verirken, bu tarzlar artık “hiç kimsenin kendi ritim ve *soundu* olmadığı”nı gösterir. “Müzisyenler parçalarında başka sanatçıların şarkı sözlerinden alıntılar yaparken, onların şarkılarından bölümler kullanırken artık orijinalliklerinden ödün verdiklerini düşünmüyorlar, ‘onları ödünç alıyoruz, kullanıyoruz ve onları biraz birleştirilmiş halde tekrar halka veriyoruz,’ diyorlar...”. Versiyon estetiği, ünlü metinlerarasılık ilkesinin popüler kültürdeki eşdeğerini oluşturur. Hebdige şöyle diyor: “Versiyon üretmek demokratik bir ilkedir, çünkü hiç kimsenin son sözü söyleme hakkının olmadığını, herkesin üretme ve katkıda bulunma imkânına sahip olduğunu ima ediyor. Ayrıca hiçbir versiyona kutsiyet atfedilmiyor.” Gelecekte retroya alternatif bir tarzın ortaya çıkıp çıkmayacağı konusunda ne düşündüğü sorulduğunda Simon Reynolds, “Bir sonraki seviyeye ulaşmak için pop kültürünün biraz sarsılmaya ihtiyacı var belki ve bu sarsılma teknoloji kaynaklı olabilir... veya Batı kültürünün dışından gelen bir şeyle gerçekleşebilir,” cevabını verir. Günümüze yakın tarihlerde ise, Nicolas Bourriaud *The Radicant* (2008) başlıklı kitabında 21. yüzyılda farklı kültürlerle yolculuk eden ama o kültürlerle tam bir özdeşlik kurmayan, bir ara bölgede... havalimanları, bienaller veya sanat fuarlarında bir çeşit göçebe veya sürgün hayatı sürdüren yeni bir yerinden edilmiş sanatçı modeli öngörür.

1986’da Britanya müzik piyasası The Smiths’in *The World Won’t Listen* albümünün çıkışına tanık oldu. Grubun en beğenilen parçalarından oluşan bu albümün başlığı grubun Birleşik Krallık dışında tanınmamış olmasından duyduğu hüsrânı dile getiriyordu. Phil Collins 2004’te bu albümü yankılayan kendi *The World Won’t Listen* versiyonunu çıkardı. Çekimleri ardarda Bogota (*El mundo no escuchará*), İstanbul (*Dünya Dinlemiyor*) ve Cakarta’da (*Dunia Tak Akan Mendengar*) yapılan bir video üçlemeydi bu. Gittiği bu üç kentten her birinde Collins kentlerin çeşitli yerlerine asılan afişlerle yerel radyoları ve The Smiths’in söz konusu albümünde en sevdiği parçayı karaokede söylemek isteyen herkesi davet etmişti. Ortaya her fanın seksenlerin video kliplerini andıran tropik bir

In his 1987 text *Cut’N’Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*, Dick Hebdige stresses the cultural value of version and recycling aesthetics that genres like hip-hop, reggae and Jamaican dub, and subsequently all the variations of electro, have been championing since the eighties. While official culture (which would be ‘modern’ culture) values originality and stylistic unity, these styles denote the fact that now ‘nobody has their own rhythm or sound. Musicians now do not regard their originality as being compromised when they fill their recordings with quotations and fragments from songs by other artists: we borrow them, use them and give them back to the people a little combined...’ The aesthetics of the version constitute a popular-cultural equivalent of the famous principle of intertextuality. ‘Producing versions’, says Hebdige, ‘is (...) a democratic principle because it implies that nobody has the last word, everybody has the opportunity to make and contribute. And no version is treated as gospel.’ When asked in an interview whether in the future he saw an alternative to the retro fashion, Simon Reynolds replied ‘Perhaps pop culture needs a shake to reach the next level, which may be technological... or something that simply comes from beyond Western culture...’ Looking closer to the present time, in his book *The Radicant* (2008) Nicolas Bourriaud foresees for the twenty-first century the new model of an uprooted artist who travels through different cultures without ever fully identifying with any of them, a kind of nomad or exile who lives in a no-man’s-land... in ‘non-places’ like airports, biennales or art fairs.

In 1986, the British market saw the release of The Smiths’ *The World Won’t Listen*, a compilation of greatest hits the title of which refers to the frustration the band felt for their lack of recognition outside the United Kingdom. Echoing this, in 2004 Phil Collins released his own particular version of *The World Won’t Listen*, a trilogy that would be shot consecutively in the cities of Bogotá (*El mundo no escuchará*), İstanbul (*Dünya Dilemiyor*) and lastly Jakarta (*Dunia Tak Akan Mendengar*). In each of them, the British artist invited the local radios and, through posters placed throughout the city, everybody who wanted to sing at a karaoke their favorite song from the The Smiths’ album. The result is three videos that last exactly the same length of time as the LP, in which each fan sings his/her favorite song against a highly kitsch tropical backdrop, reminiscent of the scenarios that typified a number



dekor önünde The Smiths'in en sevdiği parçasını söylediği ve tam söz konusu albüm kadar süren üç video çıkmıştı. Ayrıca, çekimleri böyle canlı, çok kültürlü kentlerde gerçekleştirerek Collins grubun potansiyel fanlarına farklı bir perspektif sunmuştu: Collins, The Smiths'in genelde "çok çekingen ve ciddi" olarak tanımlanan fanlarını birkaç dakikalığına gerçek idollere dönüştürerek onları anonimlikten kurtarmıştı.

Bugün Helsinki'de yaşayan ve çalışmalarını sürdüren Irak kökenli sanatçı Adel Abidin, Arap kültüründen gelen, baskı ve savaştan kaçarak çoğunlukla Avrupa kentlerine yerleşen sanatçı kuşağının temsilcilerinden biri. Bu sanatçıların eserleri, geldikleri ülkelerin kültürel ve duygusal nitelikleri ile yerleştikleri ülkelerin kültürel ve duygusal nitelikleri arasındaki farklılıklarla (ve bu niteliklere olan eleştirel mesafeleriyle) tanımlanır: sanatlarındaki ilhamı tam da bu deneyimlerden alırlar. Adel Abidin'in mekânsal ve kültürel göçebelik çerçevesinde tanımlanan çalışmaları medyadaki manipülasyon, sansür, toplumsal cinsiyet meseleleri ve Batı'nın Arap dünyasına olan klişeleşmiş, önyargılı bakışı gibi kavramları araştırır. Bu tarzın müzikteki benzerini, Cezayirli sanatçı Rachid Taha gibi sanatçıların müziklerinde bulabiliriz. Rachid Taha, rock kodlarını raï ve tekno ile

of video clips from the eighties. On the other hand, by shooting in such tumultuously multicultural cities he offered a different perspective on the potential fans of the group: Collins rescued followers of the English band, generally described as 'too timid and serious', from anonymity to transform them for a few moments into genuine idols.

Adel Abidin, an artist of Iraqi origin who currently lives and works in Helsinki, belongs to a generation of artists from the Arab cultural scene who have fled from repression and war and now live mostly in European cities. Their work is defined by the counterpoint – and also by the critical distance – between the cultural and emotional traits of their countries of origin and those of their country of adoption: it is precisely from this experience that they derive their artistic inspiration. His work is defined in a framework of spatial and cultural nomadism and, with biting irony, explores concepts such as manipulation on the part of the media, censorship, gender issues and the West's stereotyped, prejudiced view of the Arab World. If we had to look for a musical simile, we would find it in artists like Algerian Rachid Taha, a musician who reworks rock codes by combining them with raï and techno and including in his songs bitter comments on the political situation in his countries of

Adel Abidin
Üç Aşk Şarkısı, üç kanallı
video enstalasyonu, 2010
Sanatçının izniyle
Three Love Songs, three-channel
 video installation, 2010
 Courtesy of the artist



birleştiren ve şarkılarında geldiği ülke ile yerleştiği ülkedeki siyasal durumlarla ilgili keskin yorumlara yer veren bir müzisyen. 2002’de albüm çıkarmadan önce kariyerine görsel sanatçı ve tasarımcı olarak başlayan Srilanka Tamil kökenli Britanyalı şarkıcı, besteci, ressam ve film yönetmeni M.I.A. de bu sanatçılar arasında sayılabilir. M.I.A.’in kompozisyonları elektronik müzik, dans müziği, alternatif rock, hip-hop ve “Dünya Müziği”nin unsurlarını birleştirir. 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 olan *Three Love Songs* (2008) (Üç Aşk Şarkısı) Adel Abidin’in en iyi çalışmalarından biridir. Kadınların üçü de sarı saçlıdır ve dış görünüşleri Anglosakson özelliklere sahiptir. Her videonun sahne düzeni farklıdır ve çalınan müzikle özdeşleşmiş klişeler barındırır. İlk videoda, Julie London’ın bir çeşit platin saçlı versiyonu olan bir 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 tatlı melodisi ile cafcacflı atmosferi Britney Spears ve diğer ergen müzik idollerini çağırıştırır. Buraya kadar her şey basit bir stilistik alıştırma gibidir ama kadınlar şarkı söylemeye başlayınca Irak lehçesiyle Arapça söylediklerini, duygusal aşk şarkısı sandığımız parçaların ise Saddam Hüseyin rejimini öven şarkılar olduğunu fark ederiz. Kadınların hiçbiri ne söylediğinin farkında değildir ve seyirci bunu ancak kadınlar ekranın altında beliren klasik Arapça ve İngilizce altyazıları karaoke salonundaymış gibi okuduklarında anlar. Canlı, cezbedici romantizm ile Irak rejiminin gaddarlığıyla özdeşleştirilen şarkı sözlerinin yan yana getirilmesi, pop müziğin kolayca incelikli ideolojik manipülasyonun öznesi olabileceğini ortaya koyar.

origin and adoption, or like M.I.A., a British singer, composer, painter and film director of Sinhalese Tamil origin who began her career as a visual artist and designer before starting to make records in 2002. Her compositions combine elements of electronic music, dance music, alternative rock, hip-hop and ‘world music’. A preeminent work by Adel Abidin is *Three Love Songs* (2008), an installation with three synchronized music videos featuring three female singers characterized by the iconic stereotypes associated with romantic songs from different eras and different music genres. The three women are blonde with Anglo-Saxon features and each video has a different mise en scène, which is also archetypically associated with the music being performed. In the first, a kind of platinum blonde version of Julie London sings a jazz-style ballad in an elegant restaurant; in the second, another blonde, this time in typical sixties hairstyle, orange mini skirt and white boots, sings on a cylindrical platform and immediately brings Nancy Sinatra to mind; and in the last video, both the sugary melody and the glamorous atmosphere recall Britney Spears and other teenager idols. Up to this point, everything seems to be a simple stylistic exercise, but when the women begin to sing, we realize that the language they use is an Iraqi dialect of Arabic and that what seem to be syrupy love songs are in fact songs that exalt the regime of Saddam Hussein. None of the three women seem to know what she is singing and the audience discovers it only when they read the subtitles in classical Arabic and English that appear at the bottom of the screen, as if at a karaoke. The juxtaposition between exuberant, glamorous romanticism and the association of the lyrics with the brutality of the Iraqi regime reveals the ease with which pop music may be subject to subtle ideological manipulation.



tr

Youtube'u
Miksleyelim!

Sosyal ağlar
çağında müzik
video klibi
estetigi üzerine
sonsöz

en

Let's mix
Youtube!

Epilogue on
the music
video aesthetic
in the age of
social network

Madonna
Vogue, yön. David Fincher, müzik videosu, 1990
Vogue, dir. David Fincher, music video, 1990



Bugün bize aradan bir asır geçmiş gibi gelebilir ama bazıları o dönemi çarpıcı bir farkındalık anı olarak yaşadılar: 1 Ağustos 1981’de, gece yarısını bir dakika geçe, kablolu yayın yapan televizyon istasyonu MTV, Britanyalı grup The Buggles’ın *Video Killed the Radio Star* adlı parçasının Russell Mulcahy imzalı klibiyle (24 saat sınırsız müzik) yayınına başladı. Birkaç yıl önce yazılan bu parçanın adı, pop müziğin görsel işitsel dilinde yaşanacak değişimlerin bir önsezisi niteliğindedir. Ondan sonra hiçbir şey eskisi gibi olmadı. Video klip, plak endüstrisinin hızlı bir büyüme yaşadığı 80’lerdeki formatına sadık kalarak her şeyi yiyen, sinema, resim, video sanatı, performans, çizgi roman, moda, reklam veya dijital görüntü alanındaki en yeni fikirleri “vampir gibi” emen devasa bir canavara dönüştü. MTV gibi televizyon kanalları video klibini, görsel klişelerin sürekli tekrarlandığı, tek amacının müzik ürünlerini satmak olduğu anlaşılabilir bir vitrine dönüştürdü. Ne var ki bu format, görsel işitsel sanatın reklam özelliğiyle alay eden ve son dönemde görsel sanatları her geçen gün daha fazla etkileyen küçük başyapıtlar yaratmayı başaran Chris Cunningham, Michel Gondry, Spike Jonze, Mark Romanek, Jonathan Glazer gibi cesur yönetmenlerin katkılarıyla zamanımızın en büyük görsel işitsel deney laboratuvarı haline geldi.

Bologna Üniversitesi Sanat Semiyolojisi bölümü öğretim üyesi Omar Calabrese, 1989 yılında postmodernliğin rahminde oluşan farklı kültürel ve sanatsal olayları nitelemek için yeni bir terim ortaya attı: “neo barok.” Bu terim bütün kültürel yapılarda kendini gösteren ama diğer formatlar içinde en iyi müzik videolarında gerçekleşen bir dizi semptom ve ikili özellikte karakterize edilmiştir: “ritim ve tekrar,” “sınır ve aşırılık,” “ayrıntı ve fragman,” “istikrarsızlık ve metamorfoz,” “kargaşa ve kaos,” “kavşak ve labirent,” “karmaşıklık ve ayırma,” “tahrifat ve bozulma” ve (benim en beğendiğim) “az veya çok” ve “kim bilir.” İnternetin ortaya çıkışına kadar müzik klibi, neo barok temsilin belki de en etkili ve en cazip makinesiydi. Tipik örnekler oluşturan Michael Jackson’ın *Thriller* (yön. John Landis, 1983), Duran Duran’ın *Wild Boys* (yön. Russel Mulcahy, 1985), Madonna’nın *Vogue* (yön. David Fincher, 1990) ve Nine Inch Nails’in *Closer* (yön. Mark Romanek, 1994) adlı parçalarının klipleri gibi 1980’ler ile 1990’ların en popüler müzik videolarından bazılarının unsurları üzerinde yapılacak ayrıntılı analizler, bu türün Calabrese’nin neo baroka atfettiği özelliklerin her birine uyduğunu ortaya çıkaracaktır.

Today, it may seem like more than a century has gone by but some people lived that moment as an epiphany: one minute after midnight on August 1st 1981 the television cable station MTV started their first broadcast —24 hours of nonstop music— with a video clip by the British band The Buggles: *Video Killed the Radio Star*, directed by Russell Mulcahy. The title of the song, which had been written a few years before, was a premonition of the upcoming changes in the audiovisual language related to pop music. As we all know, things since then have never been the same. A loyal format of the record industry during its period of maximum expansion in the 80s, the music video has grown like an omnivorous monster, limitless in its capacity to ‘vampirize’ ideas from cinema, painting, video art, performance, comic books, fashion, advertising or the newest experiments in the field of digital image. Television channels such as the aforementioned MTV have turned the music video into a repetitive showcase of visual stereotypes that apparently have the sole aim of selling music products. However, this format has become one of the largest audiovisual experimentation labs of our time, nourished by a group of bold filmmakers such as Chris Cunningham, Michel Gondry, Spike Jonze, Mark Romanek or Jonathan Glazer, who mocking the promotional nature of the genre, have been able to create little masterpieces which have increasingly influenced the visual arts in the past decades in a significant way.

Omar Calabrese, professor of Semiology of the Arts at the Bologna University, introduced a new term in 1989 to refer to different cultural



Video klipten söz ederken, sınırsız oburluğundan dolayı onun bir “makro tür” olduğu söylenebilir. Neredeyse bütün türlerden beslenir ve onları krize sokar (onları dönüştürür ve alıntılar). 1980’lerden günümüze kadar imgelerin çok yönlü ve rasgele dolaşıma sokulduğu, sanat dünyası ile kitle kültürünün birbirini karşılıklı olarak beslediği bir döneme tanıklık ettik. Bu nedenle, farklı dönemlerden örnekler bakıldığında Dara Birnbaum, (*Fire*, 1982, MTV: *Artbreak*, MTV Networks, 1987), Rybczynski, (*Imagine*, 1985), Pipilotti Rist (*Sip My Ocean*, 1996), Cory Arcangel (*Sweet 16*, 2006), Ai Weiwei (*Gangnam Style*, 2012) gibi pop ve rock müziği tarihinden ünlü parçaları önemli mesajlar vermek için video eserlerinde kullanan sanatçılara rastlanır. 1992’de medyada U2’nun *The Fly* (1992) ve Van Halen’in *Right Now* adlı parçalarının video kliplerinin kendi *truisms* (bilinen gerçeklikler) çalışmalarından intihal edildiğini duyuran Jenny Holzer gibi daha sorunlu durumlar da cabası.

Aynı bağlamda, 1980’ler ve 1990’larda müzik videosu, video sanatının bazı öncüleriyle pazarlıklar, değiş tokuşlar ve hak ihlalleriyle dolu gergin ama verimli ilişkiler yaşadı, bu öncülere MTV’nin reklam bölümlerinde çalışma veya bazı müzik markalarına klip çekme teklifleri sunuldu. Nam June Paik, video sanatının keşiflerini popülerleştirdiği için MTV’ye ilgi duyduğunu defalarca gösterdi. 1984 yılbaşı gününün erken saatlerinde Paik, New York’taki WNET TV ile Paris’teki Centre Pompidou’nun ortak çalışmasıyla uydudan yayınlanan televizyon programı projesi *Good Morning Mr. Orwell*’e Ryuichi Sakamoto, Laurie Anderson, Peter Gabriel ve David Bowie’nin performanslarını dâhil etti. 80’lerin video klip estetiğinde; özellikle de David Mallet (*Ashes to Ashes*, David Bowie, 1980) Bruce Gowers (*Bohemian Rhapsody*, Queen, 1975;

Nam June Paik

Good Morning Mr. Orwell, uydu yayını, 1984

Good Morning Mr. Orwell, satellite event, 1984

and artistic phenomena that had been generated in the womb of postmodernity: ‘neo-baroque’. This term was characterized by a series of symptoms and binary features that are manifested in all cultural orders but are better materialized in music videos than any other format: ‘rhythm and repetition’; ‘limit and excess’; ‘detail and fragment’; ‘instability and metamorphosis’; ‘disorder and chaos’; ‘node and labyrinth’; ‘complexity and dissolution’; ‘distortion and perversion’; and —my personal favorites— ‘more or less’ and ‘who knows’. Until the arrival of the Internet the music video was probably the most effective and seducing machine of neo-baroque representation. A detailed analysis of the components of some of the 80s and 90s most popular music videos, such as the paradigmatic example of *Thriller* by Michael Jackson (directed by John Landis in 1983), *Wild Boys* by Duran Duran (directed by Russell Mulcahy in 1985), *Vogue* by Madonna (directed by David Fincher in 1990), or *Closer* by Nine Inch Nails (directed by Mark Romanek in 1994), would prove that this genre meets each one of the characteristics Calabrese assigned to neo-baroque.

Referring to the music video, we can speak of a ‘macro-genre’ because of its unlimited voracity. It is nourished by almost all genres and puts them in crisis (transforming and citing them). However we must also recognize that from the 80s until today we have observed a multidirectional promiscuous circulation of images in which the art world and mass culture have gained reciprocal feedback. Therefore, we find artists like Dara Birnbaum, (*Fire*, 1982, MTV: *Artbreak*, MTV Networks, 1987), Rybczynski, (*Imagine*, 1985), Pipilotti Rist (*Sip My Ocean*, 1996), Cory Arcangel (*Sweet 16*, 2006) or Ai Weiwei (*Gangnam Style*, 2012) —examples from different decades— who have taken famous songs from the history of pop and rock music and used them in video art pieces to send critical messages. Not to mention more problematic cases like artist Jenny Holzer, who in 1992 denounced in the media that the music videos of the songs *The Fly* by U2 (1991) and *Right Now* by Van Halen plagiarized her famous *truisms*.

In the same context, during the 80s and 90s, the music video maintained a tense —but fruitful— negotiation, exchange and encroachment with some of the pioneers of video art, who, in addition to inspiring dozens of producers, were also asked to work in MTV’s

Can You Feel It, The Jackson Five, 1980), Russell Mulcahy (*Video Killed the Radio Star*, The Buggles, 1979) gibi MTV'nin ilk dönem yapımcılarının o "resimsel" eserlerinde Koreli sanatçının etkileri hissedilir.

1984'te Andy Warhol, Don Munroe ile birlikte The Cars'ın *Hello Again* adlı parçası için çekilen bir klipi yönetti; bu klipte Warhol'un *Kiss* (1963) adlı filminden görüntüler kullandılar. Klipte Warhol barmen rolündeydi; iki yıl sonra Warhol aynı stratejiyi *Curiosity Killed the Cat*'in *Misfit* parçasında da uyguladı, ayrıca İtalyan şarkıcı Loredana Berté (Movie, 1981), İspanyol şarkıcı Miguel Bosé (*Fuego*, 1983) gibi başka sanatçıların kliplerine de The Factory aracılığıyla yapımcı olarak katkıda bulundu. 1985'te MTV'de bir program başlattı: Andy Warhol's *Fifteen Minutes*. Her bölümü (her biri on beş dakika uzunluğundaydı) müzik ve pop kültürü karışımından oluşan bu yapımda video kliplerin yanı sıra Debbie Harry, Jerry Hall, Grace Jones veya The Cars'la yapılan söyleşiler de yer alıyordu.

Söz edilmesi gereken başka video sanatı öncüleri de var. Onlardan biri, Art of Noise (*Close to the Edit*, 1984), Simple Minds (*All the Things She Said*, 1986), Propaganda (*P. Machinery*, 1984), Pet Shop Boys (*Opportunities*, 1986) gibi grupların video kliplerini yöneten Polonyalı sanatçı Zbigniew Rybczynski John Sanborn da diğer kliplerin yanı sıra Dean Winkler ile birlikte Philip Glass Ensemble'ın ACT III (*The Photographer*'dan, 1986), Kid Creole and the Coconuts'ın *Endicott* (1985), King Crimson'ın *Heartbeat* (1985), Sammy Hagar'ın *Hands and Knees* (1987) parçalarının kliplerini yönetmiş, ayrıca Grace Jones ve Adrian Belew gibi başka sanatçıların projelerine katkıda bulunmuştu. William Wegman, New Order'ın *Blue Monday* '88 (1989) adlı parçasının klipini yönetmişti. Bilgisayar sanatının öncülerinden John Whitney, Mick Jagger'ın *Hard Woman* (1986) adlı parçasının klipini çekmişti; bu klip, tamamen bilgisayarda üretilen ilk müzik videosuydu. Chris Marken, 1990'da Electronic'in parçası *Getting Away With It*'in klipini yönetmişti. Paul Simon'ın *Rene and Georgette* (1983) adlı parçasının o muhteşem klipinin yönetmeni ise (bu klipte Magritte'in resimlerinden esinlenmişti) Joan Logue'dur. Judith Barry 1986'da Richard Kern ile birlikte Sonic Youth'un *Death Valley 69* adlı parçasının klipini yönetmiş, Tony Oursler dört yıl sonra aynı grubun *Song for Karen* (1990) adlı parçasının klipi ile yakın zamanlarda David Bowie'nin *Where Are We*

advertising department or to direct music videos by some music labels. Nam June Paik repeatedly showed interest in the way MTV was popularizing the discoveries of video art. In the early hours of New Year's Day in 1984 he included performances by Ryuichi Sakamoto, Laurie Anderson, Peter Gabriel and David Bowie in his project *Good Morning Mr. Orwell*, a television program that was broadcasted via satellite through collaboration between WNET TV in New York and the Centre Pompidou in Paris. The influence of this Korean artist is in fact very present in the 80s music video aesthetic, especially the 'pictorial' works by MTV's first period producers such as: David Mallet (*Ashes to Ashes*, David Bowie, 1980) Bruce Gowers (*Bohemian Rhapsody*, Queen, 1975; *Can You Feel It*, The Jackson Five, 1980) or Russell Mulcahy (*Video Killed the Radio Star*, The Buggles, 1979).

In 1984 Andy Warhol directed with Don Munroe a music video for a tune by The Cars, *Hello Again*, in which they inserted images from Warhol's movie *Kiss* (1963). Warhol himself appears in the video as a barman; two years later he repeated the strategy with *Misfit* by Curiosity Killed the Cat. In addition, he collaborated as a producer through *The Factory* in videos for other artists such as Italian Loredana Berté (*Movie*, 1981) or Spanish Miguel Bosé (*Fuego*, 1983). In 1985 he started a program for MTV: *Andy Warhol's Fifteen Minutes*. Each episode (fifteen minutes long), offered a mix of music and pop culture in which the broadcast of videos was accompanied by interviews with Debbie Harry, Jerry Hall, Grace Jones or The Cars.

Other video art pioneers who deserve to be mentioned are the Polish Zbigniew Rybczynski who has directed dozens of videos for bands such as Art of Noise (*Close to the Edit*, 1984), Simple Minds (*All the Things She Said*, 1986), Propaganda (*P. Machinery*, 1984) or Pet Shop Boys (*Opportunities*, 1986). John Sanborn who has directed many among others: *Act III* (from *The Photographer*, 1986) for the Philip Glass Ensemble in collaboration with Dean Winkler, *Endicott* (1985) for Kid Creole and the Coconuts, *Heartbeat* (1985) for King Crimson, *Hands and Knees* (1987) for Sammy Hagar, as well as projects for Grace Jones and Adrian Belew, etc. William Wegman directed *Blue Monday* '88 (1989) for New Order. John Whitney, pioneer in computer art, was responsible for *Hard Woman* (1986) by Mick Jagger, the first music video produced

Now (2013) adlı parçasının klibini yönetmişti. R.E.M.'in aralarında *Talk About the Passion* (1989), *E-Bow The Letter* (1989), *Country Feedback* (1991) ve *Nightswimming*'in (1995) yer aldığı çeşitli parçalarının klipleri ile Fugazi, Buttole Surfers ve Blonde Redhead gibi alternatif rock gruplarının parçalarının klipleri ise Jem A. Cohen imzasını taşımaktadır.

Bu anlamda video klibin resim, fotoğrafçılık, fotomontaj, performans, deneysel sinema ve video sanatından ödünç aldığı sanat pratiklerinin ona, adına “yüksek kültür” denen mecrada bir “meşruyet alanı” sağladığı ifade edilir. Gerçekten de, video kliplerde Man Ray, J.P. Whitkin, Giorgio de Chirico, Bacon ve Magritte gibi sanatçıların ve Dada fotomontajı, dışavurumcu ve gerçeküstücü sinema gibi tarzların etkilerini görebiliriz. Bu sanat pratikleri video kliplerce sonuna kadar alıntılanmıştır.

1991’de Hintli yönetmen Tarsem, R.E.M.’in *Losing my Religion* adlı parçasına çektiği klip nedeniyle MTV Müzik Ödülleri yarışmasında Yılın Video Klipi Ödülü’nü kazandı. Bu, hem Caravaggio’nun resimlerine hem de Tarkovski ve Derek Jarman’ın filmlerine bire bir göndermelerde bulunan hareketli resim konseptinde çekilmiş görüntülerin estetik biçimde art arda sıralanışından oluşan bir kliptir.

1994’te Mark Romanek başyapıtlarından biri olan Nine Inch Nails’in *Closer* adlı parçasının video klibini yönetti. Resimsel bir dokuya sahip, resmi andıran kusursuz sahnelerden oluşan tekinsiz ve kloströfobik bir videoydu bu. Sahneler Francis Bacon, Rudolf Hausner, Paul Saudek, en çok da Joel-Peter Whitkin gibi 20. yüzyıl sanatçılarının resim ve fotoğraflarından alıntılar ve “rekonstrüksiyonlar”la doludur. Bütün video kliplerinde resimlere referanslarla dolu geniş bir repertuar sunmayı başaran Romanek, Madonna’nın *Bedtime Story* (1995) adlı parçası için çektiği karmaşık bir hareketli resim örneği ve çok daha neo barok olan klibinde aynı re-konstrüksiyon/de-konstrüksiyon stratejisini uygulamayı sürdürür. Bu klip, Leonora Carrington, Leonor Fini, Remedios Varo gibi ressamların o büyülü ve gerçeküstücü evreninden alıntılarla doludur ve Romanek onların resimlerini klibin bütün sekanslarında kullanarak bunları bir film haline getirir.

Fransız yapımcı Stéphane Sednaoui’nın yönettiği R.E.M.’in *Lotus* (1998) adlı parçasının klibi, Michael Stipe’in Bacon’ın ünlü resimlerinden

exclusively with a computer. Chris Marker directed in 1990 the video of the song *Getting Away with it* by Electronic. Joan Logue is the author of a magnificent music video (inspired in Magritte’s iconography) of the song *Rene and Georgette* (1983) by Paul Simon. Judith Barry, in collaboration with Richard Kern, directed *Death Valley 69* for Sonic Youth in 1986, and Tony Oursler directed four years later *Song for Karen* (1990) for the same band and recently *Where are We Now* (2013) for David Bowie. Jem A. Cohen is the creator of various videos for R.E.M., among which are *Talk About the Passion* (1989), *E-Bow The Letter* (1989), *Country Feedback* (1991) and *Nightswimming* (1995), and for alternative rock bands Fugazi, Buttole Surfers or Blonde Redhead.

In this sense it has been said that the artistic practices the music video has borrowed from painting, photography, photomontage, performance, experimental cinema and video art itself, have allowed a kind of ‘legitimization space’ in the sphere of so called ‘high culture’. In fact, in music videos we can find the influence of artists such as Man Ray, J.P. Whitkin, Giorgio de Chirico, Francis Bacon or René Magritte and styles like the Dada photomontage or expressionist and surrealist cinema. These artistic practices have been quoted —one could even say high jacked— by the music video until exhaustion. Let’s see a few examples:

In 1991 the Indian director Tarsem won the prestigious Video of the Year Award in the MTV Music Awards for the music video of the song *Losing my Religion* by R.E.M., an aesthetic succession of shots conceived as paintings in movement with literal references to Caravaggio, but also referencing the cinema of Tarkovsky and Derek Jarman.



Nine Inch Nails
Closer, yön. Mark Romanek, müzik videosu, 1994
Closer, dir. Mark Romanek, music video, 1994

bazılarının kahramanı haline geldiği ve her karesinde Bacon'ın 50'ler ile 60'larda yaptığı o ürpertici anatomi çalışmalarıyla karşılaştığımız bir başka çarpıcı klip. Klipde ayrıca Bacon'ın yaptığı, Velázquez'in *X. Innocenzio* portresinin farklı versiyonları da yer almaktadır.

Bir başka ilginç örnek ise, Floria Sigismondi'nin yönettiği David Bowie'nin *Dead Man Walking* (1997) adlı parçasının klibidir. Bu klipte Bacon'ın ünlü öküz karkası çalışmasına göndermelere rastlanır. Bu klibin yönetmeni 2001'de en iyi eserlerinden birini gerçekleştirmiştir: Incubus'un *Megalomaniac* adlı parçasının Almanya'nın iki dünya savaşı arasındaki dönemdeki sanatına, özellikle de Heartfield, Hanna Höch ve Max Ernst'in fotomontajlarına atıfta bulunan, her yanını animasyonlar sarmış klibini.

Sanat ve kitle iletişim medyasının tarihinden alıntılar ve sahiplenmelerle dolu bu neo barok sahneleme tarzı, video klibin estetik kimliğinin bir parçası haline gelmiştir. Bu tarz basit biçimde geçmişe nostaljik bir dönüş veya fikir yoksunluğunun bir sonucu olarak görülemez, bu daha çok David Salle gibi ressamlar ile Cindy Sherman gibi fotoğrafçıların uyguladığı ve 80'ler ile 90'larda Benjamin Buchloh ve Graig Owens gibi teorisyenlerin üzerinde çalışmaları yaptığı alıntı sanat pratikleriyle kıyaslanabilecek alegorik bir strateji olarak görülmelidir.

İnternetin daha da hızlandığı yeni bir sanat bağlamından söz ediyoruz. Bu yeni bağlamda, artık hiçbir şey resim, fotoğraf, sinema, video ile sınırlı değil, yalnızca imge; başka bir deyişle, "başka bir imgenin imgesi." Bu bağlamda, video klibin tarihi, tıpkı 20. yüzyılda sanat veya sinema tarihinin başına gelenler gibi, yeniden çevrimlerin, ustalara saygı eserlerinin, parodilerin, sahiplenme ve çalıntıların nesnesi haline gelmiştir. Britpop grubu Blur'ün Damien Hirst imzalı *Country House* (1995) klibinin son bölümlerinde Queen'in *Bohemian Rhapsody* adlı parçasının klibinin (yön. Bruce Gowers, 1975) bir parodisi yer alır. 2003'te fotoğraf sanatçısı David La Chappelle, Jennifer López'in *I'm Glad* adlı parçasının klibini yönetti. Bu, iki yıl önce Gus Van Sant'ın Hitchcock'un *Sapık* filmi bire bir yeniden ele aldığı filmde kullandığı stratejinin bir benzerinin kullanıldığı ve Adrian Lyne'in yönettiği *Flashdance* (1983) adlı filmin en çok akılda kalan sahnelerini (bire bir!) tekrar eden bir klipti.

In 1994 Mark Romanek directed one of his master works: *Closer for Nine Inch Nails*, a sinister and claustrophobic video with pictorial texture and impeccable shots resembling oil paintings; shots are filled with citations and 'reconstructions' from twentieth-century paintings and photographs by artists such as Francis Bacon, Rudolf Hausner, Paul Saudek and above all, Joel-Peter Witkin. Romanek—who manages an extensive repertoire of pictorial references in all his music videos—continues with the same strategy of re-construction/de-construction of a painting in movement in the complex, and even more neo-baroque, *Bedtime Story* (1995) for Madonna, filled with citations from the hermetic and surrealist universe of painters such as Leonora Carrington, Leonor Fini or Remedios Varo, which Romanek remakes into a film using their paintings in practically all of the sequences of the video.

Lotus (1998) by R.E.M., directed by the French producer Stéphane Sednaoui, is another striking video in which Michael Stipe becomes the protagonist of some famous paintings by Bacon and where, shot by shot, we are confronted with the unnerving anatomical studies done in the 50s and 60s by this British artist. The clip also includes Bacon's different version of the portrait of *Innocenzio X* by Diego Velázquez.

Another interesting example is *Dead Man Walking* (1997) by David Bowie, directed by Floria Sigismondi, in which we find references to the famous open oxen Bacon did on the same subject. This director also created in 2001 one of her finest works: *Megalomaniac*, for Incubus, a video plagued by animations with references more or less literal to German interwar art and in particular the photomontages by Heartfield, Hanna Höch and Max Ernst.

This neo-baroque staging packed with citations and appropriations from the history of art and mass media has become part of the music video's aesthetic identity. This style cannot simply be seen as a nostalgic return to the past—or as a consequence of lacking ideas—, rather as an allegorical strategy comparable to the citations and appropriating artistic practices applied by painters like David Salle and photographers like Cindy Sherman, and studied by theorists like Benjamin Buchloh or Graig Owens in the 80s and 90s.

Tüm bu anılan eserler, “boş sayfa” gibi mitlerin artık var olmadığını ve çağımızın sanatçısının daha çok, “işaretler arazisi”nde yolculuk eden anlamına gelen “semionaut” kategorisine dâhil olduğunu kanıtlıyor. Bu işaretler (Barthes’ın yazarın ölümüyle ilgili düşüncelerinde öngördüğü gibi) diyalog, parodi veya uyumsuzlukla karşılıklı ilişki kurar. Sözünü edeceğimiz, bu modele karşılık gelen sondan bir önceki görsel işitsel ürün, sahne adında hem alıntıyı hem de parodiyi barındırır: Lady Gaga, müziği ve kliplerinde resmedilen imgesiyle, çıktığı televizyon programlarındaki görünüşüyle David Bowie’den Madonna’ya, Warhol’dan Elton John’a, Freddie Mercury, Grace Jones, Cyndi Lauper, Cher, Marilyn Manson, Donatella Versace, Leigh Bowery, Alexander McQueen’e ve onlar kadar popüler olmayan bine yakın sanatçıya uzanan geniş bir sanatçı topluluğuna borçlu olduğunu kabul eden New Yorklu ikonik bir sanatçı.

2009 MTV Ödülleri Töreni sırasında şarkıcı *Bad Romance* adlı şarkısının klibi (yönetmen, Francis Lawrence) için kazandığı dokuz ödülünden birini almak üzere sahneye çığ et parçalarından yapılmış bir elbiseyle çıktı ve herkesin ilgi odağı oldu. Şarkıcının yakın geçmişteki ikonografik esin kaynaklarını araştırmış olanlar bu elbiseyi Jana Sterback’ın 1987’de gerçekleştirdiği *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorexi* (Vanitas: Bir Albino Anoreksiyi İçin Etten Elbise) eseriyle ilişkilendirdiler. Ne var ki, Lady Gaga’nın punk ikonografisine olan düşkünlüğünü göz önünde bulundurarak bu etkilenmenin bu eserden de eskiye uzanan bir eserden (imaj danışmanlarının muhtemelen bildiği bir eserden) kaynaklanabileceğini tahmin edememişlerdi: Üzerinde etten bir elbise, boynunda sosisten bir kolye bulunan bir modelin yer aldığı, Kuzey İrlandalı punk rock grubu The Undertones’un 1983 tarihli *All Wrapped Up* albümünün kapağı. Ondan da önce, 1978’de Britanyalı sanatçı Linder Sterling’in Manchester’daki efsanevi kulüp The Hacienda’nın sahnesinde, üzerinde Lady Gaga’nın MTV Ödülleri Töreni’nde giydiğine çok benzer etten bir elbise olduğu halde Ludus adlı grubuyla gerçekleştirdiği performans vardı. Kübalı sanatçı Tania Bruguera (*El peso de la culpa*, 1997), Çinli sanatçı Zang Huang (*My New York*, 2002) gibi sanatçıların performanslarında bununla ilgili çok daha fazla referansa rastlanabilir; The Beatles’ın *Yesterday and Today* (1966) adlı albümünün o muhteşem kapağını da unutmamak gerekir.

We are referring to a new artistic context that has been speeded up by the Internet. In this new context nothing is exactly a painting anymore, or photography, or cinema, or video... but simply an image; or rather, ‘image of another image’. In this context the music video’s own history has become the object of remakes, tributes, parodies, appropriations and plagiarisms up to a degree similar to what happened in the twentieth-century with the history of art or history of cinema. In the video of the song *Country House* (1995) by the Brit-Pop band Blur directed by Damien Hirst, a parody of the music video of the song *Bohemian Rhapsody* by Queen (Bruce Gowers, 1975) is introduced in the last sequences. In 2003 the photographer David La Chapelle directed *I’m Glad* for Jennifer López, a music video which repeats (Shot by shot!) the most memorable sequences from the film *Flashdance* (1983) by Adrian Lyne, following an equivalent strategy to the one used two years before by Gus Van Sant in his literal remake of *Psycho* by Hitchcock.

The works we have cited so far prove that the romantic myths such as ‘the blank page’ no longer exists and that the contemporary artist fits more into the category of the ‘semionaut’, meaning someone who travels through a ‘landscape of signs’. These signs —as Roland Barthes anticipated in his reflections on the death of the author— establish mutual relationships of dialogue, parody or controversy. The second to last audiovisual product responding to this model carries both citation and parody in its artistic name: I am referring to Lady Gaga. A shrewd New York artist who, through her music and through the image portrayed in her videos, as well as her premeditated television appearances, recognizes her debt to a lineage ranging from David Bowie to Madonna, Warhol, Elton John, Freddie Mercury, Grace Jones, Cyndi Lauper, Cher, Marilyn Manson, Donatella Versace, Leigh Bowery or Alexander McQueen... and a thousand other less popular references.

During the 2009 *MTV Awards* the singer appeared on stage to receive one of nine awards she received for the video of the song *Bad Romance* (Directed by Francis Lawrence) with a dress made out of pieces of raw meat that, as expected, left no one indifferent. Those accustomed to search the recent past for the singer’s iconographic sources of inspiration quickly related the dress to the famous work *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorexi*, created in 1987 by Jana Sterback.



Son örnekten de anlaşılacağı gibi, pop kültürü piyasası seyirciler, müzisyenler, yapımcılar ve sanatçılar arasındaki karşılıklı onaya dayanan simgesel bir “ödül sistemi” kurmuş gibidir. Bu nostaljiyle veya fikir yoksunluğuyla değil, daha ziyade Nicolas Bourriaud’un *Postproduction* (Postprodüksiyon) başlıklı kitabında sözünü ettiği “biçimlerin uygunluğunu hükümsüz kılma” fiilinin simgesel düzeyde gerçekleştirilmesiyle ilgilidir. Bu anlamda, Lady Gaga’nın her klibinin sahne sahne yapısını sökerek bu kliplerde bulaşıcı bir alıntı, kendi işini kendin yap, parodi, yeniden çevrim, pastij ve geridönüşüm ağı gibi çalışmayan tek bir sahnenin bile olmadığını keşfetmek keyiflidir. Bu yöntem bir anlamda, fan topluluklarının internetin ilk zamanlarından beri yaptıkları remiks ve mash-up uygulamalarını çokuluslu şirketlerin yeniden hatırlamasını sağlamıştır. Örneğin Jonas Åkerlund’ın yönettiği *Telephone* klibinin dokuz dakikalık süresi boyunca daha önce içeriği boşaltılmış ikonografik referansların abartılı ve hummalı bir çabayla hatırlatıldığına tanık oluruz. Gaga ve Åkerlund, klibi sayısız “link”le doldurup taşıyarak bizi pop kültürüne bir bilgi kaynağı olarak değil de Batman, Kaptan Amerika, Wonder Woman gibi çizgi roman karakterlerinden, *Thelma & Louise*, *Katil Doğanlar*, *Kill Bill*, *Pulp Fiction*, *Lock & Stock* gibi filmlere, David LaChapelle, Erwin Olaf veya Del Lagrace Volcano’nun cinsel kimliğiyle ilgili fotoğraf çalışmalarına, Michael Jackson, Cindy Lauper veya Madonna’nın kliplerinde

The Undertones
All Wrapped Up albüm kapağı, 1983
All Wrapped Up album sleeve, 1983

However, they did not suspect that this work had earlier influences, probably known to her image advisers, taking into account Lady Gaga’s inclination towards punk iconography: the cover of the CD from 1983 *All Wrapped Up* by the Northern Irish punk rock band The Undertones, where a model wore a meat dress and a sausage necklace. Another even earlier influence was the 1978 performance by the British artist Linder Sterling at legendary Manchester club The Hacienda with her band Ludus wearing a meat suit —completed by a menacing dildo— very similar to the one Lady Gaga also wore at the *MTV Awards*. Even more references could be found in performance artists such as Cuban Tania Bruguera (*El peso de la culpa*, 1997) or the Chinese Zang Huang (*My New York*, 2002), not to forget the great cover of The Beatles’ album *Yesterday and Today* (1966).

As we can see in the last example, it is as if the pop culture market had established a symbolic ‘system of rewards’ based on the reciprocal recognition between spectators, musicians, producers and artists. This is not necessarily related to nostalgia or the lack of ideas but with the symbolic act of ‘abolishing the propriety of forms’ to which Nicolas Bourriaud refers to in his book *Postproduction*. In this sense, there is nothing more entertaining than deconstructing, sequence by sequence, each one of Lady Gaga’s music videos to discover that there is not a single shot that does not work as an infectious network of citations, DIY, parodies, remakes, pastiches and recycling. This has, in a certain way, brought to multinationals the remix and mash-up practices fan communities have been making spontaneously since the beginning of the Internet. For example, during the nine minute long music video *Telephone* directed by Jonas Åkerlund, we see a hyperbolic and frantic recollection of iconographic references previously emptied of their content. Gaga and Åkerlund saturate the clip with an infinite number of ‘links’ forcing us to look at pop culture not as a source of knowledge but as a ‘tool box’ in which citations and references slide to comic book characters such as Batman, Captain America or Wonder Woman, movies like *Thelma & Louise*, *Natural Born Killers*, *Kill Bill*, *Pulp Fiction* or *Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, photographic work based on the sexual identity of David LaChapelle, Erwin Olaf or Del Lagrace Volcano and narrative and choreography clichés exploited in music videos of Michael Jackson, Cindy Lauper or Madonna.

kullanılan öyküleme ve koreografi klişelerine kadar çeşitli alıntı ve referanslarla dolu bir “alet çantası” olarak bakmaya zorlar.

Lady Gaga'nın birçok klipi MTV'nin altın yıllarını takdirle anar. Ne var ki, 21. yüzyılın başlarında müzik videolarının normal ekosistemi artık MTV ve VH1 gibi kablolu yayında gösterilen televizyon kanalları değil, internettir. 2000 yılında (müzik endüstrisi üzerinde dalgalanan krizin hissedilmeye başladığı dönemlerde) tasarımcı topluluğu eStudio, The Buggles'ın 1981'de MTV yayını başlatan ünlü parçasını parodize eden *Internet Killed the Video Star* başlıklı bir animasyon yaptı. Bu videoda 21. yüzyılda internetin iktidardaki aracı, yani televizyonu ve uzmanlaşmış müzik video kanallarını yok edeceği kehanetinde bulunuluyordu. 1980'lerde müzikte uzmanlaşmış televizyon kanallarının büyük bir bölümü zamanlarının çoğunu televizyon şovlarına ayırmaktaydı. Bu durum 21. yüzyılın başlarında video klip üretiminde küçük bir krize neden oldu, çünkü plak şirketleri televizyonda pek yayınlanmadıkları için kliplere büyük paralar harcamayı kesmişti. Ne var ki, beklenenin

Many of Lady Gaga's videos pay tribute to the golden years of MTV. However, in the beginning of the twenty-first century the regular ecosystem for music videos is no longer the cable television channels MTV or VH1 but the Internet. In the year 2000 —when some people already sensed the crisis that was hovering over the record industry—, the designer collective eStudio made an animated parody about that famous Buggles song that inaugurated MTV emissions in 1981 now titled *Internet Killed the Video Star*. The parody was prophesying that in the twentieth-century the Internet would wipe out the medium in power, television, and the specialized music video channels. The majority of television channels that specialized in music during the 80s currently occupy most of their hours with TV shows. This has created a small crisis in terms of music video production at the start of the twenty-first century because record labels have stopped spending large amounts of money on them since they would rarely appear on the TV grid. However, contrary to what was expected, the music video has not perished without these TV stations and evidence demonstrates



aksine, müzik videosu bu televizyon kanalları olmadan da varlığını sürdürdü, ayrıca her ne kadar geleneksel medya köklü bir dönüşüm geçirmişse de yeni medyanın eski medyayı yok etmediği de kanıtlandı. Aslında müzik videolarının üretim ve tüketiminde, Prensky gibi yazarların işaret ettikleri gibi, dijital yerliler ile göçmenler arasında bir ayrılık gözlemlenir. Video klbinin çıkmazda olduğunu düşünenlerin internetle arasının iyi olmadığını varsayabiliriz.

Web 2.0, video klibe bir zamanlar televizyonun sağladığına denk bir alan sağlamıştır. YouTube'un da bu formatın ilk dönemlerinde MTV'nin oynadığı rolü üstlendiğini söyleyebiliriz. VCR sinema için neyse, internet de video klip için odur (Austerlitz, 2007). Video klüplerinin ortaya çıkışıyla birlikte ansızın bütün sinema tarihi seyircilerin erişimine açılmıştı: halk sinemada, filmlerin doğal ortamında seyretme imkânı bulamadığı filmleri videoda "gözden" geçirebilmekteydi. İnternet, büyük bir müzik videoları arşivi olarak da tarif edilebilir (Sedeño Valdellós, 2010). Örneğin, Music Video Database kullanıcılarına farklı başlıklarla (yönetmen, yıl, müzik grubu veya sanatçı, hatta plak şirketine göre) araştırma imkânı sunuyor. İnternet, sanat biçiminin tarihinde en mükemmel jukebox haline gelmiştir: amatör koleksiyoncular ve internet sitelerinde kişisel alan oluşturma ve upload ile download imkânı sağlayan araçlar sayesinde video paylaşımı yapılan müzik siteleri ile BlipTv, Vimeo, Dailymotion, YouTube gibi platformlar çoğalmıştır.

İnternet video klbin format ve kimlik özelliklerini de belirlemektedir: öyküsünü ve türlerini olduğu kadar doğası ve tanımını da. Örneğin, hedef kitleye yönelik tanıtım stratejileri, yapısı ve dili klbin kişisel bir internet sayfasına konabilecek (videoblogging gibi uygulamalarla) ve artık televizyonda değil, bilgisayar ekranı, tablet veya cep telefonlarında tüketilebilecek şekilde olmalıdır. Bazıları bu durumun video kliplerinin reklam etkililiğini azalttığı düşüncesinde. Ne var ki video klipleri, buna karşılık olarak müthiş bir yaygınlık ve fanlarına sınırsız ulaşma imkânı kazanmıştır. Artık aynı zamanda hem bir içerik üreticisi, hem dağıtımıcısı haline gelen tüketicinin aktif rolünün artmasıyla birlikte geleneksel kitle iletişim araçlarının hiyerarşik yapısı bozulmuştur. YouTube'un ortaya çıktığı 2005 yılından beri, 80'lerde DJ'lerin mutata remix ve mash-up stratejileri amatör video meraklıları için yaratıcı bir

the new media does not destroy the old, although traditional media has been profoundly transformed. In fact, in the production and consumption of music videos we observe a division between digital natives and immigrants, as has been signaled by authors like Prensky. The only thing that can be said to those who think the music video is currently suffering a crisis is that they seem not to have an Internet connection!

The Web 2.0 has brought about a field as relevant to the music video as television was in its day, and we could say YouTube is carrying out the role MTV developed at the beginning of this format. The Internet has been to the music video what the VCR was to cinema (Austerlitz, 2007). With the development of video clubs, all cinema history was suddenly available for spectators: films could be (re)watched by the public who had not seen them at the cinema, its natural medium. At the same time, the Internet could be defined as a great archive of music videos (Sedeño Valdellós, 2010). For example *Music Video Database* allows searching them according to different criteria (director, year, music band or artist, even record label). The Internet has become the most complete jukebox in the art form's history: video sharing music websites and platforms such as BlipTv, Vimeo, Dailymotion or Youtube have grown because they are great containers of video, thanks to the contribution of amateur collectors and the facilities to build personal spaces and upload and download web content.

Furthermore, the web is modifying the formats and the identity traits of the music video: its narrative and genres, as well as its nature and definition. For example, its promotion strategies, the public targeted, its structure and language must allow the video to be inserted in a personal webpage (with practices such as videoblogging), and to be consumed not in television anymore but on computer screens, tablets and mobile telephones. Some people consider this has diminished their promotional efficiency. However, in exchange they have obtained ubiquity and infinite availability for fans. The usual hierarchical structure in traditional communication media has been broken with a growing active role by the consumer, who is now also a producer and distributor of content. Since 2005 when YouTube was born, the remix and mash-up strategies, habitual during the 80s among DJs, have

The Buggles

Video Killed the Radio Star,

yön. Russell Mulcahy, müzik videosu, 1981

Video Killed the Radio Star, dir. Russell

Mulcahy, music video, 1981



uygulama haline geldi. Video klipi de bu yeni “oyun alanı”ndan fayda sağladı. Michel Gondry'nin yönettiği *Lütfen Başa Sarrın* (2008) adlı filmin kahramanı video kulübünün müşterilerini sevdiği filmleri ellerinde tutmaya, onları silip herhangi bir para harcamadan, amatör kameralarıyla, kendi yaptıkları kostümler, dekorlar ve özel efektlerle aynı filmin kısa versiyonlarını (“sweded film”lerini) çekmeye teşvik eder. Web 2.0'daki müzik video “prosumer”ları (Lev Manovich'in türettiği, üreten tüketici anlamına gelen bir terim) yeni anlam üreticisi değildirler; daha çok var olan anlamların manipülatörüdürler. Bunun sonucunda, kişisel yaratıcılığı Gondry'nin filmindeki sweded filmlerine benzer düşük kaliteli postprodüksiyonla birleştiren, sürekli bir yapı söküm halinde olan, parodi ile pastiş arasında gidip gelen, çoğu zaman fanların dikkatini celbetme bakımından orijinalini bile geride bırakan video klipleri ortaya çıkmıştır.

Plak endüstrisindeki çokuluslu şirketlerle yaptığı anlaşmalar gereği YouTube telif hakları olan bütün görsel işitsel içeriğini ve sürekli yeniden yazılan ve yeniden oluşturulan bütün videoları belleğinde saklıyor. Peverini'ye göre, ilk anda uzlaşmaz görünen malzemeleri yan yana koyan bu tür bir “mash-up mantığı” daha etkilidir. Örneğin, bir dans müziği videosunu alır, onu bir heavy metal parçasına uygun hale getirip yeniden tasarlayabiliriz veya tam tersi, bir heavy metal parçasını alıp onu bir dans müziği videosuna uygun hale getirebiliriz. Resmi videolar yüzlerce fanın kendi imkânlarıyla yaptığı videolarla mikslenebilir, gişe rekorları kırmış bir filmin sahneleri kült filmlerin sahneleriyle birleştirilebilir. Kahramanlar anti kahramanlara dönüştürülebilir veya epik sahneler gülünç hale getirilebilir. Yapılabileceklerin sınırı yok, çünkü burada “tabandan gelen” stratejilerden, eğlence endüstrisinin dayattığı hiyerarşileri

Lütfen Başa Sarrın, yön. Michel Gondry, 2008
Be Kind Rewind, dir. Michel Gondry, 2008

become a creative practice for non-professional video enthusiasts. The music video has benefited from this new ‘play field’.

In the movie *Be Kind Rewind* (2008) directed by Michel Gondry, the protagonists encourage the video club customers to take hold of the movies they like, erase them and film their own short versions, ('sweded films') without any budget, non-professional cameras and improvised costumes, props and special effects. The musical videos' 'prosumer' (Lev Manovich's neologism) in the web 2.0 isn't exactly a producer of new ways of understanding; rather he is a manipulator of pre-existing significations. The result is music video in a state of constant deconstruction that combine personal creativity with low-fi postproduction similar to the *sweded films* in Gondry's movie, which fluctuate between parody and pastiche, even though many times they surpass the originals in attracting the fans' attention.

Due to agreements with multinationals in the record industry, YouTube keeps memory of all the audiovisual content protected by copyright and all the videos, which are constantly rewriting and reinventing. According to Peverini, this kind of 'mash-up logic' is more effective when at first seemingly irreconcilable material is juxtaposed. For example we can find a dance music video that has been adapted and remade to suit a heavy metal song or vice versa. Official videos can be mixed with homemade videos made by hundreds of fans and blockbuster movie sequences combined with sequences from cult movies. Heroes can be transformed into antiheroes or epic scenes ridiculed. The possibilities are endless since we are speaking of appropriation, citation, remake, remix, sample, mash-up strategies that grow 'up from the ground' —mainly by fans, but also artists and activists— who not only break the hierarchies imposed by the entertainment industry but also introduce subversive messages inciting in viewers a critical response.

The Italian video artist Gabriel Pesci has realized a cycle of projects under the title *Hollywood Souvenirs* (2006) in which he (illegally) appropriates videos that Iraq marines upload to YouTube for their friends and families and remakes them with video clip aesthetic and pop music. He mixes explosions, humiliations of enemies and

kırmakla kalmayıp seyircilerde eleştirel bir tepki uyandıran rahatsız edici mesajlar veren başta fanların ama aynı zamanda sanatçı ve aktivistlerin geliştirdikleri, alıntı, yeniden yapım, remiks, örneklem, mash-up stratejilerinden söz ediyoruz.

İtalyan video sanatçısı Gabriel Pesci, Irak'taki Amerikalı askerlerin arkadaş ve aileleri için YouTube'a yükledikleri videoları (illegal biçimde) kendine mal edip pop müziği eşliğinde ve video estetiğine uygun biçimde yeniden düzenleyerek *Hollywood Souvenirs* (2006) başlığı altında bir videoya dönüştürdü. Pesci bu filmde, patlamaları, düşman tarafında yer alan insanlara yapılan aşağılamaları içeren görüntüleri ve askeri hedeflerin sivil kayıplarla sonuçlanan uzun mesafeden yapılan atışlarla yok edilme görüntülerini bir araya getirip karıştırır.

Çinli sanatçı Ai Weiwei, Güney Koreli rapçi PSY'ın *Gangnam Style* parçasının başarısından yararlanarak 2012'de YouTube'a bu parçanın parodisini yapan bir video yükledi. Weiwei bu videoda, parçanın bazı dörtlüklerinin sözlerini ve koreografisini değiştirerek kalabalık bir grupla birlikte Çin hükümetinin işlediği zulüm ve sansürün duyurusunu yaptı.

21 Şubat 2012'de, Vladimir Putin'in Ortodoks Kilisesi'ne verdiği desteği protesto etmek için punk grubu Pussy Riot'un üç kadın üyesi Christ the Savior Katedrali'nde bir şarkı yorumladı ve bir dakika içinde tutuklandılar. Daha sonra bu parçanın ev ortamında yapılan videosuna grubun konserde çekilen görüntüleri de eklenerek *Virgin Mary, Put Putin Away* adlı video klibi yapıldı.

Oliver Laric'in çektiği *50 50* (2007) adlı video, YouTube kullanıcılarının yaptığı 50 Cent yorumlarından alınan 50 parçanın titizlikle montajlanmasından oluşuyor. Sonunda, İsraili sanatçı Kutiman'ın farklı ekran formatlarını, çok sayıda gitar performansı ve caz perküsyonlarını bir araya getiren *ThruYou* adlı eserinde gerçekleştirdiğine benzer biçimde muntazam şekilde senkronlanmış bir çeşit "ortak çalışmayla gerçekleştirilmiş bir karaoke" (Juan Martín Prada) ortaya çıkmıştı. Yakın tarihlerde Belçikalı şarkıcı Gotye kendi sitesine popüler şarkısı *Somebody That I Used to Know*'un farklı versiyonlarının senkronize miksinden oluşturulmuş duygusal bir video klibi yükledi. Klibin başlığı *Youtube Orchestra*.

Pussy Riot: A Punk Prayer, yön. Mike Lerner ve Maxim Pozdorovkin, belgesel, 2013
Pussy Riot: A Punk Prayer, dir. Mike Lerner and Maxim Pozdorovkin, documentary, 2013

military targets destroyed from a long distance that inevitably produce collateral damage.

Taking advantage of the success of the song *Gangnam Style* by the South Korean rapper PSY, the Chinese artist Ai Weiwei uploaded in 2012 a YouTube parody of this song. He changed the lyrics in some of the stanzas and introduced new choreography posing with other people in order to denounce persecution and censorship under the Chinese government.

On February 21, 2012, as part of their protest against Vladimir Putin's support of the Orthodox Church, three women from the punk group Pussy Riot entered the Cathedral of Christ the Savior and interpreted a song. A minute later they were arrested. The home version of the video was remixed later with images from the band performing to create the music video of the song *Virgin Mary, Put Putin Away*.

The video *50 50* (2007) by Oliver Laric is characterized by a careful montage of 50 fragments of video taken from 50 Cent interpretations by YouTubers. The result was a kind of 'collaborative karaoke' (Juan Martín Prada) that was perfectly synchronized, very similar to the one realized by Israeli artist Kutiman in his work *ThruYou*, combining different screen formats, dozens of guitar performances and jazz percussionists. More recently the Belgium singer Gotye has uploaded on his website a sensational music video made out of a synchronized mix of different versions of his popular song *Somebody That I Used to Know*. The video is titled *Youtube Orchestra*.



Bu UMV'ler (İngilizce'de Kullanıcı Müzik Videoları anlamına gelen User's Music Videos'un baş harfleri –Amatör Müzik Videoları) fanlar tarafından önceki yıllarda olmayan bir yankı yaratır, bu ürünleri ilk çıktıkları dönemden itibaren takip eden plak şirketleri de bu yankıdan yararlanır. Bir kere, ortamın hipermetinselliği bu video klipleri geleneksel kliplerinden daha interaktif hale getirir, çünkü izlendikten sonra yorum yapmaya veya ilgili videolara referans yapmaya imkân sağlar. İkincisi, bu videolar anonim ve ücretsizdir, dolayısıyla fanların sanatçıyla ilişki içinde olduğu yeni tanıtım tarzları belirlerler (Sedeño Valdellós, 2011). Bu tür videoların sonunda parodisini yaptıkları veya övgüde buldukları şarkıcıların internet sitelerine konulmaları hiç de olağandışı bir durum değildir.

İngiliz müzik grubu Coldplay 2008'de *Lost?* adlı parçaları için çekilecek bir klip yarışmasının duyurusunda bulundu. Yarışmanın ödülü, Coldplay'in Londra'daki konserlerinden birine iki VIP biletti; ayrıca gerekli bütün yol ve konaklama masrafları karşılanacaktı. Yarışmanın tek şartı, yalnızca kişisel içeriğin kullanılması ve Coldplay'in kliplerinden veya başka grupların kliplerinden hiçbir biçimde yararlanılmamasıydı. Yarışmanın duyurusu şu ifadelerle yapılmıştı: "Yaratıcı olun. Kendi projenizi gerçekleştirin. İstedığınız malzemeyi kullanın, animasyon, video kamerası, süper 8, çizgi roman, fotoğraf..." Yarışmanın gruba getirisi muhteşem oldu. Grup, hem kazanan klipi çok ucuza kapatmış, hem de bu parça için yapılmış yüzlerce klip YouTube'da milyonlarca insan tarafından izlenmişti.

İnternetteki interaktif videolarda (*weboes*) da benzer bir interaktivite deneyimine rastlanabilir. Bunlar özellikle internet için üretilmiş olan ve kullanıcının üretimlerine katkıda bulunmasına izin veren videolardır. Kullanıcının videoyu değiştirmesine veya kendi remikslerini yapmasına izin verirler. MTV *weboes.com* domainini alarak Busta Rhymes, Moby ve Björk için interaktif video klipleri geliştirdi. Björk'ün *I've Seen It All* (2000) adlı şarkısının klipi sonunda Floria Sigismondi yönetti. Bazı uzmanlar, müzik endüstrisinin gelecekte ancak bu şekilde başarılı olabileceği görüşünde; başka bir deyişle, sanatçıların görsel işitsel eserlerine nesneden çok oyun muamelesi yaparak.

These U MVs (English acronym for *Users' Music Videos* –Non Official Music Videos) generate a feedback from fans that was unknown in previous decades, which has been quickly harnessed by record companies who initially followed these productions. Firstly, the hypertextuality of the medium makes them more interactive than traditional music videos, since they allow making comments after watching the video or posting references to other related videos. Secondly, they are anonymous and free, therefore defining new modes of promotion in which the fan is involved with the artist (Sedeño Valdellós, 2011). It is not unusual that these types of videos will end up being posted on the website of the singers they parody or pay tribute to.

The English band Coldplay promoted in 2008 a music video competition for their song *Lost?* The prize was two VIP passes for one of Coldplay's concerts in London together with travel costs and lodging. The only condition was that only personal content could be used, and it could not include images from Coldplay's or other band's music videos. The announcement for the competition read: 'Be creative. Make your own project. Use any material you want, animation, video cameras, super 8, comic, photography...' The benefits of the competition were double. The group obtained, in addition to the winning music video —created by Paul O'Brien— for a very low cost, hundreds of parallel music videos for the song that have been viewed on YouTube by millions of people.

Another interactive experience can be found with *weboes* (web interactive videos). They are videos created specifically for the Internet that allow the user to participate in their creation. It allows the user to modify the video or to make their own remixes. MTV bought the domain *weboes.com* and developed interactive music videos for Busta Rhymes, Moby and Björk, the latter's video *I've seen it All* (2000) was directed by Floria Sigismondi. According to some experts this is the only way in which the music industry can prosper in the future; in other words, to treat the audiovisual creations of artists more as a game and less as a product.



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 müziğinin 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

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 kameranın 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 vermektten 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.

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

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 filminden 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 anlaşılıyor. 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 çaktıkça 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 sintisayzırla 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

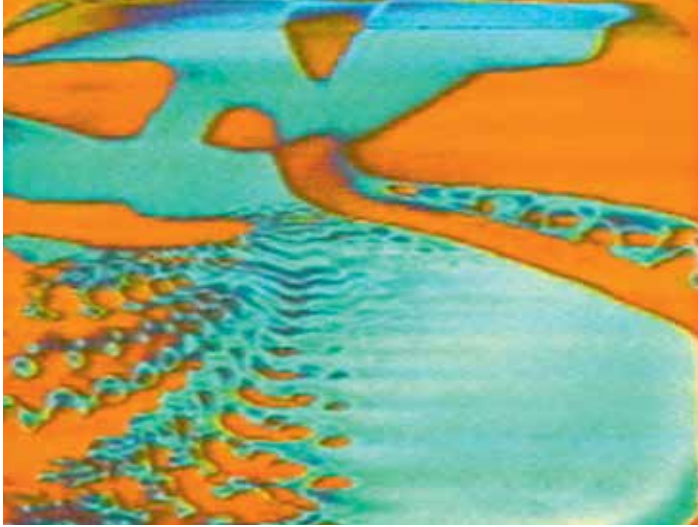
Tek kanallı video, renkli, sesli, 3'10"
New York, Electronic Arts Intermix'in (EAI) izniyle

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'in 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 ütopyalarının 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 Lergen & 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 18th 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

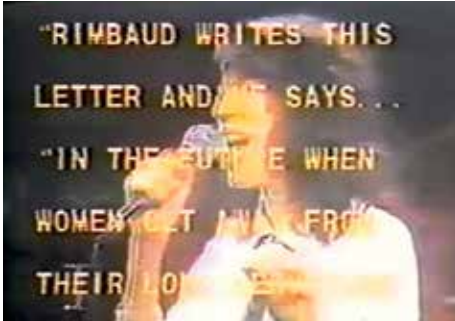
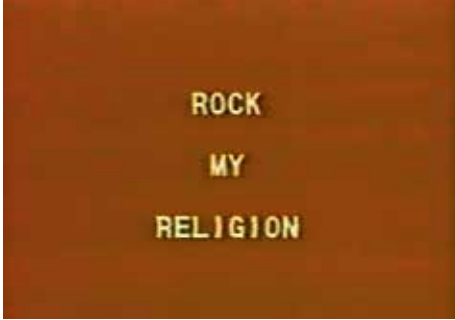
Tek kanallı video, siyah-beyaz ve renkli, sesli, 55'27"
New York, Electronic Arts Intermix'in (EAI) izniyle

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"
Zürich, 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,

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 Iges
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 naneler 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'ın 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 "lezzetli cesetler"ini akla getiren bir şans unsuru katarak izleyiciye bu enstalasyonu her ziyaret edildiğinde 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 "sessizlikler başka bir sessizlikle, yani dijital aracın 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 Fransızca'da (bu konu Fransız ses dergisi *Erratum*'ün 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 kompozitör 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 arşivindeki 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 titreterek 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 şevvetli 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 ulaştırarak 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 Lergen & 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 hatırlatırcaasına 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...

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 hiçbiri 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 alıştırmaları fluxus sanatçısı Annea Lockwood'un yanan enstrümanındaki uzaktan bakışla karşı karşıya gelir, Christian Marclay'nin *Fonogitar*'ı Laurie Anderson'ın *Viofonograf*'ı ile Charlotte Moorman'ın *TV Çello* performansını bir araya getirir.

Crash!!! (2008) ile başlayan kendine mal etme stratejisini sürdüren bu çalışmanın başlığı, John Lydon'un (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

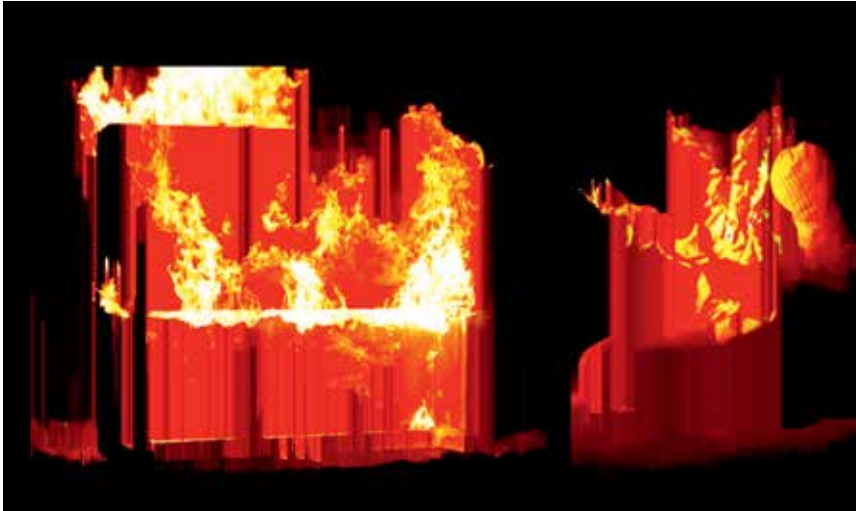
Single-channel video, 4' 33"
Courtesy of Javier Largen

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.



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 ütopyik 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

History of the World, 1997-2004

Mural painting
Courtesy of Art Concept, Paris

Williams Fairey Bandosu, 2005

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

Williams Fairey Brass Band, 2005

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

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 Bandosu'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 çıkarır. 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 Castlemorton'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.

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 20th century, while brass bands represent the industrial era of the 19th 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, sitüasyonistlerin 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'
Müniç, 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 19th-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 çağırarak bir gerilim ve şaşkırtma 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.



tr

Bu Bir Müzik Videosu Değil

Sergide, yer alan video enstalasyonları ve kayıt endüstriyle bağlantılı müzik videolarını farklı bir bakış aracılığıyla tamamlamak amacıyla 1980'lerden itibaren müzik videosunun estetiğini kendine mal eden ve yapısını söken çağdaş sanatçıların video eserlerinden oluşan bir gösterim programı oluşturuldu. Bu tür "anti müzik" videoları MTV gibi televizyon kanallarının teşvik ettiği görsel-işitsel klişelere karşı çıkararak siyasal, toplumsal ve kültürel mesajlar yansıtan ve/veya veren araçlar geliştirmiştir.

en

This is Not a Music Video

As a counterpoint to the video-installations exhibited in the galleries and the programs of music videos linked to the recording industry, a screening program has been put together that includes a selection of works of video art by contemporary artists who since the 1980s have appropriated the aesthetics of the music video and have deconstructed it. This sort of 'anti-music-video' defy the audiovisual stereotypes promoted by television channels like MTV to generate devices for reflecting and/or projecting political, social and cultural messages.

Joseph Beuys

Sonne Statt Reagan, 1982

Renkli, sesli, 1'58"

Müzik: Die Deserteure

ARD TV / Bananas ve Köln, Westdeutscher

Rundfunk'un izniyle

Joseph Beuys'un müziğin sessizlik ile gürültü arasında salındığını düşündüğü ileri sürülür; belki de "her insanın sanatçı" olduğuna inandığı içindir ki Beuys, (inanmakla kalmayıp bunu büyük seyirci kitleleri önünde göstermiştir de) siyasi kararları çerçevesinde pop şarkıcılığında da şansını denedi. 1982'de Alman televizyon kanalı ARD'de (07/03/1982) Depeche Mode ve Foreigner gibi grupların da boy gösterdiği bir müzik programı olan *Bananas*'a sızdı. Büyük bir izleyici kitlesine sahip bu televizyon programında ve Almanya'daki pasifist hareketlerin düzenlediği çeşitli gösterilerle çakışan bir zamanda Die Deserteure isimli grupla birlikte, ekolojik konularla ilgili kararlılığını tekrar vurgulayan ve Ronald Reagan'ın silah politikalarına saldıran *Sonne Statt Reagan*'ı söyledi. Bu parça daha sonra single olarak satışa çıkarıldı.

Dara Birnbaum

Acid Rock, 1982

Renkli, sesli, 4'9"

New York, Electronic Arts Intermix (EAI) izniyle

Dara Birnbaum 1970'lerin sonlarından beri farklı formatta video ve enstalasyonlar gerçekleştiriyor. Bu video ve enstalasyonlarda Birnbaum, popüler kültürün ikonları ile kitle medyasının tüketim toplumu ve televizyondaki klişelerinin bağlamlarını yeniden oluşturmaya ve onları yıkmaya çalışır. Bazı eserlerinin televizyon filmleri, spor programları, tanıtım spotları veya müzik videolarının biçimine bürünmesinin nedeni budur; sanatçı, bu eserlerine imgelerin altında yatan ideolojilerin ciddi biçimde yapısını söken alt metinler yerleştirir. Birnbaum 1982'de, MTV müzik video kanalının geliştiği ve Amerikan müzik endüstrisinde en etkili olduğu dönemlerde, Kassel'deki Documenta 7 sergisi için hazırladığı *Acid Rock* isimli videoda da bu yaklaşımı benimsemiştir. Doors'un *L.A. Woman* parçasını

Sonne Statt Reagan, 1982

Color, sound, 1'58"

Music: Die Deserteure

Courtesy of ARD TV / Bananas, Westdeutscher

Rundfunk Köln

It has been said that for Joseph Beuys music swings between the extreme positions of silence and din, and perhaps because he believed that 'every man is an artist' – and what's more shows it in front of large audiences – he also tried his luck as a pop singer, as part of his political commitment. In 1982, in a mixture of masquerade and activism, he infiltrated the Bananas program on the German television channel ARD (07/03/1982), on which bands like Depeche Mode and Foreigner performed. Backed by the group Die Deserteure, he sang his song *Sonne Statt Reagan*, an attack on Ronald Reagan's arms policies and a reaffirmation of his ecological commitment, on a program with a wide audience broadcast to coincide with various demonstrations by pacifist movements in Germany. The song was eventually released as a single.

Acid Rock, 1982

Color, sound, 4' 9"

Courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York

Since the end of the 1970s Dara Birnbaum has been making videos and installations in different formats with which she tries to re-contextualize and subvert icons of pop culture and mass-media archetypes related to consumer society and television. This is why her works sometimes take the form of tele-films, soap operas, sports programs, publicity spots or music videos, into which she inserts subtexts that critically deconstruct the underlying ideology of the images. This is the approach taken in *Acid Rock*, a video made in 1982 for Documenta 7 in Kassel, during the period when the MTV music video channel flourished and had most influence in the American music industry. Dara Birnbaum recomposes the Doors song *L.A. Woman* and appropriates elements from advertising as though they

yeniden besteler ve reklam unsurlarını, alıntıladığı bir ürün havasına büründürerek onları televizyon reklamcılığının cinsiyetçiliğini eleştiren feminist ve tüketim karşıtı bir tirada dönüştürür.

John Sanborn & Kit Fitzgerald

Yere Kulak Ver, 1982

Renkli, sesli 4'25"

New York, Electronic Arts Intermix (EAI) izniyle

John Sanborn video sanatının öncülerinden biridir. *Yere Kulak Ver*'de performans sanatçısı David Van Tieghem, Manhattan'ı bir müzik enstrümanı gibi kullanır, kaldırım, bina ve telefon kulübelerinin yüzeylerine vurarak yaratıcı perküsyon sesleri çıkarır. Bu performans çeşitli ticari müzik videolarında defalarca taklit edilmiştir.

Pipilotti Rist

Bu Şarkının Mağduruyum, 1995

Renkli, sesli 5'6"

New York, Electronic Arts Intermix (EAI) izniyle

İsviçreli sanatçı Pipilotti Rist, Amerikalı şarkıcı Chris Isaak'ın şarkısı *Wicked Game*'i alır ve 1950'lerin mırıldanılarak söylenen klişe müzik tarzını taklit eden bu romantik şarkıyı halüsinojenik bir fanteziye dönüştürür. Rist burada kişisel günlüğünden imgeleri saykodelik renklerle birleştirerek müziği rüyalar ve anılar diyarına götürür. Şarkıyı sanatçının kendisi icra eder, oğullarından biri sesini zaman zaman bozarak korkutucu bir hal alacak derecede değiştirir.

Bjørn Melhus

Günışksız, 1997

Renkli, sesli 5'

Sanatçının ve Frankfurt, Anita Beckers Galerisi'nin izniyle

Bjørn Melhus, kendisinin rol aldığı, masalımsı kısa filmler yapan bir sanatçı. Müzik videosu ve reklam filmlerinin estetiğinden etkilenen *Günışksız*'da birbirine benzeyen dört karakter çiftler halinde

were ready-mades, turning them into a feminist and anti-consumer tirade criticizing the sexism of television advertising.

Ear to the Ground, 1982

Color, sound, 4' 25"

Courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York

John Sanborn is one of the pioneers of video art. In *Ear to the Ground* the performer David Van Tieghem uses the landscape of Manhattan as a musical instrument, drumming on the surfaces of pavements, buildings and phone booths to produce an ingenious range of percussion sounds. The performance has been copied several times in dozens of commercial music videos.

I'm a Victim of This Song, 1995

Color, sound, 5'6"

Courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York

The Swiss artist Pipilotti Rist appropriates the song *Wicked Game*, by the American singer Chris Isaak, and what was originally a romantic performance imitating the archetypal crooner style of the 1950s becomes a hallucinogenic fantasia in which images from his personal diary are combined with psychedelic colors that lead the music into a realm of dreams and memory. The song is performed by the artist herself with her own voice with the collaboration of one of her sons, who at times distorts his voice to extremes of horror.

No Sunshine, 1997

Color, sound, 5'

Courtesy of the artist and of Galerie Anita Beckers, Frankfurt

Bjørn Melhus makes videos that are conceived as fairy stories, featuring himself. In *No Sunshine*, a video influenced by the aesthetic of the music video and advertising, four identical-looking characters communicate

birbirleriyle pop müzik parçalarından bölümleri seslendirerek iletişim kurar ve arada sırada seyirciyi sorgular veya onunla flört eder gibi kameraya doğrudan bakar.

Tuhaf, çocuklarınkini andıran vücutları ile aynı zamanda iç dünyaları olan sanal bir mekânda süzülürler. Elektronik ortamda yaratılan bu sanal dünyanın hâkim rengi kırmızıdır. Karakterlerin saçları peruktur (Lego karakterleri gibi), üzerlerinde dar giysiler vardır ve bilimkurgu dizilerindeki insan klonlarını andırırlar. Karakterler cinsiyetsiz gibidir ama aralarında bastırılmış arzuları açığa vuran bakışlar, dokunuşlar ve baştan çıkarıcı tavırlar sezeriz.

Charley Case

18 Haziran 1999, Cuma, Londra, 1999

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

Dansın, sitüasyonistlerin 1968 Mayıs'ında savundukları ve 15M gibi hareketlerin festivale benzer aktivist hareketleri tadındaki "sokakları ele geçirme"yi hedefleyen özgürleştirici potansiyeli Charley Case'in *Friday, June 18, 1999, City of London* isimli filminde şiirsel biçimde yansıtılmaktadır. Film, kamusal alanları işgal etme ve bu alanları yeniden siyasallaştırma pratiğinde karnavalın ve techno rave'lerin yıkıcılık potansiyeline başvuran *Reclaim the Streets* (Sokakları Geri Al) topluluğunun düzenlediği bir sokak partisini (bu topluluk bu tür etkinliklerle tanınmıştı) görüntüleyen ve bu görüntüleri tango ritmi eşliğinde sunan super-8 ile siyah-beyaz çekilmiş bir belgesel.

Olaf Breuning

Çirkin Çıglık, 2000

Renkli, sesli, 4'21"

Sanatçının izniyle

İsviçreli fotoğrafçı ve video sanatçısı Olaf Breuning'in çektiği *Ugly Yelp* (Çirkin Çıglık), *The Blair Witch* (Blair Cadısı) gibi filmlerin popülerleştirdiği korku filmi estetiğini İskandinavyalı korkunç black metal gruplarından fırlamış gibi görünen karakterlerle birleştiren bir video. Bu karışımın parodi unsuru taşıması videonun tehditkâr havasını

in pairs through snatches of pop songs and occasionally look straight at the camera as though questioning or flirting with the spectator.

Strange, childish-looking bodies seem to float in a virtual space, which is at the same time their own inner world. Red is the dominant color in this electronically created virtual world in which the characters have artificial hair – like Playmobil figures – and tight clothes, bringing to mind the human clones of science-fiction television series. The characters seem to be sexually neuter but among them we can sense looks, caresses and timidly seductive attitudes that speak of repressed desires.

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.

Ugly Yelp, 2000

Color, sound, 4'21"

Courtesy of the artist

Ugly Yelp, by the Swiss photographer and video artist Olaf Breuning, is a video that mixes the aesthetic of the horror film made popular by films like *The Blair Witch Project* with characters that seem to have been taken from some freaked-out Scandinavian black metal band. The parody nature of this mixture does nothing to lessen the threatening potential

azaltmaz, bazı yetişkinlerin eğlence saydığı birtakım kendine zarar verme davranışları ve ileri derecede şiddet içeren sahnelere yer verir.

Cheryl Donegan

4 Versiyonlu Yayın, 2001

Renkli, sesli, 4'50"

New York, Electronic Arts Intermix (EAI) izniyle

Cheryl Donegan'ın bu eseri deneysel video anlatısını, resim, çizim ve enstalasyon gibi diğer anlatı biçimleriyle bütünleştirir. Donegan'ın videoları toplumsal cinsiyet, sanat tarihi ve popüler kültür konularına yıkıcı bir unsur katar. *4 Versiyonlu Yayın*, The Who'nun rock operası *Tommy*'nin müziği ve Ann-Margret'in başrol oynadığı aynı ismi taşıyan 1970 yapımı filmle başlayarak televizyon komedisi ile saykodeliyi birleştiren bir hayal dünyası yaratır.

Ana Laura Aláez

Yüzeysellik, 2003

Müzik: Girls on Film*, Cocó, Mario ve Ana Laura'dan oluşan müzik grubu , 6'26", Sanatçının izniyle

Sanatçının da belirttiği üzere, "Sanatsal yaratıcılıkta yaşanan en keskin polemik, yüzeysel olan ile aşkın olduğu düşünülen arasındaki çatışmadır. Fikirler dünyası geleneksel olarak gerçeklikten ziyade soyutlamayla tanımlanır: birinci tekil şahıs öykülerinde bayağılık, sanatçının damgası, itirafçı ve biçimsel güzellik. Toplumsal cinsiyet konusunda ise, tarih boyunca toplumun kadınları, kendilerini giysileriyle ifade etme ihtiyaçlarından dolayı yüzeysel olarak yaftaladığı söylenebilir. Estetik ile derinlik arasında bir uyumsuzluk olup olmadığı konusunda hâlâ bir belirsizlik var...".

Yüzeysellik, bir müzik videosunun ortaya koyduğu müzik/imge ritmiyle sınırlı kalmayıp işi video sanatının estetik ayrışmasına kadar vardırıan bir video. Burada Aláez, eserlerinde en sık tekrar eden ikonlardan birini kullanır: bedenin ifade gücü en yüksek ve heykelsi bölümü olarak baş veya büst kısmı ve sanatta bir tabu olarak makyaj; makyaj sayesinde kavramsal veya metafizik olana baskın çıktığı söylenen bir şehvet unsuru ortaya çıkarır.

of the video, which presents scenes of self-destructive behavior and wanton violence taken as entertainment by some adolescents.

Channeling in 4 Versions, 2001

Color, sound, 4'50"

Courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York

Cheryl Donegan's work integrates experimental video narrative with other forms such as painting, drawing and installation. Her videos put a subversive spin on issues of gender, art history and pop culture. *Channeling in 4 Versions* develops a dream fantasy that mixes television comedy and psychedelia, starting with the music of the rock opera *Tommy*, by The Who (1969), and the 1970s film of the same name starring Ann-Margret.

Superficiality, 2003

Music: Girls on Film*, group formed by Cocó, Mario and Ana Laura, 6'26", Courtesy of the artist

As the artist herself says, 'One of the keenest polemics that crop up in artistic creation is the confrontation between what is superficial and what is supposedly transcendental. The world of ideas is conventionally identified with abstraction rather than literality; the banal with first-person stories, the mark of the artist, the confessional and formal beauty. On the subject of gender, we might also say that society has throughout history labeled women as superficial on account of their need to express themselves through their attire. There are still doubts about incompatibility between aesthetics and the profound...').

Superficiality is a video, which is not limited to the music/image rhythm that can be achieved in a music video but goes on and overflows the aesthetic resolution of video art. In it Aláez uses one of her most recurrent icons: the bust or head as the most expressive and sculptural part of the body, and make-up as a taboo in art, where a sensuality is revealed that supposedly prevails over the conceptual or metaphysical.

*Cocó ve Mario (eski isimleriyle Sylvania y Cielo) Ana Laura ile birlikte Duran Duran'ın parçasına ithafen *Girls on Film* başlıklı bir elektronik müzik albümü yapmıştır.

Ana Laura Aláez

Ufuk, 2005

Müzik: Ascii.Disko, 5'48"
Sanatçının izniyle

Ana Laura Aláez 2005'te çağdaş sanatla ilgili televizyon için hazırlanan bir pilot programa davet edilmişti. İlk fikir sanatçıyla kendi stüdyosunda söyleşi yapmaktı. Aláez, her sanatçının fiziksel bir stüdyoya bağlantılı olduğu ön kabulüyle hareket eden bu klişe yerine söyleşinin kendisinin yazdığı ve yönettiği bir müzik videosunun yapımını kapsaması teklifini getirdi. Film materyalinden iki şekilde yararlanıldı: içine söyleşi serpiştirilmiş bir etkinliğin yer aldığı bir video çekildi, ki bu kısım televizyonda gösterilecekti ve bu video *Ufuk* isimli bir pop şarkısında fon olarak kullanıldı. Video Madrid'de Philip Johnson'ın tasarladığı Kio Towers'ta çekilmişti bu nedenle belli bir zaman ve mekân dokusuna sahipti. Âşık olunan bir kişinin odadan çıktıktan sonra bıraktığı izle ilgili olan videoda yağmur yağmakta, adam yatakta yatmakta, kadının kokusuna sarılmaktadır. O andan itibaren her şeyin yolunda gideceğini hayal etmektedir. Aşkın bir ufuk olabileceğini. Gerçek olabileceğini.

Carles Congost

Un Mystique Determinado, 2003

Renkli, sesli, 17'25", Sanatçının izniyle

Carles Congost, farklı kitle iletişim araçlarından yararlanarak sanat eserleri yaratma ve üretme süreçlerini ve bu eserlerin gündelik hayatla harmanlanma biçimlerini inceler. Eserleri, tasarımdan müziğe, gençlik alt kültür modasından reklam endüstrisine kadar çeşitli sanatsal ifadelerde yüksek kültür ile alçak kültürün bir araya geldiği anları analiz eder.

Un Mystique Determinado, "grup Astrud'un şarkılarından oluşan küçük bir rock opera" olarak tanımlanmıştır. Videonun başında müzik formatıyla ilgili bir atıf yer alır; bu müzik formatı bir sporcu/sanatçının

*Cocó and Mario (Ex - Sylvania y Cielo) joined Ana Laura to make an electronic music album under the name *Girls on Film*, as a tribute to the song by Duran Duran.

Horizon, 2005

Video, music: Ascii.Disko, 5'48"
Courtesy of the artist

In 2005 the artist was invited to take part in a pilot TV program on contemporary art. The original idea was to interview her in her studio. She suggested changing this cliché, which takes it for granted that every artist is connected to a material studio, and suggested that the interview should consist of the production of a music video written and directed by herself. The film material was made into two: on one hand, an action interspersed with an interview, which is what was broadcasted on television, and on the other, this video as the backing for a pop song with the title *Horizon*; it was filmed in Madrid in one of the Kio Towers by Philip Johnson. For that reason it has a certain touch of time and place. The music is by Ascii.Disko. It talks about the mark left by a lover leaving the room. And it's raining. And he stays in bed holding onto her scent. Dreaming that, from now on everything will work out. That love can be a horizon. That it can be real.

Un Mystique Determinado, 2003

Color, sound, 17'25" , Courtesy of the artist

Carles Congost works with different media on the processes of creating and producing art works and the way in which they are interwoven with everyday life. His work analyzes the meetings between high and low culture in artistic expressions ranging from design to music and from the fashion of youth subcultures to the advertising industry.

Un Mystique Determinado has been described as 'a small rock opera, made up of songs by the group Astrud'. From the start there is a reference to the musical format, which in this case serves to reveal an existential drama marked by the identity crisis of a sportsman/artist.

kimlik krizini konu alan varoluşsal bir dramın açığa çıkmasına yardımcı olur. Bir futbolcu ansızın sanatsal bir ilhama, kendi deyimiyle *mistique*'e kapılır ve spor kariyerini bırakmaya karar verir. Video, toplumlarımızda dolaşımda olan sanat ve sanatçı klişelerini ve bu bağlam içinde faaliyet gösteren çeşitli hiyerarşi ve ideolojileri araştırır ve onları eleştirir. Romantik sanatçı fikrinin mirasçısı olan ilham, özgünlük, eser sahipliği gibi değerler bir video sanatçısının bakış açısından kaygısızca gözden geçirilir. Sanatçının kendi olarak portresi denebilir.

Bu videoda, çok popüler dizilerin tanınmış oyuncularından, Carles Congost'un da tılsımlı oyuncusu haline gelen Pablo Rivero muhteşem bir performans sergiliyor.

Marc Bijl

İyi Şeyler, 2003

Renkli, sesli, müzik: Götterdämmerung, 3'52"
Upstream Gallery'nin izniyle

Hollandalı sanatçı Marc Bijl'in eserlerinde gotik ve post-punk alt kültürleri, siyasal aktivizm kadar önemli bir rol oynar. Bu eserinde Bijl, Britanyalı post-punk grubu The Sisters of Mercy'nin 1980'lerde kaydettiği bir parçayı alır, onu kendi grubu Götterdämmerung ile birlikte yeniden yorumlar ve bu parçayı kent merkezinin dışındaki kasvetli veya yarı terk edilmiş bölgelere ait bir dizi görüntünün fon müziği olarak kullanır. Her video, daha önce parçanın sözlerini baştan sona, dizesi dizesine yeniden yazan sanatçının yaptığı graffitilerle kaplı olan kamu alanlarının ayrıntılarını ortaya çıkarır. Parçanın dile getirdiği "iyi şeyler" ile kent merkezi dışındaki mahallelerin ve "yok-mekân"ların imgelerinin yarattığı kontrpuan, popun protesto aracı rolü üzerinde düşünmemize yardımcı olur.

Joan Morey

Nueva Ola o Desencert (Kısa Versiyon), 2004

Renkli, sesli, 9'10"
Sanatçının izniyle

Joan Morey, new wave estetiği ve sound'u, Jean-Luc Godard'ın *Nouvelle Vague* filminden alınan film müziği ve belli anlatı tarzlarının bu eserin

A football player suddenly feels the calling of artistic inspiration, of what he calls mystique, and decides to give up his career in sport. The work serves to explore and critique stereotypes on art and artists that circulate in our societies and the various hierarchies and ideologies that operate within this context. Values that are heir to the romantic idea of the artist as inspiration, originality, authorship, are light-heartedly reviewed from the point of view of a video artist. A portrait of the artist as himself?

The work includes a brilliant performance by Pablo Rivero, who is well known for his appearances in very popular television series and who has become a talismanic actor for Carles Congost.

Good Things, 2003

Color, sound, music: Götterdämmerung, 3'52"
Courtesy of Upstream Gallery

The part played by the 'Gothic' and post-punk sub-cultures in the work of the Dutch artist Marc Bijl, is as important as political activism. In this work, he appropriates a song recorded by the British post-punk band The Sisters of Mercy in the 1980s and reinterprets it with his own band, Götterdämmerung, as the background sound for a series of images of depressed or half-abandoned outlying areas. Each video shot reveals details of public spaces previously covered in graffiti by the same artist, which reproduces the lyrics of the song in their entirety, line by line. The counterpoint between the 'good things' the song speaks of and the images of outlying neighborhoods and 'non-places' is an aid to reflection on the role of pop as an instrument of protest.

Nueva Ola o Desencert (Short Version)

Color, sound, 9'10"
Courtesy of the artist

According to Joan Morey, the pillars on which this work is raised are the adoption of New Wave aesthetics and sound —specifically the sinister

yapıtaşlarını oluşturduğunu belirtir. Video, bu iki harekette kullanılan üst metin mekanizmaları üzerine bir düşünce olarak sunulur. Morey bir kültür mühendisi, bu iki hareketten miras kalan bazı şeyleri alıp onları ilk bakışta çözülemez gibi görünen anlamlarla dolu karmaşık bir senaryoya dönüştüren bir kripto uzmanı gibi çalışır.

İki hareketin temsil ettiği yakın geçmişe yapılan göndermeler kültür tarihini sterilize ederek yapılmaz, sanatçının yeniden ele geçirdiği bütün görsel yankılar, sesler, anlam veya imgelem parçaları etğin katı kodlarına maruz bırakılır, ki bu sanatçının bütün eserlerinde belirgin bir özelliktir. Fetişist giysiler, boyun eğme, asepsi ile bastırılmış duygular, sınırlı şiddet... Hepsi kültürel görünüm arasındaki aksi takdirde bağdaşmaz görünen bağlantı noktalarının kurulmasına yardımcı olur.

Jesús Hernández

Todo el tiempo, 2010

Renkli, sesli, müzik: Glez, 5'15"
NYSUfilms'in izniyle

Fon müziğini Glez'in (namıdiğer Amaro Ferreiro) yaptığı *Todo el tiempo*'da Jesús Hernández, Barok geleneğin karanlık estetiği ve natürmortlarına resimsel gönderme ve imalarla dolu rahatsız edici bir "son yemek" yaratır. Özenle hazırlanmış sahnesi ve ustaca kullanılan bir stop motion tekniğiyle Hernández kimi zaman rahatsız edici, kimi zaman gülünç olan şaşırtıcı bir karakterler geçidi sunar. Zamanda asılı kalmış bir hikâyenin hizmetine sunulan kara mizah ve görsel-işitsel deneylerle gerilim giderek artar ve hikâye beklenmedik bir sonla biter.

Hugo Alonso

Rec, 2006

Renkli, sesli, 2'55"
Sanatçının izniyle

Hugo Alonso, çalışmalarını Salamanca'da yürüten bir sanatçı. Şeytani kurgusu Chris Cunningham gibi yönetmenlerden ve Aphex Twin gibi elektronik müzik sahnesinin müzisyenlerinden etkilenen Alonso'nun

side of the movement and more exactly the band Bauhaus — and appropriation of the soundtrack and certain narrative styles from Jean-Luc Godard's film *Nouvelle Vague*. The video is presented as a reflection on the hypertext mechanisms used in the two movements. Morey works as though he were a cultural engineer, a cryptic revisionist who takes some of the heritage of the two movements and makes it a complex scenario filled with meanings which are not always decipherable at first sight. The references to the recent past that both movements represent are not made from the asepsis of cultural history, as all the visual echoes, sounds, fragments of meaning or imagery the artist recovers are subjected to the strict code of ethics so characteristic of his work. Fetishistic clothing, acts of submission, emotions suppressed by asepsis, contained violence... all help establish connecting points between cultural manifestations which would otherwise seem irreconcilable.

Todo el tiempo, 2010

Color, sound, music: Glez, 5'15"
Courtesy of NYSUfilms

In *Todo el tiempo*, Jesús Hernández, with musical backing by Glez (alias Amaro Ferreiro), created a disturbing 'last supper' plagued with pictorial references to and mentions of the tenebrous aesthetic and the still lives of the Baroque tradition. With painstaking staging and a virtuoso use of the stop-motion technique, he presents us with a surprising gallery of characters who are disturbing one moment and hilarious the next; black humor and audiovisual experimentation at the service of a story suspended in time, in which the tension keeps growing until we reach the unexpected end.

Rec, 2006

Color, sound, 2'55"
Courtesy of the artist

Hugo Alonso is an artist working in Salamanca, Spain. His training as a painter lurks behind his audiovisual creative work, which stands out for its devilish editing influenced by filmmakers like Chris Cunningham

görsel-işitsel yaratıcı eserleri aldığı resim eğitiminin ötesine geçmiştir.

Yakın dönemlerdeki eserleri film tarihi ile çok disiplinli diyaloglara yaslanmaktadır. Üç dakikadan az bir zamana sıkıştırılmış olan bu müzik videosu *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960) filminin bir yeniden yapımı olarak kabul edilir. İlk bakışta kirli bir ev ortamında yapılan bir striptiz gösterisi gibi görünen şeyin tehdit yoluyla itaat ilişkisi olduğu görülür, kurgunun sihri ve stop motion tekniği sayesinde hikâye, karakterlerin akıbetine seyircinin karar verdiği saykodelik bir kâbusa dönüşür. Filmin müziği de sanatçıya aittir.

Charles Atlas

Sen Benim Kız Kardeşimsin, 2006

Renkli, sesli, 3'30"

New York, Electronic Arts Intermix (EAI) izniyle

Sen Benim Kız Kardeşimsin, Atlas'ın büyük beğeni toplayan Antony & the Johnsons'ın aynı ismi taşıyan parçalarının video görselleştirmesidir. Antony'nin akıldan çıkmayan şarkısı Atlas'ın işleminden geçirdiği, yakın portre halinde çekilmiş on üç *NYC Beauties* (New York Güzelleri)'nin hipnotik hareketlerle dönen imgeleriyle eşleştirilir. Bu imgeler ilk olarak Atlas'ın Antony & the Johnsons ile birlikte hazırladığı ve onun ayrık ve dramatik tarzlarını birleştiren *Turning* (Dönüş) başlıklı performansı için kendisi tarafından işleminden geçirilip projeksiyonla canlı olarak yayımlamıştı.

Adel Abidin

Cihat, 2006

Renkli, sesli, 4'3"

Sanatçının izniyle

Bugün Helsinki'de yaşayan ve çalışmalarını sürdüren Irak kökenli sanatçı Adel Abidin, Arap kültür sahnesinden gelen, baskı ve savaştan kaçan bir sanatçı kuşağının temsilcilerindedir. *Cihat*, televizyonda bin kez gördüğümüz bir klişeyle oynar: tek plan çekimde tepeden turnağa silahlanmış bir İslamcı terör şüphelisini bir hilalli bayrağın önünde inancı için kendini feda edeceğini ilan ederken görürüz. Abidin

and musicians of the electronic scene like Aphex Twin.

In recent years his work has leaned towards multidisciplinary dialogues within the history of film. This music video is conceived as a remake of the film *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960) condensed into less than three minutes. What at first looks like a striptease in a sordid domestic setting gives way to a menacing relationship of submission, which thanks to the magic of the editing and the stop-motion technique turns into a psychedelic nightmare in which the spectator takes the final decision over the fate of the characters. The soundtrack is also by the artist.

You Are My Sister, 2006

Color, sound, 3'3"

Courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York

You Are My Sister is Charles Atlas' video visualization of the song of the same name by the acclaimed Antony & the Johnsons. Antony's haunting anthem is paired with Atlas' processed images of thirteen "NYC Beauties," whose close-up portraits turn in hypnotic motion. These images were originally processed and projected live by Atlas for the performance piece *Turning*, in collaboration with Antony & the Johnsons that merged the artists' distinctive and dramatic styles.

Jihad, 2006

Color, sound, 4'3"

Courtesy of the artist

Adel Abidin, an artist of Iraqi origin who currently lives and works in Helsinki, belongs to a generation of artists of the Arab cultural scene who have fled repression and war. *Jihad* plays with an archetype we have seen a thousand times on television: a suspected Islamic terrorist armed to the teeth is filmed in a long take before the crescent moon flag announcing that he is going to sacrifice himself in the name of

beklentilerimizi altüst eder ve klişe görüntüyü sürdürmekle birlikte Kalaşnikofun yerine bir akustik gitar, İslam bayrağı yerine hangi bayrak olduğu hemen anlaşılan yıldızlı ve çizgili bir bayrak yerleştirir. Terörist Kuran'dan bir ayet okumaya başlar ve hemen sonra Amerikalı şarkıcı ve besteci Woody Guthrie'nin (1945) *This Land Is Your Land* şarkısına geçer. Teröristi gitarla birlikte görmenin yarattığı görsel şoka bir de Amerikan bayrağının önünde söylediği *This Land is My Land* (Bu topraklar benim) sözleri içindeki gizli tehdit eklenir.

César Pesquera

Billurlaşmış Düşünceler Ordusu, 2010

Renkli, sesli 4'

Sanatçının izniyle

César Pesquera'nın bütün eserleri reklam, film ve görsel sanat unsurlarının bir araya getirilip baştan çıkarıcı bir biçimde düzenlenmesinden oluşur. Sanatçının eserlerinde ses de önemli bir unsurdur. Genellikle ritmik bir omurga ve duygu klavuzu işlevi gören film müziklerini kendisi yapar. Çekimleri Manhattan ve Brooklyn'de yapılan ve "retro" giysiler satan Antoinette ile ortaklaşa gerçekleştirilen kısa film *Billurlaşmış Düşünceler Ordusu*'nda da bu özellikler görülür. Bir kadın New York sokaklarında dalgın dalgın yürürken tuhaf telekinetik güçlere sahip olduğunu belli eder. Genç kadının zaman dışı güzelliği eylemlerinin belirsizliği ile uyum içindedir; edimsel ile gerçeküstü birbirine karışır. Görüntüler moda reklamlarını akla getiren unsurlar barındırır, zaman ve mekâna hülyalı bir bakış sunar.

Jorge Galindo & Santiago Sierra

Sorumlular, 2012

Siyah-beyaz, sesli, 5'55", müzik: Varshavianka, Waclaw Świącicki
Sanatçının ve Helga de Alvear galerisinin izniyle

Sorumlular, siyasi içerikli bir anti müzik videosudur. 15 Ağustos'ta sabahın erken saatlerinde çekilen görüntülerde üzerlerine baş aşağı şekilde yerleştirilmiş dev afişler olan (siyah-beyaz olan bu afişleri de Jorge Galindo vesikalık fotoğraflardan çizmiş) yedi arabanın resmi geçidi yer alır. İlk resim Kral Juan Carlos'a aittir. Onu Geçiş Dönemi'nden sonraki hükümetlerin başkanlarının yüzleri takip

his faith. Abidin subverts our expectations and, in keeping with the archetype, he replaces the Kalashnikov with an acoustic guitar and the Islamic flag with the unmistakable stars and stripes. He starts reciting a verse from the Quran, but immediately sings *This Land Is Your Land*, by the American singer-songwriter Woody Guthrie (1945). To the visual shock of seeing the terrorist with a guitar is added the implicit threat in his saying "This land is my land" standing in front of the American flag.

An Army of Crystallized Thoughts, 2010

Color, sound, 4'

Courtesy of the artist

César Pesquera's work is a seductive syntax of elements from advertising, film and the visual arts. In addition, sound is also an important element in his work. He normally composes the music and it often acts as a rhythmic backbone and emotional guide. This is the case of *An Army of Crystallized Thoughts*, a short film made in collaboration with the 'vintage' fashion firm Antoinette, filmed in Manhattan and Brooklyn. A female character walks absent-mindedly through the streets of New York and on her way reveals strange telekinetic powers. The young woman's timeless beauty matches the ambiguity of her actions, which mix the performative and the surreal, elements that bring to mind fashion advertisements with sidelong glances at time and space that have a dream-like quality about them.

Los encargados, 2012

Black & white, sound, 5'55", music: Varshavianka, Waclaw Świącicki,
Courtesy of the artists and Helga de Alvear gallery

Los Encargados is an anti-music-video, filmed in black and white, which makes use of Varshavianka as background music to stage a performance with a marked political content. Filmed in the early morning of 15 August last summer, the images depict a procession of seven official cars crowned with gigantic portraits placed face down and also painted in black and white by Jorge Galindo from official

eder: Adolfo Suárez, Leopoldo Calvo-Sotelo, Felipe González, José María Aznar, José Luis Rodríguez Zapatero ve Mariano Rajoy. Bunlar, Santiago Sierra'nın deyişiyile, rejimin görünen yüzleridir, "bankaların, Pentagon'un, Roma'nın, arazi sahiplerinin, ordunun... çıkarlarını temsil eden insanların yüzleri"dir. Galindo, bu kişilerin "kanlı politikalar"dan sorumlu olduğunu iddia eder. "Şunu açıkça dile getirmemiz şart: ölen insanlar var, binlercesinin varı yoğu elinden alınmış, çoğu evlerinden sürülmüş. Bu kötülüğün bir başlangıcı var ve bize göre bu başlangıç günümüze kadar gelen Franco rejiminin siyasi elitleri tarafından yönetilen Geçiş Dönemi dolandırıcılığıdır. Bu büyük sahtekârlığın sorumlularına işaret ediyoruz."

photographs. The first is of King Juan Carlos. It is followed by the faces of the presidents of the successive governments since the Transition: Adolfo Suárez, Leopoldo Calvo-Sotelo, Felipe González, José María Aznar, José Luis Rodríguez Zapatero and Mariano Rajoy. These, in the words of Santiago Sierra, are the visible faces of the regime, 'the faces of the people who represent the interests of the banks, the Pentagon, Rome, the landowners, the Army'... Galindo claims they are all liable for 'murderous policies'. 'We must speak out clearly: there are people dying and thousands more have been robbed and thrown out of their homes. This evil has a beginning and we're talking about the swindle of the Transition, directed by the political elites of the Franco regime to last until our day. We point a finger at the perpetrators of this great fraud.'

