

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI
DOKTORA PROGRAMI**

DOKTORA TEZİ

**DİSİPLİNLERARASILIK, COĞRAFİ
KAVRAMLAR VE SANATSAL BİR EDİM
OLARAK YÜRÜMEK**

**Fırat ARAPOĞLU
10721201**

**TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğr. Üyesi ZERRİN İREN BOYNUDELİK**

**İSTANBUL
2018**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI
DOKTORA PROGRAMI**

DOKTORA TEZİ

**DİSİPLİNLERARASILIK, COĞRAFİ
KAVRAMLAR VE SANATSAL BİR EDİM
OLARAK YÜRÜMEK**

**Fırat ARAPOĞLU
10721201**

**TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğr. Üyesi ZERRİN İREN BOYNUDELİK**

**İSTANBUL
2018**

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI
DOKTORA PROGRAMI

DOKTORA TEZİ

**DİSİPLİNLERARASILIK, COĞRAFİ
KAVRAMLAR VE SANATSAL BİR EDİM
OLARAK YÜRÜMEK**

Fırat ARAPOĞLU
10721201

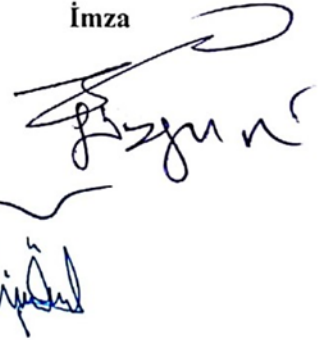
Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 29.06.2018

Tezin Savunulduğu Tarih: 16.07.2018

Tez Oy Birliği / Oy Çokluğu ile Başarılı Bulunmuştur

	Unvan Ad Soyad
Tez Danışmanı	: Dr. Öğr. Üyesi Zerrin İren Boynudelik
Jüri Üyeleri	: Prof. Ferhat Özgür
	Prof. Dr. Ferhat K. Satıcı
	Doç. Dr. Ayrin Ersöz
	Dr. Öğr. Üyesi Emine Önel Kurt

İmza



İSTANBUL
TEMMUZ 2018

ÖZ

DİSİPLİNLERARASILIK, COĞRAFİ KAVRAMLAR VE SANATSAL BİR EDİM OLARAK YÜRÜMEK

Fırat Arapoğlu

Haziran, 2018

Disiplinlerarasılık, 1960’lardan bu yana, çağdaş sanatta kullanılan üretim yöntemlerinin başında yer almaktadır. Sosyal Bilimler, Fen Bilimleri, Sağlık Bilimleri ve Sanat alanında bu bağlamda sıkı bir geçişlilik söz konusudur. Örneğin sosyal bilimlerdeki bir ilerleme, sanatın bir parçası haline gelebilmektedir. Bilimsel araştırmalarda izlenen yöntemlerden biri, önce ilgili alanda yaşanan problemin her yönüyle tespit edilmesi, daha sonra da bu problemin çözümüne giden yolların test edilerek sonuca ulaşılmasıdır. Diğer bir araştırma ve geliştirme yöntemiye farklı bir disiplinde ortaya konulmuş olan bir yeniliğin, başka bir bilim alanındaki araştırmacı ve akademisyenler tarafından yorumlanarak, yeni kullanım alanlarının ortaya konulmasıyla gerçekleşmektedir. “Disiplinlerarasılık, Coğrafi Kavramlar ve Sanatsal Bir Edim Olarak Yürümek” başlığıyla yapılan bu tez çalışması da gündelik hayatın rutin bir olgusu olarak görülen yürümenin çağdaş sanat alanındaki kullanımına yönelik bir tarihçeyi ve bunun günümüze dair yorumunu içermektedir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Modern Sanat, Çağdaş Sanat, Yürümek, Psikocoğrafya

ABSTRACT

INTERDISCIPLINARITY, GEOGRAPHIC TERMS AND WALKING AS AN ARTISTIC PRACTICE

Firat Arapoğlu

Haziran, 2018

Interdisciplinarity is one of the most important production methods used in contemporary art since 1960's. In the fields of Social Sciences, Physical Sciences, Health Sciences and Art have some transitivity between them in this context. Therefore, a development in the Social Sciences has become a part of art to illustrate.

One of the methods used in scientific researches is firstly to identify all aspects of the problems experienced in the relevant field and later achieve a result by testing the way to the solution of this problem. A further research and development method is realized by the creation of new application fields by interpretation of an innovation that has been created in a variety of disciplines by researchers and academics in other fields of science. This study entitled "Interdisciplinarity, Geographic Terms and Walking as an Artistic Practice" is included the history and its interpretation of using walks in contemporary art as an everyday life fact.

Key Words: Art, Modern Art, Contemporary Art, Walking, Psychogeography

ÖN SÖZ

Bu tez çalışmasının hazırlanmasındaki bilimsel destek ve yönlendirmelerinden dolayı tez danışmanım, Sayın Dr. Öğretim Üyesi Zerrin İREN BOYNUDELİK'E minnetlerimi sunarım. Onun yönlendirmeleri, bilgisi ve sabrı olmasa, bu tez ortaya çıkamazdı. Doktora programı boyunca değerli bilgilerini benden esirgemeyen Sayın Dr. Öğretim Üyesi Emine ÖNEL KURT ve Sayın Prof. Dr. Ferhat Kamil SATICI'ya teşekkür ederim. Bu tezin oluşmasında onlarca dostumun emeği var; sanatçılardan, küratörlere, sanat tarihçilerinden, sanat muhabirlerine, kısaca tüm kültür emekçilerine kadar. İsimlerini burada sıralamam olası değil ve hepsine teşekkürü bir borç bilirim.

En değerli varlığım, eşim Yeliz İŞANÇ ARAPOĞLU bu süreçte her daim yanımdaydı, onun desteği olmasa bu araştırmanın gerçekleşmesi olanaksızdı ve aynı şekilde evinin insanları olarak bizi seçen kedimiz, ÜZÜM'ün de.

Ağabeyim Murat ARAPOĞLU, yengem Zerrin ARAPOĞLU ve yeğenim Merve Melek ARAPOĞLU hayata dair başlıca tutanaklarım arasında. Zahide İŞANÇ ve Ufuk İŞANÇ hep yanımdaydılar, onların varlığı oldukça önemliydi.

Bu çalışmayı annem Zuhal MELEK ARAPOĞLU ve babam Ali Fikret ARAPOĞLU ile tanıma şansı yakalayamadığım babam Ali Osman İŞANÇ'ın aziz ruhlarına ithaf ediyorum. Hayat bir yolculuk ve onlar bu yolun sonuna erken yürüdüler. Ruhları şad olsun.

İstanbul; Haziran, 2018

Fırat Arapoğlu

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	vii
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu.....	1
1.2. Araştırmanın Amacı	2
1.3. Araştırmanın Önemi.....	2
1.4. Varsayımlar	2
1.5. Sınırlılıklar	3
2. DİSİPLİNLERARASI DÜŞÜNCENİN OLUŞUMU, GELİŞİMİ VE SANAT 4	
2.1. Araşsal Kullanım Açısından Disiplinlerarası Yöntemler	4
2.1.1. Ortamlararasılık	4
2.1.2. Sanatta Ortamlararasılığın Kullanımı	5
2.1.3. İntermedya'nın Multimedya'dan Ayrımı	7
2.1.4. Disipliner Bilgi ve Çok Sayıda Disiplinin Bilgi Üretiminde Kullanımı	8
2.1.5. Akademik Disiplin	9
2.1.6. Disipliner ve Çok Disiplin Kullanan Araştırma Modelleri Arasındaki	
Farklar	10
2.1.7. Çokdisiplinlilik.....	12
2.1.8. Disiplinlerarasılık.....	14
2.1.9. Disiplinlerarasılık	17
3. SANATTA İŞBİRLİĞİ	20
3.1. Bireysel Yaratıcılık Miti ve Pratiği Ekseninde Sanat	20
3.2. İşbirliği Üzerine	22
3.3. Sanatçıların Aralarındaki İşbirliği.....	24
3.4. Bireyler Arasındaki İşbirlikleri	24
3.5. Sanatçı Grupları, Kolektifler ve İnisiyatifler	26
3.6. Kamusal Sanat Projeleri ve Kamusal Sanat Projelerinde Kamuyla İşbirliği ..	29
3.7. Karşılıklı Anlaşmaya Dayalı Eylemler ve İlişkiler	30
3.8. Sanat, Sanatçı ve İzleyici İlişkisi	31
3.9. Disiplinlerarası İşbirliği ve Görsel Sanatlar	33
4. SANAT VE COĞRAFYA	34
4.1. Coğrafya.....	34
4.2. Konum.....	36

4.3. Yer.....	37
4.4. İnsan-Çevre Etkileşimi.....	37
4.5. Bölge	38
4.6. Hareket	38
5. YÜRÜMEK.....	40
5.1. Tıp ve Yürümek	40
5.2. Kutsallık ve Yürümek	41
5.3. Siyaset ve Yürümek	43
5.4. Felsefe ve Yürümek	46
5.5. Edebiyat ve Yürümek.....	51
5.6. Sinema ve Yürümek.....	59
6. SANAT TARİHİ'NDE YÜRÜME ÜZERİNE	60
6.1. Doğa Yürüyüşleri	60
6.2. Kent Yürüyüşleri	63
6.3. Resim ve Fotoğrafta Yürüme Eyleminin Temsili	63
6.3.1. Bilimsel İlerlemeler Işığında Yürümek.....	67
6.4. Modern Sanat ve Yürümek	69
6.4.1. Dadaizm'de Bir Sanatsal Edim Olarak Yürümek	69
6.4.2. Sürrealizm'de Bir Sanatsal Edim Olarak Yürümek	76
6.4.3. Dadaizm ve Sürrealizm'de Bir Sanatsal Edim Olarak Yürümek.....	77
6.5. Sitüasyonist Enternasyonel ve Sürüklenme	78
6.6. Arazi Sanatına Doğru	89
6.7. 1960'lardan Günümüze Çağdaş Sanatta Yürüme	94
6.8. Haritalama	97
7. ÇAĞDAŞ SANATTA YÜRÜMEYE DAYALI ÇALIŞMALAR VE KATEGORİZASYONLARI	101
7.1. Sosyo-Politik Yürüyüşler	101
7.2. Tinsel Yürüyüşler.....	109
7.3. Tören Yürüyüşleri	116
7.4. Keşif Yürüyüşleri	125
7.5. Takip Yürüyüşleri	134
8. SONUÇ.....	140
KAYNAKLAR	145
ÖZGEÇMİŞ.....	152

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1:	Intermedya Şeması	6
Şekil 2:	Çokludisiplinerliğin, Disiplinlerarasılık ve Disiplinlerarasılıktan Nasıl Farklılaştığını Gösteren Şema.	13
Şekil 3:	Birden Çok Disiplinin Biraraya Geldiği Araştırmalarda Yöntemlerdeki Farklılıkları Belirtir Şema.	15
Şekil 4:	Bir Projedeki Entegrasyon Derecelerinin Durumlarını Gösteren Şema.	17
Şekil 5:	Lacy'nin İzleyici Kategorilerine Dayalı Yeni Tür Kamusal Sanat Pratiği İçin Geliştirdiği Model	31
Şekil 6:	Militer Rejim Ttarafından Ellerinden Alınan Çocuklarını Aramak İçin Kurulan Plaza De Mayo Anneleri Gerçekleştirilen Protestolardan Bir Fotoğraf.....	43
Şekil 7:	Katılımcılar Selma'dan Montgomery, Alabama'ya Gerçekleştirilen Sivil Haklar Yürüyüşünde	44
Şekil 8:	Barış Yolcusu	45
Şekil 9:	Gary Wilmot'un Kalp Vakfı'na Fon Bulmak İçin Perth'ten Brisbane'e Gerçekleştirdiği Yürüyüşten Bir Enstantene.....	45
Şekil 10:	Anı Parçası	58
Şekil 11:	Çobanla Manzara-Molle Köprüsü	61
Şekil 12:	Phocion'un Cenaze Merasimiyle Manzara	61
Şekil 13:	Deniz Kıyısındaki Keşiş	62
Şekil 14:	Paris Caddesi, Yağmurlu Gün	63
Şekil 15:	Abajur Satıcısı	64
Şekil 16:	Paçavracı I	65
Şekil 17:	Paçavracı II.....	66
Şekil 18:	Merdivenden İnen Kadın.....	68
Şekil 19:	İsimsiz (Koşucu).....	68
Şekil 20:	Gezinti & Ziyaret	70
Şekil 21:	14 Nisan Dada Yürüyüşü	71
Şekil 22:	Merdivenden İnen Çıplak No.2	72
Şekil 23:	Giacomo Balla, Hareket İzleri + Dinamik Sekanslar	73
Şekil 24:	Mekanda Sürekliliğin Eşsiz Formları.....	73
Şekil 25:	Tristan Tzara Dada Gezintisinde Kalabalığa Metin Okurken	74
Şekil 26:	Paris'in Tanımlı Rehberi	79
Şekil 27:	Avant La Guerre.....	82
Şekil 28:	Métaphiques Influenciels	83
Şekil 29:	Metaphique.....	83
Şekil 30:	Fin de Copenhague	84
Şekil 31:	Memoires.....	85
Şekil 32:	Paris'in Psikocoğrafik Rehberi.....	86
Şekil 33:	Çıplak Kent	87

Şekil 34: Yeni Babil'in Sembolik Temsili	89
Şekil 35: Secant	92
Şekil 36: Çıplak Kent	93
Şekil 37: Peru'da Bir Çizgiyi Yürümek	95
Şekil 38: Volcano	96
Şekil 39: Dartmoor Nehir Yatakları	98
Şekil 40: Altı Günlük Yürüyüş	99
Şekil 41: Dartmoor Rüzgar Çemberi Sekiz Mil Genişliğinde Yürüyüş	100
Şekil 42: Yeşil Hat.....	103
Şekil 43: Kim İzleri Silebilir I	104
Şekil 44: Kim İzleri Silebilir II.....	104
Şekil 45: Yürümek I	106
Şekil 46: Yürümek II	106
Şekil 47: Yavaş-Yürüyüş I.....	107
Şekil 48: Yavaş-Yürüyüş II	108
Şekil 49: İki Deniz Arası	109
Şekil 50: Aşıklar – Büyük Duvar Yürüyüşü.....	111
Şekil 51: Himalayalar'da Bir Çizgi	112
Şekil 52: Yürüyerek Yapılan Çizgi	113
Şekil 53: Nefes Nefese.....	114
Şekil 54: Kuzey'e Giden Yol Haritası	115
Şekil 55: Kuzeye Giden Yol	116
Şekil 56: Modern Tören Alayı I.....	117
Şekil 57: Modern Tören Alayı II	117
Şekil 58: Yüksek Tel I.....	118
Şekil 59: Yüksek Tel II.....	119
Şekil 60: As	120
Şekil 61: Döngüsel Yürüyüş Çizimi	121
Şekil 62: Nergisler 1 & 2	123
Şekil 63: İyi Cumalar 1 & 2.....	123
Şekil 64: The Ring.....	124
Şekil 65: The Ring 1 ve The Ring 2	125
Şekil 66: 0°00 Navigasyon, Bölüm I: İngiltere Toprakları Üzerinde bir Yolculuk I....	126
Şekil 67: 0°00 Navigasyon, Bölüm I: İngiltere Toprakları Üzerinde bir Yolculuk II..	127
Şekil 68: Yamuna Walk I	128
Şekil 69: Yamuna Walk II.....	129
Şekil 70: Yamuna Walk III.....	129
Şekil 71: iAmbic Pedometer	130
Şekil 72: Takine a Line for a Walk.....	131
Şekil 73: Görsel Parkurlar I	132
Şekil 74: Görsel Parkurlar II.....	132
Şekil 75: Görsel Parkurlar III	133
Şekil 76: Görsel Parkurlar IV	133
Şekil 77: Takip Çalışması I	134
Şekil 78: Takip Çalışması II	135
Şekil 79: Venedik Süiti.....	136

Şekil 80: Yansıyan Hareketler	137
Şekil 81: Tesadüfî Karşılaşmalar	138
Şekil 82: Tecavüz I	139
Şekil 83: Tecavüz II	139



1. GİRİŞ

Antik Yunan'ın gezgin filozoflarından, flâneur'e ve günümüzün sadece yürüme eylemini içeren çalışmalar üreten sanatçılara kadar gelen süreçte, yürüme eylemi yüzyıllar içerisinde farklı anlamlara sahip olmuştur. Antik Yunan Felsefesinden Romantizme uzanan çizgide, yürüme eylemi bir deneyim alanı ve radikal bir tutum haline gelmiştir.

Hac yürüyüşçüsü, yaya, flâneur, takipçi gibi birçok farklı anlama sahip olarak isimlendirilen yürüyüş yapanların tarihselliğinde, yürüme eylemi felsefe, şiir, roman, manifesto gibi farklı biçimlerle kendisini gösterirken, bu ifade görsel sanatlar içerisinde de tespit edilebilmektedir.

Bu çalışma kültür tarihinin bir parçası olarak yürüme eyleminin çağdaş sanat yapıtlarındaki kullanımını sanat tarihsel bir perspektifle incelemektedir. Böylece araştırmanın, günümüzde yürüme eylemine dayalı sanatsal üretimlerin kökenine dair bir tarihsel arka plan oluşturması da amaçlanmaktadır.

1.1. Problem Durumu

20. yüzyıl sanat tarihinde yürüme eyleminin bir sanatsal edim olarak ele alınması, tarihsel olarak üç ana kısımda incelenebilmektedir. Bu noktada Francesco Carreri şu üç geçiş dönemini önermektedir: Birincisi 1921-1924 tarih aralığını kaplayan Dada ve Sürrealizm'deki yürüyüşler, ikincisi 1956-1957 periyodunda yer alan ve Lettrist Enternasyonel'den türeyen Sitüasyonist Enternasyonel'deki eylemler ve son olarak 1966-1967 yıllarındaki Minimal Sanat ve Arazi Sanatı'ndaki pratikler (Carreri, 2009: 68-175). Böylece yürüme eyleminin, 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren Dada ve Sürrealizm'den başlayarak gelişen bir çizgide, bir karşı-sanat formu olarak geliştirildiği ve deneyimlendiği görülmektedir. Sonuçta sanat tarihinde, karşı-sanat eylemlerinin de bir süre sonra sanatın dairesi içerisine girdiği net bir biçimde gözlemlenmektedir. Böylece yürüme eyleminin de bir süre sonra estetik bir eylem biçimine dönüştüğü ileri sürülebilir. Yürümek, kent ya da doğa içerisinde

gerçekleştirilen bir arınma süreci yaratır. Olağan ve günlük bir aktiviteden, aşama aşama, bir deneyim alanına dönüşmüştür. Böylece sanatın üretim pratikleri arasına girmiştir.

1.2. Araştırmanın Amacı

Gündelik hayatın birçok olgusu, belirli bir zaman içerisinde sanat tarafından içerilir. Disiplinlerarası etkileşim açısından bakıldığında farklı bilimlerin konuları, diğer disiplinler tarafından da yorumlanmakta veya alt yapı olarak kullanılmaktadır. Bu araştırmada, bir anatomik realite ve gündelik kullanım aracı olan yürümenin sağladığı güncel imkânların, çağdaş sanat alanında nasıl uygulandığı incelenmiş ve buna dair teorik araştırmalar kapsamlıca ele alınmıştır. Disiplinlerarasılık bağlamında coğrafya ve sanat ilişkisi üzerinden yürüme edimine dayalı çalışmalar konu edinilmiştir.

1.3. Araştırmanın Önemi

Tez kapsamında, öncelikle disiplinlerarası yöntemin nasıl ortaya çıktığı ve işlediği detaylı olarak incelendikten sonra, sanat ve coğrafya ilişkisi masaya yatırılmaktadır. Ardından modern sanat ve çağdaş sanatta yürüme eylemiyle yapılan sanatsal edimler incelenmektedir. Bu işlerin formları ve anlamları analiz edilmiştir. Halen sanatçılar tarafından üreilmeye devam edilen yürümeye dayalı sanat yapıtlarındaki teknik ve uygulamalar, bilimsel yöntemler çerçevesinde incelenmektedir. Ortaya çıkan araştırma ve analizler sonucunda alana katkı sağlanması hedeflenmektedir.

1.4. Varsayımlar

Sanatta yürüme edimine dayalı işler üzerine sanat tarihsel bir perspektifte doktora tezi düzeyinde detaylı araştırmaların yer almadığı görülmektedir. Sınırlı sayıda olan araştırmalar ise belirli işler üzerine odaklanırken, bu edimin kültürel, tarihsel, ekonomik ve toplumsal arkaplanına eğilmemektedir. Tez kapsamında bazı çalışmalar kayıt altına alınmıştır ve yeni önerilere dair katkı sağlamak amaçlanmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Araştırma çağdaş sanattaki yürüme edimine dayalı çalışmalar üzerine odaklanmakta, yer yer tez kapsamı içerisinde diğer alan ve kavramlara belirli sınırlarda değinmektedir. Bununla beraber, incelemeye konu olan çalışmaların kültürel, tarihsel, ekonomik ve toplumsal arkaplanlarına değinilmektedir. Tez, yürümeye dayalı tüm üretimleri kataloglama ve envanterleme iddiasını taşımamaktadır. Çünkü böyle bir iddia bir doktora tezinin değil, ansiklopedik bir çalışmanın niteliği olacaktır. Araştırma, disiplinlerarasılık bağlamında sanat ve coğrafya ilişkisi ekseninde çağdaş sanatta yürümeye dayalı edimlerin çıkış noktalarını tespit etmek, belirli bir anlam öbeği oluşturan işleri karşılaştırmak ve bunlara dayalı yorumlar yaparak, yeni önerilere katkı sağlamak amacındadır.

2. DİSİPLİNLERARASI DÜŞÜNCENİN OLUŞUMU, GELİŞİMİ VE SANAT

Bu bölümde, genel olarak, öncelikle hem araçsal (medium) hem de teorik açıdan disiplinlerarasılık düşüncesinin nasıl geliştiği, nasıl tanımlandığı ve bir yöntem olarak nasıl kullanıldığı açıklanmaktadır.

İlk kısımda ortamlararasılık (intermedia), çoklu ortam (multimedia) ve karışık tekniğin (mixed-media) tanımları ve kısa tarihçeleri verilmektedir.

İkinci kısımda, disiplin kavramının tanımı ve gelişiminin belirtilmesinin ardından, disiplinlerarasılık (interdisciplinarity), çokludisiplinerlik (multidisciplinarity) ve disiplinlerarasılık (transdisciplinarity) yöntemlerinin nasıl geliştiği ve uygulandığı anlatılmaktadır.

Üçüncü kısımda ise, sanatta disiplinlerarası düşüncenin nasıl uygulandığının tanımları ve tarihçesi yer almaktadır.

2.1. Araçsal Kullanım Açısından Disiplinlerarası Yöntemler

2.1.1. Ortamlararasılık

Rönesans Dönemi ile birlikte ortaya çıkan sanatlar arasında bir sınıflandırma yaratma (Higgins, 2001, 52) ve sanat dallarını ayrı birer disiplin olarak ele alma düşüncesi, 19. yüzyılda bu alanda bütünlüğü ve kaynaşmayı hedefleyen Richard Wagner tarafından ortaya konulan “gesamtkunstwerk” (bütüncül sanat) kavramıyla sorgulanmaya başlamıştır. Bu sorgulamanın etkileri 20. yüzyıl sanat tarihinde Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm gibi avangard sanat akımlarının ve Marcel Duchamp ve John Cage gibi sanatçıların işlerinde, farklı üretim biçimlerinin bir araya getirilip, kullanımında görülmüştür.

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra, özellikle 1960’ların Fluxus, Oluşumlar (Happenings) ve Performans Sanatı gibi sanat akımları ve sanat üretim yöntemleri, disiplinlerarası bir üretim biçimini benimseyerek, sanat kümesi içerisindeki alanları ve sanat ile yaşamın diğer olguları arasındaki sınırları sorgulayarak, bu sınırları flulaştırmaya çalışmışlardır. Farklı kavram ve biçimlerin, teorik ve pratik olarak

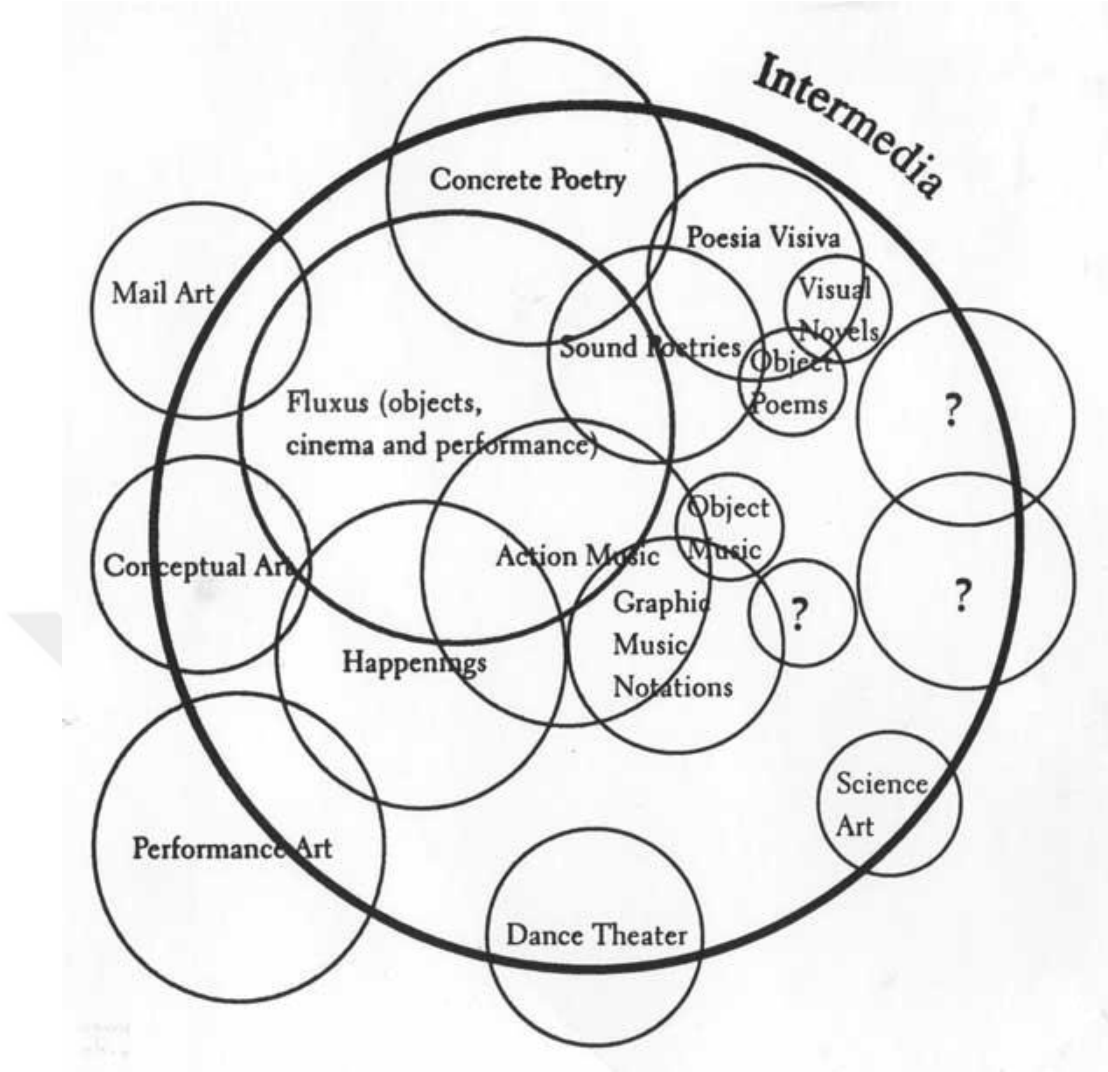
kaynaştırıldığı bu tip üretimleri, 1965 yılında Dick Higgins “*intermedya*” (intermedia) kavramı ile adlandırmıştır.* Örneğin, 1960’larda video sanatının melez türevlerinden birisi olarak ortaya çıkan video-heykelde farklı alanların sorgulanması önemlidir. Çünkü video-heykel bu alan sorgulamasından meydana gelmiş ve ortamlararasılık yöntemini kendi bünyesinde gerçekleştirmiştir.

Böylece sanatta karışık teknik, çokluortam ve ortamlararasılık gibi yeni ve melez çalışma alanlarının ortaya çıktığı görülmektedir. Bu üretim biçimleri, yukarıda bahsedilen sanatın sınırlarını sorgulama eylemini gerçekleştirerek, bu sınırları genişletmeye çalışmıştır. Andreas Huyssen ise ortamlararasılığı tüm biçimleri bir araya getirip daraltma olarak tespit etmektedir (Huyssen, 1995, 206).

2.1.2. Sanatta Ortamlararasılığın Kullanımı

Farklı kavram ve biçimlerin teorik ve pratik olarak kaynaştırıldığı üretimlerin 1965 yılında Fluxus sanatçılarından Dick Higgins tarafından “*intermedya*” kavramı öne sürülerek adlandırıldığı belirtilmişti. 1960’larda ortaya çıkan ve bu üretim yöntemini kullanarak, bu başlığa dahil olan sanat hareketleri ve üretim biçimleri, 1995 yılında Higgins tarafından “*İntermedya Şeması*” (Intermedia Chart) içerisinde belirtilmiştir (Şekil 1).

* İntermedya terimi ilk kez İngiliz felsefeci ve şair Samuel Taylor Coleridge tarafından kullanılmıştır. Coleridge, bu kavramı sanat için kullandığı kadar kimyayla ilgili de kullanmıştır. 1812’den 1818’e kadar çeşitli yayınlarında terimi farklı anlamlarda kullanmıştır. Bu konunun detaylı bir incelemesi için bkz. (Sumich, 2007).



Şekil 1: İntermedya Şeması

Dick Higgins, İntermedya Şeması (Intermedia Chart), Molvena, İtalya, 1995
www.verysmallkitchen.com

Bu şemada, çeşitli oranlarda, sanatsal ifade biçimleri iç içe geçmektedir ve doğru yorumlanabilmeleri için farklı teknik ve prosedürler arasında gidip gelmek gerekmektedir. Bu durum “eşikte olma durumu” olarak adlandırılabilir. İntermedyanın sözlük tanımları da bu yaklaşımı desteklemektedir. Intermedia, “*intermedium*”un çoğuludur. Intermedium, “*aracı alan*” ya da “*aracı bir araç*” anlamlarına gelmektedir.

İntermedya tipi sanatsal üretimin tarihsel kökeninde, Amerikalı kompozitör John Cage bulunmaktadır. Bu pratiğin kökeni olarak ise sanatçının “*İsimsiz Etkinlik*” (Untitled

Event) olarak adlandırılan, 1952 yılında Kuzey Carolina'daki Black Mountain College'da sunduğu performans gösterilebilir. Bu etkinlik içerisinde şiir okuma, resim yapma, kayıttan müzik çalma, dans ve müzik, eşanlı (simultane) olarak gerçekleştirilirken, Cage'in bizzat kendisi de Zen Budizm üzerine bir konferans vermiştir. Bu etkinlik ve bu etkinliğin ortaya çıkışını sağlayan teknik süreçler Oluşumlar, Performans Sanatı ve Enstalasyon gibi sanat hareketleri ve üretim biçimlerinin ortaya çıkmasına öncü olmuştur. Örneğin aynı üretim biçimini sürdüren Cage'in, 1957 – 1959 yılları arasında New York Sosyal Araştırmalar Yeni Okulu'nda verdiği derslere katılanlar ve öğrencileri, Fluxus sanat hareketini şekillendirmişlerdir. Yine aynı sınıfta yer alan Allan Kaprow da 1959 yılında “6 Bölümde 18 Oluşum” (18 Happenings in 6 Parts) adı ile ilk Oluşumlar etkinliğini gerçekleştirmiştir.

2.1.3. İntermedya'nın Multimedya'dan Ayrımı

Farklı düşünceleri ve formları bir araya getiren tek sanatsal pratik ve bu pratiği niteleyen kavram, intermedya değildir. Bundan dolayı intermedyanın diğer üretim biçimlerinden ayrı ve net bir biçimde ortaya konulması gerekmektedir. Üretim biçimi olarak aynı karakteristiği gösteren sentez yaklaşımlardan birisi “*multimedya*”dır. Multimedya tipi üretim için opera örnek gösterilebilir. Operada bir çalışma, metin (libretto), müzik ve mizansenin bireşiminden (sentez) meydana gelir. Bu ünitelerin hepsi, algılama süreci esnasında birbirlerinden yapısal olarak ayrıştırılabilecek durumdadır (Higgins, 2001,s.52). Diğer bir deyişle, izleyici librettonun, müziğin ve sahne bölümlerinin, bir sekans içerisinde nerede başlayıp nerede bittiğini ayırabilmektedir. Bu bahsedilen ünitelerin sınırlarıdır. Bununla birlikte, bütün bu parçalar “*sanat*” başlığı altında değerlendirilen öğelerdir.

İntermedya ise, izleyici ve sanatçı gibi karşıt konumları veya müzik, performans ve öksürük sesi gibi birbirlerinden oldukça farklı alanları, paradigmatik bir düzlemde bir araya getirmektedir. Buna ek olarak intermedya, bu konsept ve formları “*eşzamanlı*” (senkronize) olarak birleştirir. Yukarıda örneklenen operada ise, üretim “*artzamanlı*” (diakronize) olmaktadır. Böylece intermedyada, her bir üretim “*aynı zaman*” ve “*aynı yerde*” yeni bir ifade biçimi oluşturur.

Dick Higgins, 2001 tarihli çalışmasında sanat ve diğer disiplinlerin bir araya gelişlerinin örneklerini vermektedir. Higgins'e göre intermedya Philip Corner ve John Cage'in çalışmalarında müzik ve felsefede, Joe Jones'un çalışmalarında müzik ve

heykelde ve Emmett Williams ile Robert Filliou'nun çalışmalarında şiir ve heykel arasında gözlenebilmektedir (2001, 50).

İntermedya sadece farklı formları değil, farklı konseptleri de bir araya getirme önerisidir. Örneğin “*sanatçı ve izleyiciyi*” bir araya getirme, diğer bir deyişle ikisi arasındaki sınırları ortadan kaldırma düşüncesi, bazı pratiklerde görülebilir. John Cage'in “4'33'” çalışmasında (1952) ortadaki sessizliği seyirci doldurmaktadır. Bu etkinlikte izleyici üretimin araçlarından birisidir. Sanatçı ve izleyici etkinlikte rol almakta, görsel, müzikal ve metinsel öğeler akışkan bir diyalektik içerisinde görülebilmektedir.

Eğer her iki kavram ikili karşıtlıklar (dikotomi) olarak ortaya konulursa, intermedya “sınırsız, tanımlanamaz, deneysellik-temelli ve yeni”, multimedya “sınırları belirli, formüle edilmiş, geleneksel ve denenmiş” olandır. İntermedya “sınırlı/tanımlı” değil “süreçte olan/sınırsızdır”.

2.1.4. Disipliner Bilgi ve Çok Sayıda Disiplinin Bilgi Üretiminde Kullanımı

Disiplin, akademik araştırma alanları ve profesyonel pratikler ile sıkıca bağlı olan bilgi, uzmanlık, kalite, proje, topluluk, problem, araştırma, sorgulama ve yaklaşım türlerini tanımlamaktadır. Terimin bu tanımı bağlamında yerçekimi, bir fenomen olarak niteliksel ve niceliksel açıdan fizik bilimiyle ilintilidir ve bu yüzden yerçekimi, fiziğin disiplin bilgisinin bir parçası olarak değerlendirilmektedir. Disipliner bilgi, akademik disiplin ve uzmanlık ile birebir bağlantılıdır ve sonrasında “uzman” olarak adlandırılan insanların ve emeklerin ortaya çıkmasıyla sonuçlanmaktadır. Bu noktada akademik disiplinin tanımlanması gerekmektedir.

Disipliner ya da bütünsel araştırma kavramlarının tanımlamalarının netlikle yapılması, Peter Bürger'in belirttiği gibi “*problemin öncelikle netlikle ortaya konulmasının gerekliliği*” açısından önemlidir (Bürger, 2004). Genel düşünce tarihi bağlamında her birey, kendi tanımlamalarını yapmak ve terimleri de istediği gibi kullanmak konusunda özgürdür. Fakat entelektüel düzeyde bütünsel araştırma kavramlarının yaygın anlayışında bulunan eksiklik, konu edinilen sorunsala dair araştırmalarda bütünsel süreç ve araştırmacılar arasındaki iletişimde engel oluşturmaktadır. Böylece araştırmalarda bütünsel araştırma yöntemlerine dair yaygın kullanım ve anlayış ihtiyacını tartışmak ve disiplinin tanımını yaptıktan sonra, bütünsel bilgi araştırma modellerine bağlı olarak çokdisiplinlilik, disiplinlerarasılık

ve disiplinlerarasılık gibi terimleri net ve açık bir biçimde tanımlamak gerekmektedir. Bu girişim, bir üst-retorik geliştirerek, sabitlenmiş anlamlar önermek değil, araştırmacılarla deneyimleri paylaşmak ve bütüncüleyici araştırma kavramları ve yöntemleri üzerine iletişimde bulunmaları noktasında bir ara-yüz rolünü üstlenme denemesidir.

2.1.5. Akademik Disiplin

Akademik disiplinler, uzmanlık sistemleri ile birlikte eşzamanlı olarak gelişmeye çalışan bilgi üretim alanlarıdır. Akademik disiplinler ve uzmanlıklar, belirli disiplinler alanlarda yeni üretilen bilgilerin değerlendirilmesi ve bunların akademik alanın içerisinde kullanılması noktasında kendi bilgilerine, ayrıcalıklarına ve sorumluluklarına sahiptirler.

Bir akademik disiplin ya da araştırma alanı, üniversite düzeyinde öğretilen ve araştırılan bir bilgi dalıdır. Disiplinler, önce tanımlanırlar ve araştırmaların basıldığı akademik yayınlar ve ilgili alanın pratisyenlerinin bağlı bulunduğu akademik çevreler ve bölümler ya da fakülteler aracılığıyla tanınırlar. Eğitim programları ve ilgili alana bağlı akademik yayınların bir akademik disiplini hangi süreçte şekillendirebileceği ile ilgili bir kriter bulunmamaktadır. Tüm dünyada hemen hemen bütün üniversitelerde bulunan, iyi yapılandırılmış, uzun bir tarihi ve iyi yapılandırılmış akademik yayınlar listesi ve kongre/sempozyum/konferansları bulunan disiplinler ile sadece birkaç üniversite ve yayın tarafından desteklenen yeni alanlar arasında büyük farklar bulunmaktadır. Araştırma alanları genellikle birkaç alt-disipline ya da branşa sahiptir ve bunların arasındaki sınırları belirlemek çoğu zaman keyfidir ve belirsizlik göstermektedir.

Genel akademi tarihçesine bakıldığında, Paris Üniversitesi'nin 1231 yılında dört fakülteden oluşmakta olduğu görülür: Teoloji, Tıp, Kilise Hukuku ve Sanat. Çoğu akademik disiplinin kökleri ise 19.yüzyılın ortalarından itibaren, üniversitelerin sekülerizasyon süreci içinde köklerini bulmaktadır. Aynı süreç içerisinde geleneksel müfredatı, klasik olmayan diller ve edebiyat, siyaset bilim, ekonomi, sosyoloji ve kamu yönetimi gibi sosyal bilimler ve fizik, kimya, biyoloji ve mühendislik gibi doğa bilimleri ve teknoloji disiplinleri gibi alanların eklenmesi gerçekleşmiştir.

20.yüzyılın başlarında eğitim ve psikoloji gibi yeni disiplinler akademik disiplin yapısına eklenmiştir. 1970 ve 1980'lerde medya çalışmaları, kadın çalışmaları ve siyah çalışmaları gibi belirli konulara odaklanan yeni disiplinler ortaya çıkmıştır. Ayrıca

kariyer ve uzmanlaşma için tasarlanan sistem donanım uzmanlığı gibi alanlar da aynı süreçte ortaya çıkmıştır. Bilgi üretimine katkıları geniş ölçekte tanınan ve kabul edilen ve böylece önem kazanan biyokimya ve jeofizik gibi disiplinlerarası akademik alanlar bu süreci tamamlamaktadır.

Akademik disiplinlerin nasıl sınıflandırılması gerektiği konusunda bir konsensüs bulunmamaktadır. Örneğin antropoloji ve dilbiliminin sosyal bilimler disiplinleri mi yoksa beşeri bilimler disiplinleri mi olduğu tartışması devam etmektedir. Daha genel ölçekli bir tanımlamaya gidilirse, bilginin bir disiplinin alanına doğru organize edilmesi ile ilgili olan bir uygun kriter, tartışmaya açık bir konudur.

Bu bağlamda, akademik disiplinleri üst başlıkları ile özetleyerek, disiplinle ilgili diğer tanımlara geçmek mümkün olacaktır. Beşeri Bilimler Tarih, Dilbilim, Edebiyat, Performans Sanatları, Felsefe, Teoloji, Görsel Sanatlar alanlarından oluşmaktadır. Sosyal Bilimler ise Antropoloji, Arkeoloji, Alan Çalışmaları, Kültürel ve Etnik Çalışmalar, Ekonomi, Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları, Coğrafya, Siyaset Bilimi, Psikoloji ve Sosyoloji gibi alanlardan oluşmaktadır. Doğa Bilimleri Uzay Bilimleri, Yer Bilimleri, Canlı Bilimleri, Kimya, Fizik, Formel Bilimler, Mantık, Matematik, İstatistik, Sistem Bilimleri alt-başlıklarına ve onlarında alt-dallarına sahiptir.

2.1.6. Disipliner ve Çok Disiplin Kullanan Araştırma Modelleri Arasındaki Farklar

Yeni bilgi üretimi, bütünleyici (integrative) araştırma için karakteristik bir özelliktir ve bu ayrıca, yeni teori ve metot gelişimi için de aynı öneme sahiptir. Özellikle 1970'lerden itibaren araştırma yöntemlerindeki yeniliklerin ışığında bakıldığında, bütünleyici araştırma yaklaşımlarını tanımlamak için çok sayıda ve farklı terimin kullanıldığı görülmektedir. Bu terimler arasında disiplinlerarasılık ve disiplinlerarasılık gibi, 20.yüzyılın son çeyreğine ait yeni kavramlar olduğu gibi, diğer disiplinler etkileşimlerin yarattığı yeni tanımlar da bulunmaktadır. Sanat tarihi ya da sanata dair araştırmalar, yayınlar, röportajlar vb. bakıldığında, bütünleyici yaklaşımların çok sınırlı sayıda tanımlandığı görülmekte ve bütünleşmiş (intégré) bilginin arzu edilen çıktılarının, nadiren spesifik bir biçimde ortaya konulabildiği anlaşılmaktadır.

Çağdaş sanatın yakın tarihinde ve günümüzde, birçok araştırmacının yazılarında disiplinlerarasılık ve disiplinlerarasılık gibi terimleri tartıştığı görülmektedir. Fakat çok az araştırmacının terimlerin yaygın anlamı üzerinde görüş sağladıkları görülmektedir. Bütünleşmiş, bütünleyici, çapraz-disipliner (cross-disciplinarity), disiplinlerarası, ortaklaşmacı, çokdisiplinli, katılımcı, disiplinlerarası ve diğer terimler bu çok sayıda kullanılan terimler arasındadır (Klein, 1990; 1995).

Modern toplum gittikçe artan bir oranda uygulama-odaklı bilgiyi talep etmektedir ve genellikle bilimsel bilginin kullanılabilirliği, çeşitli bilimsel disiplinlerden bilginin kombinasyonunu ve bütünleştirilmesini gerektirmektedir. Alışlageldik biçimde, disiplinler bilimsel sistem, ödül ve kariyer mantığı içerisinde oldukça dominant bir pozisyonundadır. Fakat modern toplumlar, günümüzde araştırma sonuçlarının sosyal dokuya uygunluğunu sorunsallaştırmaktadır ve böylece geleneksel akademik araştırmanın aksine, uygulama-odaklı yeni araştırma modeli/modelleri ortaya çıkmaktadır. Diğer bir deyişle, bilimsel sistem sadece niteliksel olarak değil, yapısal ve işlevsel özellikleri açısından da değişmektedir. Araştırma mantığı, ortaklaşmacılığın çeşitleri ve bilimsel girişimin amaçları, bu değişen faktörler arasındadır. Bu noktada disiplinler bilim ve uygulama-odaklı yaklaşım arasındaki farklılıkları belirtmek gerekmektedir.

Disipliner bilim geleneksel bir bilgi üretimi modelidir ve bu bilgi üretimi içinde akademik yaklaşım, “saf” bilgiyi açığa çıkarmaya çalışır. Amaç, yaşam ve insan doğasının teorik bilgisini üretmektir. Disipliner bilginin mantığı fakülte ve bölümlerdeki disiplinler sistemlerin çizgiselliğiyle, üniversite içerisinde organize edilir, hiyerarşiktir ve görece statiktir. Bilginin niteliksel kontrolü hakemli görüşlerle iç denetime tabi tutulur ve bilimsel dergi sistemine dayanır (Kuhn, 2011).

Bütünleyici bilgi, çoklu-disiplini kullanır ve uygulama-odaklı bilgi üretimine dayanır. Odaklanılan konu, doğa kanunlarını keşfetmek değildir, materyaller ve kompleks sistemlerin hareketleri üzerine çalışmaktadır. Bu bilgi üretim modeli, “heterojendir”, çok geniş sayıda eylem modelleri ve farklı tipte araştırmacılarla birlikte belirli bir sorunsalı, belirli bir bağlamda çalışır. Araştırma modeli ayrıcalıklı olarak sadece üniversite içerisinde kalmaz. Sistem kontrolü daha geniştir, sadece akademik yayınlara uygunluğu değil, kullanılabilirlik ve sosyal uygulanabilirliği de göz önüne alınır. Bu bilgi üretimi “heterarşik” olarak tanımlanmaktadır (Murray, 1995).

Bir disiplinler araştırma alanı, aynı metotları ve paylaşılan aynı yaklaşımları kullanan ve belirli araştırma soruları üzerine çalışan bir grup araştırmacı grubu olarak tanımlanabilir (Kuhn, 2011). Disipliner araştırma, bir paradigma içerisindeki bir problem çözümüne dayalıdır. Tek disiplinli-olmayan bir araştırma, pratik sorulara ve sorgulamalara cevap vermek ve pratik sorunları çözmek için iki ya da daha fazla disiplinin, disiplinler özelliklerini bir araya getirir. Bir araya getirilen disiplinlerin etkileşimleri iletişim, düşünce, veri, metot ve kural değişimlerine ve karşılıklı olarak bağlam, teori, metodoloji ve epistemolojik prensiplerin paylaşımlarına kadar genişleyebilmekte ve açılabilir (van den Besselaar & Heimeriks, 2001).

2.1.7. Çokdisiplinlilik

Çokdisiplinli araştırma, araştırma modelleri literatüründe ve bütünsel araştırmalar içerisinde, en az “bütünleyici” olan yöntem olarak karakterize edilmektedir, fakat tartışmalı bir biçimde, kavramsal olarak kullanımı en yaygın olanıdır (Stock & Burton, 2011). Çokdisiplinlilik birden çok amaca sahip ve tematik olarak temellendirilmiş bir araştırmada, birçok akademik disiplini içermektedir. Araştırmacılar bilgiyi paylaşmak ve araştırma sonuçlarını karşılaştırmayı amaçlarken, araştırmacıların alanlarının sınırlarını aşmak ya da yeni bütünleyici bir bilgi ortaya koymak gibi bir girişimleri bulunmamaktadır (Tress, Tress & Fry, 2005). Her bir araştırmacı ilgili konu üzerine uzmanlığı kapsamındaki bilgisini katar. Böylece çokdisiplinli yaklaşımın avantajı her bir araştırma yaklaşımı birer disiplinlen, konuya dair farklı perspektifler bir değerlendirme raporunda bir araya getirilebilir. Hangi araştırmanın ne dereceye kadar koordine edileceği ve bütünleştirileceği ise bir tartışma konusudur. Bazı araştırmacılara göre çokdisiplinli araştırma koordine, fakat bütünsel değildir (Max-Neef, 2005).¹ (Şekil 2).

¹ Aynı tanımlama, araçsal bağlamında çokluortamlılık ve ortamlararasılık arasındaki karşılaştırma açısından da ileri sürülebilir.

	Yeni Disiplinler ve Teori Sentezi	Problem Çözüm Odaklı	Yinelemeli Araştırma Süreci	Çok Disiplini İçermek	Araştırma Sürecine Paydaşları Dahil Etme	Disiplinler Arasında Bilgi Paylaşımı	Tematik Temelli	Eğüdümlü Araştırma	Tümleşik Araştırma	Epistemolojik Sınırları Aşmak	Çoğulcu Metodoloji İzlemek	Sürecin Bir Parçası Olarak Sonuç Pratiklerini İzlemek
Çokludisiplinerlik												
Disiplinlerarasılık												
Disiplinler aşırılık												

Şekil 2: Çokludisiplinerliğin, Disiplinlerarasılık ve Disiplinler aşırılıktan nasıl farklılaştığını gösteren şema

Stock, Paul, Rob J.F. 2011. Defining Terms for Integrated (Multi-Inter-Trans-Disciplinary) Sustainability Research. Sustainability. 3: 1090-1113.

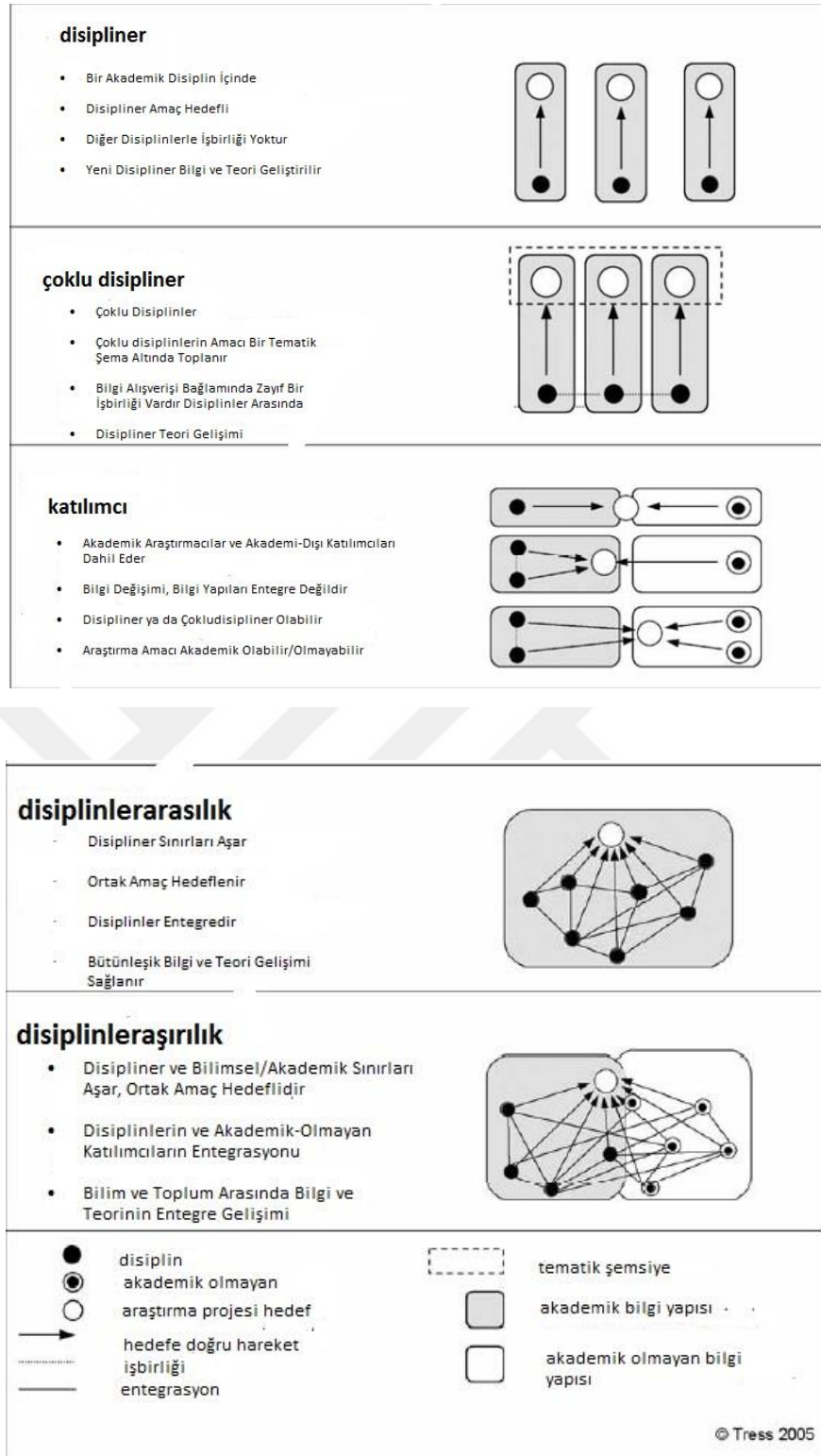
Bazı araştırmacılar ise alanlar arasında koordinasyonun bulunmadığını, ama düşük derecede bir bütünleşiklik (entegrasyon) olduğunu ileri sürmektedir (Jakobsen, Hel & McLaughlin, 2005).

Çokdisiplinli bir araştırmanın tanımlanmasındaki diğer bir farklılaşma, belirli bir problem çözümünün hedeflendiği yaklaşımın kapsamı üzerinedir. Genellikle çokdisiplinlilik problem odaklı olmaktan ziyade, tematik olarak düzenlenmiş görülür (Hammer & Söderqvist, 2001). Diğer bazı araştırmacılar ise, araştırmanın ortak problem üzerine odaklanması gerekliliğini ileri sürmektedir (Wickson, Carew & Russell, 2006)

Farklılıkların anlambilimsel bir dizgeye ait olduğu görülmektedir. Fakat çokdisiplinli araştırma, disiplinlerarası ya da disiplinler aşırı bir araştırma kadar problem odaklı değildir. Bunun nedeni, tekrarlamalı araştırma sürecinin eksikliğidir; örneğin, çokdisiplinli bir araştırmada bir disiplin içerisinde formüle edilen sorunsal, diğer bir alana problemin çözümü için aktarıldığında, bu diğer bir disiplin için yeni sorular/sorgulamalar yaratacaktır. Bu tip bir yaklaşımın dezavantajları vardır. Çokdisiplinlilik konu edinilen problem üzerine gerekli uzman görüşünü kabul ederken, disiplinlerarası ve disiplinler aşırı araştırma alanları ve bu alanların araştırmacıları, katılımcıları arasındaki tekrarlamalı araştırma süreçleri yoluyla, tutarsızlıkları çözebilme ve sinerjiler keşfedebilme olanaklarına sahiplerdir. (Pless, 1995; van den Besselaar & Heimeriks, 2001).

2.1.8. Disiplinlerarasılık

Disiplinlerarasılık, çokdisiplinliliğin bir adım ötesi olarak kabul edilmektedir. Disiplinlerarası çalışmalar belirli bir biçimde gerçek dünyanın sistem sorunlarına işaret etmeye odaklanmaktadır. Araştırma süreci konu ile ilgili olarak çok çeşitli disiplinlerden katılımcıları yeni bir bilgi yaratmak için sınırları aşmaya zorlamaktadır (Tress, Tress & Fry, 2005). Özsel olarak disiplinlerarasılığın çokludisiplinerlikten farklılaştığı en önemli nokta, bütünleşme ve işbirliği derecesidir. Disiplinlerarası projeler, disiplinler bakış açılarını birbirine bağlamayı amaçlamakta ve potansiyel olarak komşu bir disiplinin perspektifinden hareketle varolan kümülatif bilginin denenmesine olanak sağlamaktadır. Çeşitli araştırmalarda araştırma ekiplerinin kavraması için, spesifik gösterenlerle disiplinlerarasılığın görece kavranabilir bir tipolojisi çizilmiştir (Huutoniemi, K., Klein, J.T., Bruun, H. & Hukkinen, 2010). Aynı disiplinlerarasılıkta olduğu gibi, genel olarak disiplinler bakış açılarını birbirlerine bağlamanın gerekliliği, insan ve doğa sistemlerine dair bir ara-yüzle ilgili komplike problemleri ortaya çıkarabilme ihtiyacından doğmaktadır. Böylece doğa bilimleri ve sosyal bilimler akademisyenlerinin birleşimi, disiplinlerarasılık için standart bir ihtiyaç olarak görülmektedir. Bu yaklaşım farklı disiplinlerden birçok insan ve düşünceyi beraberce bir problemi çerçevelemek, bir metodolojide anlamak ve verileri analiz etmek için bir araya getirmektedir. Bu yüzden disiplinlerarası araştırma, problem formülasyonu ve metodolojik gelişim için çokludisiplinli bir araştırmadan çok daha fazla ortaklaşmacı bir yaklaşımı gerektirmektedir (**Şekil 3**).



Şekil 3: Birden Çok Disiplinin Biraraya Geldiği Araştırmalarda Yöntemlerdeki Farklılıkları Belirtir Şema

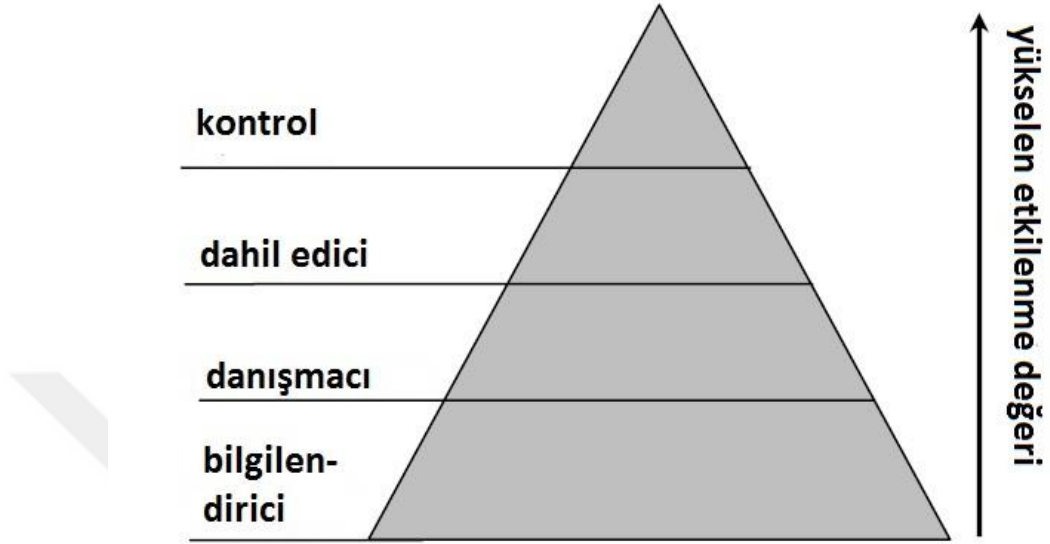
Birden çok disiplinin bir araya geldiği araştırmalarda, yöntemlerdeki farklılıkları belirtir şema (Tress, Tress & Fry, 2005).

Disiplinlerarasılık kavramının kullanılışındaki yanlışların nedenlerinden en önemlisi, kavramın aslında çokludisipliner araştırmalar için de kullanılmasından gelmektedir. Örneğin, birbirinden bağımsız bilimsel disiplinlerden gelen araştırmaların bir araya getirilmesi ve sonrasında araştırmayı yapan disipline mensup akademisyenlerin sonuçları tartışmaları ve sonuç çizimleri disiplinlerarasılık olarak adlandırılmaktadır. Bir araştırmada disiplinlerarasılık terimi, birbiriyle alakası olmayan araştırma grupları ve projelerinin bir konferans sistemi ile bir araya getirilip projenin sonunda anahtar elemanların sentezlenmesi ile açıklanmıştır (Hoffmann, Allsopp & Rohde, 2007). Çokludisiplinerliğin bu biçimde disiplinlerarası gibi ifade edilmesi görece oldukça yaygındır.

Bazı araştırmacılar, yaklaşım tarzlarındaki büyük farklılıkları göz önüne alarak disiplinlerarası çalışmaları alt-kategorilere ayırmaktadırlar (Jakobsen, Hel & McLaughlin, 2004). Bazı disiplinler çalışmalarda, tek bir disiplinin bilgi birleşimini yönettiği ve etkili bir biçimde kontrol ettiği gözlemlenmektedir. Araştırmacılar bunu “tek yönlü disiplinlerarasılık” olarak adlandırmışlardır. Öte yandan, bazı araştırmalarda projenin etkileşimi ve gelişimi, problemin doğasına bağlı olarak çizilmektedir ve bu yaklaşım da “amaç-yönelimli” disiplinlerarasılık olarak adlandırılmaktadır. Tekyönlü yaklaşımlar teorik ve pratik olarak problem arz etmektedir.

Stock & Burton, “büyük” ve “küçük” disiplinlerarasılık terimlerini önermektedir (Stock & Burton, 2011). Büyük disiplinlerarasılık, doğa bilimleri ve beşeri bilimler gibi birbirlerinden uzak görülen disiplinlerin birbirleriyle ilişkileri açısından tanımlanırken, Küçük disiplinlerarasılık, izole bir yapıya sahip olan, araç ve bilgi değişimlerinin yapıldığı, doğa bilimlerine bağlı olanlar gibi alt-disiplinlerin ilişkileri ile tanımlanır. Bu tanımlamanın, disiplinlerarası bir araştırmada hangi disiplinin ne dereceye kadar entegre olup olmadığını göstermesi açısından önemli olduğu görülmektedir (**Şekil 4**). Problem-odaklı bir araştırma söz konusu ise, büyük ya da küçük disiplinlerarası yaklaşımlardan hangisinin probleme uygulanabileceği, böylece araştırma öncesinde planlanabilmektedir. Bu planlama, projenin yönetilebilirliği için bir çerçeve çizilmesi açısından önemlidir. Örneğin disiplinlerarası ya da disiplinlerarası araştırmalar insan bilimleri, çağdaş sanat ya da ekosistemler gibi etkileşimin araştırmanın olmazsa olmaz bir parçası olduğu konular ile ilgilidir.

Küçük disiplinlerarasılığı bu tip geniş ölçekli soru ve sorgulamalar ile ilgili bir araştırmada kullanmak, nadir görülen bir yaklaşımdır.



Şekil 4: Bir Projedeki Entegrasyon Derecelerinin Durumlarını Gösteren Şema

Bir projedeki entegrasyon derecelerinin durumlarını gösteren şema (Tress, Tress & Fry, 2005)

2.1.9 Disiplinlerarasılık

Disiplinlerarasılık, bütünleşik bir araştırmada elde edilmesi en zor olan, ama en çok arzu edilen yöntem olarak görülmektedir. Becker, bu yöntemden bir başarının elde edilebileceği konusunda şüphe duyulduğunu belirtmektedir (2006). Amaçlarının büyüklüğüne rağmen, disiplinlerarası bir araştırmanın bir tür ayrıcalık durumu olduğu, disiplinlerarasılığın bile zorlukla realize edilebildiği belirtilmektedir. Disiplinlerarası çalışmalar, lokal ve bölgesel olarak ilgilenilen bir konu hakkında, “gerçek sistemik bir formda” ve tüm disiplinler perspektifler ve diğer bakışların disiplinler muhafazakar bir refleks geliştirmeleri olmaksızın, bir arada çalışmalarını amaçlamaktadır. Bu anlamda disiplinlerarasılık bütünleşik projelerin en üst katmanını temsil etmektedir. Sadece çoklu disiplinlerle değil, hedef gruplar, kamuoyu gibi çoklu akademik-olmayan katılımcılar da projeye dahil etmektedir. Bu yönüyle, disiplinlerarasılıktan, disiplin-dışı katılımcı yaklaşımlar bağlamında ayrıştığı görülmektedir. Disiplinlerarası

araştırma, “*belirli bir problem üzerine, bilim insanları ve bilim dünyası dışındakilerin arasındaki ortaklaşma süreci*” olarak karakterize edilebilmektedir (Walter, Helgenberger, Wiek & Scholz, 2007). Disiplinlerarası araştırma, projeye dahil olan paydaşlar için karar verme kapasitesinin varlığıyla bilimsel araştırmayı birleştirir. Disiplinlerarasılığın paydaşlara danışıldığı ama araştırma projesine dahil edilmediği hallerde danışarak (consultation) ya da paydaşların dahil edildiği ve eşit değerle kabul edildiği katılımcı olarak (participation) ikiye ayrılabilirliği ileri sürülmektedir (Mobjörk, 2010).

Disiplinlerarası çerçeve içinde, hiçbir disiplinin entelektüel önceliği yoktur. Bazı araştırmacılar disiplinlerarasılığı “*holizm*”² ile eşitlemeye kadar götürmektedir. Disiplinlerarasılık büyük ölçekli kural, gelenek ve uzlaşım olmaksızın, diyalektik düşünce yoluyla bilgi ve bilimsel yaklaşımlardaki anlaşmazlıklar ve farklılıkları çözümlemektedir. Rapport, disiplinlerarasılığın bir “aşkınlık” olduğunu ve parçaları kimliklendirmek için kullanılmak üzere daha geniş evre süreçlerini karakterize etmek için çerçeveleri aşan bir noktada yaratıcı bir süreç olduğunu ileri sürmektedir (1997). Örneğin politik ekoloji çok sayıda disiplinin aşılması ile ortaya çıkan bir disiplinlerarası alt-disiplin türüdür ve 1970’lerden bu yana daha büyük bir disipliner gövde olarak coğrafyanın altındadır.

Bütüncül bir perspektif bağlamında disiplinlerarasılık, projeye dahil olan araştırmacıların, araştırmalarını alternatif düşünce yollarına açmaları için hatırı sayılır bir çaba göstermelerini gerektirmektedir. Bu yöntem, bilimsel şovenizmin üstesinden gelmek ve diğer disiplinlerin perspektiflerine açık olmayı geliştirmektir. Bütüncül perspektifin adapte edilmesi, disiplinlerarasılığın diğer bir önemli niteliğini göstermektedir: Disipliner bilginin doğasını tekrar inşa etmek ve tekrar düzenlemeyi amaçlamak. Böylece entelektüel sınırları aşarak, bir potada birleştirme yoluyla yeni sentetik disiplinler yaratmak ve böylece bu disiplinlerle ortaklaşma aracılığıyla gerçek-dünyanın sorunlarını görünür kılabilmek olası olmaktadır. Ortaklaşa çalışmak ve şovenizmi yenmek için, araştırmacılardan istenen talebin bir diğer anlamı şudur:

² Sosyal bilimlerde felsefesinde holizm, bütün geniş-ölçekli sosyal etkinlikler ve durumların, en nihayetinde bunlara katılan, haz duyan ya da acı çeken bireyler bağlamında açıklanabileceği düşüncesini yadsır. Metodolojik holizm, en azından bazı sosyal fenomenlerin kendi otonom, makroskopik analiz evrelerinde çalışılması gerektiğini ve yine en azından bazı sosyal “*bütünlüklerin*” indirgenemeyeceğini ve tamamıyla bireylerin davranışları bağlamında açıklanamayacağını iddia eder. Semantik holizm, geniş-ölçekli sosyal fenomenlere dair (örneğin, endüstri devrimi kentleşme ile sonuçlanmıştır) bütün anlamlı yargıların hiçbir şüphe olmaksızın eylemler, davranışlar, ilişkiler ve bireylerin durumlarının diline çevrilebileceği düşüncesini reddetmektedir (Encyclopedia Britannica, 2016).

Disiplinlerarasılık, diğer entegre araştırma süreçlerinin içinde, kişisel ilişkiler inşa etme ve ortak anlayış geliştirme konusunda maksimum ihtiyaç göstermektedir. Proje içindeki araştırmacılar arasında güven ve anlayış inşa etmek, disiplinlerarası kapasite yaratma bağlamında temel faktörler arasında yer almaktadır.

Disiplinlerarasılıkta olduğu gibi, disiplinlerarasılık için de araştırmacılar farklı kategori özellikleri göstermektedir. Max-Neef, “zayıf disiplinlerarasılık” ve “güçlü disiplinlerarasılık” olarak iki kategori tanımlamıştır (2005). Zayıf disiplinlerarasılık, geleneksel metot ve mantığı izlemektedir. Güçlü disiplinlerarasılık simultane mantık modellerini izlemektedir. Diğer bir deyişle ilki çizgisel, ikincisi görece çizgisel-olmayan bir süreç izlemektedir. Bazı disiplinlerarası araştırmalar, araştırma için bir çerçeve olarak gayet açık pozitivist bir yaklaşım izlemektedirler.

Sürdürülebilirlik konusu bağlamında ekonomi, ekoloji ve sosyoloji gibi tek disiplinlerin, resmin bütünü tanımlama konusunda başarısız olduklarının altı çizilmektedir. Sürdürülebilirlik, bu bağlamda disiplinlerarası çabaları gerektirmektedir. Disiplinlerarasılık, araştırma ve yönetim stratejileri arasında bir köprü kurma amacını içerisinde yaşatmaktadır. Sürdürülebilirlik ve disiplinlerarasılık aktif kamuoyu ile sürekli ilişki halindedir ve katılımcı metotların dahil edilmesi en önemli nitelikleri arasında bulunmaktadır. Disiplinlerarasılık araştırmayı yönetir, paydaşların diline çevirir ve onlara iletir. Diğer bazı yaklaşımlarda ise melez modeller kullanılmaktadır. Araştırma projesi, sonrasında paydaşlara sunulmakta ve böylece akademik sınırlar aşmaya çalışılmaktadır.

3. SANATTA İŞBİRLİĞİ

Disiplinlerarası bir yöntemi ve sunumu amaçlayarak üretilen bir sanat yapıtının ve/veya sanat projesinin, disiplinlerarası bir yöntemin nitelikleri ile ne kadar örtüşüp örtüşmediği yapıt analizlerinde kullanılan formüllerle analiz edilebilir. Bunun öncesinde, bu yöneme dair kavramlar netlikle ortaya konulmalıdır. Sanatçıların dönem dönem işbirliği yaptıkları, sanat tarihinde sıklıkla görülen olgulardan birisidir. Bu yargıdan hareketle şu sorular ortaya çıkmaktadır: Sanatçıları işbirliği kurma ihtiyacına iten ihtiyaç(lar) ya da arzu(lar) nelerdir? İşbirliği, sanatçıların çalışmalarını nasıl etkilemektedir? Sanatçılar, işbirliğine dayalı çalışma süreçlerinin getirdiği yeni ve farklı sanatsal nitelikleri nasıl yorumlamaktadırlar? Disiplinlerarası yöntemin kullanıldığı işlerin yorumlanması bağlamında işbirliğine dayalı süreçlerin aktif olarak kullanıldığı sanat üretimlerinde, disiplinlerarası karakteristikler nasıl tespit edilebilir? Sanatın bireysel yaratıcı pratiğe dayalı geleneksel algısı ile ilgili olarak, işbirliği biçiminde tanımlanan sürecin getirdiği özelliklere yakından bakmak gerekmektedir.

3.1. Bireysel Yaratıcılık Miti ve Pratiği Ekseninde Sanat

Sanat dünyasında hakim olan konvansiyonel sanat algısına göre sanat, sanatçıların bireysel yaratıcılık ekseninde yaşadıkları süreçler, estetik stilleri ve bireysel imzalarıyla değerlendirilmektedir. Genelde sanatsal üretim bireysel bir ifade ediş yöntemi, yani bir yazar, bir ressam ya da bir şairin, duygu ve düşüncelerini ifade etmesi olarak tanımlanmaktadır. Bu görüş 20.yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren günümüze kadar sorgulanan bir tanımlamadır. Sanatçılar, 1950’lerden bu yana “*katılımcılık*” (participation), “*ortaklaşa çalışma*” (co-operation) ve “*etkileşim*” (interaction) kavram ve yöntemlerini kullanarak ve geliştirerek, geniş ölçekli bir yaratıcı stratejiler bütünü ortaya koymuşlardır (Cameron 1984, Hobbs, 1984, Green 2001, McCabe 1984 ve Shapiro, 1984). Genellikle sanat tarihi ve sanat eleştirisi ise, estetik bir kriteri işaret ederek sanat yapıtlarını birer “*bitmiş*” iş olarak değerlendirme yöneliminden, üretim metotlarını ve süreçleri dahil ederek yapıtları değerlendirme noktasına, oldukça geç bir dönemde geçebilmiştir.

Sanatta bireysellik konusunu değerlendirmek için, sanatçının toplumdaki diğer alanlardan ve disiplinlerden ayrıştırılarak, nerede ve nasıl konumlandırıldığını çözümlmek gerekmektedir. Sanatçı kimliği “kendiliğinden/doğal” olarak idealize edildiği bir sistem içerisinde inşa edildikten sonra, kendiliğindenliğin ve yeteneğin, kültürlerde sık görülmeyen bir fenomen olduğu ileri sürülmektedir. Böylece “yetenekli, dahi sanatçı” tipi üretilmektedir. Eğer bireylerin duyguları, düşünceleri ve edimleri, kendiliklerinin birer ifadesi olarak kabul edilirse, o zaman bir tür refleks gibi sürekli kendisini tekrar eden birer ifade olarak görülmez. Bu bireyler, o zaman sanatçı olarak isimlendirilmektedir. Bu önermeden hareketle sanatçı benliğini kendiliğindenlikle ifade eden kişi olarak tanımlanmaktadır.

Bu noktada şu sorular sorulabilir: Kendisini özgürce ifade edebilmek ve kendiliğinden olabilmek, sadece sanatçıya has ve sadece ona atfedilmesi gereken bir nitelik midir? Sadece yukarıdaki yaratıcı sanatçı tanımının niteliklerini içeren bireyin edimleri mi kendiliğinden/doğal ifade olarak tanımlanmalıdır? Eğer bu soruların cevapları sanatçı lehine olumlanarak devam edilirse, o zaman sanatçının bireysel yaratısındaki özgürlük durumu onu toplumun diğer alanlarından ayıracak ve diğer sıradan bireylerden farklı bir konuma yerleştirecektir. Böylece sanatta “değer” konusu özgür iradeye dair yaratıcı edimler elde etmek için özgür sanatçı modeline dayanacaktır.

Tüm bu sanatçı tanımının aksine 20.yüzyılın ilk çeyreğinde avangard sanat düşüncesinin gelişiminde, sanatsal işbirliğinin asli bir rol oynadığı görülecektir. Bu işbirliğine dayalı süreçleri, ilk etapta teorik bir bağlama oturtmak gerekmektedir. Çünkü sanat tarihinin yazımını aynı zamanda meşrulaştıran sanat piyasasının refleksi, sanat akımlarını dahi elimine ederek bireysel yaratıcılık nosyonunu ön plana çıkarmayı arzu etmektedir. Sadece sanat piyasasının bireysel modeli desteklemesinin aksine, daha önemli bir konu da, sanat tarihinin geliştirmesi gereken diliyle alakalıdır. Sanat tarihçilerinin ve eleştirmenlerin uzunca bir süre işbirliğine dayalı bir süreçte ortaya çıkan üretimlerin estetik değerlerini ortaya koymak ve geniş ölçekli eleştirel argümanlar dünyasında bu üretimleri konumlandırmak için gereken dili ve eleştirel çerçeveyi geliştiremedikleri görülmüştür.

Sanatsal işbirliğini geniş bir ölçek içerisinde analiz etmek gerekmektedir. Modern sanatçı ve sanat yapıtı tanımından, yeni bir sanatçı ve sanat yapıtı tanımına geçilmiştir. Bu aynı anda hem radikal hem de konvansiyonel bir paradigmatik geçiştir ve “*müellif*” kavramının alternatif ve radikal bir tanımına uzanacaktır.

Bütün bu tartışma, bireysel yaratıcılık bağlamının sorgulanarak, kurumsal sanat tartışmalarının merkezinde değerlendirildiğini göstermektedir. Öte yandan görece 1960'ların ana-akım sanat dünyasının dışında kalan eleştirmen, sanatçı ve yazarlarının, görsel sanatlarda değer kriteri olarak sanatçının bireyselliğinin merkeze alındığı önermelerin aksine, bu olguya karşı fikirler geliştirdikleri ve bu önermeyi yapı-çözüme uğrattıkları görülmektedir (Gablik, 1984). Geleneksel olarak sanatın bir galeride sunumu ve bu ekseninde yürüyen dominant tartışmaların aksine, galeri-dışı ve sosyal bağlam içinde çalışarak, bazı eleştirmenler, sanatçılar ve yazarlar paradigmatik bir değişimin yarattığı pragmatik ihtiyaca cevap vermişlerdir. Kendi pratiklerini geliştirecekleri yeni ve uygun bir eleştirel çerçeve geliştirmeye başlamışlardır (Higgins, 2001). Bu yeni çerçeve kamusal alanda ve diğer profesyonellerle projelerde çalışan ve toplumsal/mekansal bir kültüre giren yeni bir sanatçı tanımını getirecektir.

Tüm bu süreç bir kez daha hatırlatmaktadır ki; geleneksel kurumsal tartışmalar, ortak çalışmaya dayalı sanatsal pratiklerin değerlendirilmesinde uygun ve kullanılabilir ölçütler sunma konusunda yetersiz kalmaktadır. Bundan dolayı yeni bir çerçevenin çizilmesinin gerekliliği önemli bir konudur.

3.2. İşbirliği Üzerine

Bireysel yaratıcılık olarak sanat tanımına karşı, ortak çalışmaya dayalı bir sanatsal üretimin değerlendirilmesi için bir teori geliştirmek gerekmektedir. David Shapiro, işbirliği sürecinin dinamik ve “merkezsizleştirilmiş” doğasının altını çizmeyi ve “çoğulcu bir estetiği” tanımlamayı amaçlamıştır. Bu olgunun sağlamasını yapmak ya da diğer bir deyişle deneyi tekrar doğrulamak için, geri-besleme mekanizması ile çalışan “açık sistemler” şeklinde “işbirliğine dayalı kültürel modlar” olarak tanımladığı bir tür sistemler teorisi ileri sürmüştür (Aktaran McCabe: 1984: 45-57). Shapiro'nun tespitlerinde iki konunun dikkat çektiği görülmektedir: Birincisi, işbirliğinin köken ve orijinallik mitinin karşıtı bir konumda olarak, kamusal tartışmalar içerisine çekilmesi açısından önemlidir. İkincisi, felsefeye atıf noktasında, Shapiro'nun Gilles Deleuze ve Félix Guattari'den “rizomatik” ve “merkezsizleşme” kavramlarını devşirdiği görülmektedir (Deleuze & Guattari, 1992 & 2012).

Sanatta süreç-temelli çalışmaların tarihinin aşağı yukarı 40 yıllık bir süreci kapsadığı görülmektedir. Deneyimsel süreç-temelli pratikler, işbirliği için bir temel

yaratmaktadır ve böylece, 1960'ların sanatçıları, mimarları, müzisyenleri biçimci kuralların ötesindeki toplumsal ve ekolojik alanları keşfetmeye başlamışlardır. Bu keşifler, işbirliğine dayalı süreçlerin gelişimini yansıtan haritanın başlangıcını göstermesi açısından önemlidir. Bu dönemde ustalıkla seçilmiş, ayrıcalıklı malzemeler ile gerçekleştirilen sanat nesnesi merkezli düşünce ve üretim yönteminden; aksiyon, performans özlü ve geçici (ephemeral) ve ucuz malzeme ile yapılan bir sanat üretimine doğru akışın ortaya çıktığı görülmektedir. Bu aksiyon ve performans temelli sanat tanımı, süreç kavramını devreye sokmaktadır. Süreçler, anlamı içeren bir metafor olarak düşünülmelidir ve bu bağlamda, bir sürecin niteliklerini geliştiren sanatçıların, bir üretimin niteliklerini geliştiren sanatçılarla aynı minvalde değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu tespit, kronolojik açıdan 1960'lardaki bu paradigmatik dönüşümün modernizm/post-modernizm dönemlerinin kavşağında yer aldığını göstermektedir (Huyssen, 1991:141 vd.; Huyssen, 1995:191-208; Kahraman, 2005:166 vd.)

Sürecin kendisi yaratıcı sanatsal pratiğin merkezi olarak ileri sürülürse, o halde işbirliğine dayalı bir çalışmanın anlaşılması ve değerlendirilmesi için hangi değerlerin nasıl geliştirileceği sorusu önem kazanmaktadır. Bu bağlamda, sanatçılar, eleştirmenler ve sanat tarihçilerinden kronolojik olarak çok daha önce işbirliğinin doğası ile ilgilenmeye başlamışlardır. Varoluşçu felsefenin 20.yüzyıl ortalarının genel dünya görüşü üzerinde etkisi devam ederken, sanatta bireysellik nosyonuna da hakim durumdaydı. Nitekim bu bireysel yaklaşımın etkileri Pop-Art, Soyut Ekspresyonizm, Boyasal Resim Sonrası Soyutlamacı Sanat ve Taşizm gibi akımlarda etkilidir. Bu gibi akımların biçimsel açıdan yorumlanmaları ve değerlendirilmelerinde etkili olmuştur. Sanatçılar, genel olarak kendi içsel görünümelerini izleyen birer yalnız figür olarak kodlanmaya devam etmekteydi. 1960'lara sarkan bu yaklaşımı, Benjamin H.D. Bucloch Fluxus sanat hareketinin bu akımlara kronolojik olarak paralel, metodolojik açıdan karşıt olduğunu belirtirken, anımsatmaktadır (Bucloch et al; 2004).

Yaklaşık 40 yıldır sanatta işbirliğine dayalı üretim geliştirme yöntemi, yaygınlaştıkça radikal yapısını da kaybetmeye başlamıştır. Artık işbirliğinin sanatta radikal bir yönelim olarak görülmemesinin altında iki neden bulunduğu ileri sürülebilir: İşbirliğine dayalı süreçler eleştirmenler, yazarlar ve küratörler tarafından, yine sanatın gizemli hale getirilmiş bir tür sunumu olarak kuramlaştırılmış ve o şekilde sunulmaya başlamış durumdadır (Bourriaud, 2005; Bishop, 2004 & 2007; Stallabrass, 2009). İkinci olarak, işbirliği zaten sosyal yaşamın diğer alanlarında de facto yer almaktadır.

İşbirliği sınırların aşılmasını tanımlarken, sanatçının toplum içerisindeki rolünü tekrar nitelendirmektedir. Ayrıca, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkinin de tam da bu süreçte tekrar biçimlendirilerek, tanımlandığı görülmektedir. Bugün sanatçılar, izleyiciler ve küratörler tarafından sıklıkla kullanılarak, yer yer tüketilen işbirliği kavramının kökeninde bu yeni tanımlama girişimleri bulunmaktadır.

Bu süreç Dadaizm ile başlamaktadır. Dadaizm izleyicinin katılımını desteklemiştir. Neo-Dada olarak isimlendirilen 1960’larda Benjamin Patterson “*Seminer I*” (“Seminar I”) performansında izleyici-performansçı ayrımını tamamen ortadan kaldırarak, herkesin sürece dahil olduğu bir üretim gerçekleştirmiştir. Farklı bir biçimde heykeltıraş Ay-O, “*Parmak Kutusu*” (Finger Box) gibi çalışmalarıyla geleneksel edilgen izleyici (audience) yerine, aktif bir katılımcı (participant) olunması gereken dokunsal çalışmaları üretmiştir. Aynı biçimde Yoko Ono’da “*Gökyüzü TV*” (Sky TV) gibi (1966) çalışmalarıyla izleyici katılımını teşvik etmiştir.

Yukarıdaki çalışmaların örneklendirilmesi ve eleştirisinden hareketle, söylemsel bir retoriğin geliştirilmesi gerekmektedir. Bir sanatçı, diğer bir alanla/bireyle/sanatçıyla çeşitli yöntemlerde bir arada çalışırsa, yapıtın içerisinde işbirliğine dayalı bir sürecin nitelikleri bireysel bir alımlayıcı (receptor) tarafından nasıl keşfedilebilir?

Bu noktada görsel sanatlarda işbirliğine dayalı yapıt üretim modellemelerinde üç ana yönelimin yer aldığı görülmektedir: Sanatçılar Arasındaki İşbirliği, Sanatçı Grupları, Kolektifler, Sanatçı Kooperatifleri ve Kamusal Sanat Kapsamı İçerisindeki İşbirliği Pratikleri.

3.3. Sanatçıların Aralarındaki İşbirliği

Sanatçılar arasında işbirliği görsel sanatlarda çok daha yaygın ve sıklıkla görülen bir ortak çalışma yöntemini tanımlamaktadır. Sanatçılar varolan ilişkileri, arkadaşlıkları ya da iletişim ağlarıyla (network) ortak ilgi alanlarını/konularını ve dünya görüşlerini yansıtmaya pratiklerine gidebilirler.

3.4. Bireyler Arasındaki İşbirlikleri

Sanatçılar arasında kurulan işbirlikleri sanat dünyası içerisinde en sık görülen ve kabul edilen üretim biçimleri arasında görülebilmektedir. Bununla ilgili küçük bir literatür oluşmuş durumdadır (Green, 2001). Yine de sanat eleştirisinde genel olarak işbirliğine

dayalı süreçlerin belirli özelliklerinin tanıtılmasından ziyade, bitmiş işe odaklanan bir yorumlamanın merkezde yer aldığı görülmektedir. Bu sadece yapıta odaklanan bakış, yazarları işbirliğine dayalı süreçlere odaklanarak yazmaktan ziyade, yine bireysel müellifliğe dayanan bir tür sanat değerlendirmesine götürmektedir.

Dan Cameron 1984 tarihli “*İşbirliğinin Karşısında*” (Against Collaboration) isimli makelesinde Tim Rollins ve Güney Bronx’tan 15 çocuğun geliştirdiği işbirliği projesini tartışmaktadır (1984: 83-87). Cameron, 1960’larda ortaya çıkan sanatçıların işbirliğinin zamanın gerekliliği olarak ortaya çıktığını, bazı çalışma koşullarının pratik olarak iki ya da daha fazla insanın çalışmasını gerektirdiğini belirtmektedir. Böylece bu durum, sanatçının sanat formları geliştirme yöntemi olarak “bilinmeyeni” keşfettiği bir genişletilmiş alan olarak belirtilmektedir.

1970’lerle birlikte toplumsal eleştiri, cinsiyet araştırmaları ve feminist düşüncenin yaygınlaşmasıyla birlikte, sanatın hem ticari hem de kurumsal yapıları bu yeni alanları içlerine dahil etmek zorunda kalmıştır. Aynı süreçte birçok sanatçı da kendilerini kamuya bir sanatçı işbirliği içerisinde lanse etmiştir. Sanatçı işbirlikleri sanat kurumları, galeriler, eleştirmenler, sanat tarihçileri tarafından sanat tarihi tartışmalarının içerisine dahil edilmiştir. Christo ve Jeanne-Claude gibi ortak çalışan sanatçılar bu noktada düşünülmelidir.

Charles Green görsel sanatlarda ortaya çıkan sanatçı işbirliklerini üç ana gruba ayırmaktadır:

- a) Erken kavramsal sanat döneminde ortaya çıkan işbirlikleri
- b) Uzun-dönemli, yaşam-boyu kurulan işbirliği (genelde sanatçı çiftleri ya da ailesel birlikler)
- c) Sanatçıların bizatihi kurdukları ortak yapıyı bir sanat olarak sundukları işbirlikleri (Green, 2001).

Birinci gruptaki işbirliğine dayalı sanatçılar için Joseph Kosuth, Ian Burn ve Mel Ramsden’in Sanat ve Dil Grubu (Art & Language) gibi gruplar örnekler arasında sayılabilir. İkinci gruba dahil olan isimlerde Boyle Family, Anna ve Patrick Poirer, Helen Mayer Harrison ve Newton Harrison gibi sanatçı çiftleri gösterilebilir. Son olarak ortaklaşmacı bir yapı arz eden sanatçı düetler olarak Gilbert & George, Marina Abramović & Ulay ve Christo & Jeanne-Claude çiftleri örnek olarak gösterilebilmektedir.

Bununla birlikte, sanatçıların beraber ürettikleri işlerin değerlendirilme, dönemselleştirilme ve kategorize edilmesinde zorluklar yaşandığı görülmektedir. Sanatta kolektif yaratı üç şekilde tanımlanmaktadır:

- 1) Teknik üretim içerisinde bir ya da birden fazla sanatçının ya da katılımcının tek bir üretim için ortaklaşa çalışmaları
- 2) Sanat akımları olarak adlandırılan sanatçı gruplarının yaklaşımları ya da aynı biçimsel ya da tematik özelliği gösteren sanat yapıtlarının varlığı
- 3) Sanatçıların, alımlayıcılar ile birlikte bir işin oluşumunu tamamlamaları

İkinci madde Modern Sanat başlığı içerisinde yer alan farklılaşmaları sanat akımları olarak tanımlarken, birinci tanım sanatçıların kolektif bir üretimle, emek ya da telif aktarımı olarak ifade edilebilecek biçimdedir.

Sanatçılar arasında işbirliğine dayalı çalışmalar galeri sergilerinden kamusal alanda çalışmalar ve aktivist projelere kadar oldukça geniş bir ölçekte yer almaktadır. Bu yönelim ekseninde bir araya gelen sanatçılar, benzer kavramsal ve biçimsel yaklaşımlardan doğan bir tür ortak kimlik oluşturmaktadır. Sanatçılar arasında ortaya çıkan işbirliği var olan ilişkiler ya da kişisel/ailesel ilişkiler sonucunda uzun vadeli ortaklıklar kurulması ile sonuçlanmıştır.³ Bu ilişkiler, sanatçıların üretimlerine merkez oluştursalar da, üretilen sanat işlerinin nitelikleri/temalarına yapılan vurgu nedeniyle disiplinlerarasılıktan ziyade bir tür “müzik grubu” niteliğini üzerinde taşımaktadır.⁴

3.5. Sanatçı Grupları, Kolektifler ve İnisiyatifler

Farklı dönemlerde bazı sanatçılar, bir tür grup felsefesine dayalı sanatçı birlikleri biçiminde çok sayıda sanatçı grubu, kolektif veya inisiyatif oluşturmuşlardır. 1985 yılında New York'ta kurulan güzel sanatlarda cinsiyet ve ırk eşitsizliklerini görünür kılmayı hedefleyen “*Gerilla Kızlar*” (Guerilla Girls) grubu ve 1988 yılında adını New York Polis Teşkilatı'nın (NYPD) kullandığı bir araba modelinden alan “*Gran Fury*”

³ Örneğin, Alison Knowles & Dick Higgins aynı zamanda evli olan bir sanatçı çift olarak Fluxus adı altında ya da dışında birçok ortaklaşa proje üretmişlerdir.

⁴ Farklı bir isimle bir araya gelen ve sese/enstrümana dayalı olarak bir araya gelen kişilerin oluşturduğu grubu imleyen tanım, klasik müzikte trio/quartet (üçlü/dörtlü) olarak, müzikal enstrümanların farklılıklarını (piyano, telliler ve üflemlerli çalgılar) ya da aynı enstrümanın kullanımı ile (telliler, üflemliler gibi) yönlenebilirler. İsveçli rock grubu Roxette gibi en az ikili bir ortaklıktan, İngiliz heavy-metal grubu Iron Maiden gibi altı üyelikli ortaklıklara kadar uzanan birliktelikler, bu tip işbirliğine benzer özellikler taşımaktadır.

isimli aktivist/sanatçı kolektifi bu gruplar arasındadır. Buna grup üyeleri arasında Doug Ashford, Julie Ault, Felix Gonzalez-Torres, Mundy McLaughlin ve Tim Rollins'in bulunduğu "*Group Material*" de eklenebilir. Sanatçıların ortak ilgi alanlarına sahip olmaları, kişisel ilişkiler/ilişki ağları, bireysel olarak altından kalkılamayacak bir alanda geniş ölçekli çalışma koşullarına sahip projeler ve "*grup kimliği*" mitinin ortaya çıkışı gibi nedenlerle bir grup olarak biraraya geldikleri görülmektedir. Bu nedenler iki ya da daha fazla sanatçının bir araya gelerek paylaşılan bir iş üzerine kolektif bir biçimde karar alma mekanizması geliştirmelerini devreye sokmuştur.

Sanatçı grupları ve inisiyatifler belirli ve ortaklaşa paylaşılan bir ideolojiyi yansıtır. Sanat dünyasıyla direk bağıntılıdırlar ve ilgili gruptaki sanatçıların ilişki ağlarından ortaya çıkmıştır. Fakat bu, sanat kurumlarının yapısından farklıdır.⁵ Achille Bonito Oliva, çağdaş sanatta ortaya çıkan sanatçı gruplarını tanımlarken, antropolojik bir yaklaşımdan hareketle bu grupları kabile yapılarıyla örneklendirmektedir. Böyle bir oluşumda gönüllü olarak katılım ve ortak bir kimlikten hareketle ortak zihinsel tutumları ve yaşam tarzlarını içeren bir durum söz konusudur. Fakat bireyler homojenize edilmemektedir ve bundan dolayı sanatçı grupları olarak isimlendirilirler. (Oliva, 2002; 15). Sanatçı grupları sanatçılar için destek ve olasılıklar sağlarlar. Yine de bireysel sanatçı kültürünün önemli nitelikleri olarak "tekil kimlik" ve "imza" olguları hiç bozulmaksızın kalmaya devam etmişlerdir.

1990'larda İngiltere'de sanatçı grupları, organizasyonlar ve kolektiflerin sayısında önemli bir artış görülmüştür. Sanatçılar küratörlere, eleştirmenlere ve kurumlara dayanmaksızın, çalışmalarının tanıtılmasını ve dağıtımını kendileri üstlenerek kontrolü kendi ellerine almak istemiştir. Sanatçıların yönetimini üstlenerek yürüttükleri mekanlar, ben-merkezcil ve kişisel gelişimlerini ispatlamaya çalıştıkları bir psikolojik zihin durumunda işlev görmektedir. Böyle bir girişim sanat eğitiminin bir tür yapı-bozumu olarak görülebilir. Ama bunun riski aynı zamanda ideolojik bir zeminin kaymasına da neden olabilmektedir. Bu apolitikliği görmek için 1960'ların sanat gruplarına ve kolektiflerine bakmak gerekmektedir. 1960'ların sanat grupları

⁵ Sanat kurumları olarak ticari sanat galerileri, devlet ya da özel sanat müzeleri ve fon sağlayan oluşumlar kastedilmektedir. Doğal olarak alternatif bir söylem geliştiren bir oluşumun, bu tip sermaye ya da sembolik sermaye ile ilgili kurumlardan farklılaşması de facto bir niteliktir.

politik/aktivist bir pozisyon üstlenerek, ana akım sanat kurumlarının estetik değerlerine ve hâkim pozisyonlarına karşıt bir konum almışlardır.

Sanatçı yürütücülüğündeki gruplar, kolektifler ve organizasyonlar incelendiğinde, ortaya çıkış şartları ve nedenlerine bakıldığında iki ana yaklaşım görülmektedir:

- 1) Bir grup yapısı aracılığıyla, bireysel aktivitenin zenginleştiği ve çoğaldığı gruplar
- 2) Kolektif aktivitenin, bireysel aktivitenin yerine geçtiği gruplar

1960 sonrası sanat tarihinde ikinci gruba dahil edilebilecek sanatçı gruplarının sayısının, birinci gruptakilerden sayıca çok daha fazla olduğu görülmektedir. İşlevsel olarak çok sayıda ortaklaşmacı ve katılımcı sanatsal pratik yöntemlerini devreye sokmak, konvansiyonel kurumsal sanat çerçevesinin dışında konumlanmak anlamına gelir. 1990'larda ortaya çıkan ve 2000'lerde etkileri devam eden küresel ekonomik ve politik iklim, bu iklimin içerisinde yeşeren sanatçı-yürütücülüğündeki inisiyatiflerin⁶ değişik bir konumlanma içerisine girmelerine neden olmuştur.

Tüm bu geniş ölçekli sanatçıların kendiliğinden-organizasyonlarını ve eylem biçimlerini genel bir formüle bağlamak zordur. Bazı gruplar daha ayırksı bir yapı sergilerken, bazıları gayet biçimsel ve kuralcı bir biçimde inşa edilmiştir. Bazılarında bireysel sanatçı kimliği tamamen korunurken, bazıları kolektif kimliğiyle işlev görür. Bundan dolayı ortaklar arasındaki işbirliği sürecinin niteliği çeşitli faktörlere bağlı olmaktadır. Bu faktörler, sanatçıların birbirlerini ne kadar iyi tanıdıkları, bir projeye bağlı olarak öznel niteliklerini ne kadar yansıtabildikleri ve ortak amaç doğrultusunda ne kadar ve hangi eşitlikte görev aldıklarına bağlıdır.

Bir çalışmanın sürecine ya da üretime odaklanması, birlikte çalışma prensibine ve eylemin/projenin doğasına bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Geleneksel sanat tarihi yazımı, standart estetik kriterler veya piyasa analizi, ortaklaşmacı sanatsal çalışma ilişkilerinin aksine sanat yapıtlarının tikell nitelikleriyle ilgilenmektedir. Sanat

⁶ Sanatçı yürütücülüğündeki (artist-led) organizasyon terimi farklı, kompleks aktiviteleri ve felsefi tutumları kapsamaktadır. Terim çeşitli ölçeklerdeki stüdyo gruplarını, galeri mekânlarını ve topluluk eylemlerini gibi, ilişki ağları yaratmayı ya da kendi çalışmalarının piyasa değerini arttırmayı amaçlayan grupları da kapsamaktadır. Ayrıca kamusal alan projelerindeki ortaklaşmacı sanatı ortaya koymak adına kurulan dernekleri ve sanatçı kolektiflerini bir araya getirme çabaları da aynı minvalde düşünülebilir. Bazı girişimler yıllar önce sona ermiş, bazılarıysa belirli durumlarla çatışmak için gelişip, amaçlarına ulaşınca farklı bir dönüşüme uğramışlardır.

grupları ise farklı kimlikler altında gelişebilir, değişebilir ya da reform süreçleri geçirebilirler. Buna bağlı olarak yaşam süreleri diğerlerine oranla az ya da çok olabilir. Sanatçılar birbirlerini bir projeden önce tanımak isteyebilir ya da süreç içerisinde birbirlerini tanımayı tercih edebilir. İşbirliği, sanatçı grupları ve organizasyonlarında var olan ya da zamanla gelişen bir güven ortamı içerisinde aynı değerleri ya da ortak temelleri arzulayan katılımcılar arasında kurulabilir.

3.6. Kamusal Sanat Projeleri ve Kamusal Sanat Projelerinde Kamuyla İşbirliği

1990'lardan bu yana kamusal alanda sanatçıların üretimleri ve işbirlikleri üzerine eleştirel bir literatür oluşmaya başlamıştır. Bu eleştirel tartışmalar işbirliği, sanatçının rolü, izleyicilerle olan ilişkiler ve üretilen kamusal sanat işinin doğası ve değeri gibi konuları içermektedir.

Dan Cameron, sanatçıların sanat-olmayan bir bağlamda ve sanatçı-olmayanlarla çalıştıklarında ortak bir çalışmanın gerçek doğasını yansıttıklarını öne sürmektedir. Bunu ileri sürerken, sanatçılar veya sanat dünyasının dışındaki kişilerle çalışmanın görece olarak değiştirilebilecek durumlar olduğunu, ama ikincisinin işbirliğini daha çok yansıttığını belirtmektedir (Cameron, 1984, 86).

Kamusal alanda üretilen sanatsal süreçler ya da sanat işlerini tanımlayan Susanne Lacy, "*Yeni Tür Kamusal Sanat*" (New Genre Public Art) tanımını ileri sürmüştür. Lacy, bütün sanatların sanatçı ve işin alımlayıcısı arasına bir uzam koyduğunu ve bu uzamı geleneksel olarak sanat nesnesinin doldurduğunu belirtmektedir. Yeni tür kamusal sanatta ise bu uzamın, sanatçının çalışma yöntemlerinin belirlediği bir biçimde sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkilerle doldurulduğunu ileri sürmektedir (1995; 35).

Bazı sanatçılar ve kuramcılar için ilişki bir sanat yapıtıdır. Ayrıca bu tarz ilişkiye dayalı üretimler için gereken nitelik iletişimsel (communicative) olmaktır. Bu, sanatçıların ve kuramcılarının daha önceki süreçlerde dayandıkları konvansiyonel monolojik ve atölye-temelli sanat üretimi modelinden bir hayli farklıdır.

3.7. Karşılıklı Anlaşmaya Dayalı Eylemler ve İlişkiler

İşbirliğine dayalı ve katılımcı çalışma süreçlerini çalışmaya dahil eden kamusal sanat pratiklerindeki karşılıklı anlaşmaya dayalı rolün önemi artık kabullenilmiş bir gerçekliktir. Birçok kamusal sanat projesinde işbirliği terimi, sanatçı ve izleyici/kamu arasındaki karşılıklı anlaşmaya dayalı süreçleri tanımlamak için kullanılmaktadır.

Karşılıklı anlaşma, kamusal sanat projelerinin temel bir özelliğidir. Bazense işbirliği projelerde fazlaca yer almayabilmektedir. Bu durumlarda sanatçı ve izleyici arasındaki ilişki, görüldüğü kadar eşitliğe ve katılımcılığa dayalı olarak tasarlanmamış olur. Karşılıklı anlaşmaya dayalı sanat, bir tarafta kültürel eğilimler diğer yanda popüler değerler arasında bir tür dengeleyici eylemdir (Finkelpearl, 2002: 281-283). Bu bağlamda, işbirliğinin kuralları içeren ve dikkatle tasarlanan bir edim olması gerekliliğinin altı çizilmektedir. Bir işbirliğinin yürütülmesi için, tarafların birbirlerine saygılı ve dikkatli bir işbirliği sürecini oluşturması beklenmektedir. Bu çelişki sanat eğitimi alanında da görülmektedir.

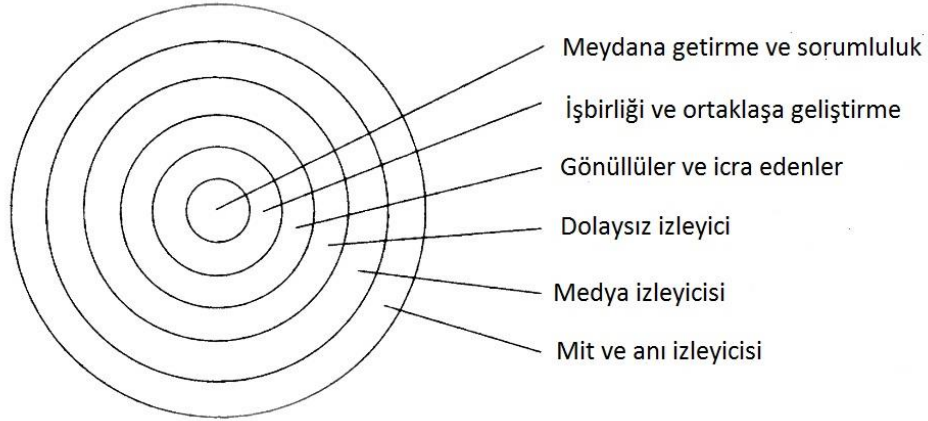
“Kurallar” ve “özgürlük” kavramlarını aynı anda içeren sanat eğitiminde, kurallar okulu, özgürlük sanatı temsil eder. Post-modernizmde eğitim kurumları kural ve özgürlük karşıtlığı arasında salınmaya çalışmaktadır. Çünkü kurallara ağırlık verilirse özgür bireyin yetişmesi olanaksızdır. Özgürlüğe ağırlık verilirse, sistem deformasyona uğramaktadır (Koçan, 2007).

Karşılıklı anlaşma, nihai amaca ulaştıracak bir araç değil, devam eden bir süreç ve bilinç aktarımıdır. Karşılıklı anlaşma süreci, anlamı benliğin dışarısında konumlandırmakta ve iki özne arasındaki bir yere yerleştirilmektedir. Bu öznelerin kimlikleri baştan belirlenmiş değil, karşılıklı anlaşmaya dayalı süreçte biçimlendirilmekte ve dönüştürülmektedir. Karşılıklı anlaşmaya dayalı ilişkinin açık-uçlu süresi, yeni ve alışılmadık işbirliğine dayalı bilgi formları üretme potansiyeline sahiptir.

3.8. Sanat, Sanatçı ve İzleyici İlişkisi

Sanatçıların ürettiği ve müzeler ve sanat galerilerinde sergilenen sanat yapıtı tanımı, Performans Sanatı, Aktivist Sanat ve Etkileşimli Sanat gibi üretimlerin ortaya çıkmasıyla birlikte dönüşmeye başlamıştır. Yeni Tür Kamusal Sanat pratiğiyle birlikte, izleyici ve katılımcı arasındaki ilişki farklı bir forma dönüşmeye başlamıştır. İzleyici böylece bir tür katılımcıya dönüşerek rol almaktadır. Bu tür sanat projelerinde işin gerçekleştirilmesi için izleyici çalışmanın temel öznelerinden birisi haline gelmektedir. Bu tür yapıtlar izleyiciyi aktive etmekte ve onu katılımcıya ve hatta proje ortağına dönüştürmektedir.

Bu tanımlama, temel olarak sanatçıya izleyici ile işbirliğini kuran olma niteliğini vermemektedir. İzleyici tanımının yeniden tanımlanması ve izleyicinin yeni tanımının da, sanatçının rolü ile ne kadar karşı karşıya geldiğinin ortaya konulması daha doğru olacaktır. Suzanne Lacy, izleyicinin bu yeni konumunu ve farklı alanlarda bir işin üretiminde ne kadar katkıda bulunduğunun derecelerini aşağıdaki grafikte göstermektedir (1995: 178).



Şekil 5: Lacy'nin İzleyici Kategorilerine Dayalı Yeni Tür Kamusal Sanat Pratiği İçin Geliştirdiği Model

Lacy'nin izleyici kategorilerine dayalı Yeni Tür Kamusal Sanat Pratiği için geliştirdiği model (Lacy 1995: 178).

Şemaya bakıldığında bir projeye katılımın altı farklı aşama ve alanda meydana geldiği görülmektedir. Merkezde işin üretiminde aktif olarak yer alan sorumlu/lar görülmektedir. Merkezin üzerindeki dairede, işbirliğine katılanlar, beraber projeyi

geliştirenler ve paydaşlar yer alır. Üçüncüsünde, işin onlar için ve onlarla yaratıldığı gönüllüler ve katılımcılar kastedilmektedir. Dolaysız izleyici sanat işiyle direk temasa giren izleyicidir. Medya izleyicisi dokümantasyon, yayınlar ve belgeler aracılığıyla sanat işini bilenler için kullanılmaktadır. Aşamanın en son kısmında yer alanlar, toplum aracılığıyla işin aktarıldığı ikincil dereceden deneyimleri tanımlamak için şemaya dahil edilmiştir.

Bu model, farklı katılım türlerini ve aşamalarını göstermesi açısından önemlidir. Ayrıca, gönüllüler, katılımcılar ve dolaysız izleyici gibi daha az etkileşimde olanlar ile işbirliğiyle çalışanlar ve birlikte proje geliştirenler gibi daha çok etkileşime dayalı ilişkileri bir arada göstermektedir. Suzanne Lacy bu modelden hareketle önemli soruları gündeme getirmiştir: Gerçek bir işbirliğinde, ortaklar sanatçının izleyicileri arasında mıdır yoksa sanatçı ile eşit pozisyona mı sahiptirler? Sanatçı, sanatçı rolünü kaybetmekte ve işbirliğine dayalı projenin izleyicilerinden birisi haline mi dönüşmektedir?

Kamusal alanda sanat edimlerinin geliştirdiği işbirliği formlarının çeşitlenmesinin nedeni sanatçıların amaçlarıyla, sanat işi ve içinde geliştiği bağlamın durumuna bağlı değişkenlerin ortaya çıkmasıdır. Katılımın, farklı aşamalarda ve alanlarda değişkenlik göstermesinin temelinde sanatçının finalde ortaya çıkacak sonuca bağlı olarak üstlendiği kontrol mekanizmasını nasıl kullandığı yatmaktadır. İzleyiciler, sanatçı tarafından proje-öncesi tanımlanan sınırlar içerisinde yapıyla iletişime girebilir ya da katılımcı olabilirler. Ya da sanatçı çok daha fazla spontane müdahaleye izin veren bir gelişim aşamasına izin verebilir.

Kamusal alanda sanatsal projeler, toplumsal olgulara katılımı içerir ve sanatçılar bir tür sorgulama alanları açan bireyler olarak tanımlanır. Bu bakış açısında sanat değişimi yaratacak bir araç olarak görülmektedir. Sanatçılar sanat alanı dışındaki modelleri örnek alarak kendi rollerini tekrar tanımlamaktadır. Bir üretimin yaratılacağı sürece odaklanmak ve sanat pratiğinin temeline diyalogu yerleştirmek sanatçıların geliştirdiği yeni sanat pratikleri arasındadır. Bu izleyici tanımını da zenginleştirmiştir.

3.9. Disiplinlerarası İşbirliği ve Görsel Sanatlar

Disiplinlerarası ortaklaşmacı sanat, yakın dönemlerde gelişen sanat pratikleri arasındadır ve yeterince eleştirel ilgi almamıştır. Bunun nedeni hem çalışmanın kendisinin hem de onu yaratan işbirliği ortaklığının belirgin bir biçimde geçicilik içermesidir.

Sanatta disiplinlerarası işbirliği, sanatın bağlamını, hem metodoloji hem de bir ara-yüz olarak sorunsallaştırmaktadır. Sanatçıların eğitimi ve uyguladıkları edimler, genelde bireysel üretim pratiğini devam ettirmektedir. Bu durumda sanatçılar nasıl izleyicilerle ve diğer sanatçılarla çalışabileceklerdir? Sanatçılar nasıl eş-ortaklar olarak bir projeye katkıda bulunabilecekler ve bu katkıları, farklı alanlardan aynı projeye dahil olan sanatçılar ve destekçiler tarafından nasıl değerlendirilecektir? Bu soruların ışığında, sanat ve coğrafya ilişkisine ve oradan da sanat ve yürüme edimine odaklanılabilir.

4. SANAT VE COĞRAFYA

Disiplinlerarası yöntemle sanat ve coğrafya ilişkisi ekseninde bir sanatsal edim olarak yürüme eylemi ele alındığında, ilk başta coğrafya ele alınabilir ve böylece coğrafya ve sanat arasındaki ilişkiye dair şu sorular sorulabilir: Coğrafya disiplini nedir? Coğrafya disiplininin toplumsal ve kültürel perspektifinin önemi nerelerde tespit edilebilir? Coğrafyanın sanat ile olan ilişkisi nedir? Bu ilişki nasıl tespit edilebilir ve örneklendirilebilir? Bu soruların cevaplanmasıyla coğrafya ve sanat ilişkisine dair bir çıkarsamada bulunmak olasıdır.

Bu bağlamda hem coğrafyayı hem de coğrafyadaki dönüşümü ele almak gerekmektedir. Bunu yapmak için sanat, sosyal bilimler ve bilimdeki kesişim noktaları düşünülmelidir. Sonrasında odak noktası geniş ölçekli bir coğrafi dönüşümden mikro ölçekli dönüşümlere doğru okunmalı ve karşılıklı bir iletişim biçimi halinde bunu kavramak gerekmektedir. Böylece, coğrafya ve çağdaş sanatta yürüme eylemini gerçekleştiren sanatçıların edimleri arasındaki ilişki doğru bir biçimde kavranabilir.

4.1. Coğrafya

Coğrafya sınırlara sahip bir disiplindir. Farklı insan toplulukları ve mekanlara bağlı olarak çok sayıda anlamı içermektedir. Bu alan dünya üzerinde gerçekleşen çok sayıda fiziki süreçler, insan örüntüleri ve bunların içsel ilişkilerinin mekânsal bir bilim oluşturması olarak tanımlanmaktadır. (Özgen, 2010, 2). Coğrafya jeolojik biçimlenmeler ve iklim yapılarından sosyo-kültürel örüntülere kadar birçok fenomeni anlamaya çalışır. Bu açıdan diğer disiplinlerle ilişki halinde bütüncül bir bilim disiplini olarak kabul edilmektedir. Yüzyıllar boyunca farklı yönlerde doğru açılan bu disiplin, politik, teknolojik dönüşümler ve gelişimlere açık bir alan olarak görülmüştür. Coğrafya haritalandırmadan keşiflere farklı ve değişik bir karaktere sahip bir disiplindir.

Coğrafya ilk toplumların çevreyle ilişkilerini, barınma geçim ve koruma amaçlı olarak çevrelerini tasvir etmeleri ve birbirlerine aktarım yöntemlerini ele almaktadır. Bunun

yanında deniz aşırı yerleşimlere yapılan yolculuklar ve o günün sosyal ve mekânsal özelliklerinin günümüze kadar aktarılmasını sağlayan Ortaçağ keşiflerini de içerir. Toplumsal ve mekânsal değişimlerin ekonomik ve siyasi çalkantılarla hızlı yaşandığı 19. ve 20. yüzyılı coğrafi perspektiflerle yorumlayan ve açıklayan düşünürler de dahil olmak üzere, coğrafya tarihsel süreç içerisinde her zaman önemli olan ve ihtiyaç duyulan bir bilim dalı olarak varlığını sürdürmüştür ve sürdürmektedir (Heffernan, 2003; Özgüç & Tümer, 2012).

Coğrafyanın tarihine bakıldığında alanı oluşturan bilgiyle iktidar, temsil ve sosyal ilişkiler arasında devam eden tartışmaların geliştiği görülmektedir. Tüm bu tartışmalar, coğrafyanın merkezinde yer alan tartışmalardır. Coğrafya dünyadaki fiziksel, bireysel ve toplumsal olguları ve görüngüleri bir araya getiren bir disiplindir. Bu açıdan coğrafya disiplininin iki alana ayrıldığı görülmektedir: Beşeri coğrafya ve fiziki coğrafya. Bu her iki alan aynı zamanda disiplinlerarası olarak diğer birçok disiplin ile kesişir.

Coğrafya disiplini, günlük yaşamın farklı nesnel, öznel, materyal ve sosyo-kültürel görüngülerinin yer aldığı ve içinde tartışıldığı bir bilim dalıdır. Massey referans alınarak coğrafyanın insan-mekan etkileşimine yönelik işlevsel değerler bütünü olduğu söylenmektedir (akt. Bilgili, 2016, 12). Karen Seto'nun tanımlamasıyla ise *“Coğrafya neyin, nerede ve niçin olduğunun arasındaki ilişkinin çalışılmasıdır”* (akt. Journal, 2006). Bu tanım sanat alanı dahilinde düşünülürse yer, neden ve zaman arasındaki ilişkinin nasıl birçok sanat üretimini etkilediği de görülecektir. Böylece disiplinlerarasılığın gerekliliğini gösterecek biçimde coğrafyanın farklı alanlar arasında dinamik ilişkiler kurduğu söylenebilir. Bu dinamiklik, bir tür “hareket halindeki kaşif” (coğrafyacı) olgusunun ihtiyacını göstermektedir. Massey bu durumu *“coğrafi imgelem”* olarak adlandırmıştır (Massey, 2005) ve coğrafyanın sadece bir bilimsel alan değil, zaman ve uzamın öznel biçimde bağlamlaştırıldığı bir düzlem olarak görülebileceğini göstermiştir. Bu, coğrafya disiplini sanatlar pratiğine yakınlaştıran bir önermedir. Coğrafya, araştırma konusu edinildiği dönemlerin bağlamı içerisinde düşünülmelidir ve ilgili dönemler içerisinde yer ve coğrafyanın imgelem dünyası arasındaki ilişki, sanat tarihinde yapıt ve üretildiği bağlam arasındaki ilişkiyi kuran sanat tarihçisinin imgelem dünyasına benzetilmektedir.

Coğrafya insanoğlunun tüm sosyal, kültürel, ekonomik ve politik alanlarında olduğu gibi sanata dair üretimlerin oluşturulması ve yorumlanmasında da başat bir öneme sahiptir. Coğrafya disiplini bir söylem disiplini olarak da tanımlanabilir; bakış açısına göre insanlığın farklı yerlerde, ne zaman, neler ürettiğine dair farklı perspektiflerin geliştirilmesine olanak sağlamaktadır. Bu örneğin Henri Lefebvre'nin mekan tanımlamalarında görülebilir. Lefebvre'ye göre kentlerde mekanın sosyal yapısı ve üretimi ve kentin coğrafyayla olan ilişkisi, coğrafi düşünce için yeni sosyal ve kültürel alanlar açmaktadır (Lefebvre, 2014). Bu tanım kent ve doğayı keşfetme ve yeniden keşfetme bağlamında yürüme eyleminin nasıl coğrafyayla ilişkilendirilebileceğini göstermektedir. Coğrafyanın temel unsurlarından bazılarını açıklamak yürüme eylemini içeren işlerin coğrafya disipliniyle olan ilişkisini göstermek açısından yararlı olacaktır. Bu kavramlar konum, yer, insan-çevre etkileşimi, dolaşım-hareket ve bölge kavramlarıdır.

4.2. Konum

Dünya üzerinde herhangi bir noktanın yerine coğrafi konum denmektedir. Yeryüzünde her şeyin bir matematiksel konumu vardır ve bu konum tam (matematiksel) ve göreceli (genel) konum olarak ikiye ayrılır. Bir yerin tam konumu, enlem ve boylamlar yardımıyla belirtilir. Enlem, yerkürede herhangi bir noktanın ekvatora olan uzaklığının açı cinsinden belirtilmesidir. Ekvatordan başlayıp kutuplara doğru sıralanarak, her iki yarım kürede 90 adet enlem bulunmaktadır. Boylam yeryüzündeki herhangi bir noktanın başlangıç meridyenine olan uzaklığının açısal olarak ifade edilmesidir. Greenwich'ten başlayan ve ekvatoru dik kestiği kabul edilen çizgilerdir. Tam daire olarak 180, yarım daire olarak ise doğu ve batı yerkürede olmak üzere toplam 360 adet boylam vardır.

Görece konum bir yerin bilinen başka bir yere göre yönü, uzaklığı vb. gibi belirtilerle ifade edilmesidir. Örneğin, Sinop'un Türkiye'nin kuzeyinde yer aldığı belirtilmesi görece ya da genel konum olarak tanımlanmaktadır. Öte yandan denize yakın olmak veya ticaret merkezi olmak gibi bir yer'in konumuna dair özelliklerde de, bu kapsamdadır. Coğrafya araştırmalarında oldukça önemlidir. Bütün araştırma ve inceleme süreçlerinde yer'in konumu belirtilir ve araştırma buna göre detaylandırılır.

4.3. Yer

Her yer'in kendine has coğrafi nitelikleri bulunur. Bu nitelikler bir yeri diğerlerinden ayırır ve bunlar iki temel grupta toplanmaktadır: Fiziki ve beşeri.

Bir yerin fiziki özellikleri iklim yapısı, bitki örtüsü, topografik özellikler, toprak gibi etmenlerdir. Beşeri özellikler kültürel doku, nüfus, arazinin kullanımı, ekonomi, dilsel ve dinsel özellikler olarak tanımlanabilir. Coğrafya araştırmalarında bir yer tarif edilirken o yerin fiziki ve beşeri özellikleri göz önünde bulundurulmaktadır.

Fiziki coğrafya yeryüzünün oluşum ve gelişim evrelerini inceler ve yorumlar. Ele alınan yerin bütün bu özelliklerini göz önüne alarak toprakların yapısını, oluşumunu ve dağılımını inceler. Fiziksel, kimyasal ve biyolojik olaylar incelemeye dahil olurken, arazi yapısı ve kullanımı gibi pratik uygulamaların kökeninde yer almaktadırlar. Beşeri coğrafya bir alandaki nüfusu ve dağılımını, yaş, cinsiyet, sınıfsal aidiyetler konularını, iskan edilen alanları, yerleşme tipolojilerini ve malzemeleri incelemektedir.

4.4. İnsan - Çevre Etkileşimi

İnsanın içinde yaşadığı yere ortam ya da çevre denilmektedir. Çevre matematiksel ölçüğe göre coğrafi terimlerle ifade edilmektedir. En dar anlamında çevre kişinin yaşadığı alanı ifade eder. Ölçek genişledikçe kasaba, kent, bölge, ülke, kıta, dünya ve evren kavramlarına doğru alan genişletilir. Çevre kavramı canlı ve cansız varlıkları içermektedir. Bu açıdan varlıklar doğal ve beşeri varlıklar olarak ikiye ayrılır. Doğal varlıklar bir çevredeki dağlar ve ovalar gibi yer şekillerini tanımlar ve yer şekilleri taş ve tabakalardan oluşur. Bu litosfer olarak adlandırılmaktadır. Akarsular, göller gibi su küreyi oluşturan oluşumlar ise hidrosfer olarak adlandırılmaktadır. Atmosferde meydana gelen sıcaklık ve soğukluk, fırtına ve yağmur gibi hava olaylarının insan-çevre etkileşimi bağlamında oynadığı rol de bu olgulara eklenir ve atmosfer olarak adlandırılır. Çevredeki bitkiler ve hayvanlar dahil canlıların oluşturduğu çevre biyosfer olarak tanımlanır. Bu dört kavram, doğal çevre kavramı altında yer almaktadır.

İnsan ve doğal çevre arasında daimi bir karşılıklı etkileşim bulunmaktadır. İnsan ve doğal çevrenin etkileşimi sonucunda, beşeri çevre ortaya çıkmaktadır. Doğal çevrenin unsurları insan eylemlerini yönlendirir. Yerleşme alanlarının seçiminden tarım,

hayvancılık gibi edimlere kadar birçok unsur insan – çevre etkileşiminin önemini göstermektedir.

Doğal çevre insanların neyi, nasıl ve neden yapmaları noktasında tek taraflı bir etkiye sahiptir. Bilim ve teknolojinin gelişimiyle birlikte bu etki farklı bir yöne sahip olmuştur. İnsanlık bilim, mühendislik ve mimarideki gelişmelerle birlikte doğal çevreye artan oranda müdahale etmeye başlamıştır. Bu olumlu gelişmeler yanında, olumsuz müdahalelerin yol açtığı çevre sorunlarına neden olmuştur. Çevre sorunları insanlığın doğaya müdahalesi sonucunda ortaya çıkan kirlilik vb. gibi olumsuzlukların toplamını tanımlamaktadır. İnsan-çevre etkileşiminde coğrafya disiplini üç temel teori ve pratiğin yer aldığı görülmektedir: İnsan çevreye ya adapte olur ya çevreyi değiştirir ya da çevreye bağımlıdır.

4.5. Bölge

Bölge belirli ortak özellikler içeren ve bu özellikleriyle yeryüzünün diğer kısımlarından ayrılan büyük coğrafi birimlere, kısımlara verilen isimdir. Matematiksel ölçek olarak bölüm ve yöre terimleriyle küçüğe doğru sıralanmaktadır. Bu ortak özellikler doğal, beşeri ve ekonomik olabilmektedir. Doğal özellikler coğrafi konum, yer şekilleri, iklim yapısı ve bitki örtüsü gibi özelliklerdir. Beşeri özellikleri nüfus ve yerleşim gibi konuları kapsar. Ekonomik özellikler ise ulaşım imkanları gibi nitelikleri barındırmaktadır.

4.6. Hareket

Fizik disiplinin bir konusu olarak hareket bir cismin sabit kabul edilen bir noktaya göre zaman içerisinde konum değiştirmesidir. Hareket gözlemlendiği sistem yapısına göre değişken bir kavramdır. Bir kişi hareketsizken kol saatine baktığında yelkovan hareket etmektedir. Aynı araçta bulunan iki kişi hareket etmezken yol kenarından bakan kişi için hareket halinde olmaktadır.

Yer değiştirmek ise bir kişinin/canlının/cismin varolan konumunu zaman içerisinde başka bir konuma geçerek değiştirmesidir. İlk bulunduğu yere konum denirken, artık başka bir konuma geçmektedir.

Coğrafyada insanların çevrelerindeki birçok şeyle iletişim ve etkileşim halinde olduğu gözlemlenir. İnsanlar bir yerden başka bir yere geçmekte, yer değiştirmektedir. İnsanlar hareket ekseninde ve yer değiştirmeyeyle başka insanlarla diyalog kurmakta, yeni yerler görmekte ve deneyimlemektedir. Böylece çevresiyle birçok yönden etkileşim içerisinde bulunarak bilgi oluşturmaktadır. Coğrafyada hareket etmek başka yerler, bölgeler, ülkeler ve kültürel yapılar tanınmasına olanak sağlamaktadır.

İnsanlar farklı coğrafyalar arasında bireysel ya da küçük topluluklar halinde hareket ederler. Yer değiştirme olarak tanımlanan bu edim ekonomik, toplumsal ve siyasal nedenlerle olabileceği gibi (Aksoy, 2012, 293) bu araştırma kapsamında ele alındığı gibi sanatsal bir nedenle de olabilmektedir.



5. YÜRÜMEK

Yürüme olgusu insanlık ve uygarlık tarihiyle birlikte ortaya çıkmıştır. Toplumsal, kültürel ve sanatsal olarak yürüme eyleminin köklü, uzun ve farklı tarihi yakın dönemlere kadar yeterince ele alınmamıştır. Temelde, insanlığı hayvanlardan ayıran en önemli ve temel karakteristiklerden birisi iki ayak üzerinde durabilmesidir. Biliminsanlarına göre insanlığın iki ayak üzerinde yürümesi yaklaşık 3 milyon yıl kadar önce görülmeye başlanmıştır ve bu yeti insanlara dünyayı araştırma ve anlama konusunda, hayvanlardan daha farklı ve etkili olmasını sağlamıştır. Yürümek amaca göre çeşitli gruplara ayrılmaktadır. Bunlar arasında tinsel, felsefi, siyasal ve kültürel yürüyüşler ilk akla gelenler arasındadır.

5.1. Tıp ve Yürümek

Yürümenin kültürel, yazınsal ve sanatsal yönlerine geçmeden, bu eylemin nörolojik, fonksiyonel anatomi ve biyomekanik açıdan tanımını yapmak gerekir. Yürümek bir yerden bir yere gidebilmek amacıyla gövdenin ilerletilmesine denmektedir ve iki ayak üzerinde dik bir biçimde yürüme memeliler içinde yalnızca insana özgü bir beceridir. Evrim sürecinde 3 milyon yıl önce kazanıldığı düşünülmektedir (Özaras, Yalçın, 2001, 1).

Yürümek anatomik olarak karmaşık bir hareketler zinciridir ve insanın uzun süre yorulmadan yürüyebilmesi için kas-iskelet ve sinir sistemlerinin sağlıklı olması gerekir. Beyin, omurilik, periferik sinirler, kaslar ve eklemler birlikte çalışmalı ve eklem hareketleri, kasılmanın zamanı ve gücü yeterli olmalıdır (Özaras & Yalçın, 2001; 1).

Yürürken gövdeyi öne iletebilmek için bacaklarda bir dizi hareket oluşur ve bu hareketler belirli bir biçimde tekrarlanır. Buna “*yürüme siklusu*” adı verilmektedir. Ortalama olarak bir insanın yürüme siklusu süresi bir saniyenin biraz üzerindedir, %62’si basma, %38’i salınım fazından oluşmaktadır. Yürüme hızının hesaplanması çift adım uzunluğunun dakikadaki adım sayısı ile çarpılıp ikiye bölünmesiyle bulunmaktadır. Günlük hayatta rahat yürüme hızı 80 m/dk olarak kabul edilmektedir

ve süresi bir saniyeden biraz fazladır. Hız arttıkça çift destek fazının kısılması ve kaybolmasıyla koşma aşamasına geçilmektedir.

Yürüme eyleminde insan vücudundaki toplam 306 kastan, ayak intrinsik kasları hariç, alt ekstremitelerdeki 35'er kas kullanılmaktadır. Yaptıkları görevler bakımından bu kaslar hızlandıran, frenleyen, şoku absorbe eden ve stabilize edenler olmak üzere dörde ayrılmaktadır. Yürümede kullanılan en önemli eklemler kalça, diz ve ayak bileğidir. Yürüme eyleminin önkoşulları ise şunlardır: Denge, ilerleme, şok absorpsiyonu ve enerji harcamasındaki tutumluluk (Özaras, Yalçın, 2001, 4-9).

5.2. Kutsallık ve Yürümek

Kutsal yürüyüşler dinlerde belirli bir amaca dayalı olarak yürümek en eski yolculuk türleri arasında yer almaktadır. Bu yürüyüşlerin önemi bir kimsenin kutsal bir mekana doğru yürüyerek, ruhunun arınması için yaptığı tinsel bir yolculuk olmasıdır. Yolculuk yapılan ve ulaşılması amaçlanan kutsal mekan bir kutsal yürüyüşün en ulvi öneme sahip noktasıdır. Kutsal yolculuklar genelde tamamlanması oldukça zor olan ve zaman alan etaplardır. Basit, sade ve tinsel bir saflığı elde etmek için dünyevi zevklerden kaçınma pratiği olarak deneyimlenmektedir. Bu seyahatlerin yemek, giyecek ve para gibi lojistik kaynakları bağışlar ya da tinsel yolculuklarda yolcuların rastladıkları insanlar tarafından misafir edilmeleriyle sağlanmaktadır. Farklı tinsel prensipler, bu yürüyüşlerin farklılıklarını örneklemektedir. Klasik Yunan'da Atina ve Olympia'da düzenlenen Büyük Panathenea şenliklerindeki yürüyüş töreni ve Hz. Muhammed ve İslam'a inananların Mekke'ye Hicret'leri bu örnekler arasındadır. Hristiyanlıkta İspanya'daki Santiago de Compostela'ya ve Kudüs'e olan yürüyüşler de bunlara eklenebilir. Polanya'daki Czestochowa'da gerçekleştirilen Siyah Meryem, Portekiz'deki Fatima Meryem'i, Fransa'daki Lourdes Bakiresi, Vatikan'daki Aziz Peter mezarı, Hindistan'daki çeşitli inançlara göre farklı alanlara yapılan yolculuklar ve Japonya'daki Fuji Dağı'na gerçekleştirilen Zen yürüyüşleri de önemli tinsel yürüyüşler arasındadır. Kutsal yolculukları gerçekleştiren insanlar daimi bir yer değiştiren olarak farklı kategoride değerlendirilecek yürüyen tipi ifade eder ve "*Homo viator*" (seyahat eden insan) olarak isimlendirilmektedirler.

Tinsel yürüyüşlerde kendini belirli bir amaca adayan tipler olarak değerlendirilen hacılar dışında, s farklı bir tip daha bulunur. Bunu Henry David Thoreau “*Sivil İtaatsizlik ve Yürüme*” metninde “*la Sainte Terre*” olarak isimlendirmektedir:

“Hayatım boyunca Yürüme sanatını, yani yürüyüş yapma sanatını, anlamış en fazla bir ya da iki kişiyle karşılaşmışımdır. Deyim yerindeyse, AYLAKÇA DOLAŞMAK için büyük bir yetenekleri vardır. Bu sözcük oldukça hoş bir şekilde, “Orta Çağ’da, ülkeyi baştanbaşa gezen, la Sainte Terre’ye gitme bahanesiyle yardım isteyen aylak insanlardan” türetilmiştir. Sonunda çocuklar, “İşte bir Sainte-Terrer”, “bir Aylak”*, “Kutsal Topraklar’a giden biri” diye bağırmaya başlamışlardır.” (Thoreau, 2014,43).

Fransızca “*sans terres*” ve İngilizce’deki “*saunterer*”, vatani ya da evi olmayan anlamına gelmektedir. “*Sans terres*” Kutsal Topraklar’a yürüyen hacıları taklit eden aylaklar, gezginler ve serseriler için Ortaçağda kullanılan bir sözcüktür. “*Sans terrers*”lerin herhangi bir hedef noktası olmaksızın yürüyüşler yaptıkları görülmektedir. Sans terrers’ler sonunda ulaşıp yerleşecekleri bir mekan aramıyorlardı. Amaçları sadece yürümek olan daimi göç eden kişilerdir. Hakiki Saint Terrers ve sans terrers arasındaki fark kamusal alanda düzenli yürüyenlerdeki sosyo-politik argümanın merkezinde bulunmaktadır. Hacılar yolculukları esnasında insanlar tarafından misafirperverlikle karşılanıp ağırlandırken, evsiz gezginler, haclılar ve hacıların taşıdıkları tinsel anlam yükünün dışında yürümekteydiler.

Henry David Thoreau insanların özgürce yürüme hakları üzerine şunu söylemektedir: “*Her yürüyüş bir tür haclı seferidir, içimizdeki Münzevi Peter ilerlememizi, Kutsal Toprakları’ı yeniden fethedip Kafirlerin elinden kurtarmamızı vazeder*” (Thoreau, 2014, 44). Tüm bu tinsel yürüyüşler, daha büyük bir varoluşa uzanmak adına, günümüzde de devam eden kültürel ve tinsel bir öneme sahiptir.

Bu örneklerle inisiyasyon niteliğine sahip olan ve dünyayı anlamının yolunun yürüme eyleminden ayrılmayacağını düşünen toplulukları da eklemek gerekmektedir. Yaratım eylemi süresince atalarının bıraktıkları görünemeyen düşsel izleri izleyen ve bu yürüyüşleri esnasında şarkılar söyleyen Aborijinler, bu grupta yer almaktadır. Aborijinlerin bu eylemleri bir hac yürüyüşü değildir. Çünkü ilan edilmiş ve inşa edilmiş bir kutsal mekan yolculuğu özelliğini içermez. Poetik ve tinsel biçimde mekanı çizerek anlatma eylemi, sonu insanoğlu tarafından bilinmeyen dünyanın

* “Thoreau’nun “*Aylak*” yerine kullandığı sözcük “*Saunterer*”. “*Kutsal Topraklara giden*” anlamına gelen “*Sainte-Terrer*” ve “*Saunterer*” sözcüklerinin telaffuzlarının yakınlığından yararlanıyor”. Dipnot, çevirmen Aykut Örköp’e ait. Bkz. (Thoreau, 2014, 43).

yeniden sahnelenmesinde önemli bir rol oynayan yürüme eyleminin etkili bir sunumudur.

5.3. Siyaset ve Yürümek

Yürümek politik ve sosyal değişimleri yaratma adına da kullanılan etkin bir araçtır. Kolektif yürüyüşler iktidarların dayattığı politik ve toplumsal normlara karşı insanların özgürce yürüdükleri ve konuştukları bir platform kurulması olarak tanımlanır. Bu tip sosyo-politik yürüyüşler olarak işçi eylemleri, geçit törenleri ve farklı politik gösteriler sayılabilir. Arjantinli kadınların Plaza de Mayo Büyükanneleri adı altında cunta rejimine direnişleri bu örnekler arasındadır. Arjantin’de Buenos Aires’te eylem ve toplanma yasağı getirildiğinde bir grup kadın, Arjantin rejiminin vatandaşlarına karşı uyguladığı zulmü protesto için Piazza del Mayo’da saat yönünün tersi istikamette yürüyüş gerçekleştirmişlerdir (Goldman,2012).



Şekil 6: Militer Rejim Ttarafından Ellerinden Alınan Çocuklarını Aramak İçin Kurulan Plaza De Mayo Anneleri Gerçekleştirilen Protestolardan Bir Fotoğraf

Militer rejim tarafından ellerinden alınan çocuklarını aramak için kurulan Plaza De Mayo Anneleri (Madres de Plaza de Mayo) tarafından gerçekleştirilen protestolardan bir fotoğraf, 1982.
<http://www.newyorker.com/magazine/2012/03/19/children-of-the-dirty-war>

Politik direnişe örnek verilebilecek önemli yürüyüş eylemlerinden birisi de ABD’de Sivil Haklar Hareketi döneminde gerçekleştirilen 1965 yılındaki siyahların Selma’dan

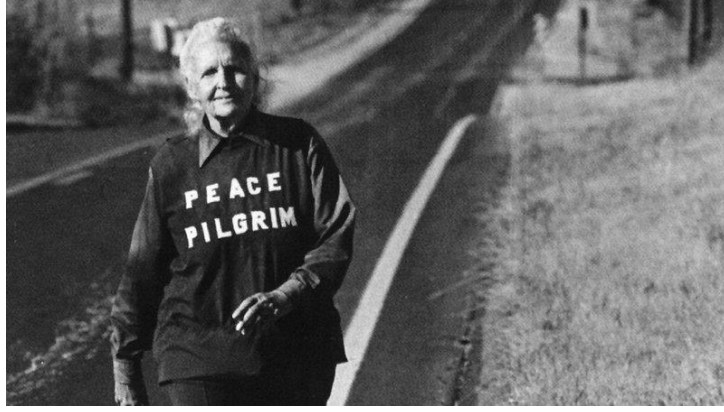
Montgomery’ e yaptıkları yürüyüşleridir. Ağırlıklı olarak siyahların oluşturduğu grup, Amerikanın politik ve toplumsal yapısındaki ırkçı ayırım ve şiddeti protesto etmek için dört gün dört gece süren bir yürüyüş gerçekleştirmişlerdir. Yürüyüş boyunca birçok muhalif eylem ve direnişle karşılaşmalarına rağmen yol boyunca sayıları yirmi beş bin kişiye kadar ulaşmış ve Montgomery’deki belediye binası önüne kadar gelebilmişlerdir. Bu yürüyüş 1965 yılında Oy Verme Hakkı’nın tanınmasında önemli bir etken olmuştur (Şekil 7).



Şekil 7: Katılımcılar Selma’dan Montgomery, Alabama’ya Gerçekleştirilen Sivil Haklar Yürüyüşünde

Katılımcılar Selma’dan Montgomery, Alabama’ya gerçekleştirilen sivil haklar yürüyüşünde, 1965.
Library of Congress. Credit: REUTERS/Library of Congress/Handout via Reuters.
<http://www.pbs.org/newshour/rundown/photos-selma-alabama-now/>

Tek başına gerçekleştirilen önemli yürüyüşlerden birisi, Amerika’da Mildred Norman Ryder’ın gerçekleştirdiği yürüyüştür. Kendisini “*Bariş Yolcusu*” olarak isimlendiren Ryder, ABD’de barışı yüceltmek adına yürümeyi bir araç olarak seçmiştir. 1953-1981 yılları arasında tam yirmi beş bin kilometrelik bir yürüyüş gerçekleştirmiş, McCarthy Dönemi Amerikasında Kore ve Vietnam Savaşı sürecinde bulunan ABD askeri operasyonlarına karşı kamusal alanda konuşmalar gerçekleştirmiştir (Şekil 8).



Şekil 8: Barış Yolcusu

Barış Yolcusu, Topeka, Kan'a yakinken, 1970'lerin sonu. Mildred Norman Ryder 1964 itibarıyla 25.000 mil (ykl. 40.233 km) yürümüştü ve yürüyüşler sonraki yıllarda da devam etmiştir. Ryder yanında sadece bir kalem, bir diş fırçası ve harita taşır. <http://www.npr.org/2013/01/01/168346591/peace-pilgrims-28-year-walk-for-a-meaningful-way-of-life>

Bunların kamu yararına olan STK'lar, dernekler ve vakıflara dikkat çekmek ve fon sağlamak için gerçekleştirilen yürüyüşler yapılmaktadır. Bu örnekler arasında Avustralya'da Gary Wilmot'un Kalp Vakfı için gerçekleştirdiği, Perth'ten Brisbane'e yaptığı yürüyüş gösterilebilir (Dayman,2015)(Şekil 9).



Şekil 9: Gary Wilmot'un Kalp Vakfı'na Fon Bulmak İçin Perth'ten Brisbane'e Gerçekleştirdiği Yürüyüşten Bir Enstantane

Gary Wilmot'un Kalp Vakfı'na fon bulmak için Perth'ten Brisbane'e gerçekleştirdiği yürüyüşten bir enstantane, 2015. <http://www.abc.net.au/news/2015-07-17/gary-wilmot-aims-to-raise-money-with-walk-from-perth-to-brisbane/6626332>

5.4. Felsefe ve Yürümek

Rebecca Solnit, “*Yol Aşkı: Yürümenin Tarihi*” (Wanderlust: A History of Walking) isimli çalışmasında filozofların yürüdüklerini ama yürüme üzerine düşünen filozofların çok nadir olduğunu belirtmektedir (Solnit, 2001, 16)⁷. Arnold Haultain 1914 tarihli “*Yürüme ve Yürüyüş Turları Üzerine: Bir Felsefe ve Öğreti Denemesi*” (Of Walk and Walking Tours: An Attempt to find a Philosophy and a Creed) çalışmasında, edebiyatçılar Thomas de Quincey ve Robert-Louis Stevenson isimlerini dikkat çeken yürüyüşçüler arasında belirtmektedir. Onların öncüllerini ise Platon, Vergilius ve Horatius olarak tanımlamıştır (1914, 9-15).

Dini öyküler üzerinden sembolik bir yürüme eylemi tespitinin yapılabileceği ilk olay Kabil ve Habil üzerinden düşünülmektedir. Kabil daha yerleşik bir yaşamın temsilcisiyken, Habil göçebe olandır. Careri bunu, Homo Faber – Homo Ludens (Alet Kullanan İnsan – Oyun Oynayan İnsan) ikilemi üzerinden sorunsallaştırmaktadır (2009, 29-30; Huizinga, 2006). Kabil çiftçi olan Habil ise çoban olandır. Burada çoban olmak, yerleşik yaşamın karşısında yürümeyle tanımlanabilir. Kabil’in cezası aileden kovulmak ve göç etmek olmuştur. Böylece bir yerleşik çiftçi olan Kabil zorla yürümeye, yani göç etmeye zorlanarak bir tür göçebelerin atası haline gelmiştir.

Aydınlanma filozoflarına gelene kadar yürümenin bizatihi kendisiyle ilgili düşünen bir filozof bulunmamaktadır. Jean-Jacques Rousseau’da görülen ve “*Emile ya da Eğitim Üzerine*” çalışmasında belirttiği “*Thales, Platon ve Pythagoras gibi yürümek*” ifadesinin (Rousseau, 2009), günümüz anlamıyla yürümeyi ifade ettiğine dair kanıt bulunmamaktadır. Merlin Coverley klasik çağ felsefesinin bu anlamda çok az veri sunduğunu belirtmektedir. (Coverley, 2012, 21-24). Platon Phaedrus’da, Sokrates’in bir erken dönem filozof-gezgini olduğu belirtir. Ama arketip bir yürüme tanımını yapmamaktadır. Sokrates, Phaedrus’la diyaloga girmek için Atina şehir surlarının dışına çıkar. Ama burada Sokrates’in yürümesi bir fikir tartışmasının, bir diyalogun gerçekleşmesi içindir.

Yürüme eylemi böylece klasik felsefede fikir yürütülürken kullanılan bir araç olarak görülmektedir. Böylece Vergilius, Theokritos, Horatius ve Homeros’ta yürüme eylemi düşünce geliştirmede kullanılan arka plandır. Burada yürüme, felsefi bir argüman değil, edebi bir role sahiptir. Bunu Coverley, yürümenin fiziksel ritminin metinlere bir

⁷ Araştırma aşamasında Solnit’in çalışması 2016 yılında Türkçe’ye çevrilmiştir. Bkz. (Solnit, 2016).

dinamizm kazandırması ile açıklamaktadır (Coverley, 2012, 22). Klasik Felsefede yürüme ve diyalog birlikte görülmektedir. Ama yürümek başlı başına bir amaç değildir. Bunu etkili bir biçimde Henry David Thoreau yorumlamaktadır:

“Bazı felsefe okullarına mensup filozoflar, ormana gitmedikleri için, ormanı kendilerine getirme ihtiyacını hissetmişlerdir. “Korular içinde yürünecek Platanes’ler ekmişlerdir”, oralarda subdiales ambulationes in porticos’u açık havaya çıkarmışlardır” (Thoreau, 2014, 49).

Klasik Yunan Felsefesi ve Batı düşünce tarihinin yürüme eylemi konusunda kesiştikleri ilk tarih Aristoteles’in Atina Okulu’dur. Yürüme ve düşünme arasındaki ilişki Gezimci/Gezginci Filozofların varlığı üzerinden düşünülmüştür (Peripatetic). Bunun nedeni, derslerin okulun bahçesinde yürüyerek tartışılarak yapılmasından gelmektedir. Gezimci terimi M.Ö. 355 yıllarında Atina’da kurulan ve Aristoteles’in felsefesini devam ettirenler için kullanılmaktadır. Peripatetic, Yunanca *peripatētikos* (peri, “etrafında”) ve *πατέω* (pateō, “yürürüm”), kökeni *peripatein* olarak, aşağı yukarı yürümek anlamına gelmektedir (Merriam Webster, 2016). Peripatoi yürüyüş yolu ve geçit anlamlarına gelmektedir (wordnik, 2016). Aristoteles’in derslerini verirken yürüdüğü kolonadlar ya da üstü örtülü yürüyüş yollarının kastedildiği düşünülmektedir. Bir tür çeviri hatası ya da abartılı anlam yüklenilmesi nedeniyle bir tür gezinen filozof imgesinin abartılarak, idealize edildiği görülmektedir. Rebecca Solnit’e göre bu yanlış anlaşılma neden olan isimlerden birisi John Thelwall’dur (Solnit, 2001, 14; Thelwall, 2001). 1793 tarihli “*The Peripatetic*” çalışmasında, yürüme eylemini idealize etmesi, bu yanlış anlaşılmaların kaynağı olarak görülmektedir (Solnit, 2001).

Felsefede yürümenin, Yunanca sözcüğün kökeni göz önüne alındığında, mimari bir anlamda felsefi düşünme pratiğinin bir aracı olarak görülmektedir. Bu kadar az kanıttan yürümenin klasik felsefede oynadığı role dair net çıkarımlar yapmak olası değildir. Yürümek bir tür meditasyon süreci gibidir ve bu gelenekle aynı anlamıyla Ortaçağ’da da karşılaşılmaktadır. Romantizm döneminde karşılaşılan yürüyüşçünün özgürce dolaşan bir entelektüel figür olmasının, klasik felsefe ve ortaçağ ile çok az ilgisi bulunmaktadır.

Felsefe bağlamında yürümeye dair daha küçük bir çerçeve çizilirse bazı detaylar önemli olmaktadır. Saint Thomas Aquinas’ın Avrupa seyahati 14484 km’den fazla bir yürüyüşü kapsamaktadır. Thomas Hobbes’un yürüyüşleri esnasında düşünmesi ve Immanuel Kant’ın Königsberg’deki öğlen yürüyüşleri bilinmektedir. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, John Stuart Mill, Martin Heidegger ve Edmund Husserl gibi isimler

de eklenirse, yürüyüş yapan filozofların sayısı, düşünmeye eşlik etmek anlamında, çoğaltılabilir.

Yürüme eyleminin bizzat kendisinin felsefede merkeze alınışı noktasında Jean-Jacques Rousseau'nun son çalışması olan ve ölümünden dört yıl sonra basılan "*Yalnız Gezerin Düşleri*" bulunmaktadır. Rousseau "*İtiraf*" çalışmasındysa, Aydınlanma düşüncesinde gezgin-filozofu üstün bir noktaya koymaktaydı. "*İtiraf*"da geçen şu alıntılar bu noktada örnek gösterilebilmektedir:

"Yürüyüşte fikirlerimi canlandıran ve kuvvetlendiren bir şey vardı: yerimde durduğum zaman hemen hemen düşünemem. Zekamı vücudumun içine sokabilmem için vücudumun hareket halinde olması lazımdır. Kırkların görünüşü, hoş manzaraların birbirini kovalaması, açık hava, büyük iştah, yol yürümekle kazandığım sıhhat..." (1991, 247-248).

Jean-Jacques Rousseau'nun yaşam öyküsü incelendiğinde, yürümenin büyük ve önemli bir kapladığı görülmektedir. Düşünür için gezgin yaşam hoşlandığı bir yaşamdır. Joseph A. Amato, Rousseau'nun erken dönem seyahatlerinde Genova'dan Torino'ya, Annecy'ye, Lozan'a, Neuchâtel'e, Bern'e, Chambéry ve Lyon'a yürüyerek geçtiğini belirtmektedir (Amato, 2004, 90-91).

Jean-Jacques Rousseau'nun bir gezgin olmaktan hareketle yazar olması yürürken aldığı bir karardır. Jean-Jacques Rousseau 1750 yılında Dijon Akademisi'nin açtığı yarışmada, "*Bilimlerin ve sanatların gelişmesi ahlakın düzelmesine yardım etmiş midir?*" sorusuna yanıt olarak, "*Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylev*" isimli yazıyı kaleme almıştır. Bu yazı, "*İnsanlar Arasında Eşitsizliğin Kaynağı*" çalışmasının temellerini oluşturacaktır. Rousseau'nun yaşamında yürümek, hiçbir süse ve donanıma gerek kalmaksızın basit bir ulaşım aracı olarak temel bir rol oynamaktadır. David Le Breton'un "*modernlik gürültünün egemenliğidir*" derken, araçsallığın da egemenliği olduğunu ima ettiği eleştirisi bu bağlamda önemli bir noktaya temas etmektedir (Rousseau, 2016a & 2016b; Breton, 2008, 44).

Yürümenin rolü, Rousseau'nun yaşamında zaman içinde gelişen ve değişen bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda "*Yalnız Gezerin Düşleri*" çalışması önem taşımaktadır. Bu çalışma, yürümeye dair yazın içerisinde kolay tanımlanamayan bir yapıya sahiptir. Öncelikle tam anlamıyla yürümenin teşvik ettiği düşünceler üzerine bir kitap değildir. Çalışma net bir biçimde bir otobiyografi ya da felsefe başlığı altında da değerlendirilememektedir. Kitap on adet gezintiden oluşur. Sekiz ve Dokuzuncu Gezintiler, taslaktır; Onuncu Gezinti Rousseau'nun ölümü nedeniyle bitirilememiştir (Coverley, 2012, 27).

Rousseau, Birinci Gezinti’de “*Günlük gezintilerim çoğunlukla vaktiyle unutmuş olduğum anılarımın tatlı hayalleriyle doludur*” demektedir (Rousseau, 2013, 11). Çalışmasının içeriğini hemen bir sonraki sayfada tanımlamaktadır: “*Üstelik gezinirken aklımdan geçen tüm tuhaf düşünceler de, bu sayfalarda yerlerini bulacaklar*” (2013, 12). Rousseau’nun çalışmasında yüksek oranda hissedilen kuşkuculuk ve paranoya halinden yürüyerek kaçındığı tespit edilmektedir. Dördüncü Gezinti’de bir kararı üzerine aldığı eylem kararını şu şekilde tanımlar: “*Ertesi gün bu kararımı uygulamak için yürüyüşe çıktığımda...*” (46). Rousseau, böylece, felsefi yürümeye dair bir öncü olarak kabul edilebilir. Coverley çalışmanın genel havasını yorumlayarak “*melankolik yürümenin*” kurucusu olarak tanımlanması gerekliliğini öne sürmektedir (Coverley, 2012, 28).

Jean-Jacques Rousseau’nun gezgin-filozof prototipi olduğunu söylemek olasıdır. Felsefe alanında yürümenin çalışmalarında önemli bir yer tuttuğu diğer bir isim ise Søren Kierkegaard’dır. Yürümek, Kierkegaard’ın hayatında önem verdiği bir olgudur. Kierkegaard, yeğenine yazdığı bir mektupta şöyle demektedir:

"Her şey bir yana, yürüme arzunu kaybetme. Ben her gün sağlığım için yürüyor ve her türlü hastalıktan yürüyerek uzaklaşıyorum. Kendimi en iyi düşüncelerime yürüyerek götürdüm ve şimdi insanın yürüyerek kurtulamayacağı hiçbir can sıkıcı düşünce bilmiyorum." (Minshull, 2014).

Kierkegaard’ın amaçsız bir biçimde oradan oraya sürüklenmesi sonraları Paris sokaklarının flâneur’ünün ön-belirmesi olarak görülebilir. Rebecca Solnit, Benjamin’in değil, Kierkegaard’ın ilk hakiki flânerie filozofu olduğunu tartışmaya açmaktadır (Solnit, 2001, 200). Yürürken, düşüncelerin ortaya çıkışı ve Kierkegaard tarafından yürümeye vurgu yapılması, yürümenin sadece bir pratik değil aynı zamanda bir tür yaşam biçimi olduğu kanısını yaratmaktadır.

Kierkegaard’ın sağlığı ve kurtuluşu yürümede bulması ve sürekli yürümeye dikkat çekmesine benzer bir yaklaşım Nietzsche’de görülmektedir. Nietzsche Putların Alacakaranlığı’nda şöyle demektedir: “*Kıçının üstünde oturmak, kutsal ruha karşı işlenmiş bir günahdır. Yalnızca dolaşan düşüncelerin değeri vardır*” (Nietzsche, 2010, 8-9). Nietzsche’nin yürüyüşlerinin çalışmalarındaki yeri rahatlıkla görülebilmektedir. Düşünürün sakın gezintilerinde yürürken aklına gelen düşünceler pratikte yazılarını etkilemiştir. Jean-Jacques Rousseau ve Henry David Thoreau gibi, Friedrich Nietzsche için de açık havada yürümek ve böylece kent ve kalabalıklardan kaçınma düşünce pratiğinin temelinde yer alır.

Jean-Jacques Rousseau'dan Søren Kierkegaard ve Friedrich Nietzsche'ye uzanan süreçte yürümek, moderniteyle ortaya çıkan yalnızlık ve yabancılaşma olgularıyla ilgili bir varoluşsal endişedir. Yine de yürümek ve felsefi düşünce arasındaki paralellik kolay kavramsallaştırılamamaktadır. Onların yalnızlıkları, bir tür kişisel dünya görüşünü yansıtmaktadır. Bu veriler, felsefeye genellikle biçilen “oturma, düşünme ve yazma pratiği” dizgesinin dışına çıktıklarını göstermektedir. Gezgin filozofun tarihi, felsefenin geleneksel tanımına karşı çıkan ve o çizginin dışında duranın tarihi olmaktadır.

19. yüzyıl içerisinde yürümeyi bilimsel bir yaklaşımla açıklama çabaları görülmektedir. Honoré de Balzac ve Oliver Wendell Holmes bu teorileştirmeyi deneyen yazarlar arasındadır. Bu çabalar, 20. yüzyılda özellikle Fransız düşünce tarihi ve yazınında devam etmiştir. Guy Debord, Michel de Certeau ve Christophe Bailly bu konuyu ele alan düşünürler arasındadır. Charles Baudelaire ve Arthur Rimbaud'dan gelen şiirsel gelenek, Jacques Réda ismine doğru uzanmaktadır.

Bu teorizasyon girişimlerindeki önemli bir isim Michel de Certeau'dur. De Certeau'nun, “*Gündelik Hayatın Keşfi çalışması*” (2008), Henri Lefebvre'nin “*Gündelik Hayatın Eleştirisi*” (2012) ve Raoul Vaneigem'in “*Gençler için Hayat Bilgisi El Kitabı: Gündelik Hayatta Devrim*” (1996) çalışmalarından ilhamla yayınlanmıştır. De Certeau'nun çalışması sokaktaki insan üzerinedir. “*Fazlasıyla Sıradan Bir Kültür*” başlıklı 1. Bölüm önsözünde bu durum belirtilmektedir: “*Bu deneme sıradan insanlara adanmıştır. Herkesin ortak kahramanına. Her yere serpilmiş, her yere yayılmış kişiye. Yürüyen adama*”. (de Certeau, 2008, 65).

Michel de Certeau'nun “*Gündelik Hayatın Keşfi*” çalışması okumak, konuşmak ve yürümek gibi günlük yaşamın olağan aktiviteleri üzerinedir ve modern kent yaşamının içerisindeki gizli yapıları deşifre etmeye çalışmaktadır. Çalışmadaki “*Kent İçerisinde Yürümek*” Bölümü (2008, 185-209), “*Gözetleyiciler ya da Yürüyenler*” altbaşlığıyla açılmaktadır (2008, 185). De Certeau örnek mekan olarak New York'u ele alır. Dünya Ticaret Merkezi'nin 110. Katından Manhattan'ı seyretmekte ve önündeki görüntünün “*bir metin olarak okunmak üzere gözler önüne serildiğini*” belirtmektedir. Modern kent içerisinde iki ayrımı işaret eder: Cadde seviyesinde yürüyenler ve gökdelenlerin tepesinden aşağıyı izleyenler. İzleyenler için şunları belirtmektedir:

“Dünya Ticaret Merkezi'nin zirvesinde olmak, zirvesine yükselmek demek kentin egemenliğine yükselmek demektir. Bu kentin gövdesi, artık, ne kendisini anonim bir kurala

göre çevreleyen ve sonra yeniden tersine çevreleyen sokaklar tarafından sarmalanmakta ne de bu kadar farklılığın oluşturduğu uğultunun ve trafiğin neden olduğu sinir krizi tarafından sahiplenilmektedir” (2008, 186).

De Certeau’ya göre yukarıda olan kişi, yazar ve izleyici kimliklerini taşıyan kitlenin dışına çıkmış olur ve “*Bu yükseliş, dünyayı okumanızı, büyük bir Göz olmanızı, Tanrı’nın gözü olmanızı sağlar*” (2008, 186).

Bunun aksine de Certeau aşağıyı şu şekilde tanımlamaktadır:

“Oysa tam tersine, kentin günlük uygulayıcılarının yaşadıkları yer, görünürlüğün ortadan kalktığı eşik yani aşağısıdır (down). Bu deneyimin ilk biçimleri olarak, okuyamadıkları sadece yazdıkları bir kent “metnin” ince ve kalın harflerinin ritmine uyan bedenleriyle yürüyüşçüdürler yani Wandersämnner” (2008, 187).

De Certeau metninin ana fikri kentte yürüme ve bireysel yaşam olgularıyla birlikte cadde seviyesinde olmakla kazanılan demokrasi vurgusudur. Yürümek doğrudanlık içerir, mesafeleri ve gözetleyici perspektifi yok eder. Zaten metninde Michel Foucault’nun “*İktidarın Gözü*” br Jeremy Bentham’ın “*Panoptikon – Gözün İktidarı*” metinlerine referans vermektedir. Gözetleyen bakış kenti homojen bir yapı olarak görmektedir ve hiçbir bireyselliğe ve bireysel mekana, yerel ve kişisel olana mekan sağlamamaktadır.

5.5. Edebiyat ve Yürümek

Edebiyatta yürümeyle ilgili başlıca kavramlar arasında “*flâneur*” gelmektedir. Fransızca fiil “*flâner*” gezmek dolaşmak, aylak aylak dolaşmak, sürüklenmek, aylaklık etmek, aylakça dolaşmak ve sallanmak anlamlarına gelmektedir. Wordnik’te şu tanım önerilmektedir: “*Amaçsızca yürüme*” (Anonim, 2016). Flâneur edebiyatta bir “*erkek*” figür olarak yer alır.

Flâneur’ün başta edebiyatta olmak üzere bir figür olarak prototipleri Londra, Berlin ve Viyana’da görülmektedir. Victor Fournel, Heinrich von Kleist ve Heinrich Heine flâneur figürünün öncülleri arasında sayılmaktadır. Flâneur kavramı söz konusu olduğunda akla ilk gelenler Paris caddeleri ve Charles Baudelaire’dir. Baudelaire “*Modern Hayatın Ressamı*” kitabında flâneur’ün tanımını şu şekilde yapmaktadır:

“Nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa, o da kalabalıklarda yaşar. Aşk, işi, gücü kalabalıklardır. Kusursuz flâneur için, tutkulu gözlemci için, ahalinin orta yerini, hareketin gelgit noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek, ama dünyadan saklı kalmak – dilin tanımlamakta kifayetsiz kaldığı bu bağımsız, tutkulu, tarafsız zihinlerin en küçük zevklerinden birkaçı böyle sıralanabilir.” (Baudelaire, 2003, 100-101)

Böylece flâneur'ün tutkusunun ve ilgi alanının kalabalıklar olduğu görülmektedir. Baudelaire için Paris yürünerek okunabilen bir kitaptır. Flâneur bir tip'tir; idealize edilmiş bir figür ve karakter olup, gerçekte yoktur. Hiç kimse tam anlamıyla flâneur düşüncesini dolduramamıştır, ama herkes flâneur'lüğün bir versiyonuyla ilgili olmuştur (Solnit, 2001, 200).

Flâneur olgusunda önemli olan kentin deneyimlenmesidir. Tarihte ilk önce Londra ve ardından 19. yüzyılda Paris şehir olarak genişledikçe, bu şehirlerin bütüncül bir biçimde ve kolaylıkla kavranabilmesi imkansız hale gelmiştir. Yaşayanları için şehir, kendi sakinlerine yabancılaşmıştır. Şehir sakinlerinin bile her an yeniliklerle ve farklılıklarla karşılaşabileceği, deneyimlenmesi gereken bir otantikliğe sahip hale gelmiştir. Bu ortamda ortaya flâneur çıkmıştır. Flâneur kalabalıklarda kaybolan bir figürdür.

Modernizm öncesi dönemlerde hareket etmek sadece çalışmak anlamındadır. Amaçsız gezmek, yer yer yasal olarak da suç sayılmıştır. Flâneur figürü hız ve hareketle tanımlanabilecek modern kent içerisinde yürüyüşünün rutin adımlarında ısrar etmesiyle muhalif bir pozisyon üstlenmiştir. Kapitalist örgütlenme karşısında amaçsızca yürüme politik çağrışımlar içermektedir. Flâneur zamanı farklılaştıran ve farklı bir çağa ait olandır.

Flâneur figürü Baudelaire ile özdeşleştirilir. Fakat flâneur'e dair ilk örnekler arasında Edgar Allan Poe bulunmaktadır. Poe'nun "*Kalabalıkların Adamı*" öyküsü "kalabalıktaki yalnız figür" metaforunun ilk kullanıldığı yazın örnekleri arasındadır. Poe'nun Amerikan flâneur yazınının öncüsü olduğu düşünülebilir (Poe, 2015, 309-319).

Flâneurün kalabalıklardaki yalnız adam ve mesafeli bir gözlemci olarak tanımlanmasıyla Baudelaire'in Modern Hayatın Ressamı'nda karşılaşılmaktadır:

"Nekahet dönemindeki bir adam, oturduğu kahvenin camının ardından kalabalığı seyre dalmış, çevresindeki düşünce girdabına karışmıştır kendi düşünceleriyle. Ölümün gölgeler ülkesinden yeni dönmüştür ve hayatın bütün kokularını, bütün cevherini zevkle içine çekmektedir; mutlak unutuşun kıyısına vardığı için, hatırlamakta, her şeyi hatırlamak için yakıcı bir istek duymaktadır. Sonunda bir an için gördüğü yüz ifadesinden büyülediği meçhul kişinin peşinden bu kalabalığın içine karışır. Merak ölümcül, karşı konulmaz bir tutku olmuştur!" (Baudelaire, 2003, 98).

Flâneur figürünün yürüme eylemi amaçsızdır, tesadüflerle değişebilir ve asla bitmez. Modern kent yaşamında gezgin, aylak ve avare bir figür olarak kent kalabalıklarının içinde yalnızdır. Bu figürün 20. yüzyılda kritiğini yapan ve geliştiren isim Walter

Benjamin olmuştur. 19. yüzyıl Paris'i üzerine tamamlanamayan Pasajlar'da yer alan 1938 tarihli Baudelaire üzerine olan yazısı flâneur'e ışık tutmaktadır. Benjamin camekanlı pasajların doğal yaşam alanları olduğu 19. yüzyıl flâneur'ünü, gezgin figürünün prototipi olarak ortaya koymaktadır.

“Bu anlatımdaki rahatlık, asfalt yolda inceleme amacıyla bitki toplamaya çıkan Flâneur'ün tutumuna uygun düşer. Ancak o zamanlar kentin her yanında rahatça yürüyebilme olanağı yoktu. Geniş kaldırımlar, Hausmann'dan önce enderdi; dar kaldırımlar ise taşıtlardan yeterince korunabilmeyi sağlamıyordu.

Eğer pasajlar yapılmıyorsa, Flâneur gibi dolaşmanın önem kazanması herhalde çok güç olurdu. 1852 tarihli ve resimli bir Paris rehberinde şu satırlar yer almaktadır: “Endüstriyel lüksün yeni sayılabilecek bir buluşu olan pasajlar, bina kitlelerinin arasından geçen, üstü camla örtülü, mermer kaplı geçitlerdir; bina sahipleri bu türlü spekülasyonlar konusunda aralarında uzlaşmaya varmışlardır. Işığı yukarıdan alan bu geçitlerin iki yanında en şık dükkanlar yer almaktadır; böylece bu türden bir pasaj, kendi başına bir kent, küçük bir dünya demektir.”. Flâneur'ün evi, işte bu dünyadır.” (Benjamin, 2007, 130-131).

Benjamin aynı pasajda ayrıntılandırmasına devam etmektedir:

“Pasajlar, caddeyle içmekan (Interieur) arası bir şeydir. Cadde, Flâneur için konuta dönüşür; sokaktaki adam, kendi dört duvarının arasında nasıl evinde olduğunu duyumsarsa, Flâneur de bina cepheleri arasında kendini evindeymiş gibi duyumsar. Onun gözünde emaye kaplı parlak firma tabelaları, aşağı yukarı bir burjuva salonundaki yağlıboya tablo gibi bir duvar süsüdür; duvarlar, not defterini dayadığı yazı masasıdır; gazete kulüpleri kitaplıklardır; café'lerin balkonları da, işini bitirdikten sonra eğilip sokağa baktığı cumbalardır.” (Benjamin, 2007, 131).

Flâneur toplumda kendisini huzursuz hisseder ve bu yüzden kalabalığa ihtiyaç duyar. Yalnız kalmaz, çünkü kalabalıkların insanıdır. Gözlemcidir. Flâneur etrafını gözlemlemeye heveslidir. Benjamin, Baudelaire ve Charles Dickens'ı flâneur figürü üzerinden karşılaştırmaktadır: “*Chasterton, Dickens üzerine kaleme aldığı kitabında, büyük kentte kendi düşüncelerine dalmış olarak gezen tipi büyük bir ustalıkla yakalamıştır.*” (Benjamin, 2007, 163). Son dönemlerinde Baudelaire trajik bir durumdadır. Peşinde alacaklıları vardır, hastalanmaya başlamıştır ve metresleriyle olan geçimsizlikleri bulunmaktadır. 1853 yılında annesine yazdığı bir mektupta şunları yazmaktadır: “*Yine de açıkça söylemeliyim ki, artık üstümün başımın daha fazla dökülmesi korkusuyla ani hareketler yapamaz ve fazla yürüyemez hale geldim.*” (akt. Benjamin, 2007, 165). Londra ve Paris'in “*flânerie*” için cazip kentler oluşu Baudelaire'in Pasajlar'daki Brüksel tarifinden görülebilir:

“*Hiç vitrin yok burada. İmgelemi bulunan ulusların sevdiği bir şey olan Flâneur'lük yapmak, Brüksel'de olanaksız. Görülebilecek bir şey yok, caddelerden yararlanabilmek de söz konusu değil.*” (akt. Benjamin, 2007, 144).

Susan Sontag, Walter Benjamin'in ikili doğasını vurgular: daima hareket halinde bir gezgin, yürüyüşçü ve öte yandan bir koleksiyoncu (Sontag, 1998; 109). Benjamin bir

yürüyüşçüydü. Marsilya, Moskova ve Berlin ve Paris anıları, onun yürüyüşe olan ilgisini açıkça göstermektedir.

“Bir şehirde yolunu bulamamak pek bir şey ifade etmez. Bir şehirde, ormanda kaybolur gibi kaybolmak ise eğitim ister. Bunu başarana cadde isimleri kuru dalların çıtırtısı gibi seslenmeli, şehir merkezindeki dar sokaklar ona günün hangi saati oldu ğunu dağ başındaki bir gölcüğün kesinliğiyle yansıtmalıdır. Ben bu sanatı geç öğrendim; öğrenince de, ilk bıraktığı izleri defterlerimin arasındaki kurutma kâğıtlarında beliren labirentler olan rüyayı gerçeğe çevirdi bu sanat” (Benjamin, 2009, 12).

Flâneur şehirde kaybolan ve onun sunduğu her bir göstergeyi okuyan bir gezgindir. Benjamin’in de başıboş dolaştığı görülmektedir. Flâneur’un gerekli bir zamana ihtiyacı bulunmaktadır. Benjamin’de iki niteliği üzerinde taşımaktadır. Benjamin hem flâneur hem de flâneur’ü gözlemleyendir. Hem kalabalığı hem de flâneur’ü gözlemlemektedir.

Walter Benjamin, zorlu bir yürüyüşün sonunda yaşamını kaybetmişti. 1929’daki bir denemesinde Benjamin bir yazar ve yürüyüşçü arkadaşını tanımlamıştır: Robert Walser. İsviçreli yazar Walser, gezginlik konusunda Benjamin ile aynı tutkuyu paylaşmıştır.

Biel doğumlu Walser’in yaşamında dört şehir ön plandadır: Zürih, Berlin, Biel ve Bern. Bu dört şehir Walser’in hareketli yaşamının odak noktaları olmuştur. Robert Walser yaşamında bir tür daimi göçebe olmuştur ve özellikle İsviçre’nin kırsal bölgelerinde yapmış olduğu yürüyüşler bilinmektedir. 1917 tarihli Gezinti öyküsü şu açılış cümlesi ile başlamaktadır:

“Güzel bir sabah vakti – saatin tam kaç olduğunu hatırlamıyorum artık – içimden bir gezinti yapmak geldiği için, şapkamı başıma geçirdiğimi, çalışma ya da hayaller odasında çıktığımı ve sokağa fırlamak üzere merdivenlerden aşağıya indiğimi bildiririm.” (Walser, 2011, 11).

Walser’in yaşamında zamanı mekana çevirdiği görülmektedir ve bu bir amaç olmaksızın yürümeye işaret etmektedir. Günlük yaşamın detaylarını içeren kısa öyküleriyle tanınan Walser, herhangi bir erek ya da lokasyon hissinden yoksun olarak yaşamın içinden konularını seçmiştir. Walser herhangi bir tanınabilir coğrafi bölgeyi işaret etmeden sade ve basit bir biçimde kısa yürüyüşleri betimlemiştir. Öykülerinde gezinme ve imgelem bir araya gelmektedir. Edgar Allan Poe’nun modern şehirdeki yürüyüşçünün kaderini çizmesi gibi Walser’da kalabalığın etkilerine dikkatleri çekmektedir. Ona göre yürüyüşçünün bir yöne sahip olmaması gerekir.

Walser öykülerinde atılan adımları, yürüyüş tarzlarını ve yürüyen insanların zihin durumlarını betimler ve yürümeye dair sürekli geri dönüşler yapar. Böylece Walser bir tür yaya felsefesi önermektedir. Hareket etmeye sürekli dikkat çeker, gezinme ve

aylaklığa referanslar verir ve amaçsız yürümeyi yüceltir. Walser yazınında yürüme aracılığıyla doğal olgular dışavurulur.

“Benimle ilgili en çarpıcı şey olağan birisi olmamdır, handiyse aşırı derecede olağan. Ben kitleden biriyim, bu da bana çok tuhaf geliyor. Bana göre insanların hepsi tuhaf, her zaman bunun yanıtını merak etmişimdir : "Yeryüzünde neler yapıyorlar, ne arıyorlar?"; bana göre insanların hepsi tuhaf: Ben kaybolurum, evet, kalabalık arasında kaybolurum. Günün ortasında, saat on ikiyi vurduğunda, bankadan, çalıştığım yerden eve dönerken, bütün diğer insanlar da benimle birlikte telaş içinde hızlı hareket ederler: Biri öbürünü sollamaya çalışır, öbürü yanındakine çarpar, yine de, rahatlıkla söylenebilir ki;"onların hepsi evlerine varırlar", ve gerçekten de evlerine varırlar, çünkü aralarında evinin yolunu kaybedecek olağandışı tek bir kişi bile bulunmaz.” (Walser, 2011).

Gezinti başlıklı öykü bilinmeyen bir şehrin kırsal kesiminde yürüyen anlatıcının bir günlük yürüyüşünü anlatmaktadır ve öykü, yürüme üzerine yazılan öyküler arasında en önemliler arasındadır. Kahramanlar kasabalarda, kentlerde ya da doğada içlerine doğan bir arzuyla yürürler. Bundan haz duyarlar ve yürümedikleri zaman kendilerini kötü hissederler.

Yürümek edebiyatta, günlük yaşamın olağan ve rutin bir edimi olmasının dışında bizatihi bir olgu haline gelmiştir. Walser’da gezgin-yazar figürüne ulaşılmıştır. Flâneur yürüyüşünün gözlemlediği olgular ve betimlediği durumlarla bir tür gezgin-bilgeye dönüşür. Gezinti öyküsündeki bazı pasajlar flâneur’e uzanan yolu göstermektedir:

“‘Gezinti’, diye cevap verdim, “kendimi canlı tutmak ve yaşayan dünyayla aramdaki bağı korumak için mutlaka yapmam gereken bir şey; onun sağladığı duyum olmadan tek bir harf bile yazamaz ve nazım ya da nesir, en ufak bir şiir bile ortaya çıkaramazdım. Gezinmesem ölürdüm ve tutkuyla sevdiğim meslek yok olurdu. Gezinmesem ve bilgi toplamasam, yeni bir haber de veremez ve hakiki bir uzun hikaye şöyle dursun, kısacık bir makale bile yazamazdım. Gezinmesem hiç gözlem ve hatta inceleme yapamazdım.” (Walser, 2011, 47).

“Güzel ve uzun bir gezintide, aklıma kullanabileceğim, yararlı binlerce düşünce gelir. Eve kapanmış olsam, sefil bir halde çürür ve kururdum. Gezinmek benim için sadece sağlıklı ve güzel bir şey değil, aynı zamanda verimli ve yararlı da. Gezinti beni mesleki olarak geliştiriyor ve aynı zamanda kişisel olarak zevk ve neşe veriyor; beni zinde tutuyor, avutuyor ve sevindiriyor; gezinti benim için bir haz ve aynı zamanda malzeme olarak, daha sonra evde şevk ve gayretle değerlendirdiğim irili ufaklı nesnellikler sunarak, yaratma azmimi uyandırıyor ve kamçılıyor. Bir gezinti, görmeye ve hissetmeye değer önemli görünümlemlerle doludur daima. Hoş bir gezinti, çoğu zaman, küçük bile olsalar, imgelerle ve yaşayan şiirlerle, tılsımlar ve tabiat güzellikleriyle dolup taşar. Tabiat ve ülke bilgisi, gezintiye çıkmış dikkatli kişinin duyularına, çekici ve zarif bir biçimde açılır; tabii kişi, gezintinin güzel anlamına ve şen, soylu fikrine vakıf olmak istiyorsa kederli değil, tersine ardında kadar açılmış, kaygısız gözlerle gezinmek zorundadır.” (Walser, 2011, 47-48).

“Bu gezinti ve onunla bağlantılı bu tabiat düşüncesi olmadan, sevimli olduğu kadar da uyarıcı bu arayış olmadan kayıp hissederdim kendimi ve öyle de olurdu...gezintiye çıkmış kişi yaşayan en küçük şeyi bile alabildiğine büyük bir sevgi ve dikkatle incelemelidir.” (Walser, 2011, 48).

“Aksi halde, sadece yarı dikkatli, yarım gönüllü gezinir, bununsa hiçbir değeri yoktur...Buna karşılık, nesnelerde sadakatle, fedakarca erimek ve kendinden sıyrılmak; tüm imgelere ve şeylere duyduğu yakıcı aşk, onu mutlu kılar, tıpkı bir görevi yerine getirmenin, sorumluluk bilincine sahip kişiyi derinden mutlu ve zengin kıldığı gibi. Ruh, fedakarlık ve sadakat onu kutsar ve çoğu zaman serserilik ve boşgezerliğin kokusunu ve kötü ününü taşıyan, kendi gösterişsiz gezgin varlığının çok yukarılarına taşır...Gezinen kişinin peşinden, gizemle ve

sezdirmeden, türlü türlü güzel ve ince gezinti-düşüncesi seğirtir, öyle ki, insan gayretli, dikkatli yürüyüşünün ortasında duraklamaktan, olduğu yerde kalmak ve kulak kabartmaktan alamaz kendini; ardı ardına gelen tuhaf izlenimler ve ruhsal güçlerin etkisiyle sersemle ve afallar ve ansızın yere yığılacakmış gibi veya kararmış, kamaşmış düşünür ve yazar gözlerinin önünde bir uçurum açılmış gibi bir hisse kapılır.” (Walser, 2011, 48).

“Gezintiye çıkmış insana daima tuhaf, düşündürücü ve hayali bir şeyler eşlik eder ve eğer o bu ruhani tarafı dikkate almaz ya da hatta kendinden uzaklaştırırsa aptallık etmiş olur; ama bunu yapmaz; tersine tüm bu tuhaf, acayip imgeleri içtenlikle karşılar, onlarla dostluk ve kardeşlik kurar, çünkü onlara hayranlık duyar; onları biçimleri, özleri olan bedenlere dönüştürür; onlardan ruh ve bilgi aldığı gibi, onlara da ruh ve bilgi katar. Uzun lafın kısıası, ben de düşünerek, kafa yorarak, kurcalayarak, kazarak, zihnimde tartarak, yazarak, inceleyerek, araştırarak ve gezinerek, herkes gibi alnımın teriyle kazanıyorum ekmeğimi.” (Walser, 2011, 48).

Walser, 1930’ların başında kendi arzusuyla bir psikiyatri kliniğine yatmıştı. 1936’da İsviçreli yazar Carl Seelig tarafından ziyaret edilen Walser, Seelig ile birlikte çok sayıda yürüyüş gerçekleştirdi. 1956’da yalnız gerçekleştirdiği bir yürüyüş esnasında yaşamını kaybetti.

Dandy, stroller, flâneur kavramlarının hepsi “*erkek*” figürlerdir. Son yıllarda kadın yürüyüşçülere dair araştırmalarla “*flâneuse*” üzerine çalışmalar yapılmaktadır. George Sand, Frances Trollope, Kate Chopin ve Djuna Barnes gibi isimler flâneuse’ün prototipleri olarak önerilmektedir. Virginia Woolf Londra sokaklarında gezgin olmayı betimleyerek yürüyüşçünün sokakları nasıl gördüğünü serimlemiştir. Woolf etrafını gözlemleyen ve bu gözlemlerini biriktiren bir isimdir. Hayatı ve caddeleri okumaktadır. Woolf’un “*Mrs. Dalloway*” romanı Londra’da yürümeyi betimleyen önemli örneklerden birisidir. Mrs. Dalloway romanında, Clarissa Dalloway karakteri tarafından gerçekleştirilen Londra merkezindeki yürüyüş kesin topografik detaylarla yer alır. Roman kahramanının yürüme arzusu net biçimde vurgulanmaktadır: “*Londra’da yürümeye bayılıyorum, dedi Mrs. Dalloway “Yazlıkta yürüyüşe çıkmaktan çok daha güzel aslında”.* (Woolf, 2004, 9-10).

Janet Woolf Clarissa Dalloway özelinde orta sınıf yaşamının boğucu kültürüne karşı Londra’da yalnız yürümeyi vurgular. Çünkü kadının yürümesi toplum nezdinde uygunsuz görünmektedir. Romanda yürümeye eşlik eden günlük yaşama dair detaylarla karşılaşılır. Yürüme ve flâneuse kavramıyla ilgili diğer önemli bir denemeyse “*Londra Manzaraları*” adını taşımaktadır (1931) (Woolf, 2005). Woolf bu denemesinde yürümenin Londra sokaklarını nasıl yansıttığını gösterir.

Woolf için Londra sürekli bir değişim ve geçicilik gösteren bir mekandır. Yürümek anımsatan, yaratıcı düşünceyi tetikleyen, tasarılarını planladığı ve yazılarındaki sahneleri kurguladığı bir eylemdir. Diğer bir denemesinin adı “*Sokakta Kol Gezmek*:

Bir Londra Macerası” adını taşır. Böylece yazar için Londra sokaklarında yürümenin, yürüyen birçok gezgine şahit olmanın ve etrafı gözlemlemenin önemi açıkça görülmektedir.

Virginia Woolf’un yürüyen karakterleri dikkatle etraflarını gözlemlemekte ve tüm detayları kaydetmektedir. Böylece gözlemci etrafı gözlemlerken bacakları zihninden bağımsız hareket etmekte ve yer değiştirmektedir. Londra sokaklarında gezinirken yürüyüşçüler etraflarını gözlemleyerek kaydederler. Düşsel yoğunlukları Edgar Allan Poe’nun *“Kalabalıkların Adamı”* ile benzeşir.

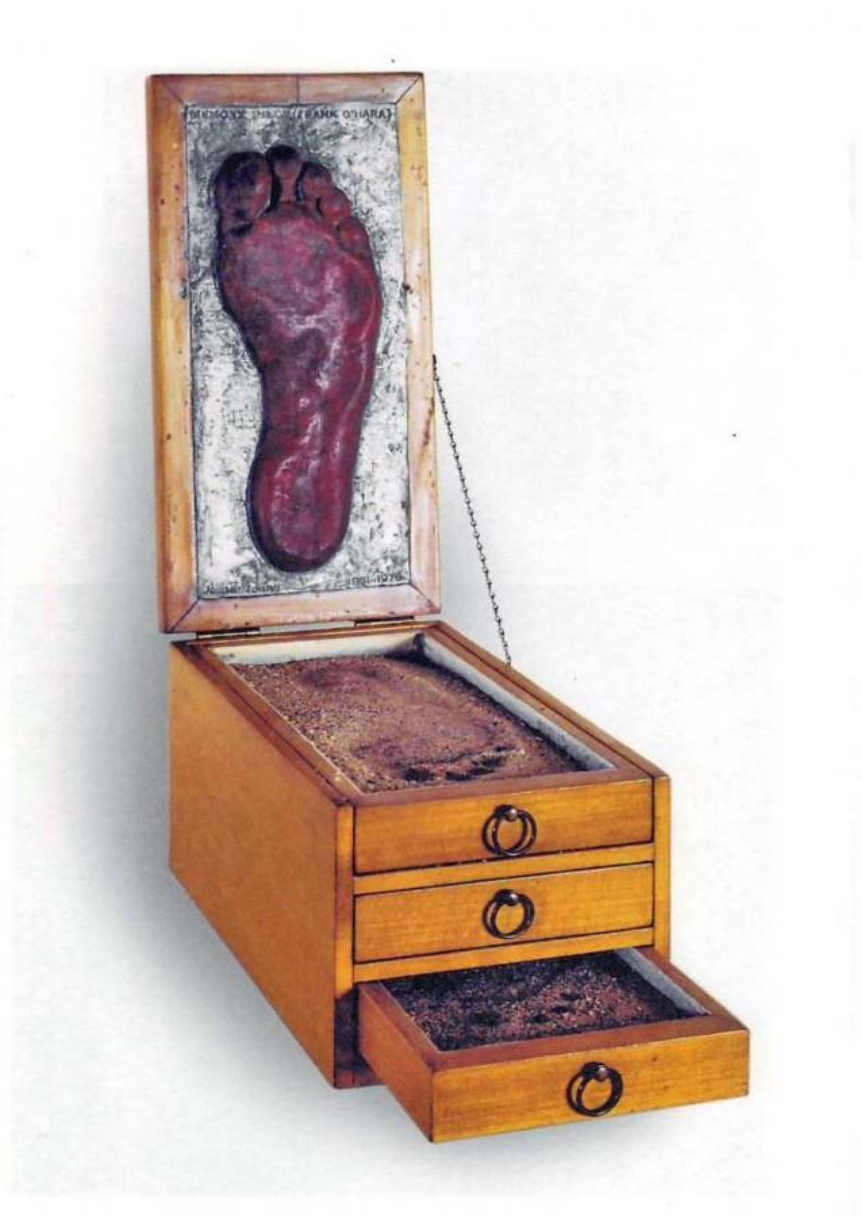
Paris ve Londra’nın yürüyüşçüler için ideal mekanlardır. New York da bu şehirlere eklenmelidir. Bu konuda öncü isim Walt Whitman’dır. Coverley açık yollar ve yalnız gezen bir yürüyüşçünün özgürlüğüyle doğa ve kalabalıklar arasında ayrım yapmadan yürüyen Whitman’ın öncüllüğünü işaret etmektedir (Coverley, 2012,, 172).

1950 ve 1960’ların New York şehir yaşamını betimleyen ve günlük yürüyüşlerinden ilham alan Frank O’Hara, yürümeye dair Amerikan Edebiyatı’nın önemli isimleri arasındadır. Sürrealizm ve Fransız Sembolizm’inden, Arthur Rimbaud’dan etkilenen Frank O’Hara, şehir yaşamına dair otobiyografik nitelikler gösteren şehir yaşamı şiirleriyle bilinir. Baudelaire ile olan farkıysa, Baudelaire’in flâneurü sınırsız bir boş vakitte yürürken, O’Hara çalışma yaşamına devam ederken, öğle tatillerinde yürümekte ve toplumsal yaşamı betimlemektedir. *“Şarkı”* isimli şiirinde buna dair görülebilmektedir:

“Buick Tamirhanesi etrafında yürürken gördün mü beni?
seni düşünüyordum o zaman
bir Cola içiyordum sıcakta senin yüzündü
film dergisinde gördüğüm, hayır Fabian’ındı
seni düşünüyordum o zaman
ve istasyon gizemli bir şekilde aşağıda
yitiyordu tren raylarında
seni düşünüyordum o zaman
otobüs çekip gidiyordu alacakaranlıkta
seni düşünüyordum o zaman
ve şu anda da”

Frank O’Hara’da görülebileceği gibi 19. yüzyıldaki öncüllerinden farklılaşarak 20. yüzyıl flaneur’ü taksiye binmekte, hamakta sallanmakta ve tütün çiğneyerek gevezelik etmektedir (Smith, 2000, 65-66). 1966’da yaşamını

kaybeden O'Hara'nın ardından Jasper Johns '*Memory Piece (Frank O'Hara)*' adlı çalışmayı yapmıştır. (Şekil 10). 1961 yılında şairin bir ayak kalıbını almıştır ve üstte kumların üzerinde kapakta O'Hara'nın ayak kalıbı yer almaktadır. Kapağı kapalı olduğunda altındaki kumlara O'Hara'nın ayak izi çıkmaktadır (Orton, 1994, 62). İzleyici O'Hara'nın ayak izine şahit olurken yürüyüşlerini gerçekleştirdiği patikaları ve rotaları düşünebilecektir.



Şekil 10: Anı Parçası

Jasper Johns, Anı Parçası (Frank O'Hara) (*Memory Piece (Frank O'Hara)*), 1961–1970, ahşap, kurşun, piring, kauçuk, kum ve yontu-heykel, , 18 3/8 x 6 3/4 x 13 (açık halde), Sanatçı Koleksiyonu, 2008 Jasper Johns/Lisans: VAGA, New York, N.Y. <http://www.theartblog.org/2008/07/sand-at-the-parrish-art-museum/>

5.6. Sinema ve Yürümek

Sinemada yürüyüş teması içinde ilk akla gelen filmler arasında Andrey Tarkovsky'nin "*Stalker*" (1979) filmi bulunmaktadır. Filmde kurtuluşunu rehberliğinde gören, olayları, mekanları ve keşiflerini başka birilerine göstererek hayata pamuk iplikleriyle tutunmuş bir karakterin yanında biri oldukça donanımlı bir profesör olan iki karakter kendi varoluşlarını sorgulayarak yürür. Ancak sadece "stalker" için bir varoluş anlamı içeren yürüyüş, ressam ve özellikle profesör için aleladeligi, başıboşluğu ve amaçsızlığı içerir. Her üç karakterin ortak buluştuğu nokta bu yürüyüşten sonra hiç kimsenin bir daha önceki insanlar olamayacaklarıdır. Hikaye Tarkovsky'nin tekniği dışında ifade edilecek çok anlam içermemektedir. Yürüyüş başlı başına Tarkovsky'nin kendisini dünyevi olan ve insanlığın varetmediği metafizik kavramların elden geçirilmesi, yenilenmesi ve olduğu gibi bırakılması amacıyladır. Aynı amacın karşıtı bir yürüyüş biçimi yürüyüş üzerine sinematografisinin büyük çoğunluğunu inşa eden Richard Linklater'ın "*Waking Life*" (2001), "*Before Sunrise*" (1995), "*Before Sunset*" (2004) ve "*Before Midnight*" (2013) filmlerinde görebilmek mümkündür.

Yürümek Carlos Reygadas'ın "*Japon*" (2002) ve "*Battle in Heaven*" (2005) filmlerinde de işlenmiştir. Japon, üçüncül kişi bakış açısı ile çekilen, bir karakterin uzun yürüyüşlerini anlatmaktadır. İntiharın korkutuculuğu farklı bir ışık tekniği kullanılarak kanyonlar, ölümcül kayalıklar, yeşil tepeler ile başroldeki karakterin amaçsız yürüyüşü ile tasvir edilmektedir.

6. SANAT TARİHİ'NDE YÜRÜME ÜZERİNE

İnsanlığın erken dönemlerinden itibaren var olan yürümek, erken dönemlerden itibaren kültürde ve sanatta temsil edilmiştir. Paleolitik Dönem'den, Lascaux Mağarası'ndaki av sahnelerine kadar, Amerika, Avrupa, Asya ve Afrika'daki erken dönem kültürlerine kadar yürümenin temsilleriyle karşılaşmaktadır. Aynı biçimde Ortaçağ, Rönesans, Barok ve Klasisizm gibi kültür ve sanat tarihi dönemlerinde de yürümenin farklı ifadelerle temsillerini gösteren desen, baskı, resim ve heykel gibi mecralarda sanat yapıtları görülmektedir.

6.1. Doğa Yürüyüşleri

Janr resimlerinin ortaya çıktığı 17. yüzyılın öncesinde Batı resminde üst sınıfların, yalılar ve bahçeler içerisinde yaptıkları keyif yürüyüşlerinin resmedildiği görülmektedir. Bu açıdan Avrupa'da bahçelerin ve bahçeler tarihinin, yürümenin tarihiyle koşut düşünüldüğü bir alan bulunmaktadır. Bahçeler doğanın bir uzantısı olarak içerisinde yürüyüşlerin yapıldığı mekanlar olarak tasarlanmıştır. Peyzaj mimarlığı kapsamında bahçeler birer egzersiz ve zevk pratiği olarak yürüme için birer dışsal alan olarak geliştirilmiştir. Ortaçağ'da bahçe mimarisinde güvenlik nedeniyle yüksek duvarların ortaya çıktığı görülür ve bahçelerde oturan ya da yatan, müzik dinleyen ya da sohbet eden figürler görülmektedir (Solnit, 2001, 87). Rönesans döneminde yürüyüş patikaları oluşmaya başlamış ve Barok Dönem'de bu bahçeler gösterişli bir forma sahip olmuştur. Klasik ve Romantik Dönemde bahçeler mimari yapı içinde göller ve köprüler gibi doğal oluşumlar ve yıkıntılarla vahşi bir doğanın temsilinde yer almıştır. 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren doğa yürüyüşleri genel bir toplumsal pratik haline geldikçe bu edimin sanatsal temsilinin sayısında artış görülmeye başlamıştır. Claude Lorrain ve Nicholas Poussin'in iki çalışması 17. yüzyıldaki temsilleri örneklendirmektedir (**Şekil 11 ve 12**).



Şekil 11: Çobanla Manzara-Molle Köprüsü

Claude Lorrain, Çobanla Manzara-Molle Köprüsü (Landscape with Shepherds – the Pont Molle), 1645, tuval üzerine yağlıboya, 74x97 cm, City Art Gallery, Birmingham.
<http://www.wga.hu/index1.html>



Şekil 12: Phocion'un Cenaze Merasimiyle Manzara

Nicolas Poussin, Phocion'un Cenaze Merasimiyle Manzara (Landscape with the Funeral of Phocion), 1648, tuval üzerine yağlı boya, 114.175 cm, Galler Ulusal Müze, Cardiff.
<http://www.wga.hu/index1.html>

Romantizm doğaya dair yürüyüşlerin zamanıdır. Bu dönemde doğaya açılan ve yürümeyi bu bağlamda önemli bir estetik deneyim haline getiren ilk önemli isimlere ulaşılmaktadır. Bunlar Romantik dönemin önde gelen şairlerinden Dorothy ve William Wordsworth isimleridir. Her iki yazarın da yürüme etaplarını edebi metinlerle yazdıkları görülmektedir. William Wordsworth'ün “*Akşam Yürüyüşü*” şiiri doğada yapılan yürüyüşü betimleyen önemli Romantik Dönem şiirleri arasında sayılmaktadır (Curtis, 2012, 9-23). Wordsworth bir doğa şairi olarak doğada yürürken deneyimlediklerini betimlemiştir. Wordsworth'ün doğal alanlarda yürüyüşlerinde gözlemlediklerini betimlediği bu zihin durumlarının, Romantik Dönem ressamı tarafından resimlendiği görülmektedir. Doğayı hayranlıkla izleyen ve yalnız yürüyen figürün örneklerinden birisi, aşkın bir manzarada öznenin bir tür dinginlik ve tefekkür halini betimleyen Caspar Friedrich David'in çalışmalarıdır. Özellikle “*Denizdeki Rahip*” resmi melankolik bir nitelikte, kendisini doğanın ezici gücüne teslim ederek yürüyen bir bireyin yüce karşısındaki durumunu göstermektedir (Şekil 13).



Şekil 13: Deniz Kıyısındaki Keşiş

Caspar Friedrich David, Deniz Kıyısındaki Keşiş (Monk at the Sea), 1809, tuval üzerine yağlıboya, 110x172 cm, Berlin Ulusal Galerisi. <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/f/friedric/1/105fried.html>

6.2. Kent Yürüyüşleri

Kültür ve sanat tarihinde doğal olguları hayranlıkla takip eden gezintiler varken, Modernizm ile birlikte metropollerin bazı bireyler için güçlü ve etkili estetik duyumlar edindikleribir mekan haline geldiği görülmektedir. Romantizm’den itibaren yürümek aşama aşama bilimsel ve estetik bir inceleme konusu haline gelmiştir. Modernizmde teknolojik ilerlemelerin yanısıra, geniş ölçekli ve nüfus olarak yoğun metropollerin sayıca arttıkları görülmektedir. Böylece, doğada bireyin yalnız başına gerçekleştirdiği yürüyüşlere kentte gezinen birey ya da gruplar eklenmeye başlamıştır.

6.3. Resim ve Fotoğrafta Yürüme Eyleminin Temsili

19. yüzyılda ressamların ve fotoğrafçıların kentte yürüme olgusuna ilgi gösterdikleri görülmektedir. Modern Avrupa metropolünün sembol kenti Paris, yürüme temsillerine konu olan mekan görevini görmüştür. Paris’te yürüyen figürlerin temsiliinde hem resim hem de fotoğraflarda bazı benzerlikler bulunmaktadır. Gustave Caillebotte’nin 1877 tarihli “*Paris: Yağmurlu Gün çalışması*” ile Eugène Atget’nin “*Abajur Satıcısı*” çalışmaları (1899-1900) bu açıdan karşılaştırılabilir (Şekil 14 ve 15).



Şekil 14: Paris Caddesi, Yağmurlu Gün

Gustave Caillebotte, Paris Caddesi, Yağmurlu Gün (Paris Street, Rainy Day), 1877, tuval üzerine yağlıboya, 212x276 cm, Art Institute, Chicago. http://www.wga.hu/html_m/c/caillebo/04rainy.html



Şekil 15: Abajur Satıcısı

Eugène Atget, Abajur Satıcısı, (Marchand d'abat-jour), rue Lepic, Montmartre, 18e arrondissement, 1899 © Eugène Atget / Musée Carnavalet / Roger-Viollet. <http://www.laparisine.fr/culture/eugene-atget-le-complice-de-paris/>

Gustave Coillebotte'nin çalışmasındaki figür özgüvenli bir biçimde Paris sokaklarında yürürken, Eugène Atget'in "*Abajur Satıcısı*" artık ortadan yok olmaya başlayan bir zanaatı ve zanaatkarı göstermektedir. Her iki çalışmada geniş ölçekli modern Paris bulvarlarındaki figürlerin yürüyüşlerini temsil edilmektedir. Edouard Manet'nin "*Paçavracı*" (Ragpicker) çalışmasıysa evsiz bir dilenci-filozofu temsil etmektedir (Şekil 16). 19. yüzyıl metropolünde istenmeyen nüfusun marjinalize edilme süreci başlamıştı ve Manet anonim bir figür olan yürüyüşçüyü görselleştirirken mülksüzleştirilmiş bir kent gözlemcisine işaret etmektedir.



Şekil 16: Paçavracı I

Edouard Manet, Paçavracı, (Ragpicker), ykl.1865-1870, tuval üzerine yağlıboya, 194.9x130.8 cm, Norton Simon Vakfı. https://www.nortonsimon.org/collections/browse_title.php?id=F.1968.09.P

Aynı yaklaşım fotoğrafta Eugène Atget'nin "Paçavracı" (Chiffonier, Ragpicker) isimli çalışmasında görülebilir (Şekil 17).



Şekil 17: Paçavracı II

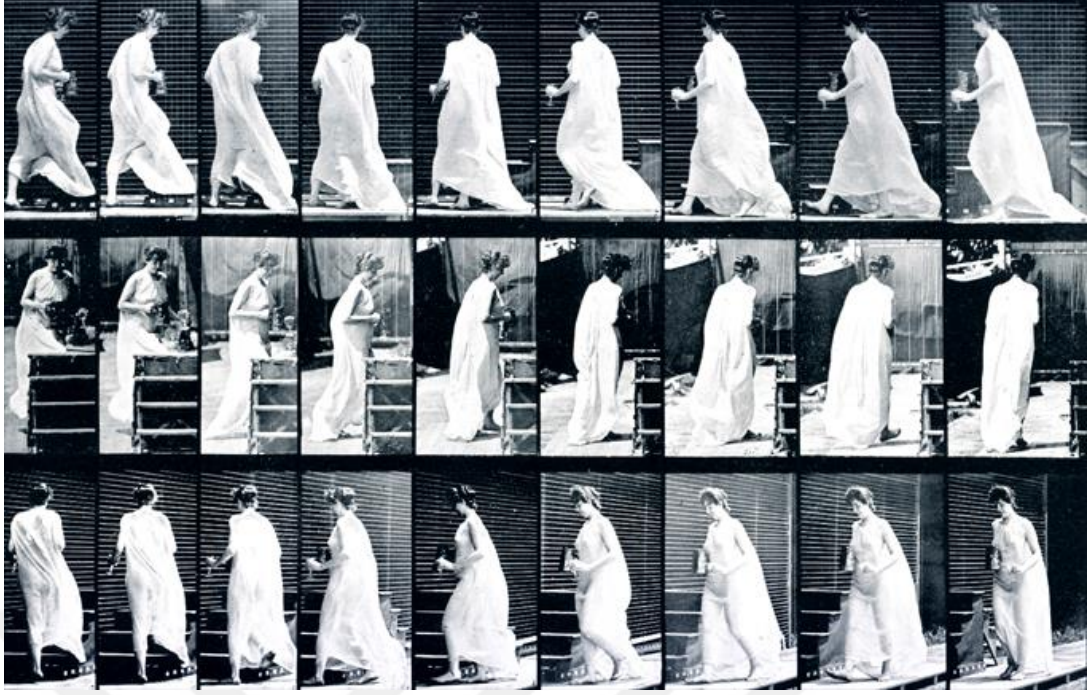
Eugène Atget, Paçavracı (Chiffonier, Ragpicker), 1899-1901, albümin gümüş baskı, 22.2x18.1 cm, Getty Institute. <http://www.getty.edu/art/collection/objects/64726/eugene-atget-chiffonier-ragpicker-french-1899-1901/>

Her iki çalışmada evsiz dilenci-filozofların kent yaşamındaki amaçsız yürüyüşleri ele alınarak 19. yüzyıl metropolünde toplumun ötekilerinin temsil edildiği görülmektedir. Bu noktada Baudelaire'in "*flâneur*" kavramı düşünülebilir (Baudelaire, 2003, 100-101). Modern yürüyüşün sembol figürlerinden birisi olan flâneur herhangi bir gereklilik olmaksızın kent caddelerinde yürür ve bu haliyle yeni kent düzeninin trajik

ve edebi kahramanlarından birisi haline gelmiştir. Daha sonraları avangard akımlardan Dadaizm ve Sürrealizm’de ve ardından Lettrist Enternasyonel ve Sitüasyonist Enternasyonel’de yürüme eyleminin ele alındığı görülecektir. Louis Aragon’un “*Paris Köylüsü*” (2017) ve Andre Breton’un “*Nadja*” (2001) çalışmaları gerçeküstü nesneler ve olayların gerçekleştiği düşsel ve bilinçdışı bir fenomen olarak modern kenti olumlamaktadır ve Sürrealist yürüyüşler neticesinde ortaya çıkmışlardır.

6.3.1. Bilimsel İlerlemeler Işığında Yürümek

Yürümenin devingenliği bilim ve sanatta da oldukça ilgi çekmiştir. Fotoğrafın icadıyla birlikte bir imgeyi bir an’da dondurmak, yakalamak ve analiz etmek mümkün olmuştur ve bu yürümek için de geçerli olmuştur. Modern dönemin iki önemli fotoğrafçısı Edward Muybridge ve Étienne-Jules Marey insan ve hayvan hareketlerinin yapısı üzerine fotoğraf aracılığıyla geniş ölçekli çalışmalar yürütmüşlerdir (**Şekil 18 ve Şekil 19**). Bu çalışmalar arasında özellikle hareket eden vücutlar, bacaklar ve ayaklar üzerinden çalışma yürüttükleri kronofotoğraf serileri önemli bir yer tutmaktadır. Bu bilimsel ve sanatsal çalışmaların sanata katkısı önemlidir. Sonraları Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizm ve ardından Sitüasyonizm’de birçok yaratıcı çalışma yürümek ve zaman ve uzamda hareket konusunu ele almıştır.



Şekil 18: Merdivenden İnen Kadın

Edward Muybridge, Merdivenden İnen Kadın (Woman Ascending a Staircase), 1895, 12,5x19,5 cm, kronofotoğraf, seri:66. <http://nucius.org/photographs/eadweard-muybridge-woman-ascending-a-stairway/>



Şekil 19: İsimsiz (Koşucu)

Étienne-Jules Marey, Georges Dmený, İsimsiz (Koşucu), (Untitled (Sprinter)), 1983'ten sonra. <https://www.moma.org/collection/works/50087>

6.4. Modern Sanat ve Yürümek

20. yüzyıl sanat tarihinde yürümenin bir sanatsal edim olarak ele alınması üç ana kısımda incelenebilmektedir. Francesco Carreri, şu geçiş dönemlerini önermektedir: Birincisi 1921-1924 tarih aralığını kaplayan Dada ve Sürrealizm'deki yürüyüşler, ikincisi 1956-1957 periyodlarında yer alan Lettrist Enternasyonel'den türeyen Sitüasyonist Enternasyonel'deki yürüyüşler ve son olarak, 1966-1967 periyodunda yer alan Minimal Sanat ve Arazi Sanatı sürecindeki pratikler (Carreri, 2009, 68-175). Böylece 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren yürümenin Dada ve Sürrealizm'de başladığı ve oradan gelişen bir çizgide bir karşı-sanat formu olarak geliştirildiği ve deneyimlendiği görülmektedir. Karşı-sanat eylemlerinin bir süre sonra sanatın dairesi içine girdiğini gözlemleyerek yürümenin de bir süre sonra bir estetik edim biçimine dönüştüğü söylenebilir. Yürümek günlük bir rutin aktiviteden bir deneyim alanına dönüşmüştür. 20. yüzyıl sanatında eylemin kendisinin ilk gözlemlendiği sanat akımı ise Dadaizm'dir.

6.4.1. Dadaizm'de Bir Sanatsal Edim Olarak Yürümek

14 Nisan 1921 günü bir grup Dadaist sanatçı Paris'te Saint-Julien-le-Pauvre'da bir buluşma düzenlemişlerdir. Aralarında André Breton, Louis Aragon ve Philippe Soupault gibi isimlerin yer aldığı grubun buluşması daha sonraları gerçekleştirilecek ve şehrin sıradan, banal ve çok bilinmeyen mekanlarına yapılan şehir gezintilerinin ilki olarak düşünülmekteydi (Coverley, 2012, 184). Bu dolaşma kapsamında basın bültenleri, ilanlar ve broşürler basılmış ve performans fotoğraflarının dahil olduğu biçimde dokümente edilmiştir. Dadaizmin bu etkinliği, sanatın şehre müdahale etmesi bağlamında öncü bir girişim olarak değerlendirilmektedir. Bu etkinliğe dair basılan posterde Gabrielle Buffet, Louis Aragon, Arp, André Breton, Paul Eluard, Th. Fraenkel, J. Hussar, Benjamin Péret, Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes, Jacques Rigaut, Philippe Soupault ve Tristan Tzara'nın isimleri görülmektedir (**Şekil 20**).



Şekil 20: Gezinti & Ziyaret

Gezinti & Ziyaret: Dada 1. Ziyaret: Saint Julien le Pauvre Perşembe 14 Nisan Saat 15:00 (Poster - Excursions & Visites Dada 1^{ère} visite: Saint Julien le Pauvre Jeudi 14 Avril A 3 h). Princeton Üniversitesi Kütüphanesi, Grafik Sanatlar Koleksiyonu'nda bulunmaktadır.
https://blogs.princeton.edu/graphicarts/2009/01/eluards_dada_journal_proverbe.html

Bugün bu yürüyüşe dair fotoğraflardan birisinde yer alan 11 isim görülmektedir (Şekil 21). Dadaizmin seçilen mekanlara düzenli ziyaretler düzenlemeyi planladığı ve bu mekanların olağan ve sıradan mekanlar olduğu görülmektedir.



Şekil 21: 14 Nisan Dada Yürüyüşü

14 Nisan 1921 Perşembe günü çekilen fotoğrafta yer alan isimler, soldan sağa Jean Crotti, Asté D'espargès, André Breton, Jacques Rigaut, Paul Eluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara ve Philippe Soupault.
<http://dadasurr.blogspot.com.tr/2011/10/excursions-et-visites-dada-1ere-visite.html>

Dadaizmdeki bu kentsel eylem sanatlarda daha önce görülen hareketin temsilinden gerçek yaşam içinde eylemin kendisinin pratiğine geçişi örneklendirmesi noktasında önemlidir. Dada etkinliğini betimlemeden hareket olgusunun önceki dönem sanatçıları ve sanat akımlarında nasıl ele alındığını göstermek yerinde olacaktır. Fütürizm akımında hareket olgusunu resim ve heykel gibi geleneksel temsil araçlarıyla yakalamak amaçlanmıştır. Öncesinde hareket olgusunun görsel temsil araçlarında kayıt altına alınmasının kökeninde Étienne-Jules Marey'in 1894 tarihinde Paris'te yayınlanan "*Le Mouvement*" çalışması bulunmaktadır. Bu çalışma ertesi yıl İngilizceye çevrilmiştir (Marey, 1895). Marey, 1880'lerden itibaren gelişen insan hareketinin kronofotografik çalışmalarını kitabında incelemiştir. Kitapta mekanda insan hareketine dair yer alan görsellerin, daha sonra belirli sanatçıları ve Fütürizmi etkilediği tespit edilmektedir. Marcel Duchamp'ın 1912 tarihli "Merdivenden İnen Çıplak No.2" (Nude Descending a Staircase No. 2) çalışması (Şekil 22) ve sabit mekanda hız olgusunun temsilini sorgulayan Fütürist sanatçıların işleri bu etkilenmelere örnek gösterilebilir. Fütürist sanatçıların işlerine örnek olarak Giacomo Balla'nın "*Hareket İzleri + Dinamik Sekanslar*" (Paths of Movement + Dynamic Sequences) isimli resmi (Şekil 23) ve Umberto Boccioni'nin "*Mekanda Sürekliliğin Eşsiz Formları*" (Unique Forms of Continuity in Space) isimli heykeli sayılabilir (Şekil 24).



Şekil 22: Merdivenden İnen Çıplak No.2

Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak No.2 (*Nude Descending a Staircase, No. 2* (Nudescendant un escalier n° 2;), 1912, tuval üzerine yağlıboya, çerçevesiz ölçüleri 147 x 89.2 cm, Philadelphia Museum of Art. <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51449.html>



Şekil 23: Giacomo Balla, Hareket İzleri + Dinamik Sekanslar

Giacomo Balla, Hareket İzleri + Dinamik Sekanslar (Paths of Movement + Dynamic Sequences; Linee andamentali + successioni dinamiche;), 1913, tuval üzerine aktarılmış kağıt üzerine tempera, 49x68 cm, Solomon R. Guggenheim Museum. <http://www.guggenheim.org/artwork/22625>



Şekil 24: Mekanda Sürekliliğin Eşsiz Formları

Umberto Boccioni, Mekanda Sürekliliğin Eşsiz Formları (Unique Forms of Continuity in Space), 1913, bronz, 111.44 cm, The Museum of Modern Art (MoMA). http://www.moma.org/m/tours/7/tour_stops/77?locale=en

Dada gezisine geri dönülürse Jean Crotti, Georges D'Esparbès, André Breton, Georges Rigaut, Paul Éluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Louis Aragon, Tristan Tzara, Philippe Soupault gibi isimlerden oluşan grup gezintiyi bir rehberli tur formatında tasarlamışlardır. Etkinliklerini duyurmak için basını davet etmişlerdir. Kentin sıradan yerlerini ziyaret etmeyi içeren etkinlikte sanatçılar Larousse sözlüğünden rastgele seçilen metinler okumak, gelip geçen insanlara hediyeler vermek ve insanları sokağa davet etmek gibi eylemler gerçekleştirmişlerdir. Böylece katılımcıların şaşkınlıklarını ve kayıtsızlıklarını provoke ederek eleştirel düşünme pratiğini tetiklemeyi amaçlayan sanatçılar, toplumsal yapılar ve kent dokusundaki farklılıklara dair bir farkındalık yaratmışlardır (Şekil 25).



Şekil 25: Tristan Tzara Dada Gezintisinde Kalabalığa Metin Okurken

Tristan Tzara Dada gezintisinde kalabalığa metin okurken, Saint Julien le Pauvre, 14 Nisan 1921.
<http://glasstire.com/2012/11/23/the-ten-list-walk-as-art/excursion/>

Dada gezileri ve Sürrealizmde görülen mekanda eylem üretme amacıyla yapılan gezintiler (deambulation) temsilin yerine eylemin kendisini geçirmenin tarihsel dayanak noktalarıdır. Bu kentin ve hareketin temsilinden yürüyerek kentin yerleşimine doğru bir harekettir. Bu haliyle flâneur figürünün kayıtsız gözlemci halinden, aktif bir katılımcıya dönüldüğü görülmektedir (Coverley, 2012, 184; Baudelaire, 2003 &

Benjamin, 2007). Dadaizm yürümeye bir anlam tabakası katmaya çalışmaktadır. Bu anlam sanatın sadece görsel haz veren bir nesne üretiminden ziyade, mekana ve performansa dayalı bir deneyim olarak kavranmasıdır. Kent ve çevre yeni bir vizyonla ele alınmaya başlanmıştır. Dada ve Sürrealizm bu vizyonu eylemin kendisiyle gerçekleştirirken Fütüristler hareket eden insanlar, hayvanlar, araçlar veya şehrin ışıklarını, perspektif kaçış noktalarını çoğaltarak, geleneksel temsil araçlarının içinde kalarak gerçekleştirmişlerdir. Diğer bir deyişle hareketi kavramsallaştırmışlar, ama yine temsil noktasında kalmışlardır. Kent mekanının sessel, görsel ve dokunsal algısının keşfi eylemin kendisine uzanan bir estetik deneyime ulaşmamıştır.

1920’lerde Dadaist sanatçıların kentsel eylemler gerçekleştirmeleri mekan ve zamanı bir araç ile temsil etmektense direk deneyime tabi tutmaları açısından önemlidir. Dadaist sanatçıların 14 Nisan 1921 tarihinde gerçekleştirdikleri etkinlik bir daha tekrar edilmemiştir. Planladıkları birçok çok gezinti olmasına rağmen bir daha gerçekleşmemiştir. Francesco Carreri bunu “*Çalışma, eylemin kendisinden ziyade, performe edilecek bir eylem düşüncesinde yatmaktadır*”, diyerek yorumlamaktadır (Carreri, 2009, 78).

Paris’te Dadaist sanatçılarca gerçekleştirilen Saint-Julien-le-Pauvre’daki etkinlik bir nesne üretmeden, kentsel bir eylemi içermektedir. Bu bir nesneye değil, mekana verilen önemi göstermektedir. Sanatçının bedeniyle ve söylemleriyle mekana müdahalesidir. Doğadaki bir olgunun yeni yorumlanma biçimi sadece sanatta değil, yaşamın bizatihi içinde uygulanmaktadır. Bu yaklaşım avangard sanat akımlarının sanatla yaşamı birleştirme arzularıyla paralel bir biçimde okunabilir (Bürger, 2004). Bu etkinlikle birlikte o zamana kadar sadece mimarlar ve şehir plancılarının alanı olarak görülen kentsel müdahalenin sanatçılar tarafından gerçekleştirildiği görülmektedir. Dadaizm öncesi süreçte sanatçılar kamusal alana, meydanlara ve parklara heykeller, enstalasyonlar ya da dekoratif objelerle müdahale etmişlerdi. Dada eylemi ise kentte farklı bir yöntemle iş yapma olasılığını göstermiştir. Dadaist sanatçılar mekana bir nesne yerleştirmeyi değil, direk mekanı sorgulamayı tercih etmişlerdi. Eylemin sonunda broşürler, fotoğraflar ve makaleler gibi dokümantasyona dayalı belgeler kalmıştır.

Günlük yaşamın bu olağan aktivitesi Dada grubu tarafından “*nihilist*” bir refleksle gerçekleştirilmiştir. Eylemin düşüncesinin kendisi, eylemden daha önemli bir

noktadadır. Eylemin sonuca ulaşması önemli değildir, çünkü eylem başlarken, bitmiş durumdadır. Çok az kişinin farkında olduğu bir yer olarak terk edilmiş bir kiliseye gidilmesi ve bunun ardından yatan neden bilinmemektedir. Çok az ziyaret edilen, sıradan ve kullanışsız mekan birçok kişi için varlığından bihaber durumdadır. Dada böylece olağan olanın keşfinin peşinde kentin bilinçaltını araştırmaktadır. Bu yaklaşım daha sonra Sürrealizm ve Sitüasyonizm tarafından devam ettirilecektir. Paris'in kendisini sanatsal deneyim için ideal bir mekan olarak sunması, Sürrealist ve Sitüasyonist pratiklerde farklı bağlamlar içerisinde devam ettirilecektir.

6.4.2. Sürrealizm'de Bir Sanatsal Edim Olarak Yürümek

1924 yılı Mayıs ayında Paris'te mekana müdahale bağlamında bir etkinlik daha gerçekleştirilmiştir. Bu sefer amaçlanan seçilmiş bir alanı ziyaret etmek değil geniş ölçekli bir doğal alana düzenlenen rastgele bir yolculuktur. Dadaist kent müdahalesinden Sürrealist müdahaleye geçiş gerçekleştirilmiştir. Louis Aragon, André Breton, Max Morise ve Roger Vitrac Fransa merkezinde açık alanda bir dolaşma etkinliği tertiplemişlerdir. Yolculuk Paris'ten hareketle haritada rastgele seçilen Blois'e önce trenle seyahati ve oradan yaya yürüyüşünü kapsamaktadır. Günlerce süren bir yürüyüş ve yürüyüş esnasındaki diyaloglarla uyanık yaşam ve düş yaşamı arasında bir tür keşif gerçekleştirilmiştir. Breton daha sonra Sürrealist Manifestolar arasına girecek olan "*Çözünür Balık*" metnini bu gezi sonrasında kaleme almıştır. Avangard flâneurlerin kentin ve doğanın gizlerini keşfettiklerini ve kent fragmanlarını biriktirip kent düzenini alt üst eden kolajlar hayal ettiklerini söylemek olasıdır (Artun, 2006, 86-87). Bu gezi, Sürrealizmin düşüncenin gerçek fonksiyonu olarak sözselsel, yazınsal ya da herhangi bir araçla sade ve net otomatik yazı ile kendini ifade etme stratejisinin parçalarından birisi haline gelmiştir.

Gezinin herhangi bir amacı ve hedef noktası yoktu. Böylece bir tür gerçek mekanda otomatik yazma edimi olacaktı. Yazınsal ya da edimsel ortada zihinsel bir topografyanın haritasını baz alan yürüyüş yapılmaktadır. Dadaist dolaşma eylemiyle arasındaki temel fark burada bir kentte değil boş bir arazideki yürüyüşün olmasıdır. Amaçlanan geniş ve iskan özelliği olmayan arazilerde gezerek gerçekliğin ötesindeki düşselsel dünyaya varma arzusudur. Sürrealist eylem zaman-dışı bir evrene dair sorgulamalarda bulunur. Bu evren kendisini bu alanda görünür kılmaktadır ve Sürrealist dolaşma eylemi burada gerçekleştirilmektedir. Yürüyüş yolu kendisini açar

ve birey yürürken kendisini bir tür anlama eyleminde bulacaktır. Bu şekilde Freudyen bir tanımlamayla zihnin farklı katmanlarına ulaşılmaktadır.

Andre Breton bu dolaşma eylemiyle ilgili şunları söylemektedir:

“Yola koyulduk...Ama hangi yollar? Maddi yollar mı? Tinsel yollar mı? ...Bu iki yol türünü birleştirme düşüncesine sahiptik...Blois’den başladık,bu haritadan rastgele seçtiğimiz bir kasabaydı...Şansa dayalı olarak ilerleme konusunda anlaştık...Herhangi bir amacın olmaması, bizi gerçeklikten uzaklaştırmıştı.” (akt. Carreri, 2009, 83).

Böylece Sürrealist dolaşma yürümeyle gerçekleştirilen bir tür hipnoz ve kontrol kaybına neden olmaktadır.

6.4.3. Dadaizm ve Sürrealizm’de Bir Sanatsal Edim Olarak Yürümek

Dada’nın 1921 Nisan’ındaki yürüyüşünden sonra ilan ettiği diğer yürüyüşler hiçbir zaman gerçekleşmedi. Sürrealizm içerisinde de sadece bahsi geçen yürüyüş yapılmıştır. Paris civarındaki farklı dolaşım rotaları Sürrealist eylemler içerisinde devam eden önemli pratikler arasına girmiştir. Louis Aragon’un “*Paris Köylüsü*” (Le Paysan de Paris) romanı kırsal bir gezinmenin evrimleşmiş halidir (Aragon, 2004 & 2018). Louis Aragon, André Breton, Max Morise ve Roger Vitrac’ın gerçekleştirdikleri ve dört Parislinin kırsalda kayboluşu olarak tanımlanabilecek yürüyüş sonrasında bu roman, bir köylünün gözünden Paris’i göstermektedir. Köylü böylece Modernizm ve onun sembolü metropol ile karşılaşmaktadır. Kitap modern kent içinde olağan günlük yaşamda saklı mucizeleri gösteren bir tür şehir rehberi olarak değerlendirilebilir. Sözgelimi Buttes-Chaumont Parkı’na yapılan bir gece gezisi, şehrin sembol noktalarından birisine yapılmaktadır.

Paris Köylüsü romanında kent yürüyüşler, karşılaşmalar, buluntu-nesnelerin keşfi, beklenmeyen etkinlikler ve kolektif oyunların gerçekleştiği bir mekandır. Kentin mekanlarının algısına dair yeni bir öneri oluşturmak aynı biçimde Sitüasyonizm’de de karşılaşılan bir olgudur. Sitüasyonist kartografideki akışken kentte kentin çevresinde gerçekleştirilen yürüyüşler neticesinde ortaya çıkan haritalar görülmektedir. Kent böylece yaya üzerinde bir tür duygu etkisi yaratır.

Fütürizmde kent akışkandır ve bir hıza sahiptir. Dadaizmde ise kent içindeki olağanlıklara ve gülünçlüklere dikkat çekilmektedir. Burjuva toplumu kentinin yapısına dair komik sorunlar deşifre edilmekte ve bu yapılar kurumsal eleştiriye içermektedir. Dada negatif ve nihilist yapıdadır. Sürrealizm pozitif ve bilinçaltına yönelik bir kuram geliştirmiştir. Dada negativizminin içinden çıkarak psikanalizin

kullanımıyla yaşamda saklı olan “şeyi” bulmaya adanmışlardır. Sürrealizmde kent mekanı zihnin yapısı gibi karmakarışıktır. İçinde saklı olan şeyi ortaya çıkarmak ve kolay görünür olmayana görünür hale getirmek gerekmektedir. Sürrealizm bir bireyin kent gerçekliğiyle olan ilişkisine dair psikolojik bir araştırma ve geliştirme yapısına sahip olmaktadır. Bu yazı yazma ve hipnoz seansları/rüya yorumlarıyla olabileceği gibi 1924 tarihli etkinlikte görüldüğü gibi yürümeyle de gerçekleştirilebilir.

Böylece Sürrealizm’de kent içinde kaybolunacak ve günlük mucizelerin keşfedileceği bir deneyim alanı üretmektedir. Sürrealizm 1960 sonrası sanatta yürümenin bir amaç haline gelmesine öncü olarak yaşamın doğal, günlük ve olağan aktivite biçimini gerçekleştirmiştir. Bu aşamadan sonra yürümek Sitüasyonizm’de görülecektir. Sitüasyonizm Sürrealizmi Dada’nın ürettiği sanatsal yürüme edimini neticelendirememekle itham eder. Sanatsal nesne olmaksızın ve herhangi bir temsile girişilmeksizin anonim, kolektif ve devrimci bir sanat eylemine yol açacak yürüme pratiği, Lettrizm ve Sitüasyonizm ile farklı bir noktaya evrilir. Bunun ardından Arazi Sanatı, Minimalizm ve devamında gelişen süreçte Richard Long, Hamish Fulton ve Robert Smithson gibi isimlerle birlikte günümüze gelen süreçte yürümeyi içeren sanatçıların üretimleri ayrı bir tarihsellik oluşturmaktadır.

6.5. Sitüasyonist Enternasyonal ve Sürüklenme

Sitüasyonist Enternasyonal’den önce İsidore Isou öncülüğündeki Fransız avangard akımı Lettrizm kentte sürüklenmeye dayalı bir kuram geliştirmişti. Kentin çeperlerinde zaman geçirmeyle ve bilinçaltı kavramıyla tanımlanan sürrealist kent Lettrist’lerde, kent kullanımına ve yolculuklara dair bir rehber, bir kılavuz formunda edebi bir akıma dönüşmüştür. 1955 yılında Jacques Fillon, Paris’te Place de la Contrescarpe’da bulunan ve Lettrizm Merkezi olarak tanımlanan yerden başlayıp yürüyerek, bir tür egzotizm ve kimlik rotaları içeren “*Paris’in Tanımlı Rehberi*”ni (Description raisonnée de Paris: Itineraire pour une nouvelle agence de voyages) kaleme almıştır (**Resim 21**). Sitüasyonizm’de temel kavramlardan birisi olan “sürüklenme” sözcüğü ilk kez Ivan Chtcheglov tarafından kaleme alınan “*Yeni Kentçilik Formülü*”nde (Formulaire pour un urbanisme nouveau) 1953 yılında kullanılmıştır (Knabb, 2006). Bu yazı kentin sakinlerinin temel pratiğinin sürekli bir sürüklenme olduğunu belirterek aslında o kentte yaşayanlar tarafında sürekli değiştirilen bir kent yapısından bahsetmektedir. Kent içinde manzaraların farklı

saatlerine ve bireyin değişken ruhsal durumlarına bağlı olarak farklılaşan algılar kent algısında bir yön yitimi duygusu yaratmaktadır. Bu algı sürecindeki uyaranları derleyen ve düzenleyen ise Guy Debord olmuştur. Debord, 1955 yılında “*Kent Coğrafyasının Eleřtirisine Giriş*”i (Introduction a une critique de la géographie urbaine) kaleme almıştı ve sürüklenmeyi şu şekilde tanımlamaktaydı:

“En temel Sitüasyonist uygulamalardan biri, çeşitli ortamlar arasındaki hızlı bir geçiş tekniği olan, *dérive*’dir [“sapma”]. *Dérivelar* oyunbaz-yapıcı bir tavır ve psikocoğrafik etkilerin farkındalığını içerir ve dolayısıyla klasik yolculuk ya da gezinti kavramlarından epey farklıdır” (Debord,2008;42 & Knabb, 2006).

DESCRIPTION RAISONNÉE DE PARIS (Itinéraire pour une nouvelle agence de voyages)

Le centre de Paris est la région de la Contrescarpe, de forme ovale, dont on peut suivre le pourtour en trois heures de marche environ. Sa partie nord est constituée par la Montagne-Geneviève; le terrain descend en pente douce vers le sud. Les habitants sont très pauvres, et généralement d’origine nord-africaine. C’est là que se rencontrent les émissaires de diverses puissances mal connues.

A une heure de marche vers le sud, on parvient à la Butte-aux-Cailles, d’un climat doux et tempéré. Les habitants sont très pauvres, mais la disposition des rues tend à la somptuosité d’un labyrinthe.

A quarante-cinq minutes de marche en direction de l’ouest, on trouve fréquemment, de 19 heures 30 à 8 heures, un square dépeuplé, d’une topographie surprenante, communément nommé « square des Missions Etrangères ».

A trente minutes de marche vers le nord-est, plusieurs passages parallèles, qui ne mènent nulle part, délimitent une petite agglomération chinoise. Les habitants sont très pauvres. Ils préparent des mets compliqués, peu nutritifs et fortement épicés.

Au nord-ouest, à une journée de marche, s’étend le désert de Retz, d’un abord extrêmement difficile, peuplé de rares indigènes sauvages et tard venus. Dans cette contrée peu sûre, la légèreté n’est pas de mise. Au cœur du désert de Retz on découvre les célèbres « fabriques », le chef-d’œuvre architectural du dix-huitième siècle, arbitrairement édi-fiées parmi la luxuriante végétation ambiante, à seules fins de jeux spontanément psychogéographiques.

A cinquante minutes de marche au nord de la Contrescarpe, après avoir traversé une île pratiquement déserte, appelée depuis très longtemps « île Louis », on rencontre un bar isolé, lieu de réunion constant des Polonais. Ils sont très pauvres. De sorte qu’on y trouve une vodka excellente pour un prix modique.

En poursuivant la route vers le nord, à deux heures de marche, on arrive au lieudit « Aubervilliers », plaine coupée de canaux inutilisables. Le climat y est froid, les chutes de neige fréquentes. Le jeu de la grenouille s’y pratique. Les habitants, très pauvres, parlent naturellement l’espagnol. Ils attendent la révolution. Ils jouent de la guitare et ils chantent.

Tels sont les intérêts de la *dérive* bien menée.

Jacques FILLON

şekil 26: Paris’in Tanımlı Rehberi

Jacques Fillon, Paris'in Tanımlı Rehberi (Description raisonnée de Paris: Itineraire pour une nouvelle agence de voyages)', 1955. <http://lantb.net/uebersicht/?p=8679>

Sitüasyonistler geçmişten gelen bir teoriyi reforme etmemiş, gece ve gündüz kent etrafında dolaşarak teoriyi pratik üzerinden inşa etmişlerdir. Bu onların akademi, entelektüalizm ve bilimin bir gösteriye dönüşmesinin karşısında konumlanmalarını sağlamıştır. Sitüasyonizm açısından üç ana kavram oldukça önemlidir: Sitüasyon, psikocoğrafya ve sürüklenme. Sitüasyon, *“üniter bir çevrenin ve olayların bir oyununun kolektif örgütü tarafından somut ve kasıtlı bir şekilde inşa edilen bir “hayat anı” olarak tanımlanan durumların yaratılmasıdır”*. (Debord, 2008; 34). Psikocoğrafya bilinçli bir şekilde düzenlenmiş olup olmadığına bakılmaksızın, coğrafi ortamın bireylerin duygu ve davranışları üzerinde yarattığı belirgin etkilerin incelenmesidir (Debord, 2008, 61). Sürüklenme ise kentsel koşullarla ilintili deneysel davranış şekli ve değişken ortamlarda geçici olarak yer değiştirme tekniğidir.

Böylece kent sokaklarındaki rastgelelik ile tahmin edilebilir olan süreçlerin gözlemlenmesi üzerine bir deneysel yöntemin ortaya çıktığı görülmektedir. Guy Debord 1956 yılında kaleme aldığı *“Sürüklenme Teorisi”* (Thorie de la derive) ile birlikte teorik olarak *“sokaklardaki rastgelelik ile tahmin edilebilir olan belirli bazı süreçlerin gözlemlenmesine”* dair deneysel yöntemleri belirlemek üzere yola çıkmış, 1956 yılında ise Sürüklenme Teorisi ile Sürrealist gezintinin ötesini teorik olarak tanımlanmıştır.

“Bu etkinlikte şans insanların düşündüğünden daha önemsiz bir unsurdur: bir *dérive* bakış açısından şehirlerin belli bölgelere girişin ya da çıkışın şiddetli bir şekilde önüne geçen sabit akımlara, değişmez noktalara ve vortekslere sahip psikocoğrafik konturları vardır”. (Debord, 2008, 42).

Sürüklenme eylemi şans reddetmemiştir, ama inşa edilmiş bir eylemdir. Bu edimde analiz edilen çevrenin doğrultularının psikocoğrafi haritalarına dayalı olan hazırlık önemlidir. Bunun sonrasında araştırma yapılacak alan bina, mahalle, kent bölgeleri ve kente kadar ulaşabilecek karmaşık bir yapıya kadar genişleyebilir. Sürüklenme, benzer farkındalık ve bilinç düzeyindeki iki ya da üçlü gruplarla gerçekleştirilir. Bunun nedeni farklı grupların deneyimlerinin karşılaştırılmasıyla nesnel sonuçlara varılmasının bir yöntembilim olarak ortaya konulmasıdır. Gezinti süresi bir gün olarak tanımlanır. İklim değişiklikleri, duraklamalar, yön yitimi ve araç kullanma zorunluluğu gibi öngörülemez durumların ortaya çıkma olasılıkları nedeniyle bu süre hafta ya da aylara kadar uzanabilir. Buna dair Debord, Saint-Lazare Garında geçirilen bir günlük sürüklenmeden veya atılan turlardan, yıkılma durumundaki evlere geceleri gizlice

girmekten, grev sırasında Paris’te amaçsızca gezmekten ve girilmesi yasak olan su altı dehlizlerinde gezmekten örnekler vermektedir. Sürüklenme kuramı daha önce gerçekleştirilmeyen etkili bir kartografyanın tanımlanmasını amaçlamaktadır.

11 Haziran 1954 günü, Galeri du Passage’da “66 *métagraphie influentielles*” adlı Lettrist sergi açılmıştır (**Şekil 27**). Bu sergideki Gil J. Wolman’ın “*Métagraphies Influentielles*” adlı yapıtı gazete küpürlerinden oluşan görüntü ve yazı kolajından, Gilles Ivain’in yapıtı Paris haritası üzerine bir küreden kesilerek çıkartılmış adalar, takımadalar ve yarım adalardan oluşmaktadır (**Şekil 28 ve Şekil 29**). Bu yapıtların temel mesajı şudur: Bireyin yapması gereken kentin içinde kaybolarak kendi kentini keşfetmektir. 1957 yılında Sitüasyonist Enternasyonel’in temel dokümanları olarak Asger Jorn ile Guy Debord “*Fin de Copenhague*” ve “*Mémoires*” kitaplarını kaleme almışlardır (**Şekil 30 ve Şekil 31**). Asger Jorn göstergeler olarak Danimarka’ya has sembelleri kullanırken, Guy Debord kentsel anılar ve hafıza kayıplarına dair olarak kentin parçalarını keserek sürüklenme izlerini göstermiştir.

AVANT LA GUERRE

L'Internationale Lettriste présente à la Galerie du Passage

66 métagraphies influentielles

de André-Frank Conord, Mohamed Dahou, Guy-Ernest Debord, Jacques Fillon, Gilles Ivain, Patrick Straram, Gil J Wolman.

" C'est parce qu'ils croyaient au pouvoir des mots et des images que les Indiens du Mexique usaient de papiers découpés. "

Pierre MABILLE

" La métagraphie n'est qu'un de nos moyens. C'est à une révolution totale que nous nous attaquons, sous le signe de l'unité. "

Gilles IVAIN

" Allez vous faire influencer. "

Gil J WOLMAN

" L'âme réside dans les images, telles qu'elles subsistent dans le souvenir, "

ANKERMANN

" Il y a un pouvoir influentiel et, ce qui est heureux : c'est nous qui l'avons et l'employons. "

Patrick STRARAM

" Les chasseurs au bord de la nuit. "

René MAGRITTE

" Rien ne saurait momentanément nous attacher, sinon par son utilité révolutionnaire de *provocation* : ce qui se joue, c'est la prise du pouvoir. "

Guy-Ernest DEBORD

GALERIE DU PASSAGE

Passage Molière — Entre les 53, rue Quincampoix et 157, rue Martin (Métro Rambuteau).

Téléphone : TUR. 42-39

Ouverture le 11 Juin à 17 heures.

Şekil 27: Avant La Guerre

Gil J Wolman tarafından organize edilen "66 métagraphies influentielles", 1954, sergi afişi.
<https://debordiana.noblogs.org/2011/07/%C2%AB-metagraphies-influentielles-%C2%BB-juin-1954/>



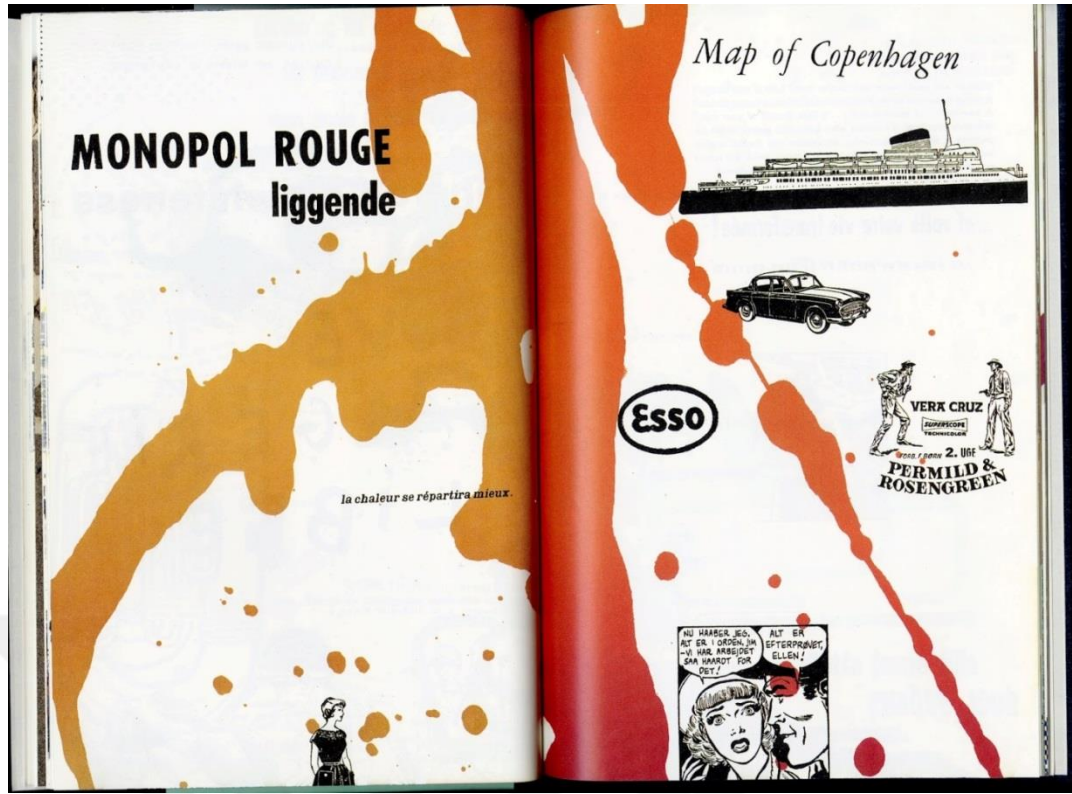
Şekil 28: Métagraphies Influentielles

Gilles J Wolman, “Métagraphies Influentielles”, 1954. <https://debordiana.noblogs.org/2011/07/%C2%AB-metagraphies-influentielles-%C2%BB-juin-1954/>



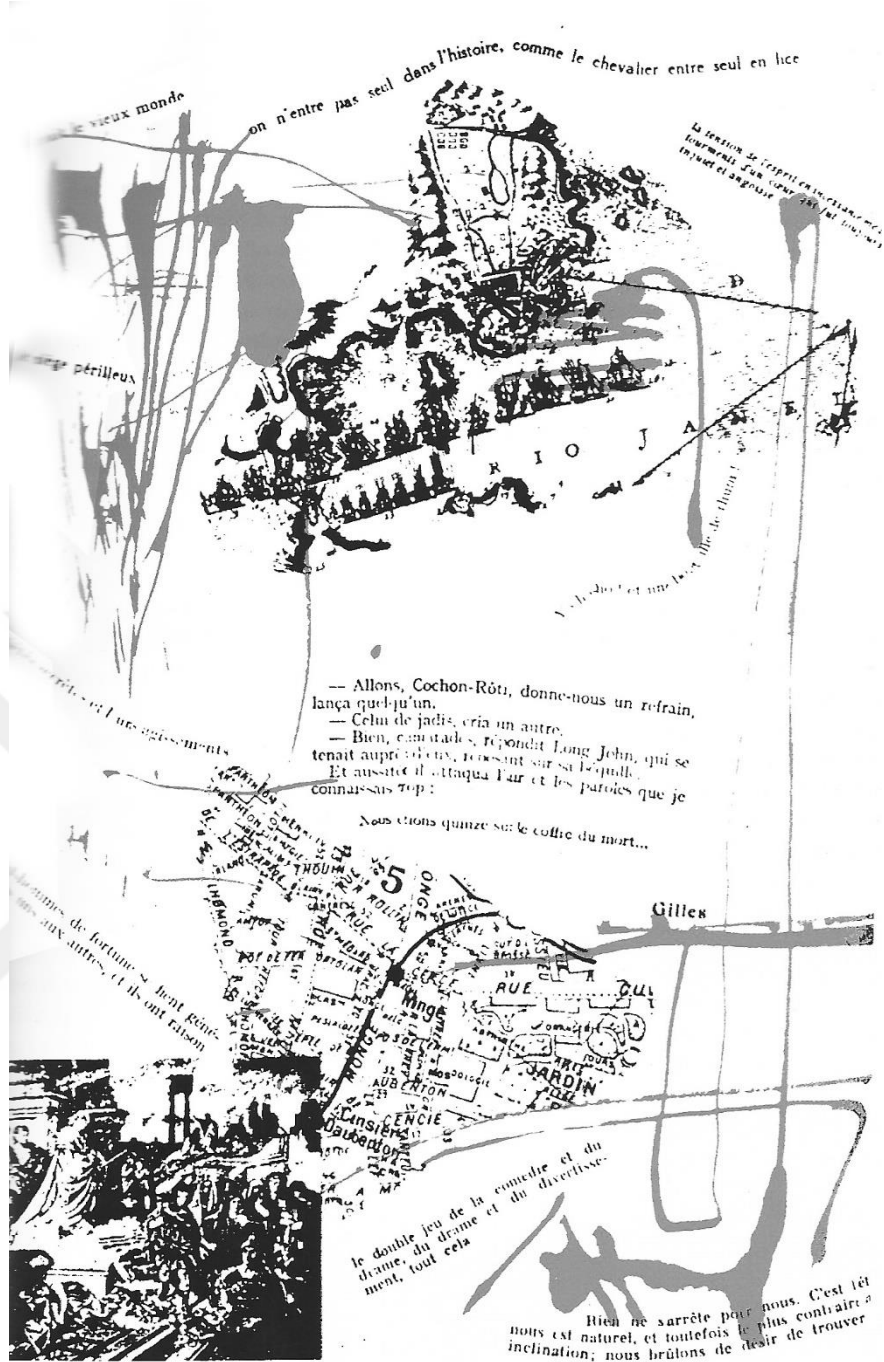
Şekil 29: Metagraphie

Gilles Ivain, “Metagraphie”, 1952. <https://www.pinterest.co.uk/pin/844565736343461382/>



Şekil 30: Fin de Copenhague

Asger Jorn, "Fin de Copenhague", 1957. <https://situationnisteblog.wordpress.com/2015/11/24/fin-de-copenhague-1957/>

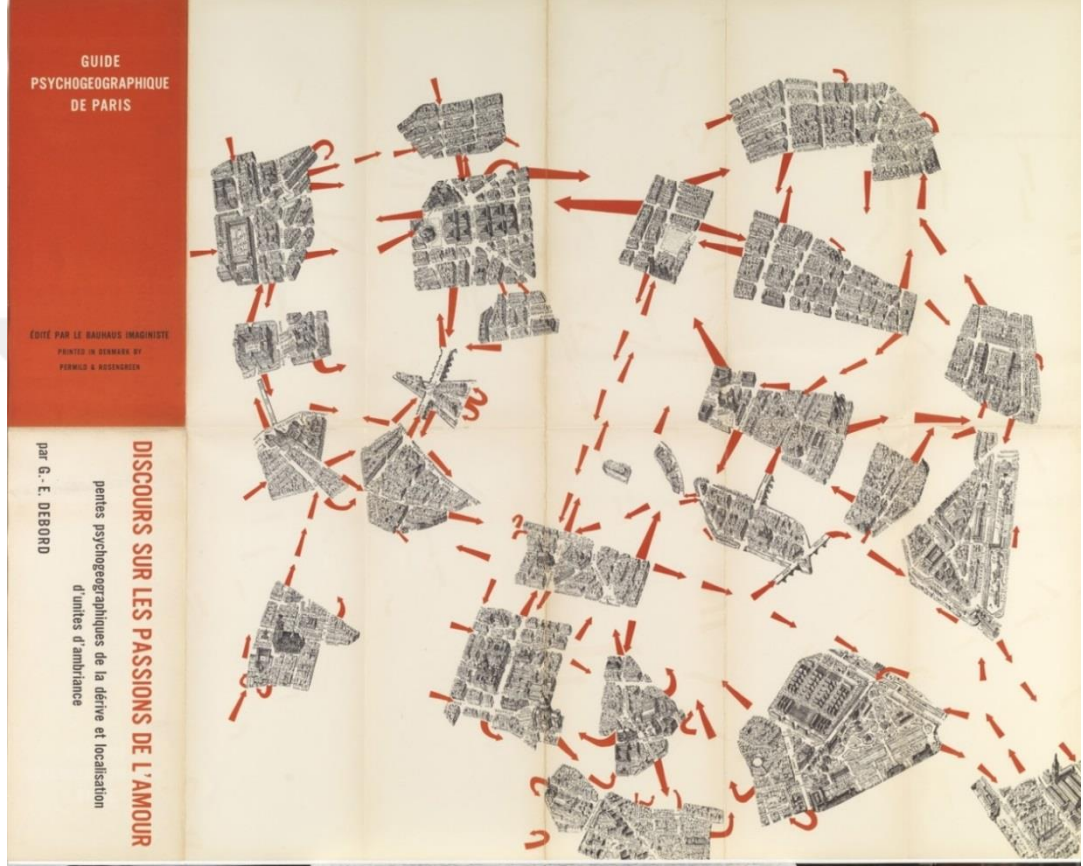


Şekil 31: Memoires

Guy Debord, "Memoires", 1959. <https://conversations.e-flux.com/t/debord-and-jorns-memoires-and-the-spectacle-today/2625>

İlk Sitüasyonist psikocoğrafya haritası Debord'un "*Paris'in Psikocoğrafik Rehberi*" (Guide psychogéographique de Paris) adlı üretimidir (**Resim 32**). Bu yapıt katlanır bir harita formundadır ve kullanıncı kentte kaybolmaya davet etmektedir. Guy Debord kenti betimlemek için turizm formunu kullanmaktadır. Harita Paris'i parçalar halinde büyütülmüş olarak gösterir ve kentin tarihi merkezinden parçalar yüzeyde yer

almaktadır. Alımlayıcıya, psikocoğrafik analize dayalı tektip çevreleri birleştiren okları takip etmesi anlatılmaktadır. Kent önce öznel olarak deneyimlenmiştir ve diğer birey bu kez kendisi onu ölçümleyecek ve diğerleriyle karşılaştırarak mekanları ziyaret edecektir. Böylece de kendi iç dürtülerini takip etmesiyle ortaya farklı duygulanımlar çıkacaktır.



Şekil 32: Paris'in Psikocoğrafik Rehberi

Guy Debord, “Paris’in Psikocoğrafik Rehberi” (Guide psychogéographique de Paris), 1957.
<https://www.macba.cat/en/guide-psychogeographique-de-paris-discours-sur-les-passions-de-lamour-pentes-psychogeographiques-de-la-derive-et-localisation-dunites-dambiance-3779>

Guy Debord’un “Çıplak Kent” (The Naked City) çalışmasında yönünü kaybeden semtler, yeryüzü parçaları ve araziler duygusal gerilimler nedeniyle yön yitimine yol açmakta ve birbirlerini etkilemektedirler (Şekil 33). Kısımların tanımı, levhalar arasındaki uzaklıklar ile vektörlerin kalınlıkları deneyim kazanmış ruhsal durumların yansımalarıdır. Her iki haritanın ortak özellikleri semtlerdeki yolları göstermemesi ve yol işaretlerinin üzerlerinin çizilmeleridir. Sürüklenme parçaları boşluktaki izleri ve anılarla yokluklar arasındaki zihinsel gezintileri işaret etmektedir. Guy Debord’un haritaları takımadalara, gezinme sonucunda üzerinde iz oluşmuş bir dizi ada kentlere referans vermektedir. Haritalarda kullanılan terimler şu referansları taşımaktadır:

Yüzer levhalar, adalar, akıntılar, girdaplar ve sürüklenme. Rasyonel ve irrasyonel, bilinçli ve bilinçdışı, sürüklenme ediminde bir araya gelmektedir. İnşa edilen gezinme araştırılacak yeni mntıklar, yaşanacak yeni mekanlar ve yürünecek yeni yollar oluşturarak, üretmektedir. Gezinme yeni bir medeniyetin bilinçli ve toplu olarak inşa edilmesine yol açacaktır. Bu burjuva kentin oyunsu kente dönüştürülmesidir.



Şekil 33: Çıplak Kent

Guy Debord, “Çıplak Kent”(The Naked City), 1957. <https://paulwalshphotographyblog.wordpress.com/2013/07/08/the-naked-city/>

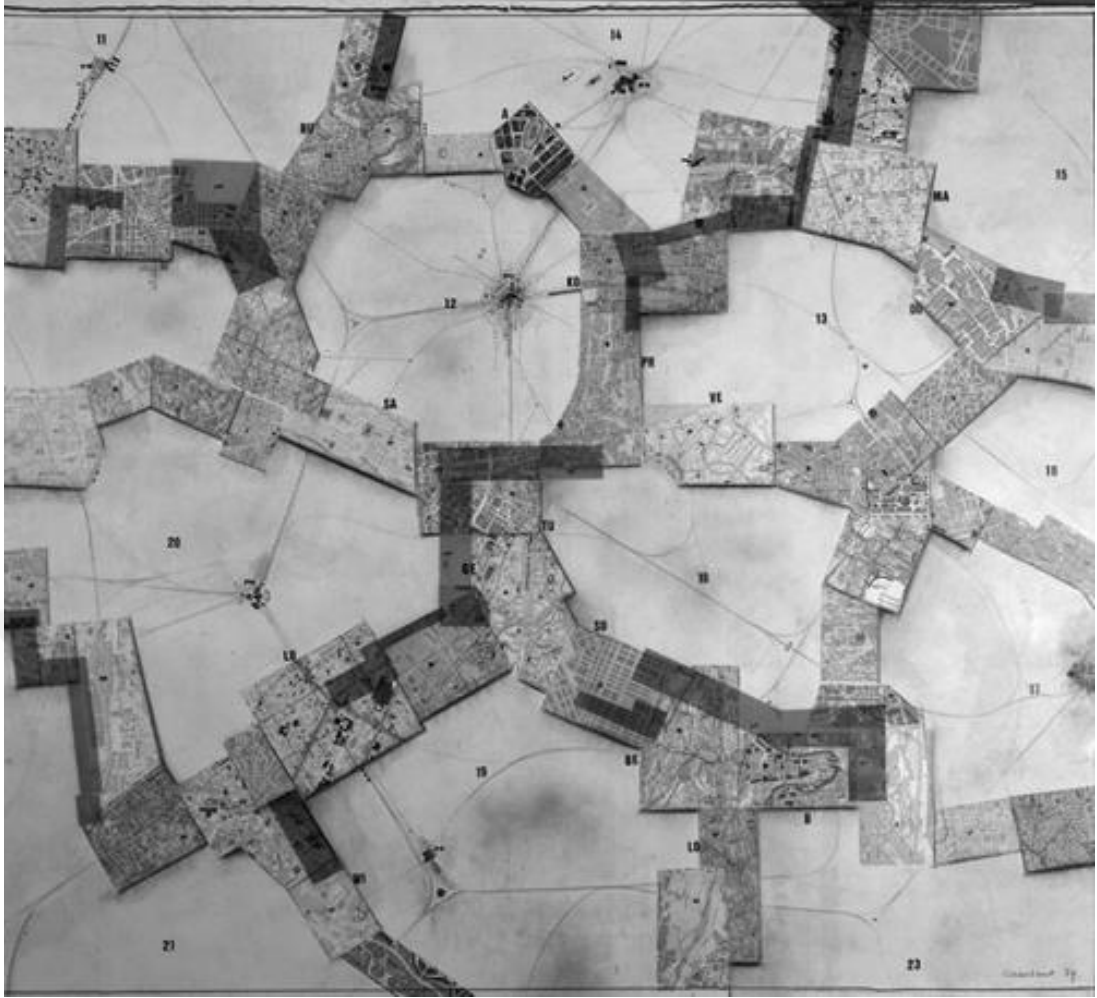
Sitüasyonistler, bilinçsiz rüya kent yerine oyunbaz ve spontane bir kent önerisini getirmişlerdir. Sitüasyonizm Sürrealist gezinmenin rastgeleliliğinin yerine, oyunun kurallarını getirmiştir. Oyun, kendi kuralları olan yaratıcı bir etkinlik olarak sosyokültürel kısıtlamalardan özgürleşen ve sosyal kontrolü yok eden estetik ve devrimci bir tasarımdır (Huizinga, 2006). Sitüasyonist kuram çalışma yaşamına dair kayıtsızlık ve toplumsal zamanın kullanımının değişmesi gerekliliğine dair bir bileşkeye sahiptir. Üretim sistemindeki dönüşümler ve otomasyondaki ilerlemeyle daha çok serbest zaman kazanılacaktır. Böylece, serbest zamanın iyi korunması ve inşa edilmesi gerekmektedir. Çünkü uyarılan sözde ihtiyaçlar üretilerek, toplum kapitalist tüketim sisteminin içine çekilmektedir. Bu Guy Debord’un “*Gösteri Toplumu*” tezinin özetidir (Debord, 1996). İşçiler, serbest zamanlarında gelirlerini sistem içinde

tüketecek biçimde sarmalanmaktadır. Bu yüzden serbest zamanın, oyuna ayrılması gereken bir zaman olması gerekmektedir. Toplumsal zaman ve mekanın yeniden inşası ile sistemin kurallarından kaçmak ve yeni özgürlük mekanları gerçekleştirmek mümkündür. Durumların inşa edilmesi kentte yeni davranış şekilleri oluşmasını ve kentte yaşamın daha özgür bir toplumda nasıl olabileceğine dair anları yaşayarak deneyimlemeyi tanımlamaktadır.

Sitüasyonistler psikocoğrafik sürüklenmeyi, kenti çıplaklaştırmak ve kentin yer aldığı alanları geri kazanmak için oyuna dayalı bir yol ve yöntem olarak görmüşlerdir. Kent bireyin zevkine göre kullandığı ve yararlandığı bir şeydir ve ortak yaşam sürmek adına farklı davranışların deneyimleneceği bir mekan ve eğlenceli-yapıcı bir zamana dönüştürüleceği alandır. Burjuvanın mutluluk olarak sattığı ev, mekan ve kentin terim ve imgelerine karşı çıkmak gerekmektedir. Yürümek böylece bir ihtiyaç değil, zevk ve macera için kentte yapılacaktır. Sitüasyonist durum inşası bunun için gereken maceraların oluşturulmasıdır. Buna dair bir anı, Ralph Rumney tarafından şu şekilde aktarılmaktadır:

”Paris’te bir cafeden diğerine gezindik, adımlarımız ve eğilimlerimiz bizleri nereye yönlendirdiyse oraya gittik. Çok az parayla idare etmek zorundaydık. Nasıl idare ettiğimize hala hayret ederim. Paris’te son derece ince eleyerek sık dokunmuş bir bölgede sürüklendik. Bir yerden diğerine gitmek için, etrafından dolandığımız güzergahlar keşfettik. (...) Benim için Paris hala Montparnasse, Saint-Germain-des-Prés ve the Rue de la Huchette tarafından çevrelenen bir çember olarak kalmıştır (...) Kent içinde bazı yerler keşfediyorsunuz ve buraları, bir barda size iyi davrandıkları ya da aniden kendinizi iyi hissettiğiniz için takdirle karşılamaya başlıyorsunuz. Bunun bir yerden ziyade, bir başka yer için hissettiğiniz duyguyla ilgisi var. Debord tarafından yazıldığı gibi, eğer doğru haleti ruhiye içinde iken bir sürüklenmeye çıkacak olursanız, doğru yere takılacak olduğunuz kesindir.” (Rumney, 1999, 65- 66).

Constant’ın Yeni Babil (New Babylon) çalışması sürüklenmenin üç boyutlu bir mimari formudur (**Resim 34**). 1956 yılında, Alba’da, Asger Jorn ile Pinot Gallizio’nun Hayalci Bauhaus’u kapsamında Deneysel Laboratuvar kurgulamışlardır. Constant batı kültürünün bir eleştirisini mimarlık üzerinden yaparak, mimari avangard bir üretim gerçekleştirmiştir. Pinot Gallizio’nun sahibi olduğu bir göçebe kampını ziyaret eden Constant, işlevsel mimarinin konvansiyonel temellerinin reddinin mümkün olabileceğini görmüştür. Constant, Alba Çingenelerine yönelik bir projede çalışmaya başlamış ve yeni bir göçebe toplum için tasarlanmış bir kent hayal etmiştir. Yeni Babil oyunbaz bir kent, yeni ve maceracı bir toplumun inşa ettiği kolektif bir eserdir. Proje, sanatın ötesinde bir durumu imleyen, mimarinin ötesinde bir durumu işaret etmektedir. Bu kentte tüm sanatlar mekanın inşa edilebilmesinde bir araya gelmektedir.



Şekil 34: Yeni Babil'in Sembolik Temsili

Constant, Yeni Babil'in Sembolik Temsili (Symbolic Representation of New Babylon), kolaj, 1969.
<http://docplayer.net/64196048-Re-thinking-the-limits-of-architecture-through-the-avant-garde-formations-during-the-1960s-projections-and-receptions-in-the-context-of-turkey.html>

6.6. Arazi Sanatına Doğru

Arazi Sanatının temeli olarak Minimalizmin Amerika Birleşik Devletleri'ndeki önemli temsilcilerinden Tony Smith'in New York'ta inşaat halinde olan bir otoban üzerinde yapmış olduğu bir yolculuk öyküsü görülmektedir (Tiberghien, 1995). 1966 yılının sonunda Artforum Dergisi'nde aktarılan bu New Jersey Paralı Yol deneyimi 1960'ların sonunda araziler ve kent dışında yapılan yürüyüşlerin öncülüdür. Artforum'da yayınlanan bu metin (Wagstaff, 1966), Harrison & Wood'un Antolojisi'nde yer almaktadır:

“Cooper Union'da ellilerin ilk bir iki yılında öğretmenlik yaparken, birisi yanıma gelip daha tamamlanmamış olan New Jersey Paralı Otoyolu'na nasıl gidebileceğini sordu. Üç öğrenciyi

yanıma aldım ve Meadows'tan bir yerden New Brunswick'e sürdüm arabayı. Karanlık bir geceydi, ışık yoktu, işaret, çizgi, korkuluk yoktu, uzaktaki tepelerle kesilen, ahırlar, kuleler, dumanlar ve renkli ışıklarla benek benek olmuş dümdüz bir manzarada ilerleyen karanlık yoldan başka bir şey yoktu. Bu araba yolculuğu aydınlatıcı bir deneyimdi. Yol ve manzaranın büyük kısmı yapaydı, yine de buna sanat eseri denemezdi. Diğer yandan, benim için sanatın hiç yapmadığı bir şeyi yaptı. Önce bunun ne olduğunu anlamadım, ama etkisi, beni sanat hakkında sahip olduğum görüşlerden kurtarmak oldu. Sanki orada sanatta ifadesini bulmamış bir gerçeklik vardı.

Yoldaki deneyim planlanmış ama toplumsal açıdan kabul edilmemiş bir şeydi. Kendi kendime düşündüm, işte bu açıkça sanatın sonu. Birçok resim bundan sonra fazlasıyla resimsel görünüyor. Bunu çerçevelemenin bir yolu yok, bunu sadece deneyimlemek lazım. Daha sonra Avrupa'da bazı terk edilmiş uçak pistleri buldum – terk edilmiş eserler, Gerçeküstü manzaralar, herhangi bir işlevi olmayan şeyler, geleneksiz yaratılmış dünyalar. Kültürel öncülü olmayan yapay bir manzara beni çekmeye başladı. Nuremberg'deki bir kazı alanı var, iki milyon kişiyi içine alacak kadar bir yer. Bütün sahayı yüksek setlerle ve kulelerle kapatmışlar. Beton kısmında üç tane yarım metrelik basamak var, üstüste, bir kilometre uzanıyor öyle.” (Harrison & Wood, 2011, 803).

Bir gece Paralı Yol İnşaatı'na girerek Amerika periferisinde yer alan mekanları geçmek Smith tarafından sanatın sonu olarak adlandırılmaktadır. Nesne üretimine dayalı sanat üretiminden ziyade bu deneyim sanatçıyı etkilemiştir. Bu yol ve yolculuk deneyimi sanat olarak kabul edilebilir mi? Estetik boyuta sahip olan yolculuğun gerçekleştirildiği alan mıdır yoksa geçiş eylemi mi? Bu sorular sanat tarihinde yürümenin deneyimlenmesine dayalı üretimlerin yolunu açacaktır. Tony Smith'in sorgulamaları Minimalizm ve Arazi Sanatı'nın sanatsal üretime yaklaşımlarının temel iki ayrımını göstermektedir: Minimalizm geçişin yer aldığı yola odaklanırken Arazi Sanatı geçişin kendisini merkeze almaktadır.

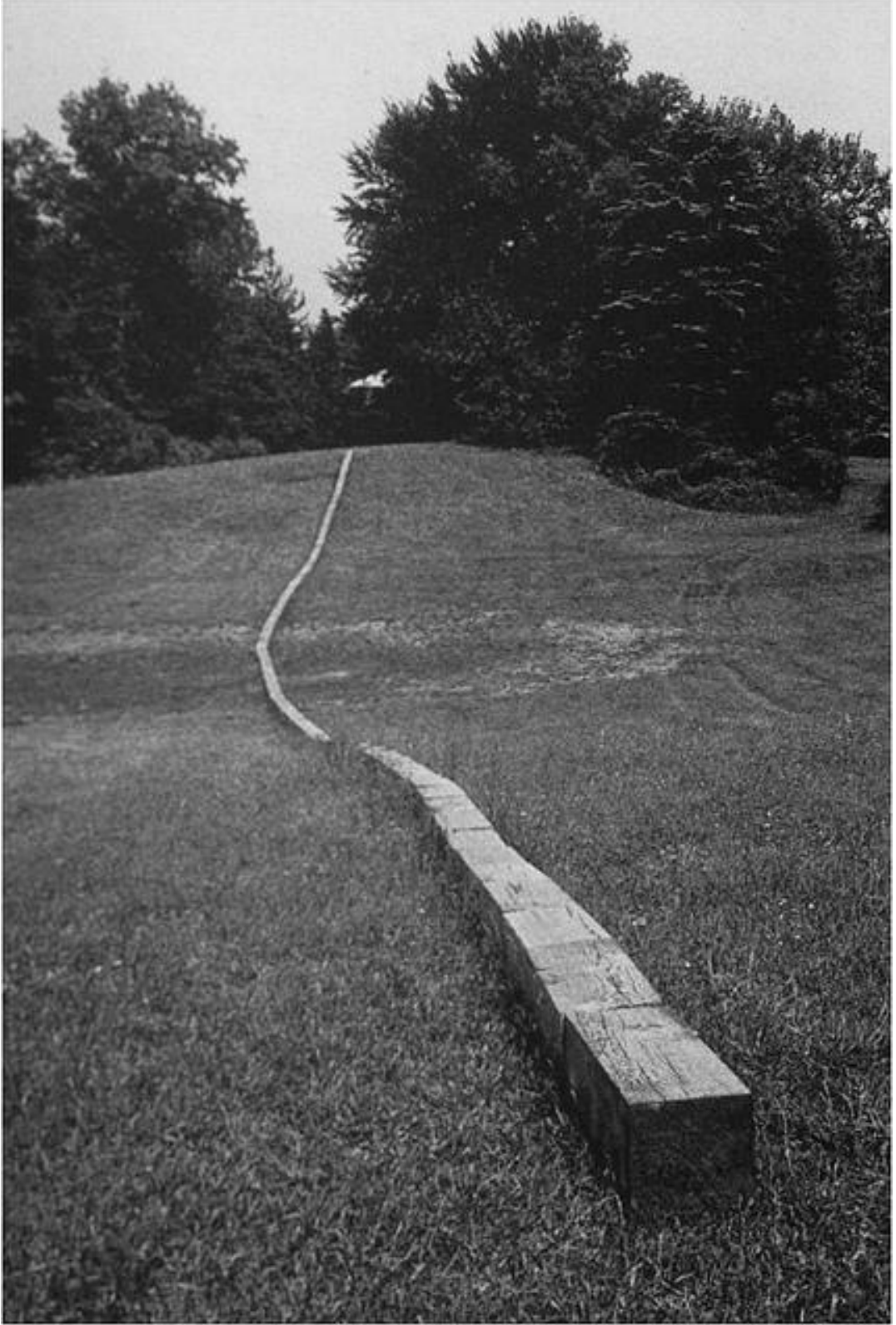
Bu eylem sonrasında sanatın müzeler ve galerilerden çıkarak içinde yaşanılan mekan ve çevreye doğru yayılan bir alanda deneyimler dizisi olarak tanımlanmasının önü açılmıştır. Bedensel eylem ve gezinme özerk bir sanat üretim edimine dönüşmeye başlamıştır. Bu sezgiye dayalı ve estetik bir deneyim içeren deneyimler önceleri çoğunluğunu heykeltıraşların oluşturduğu bir sanatçı grubu tarafından sahiplenilmiştir. Minimalizm'den Arazi Sanatı başlığına geçişi imleyen bu süreç, yeni minimal nesneden nesnesiz deneyime geçiş, sanat tarihinin iki temel figürünün karşılaştırılmasıyla açıklanabilir: Carl Andre ve Richard Long.

Carl Andre, fiziki mekanı pozitif espas bağlamında doldurmadan, işgal eden üretimler gerçekleştirmiş ve gerçek mekan içerisinde bir biçimde mevcut olmayan varoluşlar tasarlamıştır (**Şekil 35**). Andre bir tür sonu olmayan uzatılmış ve yassılaştırılmış, heykel olmayan, izleyicinin yaşadığı/deneyimlediği bir üç boyutluluk gerçekleştirmiştir. Carl Andre, Minimalizm ekseninde üretimini şu şekilde belirtmektedir:

“Aslına bakılacak olursa, benim için heykel bir yoldan ibarettir (...), Eserlerimin pek çoğu, en azından aralarından en iyileri bir şekilde yollardan oluşmakta. Sizden kendilerini izlemenizi, etrafında dolaşmanızı veya üzerlerine çıkmanızı talep ederler” (Auping & Karnes, 2006, 206).

Richard Long, Carl Andre’nin işlerinden farklılaşmasını şu sözlerle ifade etmektedir:

“Carl, işim mekandır, demiştir. Benimki ise bir yerden diğerine yürümektir” (Wright, 2012). Carl Andre üzerinde yürünebilen yassılaştırmış, heykeller üretirken, Long’un işleri yürüme eyleminin bizatihi kendisinden ortaya çıkmaktadır (**Şekil 36**). Tony Smith’in Paralı Otoyol deneyimi böylece iki alanda genişletilmiştir. Carl Andre yolu heykel olarak düşünürken, Long üretimini bizatihi yürüme deneyiminden geliştirmiştir. Böylece yürümenin sözcüğün tam anlamıyla bir sanatsal edim olarak sık kullanılmasıyla ilk kez karşılaşılma olmaktadır. Yürüme bir tür Dadacı karşı-sanat gibi, bir tür hazır-nesne gibi ortaya çıkmıştır. Edebiyat ve felsefe gibi diğer alanlardaki yürüme deneyimleri ve Dadacı gezinti, Sürrealist gezinme ve Sitüasyonist sürüklenme 1960’ların yürüme eyleminin edebi ve sanatsal köklerini oluşturmaktadır. Böylece Minimalizm, Arazi Sanatı ve oradan da yürüyerek yapılan sanatsal edimlere giden yön görülebilmektedir.



Şekil 35: Sekant

Carl Andre, Secant, 1977. <http://onartandspace.blogspot.com/2014/05/carl-andre-and-definition-of-space.html>



Şekil 36: Çıplak Kent

Richard Long, “Yürüyerek Yapılan Çizgi” (A Line Made by Walking), 1967.<http://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149>

Arazi Sanatı’nın amacı açık alanda nesnelerin model alınması olmayıp, daha ziyade alanın fiziki olarak dönüştürülmesi, yeni bir doğanın inşa edilmesi ve büyük boyutlu yapay peyzajlar oluşturmaktır. Bu yeni mimari üretimler ve yöntemlerin yaratılmasıdır. Arazi Sanatı bunu prehistorik dönemlere referanslarda bulunarak yapar. Arazilerdeki taş sıraları, çeşitli malzemelerden üretilen çitler, toprak sarmallar, çizgiler, çemberler veya arazilerde hafriyat işleri ve büyük boyutlu anıtlar, mekanı arkaik bir içeriğe sahip olmaklıkla dönüştürerek, bir primitif peyzaj üretimi ortaya

çıkarırlar. Bu tarz sanat üretimlerinin bulunduğu alanlar, insan varlığının bulunmadığı, hatta bazen herhangi bir mimari unsurun bulunmadığı, alan içerisinde sadece üretimin anlam kazanacağı/kazandıracağı boş alanlardır. Bu sıfır noktası durumu Robert Smithson'ın Arazi Sanatı tabiriyle birlikte, Yeryüzü Sanatı (earthwork) tanımına da yakındır. Bu üretimlerin bazıları yürünerek ancak geçilebilecek devasalıktadırlar. Arazi sanatı mimari, arkeoloji ve sanat gibi alanlar üzerinden yapılacak başka bir araştırmanın konusudur. Bu araştırma için önemi, yürüme sanatının buradan çıkmış olmasıdır.

6.7. 1960'lardan Günümüze Çağdaş Sanatta Yürüme

Arazi Sanatı başlığı altında ele alınan sanatçıların bazıları yürümeyi, yeryüzünü simgesel olarak dönüştürme eylemlerinden birisi olarak görmüşlerdir. Bu eylem bir alanın fiziki olarak dönüştürmeyi içermez. Yeryüzünden kalıcı izler bırakmadan geçmek ve sadece geçici ve yüzeysel etkiler bırakmak yürümeyi merkezine alan çalışmaların temel niteliği olarak gösterilebilir.

Kronolojik olarak Tony Smith'in 1966 yılında Artforum'a verdiği ve deneyimini yansıtan röportajdan sonra 1967 yılında, Richard Long, *"Yürüyerek Yapılan Çizgi"* (A Line Made by Walking) isimli işini gerçekleştirmiştir (**Şekil 36**). Çalışma basit bir şekilde çimenler üzerinde yürüyerek, yeryüzü yüzeyinde heykelsi bir nitelikte oyulan düz bir çizgiden oluşmaktadır. Bu yürüyüşün kalıcılığı fotoğrafla kayıt altına alınması olmuştur ve otlar büyüdükçe oluşan işaret ortadan kalkacaktır. *"Yürüyerek Yapılan Çizgi"* radikalliği ve basitliğiyle, bu bağlamda, çağdaş sanatın önemli yapıtlardan birisi olarak görülmektedir. 20. yüzyıl sanatının tekil, devrimci ve orijinal yapıtlarından birisidir. Long çizginin oluşturduğu oyuntu ile heykel ve yürümeyle performansını birleştirmiştir. Çizgi zamanla ortadan kaybolacaktır ve *"Yürüyerek Yapılan Çizgi"* sonsuzluğa giden bir çizgi gibi görünmektedir. Çayırıların üzerine basılarak ortaya çıkan imge yokluğun varlığını içerir, eylem, beden ve nesne yoktur. Öte yandan bedensel bir eylem olup ortaya imge, obje, heykel, mimari ve performans çıkmaktadır (**Şekil 37**).



Şekil 37: Peru’da Bir Çizgiyi Yürümek

Richard Long, Peru’da Bir Çizgiyi Yürümek (Walking A Line in Peru),1972.<http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/lineperu.html>

Richard Long ile birlikte yürümeyle ilgili işleriyle bilinen önemli isim Hamish Fulton’dır. Long ve Fulton’ın yapıtlarının temeli yürümeye dayalıdır ve Yürüyerek Yapılan Çizgi’yle atılan ilk adım sonrasında devamcısı olan, zemin üzerinde izler bırakıp ardından izlerin yok olduğu edimlerle devam ettirilmiştir. Yapıtın ortaya çıktığı mekanlar doğal, zamanın olmadığı ve sonsuzluğu içeren bir peyzajdır ve sanatçının varlığı simgesel müdahaleler olarak tespit edilebilmektedir.

Hamish Fulton yürümeyi doğal çevrede bir kutlama ve bir hac ritüeli gibi görmektedir (**Şekil 38**). Çalışmaları çevre ve ekoloji temalarını içerir ve yürüyüşleri birer protesto olarak da değerlendirilebilmektedir.



Şekil 38: Volcano

Hamish Fulton, Volcano, 2008, duvar yerleştirme, resim ve vinyl. <https://dailyartfair.com/exhibition/1776/hamish-fulton-i8-gallery>

Richard Long ve Hamish Fulton için doğa bireyin üzerinde yürüdüğü, figürler tasarladığı ve taşları oynatabildiği bir alandır. Arazi Sanatı'nda yapılanlardan farkları herhangi bir radikal dönüşümü gerçekleştirmemeleridir. Doğanın saf haline dair yaklaşımları bu sanatçıları Arazi Sanatı sanatçılarından ayıran temel özellikler arasındadır. Bu iki sanatçının doğaya yaklaşımı çevre ve peyzaja büyük boyutlu bir şekil vermek değil aksine prehistorik anıtlar gibi taş çağı kültürlerine dair bir araştırma sunumu gibidir. Zaten Richard Long için Arazi Sanatı bir Amerikan ifade tarzıdır ve bu buldozerler ile büyük boyutlu projeler anlamına gelir. Büyük ve kalıcı anıtlar yapmak için sanatçılar tarafından satın alınan arazilerde yürütülen büyük boyutlu bir yapının inşaatıdır. Long'un erken dönem çalışmaları aynı dönemde Robert Smithson, James Turrell gibi sanatçıların Amerika Birleşik Devletleri'ndeki işleriyle aynı kategoride değerlendirilmiş olsa da onun müdahalesi tevazulu bir yapıya sahiptir ve anıtsal bir müdahale değildir.

Richard Long'un işlerinde teknolojik ekipman ve destekler bulunmamaktadır. Sanatçı yeryüzü yüzeyine müdahale edip kesmez. Yüzeyi sadece geri dönüşü olacak biçimde dönüştürür. Burada kullandığı tek pratik ve yöntem bedensel kuvvetinin sınırlarıdır. Yani bedeninin hareket yeteneği ve gücüdür. En uzun mesafe bireyin bir zaman birimde alabileceği en uzun mesafedir. Örneğin bir taş malzeme kullanacak ise en büyük taş sanatçının kendi başına hareket ettirebileceği en büyük taş olmalıdır.

Sanatçı, bedeni üzerindeki etkileri ve doğadaki değişiklikleri gözlemlemekte, rüzgâr yönleri ve sıcaklık değişimlerini yakalamak için yürümeden yararlanmaktadır. Long'un eylemlerinin ölçülenmesi insanlığın en temel bilgilerinden birisi olarak geometriyi içerir. Yürüyüş noktalarının belirlenmesi, işaretlenmesi, hizalanmasıyla, belirli bir yön ve ritimde yürüyüşlerini gerçekleştirmektedir. Bu çağdaş sanatta yürümede harita kullanımını işaret etmektedir.

6.8. Haritalama

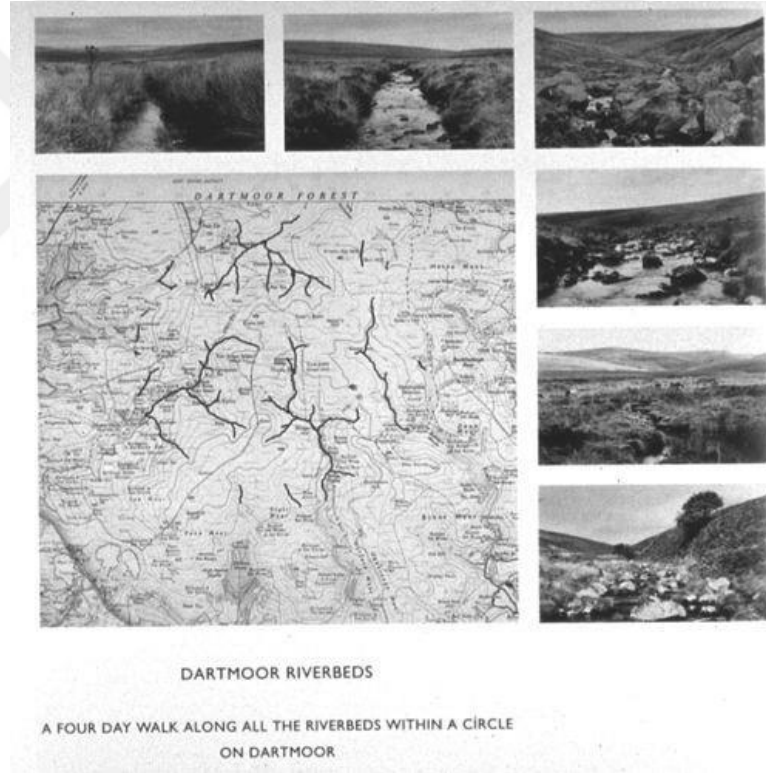
Sanatta yürümenin temel sorunları arasında yaşanan deneyimin estetik bir bulut içerisinde iletilmesi konusu bulunur. Bu, sanat başlığı altında ele alınan üretimler açısından şu şekilde özetlenebilir. Dadaizm ve Sürrealizm'deki gezinti edimlerinde deneyim bir haritaya bağlı olarak gerçekleştirilmemiş deneyim sıklıkla edebi metinlerle kayıt altına alınmıştır. Böylece ortaya sanat bağlamında bir temsilin çıkmadığı görülmektedir. Situasyonizmde psikocoğrafik haritalar üretilse de, sürüklenmelerin güzergahlarını betimleyerek bunu bir temsil nesnesine indirgemek istememişlerdir.

Sanat bağlamında yürümenin sunum ve temsili sorunu konusunda Richard Long ve Hamish Fulton haritalardan araç olarak yararlanmıştır. Yürümeye dair sanatsal çalışmalarında her iki sanatçı da, bedensel kullanım açısından iki farklı yöntem izlemektedir. Hamish Fulton için beden bir algılama aracıdır. Richard Long için ise bir çizim aracı olabilmektedir. Böylece üzerinden geçilen yer ve mekanlar, bir tür soyut haritaya dönüşmektedir.

Yolun betimlenmesi konusu yürüme deneyimine tanıklık eden görüntüler, haritalar ve grafik metinlerle çözümlenmektedir. Hamish Fulton yolculuklarını bir tür coğrafya-şiir olarak sunmaktadır. Onun cümleleri ve işaretleri birer harita olarak yorumlanabilmektedir ve yürüyüş alanındaki yer ve mekanlar, rakım seviyeleri, isimleri ve mesafeler görülebilmektedir. Zen şiiri ve Japon haiku şiiri tarzında kısa cümleler biçiminde, yürüme deneyiminin an'ları ve içinde geçtiği mekanlar görülmektedir. Richard Long ve Hamish Fulton arasında yürüyüş ediminin sonuçları üzerinden bir ayrılık da gözlemlenmektedir. Hamish Fulton'un yürüyüşü yeryüzü ya da kağıt üzerinde bir iz bırakmamaktadır. Richard Long açısından yürüme eylemi mekan üzerinde iz bırakan bir eylemdir ve bu eylem arazi üzerinde figür oluşturur ve

bu nedenle bir harita olarak da sunulabilir. Ya da bir haritada işaretlenen rota aynı biçimde, kısmen ya da bambaşka bir yönde yürünebilir.

Richard Long için harita yolculuk rotasını planladığı bir temel olup yürünecek alanın seçimi bireye bağlı olarak değişmektedir. Yürüme sanatçı için sadece eylem değil, bir işaret ve formdur. Bu şekilde sanatçı için yeryüzü büyük bir estetik alan haline gelmekte ve yürünerek üzerinde çizim yapılacak bir yüzey olarak kabul edilmektedir. Richard Long haritada, yürüme alanı üzerindeki bedensel gezintiyi, olayları, engelleri ve arazi yapılarını kayda geçirmektedir (**Şekil 39**). Bunu “*Dartmoor Nehir Yatakları*” (Dartmoor Riverbeds) çalışmasında görmek mümkündür. Haritaya bakıldığında plan üzerinde çizilen bir daire içerisinde tüm nehir kenarları ve derelerin takip edildiği bir rotanın olduğu görülmektedir. Sanatçı burada Dartmoor üzerinde çember şeklinde bir yürüyüş gerçekleştirmekte ve tüm ırmak ve dereleri işaretlemektedir.



Şekil 39: Dartmoor Nehir Yatakları

Richard Long, Dartmoor Nehir Yatakları. Dartmoor’da bir çember İçinde Kalacak Şekilde Dört Günlük, Tüm Nehir Yatakları Boyunca Yürüyüş (Dartmoor Riverbeds. A four-day walk along all the riverbeds within a circle on Dartmoor), 1978. http://78.media.tumblr.com/tumblr_m79da6xveZ1run5glo1_500.jpg

Richard Long’un antik kültlere referans veren çalışmaları arasında “*Cerne Abbas Devi The Giant of Cerne Abbas Merkezli Altı Mil Enindeki Bir Çember İçinde Tüm Yollar,*

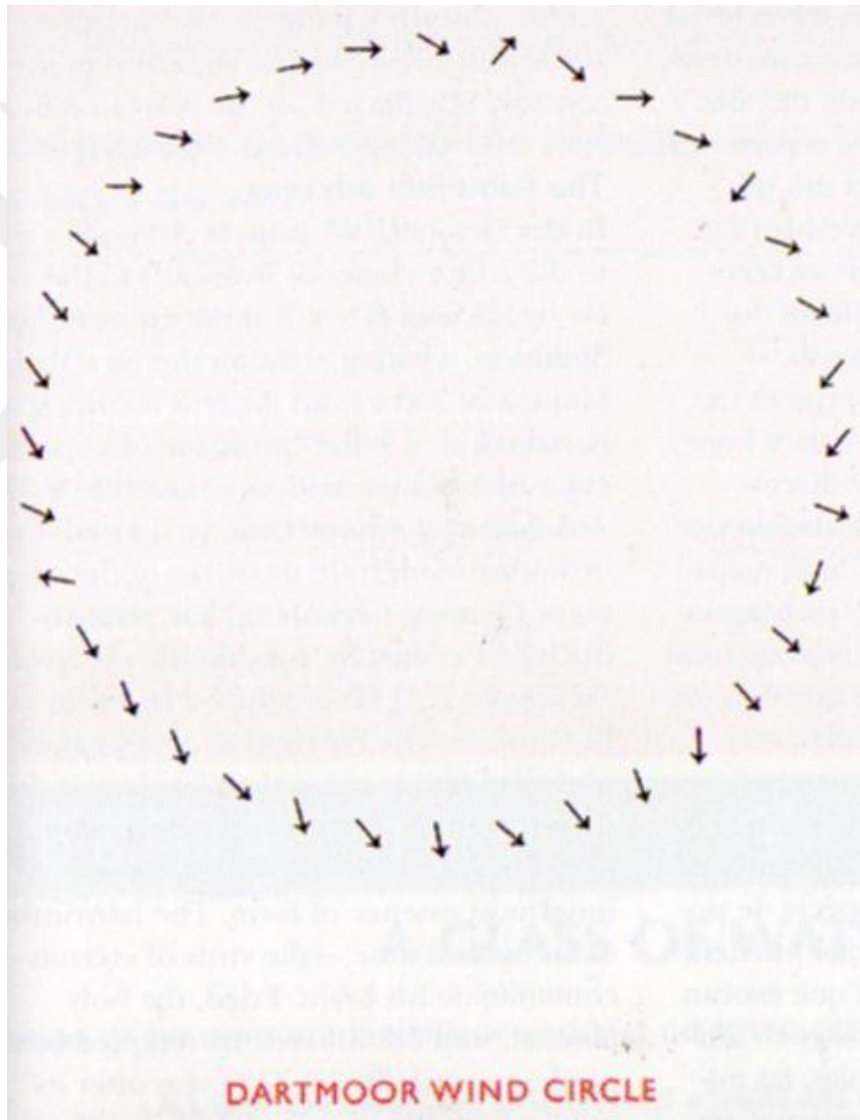
Patikalar ve Duble Yolların Tümü Üzerinde Yapılan Altı Günlük Yürüyüş” çalışması bulunmaktadır (**Şekil 40**). Yapıtın somut başlığı çalışmayı açıklamaktadır. İngiltere coğrafyasında Uffington Beyaz Atı, Wilmington Uzun Adamı ile birlikte önemli ve gizemli arazi çizimleri arasında bulunan Cerne Abbas Devi etrafında yürüme eylemi gerçekleştirilmiştir.



Şekil 40: Altı Günlük Yürüyüş

Richard Long, Cerne Abbas Devi Merkezli Altı Mil Enindeki Bir Çember İçinde Tüm Yollar, Patikalar ve Duble Yolların Tümü Üzerinde Yapılan Altı Günlük Yürüyüş (A SIX DAY WALK OVER ALL ROADS, LANES AND DOUBLE TRACKS INSIDE A SIX MILE WIDE CIRCLE CENTRED ON THE GIANT OF CERNE ABBAS), 1975. Tate Modern.
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/long-cerne-abbas-walk-t02066>

Yürüyüş ve gözlemler ile diyagramların çıkarılması noktasında Richard Long'un "*Dartmoor Rüzgar Çemberi*" çalışması örneklendirilebilir (**Şekil 41**). Sanatçı, rüzgârın esme yönüyle arazi şeklini, bu diyagramda görünür kılmaktadır. Richard Long bunu kayalık arazide yüründüğünde rüzgârın karşıdan estiğini, büyük bir kaya parçasının ya da tepenin ardına geçildiğinde ise rüzgarın farklı yönlere saptığını belirterek açıklamaktadır. Böylece rüzgar arazi biçiminden dolayı farklı yönlerden esmektedir ve bu bir görselliğe dönüştürülmektedir (Seymour, 1991). Böylece arazinin yapısının, bedensel hareketlere etkisi ve bunun nasıl görünür kılınabileceği sorularının cevabı ortaya çıkmaktadır.



Şekil 41: Dartmoor Rüzgar Çemberi Sekiz Mil Genişliğinde Yürüyüş

Richard Long, "*Dartmoor Rüzgar Çemberi Sekiz Mil Genişliğinde Yürüyüş*" (Dartmoor Wind Circle, A Walk Eight Miles Wide) 1988.

7.ÇAĞDAŞ SANATTA YÜRÜMEYE DAYALI ÇALIŞMALAR VE KATEGORİZASYONLARI

Sanat ve coğrafya, zaman ve uzam ilişkisi bağlamında yürümenin sanatta ele alınışında farklı teknik ve içeriklere dayalı sanatsal edimler bulunmaktadır. Performans sanatının halen ana akım sanat içerisinde ayrıksı ve marjinal bir niteliği üzerinde taşımasıyla birlikte yürümeyle olan ilişkisi noktasında performans sanatı ve ona bağlı uygulamalar doğa ve kentin keşfi ve yeniden-keşfi bağlamında önemli bir alanı oluşturmaktadır.

1960'lardan bu yana birçok sanatçı biçimsel ve/veya teorik olarak yürüme konusunu ele alan işler üretmektedir. Bu noktada performans sanatının eleştirel yapısı ve karakteristiğiyle birlikte aynı zamanda ontolojik hareketliliği yürüme dahil birçok konuda performans sanatının yeni bir estetik dil üretebilmesini sağlamıştır. Yürüme içeren performanslar 1960'lardan bugüne gelen çizgide modernizm ve post-modernizmin tam kavşak noktasında yer alırlar. Yürüme hem doğada hem de kentte gerçekleştirilebilir. Yürüme eylemleri beş farklı kategorizasyon içerisinde değerlendirilebilmektedir.

7.1.Sosyo-Politik Yürüyüşler

Sosyo-politika Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi sonrasında ortaya çıkan toplumsal ilişkileri inceleyen bir alandır. Özellikle Fransız Devrimi sonrasında gelişen ve toplumsal yaşamda özgürlük, eşitlik gibi toplumsal düzene dair konular üzerine ortaya çıkan bir araştırma alanıdır. Sanayi Devrimi ile birlikte ortaya çıkan sınıfsallık durumuysa emek-sermaye çatışması nedeniyle sosyal politikanın meydana geldiği koşulları oluşturmuştur.

Sosyo-politik kavramı sanayi devrimi sonrasında değişen toplumsal yapı, karmaşılaşan toplumsal ilişkiler ve yeni ortaya çıkan sorunlar ışığında geniş bir anlama ulaşmıştır. Tüm toplumsal ve sınıfsal grupları içeren, insan hakları ve demokrasinin geliştirilmesi için toplumsal ilişkileri konu edinen ve bunlara dair çözümler üretmeye çalışan bir anlama bürünmüştür. Böylece özellikle küreselleşme

ve post-modernizm ile birlikte, dar tanımdan, çok daha geniş bir tanıma sahip olmuştur. Bir sanatsal edim olarak yürümeyi pratik olarak kullanan çalışmaların bazılarının içerik olarak sosyo-politik olguları ele aldığı görülmektedir.

Bu çalışmalar arasında Francis Alÿs'in 2004 tarihli "*Yeşil Hat*" (The Green Line) çalışması örnek gösterilebilir (**Şekil 42**). Poetik ve politik olan arasındaki sınırda üretilen çalışma yürüyüşe dayalı birçok iş üreten Francis Alÿs'in önemli çalışmaları arasındadır. 1995 yılında São Paulo'da yere mavi boya dökerek yürüdüğü bir performans yapan Alÿs, 2004 yılında buna benzeyen bir performansı Kudüs şehri boyunca uzanan bölünmüş Yeşil Hattı izleyerek ve yere yeşil bir iz bırakarak gerçekleştirmiştir.

Bu çalışmayla ilgili Cuauhtemoc Medina şunları söylemektedir:

"...Alÿs, sanatçıların belirli bir durum üzerine dolaylı ifadeler üretmek için "poetik" liyakatinin, gerçekten, belirli bir topluma dair bir konu üzerine, yeni perspektiflerin arayışında bir rol oynayıp, oynayamayacağını sorgulamaktadır. İki alan arasında iş görerek, sanatçı, öncelikle, aksiyon resmine dair bir yorumu içeren "kutsal şehirdeki" yürüyüşü, tarihsel bir bölgenin anılarını canlandırma görevine dönüştürmüştür. Sonrasında, yürüyüşünün çekimini, Ortadoğudaki çatışma olaylarını ve böyle bir bağlamdaki sanatsal pratiğin uygunluğunu yansıtan Filistin, İsrail ve uluslararası öznelerin reaksiyonlarını toplamak için kullanmıştır.

Alÿs, Yeşil Hat'ta, rastlantısal olarak poetik ve politik olan arasındaki ilişkiyi; bağlamsal ve tarihsel olan arasındaki ilişkiyi tanımlar; etik ve estetik gereklilik üzerine dogmatik mesafe almaktan kaçınır" (Medina, 2011).



Şekil 42: Yeşil Hat

Francis Alÿs, “Yeşil Hat”, (The Green Line), Bir eylem dokümantasyonu, çeşitli ölçüler, 2004.<https://imageobjecttext.com/2014/07/20/poetry-and-politics-francis-alyss-the-green-line/>

Diğer bir örnekte Guatemalalı sanatçı Regina Jose Galindo, daha önce darbeyle yönetime gelen ve anayasa tarafından darbeyle başa geldiği için yasaklı olmasına rağmen General Efraim Rios Montt’un başkanlık seçimlerine aday olarak katılımını öğrendiği anda karar verdiği bir yürüyüş eylemi gerçekleştirmiştir (**Şekil 43 ve Şekil 44**). Guetamala City’de Anayasa Mahkemesi’ne doğru, siyah bir elbise giymiş halde ve ayakları çıplak olarak yürüyüşe başlamıştır. Yürüyüşü “*Kim İzleri Silebilir*” (Who Can Erase the Traces) başlığını taşımaktadır. Yürüyüş esnasında elinde tuttuğu kan dolu kâsenin içerisine zaman zaman ayaklarını sokmuştur. Eylem Ulusal Saray ve Anayasa Mahkemesi arasında yapılmıştır. Kanlı ayaklarıyla bıraktığı her bir adım 1996’ya kadar gelen süreçte hayatlarını kaybedenlere ithaf edilmektedir. Sanatçının performansı, özellikle youtube.com adresi üzerinden paylaşıldıkça, yaygınlaşmıştır.



Şekil 43: Kim İzleri Silebilir I

Regina José Galindo, "*Kim İzleri Silebilir*" (Who Can Erase the Traces), 2003, 59', video.
<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/regina-jose-galindo>



Şekil 44: Kim İzleri Silebilir II

Regina José Galindo, "*Kim İzleri Silebilir*" (Who Can Erase the Traces), 2003, 59', video.
<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/regina-jose-galindo>

Melanie Manchot'un "*Yürümek (Meydan)*" (Walk(Square)) çalışması yürüme, dans etme ya da kutlamalar gibi, kamusal alanda yapılan kolektif jestleri ve/veya durumları araştıran bir daimi-projedir (**Şekil 45 ve Şekil 46**). Törensel yürüyüş, hac yürüyüşü, karnaval ya da protesto yürüyüşü olsun, yürüyüşlerin her biri anlam doludur. Manchot'un çalışmasında 1000 Hamburglu çocukla performans gerçekleştirilmiş, bir kentin tüm yönlerinden merkeze akanlar çıkış noktası alınmıştır. Böylece gruplar ve kalabalıkların anlamı konusunda çalışan farklı disiplinlerdeki araştırmalar ve protesto dilinin sosyo-politik yönelimlerine referans verilmektedir.

Hamburg'da Çağdaş Sanat Müzesi'nin önünde bir grup çocuk, basit bir yürüyüş koreografisi gerçekleştirmiştir. Bu, "*Bruce Nauman'ın Bir Karenin Çevresi Etrafında Abartılı Bir Biçimde Yürüme*" (Walking in an Exaggerated Manner around a Perimeter of a Square) isimli 1967-1968 tarihli çalışmasına dayanmaktadır.⁸ Yürüyüş temelde birbirlerinden ayrılmadan önce bir kolektivite anı ve görsel bir uyum üreten bir hareket formu yaratmaktadır (Evans, 2012, 79).

⁸ Bruce Nauman'ın bu tip işleri karakteristikrit. Başka bir çalışmasında Samuel Beckett'in benzer bir biçimde tekrara dayalı anlamsız aktivitelere dayalı pasajlarından ilham alarak, yaklaşık bir saat süresince tekrar eden sekanslara dayalı bir performatif çalışma gerçekleştirmiştir. 1968 tarihli bu çalışmasının adı "Yavaş Köşe Yürüyüşü (Beckett Yürüyüşü)" (Slow Angle Walk (Beckett Walk) adını taşımaktadır.



Şekil 45: Yürümek I

Melanie Manchot, “Yürümek” (Meydan), (Walk (Square)), 2011, 20’40’’, video.<http://www.melaniemanchot.net/category/walk/>



Şekil 46: Yürümek II

Melanie Manchot, “Yürümek” (Meydan), (Walk (Square)), 2011, 20’40’’, video.<http://www.melaniemanchot.net/category/walk/>

Hamish Fulton, tamamı yürüme edimine dayalı işler üreten sanatçılar arasındadır.

Sanatçı üzerine Alistair Robinson şunları kaydetmektedir:

“Oldukça geniş alanlarda yaşanabilecek yalnızlık aracılığıyla deneyimlenebilecek bir biçimde doğayla bir tür bütünlük ve biriciklik hissini yaşayabilmek arayışı, bazı sanatçılar tarafından sorgulama alanı olarak görülmektedir. Hamish Fulton, çalışmasının okumalarının aksine, bu eğilimi örneklendiren sanatçılar arasındadır. Fulton, dünyadan bir tür geri çekiliyor olmanın aksine, yürüyüş çalışmalarının terimin tam anlamıyla politik eylemler olarak okunması gerekliliğini vurgulamaktadır – kamusal alanların önemli formları. Çalışmaları kırsal ve kentsel yürüyüşün anlamlarını sorgulamaktadır”. (Collier et al., 2013, 17).

Hamish Fulton bir demecinde yaklaşımını şu şekilde belirtir: “Farklılıklara inanıyorum (çekişme ve tartışma, anlaşılamama konusunda anlaşma). Yürüme kategorilerinin farklılığı, sanat-üretmenin farklılığı, sanatçıların farklılığı”. (akt. Mike Collier, Collier et al, 2013, 81).

Hamish Fulton’ın “*Yavaş Yürüyüş (Ai Weiwei’yi Desteklemek İçin)*” (Slowalk (In Support of Ai Weiwei) isimli 2011 tarihli yürüşü Çinli sanatçının ortadan kaybolması sonrasında ona destek amaçlı olarak gerçekleştirilmiştir. 99 kişi saat 12:00’den itibaren yavaşça ve sessizce yürüyerek Tate Modern müzesine girmişlerdir. 2011 Nisan ayının son günü yapılan yürüşte, başlangıç ve bitiş aşamaları bir gong sesiyle belirtilmiştir ve katılımcılar Tate Modern’in Turbine Hall’ünde iç mekân rampasında enine ve boyuna olarak 4 saatte yürümüşlerdir (Şekil 47 ve 48).



Şekil 47: Yavaş-Yürüyüş I

Hamish Fulton, “Yavaş-yürüyüş (Ai Weiwei’yi Desteklemek İçin)” (Slowwalk (In Support of Ai Weiwei)), 2011. <https://charleysartyblog.wordpress.com/2015/09/16/tate-shots-hamish-fultons-slowwalk/>



Şekil 48: Yavaş-Yürüyüş II

Hamish Fulton, “Yavaş-yürüyüş (Ai Weiwei’yi Desteklemek İçin)” (Slowwalk (In Support of Ai Weiwei)), 2011. <https://charleysartyblog.wordpress.com/2015/09/16/tate-shots-hamish-fultons-slowwalk/>

Serkan Taycan’ın “İki Deniz Arası” başlıklı ve 2013’te 13. Uluslararası İstanbul Bienali’nde sunduğu projesi Kanalİstanbul Projesi’nin öngörülen hatları üzerinde tasarlanan ve İstanbul’un batısında süren kentsel dönüşümü izlemeyi hedefleyen bir proje olarak oluşturulmuştur. Bu yürüyüşle ilgili olarak Merve Ünsal şunları yazmıştır:

“...Taycan, Marmara Denizi’yle Karadeniz arasında acıması ve birer milyon nüfuslu iki kenti barındırması planlanan bu “Çılgın” projeye yakından bakıyor, yürüyerek deneyimliyor. 69 kilometrelik bu hattı 4 gün boyunca yürüyen sanatçı, her kilometrede yürüyüşüyle açtığı patikayı fotoğraflayarak deneyimini izleyiciyle ve ilgilenen bütün İstanbullularla paylaşmayı hedefliyor” (Ünsal, 318-319).

“İki Deniz Arası” çalışması için paylaşılan yürüyüş rotaları haritasında ise şu genel bilgilendirme verilmekteydi:

“İstanbul’un tehditkar dönüşümünü yürüyerek deneyimleme imkanı sunan İki Deniz Arası İstanbul’un yakın batısında Karadeniz ve Marmara denizleri arasında dört günlük bir yürüyüş rotasıdır. Toplam uzunluğu 60 kilometredir. Her biri ortalama 15 kilometrelik 4 parçadan oluşan rota dört farklı günde de yürünebilir.... “İki Deniz

Arası”bir önerme ve bir davettir. Yürümenin dünyayı duyumsamaya yol açan ritmini kutsayan bir eylemdir. Ve bu eylem Karadeniz ile Marmara arasında bir “yol” açacak belki de en hayırlı “proje”dir”. (Taycan, 2013).



Şekil 49: İki Deniz Arası

Serkan Taycan, “İki Deniz Arası” (Between Two Seas), 2013. <https://www.mashallahnews.com/between-two-seas/>

7.2. Tinsel Yürüyüşler

İnsanlığın duygu durumuna işaret edilen tinsellik, duygular üzerinden gerçeğin yakalanması ve ona ulaşabilmesi adına sürekli iletişim halinde olma gerekliliğini tanımlamaktadır. Tinselliği araştırmayla insanlık gerçek anlamda Öz’ün varlığını bulabilir ve insan bunun farkına varabilen dünyadaki tek varlıktır. Bu bağlamda ruhun durumu ve akıbetini araştıran olgulara ulaşılma deneyimidir.⁹ Yürümede de insanlığın duygu ve ruh durumuna dair işler üretilmiştir.

1998’de Marina Abramović ve Ulay tinsellik kapsamında değerlendirilebilecek bir yürüyüş gerçekleştirmişlerdi (**Şekil 50**). Ulay ve Abramović Çin Seddi boyunca devam eden bir yürüyüşe çıkmışlardır ve Çin Seddinin her iki tarafından birbirlerine doğru başlattıkları yürüyüş tam ortada Er Lang Shan kısmında sona ermiştir. 1980’lerde Ulay

⁹ Bu yaklaşıma dair son dönem önemli çalışmalardan birisi 57. Uluslararası Venedik Bienali’nde sergilenen Sebastián Díaz Morales’in “*Süspansiyon*” (Suspension) isimli 2014 tarihli çalışmasıdır. Video çalışmasında uyuyan bir figürün, insanların uykuda boşluğa düşmeleri olgusu üzerinden yaşadıkları gösterilmektedir.

ve Marina Abramović, “öteki” adını verdikleri ve kendilerini “iki başlı tek bir vücut” olarak tanımladıkları bir iş birliği başlatmışlardır.

İkilinin “Aşıklar” (Lovers) isimli çalışmalarında her ikisi Çin Seddini iki farklı kıta gibi düşleyerek her iki taraftan yürümeye başlarlar. Abramović, Sarı Deniz sahil kısmında Shanhaiguan’dan, Ulay ise batıda Gobi Çölü kısmından harekete geçer. Çalışma için gerekli izinlerin alınması yedi yıl sürmüş ve realize edilmesi üç ayı almıştır. Nedeni Çin Seddi’nin askeri bir bölge olması ve bundan dolayı Çin makamlarıyla tam bir iş birliğine gidilmesi gerekliliğidir. Sanatçılar için çalışmanın beden sınırlarını deneyimlemeye dair olduğunu da belirtmek gerekmektedir. Mental ve fiziki sınırların keşfi işin önemli nitelikleri arasındadır. Çalışmada herhangi bir izleyici yer almamıştır. Çalışmanın MoMA koleksiyonunda bulunan video kaydı ve fotoğraflar, bu yürüyüşün dokümantasyonu olmaktadır.

Marina Abramović’in bu performansa dair arkaplanı şu şekilde çizmektedir:

“Performans

Çin Seddi’ni bir baştan bir başa tamamen yürüdük. 30 Mart 1988’de başladık.

Ben seddin doğu ucundan, Sarı Deniz’in kıyısında Bohai Körfezi, Shan Hai Guan’dan batıya doğru yürümeye başladım.

Ulay ise Gobi Çölü’nün güneydoğu kısmında, Jai Yu Guan’dan doğuya doğru yürümeye başladı.

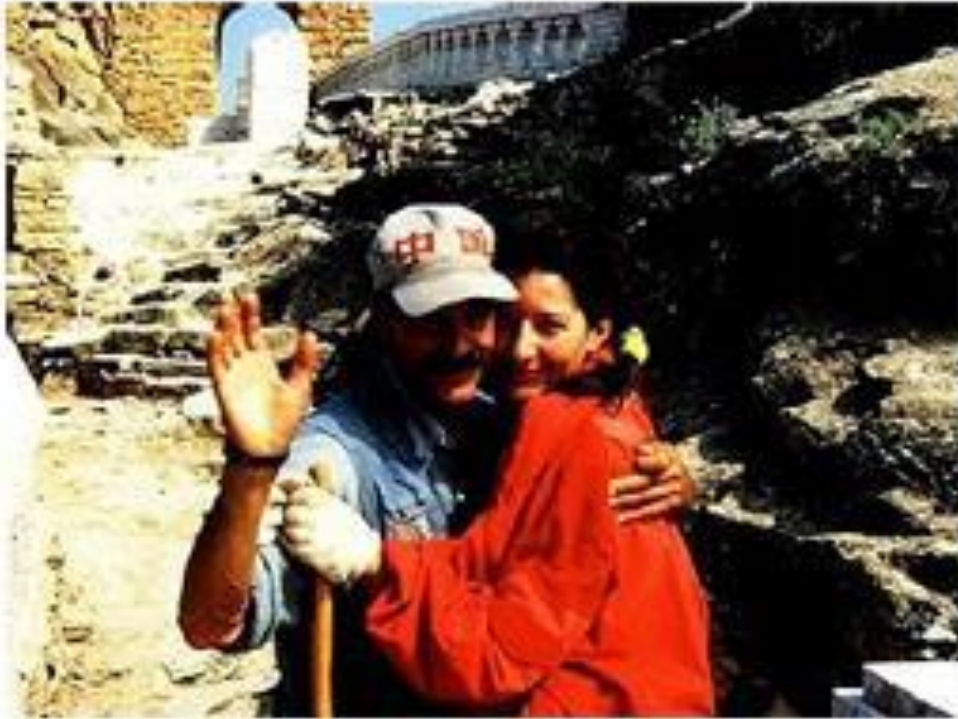
Buluşana kadar yürüdük.

Her ikimiz de doksan gün devamlı yürüdükten sonra, Shaanxi bölgesinde, Shen Mu, Er Lang Shan’da buluştuk.

Mart-Haziran 1988

90 günlük performans

Çin Seddi” (Abramović; içinde Collier 2013, 25; Wixon, 2014, 101).



Şekil 50: Aşıklar – Büyük Duvar Yürüyüşü

Marina Abramović & Ulay, “Aşıklar – Büyük Duvar Yürüyüşü” (The Lovers – Great Wall Walk), Çin, 1988. <http://kickasstrips.com/2015/01/lovers-abramovic-ulyay-walk-the-length-of-the-great-wall-of-china-from-opposite-ends-meet-in-the-middle-and-breakup/>

Bu bağlamda ele alınabilecek diğer bir çalışma Richard Long’un “*Himalayalar’da Bir Çizgi*” (A Line in the Himalayas) çalışmasıdır (Şekil 51). Richard Long 1960’ların

sonundan itibaren başlayan pratiklerinde doğal manzara içinde yürümeyi sanatsal pratiğinin merkezine almaya başlamıştı. “Yürüyerek Bir Çizgi Yapmak” isimli 1967 tarihli temel çalışmasından sonra, sanatçı yürüme edimini sanat yaratımında bir işaret oluşturma jesti olarak kullanmaktadır. Yürümek bu açıdan, ifadeci değildir. Vücudun basitçe bir yerden diğerine yürütmesine dayalıdır. Bu yürüyüş, bir çizgi çekme eyleminin aynısıdır. Bu ad aynı zamanda dolaylı olarak kartografinin üretilmesine uzanmaktadır.

Long bu çalışmasının nedenine dairse, şunları belirtmiştir:

“Çizgiler ve daireler hakkında söylenecek çok fazla teorik ve entelektüel şey var, fakat bunların bana ait olmayan imgeler olduğunu ve aslında, herkes tarafından paylaşıldığını düşünüyorum. Çünkü tarih boyunca var oldular ve bu onları çok daha güçlü yapıyor. Ben ise kendi şahsıma münhasır bir Richard Long tipi-imge sunuyorum sanırım. Sanırım bu kişisel istenmeyen estetik bir takım taklavat çıkarıyor ortaya”(Long, akt. Evans, 2012, 26).



Şekil 51: Himalayalar’da Bir Çizgi

Richard Long, “Himalayalar’da Bir Çizgi” (A Line in the Himalayas), 1975, alubond baskı, 860x1284 mm, Tate Modern. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-in-the-himalayas-t12035>

1967’de Richard Long Waterloo’dan Surrey’de bilinmeyen bir bölgeye doğru gitmek için trene biner ve yolda bir çimenliğin orada durur ve burada defalarca ileri- geri giderek bir çizgi oluşturur (Şekil 52). Yürüyüş siyah-beyaz enstantane fotoğraflarla

kaydedilmiştir. Yürüyüş odaklı çalışmaların temelinde yer alır ve bugün genel sanat tarihi kitaplarının hemen hepsinde tekrar basımı yapılmaktadır.

Kavramsal Sanat, Arazi Sanatı ve Performans Sanatı gibi üst-başlıklar içerisinde değerlendirilen çalışmanın tinsel boyutu es geçilmektedir. Long'un bu çalışması en temelde sadece yürüme eyleminin mizacıyla düşünülebilir. Sadece spiritüel bir çizgi oluşturma edimi sanatçının bu çalışmasını Samuel Beckett ve Buster Keaton gibi aktörlerin üretimlerine bağlamaktadır (Evans, 2012, 112).



Şekil 52: Yürüyerek Yapılan Çizgi

Richard Long, “Yürüyerek Yapılan Çizgi” (A Line Made by Walking), 1967. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149>

Gallerli sanatçı Brendan Stuart Burns'ün resimleri, çizimleri ve fotoğrafları, yürüyüşlerinin ve bu yürüyüşlerinde karşılaştığı an'ların dokümantasyonlarını içerir (Şekil 53). Yürüyüşlerinde geçirdiği zamanlar ve aynı mekanların farklı mevsimsel

koşullar içerisinde sürekli ziyaret edilmesi, arazinin fiziki ve duygusal olarak daha derin kavranabilmesini ve duyumsanabilmesini sağlamaktadır. Bu, coğrafi mekanların birey üzerinde bıraktığı psikolojik etkilerin yanında, tüm jeolojik ve jeomorfolojik özellikleriyle birlikte bir manzaranın eş zamanlı olarak direkt ve duyumsanan deneyimlerini de içermektedir. Temsil ve soyutlama arasındaki bir çizgide yer alan çalışma, fiziki olan ve psikolojik olan, amaçlanan ve tesadüfi olan, sezgisel ve kavranabilir olan arasındaki sınırlarda yer almaktadır (Collier, 2013).



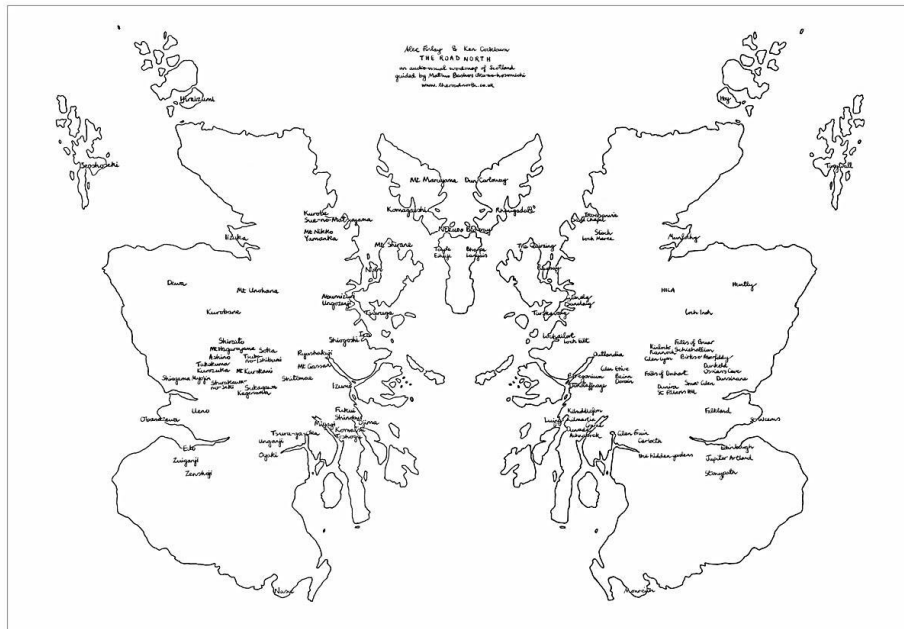
Şekil 53: Nefes Nefese

Brendon Stuart Burns, Nefes Nefese (Gasp), 2009, ahşap üzerine yağlıboya ve mumboya, 29.85 x 36.2 cm. <https://www.artsy.net/artwork/brendan-stuart-burns-gasp>

Alex Finlay'ın Ken Cockbourn ile gerçekleştirdiği “*Kuzey Yolu*” (The Road North) (Kuzey Yolu) seyahati ve buradan ortaya çıkan çalışması 17. yüzyılın önemli Japon şairlerinden Matsuo Basho'nun izlerini taşımaktadır (Şekil 54 ve Şekil 55). Basho'nun “*Kuzeye Giden İnce Yol ve Diğer Gezi Notları*” (Oku-no-hosomichi) çalışması, Japon

seyahat edebiyatının önemi başyapıtları arasındadır. Haiku formunda şiir ve düzyazıdan oluşmaktadır (Başo, 1994). Alec Finlay bu çalışmada, Basho'yu bir çıkış noktası olarak almakta ve onu kendi seyahatine adapte etmektedir. Sanatçının “Kuzey’e Yol” (The Road North) çalışması, İskoçya’da yaptığı bir yürüyüşü içermektedir. Çalışma, İskoçya ve Japonya arasında sanatsal bir üslupla karşılaştırma yapılmasını sağlamaktadır: Kentleşmenin ve böylece realizmin kalbi olan güney ve izole ve romantik olan kuzey. Böylece Finlay yürüme ve edebiyat arasındaki ilişkiyi ustaca bir araya getirmektedir.

Finlay ve Ken Cockburn yolculuğa 16 Mayıs 2010 tarihinde, Basho'nun yol arkadaşı Sora ile 1689'da çıktığı yolculukla aynı tarihte çıkmıştır. Çalışmada görsel kültüre dayalı alan-notlarıyla karşılaşılmaktadır. Edo-Edinburgh'tan Sado-St. Kilda'ya yapılan yolculuğun detayları, kuzeye yolculuğun blog adresinde detaylandırılmıştır. Seyahat karşılaştıkları manzaraların betimlenmesini içeren ve tanıştıkları insanları anlatan bir blog adresiyle kayıt altına alınmıştır. Yürüyüş sonrasında bir kitap kaleme alınmış (Finlay & Cockburn, 2014) ve sessel şiir kayıtları gerçekleştirilmiştir.



Şekil 54: Kuzey’e Giden Yol Haritası

Alec Finlay & Ken Cockburn, Kuzey’e Giden Yol Haritası (Oku no hosomichi-The Road North), 2010-11, çizim, 960x650 mm (çerçevesi), Sanatçı Arşivi. http://the-roadnorth.blogspot.com/2011/07/53-hidden-gardens_07.html



Şekil 55: Kuzeye Giden Yol

Alec Finlay, Kuzeye Giden Yol (The Road North), 53 İstasyon, 2010-11, küçük viskiler, şiir-etiketleri, mühürler, el yazısı, Sanatçı Arşivi. http://the-road-north.blogspot.com/2011/07/53-hidden-gardens_07.html

7.3. Tören Yürüyüşleri

Tören alayları düzenli ve etkileyici bir seremoni olarak doğal bir kutlama formunda insanların bir araya geldikleri etkinliklere verilen isimdir. Dini ve askeri yürüyüşler, antik Yunan ve Mısır'dan günümüze değin çeşitli formlarda sanat tarihinde ifade edilmiştir. Belirli bir düzen ve yapı içerisinde kamusal yollarda genelde bir protesto formunda olan marş yürüyüşleri de bu kapsamda değerlendirilebilmektedir. Yürüme odaklı sanat işlerinin bazılarının, bu içerik ve formda üretildiği görülmektedir.

Francis Alÿs, 26 Haziran 2002'de MOMA'nın Manhattan'dan Queens bölgesine geçici olarak taşınması kapsamında "*Modern Tören Alayını*" (Modern Procession) gerçekleştirmiştir (**Resim 51 ve 52**). MOMA'nın seçilen başyapıtları geleneksel ritüel yürüyüşleri formunda tahtirevanlar üzerinde taşınmıştır. Perulu bir bando ekibi olan Banda de Santa Cecilia yürüyüş ritmini çalarken yollara çiçek yaprakları serilmiş ve havai fişeklerle birlikte MOMA koleksiyonunun periferiye taşınması kutlanmıştır. 150'den fazla üniformalı katılımcı MoMA'nın Pablo Picasso'nun "*Avignonlu Kadınlar*" (Les Femmes d'Alger), Marcel Duchamp'ın "*Bisiklet Tekerleği*"

(Bicycle Wheel) ve Alberto Giacometti'nin "*Ayaktaki Kadın*" (Standing Woman) gibi eserlerini taşımıştır. Bu röprodüksiyonlar sanatı sokaklara taşıyabilmenin kültürel ve ekonomik potansiyelini kutlarken MoMA'nın tarihine referans vermektedir (Evans, 2012, 66).



Şekil 56: Modern Tören Alayı I

Francis Alÿs, "Modern Tören Alayı" (Modern Procession), 2002. <https://www.moma.org/collection/works/89008>



Şekil 57: Modern Tören Alayı II

Francis Alÿs, "Modern Tören Alayı" (Modern Procession), 2002. <https://www.moma.org/collection/works/89008>

Törenselliği içeren diğer bir çalışma Catherine Yass'ın “*Yüksek Tel*” (High Wire) çalışmasıdır (**Şekil 58 ve 59**). Sanatçı, bu çalışmayı 2007'de Glasgow'da çekmiş ve ertesi yıl aynı yerde prömiyerini yapmıştır. Çalışmada Fransız cambaz Didier Pasquette'in 1960'larda inşa edilen Avrupa'nın en yüksek binası Red Road'da iki blok arasındaki yürüyüşü görülmektedir. Çalışması üzerine Yass şunları belirtmektedir:

“High Wire, her şeyin ötesinde, havada yürüme düşüdü. Fakat bir kentsel arkaplana sahip ve yüksek binalar, buna çerçeve ve destek sağlamaktadır. Gökyüzünü yakalama düşü, ayrıca, şehirlerin gökyüzünde süreç içinde ütöpik bir inanç tarafından güdülenen rüyalarıdır”. (Yass, 2008, 94).

Bu törensellik aynı zamanda sirklerdi avare cambazların yürüyüşlerini akla getirmektedir.



Şekil 58: Yüksek Tel I

Catherine Yass, “Yüksek Tel” (High Wire), 2008, video, 6'48". <http://www.tate.org.uk/art/artworks/yass-high-wire-t14384>



Şekil 59: Yüksek Tel II

Catherine Yass, “Yüksek Tel” (High Wire), 2008, video, 6’48’’.<http://www.tate.org.uk/art/artworks/yass-high-wire-t14384>

Şamanik ritüel temasını içeren bir yürüyüş Marcus Coates’a ait olan “*Kakım*” (Stoat) çalışmasıdır (**Şekil 60**). Sanatçı çalışmalarında sıklıkla tilki, atmaca ya da kakım gibi bir hayvanın kimliğine bürünmektedir. Onun görünüşüne benzemekte ve böylece onun davranışlarını ve dilini taklit etmeye çalışmaktadır. Bu çalışmasında Coates tilki ailesinden bir hayvana dönüşmeye çalışır. Çalışmada sanatçı ayağında hayvanların ayaklarına benzer bir aksesuarla, kayalıklarda yürümeye çalışırken görülür.

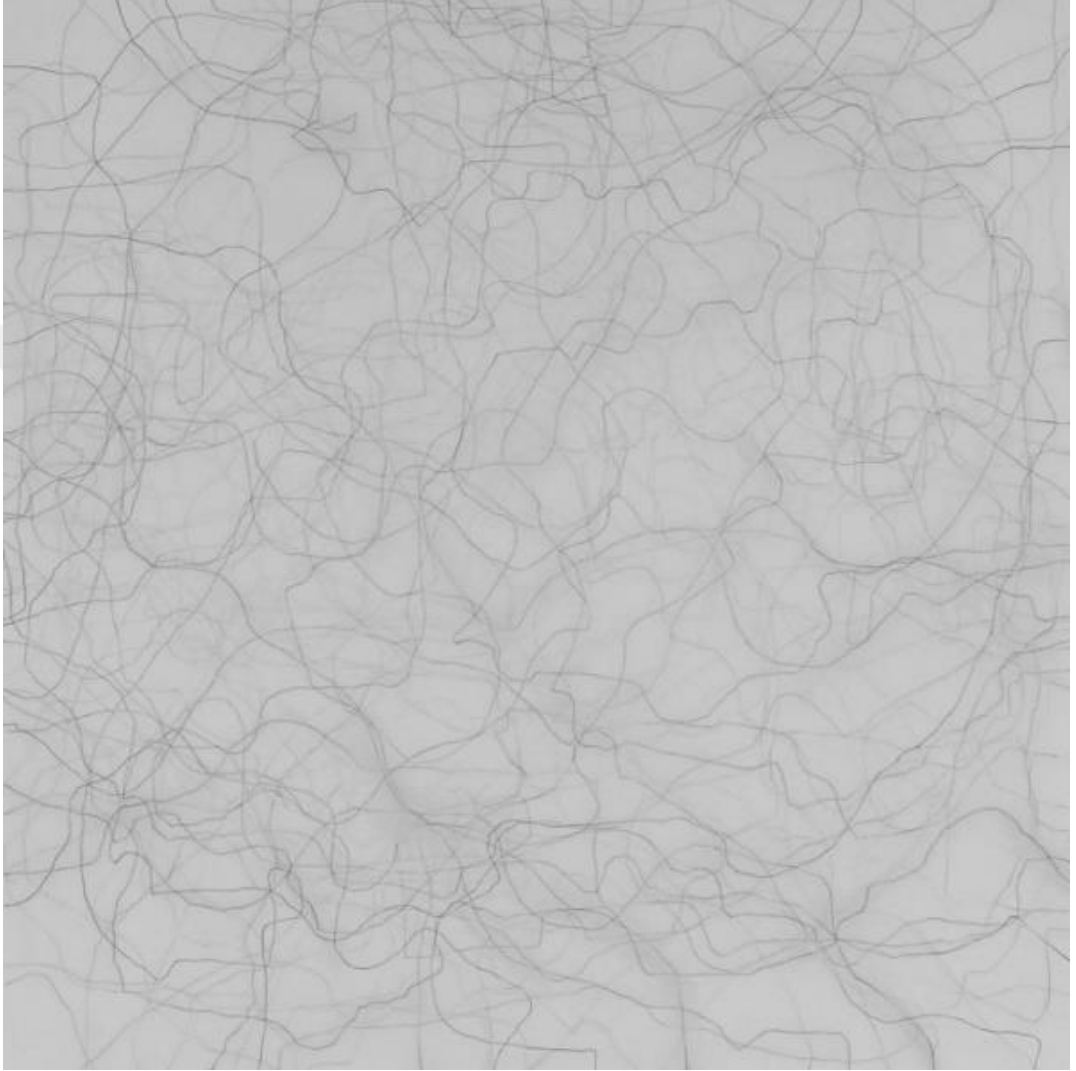


Şekil 60: As

Marcus Coates, “As” (Stoat), 1999, video, 3’. <https://www.workplacegallery.co.uk/artists/9-marcus-coates/works/4349/>

Bireysel bir yürüyüşle kişinin kendi farkındalığına varması ve sanat üretiminin de törensel bir anlam kazanması, Fiona Robinson’ın “*Döngüsel Yürüyüş Çizimi*” (Circular Walk Drawings) çalışmasında görülmektedir (**Resim 56**). Tepelerde, kırlarda ve deniz kenarlarında yürüyen; bunun yanında otomobil ve tren seyahatleriyle birlikte kent ve doğada yürüyüşler gerçekleştiren Robinson, bu üretimi üzerine şunları belirtmektedir:

“...Zihnimde gündüz düşlerimde bu yolculuğu, gerçek şeyler ama zihin gözümle çizdiklerim olarak anımsar, haritasını çıkartırım. Çizim benim tutkum. Çizimin ham dolaysızlığı, ona diğer sanat formları üzerinde bir avantaj sağlamaktadır. Saf düşünceye en yakın olandır; beyin el ile direk iletişime geçmektedir. Çizilen bir işaretin kırılganlığından yararlanırım; onu faniliğe ve belleğe bağlayarak. Çizimin doğasını sorguluyorum ve bir çizimin çizim olmaktan çıkıp, resim olmaya başladığı anı tanımlamayı amaçlıyorum. Çizgi, gördüğüm ve düşündüğüm şeyi çizmede kullandığım dilin en önemli parçası. Onun çok yönlülüğü büyük bir şeyi söyleme kapasitesini sağlamakta.” (akt. Evans, 2012).



Şekil 61: Döngüsel Yürüyüş Çizimi

Fiona Robinson, “Döngüsel Yürüyüş Çizimi” (Circular Walk Drawings), 2007, kağıt üzerine kurşun kalem, 50x70 cm. <https://fionarobinson.wordpress.com/parallel-lines-of-enquiry-exhibition-images/the-journey-sequence-2007/the-circular-walk-drawings-2007/>

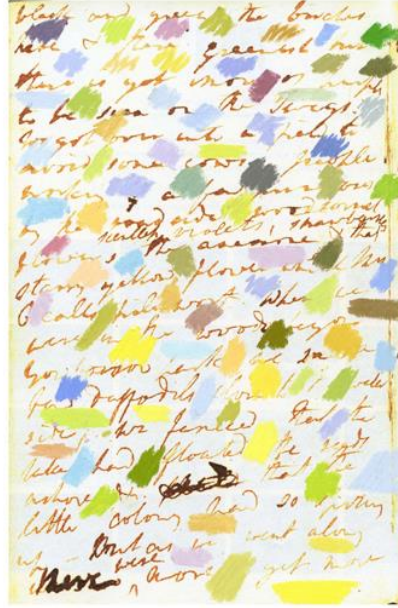
Mike Collier’in çalışmalarında yürüyüş grupları organize etmektedir. Bu yürüyüşler kent ve kırsalın kesiştiği kentin çeperlerinin yavaş ya da dolambaçlı bir yürüme pratiğiyle törensel bir keşfetme çabasına dayalıdır. Sanatçının katılımcılarla birlikte gerçekleştirdiği bu ortaklaşmacı yürüyüşler, atölyesinde gerçekleştirdiği soyut resimleri ve desenlerinin parçaları haline gelmektedir. Çalışmalarında metinler önemli

bir role sahiptir ve yerel dilde kuş ve bitki isimlerinin yanyana gelişleri, aynı zamanda rota içerisine dahil olan ekolojinin de işlerde ses bulmasını sağlamaktadır.

Mike Collier'in "Nergisler 1" & 2" (Daffodils 1 & 2) ve "İyi Cumalar 1 & 2" (Good Friday 1 & 2) çalışmaları yürüme eylemini törensellik bağlamını içermeleri anlamında örneklendirilebilmektedir. (**Şekil 62 ve Şekil 63**). Collier, 2010'lardan bu yana Wordsworth Trust ile bir iş birliğine gitmiş ve yürüme eyleminin işlerinde önemli yer bulduğu yazarlar William ve Dorothy Wordsworth'ün el yazmaları ile yakından çalışma fırsatı bulmuştur (McKay & Strachan, 2013). Adı geçen çalışmalarda görüldüğü gibi sanatçı basit ve direkt bir biçimde Dorothy Wordsworth'ün günlüklerindeki imge/metin birlikteliği üzerinde referans vermektedir. Burada sadece sayfalardaki sözcükler değil sayfalarda tanımlanan mekanlar da belirtilmektedir. Collier, Dorothy Wordsworth'ün yürüdüğü patikaları bir tören disipliniyle defalarca yürümüş ve bu patikaları iyice kavramıştır.¹⁰

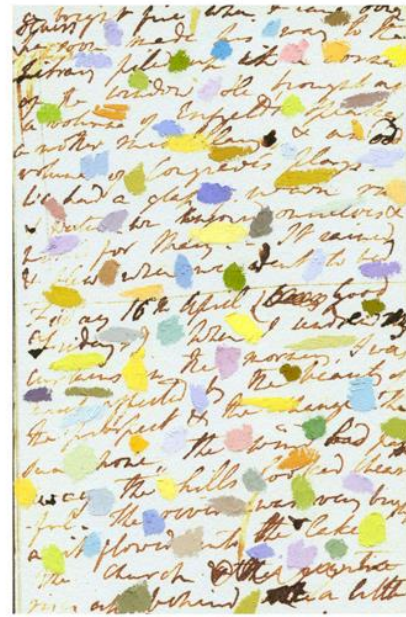
"*The Ring*" (Çember) çalışmasıysa (**Şekil 64**) Dorothy Wordsworth'ün 27 Haziran ve 8 Ekim 1802 tarihleri arasında gerçekleşen, özellikle 4 Ekim 1802 tarihinde kardeşi William'ın evliliğinin olduğu sabahla ilgili düşüncelerini içeren günlüğü ile ilgilidir. Çalışma metnin görülebilen kısımlarına odaklanmaktadır ve Dorothy Wordsworth, durgunluk içerisinde, hiçbir şey duymamakta veya görmemektedir. Çalışma aynı zamanda metnin üzerine çizilen kısımlarına da referans vermektedir. "The Ring 1" ve "The Ring 2" çalışmalarında da Collier bu muğlaklığı vurgulamaktadır (**Şekil 65**). Spontane bir biçimde ve direkt olarak pastel boya ile metnin basılı imgesi üzerine müdahale etmektedir (McKay & Strachan, 2013, 42).

¹⁰ Bazı yürüyüşçülerin ya da edebi eserlerdeki yürüme rotalarının diğer kişiler tarafından gerçekleştirilmesi üzerine iki örnek verilebilir. Birincisi, her yıl, dünyanın bir çok yerinden edebiyat severler İrlandalı yazar James Joyce'un anısına 16 Haziran tarihinde Dublin'e gelmektedir ve 16 Haziran 1904 tarihinde Dublin'de geçen hikaye üzerine bazı etkinlikler gerçekleştirmektedir. Bunların en önemli olanlarından birisi de Ulysess yürüyüş turudur. Romanın kahramanı Leopold Bloom'un yaşamı üzerinden gezinirken, onun Dublin'de gerçekleştirdiği ikonik yürüyüşü tekrarlarlar. Öte yandan eleştirmen John Sutherland, Virginia Woolf'un yarattığı karakter Mrs. Dalloway'ın yürüyüş rotasını birebir tekrarlamıştır (Coverley, 2012, 169).



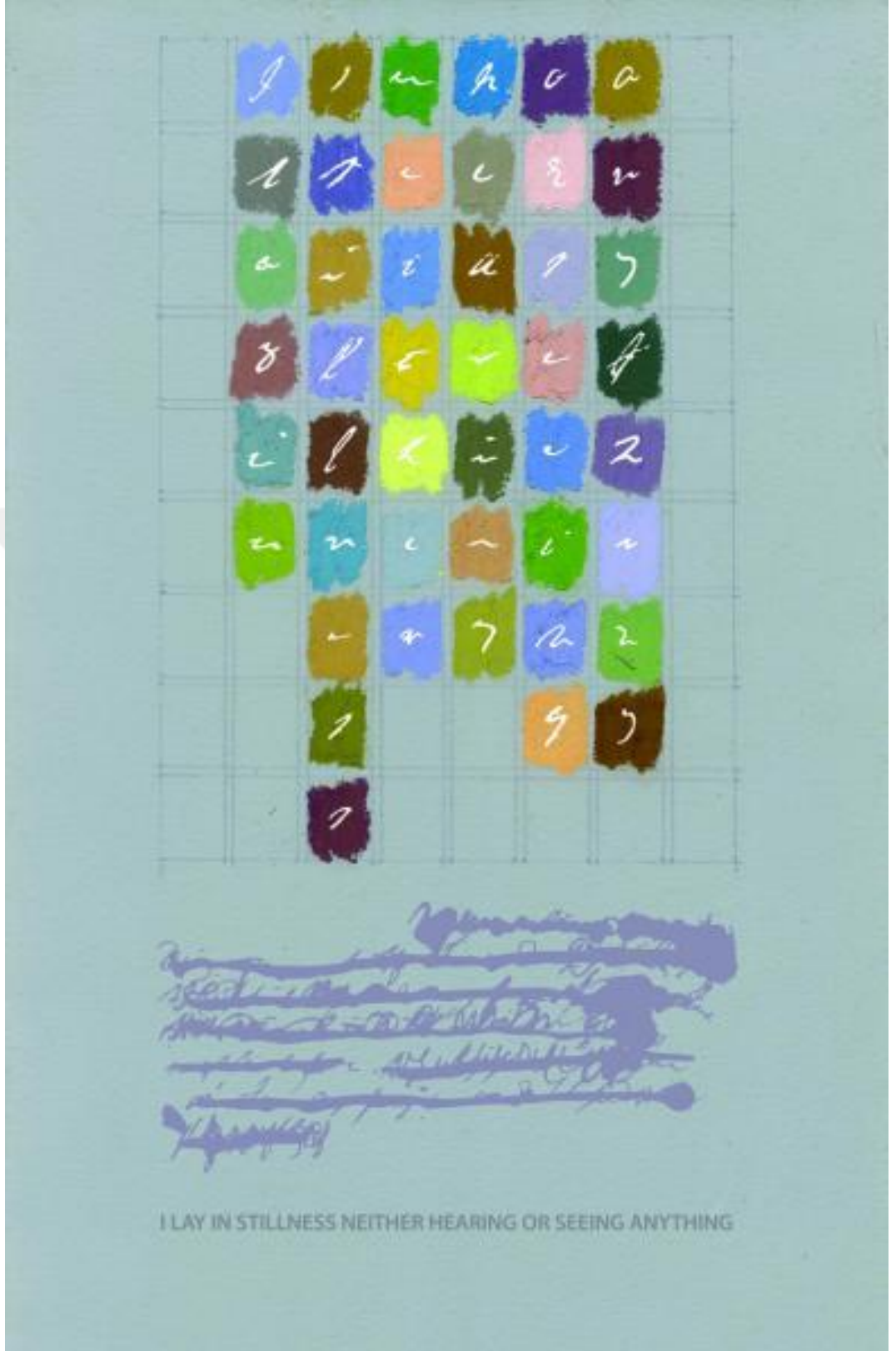
Şekil 62: Nergisler 1 & 2

Mike Collier, “Nergisler 1 & 2”, (Daffodils 1 & 2), 2012, dijital baskı, 15x10cm.<http://mikecollier.eu/research/words-on-the-page-conference>



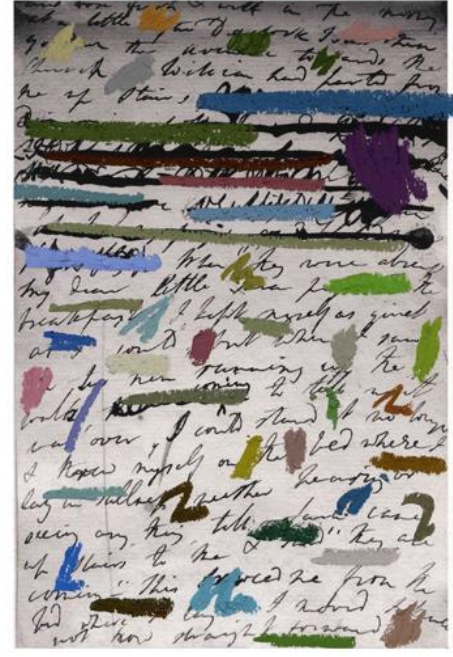
Şekil 63: İyi Cumalar 1 & 2

Mike Collier, “İyi Cumalar 1 & 2” (Good Friday 1 & 2), 2012, dijital baskı, 10x15 cm.
<http://mikecollier.eu/research/words-on-the-page-conference>



Şekil 64: The Ring

Mike Collier, The Ring, 2012, dijital baskı, 30x18 cm. <http://mikecollier.eu/research/words-on-the-page-conference>



Şekil 65: The Ring 1 ve The Ring 2

Mike Collier, The Ring 1 ve The Ring 2, 2012, dijital baskı, 15x10 cm. <http://mikecollier.eu/research/words-on-the-page-conference>

7.4. Keşif Yürüyüşleri

Bir insanın ya da bir grubun özellikli bir konu, alan ya da yer için yaptıkları yolculuklar ya da seyahatlere keşif seyahatleri adı verilmektedir. Kent ya da kırsal alanda farklı içerik ve formlarda keşif yürüyüşleri, yürümeye dayalı çağdaş sanat üretimlerinde de önemli bir yer tutmaktadır.

Simon Faithfull'ın “0°00 Navigasyon, Bölüm I: İngiltere Toprakları Üzerinde bir Yolculuk” (0°00, Part I: A Journey Across the Landmass of England) çalışması groteskliği bağlamında Buster Keaton'un 1965 tarihli Railrodder filmine referans vermektedir (Şekil 66 ve 67). Film, Kanada'yı seyahat etmek isteyen bir figürün, Thames Nehri'ne atlaması, Atlantik'i geçmesi ve Kanada'nın doğu sahillerinde ortaya çıkmasından oluşmaktadır (Evans, 2012).

Keşif özelliği açısından çalışma tam olarak Greenwich Meridyeni boyunca yapılan obsesif bir yolculuğu yansıtmaktadır. Çalışmada sadece arkadan görüntülenen figür, meridyenin İngiltere'nin güney kıyılarındaki Sussex'e denk geldiği noktadaki Peacehaven'da denizden çıkmaktadır. Sudan çıkan figürün elinde bir GPS aracı

bulundurur ve bu cihazı kullanarak kuzeye doğru 0°00'00" boylamı boyunca yürümeye başlar. Karşılaştığı her engeli aşarak yavaş yavaş İngiltere'nin güneydoğusundan yukarı doğru ilerleyip Londra'dan geçerek, ülkenin orta kesimlerinde ilerleyişine devam eder ve sonunda Linconshire'da Cleethorpes'da yeniden denize girer. Burada yüzmeye başlar, giderek daha da öteye, Kuzey Denizi'ne doğru ilerler. İngiltere'yi tam ortasından kesen, Greenwich meridyeni böylece keşfedilmektedir. Bu meridyenin antlaşmalar, haritalar ve deniz gücü mekanizması devreye sokularak yaratılmış olduğu da akılda tutulmalıdır (Faithfull, 2018).



Şekil 66: 0°00 Navigasyon, Bölüm I: İngiltere Toprakları Üzerinde bir Yolculuk I

Simon Faithfull, "0°00 Navigasyon, Bölüm I: İngiltere Toprakları Üzerinde bir Yolculuk" (0°00 Navigation, Part I: A Journey Across the Landmass of England), 2009, 55', video ve super8 transfer DVD . <http://www.simonfaithfull.org/works/0-navigation/>



Şekil 67: 0°00 Navigasyon, Bölüm I: İngiltere Toprakları Üzerinde bir Yolculuk II

Simon Faithfull, “0°00 Navigasyon, Bölüm I: İngiltere Toprakları Üzerinde bir Yolculuk” (0°00 Navigation, Part I: A Journey Across the Landmass of England), 2009, 55’, video ve super8 transfer DVD . <http://www.simonfaithfull.org/works/0-navigation/>

Atul Bhalla’nın “*Yamuna Yürüyüşü*” (Yamuna Walk) çalışması, Hindistan, Yeni Delhi’deki doğduğu ve büyüdüğü yer olan Yamuna Nehri’nin kenarında yapmış olduğu dört günlük bir keşif yürüyüşünün fotoğraf kayıtlarını içermektedir (**Şekil 68, Şekil 69 ve Şekil 70**). Toplamda yirmi iki kilometrelik bir yürüyüşü gerektiren bu yürüyüş neticesinde, bir nehrin civarını nasıl değiştirdiğine dair ipuçları elde edilmektedir. Bu yürüyüşün açığa çıkardığı günlük yaşama dair keşifler oldukça önemlidir.

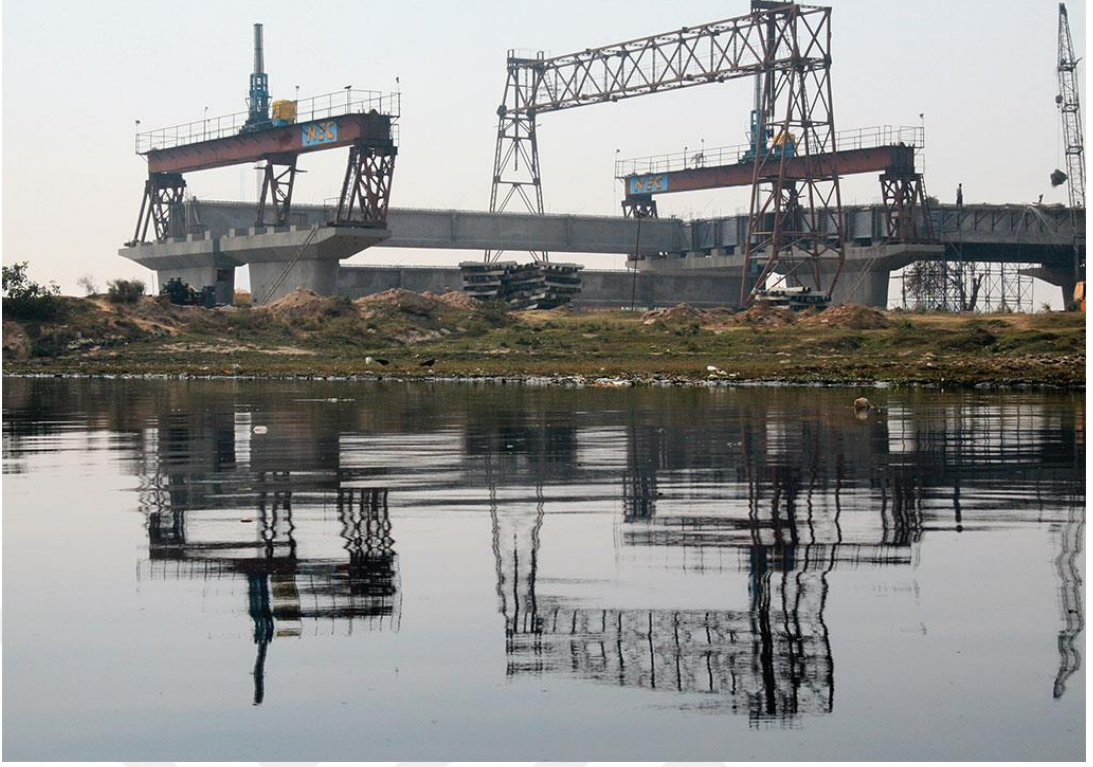
Bhalla’nın yürüyüşü tüm güzelliği ve keskinliğiyle modern Hindistan’ın görünümünü kayıt altına almaktadır. Fotoğraflarda çöplerle birlikte doğal güzellikler

yan yana yer alır. Bhalla'nın bu seyahati, sonrasında sanatçı tarafından kitaplaştırılmıştır (Bhalla, 2011).



Şekil 68: Yamuna Walk I

Atula Bhalla, Yamuna Walk, Sepia Eye, New York, 2011. <https://aaa.org.hk/en/collection/search/library/atul-bhalla-yamuna-walk>



Şekil 69: Yamuna Walk II

Atul Bhalla, Yamuna Walk, 2007, slide-projeksiyon



Şekil 70: Yamuna Walk III

Atul Bhalla, Yamuna Walk, 2007, slide-projeksiyon

Tim Brennan, yirmi yılı aşkın sürelik sanatsal üretim pratiğinde yürüyüş gerçekleştirdiği 40'ın üzerinde çalışma üretmiştir. Çalışmaları 1936 yılında Jarrow, Tynaside'daki işsizlik ve fakirliğe karşı protesto yürüyüşünü tekrar-yürümekten, British Museum ve Venedik San Marco Meydanını içeren rehberli turlara kadar geniş bir yelpazeyi içermektedir. Sanatçı verili ve/veya yeni öyküler önererek, farklı kültürel karşı-tarihler inşa etmektedir. Uzun yıllardır rehberli yürüyüşlerin bir sanat formu olarak kullanılabileceği önermesini içeren bir metodoloji geliştirmektedir. Brennan bu üretimlerini “*manoeuvre*” (manevra) olarak isimlendirir. Burada amaçlanan dilin sessel içeriğini, yürüme eyleminin metrik yapısıyla bağlantılandırmaktır. Bu kayıtların cep telefonu video kaydı vb. araçlar ile yapılmasıyla da şiir, teknolojik bir bağlam içerisinde çerçevelenmektedir.

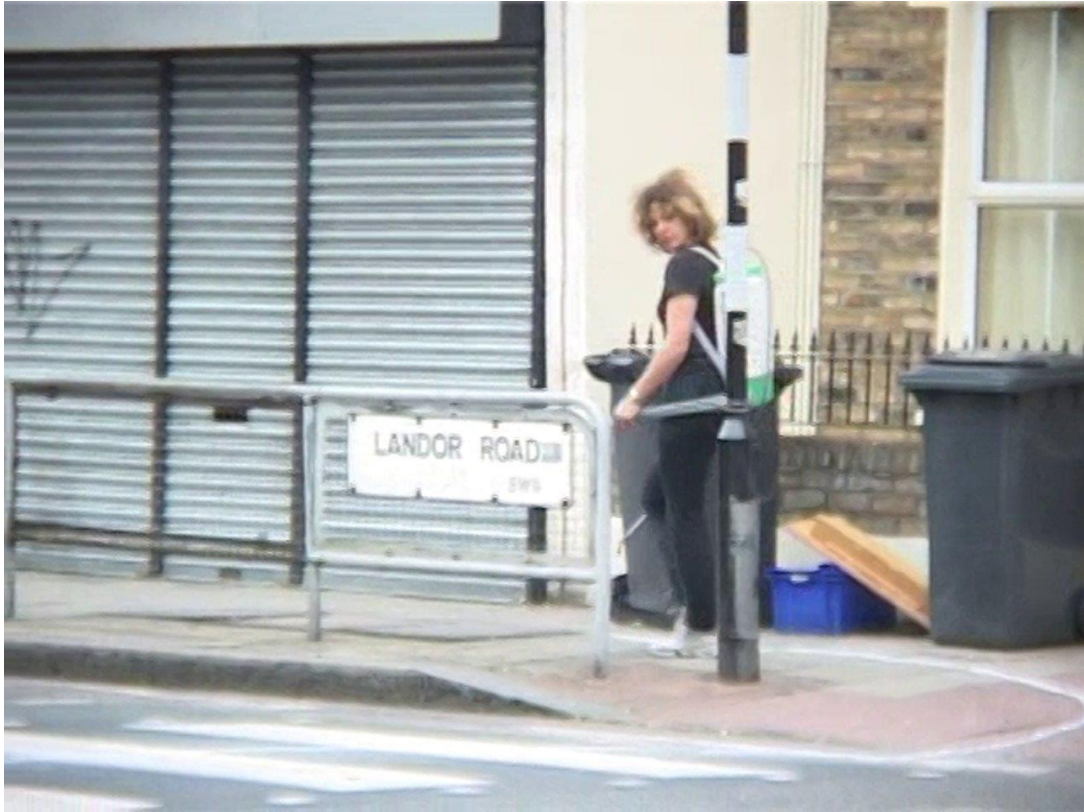
Brennan'ın 2013 tarihli “*iAmbic Pedometer*” çalışması sanatçının periferisi ve kırsal alanlarıyla Sunderland'da gerçekleştirmiş olduğu yürüyüşün iPhone'la çekilmiş kaydından oluşmaktadır (**Şekil 71**). Bu video-yürüyüş iki önemli referans içermektedir: Bir yanda William Wordsworth'ün kompozisyonel stratejisi olarak mırıldanmalarını ve Kurt Schwitters'ın sonik şiirlerini. Sanatçı kentin içerisinde, periferide ve açık alanlarda hareket ederken, kendi mırıldanmaları ve trafikten gelen sesler içiçe geçmektedir. Böylece somut şiir akımında referans vermektedir.



Şekil 71: iAmbic Pedometer

Tim Brennan, *iAmbic Pedometer: Ur Manoeuvre*, 2013, iPhone Video Kayıt. https://issuu.com/stereographic/docs/walkon_for_issuu/45

Susan Stockwell'in "*Bir Yürüyüş İçin Çizgi Çekmek*" (Taking a Line for a Walk) çalışmasında Londra'nın güneyinde Stockwell bölgesinin etrafında çizilen çizgiler görülmektedir (**Şekil 72**). Sanatçı, eski Stockwell bölgesini keşfe çıkmış ve taşıdığı çizgi çekme makinesiyle birlikte beyaz boyayla yere geçici izler bırakmıştır. İki haftada tamamlanan bu işte, yaklaşık 4 kilometrelik alan işaretlenmiştir. Sanatçının amacı Londra'nın az bilinen bir bölgesini tanımlamak ve herkesin görebilmesi için fiziki olarak haritalandırmaktır. Böylece bölge, keşfe hazır hale gelecek biçimde yapılandırılmaktadır.



Şekil 72: Takine a Line for a Walk

Susan Stockwell, "*Bir Yürüyüş İçin Çizgi Çekmek*" (Taking a Line for a Walk), 2002, video, 12'.
<http://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/art-maps-project-blog>

Türkiye Çağdaş Sanatı'nın önde gelen isimlerinden birisi olan Cengiz Çekil, 1978'de Ege Üniversitesi'nde yeni kurulan Güzel Sanatlar Fakültesi'nde çalışmak üzere İstanbul'dan İzmir'e tanışmıştı ve burada her gün işe gidiş gelişini belgelediği Görsel Parkurlar serisini üretmiştir (WHW & Gerhardt, 2009, 82) (**Şekil 73, 74, 75 ve 76**).

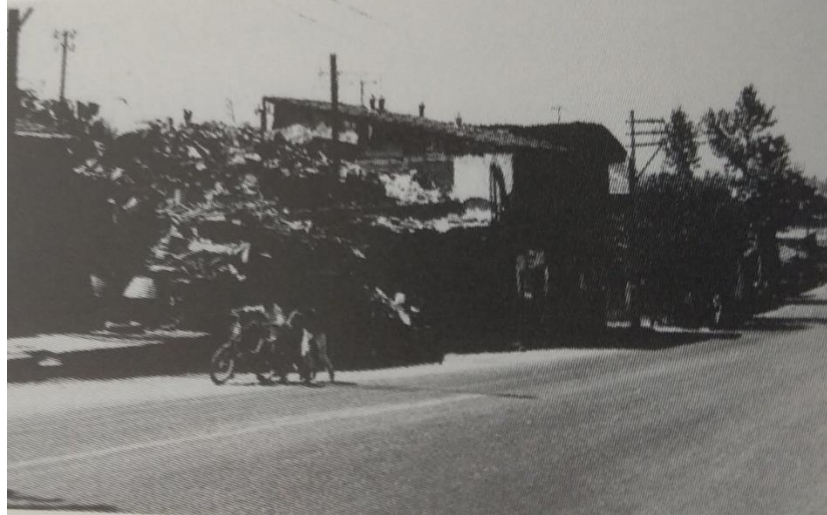
Necmi Sönmez bu çalışmaların keşifle ilgisi hakkında şunları yazmıştır:

“...İzmir’e gelmesiyle birlikte, onun sanatında 1976-1978 döneminde gözlemlenen yoğunluk yerini dinginliğe bırakmış ve özellikle fotoğraf kamerasıyla yeni deneylere girip zamansallığı sorguladığı arayışların öne çıktığı bir dönem başlamıştır. Çekil yanında taşıdığı fotoğraf makinasıyla, oturduğu Şirinyer’den çalıştığı Alsancak’taki Fakülteye kadar olan yolu yürüyerek çektiği fotoğraflarla belli “Görsel Parkurlar” oluşturmuştur. Kesin olarak tamamlanmamış bu dizi, özellikle 1979’da sanatçının İzmir’in topografisini çıkarma eğiliminde olduğunu gösterdiği gibi, yeni yaşamaya başladığı kenti tanıma, kavrama, buradaki İstanbul’dan farklı atmosferi algılama süreci olarak değerlendirilebilir” (Sönmez, 2008).



Şekil 73: Görsel Parkurlar I

Cengiz Çekil, Görsel Parkurlar, 4 adet siyah-beyaz fotoğraf, 11x17.5 cm, Necmi Sönmez Arşivi. (Sönmez, 2008, 56).



Şekil 74: Görsel Parkurlar II

Cengiz Çekil, Görsel Parkurlar, 4 adet siyah-beyaz fotoğraf, 11x17.5 cm, Necmi Sönmez Arşivi. (Sönmez, 2008, 56).



Şekil 75: Görsel Parkurlar III

Cengiz Çekil, Görsel Parkurlar, 4 adet siyah-beyaz fotoğraf, 11x17.5 cm, Necmi Sönmez Arşivi. (Sönmez, 2008, 56).



Şekil 76: Görsel Parkurlar IV

Cengiz Çekil, Görsel Parkurlar, 4 adet siyah-beyaz fotoğraf, 11x17.5 cm, Necmi Sönmez Arşivi. (Sönmez, 2008, 56).

7.5.Takip Yürüyüşleri

Yürüyüş eyleminin farklı bir içeriği de bir kişinin takip edilmesidir. Gizlice, takip edilen figüre hissettirmeden, belirli mesafenin korunduğu yürüyüşler bu kapsamda düşünülmektedir. Mesafe koruma, tanınmama, takip edilen kişiyi gözden kaybetmeme gibi unsurlar bu edimde başat öneme sahiptir. Bu bağlamda, takip etmeye dayalı yürüyüşler, yürüyerek yapılan sanat yapıtlarında belirli bir toplamı oluşturmaktadır.

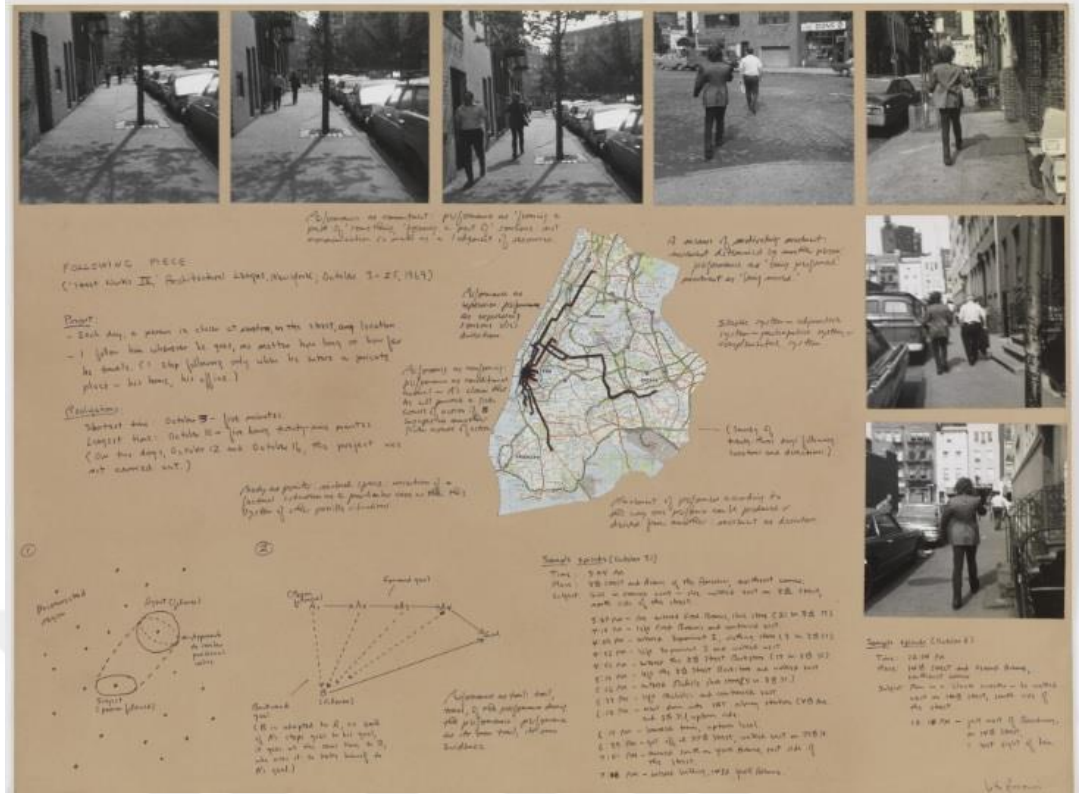
Vito Acconci 1969 yılında, New York'ta karşılaştığı ve içlerinden rastgele seçtiği insanları, onlar bir binaya girene kadar takip etmiştir **(Resim 72 ve 73)**. Bu süreç birkaç dakika aldığı gibi, bazen saatlerce vakit almış, hatta sanatçıyı Manhattan'dan alıp, Brooklyn, Queens ve Bronx'a kadar sürüklemiştir. Tüm bu takip rotası, çalışmanın merkezindeki haritaya işaretlenmiştir. Çalışma *"Takip Çalışması"* (Following Piece) adını taşımaktadır.

Bu takip ilk etapta takip eden figürü agresif gösterse de, aslında sanatçının rotası takip ettiği kişi tarafından belirlenmektedir. Böylece takip eden figür etken değil, edilgen bir hale dönüşmektedir. Çalışmada metin yer almakta ve bu takip eyleminin dokümantasyonunu gösteren foto-kolajlar bulunmaktadır.



Şekil 77: Takip Çalışması I

Vito Acconci, Takip Çalışması (Following Piece), 1969. <https://tr.khanacademy.org/humanities/global-culture/conceptual-performance/a/vito-acconci-following-piece>



Şekil 78: Takip Çalışması II

Vito Acconci, Takip Çalışması (Following Piece), 1969. <https://www.moma.org/collection/works/146947>

Sophie Calle'ın kent seyahatleri ilk bakışta Vito Acconci'nin çalışmasını akla getirmektedir. Fakat sanatçının çalışmasında kamusalılık ve sanatçı arasındaki ilişki farklılaşmaktadır. Sophie Calle 1980 yılında "*Venedik Süiti*" (Suite Vénétienne) adını verdiği takip çalışmasını gerçekleştirmiştir (Şekil 79). Calle, öncelikle verili cinsel rolleri ters yüz etmiştir. İzleyen, takip eden ve avının peşinde olan erkek ve zayıf olan kadın rollerini ters yüz etmiştir. Ayrıca takibin amacı bilinmemekte, nihai hedef belirsiz ve sıra dışı görünmektedir. Calle'ın eylemi takip edenden ziyade, bilgi toplayan özel dedektif rolüne daha yakındır. Çalışması böylece bir tür günlük olarak okunabilmektedir ve izleyiciyi kimin, neden izlendiği sorularını cevaplamadan ortada bırakmaktadır. Bu sanatçının edimine karşı bir tür önyargı ya da sempati kurma konusunda izleyiciyi tekinsiz bir noktada bırakmaktadır. Çalışmaya başlama dürtüsünü sanatçı şu şekilde açıklamıştır:

"1980 Ocak ayının sonunda, Paris sokaklarında daha sonra birkaç dakika içinde gözden kaybettiğim bir adamı takip ettim. Aynı gece, tamamen şans eseri, bir açılıшта benimle tanıştırdı. Sohbetimiz sırasında bana yakında Venedik'e bir seyahate çıkmayı planladığını anlattı. Onu takip etmeye karar verdim." (Calle, 1988, 2-3).



Şekil 79: Venedik Süiti

Sophie Calle, “Venedik Süiti” (Suite Vénétienne), 1980, fotoğraf. <https://tr.pinterest.com/pin/348043877437096270/>

Bradley Davis'in "*Yansıyan Hareketler*" (Echoing Movements) isimli 2012 tarihli çalışması, Vito Acconci'nin 1969 tarihli çalışmasının tekrar sahnelenmesidir (**Şekil 80**). Acconci'nin çalışması bir tür dokümantasyon olarak görülebilecek fotoğraflardan oluşmaktaydı. Davis'in çalışmasıysa sadece sanatçının zihninde yer alan ve sonucunda izleyicinin tüketimi ile şekillenen ve düzeltilen imgeler aracılığıyla bilinebilen bir tekrar inşa olarak görülebilir. Sanatçının çalışmasının, teknolojik gözetlemenin ilerlemesi bağlamında Vito Acconci'nin işinden farklı bir izleme pratiğini gösterdiği görülmektedir. Çünkü insanlık 2010'larda artık CCTV (Closed /Circuit Television; Kapalı Devre Televizyon) zamanındadır. Artık izlenmeksizin kentlerde rahat gezememektedir. Bundan dolayı 2010'larda takip etme konsepti daha farklı yorumlanabilmektedir. Bugün Vito Acconci'nin geliştirdiği gibi bir takip etme eylemi geliştirmek için, kişinin binlerce kez kameralara yakalanmış olması gerekir ve bu, kanun tarafından bir suç kanıtı olarak görülecektir.



Şekil 80: Yansıyan Hareketler

Bradley Davies, "Yansıyan Hareketler" (Echoing Movements), 2012, video, 7'15".

Rut Blees Luxemburg "*Tesadüfi Karşılaşmalar*" (Chance Encounters) serisinde, yanında yer alan Sophy Rickett ile birlikte Londra'da Square Mile'da yabancılara yaklaşırken kendilerini fotoğraflamışlardır (**Şekil 81**). Sokakta karşılaşılan insanlarla yapılan diyaloglar, üretici bir biçimde kullanılmıştır. Luxemburg 1990'ların

ortalarından itibaren Londra'nın gece sahnelerine odaklanmıştı. Bu serisinde de kendisini ve yanındaki diğeri ismi, kent merkezinde takip edip, seçtikleri yabancılarla karşılaşmaları esnasında görüntülemiştir.



şekil 81: Tesadüfi Karşılaşmalar

Rut Blees Luxemburg, "Tesadüfi Karşılaşmalar" (Chance Encounters), Bishopgate, 1995.
<https://artimage.org.uk/16474/rut-blees-luxemburg/chance-encounters--bishopgate--1995>

Takip edilme içeriğini taşıyan yürüme edimine dayalı önemli çalışmalardan birisi Yoko Ono'ya ait olan 1968 tarihli "*Rape*" (Tecavüz) çalışmasıdır (**şekil 82 ve şekil 83**). İlgili tarihte Yoko Ono ve John Lennon'ın izleyicileri sokakta bir kızı bir kamerayla takip etmelerine dair yönlendiren yönerge setlerinden oluşan, 77 dakikalık renkli bir çekimdir. Film yorumlayanlar, eylemi eyleyenler ve buna ön ayak olanlar olmak üzere tüm önyargılara dair yorumları tetiklemektedir. Böylece çalışma, bir sanat

alışmasının etik çelişkiler hakkında nasıl önemli bir g olarak işlev görebileceğinin altını çizen bir takip etme eylemini göstermektedir.



şekil 82: Tecavüz I

Yoko Ono, “Tecavüz” (Rape), 1968, film, 77’. <http://johnnyml.blogspot.com/2013/04/rape-of-yoko-ono-and-retaped-rape-of.html>



şekil 83: Tecavüz II

Yoko Ono, “Tecavüz” (Rape), 1968, film, 77’. <http://johnnyml.blogspot.com/2013/04/rape-of-yoko-ono-and-retaped-rape-of.html>

8.SONUÇ

Disiplinlerarası çalışma yöntemi belirli bir biçimde gerçek dünyanın sistem sorunlarına işaret etmeye odaklanır ve sonuç olarak araştırma süreci, konu ile ilgili olarak çok çeşitli disiplinlerden katılımcıları yeni bir bilgi yaratmak için sınırları aşmaya zorlar (Tress, Tress & Fry, 2005). Disiplinlerarasılığın en önemli özelliği içerdiği bütünleşme ve iş birliği derecesidir. Disiplinlerarası projeler, disiplinler bakış açılarını birbirine bağlamayı amaçlar ve potansiyel olarak komşu bir disiplinin perspektifinden hareketle, varolan kümülatif bilginin denenmesine olanak sağlarlar. Disiplinlerarasılık farklı bakış açılarını birbirlerine bağlarken, insan ve doğa sistemlerine dair bir ara-yüzle, ilgili komplike problemleri ortaya çıkarabilme ihtiyacını giderir ve böylece, örneğin doğa bilimleri ve sosyal bilimlerin birleşimi, disiplinlerarasılığı ortaya çıkarır. Bu araştırmada çağdaş sanatta yürüme pratiğinin temelleri sanat ve coğrafya ilişkisinin üzerinden değerlendirilmiştir.

Bir sanatsal edim olarak yürümenin yakın dönemli tarihi, iki temel yönelimden ortaya çıkmıştır ve bir önceki kuşak araştırmalarından kalan bu iki önemli miras “*çağdaş sanat ve yürüme*” konusuna temel oluşturmaktadır. Bunlardan birisi Rosalind Krauss’un “*Mekana Yayılan Heykel*” teorisi (Krauss, 1979) ve bir diğeri de mekan bağlamında avangard ve neo-avangard direniş pratiklerinin alanıdır. Avangard yönelimler içerisinde Dada ve Sürrealizm’de iki yürüme etkinliği gerçekleştirilmiş, ardından 1950’ler itibarıyla Lettrizm ve Sitüasyonist Enternasyonel ile birlikte psikocoğrafya temelli olarak yürüyüşler gerçekleştirilmiştir.

Çağdaş sanatta yürüme olgusu masaya yatırıldığında çıkış noktasında Richard Long ve Hamish Fulton’ın işleri ve öncü oldukları eylemlerle karşılaşılmaktadır. Bu sanatçıların çalışmaları farklı bir tarihselliği başlatmış ve sanat tarihinde katılımcılık, diyalog ve karşılaşma olgularını yürüme olgusuyla birleştiren işler üretmişlerdir. Londra’daki St. Martin’s College’da daha henüz öğrencilikleri aşamasında Richard Long ve Hamish Fulton etkili olmuşlardır. Bu isimler yürüyen sanatçılar olarak isimlendirilmeye daha o zamanlar başlanmışlardır (O’Hagan, 2009). Bu yürüyüşler önceleri bisikletle ya da otostop seyahatleriyle başlamıştı. Minimalizm ve Arazi Sanatı

odaklı olarak 1950 sonlarındaki teorilerden ortaya çıkan bu yönelim, Amerika Birleşik Devletleri’nde Douglas Huebler gibi isimlerin fotoğraf alanındaki pratiklerine ve ilgilerine benzer bir nitelik göstermekteydi. Bu iki yönelim, çağdaş sanatta yürüme temelli işlerin ortaya çıkışının başlangıç noktaları olmuştur. (Berger, 2016).

Yürüyüşe dayalı sanatsal çalışmalar çeşitli arazilerde gerçekleştirilmiştir. Bunlar önceden net bir biçimde rotası belirlenen kayalık yüksek arazilerde veya ovalarda ya da kentlerde veya tarihi ören yerlerinde yapılmıştır. Bu yürüyüşlerin her bir çalışmada belli zaman aralıklarında, yani yapılandırılmış bir biçimde belirli günler ve gecelerde olduğu gözlenmektedir. Yürüyüşler hiçbir biçimde bir konuşma ve diyalog içermeyen yürüyüşler olduğu gibi, diyaloga dayalı olanları da bulunmaktadır. Nicelik olarak tek ya da grup halinde gerçekleştirilmişlerdir.

Sanatçılar yürümeyi bir sanatsal edim kabul ederek, sanatsal yaklaşımları ve kavramsal yönelimleriyle ilintili olarak, mekânsal, zamansal ve davranışsal olarak belirli sınırları zorlayan bir etkinliğe imza atmaya başlamışlardır. Arazi Sanatı ve Minimalizm kesişiminden doğan bu yeni yorum, Richard Long gibi isimlerin heykel ve yürüme eksenindeki işlerinde görülmektedir. Bu yönelim sanatsal edimin oldukça geniş ölçekli olarak ele alınmasını, fotoğraf, video, haritalar ve belgeler içeren dokümantasyona dayalı bir formda sergilenmesini getirmiştir.

Özellikle İngiltere’de St.Martin Koleji’nin eğitim sistemi, Hamish Fulton ve Richard Long gibi isimlerin yürümeyi bir sanatsal edim ve strateji olarak geliştirebilmelerine olanak sağlamıştır. ¹¹ Bu kolejdaki kimi atölyeler yürüyüş sanatının prototiplerini oluşturmaktadır. Sonrasında Hamish Fulton ve Richard Long gibi isimlerle birlikte yürümenin sadece temel amaç olduğu etkinliklerin başladığını söylemek olasıdır. Böylece İngiltere odaklı bir yaklaşımla, bu tip etkinliklerin Anne Seymour gibi belirli küratörler tarafından desteklenen ve seçilen bir yapıyla sergilerde var olmaya başladığı söylenebilir. Bu noktada yürüyüş sanatına öncü olan isimlerin sanat tarihinde doğru yere konumlanmaları adına, Kavramsal Sanat’la aldıkları pozisyona değinmek gerekmektedir.

¹¹ Burada önemli bazı atölyeler ve uygulamalar, “katılımcılığı” geliştirmesi açısından önemlidir. Lygia Clark’ın grup çalışması dersleri bu açıdan emsal teşkil etmektedir. Öğrencilerin grup halinde sokaklarda birbirlerine bağlı olarak fakülteye geri yürüme çabalarından oluşan bir atölye ya da öğrencilerin kırsala doğru yürümek için yönlendirilmelerine rağmen, Oxford yerine Chiltern Tepesi’nde kaybolmaları gibi deneyler, sonraları tamamen yürümeye dayalı projelere ön ayak olmuş gibi görünmektedir (Pope, 2014).

Richard Long gibi sanatçılar Sanat ve Dil (Art & Language) grubu gibi ağır, ciddi olarak görülen Kavramsal Sanat'a karşı, diyaloga, ilişkiye ve etkileşime dayalı bir performatif üretime daha çok yakındırlar. Bunun temellerini, İngiliz Romantizminde ve doğaya karşı olan ilgide aramak gerekmektedir. Bu noktada yürüyüşe dayalı işlerin farklı bir patika izlediğini söylemek gerekmektedir. Sanatçılar, öncelikle farklı bir toplumsallık kipi içerisinde işler üretmişlerdir ve bu işler yürüyüş çalışmalarının kronolojik dizgesinin öncülü olmuştur. Bu erken dönem çalışmaları, yürümenin mekânsal ve heykelsi yapısına odaklanırken, aynı zamanda genel anlamda teorik ve pratik altyapısını da hazırlamışlardır.

Richard Long ve Hamish Fulton gibi erken dönem yürüyüş işlerini gerçekleştiren isimlerin açtığı yolda üretilen işlerin sonrasında, diğer üretimlerin hepsinin aynı format ve içerik üzerinden yürümediği görülmektedir. Siyasal, kültürel ve bedensel olmak üzere oldukça farklı sanatsal stratejiler içermektedirler ve ayrıca, bazen birbirlerinden tamamen farklılaştığı ama bazen de birbirlerine yeni okumalar açan bir yapıda oldukları gözlemlenmiştir.

Doğadaki yürüyüşlerin yanında, aynı zamanda kent içerisinde gerçekleştirilen geziler ve yürüyüşler de bulunmaktadır ve bunlar kent caddelerinde planlı ya da rastgele yapılmıştır. Örneğin, Stanley Brouwn'un 1961 tarihinde gerçekleştirdiği *"Bu taraftan Bay Brouwn"* (This Way Mr. Brouwn) çalışmasında olduğu gibi rasgele ya da ya da Fluxus grubunun 1976 yılında New York'ta gerçekleştirdiği *"Ücretsiz Flux-Turları"* (Free Flux-Tours) gibi sistemli grup yürüyüşleri olmuştur. Stanley Brouwn Amsterdam'da yolda rastgele seçilen kişilere birbirinden farklı sayfalara kent içindeki farklı bir noktaya erişim için yön ve doğrultular çizmelerini istemişti. Fluxus grubu'nun turları ise Soho'da kaldırımların, halka açık alanların ve yerlerin ziyaretini içeren turları içermektedir.

Yürümek disiplinli bir yürüyüş ya da sanatçıların ve katılımcıların yaşamlarını etkileyen bir deneyim olma niteliklerinin ikisini de içerisinde taşımaktadır. Bir ulaşım aracı olmaktan, zaman içerisinde kültürel anlam kazanan bir niteliğe bürünmüştür ve aynı zamanda kamusal alan tanımını da içerisine almıştır (Habermas, 2003). İnsanlık tarafından dünyanın karmaşıklık olarak görülmesi ve bundan dolayı onu sürekli inşa etme ve yeniden inşa etme gerekliliği hissi, yürüme eyleminin temelinde bulunmaktadır.

Böyle bir antropolojik yaklaşım Michel de Certeau üzerinden okunabilmektedir. Düşünür, kamusal alanı soyut bir retorikten, somut bir geometriye dönüştürmüştür. Onun tanımladığı alan kent içinde yaya olanın, yürüyenin hareketliliği üzerinden kente ve yürüyene bakmaktadır ve kalabalıklarda yürüyenerin yakınlığı, o'na göre bir yakınlık duygusu uyandırmaktadır (De Certeau, 2008).

Sanatsal pratikte, yürüyüş edimleri farklı amaçlarla kullanılmaktadır. Vito Acconci'nin *"Takip Parçası"* (Following Piece) isimli 1969 tarihli ya da Sophie Calle'nin *"Venedik Suiti"* (Suite Venetienne) isimli 1980-1986 tarihli işleri gibi bir karakterin başka bir karakter tarafından takip edilmesini içerebilir. Öte yandan, Marina Abramović ve Ulay'ın *"Aşıklar: Çin Seddi Yürüyüşü"* (The Lovers: The Great Wall Walk) isimli 1988 tarihli performanslarında olduğu gibi iki karakterin birbirlerine farklı yönlerden yürüyerek karşılaşmalarını içeren bir spiritüelliği de kapsayabilir.

Yürümenin tek ya da toplu halde gerçekleştirilirken içerdiği diğer bir anlam da sosyo-politik olmasıdır. Francis Alÿs'in *"Yeşil Hat"* (The Green Line) çalışması, Kudüs'te gerçekleştirilmiş bir çalışma olarak, bu politik içeriği taşır. Yürüme eylemi, bir keşif amacıyla da olabilmektedir. Simon Faithfull'ın *"0°00 Navigasyon, Bölüm I: İngiltere Toprakları Üzerinde bir Yolculuk"* (0°00 Navigation, Part I: A Journey Across the Landmass of England) isimli 2009 tarihli çalışması Greenwich noktası üzerindeki deneysel bir keşif yürüyüşüdür. Son olarak Francis Alÿs'in 2002 tarihli *"Modern Geçit Töreni"* (Modern Procession) çalışmasında olduğu gibi, geçmişin tören yürüyüşlerine referans veren modern törensel yürüyüş çalışmaları da görülmektedir.

Bu araştırma sanatın coğrafya ile birlikte dünyamızdaki aktüel dönüşümleri nasıl gösterdiğini sorgularken bunu disiplinlerarası bir yöntem üzerinden yürüme eyleminin gelişimine odaklanarak cevaplamaya çalışmıştır. İnsanlar ve mekanlar arası ilişkinin kolaylıkla tanımlanamadığı ve birbirlerine öyle ya da böyle bağımlı halde oldukları bu dünyaya bir sanat sanatsal edim olarak yürümek nasıl reaksiyon vermiştir? Araştırma mekânsal bilginin estetik ve pratikleri bağlamında, sanat ve coğrafya arasındaki ilişkiyi, yürüme eylemi üzerinden vurgulamaktadır.

Yürümek coğrafya ve sanatın disiplinlerarasılığı bağlamında yüzyıllar içerisinde süzülerek, bir sanatsal edime dönüşmüştür. Çağdaş sanat kapsamında mekan, uzam ve çevreyi sorgulayan bu tipte işler üretilmiş ve coğrafyanın bu *"mekânsal dönüşüme"*

verdiği reaksiyonlar kayıt altına alınmıştır. Araştırma doğada, coğrafyada, şehirlerde, bütün mekanlarda ve zamanlarda yürüyen insanı içermektedir ve o'na adanmaktadır.



KAYNAKLAR

- Abramović, Marina. 2013. The Lovers-Great Wall Walk, **Walk On From Richard Long to Janet Cardiff: 40 Years of Art Walking**, ed. Mike Collier, Cynthia Morrison-Bell, Tim Ingold, Alistair Robinson, Sunderland: Art Editions North: 25-27.
- Aksoy, Zeynep. 2012. Uluslararası Göç ve Kültürlerarası İletişim, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 5(20): 292-303.
- Amato, Joseph A. 2004. **On Foot: A History of Walking**. New York: NYU Press.
- Aragon, Louis. 2004. **Paris Paesant**. Çev. Simon Watson Taylor. Cambridge: Exact Change.
- Aragon, Louis. 2018. **Paris Köylüsü**. çev. Ayberk Erkay. İstanbul: YKY Yayınları.
- Artun, Ali. 2006. **Modernliğin Sınırlarında Sanat: Eleştiri, Özerklik, Siyaset – Üç Konuşma**. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Anonim wordnik. [18.01.2016].Peripatetic.
<https://www.wordnik.com/words/Peripatetic>.
- _____. [18.01.2016]. Flâneur. <https://www.wordnik.com/words/flaneur>
- Auping Michael, Andrea Karnes. 2006. **Museum of Modern Art Fort Worth**. London: Third Millenium Publishing.
- Başo, Matsuo. 1994. **Kuzeye Giden İnce Yol ve Diğer Gezi Notları**. çev. Coşkun Yerli, İstanbul: YKY Yayınları.
- Baudelaire, Charles. 2003. **Modern Hayatın Ressamı**. çev. Ali Berkay, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Becker, Egon. 2006. Problem Transformations in Transdisciplinary Research. **Unity of Knowledge, Transdisciplinary Research for Sustainability**. ed.Gertrude Hirsch Hadorn. Oxford: Eolss Publishers, Oxford.
<https://www.eolss.net/Sample-Chapters/C04/E6-49-02-01.pdf> [19.02.2017].
- Benjamin, Walter. 2007. **Pasajlar**. çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

_____. 2009. **Bindokuzyüzlerin Başında Berlin’de Çocukluk.** çev. Tevfik Turan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berger, Christian. 2016. Douglas Huebler and the Photographic Document. **Visual Resources.** 32:3-4: 210-229.

Bhalla, Atul. 2011. **Yamuna Walk.** New York: Sepia Eye.

Bilgili, Münür. 2016. Coğrafya Öğretiminde Mekan ve Yer Karmaşası Üzerine Bir Araştırma. **Coğrafya Eğitimi Dergisi.** 2(1): s.11-19.

Bishop, Claire. 2004. Antagonism and Relational Aesthetics. **October.** 110: s.51-79.

_____. 2007. Antagonizma ve İlişkisel Estetik. çev.Nazım Dikbaş. **Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları.** ed. Pelin Tan, Sezgin Boynik. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Bourriaud, Nicholas. 2005. **İlişkisel Estetik.** çev. Saadet Özen. İstanbul: Bağlam Yayıncılık

Breton, André. 2001. **Nadja.** çev. Sevgi Tamgüç. İstanbul: Babil Yayınları.

Bucloch, Benjamin H.D, Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois. 2004. **Art Since 1900: Modernism, Antimodernizm, Postmodernism.** Londra: Thames&Hudson.

Bürger, Peter. 2004. **Avangard Kuramı.** çev. Erol Özbek. İstanbul: İletişim Yayınları.

Calle, Sophie. 1988. **Suite Vénétienne.** çev. Dany Barash, Danny Hatfield. Seattle:Bay Press.

Cameron, Dan. 1984. Against Collaboration. **Arts Magazine.** Mart: 83-87.

Careri, Francesco. 2009. **Walkscapes.** Barcelona: Gustavo Gili.

Collier, Mike, Cynthia Morrison-Bell, Tim Ingold, Alistair Robinson. 2013. **Walk On From Richard Long to Janet Cardiff: 40 Years of Art Walking.** Sunderland: Art Editions North.

Coverley, Merlin. 2012. **The Art of Wandering.** Harpenden: Old Castle Books.

Curtis, Jared. 2012. **An Addendum to The Poems of William Wordsworth.** California: Humanities-ebooks LLP.

Dayman, Isabel. [19.07.2015]. “Couch Patato: Gary Wilmot walks from Perth to Brisbane to raise funds for Heart Foundation”
<http://www.abc.net.au/news/2015-07-17/gary-wilmot-aims-to-raise-money-with-walk-from-perth-to-brisbane/6626332>.

- De Certau, Michel. 2008. **Gündelik Hayatın Keşfi – I.** çev. Lale Arslan Özcan. Ankara: Dost Yayınları.
- Debord, Guy. 1996. **Gösteri Toplumu.** çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. (1992). **Kapitalizm ve Şizofreni 2: Kapma Aygıtı.** çev. Ali Akay. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- _____. 2012. **Anti-Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni 1.** çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp. Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Encyclopedia Britannica. [18.01.2016]. **Holism.**
[www.britannica.com.library.bilgi.edu.tr/EBchecked/topic/269274/holism](http://www.britannica.com/library.bilgi.edu.tr/EBchecked/topic/269274/holism)
- Evans, David. 2012. **The Art of Walking.** London: Black Dog Publishing.
- Faithfull, Simon. [18.01.2017]. Kişisel yazışma.
- Finkelpearl, Tom. 2002. **Dialogues in Public Art.** Massachusetts: The MIT Press.
- Finlay, Alex, Ken Cockburn. 2014. **The Road North.** Bristol: Shearsman Books.
- Gablik, Suzi. 1984. **Has Modernism Failed?.** London: Thames and Hudson.
- Goldman, Francisco. [19.07.2012]. “Children of the Dirty War”, **the New Yorker**, 19 Mart 2012. <http://www.newyorker.com/magazine/2012/03/19/children-of-the-dirty-war>
- Green, Charles. 2001. **The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism.** Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hammer, Monica, Tore Söderqvist. 2001. Enhancing Transdisciplinary Dialogue in Curricula Development. **Ecological Economies.** 38: 1-5.
- Harrison Charles, Paul Wood. 2011. **Sanat ve Kuram 1900-2000: Değişen Fikirler Antolojisi.** İstanbul: Küre Yayınları.
- Haultain, Arnold. 1914. **Of Walks and Walking Torus: An Attempt to find a Philosophy and a Creed.** London: T Werner Laurie Ltd.
- Heffernan, Mike. 2003. Histories of Geography. **Key Concepts in Geography.** ed. Nichols J. Clifford, Sarah L. Holloway, Stephen P. Rice, Gill Valentine. London: Sage.

- Higgins, Dick. 2001. Intermedia. **Leonardo**. Vol.34, No.1: 49-54.
- Hobbs, Robert. 1984. Rewriting History: Artistic Collaboration since 1960. **Artistic Collaboration in the Twentieth Century**. ed. Cynthia Jaffe McCabe. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Hoffman, M. Timm, Nicky Allsopp, Rick Rohde. 2007. Sustainable Land Use in Namaqualand, South Africa: Key Issues in an Interdisciplinary Debate, **J. Arid Environment**. 70: 561-569.
- Huizinga, Johan. 2006. **Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme**. çev. M.A. Kılıçbay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Huutoniemi, Katri, Julie Thompson Klein, Henrik Bruun, Janne Hukkinen. 2010. Analyzing Interdisciplinarity: Typology and Indicators. **Res. Policy**. 39: 79-88.
- Huyssen, Andreas. 1991. Back to the Future: Fluxus in Context. **In the Spirit of Fluxus**. ed. Janet Jenkins, New York: Walker Art Center: 141-151.
- _____. 1995. **Twilight Memories**. New York: Routledge.
- Christine Haugaard Jakobsen, Tove Hels, William J. McLaughlin. 2004. Barriers and Facilitators to Integration among Scientists in Transdisciplinary Landscape Analyses: A Cross-country Comparison. **For. Policy Econ**. 6: 15-31.
- Journel, André. 2006. Geography: The What, the where and the why. **Interaction**. Fall: 1-12.
- Kahraman, Hasan Bülent. 2005. **Sanatsal gerçeklikler, olgular ve öteleri...**İstanbul: Agora.
- Julie Thompson Klein. 1990. **Interdisciplinarity: History, Theory and Practice**. Detroit: Wayne State University Press.
- Knabb, Ken (ed). 2006. **Situationist International Anthology**. California: BPS.
- Koçan, Hüsamettin. Röportaj. <http://gsf.isikun.edu.tr/husamettinkocan.htm> [18.01.2007].
- Kuhn, Thomas. 2011. **Bilimsel Devrimlerin Yapısı**. çev. Nilüfer Kuyaş. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Lacy, Suzanne. (ed.). 1995. **Mapping the Terrain: New Genre Public Art**. Washington: Bay Press
- Le Breton, David. 2008. **Yürümeye Övgü**. çev. İsmail Yerguz, İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Lefebvre, Henri. 2012. **Gündelik Hayatın Eleştirisi I.** çev. Işık Ergüden. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- _____. 2014. **Mekanın Üretimi.** çev. Işık Ergüden. İstanbul: Sel Yayınları.
- Long, Richard. 2012. A Line in the Himalayas. **The Art of Walking.** ed. David Evans. Lonson: Black Dog Publishing.
- Étienne-Jules Marey. 1895. **Movement.** New York: D. Appleton & Company.
- Massey, Doreen. 2005. **For Space.** London: Sage.
- Matthews, Jan D., Ken Knabb, Guy Debord, Guy Bodson, Bill Brown. 2008. **Sitüasyonist Enternasyonel.** çev. Merve Darende, Melis Oflas, Artemis Günebakanlı. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Max-Neef, Manfred A. 2005. Foundations of Transdisciplinarity. **Ecol.Econ.** 53: 5-16.
- McCabe, Cynthia Jaffee. 1984. **Artistic Collaboration in the Twentieth Century.** Washington: Smithsonian Institution Press.
- McKay, Carol, John Strachan. 2013. **Their Colours and Their Forms: Artists' Responses to Wordsworth.** Sunderland: Art Editions North & the Wordsworth Trust.
- Medina, Cuauhtémoc. 2011. Francis Alÿs. **Biennale:3 Thessaloniki Biennale of Contemporary Art.** Selanik: Kethea Schema+Chroma.
- Merriam Webster.[19.03.2016]. **Peripatetic.** <http://www.merriam-webster.com/dictionary/peripatetic1>.
- Minshull, Duncan. 2014. **While Wandering: A Walking Companion.** London: Vintage Books.
- Mobjörk, Malin. 2010. Consulting versus Participatory Transdisciplinarity: A Refined Classification of Transdisciplinary Research. **Futures.** 42: 866-873.
- Murray, Kenneth S. 1995. Learning as Knowledge Integration. Doktora Tezi. Austin: The University of Texas.
- Nietzsche, Friedrich. 2010. **Putların Alacakaranlığı.** çev. Mustafa Tüzel. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- O'Hagan, Sean. [18.06.2009]. One Step Beyond. **The Guardian.** <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/may/10/art-richard-long>
- O'Hara, Frank. [18.07.2016]. **Şarkı.** çev. İsmail Haydar Aksoy. <http://www.antoloji.com/sarki-frank-o-hara-siiri/>.

- Oliva, Achille Bonito. 2002. **Art Tribes**. London: Thames and Hudson.
- Orton, Fred. 1994. **Figuring Jasper Johns**. London: Reaktion Books.
- Özaras, Nadire, Haydar Gök, Selim Yalçın, Güneş Yavuzer. 2001. **Yürüme Analizi**. İstanbul: Avrupa Tıp Kitapçılık.
- Özgen, Nurettin. 2010. Bilim Olarak Coğrafya ve Evrimsel Paradigmaları. **Ege Coğrafya Dergisi**. 19(2): 1-25.
- Özgüç, Nazmiye, Erol Tümertekin. 2012. **Coğrafya: Geçmiş-Kavramlar-Coğrafyacılar**. İstanbul: Çantay Kitabevi.
- Pless, IB. 1995. Interdisciplinary and Multidisciplinary Are not Synonymous. **Injury Prevention**. 1: 65-66.
- Poe, Edgar Allen. 2015. **Bütün Öyküleri Cilt I**. çev. Hasan Fehmi Nemli. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pope, Simon. [18.08.2017]. Walking Transformed: The Dialogics of Art And Walking. **C Magazine**. 121. <http://cmagazine.com/issues/121/walking-transformed-the-dialogics-of-art-and-walking>
- Rapport, David J. 1997. Transdisciplinarity: Transcending the Disciplines. **Tree**. 12: 289.
- Rousseau, Jean Jacques. 1991. **İtiraflar I. Cilt**. çev. Reşat Nuri Gültekin. İstanbul: MEB.
- _____. 2009. **Emile ya da Eğitim Üzerine**. çev. İsmail Yerguz. İstanbul: Say Yayınları.
- _____. 2013. **Yalnızgezerin Düşleri**. çev. Nihal Yormaz. İstanbul: Alakarga Yayınları.
- _____. 2016. **Bilimler ve Sanatlar Üstüne Söylev**. çev. Sabahattin Eyüboğlu. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- _____. 2016. **İnsanlar Arasında Eşitsizliğin Kaynağı**. çev. Rasih Nuri İleri. İstanbul: Say Yayınları.
- Rumney, Ralph. 1999. **The Consul: Conversations with Gerard Berreby**. London: Verso Books.
- Seymour, Anne. 1991. **Walking in Circles**. New York: G. Braziller,
- Shapiro, David. 1984. Art as Collaboration: Towards a Theory of Pluralistic Aesthetics 1950-1980. **Artistic Collaboration in the Twentieth Century**. ed. Cynthia Jaffe McCabe. Washington: Smithsonian Institution Press.

- Smith, Hazel. 2000. **Hyperscapes in the Poetry of Frank O'Hara: Difference/Homosexuality/Topography**. Liverpool: Liverpool University Press.
- Solnit, Rebecca. 2001. **Wanderlust: A History of Walking**. New York: Penguin Books.
- _____. 2016. **Yol Aşkı: Yürümenin Tarihi**. çev. Elvan Kıvılcım. İstanbul: Encore Yayınları.
- Sontag, Susan. 1998. **Sanatçı Örnek Bir Çilekeş**. çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sönmez, Necmi. 2008. **Cengiz Çekil: Bir Tanık**. İstanbul: YKY Yayınları.
- Stallabrass, Julian. 2009. **Sanat A.Ş.: Çağdaş Sanat ve Bienaller**. İstanbul: İletişim Yay.
- Stock, Paul, Rob J.F. 2011. Defining Terms for Integrated (Multi-Inter-Trans-Disciplinary) Sustainability Research. **Sustainability**. 3: 1090-1113.
- Sumich, Julian S. [20.06.2010]. Conceptual Fusion: Coleridge, Higgins and intermedium. www.intermedia.ac.nz.
- Taycan, Serkan. (2013). **İki Deniz Arası**. katlanabilir harita. İstanbul: Mas Matbaa.
- Thelwall, John. 2011. **The Peripatetic**. ed. Judith Thompson., Detroit: Wayne State University Press.
- Thoreau, Henry David. 2014. **Sivil İtaatsızlık-Yürümek**. çev. Aykut Örköp. İstanbul: Zeplin Kitap.
- Tiberghien, Gilles. 1995. **Land Art**. New York: Princeton Architectural Press.
- Tress, B., Gunther Tress, Gary Fry. 2005. Researchers Experiences, Positive and Negative in Integrative Landscape Projects. **Environmental Management**. 36: 792-807.
- Ünsal, Merve. 2013. Serkan Taycan. **13. İstanbul Bienali: Anne Ben Barbar Mıyım?**. İstanbul: İKSV: 315-319.
- Van den Besselaar, Peter, Gaston Heimeriks. 2001. Disciplinary, Multidisciplinary, Interdisciplinary – Concepts and Indicators. **Paper for the 8th Conference on Scientometrics and Infometrics**. ISSI 2011 Sydney: Australia: 1-9.
- Vaneigem, Raoul. 1996. **Gençler İçin Hayat Bilgisi El Kitabı: Gündelik Hayatta Devrim**. çev. Işık Ergüden, Ali Çakıroğlu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Wagstaff, Samuel Jr. 1966. Talking With Tony Smith. **Artforum**. Aralık: 14-19.
- Walser, Robert. [01.05.2013]. Helbling'in Hikayesi. çev. Hamid Farazande, Serpik Akpınar. http://borgesdefteri.blogspot.com.tr/2010_02_01_archive.html

_____. 2011. **Gezinti**. çev. Cemal Ener. İstanbul: Can Yayınları.

Walter, Alexander I., Sebastian Helgenberger, Arnim Wiek, Roland W. Scholz. 2007. Measuring Societal Effects of Transdisciplinary Research Projects: Design and Application of an Evaluation Method. **Evaluation and Program Planning**. 30: 325-338.

WHW & Ulrike Gerhardt. 2009. Cengiz Çekil. **İnsan Neyle Yaşar, 11. Uluslararası İstanbul Bienali**. İstanbul: İKSV.

Wickson, Fern, Anna L. Carew, A.L, A. Wendy Russell. 2006. Transdisciplinary Research: Characteristics, Quandaries and Wuality, **Futures**. 38: 1046-1059.

Wixon, Alex. 2014. Marina Abramovic: Methods for Establishing Performance Art in the Gallery and Museum System. Master Tezi. New York: CUNY City College.

Woolf, Virginia. 2004. **Mrs. Dalloway**. çev. Tomris Uyar. İstanbul: İletişim Yayınları.

_____. 2005. **Londra Manzaraları**. çev. Şenay Kara. İstanbul: Alkım Yayınları.

Wright, Karen. [20.02.2017]. In the Studio: Richard Long, Sculptor, **the Independent**. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/in-the-studio-richard-long-sculptor-7959827.htm1>

Yass, Catherine. 2008. High Wire. **Glasgow International Festival Of Contemporary Art**. Glasgow: Glasgow International Festival of Contemporary Art.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı :Fırat ARAPOĞLU
Doğum Tarihi ve Yeri : 01.01.1980 - Aşkale/Yenimahalle
Yabancı Dili : İngilizce
E-posta : firat.arapoglu@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU

Derece	Alan	Okul/Üniversite	Mezuniyet Yılı
Y. Lisans	Sanat Tarihi	Trakya Üniversitesi	2005
Lisans	Sanat Tarihi	İstanbul Üniversitesi	2002
Lise	Sosyal	Sabri Çalışkan Lisesi	1998

İŞ TECRÜBESİ

Yıl	Firma/Kurum	Görevi
2011-	Altınbaş Üniversitesi Sosyal Bilimler Öğretim Bölümü	Görevlisi
2009-2011	Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	Görevlisi
2005-2009	Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırma Enstitüsü	Görevlisi

YAYINLARI

Makale

1. Temsilden Eyleme: Dadaizm ve Sürrealizm’de Bir Karşı-Sanat Formu Olarak Yürüme Eylemi, Aydın Sanat, İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 2016, C.2, S.4, s.1-7.
2. Bir Sanatsal Biçim Olarak Arada Olmak: Intermedya Üzerine Çözümlemeler (Seda Yavuz İle Birlikte), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat-Tasarım Dergisi, 2012 Temmuz, C.1, S.3, s.55-61.

Bildiri

1. “Herşey Nasıl Başladı? Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımının Temeli Üzerine Bir Deneme”, Afsad Uluslararası Katılımlı 8. Fotoğraf Sempozyumu, 2017, s.105-112.
2. “A Brief History of Censorship in 20th Century Art”, 5th International Conference on Visual and Performing Arts, 2-5 June 2014, Atina, s.22.

Kitap (Kitap Bölümü).

1. “Video Sanatı’nın Öyküsü”, içinde Belgesel/Kısa Film/Video Sanatı (der. Nagihan Çakar Bikiç & Ferhat Özgür),2017, Doruk Yayınları-İstanbul, s. 268-278.
2. “Yeni Bir İfade Olasılığı: Güncel Sanatta Video’nun Radikal Dili”, içinde Yeni Medya Ve... (Ed. Deniz Yengin), 2012, Anahtar Kitaplar-İstanbul, s.225-236.

Proje

1. “Sosyal Süreçleriyle Fluxus ve Ötesi”, TUBAP-831 Numaralı Proje; Proje Yürütücüsü.

