

**YÜRÜME KAVRAMININ
HEYKEL PLASTİĞİNE AKTARILMASI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

Burcu Özçelik

Eskişehir, 2022

YÜRÜME KAVRAMININ HEYKEL PLASTİĞİNE AKTARILMASI

Burcu ÖZÇELİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Heykel Anasanat Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Selçuk YILMAZ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Haziran, 2022

ÖZET
YÜRÜME KAVRAMININ
HEYKEL PLASTİĞİNE AKTARILMASI

Burcu ÖZÇELİK
Heykel Anasanat Dalı
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2022
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Selçuk YILMAZ

Yürüme kavramı insanlığın ortaya çıktığı ilk dönemlerden günümüze kadar geçen süreçte gizemini korumuştur. İnsan iyi ya da kötü hisler içerisinde kaldığında içsel ve dışsal seslerle donatılır. “Dik dur!” denir daima bedene. Zarif olmak için “Dik dur!”, güçlü olmak için “Dik dur!”, ilerlemek için “Dik dur!”. *Yürüme* için “Dik dur!”. Bir bebeğin, daha ilk adımlarında dahi dimdik ayakta durduğu için sevinç gösterileri tutulur. Bu çalışmada; bedenin sahip olduğu varoluşsal ve içgüdüsel eylemin sanatta edindiği yer, ilk insandan günümüze kadar olan süreçle ele alınmıştır. Çünkü bedenin ellerini kullanmak için ayağa kalkması, iki ayağa evrilmesi devamında sanatı doğurmuştur. Kavramın sanat ortamındaki yeri; mekân, beden, iç-dış kavramları ile birlikte fenomenolojik yaklaşımlarla irdelenmiş olup yürüyen ve yürüten sanatçılarla örneklendirilmiştir. Özümseven bilgiler ışığında, geleneksel malzeme ile üretilen heykeller ele alınmıştır. Yürüme kavramının fonksiyonel anlam aracılığı eşliğinde; sanatta aranan alternatif arayışların heykel sanatına olan etkileri sorgulanmış, kaynaklar ve görseller aracılığı ile desteklenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Varoluş, Yürüme Kavramı, Beden, Heykel Sanatı

ABSTRACT

TRANSFERRING THE WALKING CONCEPT TO SCULPTURE PLASTIC

Burcu ÖZÇELİK

Department Of Sculpture

Anadolu University

Institutional of Fine Arts, 2022

Supervisor: Ph. D. Selçuk YILMAZ

It has preserved its mystery, extending from the first departures that occur in the walking head until it passes. Man is housed in his good or bad feelings and external sounds. "Stand upright!" always called the body. Being strong to be elegant "Stand up!", "Stand up!" for "Stand up!" "Stand up straight!" for walking. Demonstrations of joy for a school to stand tall even in its first steps. In this study; It has been dealt with as much as the process acquired in art, for the use-purpose and instrumental action it has. The fact that she stood up to help her children, spawned in the continuation of two protests. The concept's place in the art environment; The school is exemplified by those who walk and walk with phenomenological methods together with the body inside-outside. From the assimilated information, materials and equipment were discussed. Throughout the meaning of the concept of walking; Alternative education in art was given and supported by trainings on the art of sculpture.

Keywords: Existence, Concept of Walking, Body, Art of Sculpture

TEŐEKKÜR

Bu araştırma sürecinde sabrını ve desteğini esirgemeyen danışman Hocam Dr. Öğr. Üyesi Selçuk YILMAZ'a, bana daima inanan ve destek olan Ailem'e, bu yolda benimle yürüyenlere sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Haziran,2022

29/06/2022

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Burcu ÖZÇELİK

29/06/2022

STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES

I hereby truthfully declare that this thesis is an original work prepared by me; that I have behaved in accordance with the scientific ethical principles and rules throughout the stages of preparation, data collection, analysis and presentation of my work; that I have cited the sources of all the data and information that could be obtained within the scope of this study, and included these sources in the references section; and that this study has been scanned for plagiarism with “scientific plagiarism detection program” used by

Anadolu University, and that “it does not have any plagiarism” whatsoever. I also declare that, if a case contrary to my declaration is detected in my work at any time, I hereby express my consent to all the ethical and legal consequences that are involved.

Burcu ÖZÇELİK

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	viii
GÖRSELLER LİSTESİ.....	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. EVRİMSEL VE KAVRAMSAL AÇIDAN YÜRÜME KAVRAMINA GİRİŞ	
1.1. Varoluş Keşfinde Yürüme	3
1.2. Kavram Olarak Yürüme	5
1.2.1. Beden	5
1.2.2. Mekân	6
1.2.2.1. Flanör.....	7
1.2.2.2. İçerisi ve dışarısi	10

İKİNCİ BÖLÜM

2. SANAT DİSİPLİNLERİ İÇERİSİNDE YÜRÜME

2.1. Deneyim Fikir Kavram İlişkisi	12
2.2. Sanatsal Pratik Olarak Yürüme	13
2.2.1. Yürüten sanatçılar	16
2.2.2. Yürüyen sanatçılar	20
2.2.3. Heykeli yürüten sanatçılar.....	31

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. YÜRÜME KAVRAMININ HEYKEL PLASTİĞİNE AKTARILMASI

3.1. Beden ve Hareket Olguları	40
3.2. Heykel Sanatında Kavram Biçim ve Anlam Olarak Yürüme	43
3.2.1. Kısmi figürün dinamik pozunu-Rodin	43
3.2.2. Süreklilik biçimleri-Boccioni	47
3.2.3. Varlığın draması-Giacometti	53
3.2.4. Varoluşa doğru-Abakanowicz	59
SONUÇ	61
KAYNAKÇA	63

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1.1. Modern İnsanın Evrimi	4
Görsel 1.2. Henri De Toulouse-Lautrec, Flaneur, 1980	9
Görsel 2.1. Carl Andre, Eşdeğer VIII, 1966	17
Görsel 2.2. Richard Serra, Zaman Meselesi, 2005	18
Görsel 2.3. Anish Kapoor, Cloud Gate, 2004	19
Görsel 2.4. Richard Long, Yürüyerek Yapılmış Çizgi, 1967	21
Görsel 2.5. Richard Long, A Line The Length of A Straight Walk From The Bottom To The Top of Silbury Hill, 1970 / Hayward Galeri, 1991	23
Görsel 2.6. Marina Abramovic ve Ulay, The Lovers-Great Wall Walk, 1988	24
Görsel 2.7. Marina Abramovic ve Ulay, The Lovers-Great Wall Walk, 1988	25
Görsel 2.8. Francis Alys, Pacing, 2001	26
Görsel 2.9. Francis Alys, The Green Line, 2004	28
Görsel 2.10. Francis Alys, Sometimes Making Something Leads to Nothing, 1997.....	29
Görsel 2.11. Mona Hatoum, Performance Still, 1985-1999	30
Görsel 2.12. İlhan Koman, Derviş, 1970.....	32
Görsel 2.13. Theo Jansen, Currens Vurgaris,1991.....	34
Görsel 2.14. Theo Jansen, Uminami, 2018.....	34
Görsel 2.15. Theo Jansen, Ader, 2020-2021.....	35
Görsel 2.16. Server Demirtaş, Catwalk, 2018.....	36
Görsel 2.17. Reuben Margolin, Caterpillar and Woodpile, 20129.....	37
Görsel 2.18. Reuben Margolin, Around the World with Cams, 2020.....	37

Görsel 2.19. Marcel Dushamp, Nude Descending a Staircase, 1912	39
Görsel 3.1. Auguste Rodin, İris Tanrıların Elçisi, 1890	44
Görsel 3.2. Auguste Rodin, Yürüyen Adam, 1905	47
Görsel 3.3. Umberto Boccioni, Boşlukta İlerleyen Tekil Süreklilik Biçimleri, 1913.....	50
Görsel 3.4. Umberto Boccioni, Fütürist Heykelin Teknik Manifestosu, 1910.....	51
Görsel 3.5. Alberto Giaocometti, Burun, 1947	54
Görsel 3.6. Alberto Giaocometti, Yürüyen Adam I, 1960	57
Görsel 3.7. Alberto Giaocometti, Yürüyen Üç Adam, 1948	58
Görsel 3.8. Alberto Giaocometti, Köpek, 1957	58
Görsel 3.9. Magdalena Abakanowicz, Yürüyen Figürler, 2000	60
Görsel 3.10. Magdalena Abakanowicz, Agora, 2005	60

GİRİŞ

İnsanlık tarihi açısından önemli konumda bulunan yürüme kavramı insanın varoluşundan bugüne kadar sürekli araştırılan ve gizemli keşiflere yol açan bir kavram olmuştur. Evrimsel bilgilerin doğruluğu bir taraftan kabul edilirken diğer taraftan reddedilmektedir. Fakat yürüme eylemine yüklenen kavramsal değerleri algılayabilmek için gerçekliği olsun ya da olmasın evrimsel verilerin gözden geçirilmesi gerekmektedir. Çünkü biliyoruz ki, sanatın tarihine baktığımızda, karşımıza ilk insanların yapmış olduğu oymalar, çömler, heykelcikler, aletler çıkmaktadır. Zamanı her ne kadar hayali olarak konumlandırmamız dahi, bir arkeoloji müzesini gezen insan bu hislere çok rahat kapılıp o 'ilklere' yolculuk yapabilmektedir. Dolayısıyla görmekteyiz ki, ellerini kullanmak isterken ayağa kalkan insanoğlu, aynı zamanda sanata da adım atmıştır. Yıllar boyu kategorize ettiğimiz sanat, zanaat, estetik temelinde var olmaya çalışan bir canlıyı barındırmaktadır. İnsanın her durum karşısında dik durmasını söyleyen bütün o iç dış sesler; güçlü olmak için dik dur, zarif olmak için dik dur, sağlık için dik dur, yürümek için dik dur hepsi varlığın özündeki insanı kaybetmemek içindir sanki. -Dikleştir omurganı sen insansın, ayakların üstünde durmayı öğren! Der gibidir.

Öyleyse denebilir ki; önce beden girdi sanata, omurgasıyla devrim yarattı, sonra eller her detaya ince ince dokundu. Fikirler çoğaldı, malzemeler çoğaldı, varoluş biçimlendi tekrar beden tümüyle sanatın içinde buldu kendini; en ideal beden ölçüleriyle, en güzel pozlarıyla...Ve varoluş anlam kazanmaya başladı. Yorumlar gelişti, alternatif arayışlar çoğaldı ve hepsi kendi dönemine ait bir sanat dili oluşturdu. Sanatçılar sayısız malzeme, sayısız deneyimle örnekler verdi kendi dönemlerine. Bu araştırmada bütün bu söz edilenler, yürüme kavramının referansı ile incelenmiştir. Bedenin ve yürümenin fenomenolojik açıdan ele alınması, varoluşundan gelen bu sıradan eylemi daha net hissedebilmek için tercih edilmiştir. Yürüme kavramını açıkça kullanan ve simgesel nitelik taşıyan eserler, akımlara bölünmeden, dönemsiz bir kavram araştırılması yapılmasına gidilmiştir.

Sanatı bedeni kullanarak yaşamak, kendi düşüncelerime göre kutsallığı barındıran bir yorumdur. Araştırmanın içerisinde yer alan sanatçıların her biri dünyayı, sanatı ve özellikle bedeni konu alarak yürüme ile bağdaştırmışlardır. Bedeniyle yaşayan sanatçı ürettiği işlerde samimiyet ve bununla birlikte gelen dönemsiz bir ün kazanmıştır. Bedeni

kullanmak, bedenle araştırmak, yürüme hali ve bütün bunları bir sanat eserine dönüştürmek aynı zamanda bir hayat arşıvcılığıdır.

Araştırmada geleneksel malzeme ile üretilen heykeller kapsamında yürüme kavramı ayrıca ele alınmıştır. Çünkü durağan bir heykelde yürüme gibi hareketli bir kavramı açıkça anlatmak ayrı bir ifade şeklidir ve araştırmanın soruları bunu gerektirmektedir. Hali hazırda var olan yürüme araştırmalarında, sanat disiplinleri içerisinde kavramın ele alındığına denk gelinmiş fakat heykel sanatının üzerinde ayrıca durulmadığı ve bunun bir eksiklik olduğu, sadece Rodin'nin The Walking Man heykelinin bile çeşitli sorulara cevap verebileceği gerekçesi ile araştırmaya devam edilmiştir.

Araştırmanın çıkış noktası; üstüne düşündüğüm çalışmaların tesadüfi olarak yürüme kavramı etrafında dönmesinden ve yürümeyi bir ilham aracı olarak kullanmamdan şekillenmiştir. “Anlam ve düşünsel deneyimin, plastik biçimin önüne geçmesi olası bir ihtimal midir?”, “Alternatif arayışlar heykel plastiğinin yerini alabilir mi?” Sorularına cevap aranmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. EVRİMSEL VE KAVRAMSAL AÇIDAN YÜRÜME KAVRAMINA GİRİŞ

1.1. Varoluş Keşfinde Yürüme

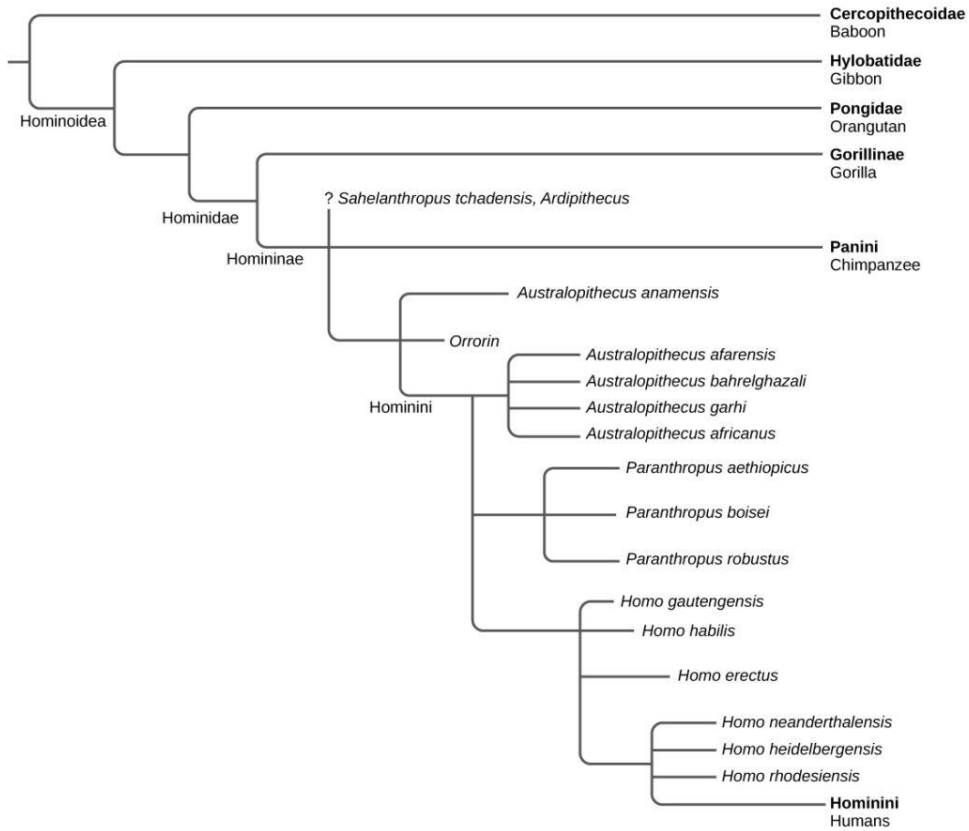
“Nefes alan dört çeşit şey; sürünenler, uçanlar, dört ayağı ve iki ayağı üzerinde yürüyenler” (McLuhan).

Yürüme kavramı; anatomi, arkeoloji, sanat, kültür gibi birçok dalda konu edilmiştir. Bu hareket bir ayağını diğer ayağının önüne atarak gerçekleştirilen mekanik ve canlı bir harekettir. İnsanın anlam arayışına bir adım olmuştur. Dünya üzerindeki bu dik duruş insanoğluna yeni bir yürüme yolu açmıştır. İki ayak izinin birbirinin ritmik ve art arda takip etmesi zamana tutunmuş bir insanoğlunun kanıtıdır.

Hangi ihtiyaç bizleri ellere kavuşturdu? Hangi durumlara göğüs germek için omurgamızı dikleştirdik? Hangi yükseğe ayaklarımızla tırmanmak değil de ellerle uzanmak istedik? Bu tarz sorularla birlikte ilk olarak evrimsel teoriler dolaylarında yürüme hareketine yüklenen anlamı inceleyelim.

Hominidlerin tarihine baktığımızda Homo Erectus ve Neanderthaller bilinen eski fosil kaynaklarıydı. Beyin boyutları dört ayaklılardan ayrılmamızda önemli bir fark olarak görülüyordu. 1920 yıllarında Raymond Dart tarafından bulunan kemik bu farkı değiştirdi. Bulunan bu kafatası bir maymun ile aynı büyüklükte ve insanda olan bir özelliği barındırmaktaydı. Foramen magnum olarak isimlendirilen omurganın kafatasına geçtiği açıklık, kafatasına daha uzak ve alt önde olarak tespit edildi. Bu tespit başı dik pozisyonda duran bir homo sapiense olduğunu söyledi. 1974 yılında Donald Johanson 3,2 milyon yıl öncesine dayanan bir fosil keşfetti. Fosilin diz eklemleri incelendiğinde iki ayaklı yürüyebilen türlerden farkı olduğu tespit edildi. İki ayak üzerinde dik omurgalı yürüme eylemi özel bir diz yapısına sahip olduğu için bulunan fosilin hominid olma

ihtimali arttı. Sonrasında bulunan kalça kemiklerinin bir şempanzeninkinden küçük olması ise hominid olduğu kesinleştirdi. Australopithecus afarensis olan, ismine Lucy denilen bu fosil o güne kadar ortaya çıkmış en eski ve dik durma ile ilgili yürüme hareketine önemli veriler sağlayan bir buluntu olmuştur. 1976 yıllarında evrime katkıda bulunan bir bulgu daha gelişti. Volkanik tozların gizlediği, iki canlının yan yana 30 metrelik bir yürüyüş izi ortaya çıktı. Parmak anatomisi incelendiğinde baş parmak diğer parmaklara yakındı ve bu durum modern dik yürüyen insanı anımsatıyordu. Bu izler ve Lucy adı verilen fosil verileri özümsemiğinde, iki ayak üzerinde ve dik duruş biçiminde yürüme araştırmaları ile evrimsel veriler aydınlandı. (KIRAÇ,2019)



Görsel 1.1. Modern İnsanın Evrimi

(Erişim Tarihi: 16.02.2022)

Bu evrimsel araştırmaların yürüme kavramına kattığı dikkat çekici bir bilgi yine Lucy tarafından geldi. Bu fosilin yürüme hareketine katkıda bulunan kemikleri bizlere benzerken, beynimiz için önemli bir kemik yapısı olan kafatası Lucy için bir şempanze

boyutlarındaydı. Yani Australopithecus afarensis türü zekasından önce yürüme yeteneğini geliştirmiş bulunmaktadır.

1.2. Kavram Olarak Yürüme

Varoluşumuzun özel bir keşfi olan yürüme hareketimiz her alanda kendine ayrı bir yer edinerek yüklendiği kavramsal boyut ile öne çıkmaktadır. Fiziki olarak yürüme eylemini gerçekleştirebilmemiz için bir bedene ve mekâna ihtiyacımız vardır. Fakat yürüme eyleminin kavram boyutunu araştırmak için fiziksel niteliklere fenomenoloji ile birlikte bakmamız daha tutarlı olacaktır.

1.2.1. Beden

“Yürümek geçici ya da kalıcı olarak bedenle yaşamaktır” (Breton, 2021, S:11). Beden kendiliğinden yürüme komutuna geçemez. Bazı dürtüler ve sinyallerle beyin ayaklar ile iletişime geçer. Bedeni harekete geçiren bu dürtüler arayışlarımızdır. Bu arayış, kayıp bir kimliği yeniden bulmak ya da köklerinden kopmak değildir. Aksine biri olmaktan kaçmak, ait olmadan sadece bedeninin ve ayak bastığın dünya ile özgür kalabilmektir. Bu sayede kendi elementleriyle yüzmeye başladığında özgürlüğü yaşar beden. “Adım atma kültürü, geçiciliğin verdiği sıkıntıları yatıştırır. Çantanızı sırtınıza vurduğunuzda, ayakkabınız çakıl taşlarıyla temas ettiğinde kafanız artık son havadislerle ilgilenmez olur” (Debray,1996, S:10).

“Esinlenmiş kişinin derin ruh hali. Her şey yolda, uzun yürüyüşler sırasında tasarlanmıştır. Müthiş esneklik ve bedensel eksiksizlik” şeklinde bir ifadede bulunan Nietzsche “Sadece elimle yazmıyorum; ayağım da her zaman katılmak istiyor. Yiğit özgür ve güçlü bir tavır içinde oynuyor rolünü. Bazen dağda bayırda, bazen kâğıt üstünde” cümlesiyle de yürüyüşlerinin yazılarına katkısını onaylamıştır.

Yürüme özgürlüğüne erişen bir beden, bir sanatçıya aitse arayış adımlarının sanatına yansımaları elzemdir. Bir dansçının yürüyen parmak uçları ritmi kaydedebilir. Bir yazar, yürürken düşler kurar, düşerlerken yürür, molaları kısa notlarıdır, bu tıpkı yürüyen bedenini uçsuz bucaksız manzaralara bakarak dinlendirmek gibidir. Yürüyen beden

görünürde durmuştur fakat bu defa yürürken içinde biriken ritim uçsuz bucaksız bir hal almıştır. Bachelard'ın sözleri içsel uçsuz bucaksızlık kavramı için önemlidir;

“Yaşadığımız bu tefekkürde artık dünyaya fırlatılmış değilizdir, çünkü biz bir bakıma, dünyanın nasıl ise öyle görünen, biz düş kurmaya başlamadan önceki halinin aşılmasında açarız dünyayı. Cılız varlığımızın bilincinde olmamıza karşın büyüklüğün bilincine de varırız. Böylece, uçsuz bucaksızlık yaratan varlığımızın doğal bir etkinliğine kavuşmuş oluruz.

Uçsuz bucaksızlık bizim içimizdedir. Yaşamın yavaşlattığı, tedbirli olmanın durdurduğu ama yalnız kaldığımızda yeniden işe koyulan bir tür varlık genleşmesine bağlıdır. Hareketsiz kalır kalmaz, başka bir yerde oluruz: uçsuz bucaksız bir dünyada düş kurarız. Uçsuz bucaksızlık, hareketsiz bir insanın hareketidir. Uçsuz bucaksızlık, dingin düşlemenin dinamik özelliklerinden biridir” (Bachelard, 2017).

Beden için bu hareket sıradandır fakat beden olmadan yürümenin bir anlamı var mıdır?

Uçsuz bucaksız bu dünya, yürüyerek en insani boyuta indirgenir ve içimizdeki uçsuz bucaksız hislerle hemhal olur. Her adımda dünyanın üzerinde bedenden bir iz kalırken, bedende doğadan izlerle dolar taşar. Dünyanın dönüşüyle birlikte değişen nabız atışları bir ağaç kabuğunun dokusuna şahit olur. Ateş böceklerinin ışığına, yaprakların hışırtısına verir kendisini beden, soğğun tadını öğrenir, suratından akan terin hızını ölçebilir. Uzun soluklu, yorucu bir yürüyüş sonrasında yediği yemeğin, içtiği suyun tadını unutmaz bir daha. Bir ekmek lokmasında, içinden geçtiği tarladaki buğdayların bedenine dokunuşunu anımsar, ağzına attığı zeytin, gölgesinde dinlendiği ağaca mı ait diye sorgular. “Yürüyüş hiçbir duyuyu ihmal etmeyen eksiksiz bir duyumsal deneyimdir” (Breton, 2021: 28). Öyleyse hakkını vererek yapılan bir yürüyüş; duyularımıza şok etkisi yaratır, algılarımızı yönlendirir ve bedeni dünyanın içine sokar. Bakış açısı değişen beden artık farklı koşullarda evrenle ilişki halindedir.

1.2.2. Mekân

Mekân kavramı zihnimize mimari alanda yansımaktadır. TDK mekân kavramı için, “yer, içinde bulunulan yer, ev, yurt ve uzay” anlam karşılıklarını vermiştir. Bu anlam karşılıklarından olan “yer” ise, “bir şeyin, bir kimsenin kapladığı veya kaplayabileceği boşluk, mahal, mekân” şeklinde belirtilmiştir. Kelimenin etimolojik kökenine baktığımızda var olma, varoluş anlamı taşımaktadır. Mekânı çeşitli alanlardan, birçok isimden farklı tanımlar içinde görmemiz mümkündür. Fakat bu bölümde mekân kavramını ele alırken var olma durumuyla ilintili olarak hayal gücümüzü zorlayan mekanlar içerisine adım atılmıştır. Mekânın en karmaşık ilişkisi zaman kavramı ile

olmuştur. Zamanla ilgili belli başlı somut ve mutlak veriler yokken, insan zihninde oluşan boyut anlaşılabilirliği için zaman-mekân ilişkisini İlhan Altan güzel bir açıklık getirmiştir;

“Bir mimari mekânın algılanabilmesi için zamana ihtiyaç vardır, bu zaman gözlemci ile ortaya çıkar, gözlemci değiştikçe değişir ve gözlemciyle birlikte yok olur. Yani burada zaman insan algılamasının bir özelliği olup, insan algılarının ortaya koyduğu bir kavramdır. Fakat inşa edilmiş çevrenin, mimari mekânın her ögesi, bir mimari ürün olduğu kadar, bir zaman (geçmiş veya gelecek) yansıması olarak karşımıza çıkar” (Altan, 2012 S:86).

Mekânlardaki zaman yansımasını aynı zamanda bir zaman evrilmesi olarak da ifade edebiliriz. Bilinç altımızda kendiliğinden ezberlenmiş ve zaman yansımasının en çok hissedildiği mekânlardan biri olan ev kavramı, en içsel mekânlarımızdandır. “...süreklilik yönünde verdiği öğütleri çoğaltır. Ev olmasa, insan dağılmış bir varlık olurdu. Ev insanı gökten inan fırtınalara karşı koruduğu gibi, yaşamdaki fırtınalara karşı da ayakta tutar. Ev hem beden hem de ruhtur” (Bachelard,2017, S:37). Doğup büyümeye kadar geçen süreçte insan bu içsel mekânın derinliklerine iner. Evin içerisindeki köşelerle, çekmecelerle bir bağı oluşur bedeninin. Bu köşeler, çekmeceler, merdivenler, küçük tavan araları kendi içlerinde zihnimizi zorlayan mekândandır. Biri diğerinden yüksek olan basamağa takılmadan yürümeyi öğrendiğinde bedeninin mekânla bağı oluşmuş demektir. Bu durum evin bütün değerleri için geçerlidir.

Dünyaya yeni gelmiş bir bedeninin ilk adımları evin içinde gerçekleşir. Bu süreçte bedeninin tümü hareket eder; yerde sürünmeler, eller ve ayaklarla ilerlemeler, kısa ayakta duruşlar ve sonunda bedeni yürümeye hazırlamıştır ev. Burada kullanılan ev ifadesi tamamen gerçek anlamıyla kullanılmıştır; eşyalara tutunarak ayağa kalkın, duvarlardan destek alarak ilerleyen, sevdiği bir nesneye doğru koşar adımlarla giden bir bedenden bahsedildiği için.

1.2.2.1. Flanör

Walter Benjamin flanörün güzel bir tanımını yapmıştır;

“Bir burjuvanın dört duvar arasında kendini evinde hissetmesi gibi Flanör de sokakta kendini evinde hisseder. Dernek adlarının yazılı olduğu sırlı parlak plakalara, bir burjuvanın salonundaki yağlı boya tabloya verdiği değeri verir. Duvarlar, üstüne not defteri dayadığı sıradır, gazete bayileri kütüphane yerine geçer, kafe önleri ise çalıştıktan sonra kendi içini seyrettiği sokağa bakan pencerelerdir” (Benjamin,2012)

David Le Breton flanörün amatör bir sosyolog, ama aynı zamanda potansiyel bir romancı, gazeteci, siyasetçi, bir anekdot toplayıcı olduğunu söyler. Zihni her zaman uyanık ama gevşektir, hoş ve incelikli gözlemlerini not alıp profesyonelleştirmedeği

sürece izlenimleri unutulur. Bu düşünceler ışığında kentte yürüme sanatına Flanörlük denir (Breton, 2021).

Flanör Fransızca kökenli “flaneur” ve “Flanör” kelimelerinden türemiştir. Aylak, başıboş, oyalanmak anlamlarına karşılık gelmektedir. Bu kavram üzerine edebiyatçıların ve düşünürlerin araştırmaları oldukça fazladır. Charles Baudelaire Paris Sıkıntısı adlı kitabında şöyle bir konuşma geçer;

“Kül rengi, engin bir gök altında, yolsuz çimensiz, dikensiz, ısırgansız, geniş, tozlu bir ovada birtakım insanlara rastladım, iki büklüm yürüyorlardı. Her biri bir un çuvalı kadar, Romalı bir piyadenin donatımı kadar ağır, kocaman bir düş taşıyordu sırtında... Bu adamlardan birini sorguya çektim, böyle nereye gittiklerini sordum. Hiçbir şey bilmediğini, kendisinin de ötekilerin de hiçbir şey bilmediklerini; ama yenilmez bir yürüme gereksinimiyle itildiklerine göre, elbette bir yere gittiklerini söyledi” (Baudelaire,2006, S:6).

Yenilmez bir yürüme gereksinimi nasıl bir uyarıcı ile tetiklenebilir? Merak, heyecan, araştırma, etkileşim bunlar nereye nasıl gittiğini bilmeden yürütebilir mi insanı?

E.A. Poe Kalabalıkların Adamı öyküsüyle Flanörlük ile edebiyatı özdeşleştirmiştir. Öyküde başıboş gezen bir adam ve bütün ayrıntılarla onu takip eden diğer adam konu edilmiştir. Walter Benjamin, Poe'nun hikayelerindeki bu takipçilerin, saklanan, gizli gözetlemeler yapan dedektif karakterlerinin Flanör kavramıyla özdeşleştirmiştir. Baudelaire de Modern Hayatın Ressamı adlı kitabında flanörün dedektiflik ruhuna “Flanör kılıktan kılığa girerken onlarda erimez, aksine her defasında bireyselliği yeniden pekiştirir. Bir dedektif gibidir; kalabalıkların peçelediği izleri sürer.” (Baudelaire,2013: 33) şeklinde değinmiştir. Bedenini arayan bu gezgin ruh için; “Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemlemek ama dünyadan saklı kalmak” (Baudelaire, 2013:33) mest olunası bir durumdur.

Benjamin flanörün gözlemleyebilme kabiliyetini, durumları kavrama hızını bir grafik sanatçısının övgülere tanık olan el çabukluğuna benzettiğini belirtmiştir. Buna göre flanörün avare ve tembelliği sadece görünüşündedir (Benjamin, 2012, S:135).

“Kentli Flanör bütünlüklü bir Öz'ün yanında boy göstermez, yalnızca etrafa serpiştirilmiş anlık şaşırtıcı görüntülere açıktır. ...Etrafa parıltılar saçan bir patlamayla bütünler kendini” (Gros, 2020, S:158). Öyleyse kentli bir yürüyüşçü olan Flanör, doğaya açılıp yürüyenlere uzak bir yoldan gitmektedir. Hatta bir flanörün rotası, mistik uzun yürüyüşler yapanlar için işkence gibi gelebilir. Doğadaki ritim yoktur kent yürüyüşlerinde, kalabalığın içinden yolunu bularak giden Flanör kesintili, düzensiz devam eder yoluna.

Henri De Toulouse- Lautrec gibi hem Flanör bir yaşam tarzı olan ve eserlerinde de bu konuya yer veren sanatçılar da vardır. Daima kurşun kalem ve defteri ile birlikte olan sanatçı izlenimlerini defterine çizer daha sonra atölyesinde bu taslakları yağlı boya tablolara dönüştürürdü. Zamanın kendi akışına müdahalede bulunmadan, anın keyfine vararak yaşadığı bu tecrübe Flanör özelliğini oldukça net yansıtmaktadır.



Görsel 1.2. *Henri De Toulouse-Lautrec, Flaneur, 1980*

(Erişim Tarihi: 16.02.2022)

“Kent bize dünyanın yuvarlak olduğunu unutturur.” (Sansot, 1996, S:42) diyerek doğadan uzak cam, asfalt, beton manzaraların eşliğinde devam eder yoluna, gün sonunda güneşin denizden batışı değil, insanların günü nasıl sonlandırdıklarında gizlidir onun ilhamı.

Walter Benjamin, flanörün şiirsel yaratıcılığında muğlak bir taraf olduğunu bunun bir “Fantasmagoria” olduğunu ifade eder. Fantasmagoria yine Benjamin ifadesiyle tükettikçe mutlu olan, endüstriyle doğru orantılı büyüyen ve bununla eğlenen, “şahane

hayat” olarak görülen, modern insanın rüyasıdır (Benjamin,2020). Gelip geçici güzellikleri keşfederken kenttin korkutucu yanını görmezden gelir, yabancılaşan kitleleri ele vermek için beklemez, yabancılaşmanın tadını çıkarır. Flanörün yapacak daha iyi işleri vardır; kenti yeniden mitleştirmek, yeni kutsallıklar yaratmak, kentsel gösterinin şiirsel yüzeyini araştırmak (Gros, 2020, S:156).

1.2.2.2. İçerisi ve dışarı

Yürüme eylemi dışarıda, açık alan, açık hava dediğimiz yerde olmalıdır. Gün içerisinde çok kez bu dışarı kavramıyla karşı kalır insan. Evle iş arasında, bir mağazadan diğerine geçerken ya da sadece hava almak için dışarı çıkılır; içeriden bir diğerine geçiştir. Fakat günlere yayılan uzun yürüyüşlerde dışarı bir geçiş olmaktan çıkar ve sürekliliğe dönüşür. Bu defa değişiklik gösteren unsur içerisi olmuştur (Gros, 2020).

Zamanla sınırlanan mekân dışarı olmadığına bu defa içerilerin zamanın sınırlarıyla duvarları oluşur. Dışarı ve içerisi kavramına fenomenoloji tarafından bakıldığında içeride ve dışarıda olma halinden çok içsel bir yolculuk yapılır. Rilke şu satırlarla durumu ifade etmiştir;

“Ama dışarıda, dışarıda her şey ölçüsüzdür. Ve düzey dışarıya doğru tırmanmaya başladığında, senin içinde de yükselmeye başlar; kısmen hükmünün geçtiği kimi damarlarında ya da en sakin organlarının suyuğunda yükselir, öyle sonsuzca dallanan varoluşun en ucundaki dala kadar tırmanır. İşte orada yükselir, orda taşar senden dışarı, soluğundan daha yüksek ve sen, son çare olarak soluğunun en üst noktasına sığınırın. Ah! Peki ya sonra ya daha sonra nereye? Yüreğin seni senden kovar, dışarı atar, yüreğin peşinden gelir ve artık neredeyse kendinin dışındadır” (Bachelard, 2017, 274)

“Mekân, ama onu kavrayamazsınız, bu korkunç içeridelik-dışarıdalık, işte budur hakiki mekân” Henri Michaux bu şiir cümlesinde bir korkudan bahsetmiştir. Varlık yokluk derlemesi bir his kaplar içimizi ve dış mekân boşluğundan ayrılır, içsel mekân bütün açıklığını kapatır. Sözü geçen korku varlık olmuştur (Bachelard,2017).

Peki nereye sığınmalı? Hangi dışarıya kaçıp, hangi içeriye saklanmalı?

Michaux’un bu cümlesinin benzer anlam taşıdığı bir başka şair de Jules Supervielle’dir. “Fazla mekân bizi, yeteri kadar mekân olmadığından daha çok boğar.” Her ikisi de bu cümlelerde dışarı ve içerinin sınırlarını zorlar. Kapalı alan ve açık alan korkusunu yan yana getiren iki şair bu abartılı fakat doğal hayallerini konu edinmişlerdir (Bachelard,2017).

Bu durumda içerisi ile dışarı kavramları arasındaki o büyük fark bir yürüyüş kavramı ile altüst olur. Bedenini alıp çıkan bir insan hem dışarda hem içeride olabilir.

Yürüme kavramıyla birlikte düşünülürken, içeride bir dışarı, dışarıda bir içerisi beden için ikamet edeceği yer olabilir. Yazarın şu satırları bu içsel mekân için bir örnektir; “Gecelerin en karanlık olanına dalmış bu odada her şeyi biliyordum, içine girmiştim onun, onu içimde taşıyordum, yaşıtıyordum onu, yaşam olmayan bir yaşamla, ama yaşamdan daha güçlü, dünyadaki hiçbir gücün yenemeyeceği bir yaşamla yaşıtıyordum.” (Blanchot,2014). Tekrarlı biçimde içsel bir odadan bahsediyor. Kendi içine ait bir mekân, o içe ait bir odadır.

Beden bu iki iç-dış boyutu kendi üzerinde birleştirir. Bazı durumlarda varlık, beden, zihne yardımcı olur ve düşünmeye aracı olur, bazı durumlarda ise insanın varlığı beden ile düşünmenin yolunu bulur.

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT DİSİPLİNLERİ İÇERİSİNDE YÜRÜME

2.1. Deneyim Fikir Kavram İlişkisi

Sanatta ifade aracı olarak sürekli arayışta olan sanatçılar deneyimin de bir sanatsal ifade aracı olabileceğini düşünmüştür. John Dewey, Art as Experience isimi eserde “Sanat eseri olarak korunan deneyimlerle evrensel olarak tanınan olaylar, faaliyetler ve güçlükler arasında deneyim kurmak.” fikrini ele alır (Dewey,1934,S:3). Vurguyu sanatın malzemesinden alıp deneyimin gelişmesine veren durum, kişilerin hayatına da etki eden bir yenilik barındırır. Deneyimler, tek ve bireyseldir. Her deneyimin hareketinin içinde bulunan başlangıç son değerleri olup kendine özgü bir tutum içinde gerçekleşmektedir. Estetik bazlı deneyimler, diğerlerinden net olarak ayırt edilmemekle birlikte hissedilir bir duygusu oluşur, bütünlük, birlik, duygu hakimdir. Eser deneyimlenebilecek estetik yapıya sahip olmalıdır. Sadece duyguyu dağıtmayan algılama süreciyle deneyimi yaşayan kişide bir süreç oluşturmaktadır.

“Pragmatist estetiğin esas teorisyeni olarak kabul edilen Dewey, William James’in bilinç akışı kavramında vurguladığı devamlılık ile sürekliliği estetik deneyimde ele almış ve sanatı deneyim olarak ortaya koymuştur. Ona göre, estetik, insan organizmasındaki ihtiyaçların doğal bir sonucu olup, temel hayati işlevlerle ortak bir kaynağa sahiptir. Sanat ‘taklit’ ya da diğer bir deyişle ‘mimesis’ değildir” (Yıldırım, 2013:215).

Kavram ve fikir, eser için en mühim hal ve görünüşdür. Zihin arınıp en basit haliyle seyirciye geçecek dışavurumu oluşturur. Kavramsal sanat fikirlerinin başkalaştığı ve sanatın nesneye olan ihtiyacının tartışıldığı 1960’lı yıllarda meydana gelen bir fikirdir. Sanatçılar maddesel olarak eser çıkarmak değil anlamsal olarak üretim yapmaya başlamışlar. Bu sanat eğilimini önemli kılan tarihsel dayanak ise ilk defa felsefeye ve anlam aktarımına bu kadar fazla pay ayıran bir akım olmasından kaynaklanıyor olmasıdır.

Kavramsal Sanat, ilk olarak Düşünce Sanatı, Enformasyon Sanatı gibi isimlerle yer tutmuştur. 1961’de Henry Flynt “malzemesi olarak kavramdan söz ederek; Sol LeWitt’in kendi eserlerinin kavramsallığını,1967’de Artforum dergisine yazdığı Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar yazısında “Kavramsal Sanat” başlığı altında toplayarak artık kavramsal sanat isminden bahsedilmeye başlanmıştır. Geleneksel tutum değişmiştir artık maddeselliğin yerini düşünce, fikir, felsefe olarak malzeme olarak da farklılaşmaya gitmişlerdir. Fotoğraf ve videolar, belgeler, taslak planlar, haritalar, fişler, yazılar malzeme olarak bu biçimsel sorgulamaya gitmişlerdir (Antmen,2013, s.194).

2.2. Sanatsal Pratik Olarak Yürüme

Baudelaire “Her çağın kendi tavrı, kendi bakışı ve kendi duruşu vardır.” demiştir. Bu sözü ele alarak sanat akımlarını, arayışlarını, dirençlerini anlamamız daha mümkündür. Hareket halinde olan her şey gibi dünyada sürekli bir değişim döngüsündedir. Düşünceler değişir, zaman değişir, bildiğimiz ya da bilmediğimiz gerçekler değişir. Dolayısıyla sanattan bu değişime kapılmadan en arı ve ilk haliyle kalmasını beklemek doğru bir tutum değildir. Bu değişimlere ayak uyduran sanat, yoluna kattığı yeni yöntemler ile bakış açısını oldukça genişletmiştir. Endüstri Devrimi değişen dünyanın büyük bir etkeni olmuş ve bu etken sanatta yüz göstermiştir. 19. yüzyılda şahit olduğumuz bütün değişimler yaşamı derinden etkilemiş ve yeni icatlar yeni kolaylıklar getirirken beraberinde yan etkilerini de getirmiştir. Perde aralandıkça modern bir sahne belirmiş ve bu sahnenin yeni sanatçıları Baudelaire’inin deyimiyle birer “hayat arşivcisi” olarak yerlerini almışlardır. Sanatçılar, modern hayatın ve değişen gelişen yeniliklerin karmaşasını görünümünden sıyrılarak üstlenmişlerdir. Sanatçıların biçim ve teknik arayışları, izleyicinin görme biçim ve algılarını yeni modern dünyanın ruhunu hissettiren ve güzel duyunun ötesine geçiren arayışlarla sonuçlanmıştır. Bu arayışların birikimi 20. yüzyıl sanatını oluşturmuştur (Antmen, 2017, S:15-18).

Araştırmanın başında söz edildiği gibi yürüme kavramı birçok filozof tarafından incelenmiş, edebiyatçılar tarafından dile getirilmiş ve yeni kavramlar oluşmasında etkili olmuş, seyyahlar ve din adamları tarafından direkt uygulamaya geçirilen bir eylem olmuştur. Sanat arayışlarına belli başlı bir yol çizen, değişen sanat dünyasına alternatif bir arayış olan yürüme kavramı; sanatçıların sanat akımları içerisinde kendilerini bu eylemle gösterebileceği etkili bir “kavram-malzeme-eylem-eser” olmuştur.

Sanat tarihinde hemen her dönemde yürüme kavramına, yürüyen insanlara denk gelebiliriz fakat yürümenin eylem olarak, hareket olarak, bir karşı sanat formu olarak ele alınışı Dada ile olmuştur.

“...yürüme eyleminin sanatta bir karşı form olarak ortaya çıkışı, I. Dünya Savaşı'nın dehşeti karşısında Dada hareketinin sanatın rolünü sorgulamasıyla ve sanatın varlığı/yöntemi üzerine yürüttüğü çeşitli tartışmalarla birlikte başlar. Dada, sanatı toplumu değiştiren bir eyleme dönüştürerek sanat-izleyici arasındaki hiyerarşik yapının da yeniden belirlenmesini sağlar.

Dada, sıradan nesneyi sanat yapıtı olarak sunar; farklı malzemeleri sanata dâhil eder ve yerleşik estetik anlayışı reddeder. Sanatı galeri ve müzelerden kurtararak, kentin içine sanatı taşımış doğrudan eylem pratikleriyle sanatta temsilden eyleme dönüşen bir akış başlatmıştır. Bu bağlamda Dada, sanattaki bu radikal tavrından sonra aracısız doğrudan eylem odaklı sanat hareketlerine de yön verecek ve sanatı eylem estetiğine dönüştürecek” (Gümgüm,2020, Journal of Arts, S:207).

Sanat değerlendirilirken sanatçı, yapıt, alımlayıcı ve toplum merkezli yaklaşım öğelerinden biri ile ele alınmıştır. Bu değerlendirme bazen sanatçının kişisel yaşamını yansıttığı süreçle bazen alımlayıcının duyguları ile ölçülürken diğer taraftan, yapıtın dış ortamla ilişkisi göz önünde bulundurulur ve diğer bir görüş sanatın en öz halinin yapıtın içinde biçimde olduğuyula ifade edilir. Yürüme kavramının sanatta ele alınış şekli bütün bu öğeleri barındırmaktadır. Yürümeyi sanatçıların konu, kavram, malzeme, başkaldırı, deneyim gibi çok yönlü kullandıkları görülmektedir.

Buna göre yürüme kelimesinin sanat içinde sıklıkla anılmaya başlanması, kavramı sanatsal açıdan bakmamıza olanak sağlamıştır. Dadacı karşı-sanat ve hazır-nesne ile yürüme kavramının çıkışı bağdaştırılabilir. Çeşitli sosyal alanlarda konu edinilen yürüme deneyimleri, Dadacı gezinti, Sürrealist gezinme, Sitüasyonist sürüklenme yürüme kavramının sanat ortamında oluşan köklerini içermektedir.

Toplumunu dönüştürmek ve bakış açısını genişletmek özgürlüğüne kavuşturmak demektir, avangart hareketler bunu savunur. Yürümeye en çok teşvik eden dürtü bununla ilgilidir. İnsanlığı çepeçevre saran modernite -kapitalist modernite-avangart savunucuları tarafından insan özüne mesafe koymaktadır. Yürümek insanı doğasına yaklaştıran bir eylem olmuş bununla kalmamış ve bir direniş olarak gelişmeye devam etmiştir. Sanat disiplinleri içinde, dada, sürrealizm, minimalizm, fluxus, gibi hareketler içinde bir dil oluşturan yürüme kavramı Sitüasyonist Enternasyonal ilişkiler ile daha da kapsamlı bir şekilde açıklanabilir.

1957 yılında Letrist Enternasyonel ve Hayalci Bauhaus birleşimi ile meydana gelen Sitüasyonist Enternasyonel avangart hareketlerdendir. İki öncüsü olan Enternasyol'e, Londra Psikocoğrafya Birliği de katılır. Guy Debord ve Asger Jorn öncülüğünde

insanların, sanata, yazıya, yaşadığı mekanlara olan bağı; dünyayı değiştirme, sitüasyonlar inşa etmek amacı güdülmüştür (Artun, 2013, S:278).

Psikocoğrafya kavramı kente bir eleştiridir. Guy Debord “Tüm sanatların ve tekniklerin birleşik bir çevre kompozisyonuna katkı sağlayacak araçlar olarak kullanılmasına denir.” (Debord, 2010, S:38) şeklinde tanımlamıştır. Psikocoğrafyanın uygulama yöntemi olan Dérive (Sürüklenme), kenti kavrama, anlama biçimidir. Kentte yeni bir ilişki kurmak için kendini sokağın cazibesine bırakan insan uyanık bir halde karşılaşmaların tesadüflerinde bulur kendini. Tanımlara bakıldığında Dérive, flaneur ile benzer görülmektedir fakat özünde “gezgin düşünür” olan “flaneur” kavramından çok daha fazlasıdır. Flaneur de kenti sokak sokak gezer, gözlemler, düşünür fakat bu düşlerle sınırlı olmuştur. Dérive sırasında Sitüasyonistler sadece düşünmekle kalmadan hayata müdahale ederler. Bu noktada “dünyayı değiştirme” fikri göz önünde bulundurulmalıdır.

Guy Debord Gösteri Toplumu adlı kitabında kullanılan en küçük telefondan otomobile kadar her şeyi örtük silahlar olarak dile getirir. Bunlar kişileri ele geçirmenin bir yoludur. Gösteri toplumunda gelişen, değişen her yenilik her alanda bir esaret ve insan doğasına yabancılaşan niteliktedir (Debord, 2010, S: 24-90).

Görülüşü gibi yaratıcı eylemler ile özgürleşme amacı olan insanlar yeni bir dil, getirmiş algı becerilerine yeni metotlar eklemişlerdir.

Peki sanatçı yürüme kavramını gerek malzeme gerek eylem gerekse uzam olarak kullandığında hangisine daha yakındır; flaneur mü, Sitüasyonist mi? İnsan kendini en serbest hali ile bırakıp yürüyüşe çıktığında bir zaman sonra dalgınlığa kapılır. Zihninde biriken her detay silinerek ilk görüş hissini yaşatmaya başlar ve insan bu dalgınlıkla zihni yeniden şekillenir. Yeniden tanımladığı her an ona yeni bir çevre var eder. Bu şekilde Sitüasyonistler tarafından yürümek kişiyi özgür kılmaktadır. Dérive karşısında oluşan bu psikolojik yenilenme farkındalıklara vesile olmuştur. Bu farkındalıklar değişim isteyen yürüyen için ayrı bir yaratıcılık kapsını aralamıştır. Bir sanatçılın en büyük ihtiyacıdır yaratıcılık ve bunu kendi kendine sağlayabilecek özelliklerini keşfetmesi gereklidir.

Yürümek içinde bedeni barındırmaktadır. Bedene daima mekân eşlik eder; mekân algısı deneyimlere açıktır. Deneyimler tercihlere, tercihler yönelimlere ışık tutar. Fiziksel manzaranın içinde bulunan davranışsal manzara bir kaynaktır. Mekân algısı, bedensel deviminin en yaratıcı yanı olan yürüme kavramı ile sürreal flaneur için en güzel hazırlığı yapmıştır. Yürüyerek yapılan sanatsal edimlerin yönü; sanatçının bazen yürüyen/yürüten bazen eserin yürüdüğü bazense düşüncelerin yürüyüp yol aldığı görülebilmektedir. “Hiç

şüphesiz, bu türden düşsel bir mekân-uzam algısına sahip biri için en karanlık ağaçların bile keyifle tırmanılması ışıltılı merdivenleri vardır” (Köse, 2018, S:340).

2.2.1.Yürüten sanatçılar

“Anlama, seyircinin olgunlaşarak sanatçının bulunduğu noktaya yaklaşmasıdır.” (Kandinsky, 1993, S:24). Kandinsky bu yorumda seyircinin olgunlaşmasını ifade ederken belli sanat birikimine ulaşmış, görmeyi öğrenmiş sanat izleyicilerini kastetmektedir. Sanat eserinin karşısında durup gözlerle zihin arasında gidiş gelişi yaşamak, sanatçının anlatmak istediğini kavramak, kendine geçen duyguları özümsemek en alışılmış olan eylemdir. Bu alışılmışların dışına çıkıp eser karşısında düşünceden çok harekete geçiren sanatçılardan biri olan Carl Andre izleyicileri eserleri üzerinde yürümeye davet etmiştir. Özenle korumaya alınan eserlere, kaideler üzerinde el değmeden uzaktan seyir halinde olmaya alışkın olan müzecilere ve izleyicilere bu yürüme eylemi zorlayıcı gelmiştir. Andre uzam algısını önemseyerek, “mekân olarak heykel” anlayışı üzerinden eser ile beden arasında ilişki kurmuştur. Andre’nin oluşturduğu yapıtlar izleyicinin yürüdüğü, dinlendiği, hissettiği gözlem nesnesi dışında bir sanat nesnesine dönüşmüştür. Ve bu bağlam, kullanılan malzemelere doku, ses, hammadde açısından kendine özgü ayrı bir yer vermiştir. Carl Andre kendi anlayışını şöyle ifade etmiştir;

“Benim heykel anlayışımı en iyi tanımlayan şey, bir yoldur. Yol ne belli bir noktada bulunarak ne de belli bir noktadan bakarak kendini açık etmeyen bir şeydir. Yollar görünürler, kaybolurlar. Onların ya üzerinde gideriz ya kenarından gideriz. Yolla ilgili tek bir bakış açımız kesinlikle olamaz, ya da onun üzerinde hareket ederek, hareketli bir bakış sahibi olabiliriz. Yapıtlarımın çoğu, özellikle de en başarılı olanlar, genellikle bir tür tercihli yol gibi algılanabilir, izleyicinin onlara yaklaşması, üzerinde, çevresinde dolaşmasını gerektirmiştir. Yollara benzerler ama durağan bir noktadan seyredilen yollar gibi değildirler. Bana göre heykelin sonsuz bakış açıları sunması gerekir. İzleyicinin onu görmek için durması gereken tek bir yer, hatta birkaç yer bile olmamalıdır” (Antmen,2017, S:189).

Andre çalışmalarından “Eşdeğer” 1970’lerde Tate tarafından satın alınması nedeniyle İngiltere’de büyük bir ses getirerek, bir tür karalama kampanyası ile gündeme gelmiştir. Sanatçının tuğla kullanması büyük bir çoğunluk tarafından tepki çekmiş, kendisi bu duruma anlam veremediğini ifade etmiştir. Eser el değmemiş tuğla bloklardan

oluşmaktadır. Yatay zemin üzerine dikdörtgen biçiminde yerleştirilmiş üzerinde yapılacak yürüyüşü bekleyen bir sessizlikle konumlandırılmıştır. Zemine, mekâna, malzemeye farklı açıdan bakılmasına olanak verilmiştir. Beden olarak eserle bir olmak izleyicide önce yadırgansa da sonrasında yeni bir heyecana dönüşmüştür. Eser bağlamsal açıdan modernizmden kopuşu yansıtan, bilinmesi gereken yapıtlar dahilindedir.



Görsel 2.1. Carl Andre, *Eşdeğer VIII*, 1966

https://www.researchgate.net/figure/Equivalent-VIII-by-Carl-Andre-1966-Material-firebricks-Size-127-x-686-x-2292-mm_fig8_287209455 (Erişim Tarihi: 16.02.2022)

Mekân içerisinde fiziksel varlığımızın farkına varmak varoluşa dair sorgulamalar yaptırır. İnsan-mekân etkileşimi davranış kuramları üzerinden incelenmiş varılan nokta insan davranışlarının ihtiyaçlara göre şekil aldığı olmuştur. Mekânda asılı kalıp, ihtiyaçlarımız kendiliğinden oluşmadığı sürece bu etkileşim daima devam edecektir. Carl Andre eserinin üzerinde bir yürüyüş fırsatı sunarak mekânı deneyimleme fırsatı verirken, Richard Serra eserinin içine alarak izleyiciyi yürütmektedir. Eserler büyük metal levhalardan yapılmış ve bedene farklı hisler yaşatmıştır. Serra bedeninin mekân ile etkileşime girerek, levhalardan oluşan yeni mekânsal alanlara göre şekil alan davranışları

göz önüne sermektedir. Hem dış hem iç mekânda, alanları bölen, daraltan, genişleten çalışmalar yapmıştır.

Sanatçının “Zaman Meselesi (A Matter of Time)” eserinde açıkça görüldüğü üzere, spiral formlarda metal tünel, koridor, labirent gibi alanlar oluşturmuş seyirci-izleyici rolünü saf dışı bırakmıştır. İzleyicinin algısı, bu algıyla bağıntılı davranışlar, çalışmayla birlikte eserin bastığı mekânda eserin bir uzamı olmuştur. Çalışma yedi heykelden oluşan tek bir eserdir. Eserin içine girildiği, dışında gezildiği anlar bir müze gezisi gibi ele alınabilir. Bir müzenin içine girildiğinde hangi alanda ne varmış diye duyulan heyecan, bu eserde kendini yolun sonu nereye çıkar hissi ile bağdaştırılabilir. Devasa levhalar boyunca yürümek, bakış hizasına denk gelen açıklıkları yakalayıp nefes almak, üstüne yığılacakmış gibi görünen yüzeylere karşı hızlanmak sanatçının tam da yapmak istediğidir. Ayrıca bütün bunlar yanında malzemeyi olduğu gibi kullanmış “...farkındalıkları artırarak karşılıklı etkileşim oluşturmuştur. Büyük metal levhaları paslanmaya bırakarak yaşam sürecine vurgu yapan sanatçı, aynı zamanda denge, yerçekimi ve yön duygusuyla insanın algılama sınırlarını da sorgulamıştır” (Kılıç,2017, S:2317)



Görsel 2.2. Richard Serra, Zaman Meselesi, 2005

https://artsandculture.google.com/asset/the-matter-of-time-richard-serra/ygE5kdjglpk8_A?hl=tr (Erişim Tarihi: 18.02.2022)

Bu eser bir dış mekânda olup, yatayda değil de dikeyde yükselen devasa boyutlarda olsaydı geri çekip bakma istediğini tetiklerdi. Fakat içeriye açılan bir mekâna olan merak duygusu heyecanla esere yaklaştırmaktadır. Temas ederek bu paslı dokular arasında bir yürüyüşe çıkmak geri çekilmekten daha cazip bir hale bürünmüştür. Kendine böyle güçlü bir enerji ile yürüten eserlere sahip bir başka sanatçı Anish Kapoor bu kuvvetli etkiyi kullanarak eser üzerinde toplamaktadır.

Kapoor'a ait Bulut Kapısı isimli eser kamuya açık bir meydanda bulunmaktadır. Eser yapısında kullanılan malzemenin yansıtma özelliği sayesinde bütün çevreyi kendi yüzeyinde buluşturmuştur. Gökyüzü eserin üzerinde ulaşılabilir bir hal almış, izleyiciye hem kendini hem yaşam alanını eser yüzeyinde görme fırsatı verilerek varoluş farkındalığı oluşturulmuştur. Geometrik yapısı gereği eser bütün hareketleri yakalamakta ve yansımaları üzerinde sabit tutmamaktadır. Devasa boyutuna rağmen izleyiciyle arasına mesafe koymayan, alt boşluğundan geçerek etrafında gezinmeye, farklı açıları, farklı saatlerde yakalamaya fırsat veren eser çevreyle uyum içerisindedir. Basit görünen formunun arkasında varoluşa dayalı kaygıları, sonsuzluğu, öze varışı barındırmaktadır. Sanatçının mistik bakış açısı şu sözünden anlaşılmaktadır; “Hayatın gizemine giden yol. Bu kapı maddi olmayan gerçeklik düzeyine ulaşma noktası bazılarının söylediği nihai gerçeklik farklı ya da daha büyük bir bilinç noktası, daha derin, manevi özü olan bir yoldur” (Baume, 2008, S: 123).



Görsel 2.3. *Anish Kapoor, Cloud Gate, 2004*

2.2.2.Yürüyen sanatçılar

Yürüyüş tekrar gerektiren içinde ritim barındıran eylemdir. Tekdüzeliliğine karşın bıkkınlık yaratmadan ruhu hafifletir. Montaigne “Kıpırdamadan oturduğumda düşüncelerim uykuya yatıyor; tahayyülüm bacaklarımla daha iyi ilerliyor.” demiştir. Dolayısıyla zihni canlı tutmak, düşünceleri ileri taşımak, yaratıcılığı artırmak için hareket eden bir bedene ihtiyaç vardır yorumuna varılabilir. Richard Long da yürümeyi böyle tetikleyicilerle hissetmiş olacak ki, eylemi sanatına direkt geçirmiştir. Sanatında ele aldığı temaların malzeme, zaman, fikir ve hareket olduğunu söyleyen sanatçı eylemlerin güzelliğini de konu almıştır. Sıradan malzeme olarak andığı taşları “dünyayı oluşturan malzeme” olarak görüşü malzemeyi sıradanlıktan uzaklaştırmaktadır. Çalışmalarını bir yanılısama olmadan gerçeklik üzerine kuran sanatçı gerçek zamanla ve gerçek eylemle ilgilendiğini dile getirmektedir. Long yürüyüşlerini bazen kimsesiz boş arazilerde bazen kalabalığın içinde gerçekleştirir. Bu nedenle eserleri görünür ve görünmez olabilirler. Richard Long doğanın gücünü kabullenerek, çalışmalarını doğaya sabitlemeden, onu yenmeye çalışmadan daha mütevazı biçimlerle yol almıştır (Danabaş, 1998, S:196). Long’a farklı ülkelerin dağlarında, su kenarlarında ya da çöllerinde harita, su şişesi, kurşunkalem, pusula, eldiven, eskizler, sicim ve kamera gibi malzemeler eşlik etmiştir. Bunlarla gerçekleştirdiği yürüyüş sanatçıya ait bir ritüele dönüşmüştür (Ataman, Güner, 2016, S:70). Çeşitli yürüyüş mekanlarında topladığı taşlarla, ileri geri giderek oluşturduğu patikalarla sessiz bir dile sahiptir çalışmalarını. Bu nesnel sessizliği Richard Long kendi cümleleri ile şu şekilde ifade etmiştir;

“Açık alan heykellerimi ve yürüyüş yerlerimi satın almak, onlara sahip olmak mümkün değildir. Yollanın ve dağların kimseye ait olmaması, herkese ait olması düşüncesi hoşuma gidiyor. Açık alan heykellerim, belli yerlerde konumlanmıştır. Malzemesi ve fikri o yere aittir, bunlarda heykel ve yer tek ve aynı şeydir. Yer, heykelden itibaren gözün görebileceği kadar geniş bir alanı kaplar. Heykelin yeri yürüyerek bulunur. Bazı yapıtlar yürüyüş sırasında rastlanan belli yerlerin bir toplamıdır, örneğin Köşe taşları böyle bir iştir. Bu yapıtta yürüyüş, yerler ve taşlar eşit derecede önemlidir. Bir sanatçı olarak benim yeteneğim bir arazide yürümek, ya da yere bir taş bırakmaktan ibarettir. Benim taşlarım, manzaranın boşluğu içinde kum taneleri gibidir. Yürüyüş, mekân ve özgürlüğün ifadesidir ve bunun bilinci herkesin hayal gücünde yaşayabilir ki o da başka bir mekandır. Yürüyüş, toprak üzerine insanın ve coğrafi tarihin bıraktığı binlerce katman üzerine eklenen yeni bir katmandır. Haritalar, bunu görmemize yardımcı olur. Yürüyüş toprağın üzerinde iz bırakır, bir fikrin peşinden gider, gündüzü ve geceyi izler. Yol, pek çok yolculuğun mekânıdır. Dolayısıyla bir yürüyüşün mekânı, yürüyüşün öncesi ve sonrasıdır”

Sanatçının yürüyerek gerçekleştirdiği ilk eser “Yürüyerek Yapılan Çizgi (A Line Made by Walking)” olmuştur. Öğrencilik zamanında yaptığı bu eser sanatçının her gün gidiş geliş yaptığı okul yolunda oluşan bir ilhama dayandığı düşünülebilir. “Çimenlik alan üstünde gidiş geliş yaparak, ayak seslerimin izlerini bırakıyorum” şeklindeki ifadesinden bedenle dünya arasındaki tutumu anlaşılmalıdır. Zaten şu sözleriyle de bunu açıkça ifade etmiştir; “Bacaklarım beni ülkenin öbür ucuna taşıyor. Dünyayı ölçmenin bir yolu gibi. Kendi vücudumla olan bu bağı seviyorum. Dünya benim” (Bonaventura, 2021).



Görsel 2.4. Richard Long, *A Line Made by Walking*, 1967

<https://kentstratejileri.com/2018/04/05/toprakta-iz-birakmak-richard-long/> (Erişim Tarihi: 21.02.2022)

Richard Long kendisi gibi yürüme kavramı ile çalışmalar yapan Carl Andre'ye hayranlık duymuştur. Her ikisinin de zemin üzerinde gelişen ve zemini kucaklayan işlerle uğraşmasını benzerlik olarak ifade etmiştir. Aralarındaki farkı ise; “onun çalışmalarını benimkilerden ayıran özellik, onun üzerinde yürünebilen düz heykeller yapmasıdır. Benim çalışmalarım yürümenin kendisi iken, onunkiler yerinden alınıp bir başka yere konulabilen yürüyüş mekanlarıdır. Carl Andre eserlerini üzerinde yürünmesi için yapıyor, benim eserlerim ise yürünerek yapılıyor” şeklinde ifade etmiştir (Tiberghien,1995, S:136). Long da bazı çalışmalarında bir çeşit taşıma gerçekleştirmiştir. Fakat bu taşıma yürüyüşünde ona eşlik eden malzemelerden oluşmaktadır. Bu sebeple sanatçının eserleri galeri mekanına yerleştirilirken, eserin kendisini değil malzemesi taşınmaktadır. Bu süreç içinde çeşitli eş zamanlılıklar söz konusudur. Eserin oluşması, ilham anları, sanatçının aurası aynı anda sergi mekanına dahil olmaktadır. İç mekânda gerçekleşen “A Line The Length of A Straight Walk From The Bottom To The Top Of Silbury Hill (Silburg Hill'in Altından Üzerine Düz Yürüyüş Uzunluğunda Bir Çizgi)” isimli çalışmasını çamurlu botları ile gerçekleştirir. Silbury Hill arkeologlar tarafından araştırılan bir tepedir. Araştırmayı yapan Richard Atkinson tarafından gerçekleşen tünel çalışması tarihlerinde Long da bu alanla ilgili bir yürüyüş gerçekleştirir. 30 metrelik dik olarak gerçekleştirdiği bu yürüyüşü Dwan Galeri mekanına taşımıştır (Kara, 2012, S:61). Galeride çamurlu ayak izleri ile spiral bir döngü oluşturur. Döngünün ölçüsü, kazı alanında gerçekleştirdiği yürüyüş ile eşitir.



Görsel 2.5. *Richard Long, A Line The Length of A Straight Walk From The Bottom To The Top of Silbury Hill, 1970 / Hayward Galeri, 1991*

<http://www.richardlong.org/Exhibitions/2011exhibitions/silburywalk.html> (Erişim Tarihi: 21.02.2022)

Eserlerinde spiral, daire ve düz çizgiler yoğunlukla görülmektedir. Mekâna sığmak için yaptığı; içe dönen ve iç içe geçen çizgiler de sanatçının çalışmalarına bir katman daha katmıştır. İç ya da dış mekâna göre yaptığı eserlerinde farklı düşünce ve kaygıları olduğunda dahi yürüyüş kavramını çalışmalarından ayırmamıştır. Onun çalışmalarında yürüme bir öz olarak hep bulunmaktadır. Bunun yanında su kenarında yaptığı çalışmalarda yosun kullanması, çölde kuru bitkilerle çalışması sanatçının sadece düz bir yürüyüşü olmadığını ve zamanda süreklilik, varoluş gibi kavramlara da ışık tuttuğunun, belli bağlamları ele aldığına göstergesidir. Dışarıdan içeriye geçmesi, dışarıdaki çalışmalarını fotoğraflayıp içe alması-belgelemesi bir tür bellek araştırmasıdır. “Dışarı çıktığınızda bir “içeriden” diğerine geçersiniz hep...dışarı bir geçiştir: Ayıran şeydir; burayla ora arasındaki bir engeldir adeta...Dışarı güçlükle var olur; ayırıcı bir koridor, bir tünel, devasa bir hava kilidi gibidir” (Gros, 2020, S:34). Bu ayırıcı duvarları Richard Long gibi yürüme kavramı ile birleştiren Marina ve Ulay; birbirlerine yürüdükleri bir performansa taşımışlardır.

Yürüme eylemini sıklıkla kullanan Marina Abramovic ve Ulay, bedeni zorlayan, zihnin sınırlarında dolaşan işlere birlikte imza atmışlardır. Marina'nın doğuda Ulay'ın ise batıda konumlanarak başlattığı yürüyüş 90 gün sürmüştür. 2500 km yolu birbirlerine ulaşmak için adımlamışlar, o büyük an gelip karşılaştıklarında ise ayrılmaya karar vermişlerdir. Kuzey ve güneyi ayıran Çin Seddi, bu performans ile kavuşması beklenen doğu ve batıyı da ayırmıştır. Birinin Sarı Deniz'den diğerinin Gobi Çölü'nden başladığı bu yürüme süreci 12 yıllık birlikteliğin, ortaklığın bitmesine şahit olmuştur.

“Akıncı göçebeleri Çin'in dışında tutmak için inşa edilen Çin Seddi, kimliği ya da ulusu, sınırları kapatmak suretiyle tanımlamanın ve güvence altına almanın dünyadaki en önemli simgelerinden biridir. Kuzeyle güneyi ayıran bir duvarın, doğuyla batıyı birleştiren bir yola dönüştürülmesi Demir Perde ardında yetişmiş bu iki sanatçı için, siyasi hiciv ve simgesel anlamlarla yüklüdür. Ne de olsa, duvarlar ayırır, yollarsa birleştirir. Onların performansı, Doğu ve Batı'nın, erkek ve kadının, tecrit eden ve bir araya getiren mimarilerin simgesel bir buluşması şeklinde okunabilir” (Solnit, 2016, S:391).

Gerçekleşen “The Lovers- Great Wall Walk (Aşıklar-Büyük Duvar Yürüyüşü)” isimli performans bedenlerini farklı kültür ve coğrafyalarda tecrübe ettirmiş iki sanatçı tarafından meydana gelmiştir. Psikocoğrafya ile özdeşleşen bu yürüyüşler bedenin sorgulaması bir hayli zorlu çalışmalar ile dile getirmiştir. Bakıldığında sadece yürümek;

ama Ulay'a göre "Doğru tempoyu; yürümenin ritmik salınımında zihinle bedenın uyum bulduğu o tempoyu bulduğumu hissedene dek..." (Solnit,2016, S:392) şeklinde açıklanan, zihnin ve bedenın aynı ahenk içinde adımlarıyla dünya üzerine iletişim kurarcasına gerçekleşen bir eylemdir.



Görsel 2.6. Marina Abramovic ve Ulay, *The Lovers-Great Wall Walk*, 1988

<http://www.medienkunstnetz.de/works/the-lovers/images/2/>

(Erişim Tarihi: 22.02.2022)

Performans izleyicisiz gerçekleşmiştir. Kalıcılığı yapılan anda kalan eserde yine Richard Long çalışmalarında konu edildiği gibi bellek kavramı geçerlidir. Performans hakkında bilgileri belgelenmesi arayıcılığıyla erişilmektedir. Performansa ait belgeler (fotoğraf, video kaydı) MoMA koleksiyonunda bulunmaktadır. Marina Abramovic gerçekleştirdikleri performans ardından şunları demiştir;

“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.

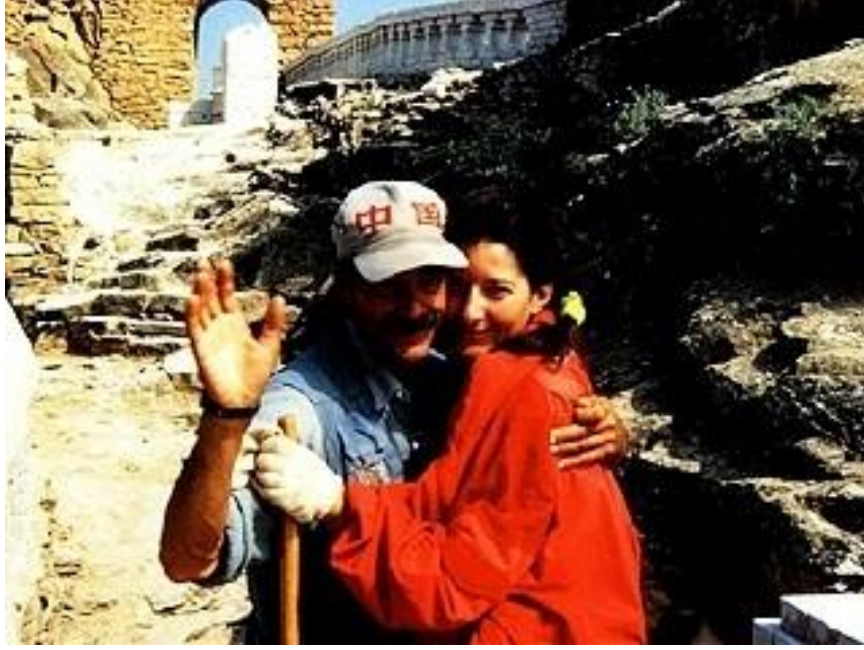
Buluşana kadar yürüdük.

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).

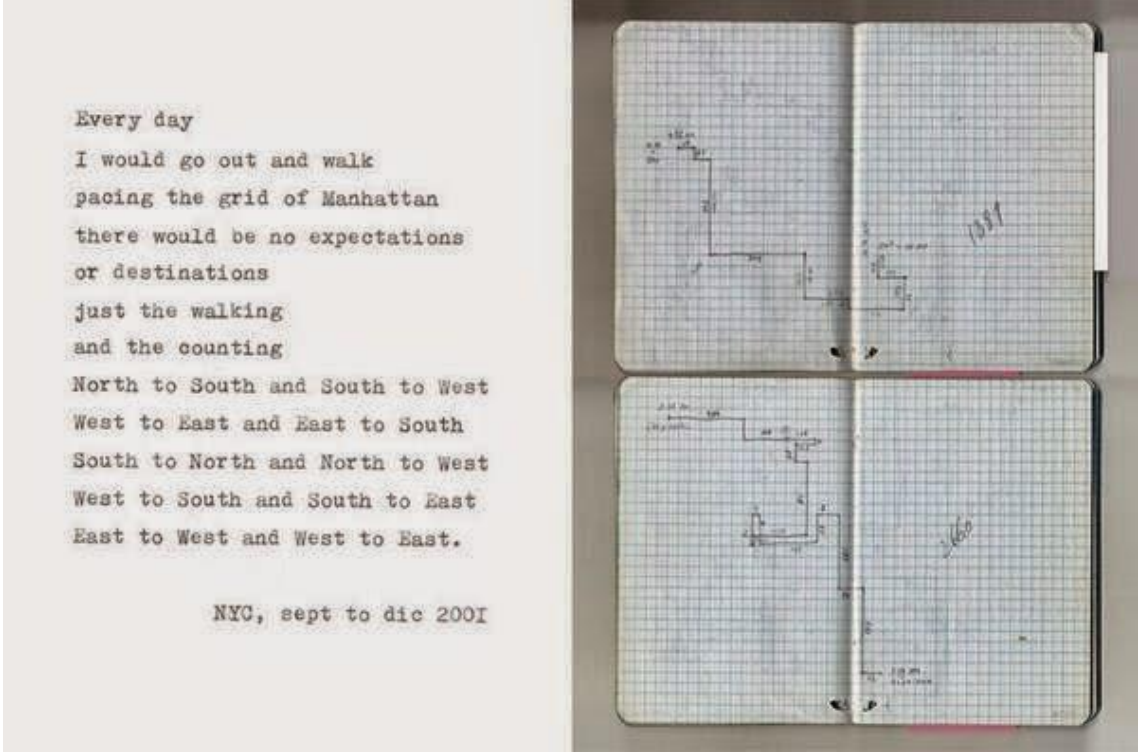


Görsel 2.7. Marina Abramovic ve Ulay, *The Lovers-Great Wall Walk*, 1988

<http://www.medienkunstnetz.de/works/the-lovers/images/2/> (Erişim Tarihi: 23.02.2022)

Öğrenilmiş, deneyimlenmiş zamanalar ve konuların zihinde kalması, hatırlanması bellek işlevi ile gerçekleşir. Kategorize edilmiş bir kütüphane gibi her anı belli bir bölgede tutulmaktadır. Kişisel belleği çalışmalarında kullanan, Francis Alys şiirsel-politik tarafı ile tanınmaktadır. Sokağa performans açısından sanatsal bir anlam yükleyen sanatçının yürüme kavramı ile olan yakınlığı bir hayli fazla olmuştur. Çalışmalarında gerçekleşen yürüme eylemi kamusal alanların kontrolüne karşı bir tepki niteliğindedir. Sokağı sanatsal ifadeleri geliştiren, yaratıcılığı besleyen bir eylem alanı olarak görürken aynı zamanda sokağında sanatçı tarafından beslendiğini ifade etmiştir. Bu ifade birinci bölümde ele alınan “Flaneur” kavramını hatırlatmaktadır. “Kent bize dünyanın yuvarlak olduğunu unutturur” (Sansot, 1996, S:42) diyen flaneur eşliğinde, kentten beslenen sanatçı için de sınırlı niceliklere ait olmadan, sürekli hareket ve oluş sürecinde tutan hafızası vardır. “Bellek ise unutulmuş geçmişi, hiç beklemediğimiz bir anda ve şimdiki zamanlarda ortaya çıkarır. Çünkü bellek, geçmiş zamanın anımsaması değil, geçmiş zamanın şimdiki zamanda ve yeni bir “durum” ile açığa çıkması demektir.” (Zeytinoğlu, 2008, S:20)

Francis Alys gerçekleştirdiği yürüme eylemini kareli bir deftere not almıştır. 2001 Eylül ve Aralık aylarını kapsayan “Pacing” isimli günlük sanatçının belli bir amacı olmadan New York yürüyüşlerine bir kanıttır. Yaşanmış bir ‘an’dır. Yürüme anını haritalayan belgedir.



Görsel 2.8. Francis Alys, Pacing, 2001

<http://4.bp.blogspot.com/-gsOcnifltA/VIdA2b6Rdgl/AAAAAAAAACII/TQmEWOjVKaY/s1600/aly%2Bpacing.jpg>
(Erişim Tarihi: 23.02.2022)

Francis Alys kenti ve sokakları açık hava atölyesi gibi görüp, sokakta gerçekleşen her sese, olaya, yüzeeye ayrı bir hassasiyet yükleyerek incelemiştir. Gezindiği her detay yürüyüşlerine katman oluşturmuştur. Her ne kadar flaneur gibi bir izlenim verse de, verdiği bir söyleşide kendisine sorulan “Flaneur modeli ilginizi çekiyor mu?” sorusuna “Flaneur 19. Yy ait bir Avrupalı figür. Meksika gibi bir şehirde fazla yer olamayan bir tür romantizmle gider. Şehir fazla kaba ham ve her şey bir anda oluyormuş gibi görünüyor. Nostaljiye yer yok” şeklinde ifade etmiştir (https-1).

Alys Stockholm sokaklarında üzerinde bulunan örgü kazağı bir ucundan sökerek yürüyüşüne devam eder. Bu performans, kolunu istemden bir yere takmış ve farkında olmadan yoluna devam eden bir adamı canlandırır. Sokakta tesadüfi karşılaşmalar onun

izleyicisi durumundadır. Kimisi anlam vermeden sanatçıya bakarken, kimisi seslenip durumu haber verir. Kimisi de sökülen ipe takip ederek yeni bir yumak oluşturur- belki yeni bir kazak örmek için. Bedenin sokakla, mekanla olan ilişkisi oldukça fazla göze çarpmaktadır. Sanatçının benzer 'çizgi takibi' işleri vardır. "Yeşil Hat (The Green Line)" isimli sosyo-politik çalışması yine benzer şekilde bir yürüyüş ile gerçekleşmiştir. Eline aldığı yeşil boya kutusundan sızan boya ile sokakları, caddeleri, demiryollarını, arazileri Kudüs şehrindeki yeşil hat boyunca adımlamıştır. 2004 yılında yaptığı bu çalışma öncesinde Sao Paulo da 1995 yılında mavi boya ile gerçekleştirmiştir.

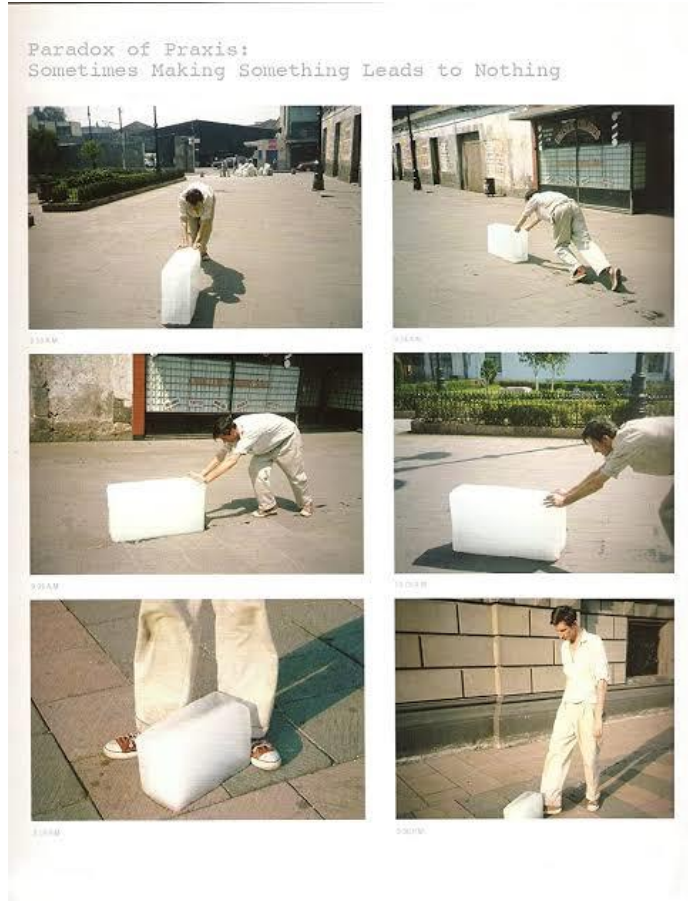


Görsel 2.9. Francis Alys, *The Green Line*, 2004

<https://www.moma.org/artists/8383> (Erişim Tarihi: 25.02.2022)

Sanatçının bir diğer dikkat çeken “Bazen Bir Şey Yapmak Hiçbir Şeye Yol Açmaz (Sometimes Making Something Leads to Nothing)” isimli çalışmasıdır. 1997 yılında büyük bir buz kütesini, sokak satıcılarının arabalarına benzer şekilde sokakta gezdirmiştir. Buz kütesi eriyip bitene kadar yürümüştür. Eriyen buzun bıraktığı çizgisel iz sanatçıyı yine takip etmektedir. Bu izlerin hiçbirinin kalıcılığı yoktur fakat anlatım yönü vardır. Dilden dile aktarılan performansların hikayesi sayesinde, çalışmaların dokümanlarına ulaşabilir bir durumdadır (Kıraç, 2019, S:22)

Görüldüğü gibi sanatçının simgesel, absürt ve şiirsel bir performans tarzı vardır. Yürüyüşleri ile ele aldığı konuları oldukça etki-tepki oluşturan eylemler ile sokakta gündelik bir anmış gibi gerçekleştirir.



Görsel 2.10. Francis Alys, *Sometimes Making Something Leads to Nothing*, 1997

<https://m.imdb.com/title/tt7866290/mediaviewer/rm2885241856/>

(Erişim Tarihi: 25.02.2022)

Gündelik anlara gündelik eşyalar şahit olur. Yürüme eylemine eşlik eden ayakkabılar bunlardan biridir. Ayakkabılar üzerine çalışan heykeltıraş İsmayıl Hüseyinov verdiği bir söyleşide günlük hayattaki temas üzerine konuşur, açmış olduğu iki serginin isimlerinin neden “Mekanlar” olduğunu; “...bulduğumuz her mekânda, gittiğimiz her yeni bir yerde iki türlü temasımız olduğunu anlatıyorum. Birincisi görsel temas, ikincisi de çıplak ayakla gezmediğimiz için ayakkabı teması oluyor. Her girdiğimiz mekâna ilk önce ayakkabımız basar. Böyle bir seri geliştirdim. Bu akıma böylelikle kendimi kaptırdım” şeklinde açıklamıştır. Mekâna teması ayakkabıları dönüştürerek kullanan sanatçı kullandığı ayakkabının modelini önemsemediğini ifade eder. Mekâna olan teması yürüme ile ele alan; kullandığı ayakkabının modelini de simgesel bir ifade aracı olarak kullanan Mona Hatoum beden deneyimleri ile çalışır. Sanatçı “Performance Still (Hala Performans)” isimli çalışmasında çıplak ayakları yürür. Yürüme sırasında bileklerine bağladığı botlar bir saatlik yürüyüşüne eşlik eder. Performansta kullanılan potlar polisler tarafından kullanılan bir modeldir. Brixton sokaklarında görülen performans, gündelik olanın sıradan eylemini direnişe dönüştürmüştür. Performance Still; bir eleştiridir. Bedeni sınıflayan, sınırlayan, her türlü eylemde bedeni şekillendirmeye çalışan, günlük hayata sızarak her bağda karşılaşılana iktidarın modernist tavrına eleştiridir. Foucault “İktidar her yerdedir; İktidar sürekli, tekrara dayalı, cansız, kendi kendini yeniden üreten her şeyiyle, tüm bunları sabitlemeye çalışan sonuçtur” şeklindeki ifadesi Hatoum’un performansı ile örtüşmektedir (Foucault, 2013, S:69).



Görsel 2.11. Mona Hatoum, Performance Still, 1985-1999

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-performance-still-p80087>

(Erişim Tarihi: 01.03.2022)

2.2.3. Heykeli yürüten sanatçılar

Özünde durağan bir nesne olan heykel, sanatçının sınırsız hayal gücüyle çeşitli eylemlere bürünüp hareketi de kendine konu edinmiştir. Sanatçılar teknoloji ve makineleşme olmadan da basit fizik kuralları ile heykellerini yaşatabilmektedir. Matematik, fizik ve geometri alanlarında kendilerini geliştiren sanatçılar doğaya karşı daha çok farkındalıkla yaklaşmışlardır. Bu durum heykel yapımından kullanılan malzemenin de dilini anlamada büyük bir etken olmuştur.

Malzemeyi kullanırken, kullandığı malzemenin doğasına göre şekillendiren İlhan Koman bir süre demir ile çalışmıştır. Demir malzemenin kütlesini ve sertliğini heykellerinde ön plana çıkarmıştır. Demir ile yeterince çalışıp estetik doyuma ulaştığını ifade eden sanatçı bir süre sonra ahşap dilini keşfe çıkmıştır. Ahşap malzemenin esnek ve bükülebilir yönleri üzerine gitmiş, deneysellik, rastlantısallık gibi kavramlara yer vermiştir. Sanatçının ahşaptan gerçekleştirdiği “Derviş” isimli heykeli malzemenin yürüme özelliğini ortaya çıkaran niteliktedir. Sanatçı bu eseri;

“1970 yılında yürümeyi andıran bir biçimde hareket edebilen heykeller üzerinde çalıştım. ...Kare kesitli uzun tahta parçalardan inşa ettim bunları. Tahtanın bir yüzüne eşit aralıklarla boşluk bırakarak 7 tane kesik attım, ki bu kesikler bir uçtan diğer uca, toplam uzunluğun 3/5'i ya da 3/4'ü uzunluğundaydılar. Ardından tahtayı doksan derece çevirdim ve diğer yüzüne de aynı kesiklerden açtım. Bu kesiklerin uzunluğu ve tahtanın fiziksel özellikleri heykelin yürüyüş şeklini belirtmektedir. Enlemesine yerleştirilmiş kısa tahta

çıtalar dar parçaların yayılmasını sağlar. ...(Bu yayılmayla oluşan süpürge benzeri bacaklar eğri bir yüzey üzerinde) hafif bir itme sonucunda hareket etmeye başlarlar. Burada da tahtanın esnekliğinden gelen bütün avantajları kullanıyorum. Bu heykellere “yürüme” yeteneğini ve yapılarındaki tahtaların her birinin bağımsız hareket edebilmesi özelliğini kazandırdığımdan beri, tahtanın esnekliği benim için birbirinden bağımsız parçalara sahip olmasından kaynaklanmaktadır” (Haydaroğlu ve Torre, 2005, s. 86).

Şeklinde ifade etmiştir.



Görsel 2.12. İlhan Koman, *Derviş*, 1970

<https://www.bukowskis.com/sv/auctions/560/238-ilhan-koman-utan-titel>
(Erişim Tarihi: 29.03.2022)

Kinetik işler üreten sanatçılar yaratıcılıkları sayesinde kendi eğlence dünyalarını da tasarlamışlardır. Bu eğlenceli ve hareketli dünyada denize yakın olmayı tercih eden Theo Jansen kendi kendine yürüme eylemi gerçekleştiren eserler tasarlamaktadır. Sanatçının heykelleri plastik borular ve rüzgar ile bir canlıyı andıran silüette sahilde konumlanmaktadır. Jansen eserleri kronolojik bir bakışla ele alındığında, zamanla evrimleşen bir süreç göze çarpmaktadır. Sanatçının istediği de zaten bu evrimleşme ve sürü halinde sahilde yaşam sürmeleri doğrultusunda olmuştur. “Yeni yaşam formları” olarak nitelendirilen heykeller, güçlerini kanatlarından ve plastik boruların içinden geçip depolanan rüzgardan almaktadır. İnsan için damar ve kan sistemi ne değerde ise Jansen heykelleri içinde plastik borular ve hava o derece önem teşkil etmektedir. Mekanik beyinler ve algılayıcı sistemlere sahip olan heykellerin; belli başlı genetik kodlar aracılığı ile sahilde oluşabilecek tehlikelere karşı koruma sistemi de düşünülmüştür. Algılayıcılar suyu hissettiklerinde ters yöne hareket gerçekleştirip, şiddetli rüzgar ve fırtınalarda ise yere kazık çakan bir sistemle yaşam sürmektedirler. Geliştiren ve ayrıntıları fazlaca düşünülen bu hareketli heykeller kendi kendileri koruma özellikleri ile canlı birer sahil yaratıkları olarak dile gelmektedir. Sanatçının heykellerinde ki evrimleşme onun şu sözünden açıkça görülebilir; “Birkaç yıl içerisinde bu hayvanlar kendi başlarına hayatta kalabilecekler. Hala yardım etmem gereken çok şey var” (Jansen, 2018, <https-4>).

Theo Jansen ayakta durabilen ve yürüyebilen ilk çalışması olan “Currens Vulgaris” karmaşık yürüme sisteminden yola çıkarak yeni bir yürüme sistemi geliştirmiştir. 1990 başlarında beri evrim geçiren bu çalışmalar 12 evrim dönemine ayrılmışlardır. Bu sürecin sanatçının doğanın anlam kazanması ve bütün bunların bilgisine erişip daha bilge olmayı hedeflediği gözlemlenmiştir ([https- 5](https-5)).



Görsel 2.13. *Theo Jansel, Currens Vurgaris, 1991*

<https://www.fkv.de/en/exhibition/theo-jansen-empathic-systems/>
(Erişim Tarihi: 29.03.2022)



Görsel 2.14. *Theo Jansel, Uminami, 2018*

<https://www.fkv.de/en/exhibition/theo-jansen-empathic-systems/>
(Erişim Tarihi: 29.03.2022)



Görsel 2.15. *Theo Jansen, Ader, 2020-2021*

<https://strandbeest.com/evolution>

(Erişim Tarihi: 29.03.2022)

Hareketler sayesinde cansız nesnelere, canlılık hissi uyandırabilmektedir. Theo Jansen eserlerinde “yaratık” olarak görünen heykellerin en büyük etkenidir; hareket ve yürüme eylemi. Bununla birlikte insan figürü olarak ele alınan bir heykelde, kinetik bir hareket unsuru var ise bu daha çok kişiselleştirme olmaktadır. İnsan ve makineler arasında ki ilişkiyi sorgulayan, araştıran sanatçı Server Demirtaş, heykellerinde bu canlılık ve kişiselleştirme işlemini oldukça fazla vermiştir. Dişliler, tekerlekler ve kablolar kullanılarak yapılan eserlerde senkronize bir yürüme eylemi gerçekleştirilmiştir. Yürüme eylemi Demirtaş’ın heykelinde göç edenlerin, evsiz kalanların derdi olarak ele alınmıştır. “Catwalk” isimli heykel yürüme hareketini gerçekleştiren büyük küçük figürler ve yürüyen bir bant ile yansıtılmıştır. Teknik açıdan kaide ve figürlerin aynı anlarda hareket ediyor olması sıkıntı yaratmış fakat sanatçı tarafından deneme yanılma ile son halini almıştır. Proje bugün ki halini almadan önce sokakta yürüyen insanların arkasında yürüyen Catwalk heykeli ve onlarla yürüyen sanatçısı şeklinde düşürülürken değişikliğe gidilerek yürüyen kaide ile tamamlanmıştır. Hareketle anlatmak istediklerini daha güçlü anlattığını savunan sanatçı; “Kinetik özellikleri olsa da yaptıklarımı kelimenin

doğru anlamıyla heykel-hareketli heykel olarak tanımlıyorum. Heykellerim hareket ettiklerinde meselemi daha kuvvetle anlatabileceğimi düşünüyorum.” olarak ifade etmiştir (https-6)



Görsel 2.16. *Server Demirtaş, Catwalk, 2018*

<https://www.kolekta.com.tr/yapit/catwalk/>
(Erişim Tarihi: 29.03.2022)

Matematik ve doğanın birlikte uyumunu yakalayan sanatçılar kinetik heykelde varoluşla ilgili kaygılar güderek bu eserlerini ortaya koymuşlardır. Doğadan ilhamla çalışan Reuben Margolin dalga serilerinin yanında tırtıl sisteminde eserler ortaya koymuştur. Sanatçının tırtılları bazen engebeli bir düzenekte bazen bir çark boyunca ileri hareketini sürdürmektedir. 1994 yılında çıktığı bir doğa yürüyüşünde ayaklarının ucunda gördüğü yeşil tırtıl sanatçının tırtıllara olan merak duygusunu uyandırmıştır. Tırtılların iyi bir matematik sorusu olabileceğini düşünen sanatçı aynı sistemle dokuz tırtıl iş üretmiştir. En sonuncu tırtıl 2020 yılında hayata geçmiştir (https-7)



Görsel 2.17. Reuben Margolin, *Caterpillar and Woodpile*, 2019
<https://www.reubenmargolin.com/caterpillars/caterpillar-and-woodpile/>
(Erişim Tarihi: 29.03.2022)



Görsel 2.18. Reuben Margolin, *Around the World with Cams*, 2020
<https://www.reubenmargolin.com/caterpillars/around-the-world-with-cams/>
(Erişim Tarihi: 29.03.2022)

Özünde yürüme eylemini barındıran bütün çalışmaların ortak noktası bedenle kurdukları bağ olarak gözlenmiştir. Sanatçıların anlatmak istediği konular; sosyo-politik, mekân zaman, kişisel ihtiraslar ne olursa olsun bir “oluş” içerisinde varoluşa tutulmaktadır. Varoluşun gerekliliği olarak en sıradan görünen eylem sanatçılar tarafından uçsuz bucaksız biçimlerle ele alınmıştır. Sanat akımları göz ardı edildiğinde sadece kullanıldığı boyutla görünürlük kazanan kavram; kelime anlamı bakımından da aslında gezinti halindedir. Bu gezinti hali içine girdiği her konuyu yol aldırarak bir karaktere bürünmüştür. Yürümenin temelini dayandığı hareket sanatta oldukça irdelenmiş, beden hareketlerinin önemli bir yeri daima olmuştur. Beden hareketlerine yüklenene anlam fenomenolojik bir merdiven deneyimi ile açıklarsak yürüme kavramının altında yatan felsefeyi daha çok içselleştirebiliriz. Tarihi bir mekânda inceleme yapan beden asansör kullanmaz bunun yerine yapının önemli bir elamanı olan merdivenleri kullanır. Çünkü arayışta olan beden gezinir, sabit duramaz. Beden düşünmenin somut halidir ve bu hareketlere yansır. Mekân içinde merdiven kullanmak mekânda ulaşılabilir en uç noktalara temas ettirir bedeni. Dikey ve yatay koordinatların ikisinde aynı anda merdiven aracılığı ile dolaşan beden fotografik imgeler oluşturur insan zihninde. Merdivenin her basamağını ezberleyip farklı gelen basamağa takılmadan devam eden bireyin ufku da çeşitlenir. Bu durum Marcel Duchamp'ın “Nude Descending a Staircase (Merdivenden İnen Çıplak) No.2” eserinde belirttiği gibi ruhun, bedenin, mekânın birbirleri ile devinimidir. Hareket halindeki insan bedeninin algıları genişlettiği kaçınılmaz bir gerçektir.



Görsel 2.19. *Marcel Duchamp, Nude Descending a Staircase, 1912*
<https://www.philamuseum.org/collection/object/51449> (Erişim Tarihi: 01.03.2022)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. YÜRÜME KAVRAMININ HEYKEL PLASTİĞİNE AKTARILMASI

3.1. Beden Ve Hareket Olguları

İlk çağlardan günümüze kadar sembolik anlatım gücünü koruyan beden daha o zamanlarda mağara duvarlarına çizilerek sanata girmiştir. Mağara duvarlarında ilk örnekler bakıldığında daha çok hayvan figürleri ve hayvan kılığına bürünmüş insan figürleri yer almaktadır. Hayvanlardaki güçlere sahip olabilmek isteyen bir insan bedeni izlenimi verir. Ritüel tarzı yaklaşımlar zamanla bir ifade yolu olmuştur.

İnsan ve hayvanın birlikte bir konu etrafında toplandığı resimler mağara duvarlarına resmedilmiş ve insan figürünün şematik olarak çizildiği görülmüştür. İlk insanlar tarafından beden, uzuvların hareketi referans alınarak bedenin ayrıntısına inmeden gölge tarzı bir yaklaşımla ele alınmıştır (Turani, 2010, S:13).

Sadece mağaralarda değil herhangi bir ağaca, taşa basit yüz formları yerleştirerek anlam kazandırmışlardır. Cansız bir nesneye şekil verip insan yüzünü andıran bir duruma getirmesi insanlara sihirli bir özellik olarak gelmiştir. Zamanla inançlarını ve totemlerini ifade etmek için teknikler geliştirip süslü ve daha ince işler ortaya koymak istemişlerdir. (Gombrich, 2011,S:46).

İlkellikten başlayıp primitif, arkaik şeklinde devam eden bu beden keşfetme durumu insanın hem doğayı kendine göre şekillendirme hem de bu arayışlar içinde olan bedeni tekrar tekrar yeniden yorumlanmasına vesile olmuştur. İnsan kendine ait olan şeylere gizem duymazken, bedene karşı takındığı bu gizem durumu sanatın evriminin sıfır noktası olarak söylenebilir.

İnsanlık tarihinin en başlarından bugüne kadar insan, çevresindeki boşlukları mekanlara dönüştürmüş ve içerisine inanç, duygu, düşünce, hakkında bilgi veren heykeller konumlandırmıştır. Zamanla heykellerle aralarında kurulan iletişim insanları da şekillendirmiştir. Biçim dili; heykelde kullanılan unsurların dengeli ve bilinçli işlenmesi ile oluşur. Bu unsurlar; ışık-gölge, işlenmiş-kaba bırakılmış, dolu-boş, monoton-

hareketli, sert-yumuşak, büyük-küçük, yatay-dikey, yuvarlak-düz, katı-organik şeklinde zıtlıklardır. Sanatçının bu becerilerini kullanmasına Huntürk, “heykeltıraşın el yazısı” benzetmesi yapmıştır. (Huntürk,2016, S:16-22)

Anadili biçim dili olan heykel sanatının plastik unsurların dışında tutulan bir sembolik anlatım değeri de vardır. Bu durum modernizme göre şekillenmiştir. Modernizm döneminde biçim dili, modernizm öncesi dönemde ise anlatım dili ile ele alınan heykel, Modernizm sonrası her iki dili birden kapsamaktadır.

Modernizm öncesi dönemde; sanatçıların modeli daha çok doğadır, malzemeler doğaldır ve ortaya çıkan eser kalıcıdır. Eser mekânda kaide üzerinde konumlandırılır. Esere ve mekâna sınırlar hakimdir. Eser, algıları zorlamayan kapalı biçimlere sahiptir. Modernizm döneminde; önceki dönemin özellikleri üzerinden yenilikler eklenmiştir. Doğayı model alırken soyutlama tercih edilmiş, eser ve mekânın sınırları terk edilmiş ve mekânda bir heykel konumuna geçmiştir. Kaidesiz heykel bir seçenek olmuş zaman ve harekette heykelin içine girmiştir. Malzeme seçenekleri çoğalmış; endüstriyel parçalar ve ışık malzeme olarak kullanılmıştır. Bazen bitmemiş izlenimi yaratan, bütünü parçalayan, boşluğu bilinç dahilinde kullanıp, eserin içine davet eden sanat eserleri bu dönemde oluşmaya başlamıştır. Doluluk- boşluk ilişkisi heykele yeni bir tat getirmiştir.

Postmodern dönemin heykelleri; düşünceye öncelik veren ve çalışmanın seyir kısmından daha çok deneyimleri ön plana çıkaran bir tutumla oluşturulmuştur. Sanat dalları arasından keskin sınırlar kalkmıştır. Heykeltıraşlar bu dönemde maddeden daha çok düşünceleri yontmuşlar heykelin sınırlarını genişletmişlerdir. Heykelin; bazen sadece mekândan bazen doğadan toplanmış malzemelerden oluştuğu gözlemlenmiştir. Sınırları belirsizleşen heykelin aynı tutumu sanatçı bedeninde de aynı şekilde devam etmiştir. Bedenin doğada bıraktığı izlerden bedeni tamamıyla heykelin içine alarak heykele tüm zamanlardan farklı bir aura kazandırılmıştır (Huntürk,2016, S:16-22). Öyleyse Cömert’in Estetik adlı kitabında geçen şu cümle günümüz heykelini incelerken yol gösterici olabilmektedir; “Düşünce ve sanat hiçbir zaman sıçrayarak ilerlemez. Her çağ, bir öncesi, çağın sonucu olmaktan başka, bir sonraki çağın da tohumudur. Ancak bu yolla şimdiyi geçmişe bağlama olanaklıdır. Evrensellik ancak bu koşulla kabul edilebilir.” (Cömert, 2008, S:9)

Günümüz heykelinin biçim dili gözlemlendiğinde tüm dönemlerin izlerine rastlanmaktadır. Bugün heykel boşluğa kattığı anlamla, deneyimlerin ev sahipliği yaptığı gerçek ya da hayali mekanlarla, kullandığı sınırsız malzeme ile güçlü bir sembolik ve

biçim diline ulaşmıştır. Bütün dönemler ve bu dönem içerisindeki kuramlar günümüzde birbiri içerisinde erimiş ve evrensel değerlere bürünmüş durumdadır.

Eser ve izleyici arasındaki iletişimin sağlıklı olabilmesi için; ikonolojik çözümlere, kompozisyona, figüratif-soyut ilişkisine hâkim olmak gereklidir.

Heykele önemli unsurlar katan, biçime ve anlama ayrı bir boyut açan “hareket” kavramına beden hareketi açısından bakıldığında; heykele varoluşa dair izler yansıtır. Beden güçlü bir semboldür, hareket halindeki beden ise bu gücü katlayarak heykeli canlandırmıştır. Statik duruşların dışına çıkan sanatçılar heykele yeni bir nefes vermişlerdir. Rodin ile başlayan modernleşme Boccioni ile devam etmiştir.

“Gerçek hareketin heykel sanatına girişi modern sanatın gelişimi içinde, adım adım gerçekleşen değişimlerle olmuştur. Heykel sanatında hareketten söz edildiğinde bunun bir kavram olarak heykel sanatına girişinden, Auguste Rodin’den söz etmek gerekir. Rosalind Krauss “Mekâna Yayılan Heykel” başlıklı makalesinde heykel mekândan kopmaya başlamıştır. Modern sanata ilişkin başka bir kavram, öznellik yine Rodin’le birlikte heykel sanatına girmiş olur. Hareket onun sanatında önemli bir kavram olarak yerini almıştır. O’na göre: “Enstantane görmeler, oynak duruşlar hareketi taşlar – atletin daimî olarak donakaldığı nice fotoğrafın gösterdiği gibi”. Rodin’in figürlerinin canlılığı onun hareket arayışlarının bir sonucudur. Heykellerinin dokusunun canlılığı da bu etkiyi güçlendiren bir etkidir. “Hareketi veren, der Rodin, kolların, bacakların, gövdenin ve başın her birinin başka bir anda alındığı, böylece vücudu hiçbir anda sahip olmadığı bir duruşta figürleştiren ve vücudun kısımları arasında yapıntısal bitişirmeler dayatan [...] bir imgedir”. O’nun heykelleri bu temel yapıyla oluşup canlılık kazanır” (Özçelik,2007, S:4-6).

Sanayi devrimi ile hayata giren makineler hareketin bir kolu olmuştur. Ulaşım ve iletişim araçlarının bir anda insan yaşamına girmesiyle hayat hızlanmış, beklentiler ve meraklar değişmiştir. Hızlı ve ışıltılı bir teknoloji dünyayı küçük bir yer haline getirmiş ve insanların da bu ışıltıya kapılmaları normalleşmiştir. Şaşkınlık hızla normalleşerek günümüze kadar ulaşan bir global köy olarak karşımızda durmaktadır. Tabii bütün bunlar heykelde hareketi tetiklemeyle birlikte fiziksel anlamda hareket eden heykelleri de sanatın içerisine katmıştır.

Görülmektedir ki beden daha yaratıldığı ilk günlerde biçim, anlatım ve kavram olarak güçlü bir değer tutmaktadır. Varolmanın bir yolunu arayan beden sanata dahil olarak hatta sanatı yaratarak ruhsal bir boyut kazanmıştır. Ruhun ve bedenin kaynaşması sanatla gözle görülür somutluğa ulaşmıştır.

“Sanat amaçlı yürüme, kırlarda yürüme esnasında bedenle yeryüzünün boy ölçüşmesi ya da kentte yürümenin önceden kestirilemeyen toplumsal tesadüflere yol açması gibi, bu edimin en basit yönlerine dikkat çektiği gibi, en karmaşık yönlerine de dikkat çeker: bedenle düşünme arasındaki potansiyel ilişkilerin bolluğuna; bir kişinin yaptıklarının bir başkasının hayal gücüne davet niteliği taşımasına; her jestin kısa ve görünmez bir heykel gibi tahayyül edilebilmesine; yürümenin dünyayı konumlayarak, içinde yol açarak ve

onunla bir araya gelerek yeniden şekillendirmesine ve her edimin, içinde gerçekleştiği kültürü yansıttığı kadar yeniden icat etmesine de” (Solnit, 2016,S:393)

3.2. Heykel Sanatında Kavram Biçim ve Anlam Olarak Yürüme

3.2.1. Kısmi figürün dinamik pozu-Rodin

Heykel için “Heykel boşluğun ve kütleli-topak parçaların sanatıdır” (Lynton, 1982, S:18) diyen Rodin, geleneksel heykel ve modern heykel arasında bir köprü olmuştur. Ustaca şekillenen detaylar, tekrar edilen jestler, alışılmamış pozlar ve modellerin yerini tamamlanmamış hissi uyandıran ve psikolojik ifadeleri yansıtan heykeller almıştır. Figürlerde kullanılan psikolojik ifadelerin dışavurumu ilk Rodin ile gerçekleşmiştir. Bu yeni etkiler Balzac, Victor Hugo, Cehennem Kapısı, Katedral, Ebedi Put gibi yapıtlarında gözlemlenmektedir. Hem biçim anlatımı hem konu içeriği açısından yenilikçi olan Rodin yapıtları heykel tarihinin devrimi olmuştur. Geleneksel kaygıları hesaba katmadan ve halihazırda bulunan estetik kaygılardan uzak tavrı, sanatının da yolunu açmıştır. Estetik normların ötesinde kaba, düzensiz ve parçalanmış biçimlerle çalışan sanatçı zihni zorlayan ve düşünce gücünü artıran çalışmaları yeni bir heykel tarzının oluşumuna teşvik etmiştir. Entelektüel yaklaşımı giderek genişleyen sanatçının sanatsal ve yaratıcı bakış açısı da aynı şekilde genişlemiştir. Rodin kendisini şu şekilde ifade etmiştir;

“Hiçbir iyi heykeltçi insan figürünü, yaşamın gizemi üzerinde düşünmeden biçimlendiremez: yakalanması güç çeşitlenmeler içinde şu ya da bu birey, ona yalnızca her yerde hazır ve nazır olan tipi anımsatır; heykeltçi sürekli olarak yaratılandan yaratana doğru yönelir...İşte bunun için, benim figürlerimin çoğunda hala mermerin içine hapsolmuş bir el, bir ayak vardır; yaşam her yerdedir, ama gerçekten de hemen hiçbir zaman tam ifadesini bulmaz ya da birey eksiksiz özgürlüğe kavuşmaz” (Duncan,1969).

Rodin için belkemiği olan insan figürü, heykel ve çizimini besleyerek sanat arayışlarına yol oluşturmuştur. Bedenin güçlü formunu kadın bedeni ile daha güçlü bir ilham ve yaratıcılık kaynağına dönüştüren sanatçı; eserlerinde kadın bedeninde yaptığı cüretkâr araştırmaları benzeri görülmemiş bir tutumla ele almıştır. “Tanrıların Elçisi İris” yapıtında yakaladığı, cinsiyetini haykıran bir pozla, Rodin ‘in cüretkâr tavrı net bir şekilde anlaşılmaktadır. Havada dinamik pozisyonu ile güçlü bir biçimsel üslupla ele alınmıştır. Heykelde baş ve tek kol eksik bırakılmış böylelikle kadın cinsiyeti daha çok ön plana çıkarılmıştır. Mitolojide, insan ve tanrıların dünyası arasında bağ kuran İris;

Rodin'in heykeline eksik uzuvlarına karşı, güçlü bir biçimsel anlatımla izleyici ile bağ kurmaktadır.



Görsel 3.1. *Auguste Rodin, İris, Tanrıların Elçisi, 1890.*
<https://www.musee-rodin.fr/en> (Erişim Tarihi: 05.03.2022)

Zamanla antik heykelle olan bakışı yenilenen Rodin için heykelden kopmuş gibi duran parçalar bütün kadar değerlendirilir. Parçaların bütünden eksilerek güçlerini kaybetmediğini gözlemler. “Rodin için bilekten kırılmış bir el, parmakları olmayan bir avuç içi, kendi içlerinde birer bütündür.” (Huntürk, 2016 S:93).

Rodin'nin bütün bu sanatsal tutumları onu modern sanatın başlangıç noktasında tutmaktadır. Rodin 'in merkeze aldığı insan bedeni; eserlerinde yeri gelmiş arkeolojik

buluntu gibi biçimlenmiş yeri gelmiş bir heykelden başka heykele aktarılan bir uzuv olarak biçim almıştır. Kullandığı modellerin sadece fiziki özelliklerini değil duygu ve düşünce tarafını da sergilemek istemiştir ve buna bağlı olarak malzeme kullanımı da etkilenmiştir. Sanatçının eserlerin de tanrısal mükemmelliğe yaklaşmak ya da güzel ve çirkin diye kategorize edilmiş çalışmalar yapmak bir kıstas değildir. En sıradan olanı, eylemi, konuyu cesaretle ele alıp dışavurum istediğine teslim olmuştur. Eserlerinde beden kavramını özgürce kurgulamış ve bilinçli bir tavır sergilemiştir.

Sanatı, kuramları bitmiş bir eserin nasıl olması gerektiğini sorgulayan Rodin cevapları en sıradan pozlarla aramıştır. Dönemin izleyicisi pürüzsüz ve düzenli bir bakışa sahipken sanatçının bu kendinden emin tavrı ve cesur yaklaşımı gözden kaçmayan bir detaydır. Modelleri incelerken “Modelimi uzun uzun incelerim, ondan herhangi bir özgür poz istemem; başboş bir at gibi atölyede gidip gelmesi için özgür bırakırım ve yaptığım gözlemleri kâğıda geçiririm” şeklinde ifade etmiştir. Bu durumu onu izlenimcilerle aynı değerlendirmelere tâbi tutsa da kendisi izlenimcilere benzemediğini dile getirmiştir. (Huntürk,2016 S:190).

“Rodin aynen empresyonistler gibi ışık-gölgeyi kullandı ve gene onlar gibi heykelin çevresinde bir atmosfer yarattı. Empresyonistler nesnenin formundan uzaklaşmışlar ve nesnenin çevresindeki atmosfer oyunlarına yönelmişlerdi. Rodin de heykelde ayrıntıya inmiş ve heykel bütünü parçalamıştı. İşte heykelin böylece çözülmesine karşı bir akım başladı” (Turani, 2013, S:542).

Bir pozisyondan diğer pozisyona geçişleri çalışan Rodin Yürüyen Adam heykeline ulaşır. Rodin en sıradan eylem olan yürüme kavramını “Yürüyen Adam” heykelinde konu almıştır. Heykel biçim özellikleri açısından sanatsal arayışlarına uygun, yeniliklere açık ve modern sanatın dönüm noktası olan heykellerden biri olmuştur. Anlık oluşan izlenimlerini yansıtan heykel sanatçının diğer heykelleri gibi bitmemişlik hissi ile biçimlenmiştir. Çalışmayı meydana getirirken yine kendine özgü etütlerle yola çıkan sanatçı heykelin gövdesinde daha önceden Vaftizci Yahya için yaptığı gövdeyi kullanmıştır. Üstelik bütün bu koparma birleştirme işlemlerinde ortaya çıkan dokular ve hasarlar heykel bedeninde öylece bırakılmıştır.

Bedende oluşan iç dinamik yürüyen adam heykelinde açıkça görülmektedir. Sıradan diye bahsedilen bu eylem bir bedeni tapınak haline getirmiş, devinimi hiç bitmeyen bir mimarlık ürünü gibi dinamiklerini açığa vurmuştur. Heykelin eksik uzamlarına karşı uzamda kurduğu egemenlik göz ardı edilemeyen niteliklerindedir.

Sıradan bir eylemi ele alarak konu egemenliğine son verdiği gözükse de sanatçının yürümeyi bilen kişiye geçirdiği konu açısından da bireyi düşüncelere sürüklemektedir.

Kafasını ve kollarını bırakıp yürüyüşe çıkan bir kişiye rastladık mı mesela gerçek dünyada? Araştırmanın başlarında “İnsanın bedeni olmadan yürümesinin ne anlamı olabilir?” diye soruyla karşılaşmıştık. Rodin Yürüyen Adam heykeli ile buna cevap vermiştir. Bu heykelin karşısına geçip kendi yürüme deneyimini sorgulamayan yoktur düşüncesindeyim. Olduğu yerde duran bu heykel bedenimizi yürümeye hazırlar. Sadece Rodin ’in yenilikçi tarzı ve kullandığı farklı yöntemler üzerine düşünmeyiz heykelin karşısında. İster istemez en dorukta yaşadığımız yürüme anına gider düşünürüz. Heykelde hissedilen içsel dinamik tüm duyularıyla yürüyen bir adamı canlandırıyor ve tüm eksiklerine rağmen dinamiğinden eksilme olmadan gözlemliyoruz bunu. “Yürüyüş hiçbir duyuyu ihmal etmeyen eksiksiz bir duyumsal deneyimdir.” sözünü bu heykelde açık seçik görülebilir. Kalıpların dışında bir bedenle yürümek daima yaratıcılığı destekler özellikler taşımıştır. Bu heykel yazılıp çizilenlerin ötesinde; ellerini kullanmak için ayaklarına güvenen insanı hatırlatır, sanatçının sadece anlık model izlenimleri değil belki binlerce kişiden izlediği bir eylem yürüyüşüdür, belki alıp başını çıktığı bir yaratıcılık yürüyüşünün dönüm noktasıdır. “Yürüyüş dünyanın içine girme yöntemidir, katledilen doğanın içine girmenin bir yoludur, gündelik yaşamı tanıma ya da algılama tarzlarına kapalı bir evrenle ilişki kurmanın yoludur” (Breton,2021, S:30). Öyleyse bu heykelde sanatın içine girmenin, yaşamı algılamanın bir arayışıdır. “Yürüyüşü yürürken dünyaya bakışını genişletir, bedeni yeni koşulların içine sokar.” tıpkı Rodin gibi.



Görsel 3.2. *Auguste Rodin, Yürüyen Adam, 1905*

<https://www.musee-rodin.fr/en> (Erişim Tarihi: 10.03.2022)

3.2.2. Süreklilik biçimleri-Boccioni

İtalyan sanatçı Umberto Boccioni, yetkin eserler verdiği fütürizmden önce, dinamikliği başka teknik arayışlar üzerinden ilerletmiştir. Neo Empresyonizm sanatçılarının çalışmalarını gözlemlemiş göz yanılması bir teknik olarak benimsendiği Puantilizm dikkatini çeken bir kavram olmuştur. Roma’da desen dersleri almış, fütürist akımında birlikte olduğu arkadaşlarını burada tanımıştır. Farklı teknikler üzerinde çalışan sanatçı ikisi resim biri heykel alanında olan önemli manifestolar

yazmıştır. Resimlerinde kent hayatını konu alan ve bunu zaman ve hareketleri soyutlayarak anlatan sanatçı bunun yanında dinamik heykeller ortaya koymuştur. Heykel için yeni fikirleri olan Boccioni bu fikirlerin hepsini gerçekleştiremeden Birinci Dünya Savaşı esnasında hayatını kaybetmiştir. Buna rağmen hayatına sığdırmış olduğu çalışmalarla onu dönemin ileri gelen sanatçısı olarak ele almamızı sağlamıştır. Tommaso Marinetti ile tanıştıktan sonra hayata geçirdiği Fütürist Manifesto şöyledir;

“Beyan ediyoruz;

Bütün taklit biçimleri hor görülmeli, özgün olanlar taktir edilmelidir. Uyum ve iyi zevk gibi kavramların tiranlığına son vermeli. Sanat eleştirilenleri zararlı ve gereksizdir.

Savaşıyoruz;

Çizgisel Mısır tekniğinin taklit edilmesiyle resmin hem çocuksu hem Grotesk hale gelmesiyle. Resimde Nü yapılmasıyla... Burada savaştığımız nü deki monotonluktur. Bize konunun önemli olmadığı önemli olanın konuyu yansıtma biçimi olduğu söylendi. Bunu kabul ediyoruz. Fakat artık durum eskisi gibi değil, sanatçılar metreslerinin bedenlerini salonlarda sergileme arzusunda...On yıllığına resimden nü'nün tamamen kaldırılmasını talep ediyoruz” (Umberto, B. 2003 S:152).

Manifestoda bahsi geçen geleneksel terk edilmedi çıplaklık monoton söyleminden sonra, ortaya çıkan eserler hızla ve hareketin oluşturduğu alanla giydirilmiş gibidir.

Genel olarak manifestolarında bahsi geçenlere bakmak gerekirse; her şeyin hareket halinde olduğu, birbirini kovalama halinde bir döngüde olduğu ve karşımızdaki figürlerin bir görünüp bir kaybolduğu üzerinedir. Verilen örnek ise, hızla koşan atın dört değil, yirmi ayağı var gibi görüntü oluşturması ve oluşan görüntünün üçgen bir hal alması üzerine kurulmuş, retinaya düşen görüntünün titreşimlerimle ile hayat bulması şeklinde ele alınmıştır.

Eserlerini toplumsal konular ve hareket olgusu üstüne yapan sanatçı, devinim ve dinamizmi insanın ruhsal durumlarını da baz alarak kendine has sanatsal ifadesi ile işlemiştir. Bütün nesnelere harekete sahip olduğunu ve mekânda sürekliliğini ele alan sanatçı, kübizmden de ilham alarak hareket kavramını vurgulamıştır (Karataş, Aypek Arslan,2020 S:471).

Boccioni için hareket eden nesnelere dinamikliğini yansıtmak bir çaba haline geldiği gibi bunu hem resim hem heykel alanında dikkat çekici bir hal almıştır. Fütürist heykelin başlıca örneklerini veren sanatçı malzeme konusunda da oldukça farklı malzemeler kullanmaya gitmiştir. Antik Yunan ve Roma heykeline olan bakışını yazdığı manifestolarda dile getirmiş, heykel sanatının malzemede sınırlı olmasına başkaldırmış; malzeme olarak betondan at tüyüne kadar atık sayılabilecek malzemelerin önerisinde bulunmuştur. “Dört Nala At ve Evin Dinamizmi” heykelleri atık malzemeler, bakır, demir ve ahşap kullanımına örnek olmuştur. Bütün bunların yanında heykeli hareketle buluşturmaktan söz eden sanatçı, heykel alanında yazdığı bu manifestonun heykel sanatına bir ön görüşü olarak okunabilir.

“İnsan Dinamizminin Sentezi” (1913), “Boşlukta İlerleyen Tekil Süreklilik Biçimleri” (1913) Umberto Boccioni tarafından yapılan başlıca fütürist heykel örneklerindedir. Bu heykellerde hıza olan tutkusunu uçucu formlar ile yansıtmış, kübist formalardan esinlenerek nesnenin çevresiyle olan ilişkisini ve dinamikliğini heykellerinde kullanmıştır. Devinimi olamaya herhangi bir nesne onun için imgelemeye değer değildir çünkü dünyanın özü harekettir, sabit kalan bir noktayı resmetmek dahi söz konusu edilmemelidir düşüncesine sahiptir. Her şey hareket eder düşüncesinden dolayı zaten görüntüler devinimsiz değildir (Öndin,2019).

Dört seriden oluşan “Boşlukta İlerleyen Tekil Süreklilik Biçimleri” çalışmasında insan bedeni giderek soyutlaşan boşluğu dolduran bir hal almaktadır. Koşar adımlarla ilerleyen bedeninin attığı her adımdaki dinamiklik aynı zamanda yürüyen insanın her konumunda dondurulmuş bir beden görüntüsü oluşturmaktadır. Bedenin her hareket izinde deforme olup soyut bir hal alması esere bir kavramsal boyut daha katmaktadır. Soyutlanarak, eriyen her form kendi içinde sivrileşip, keskinleşirken yürüyüşün vermiş olduğu dinamik hissi çok rahat bir biçimde yansıtmaktadır. Zamanla çözülmeye başlayan insan bedeni hareket dinamiğini artırmıştır. Fütürizmin merkezinde olan makineleşme ve gelecek bağıllığı dolayısıyla kullanılan parlak materyal ve sivrileşen formlar robotik bir his uyandırmaktadır. Sanatçı bütün bu tekniklerle soyut bir kavram olan zaman algısını somut bir biçime dönüştürmüştür. Heykelde oluşan hareket yanılması durumunu yani koşan ya da yürüyen bir bedenin ilerlerken aldığı dinamizmi kent yürüyüşleri kapsamında inceleyebiliriz.

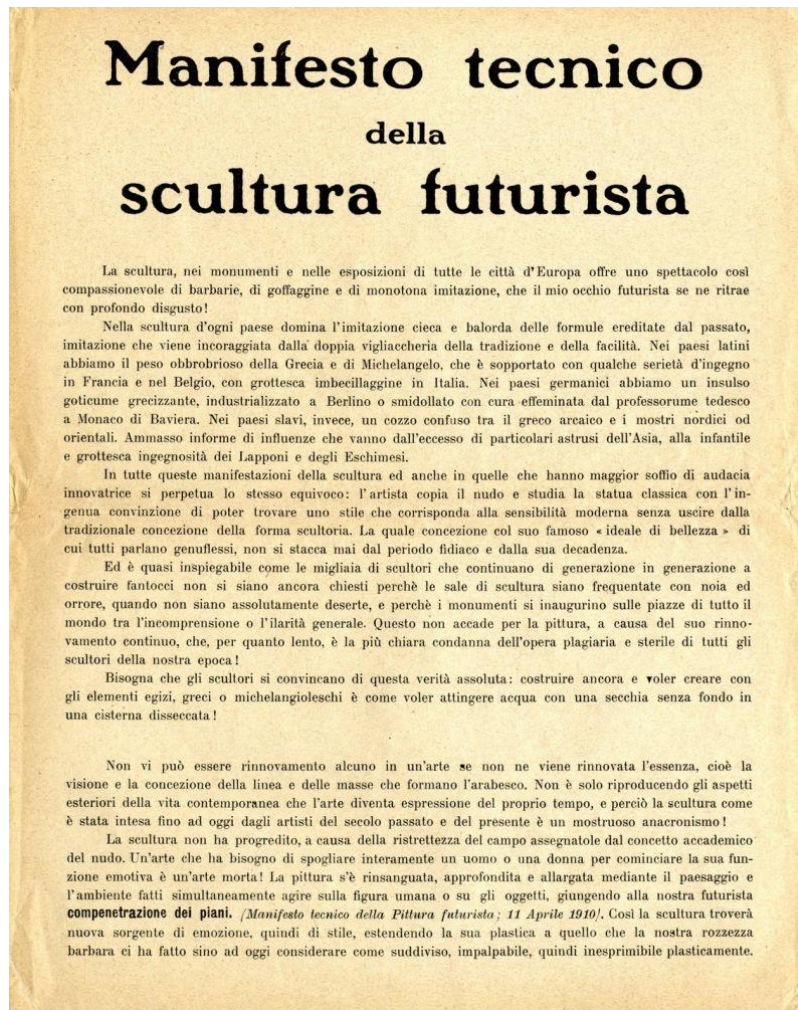


Görsel 3.3. *Umberto Boccioni, Boşlukta İlerleyen Tekil Süreklilik Biçimleri, 1913*

<https://artsandculture.google.com/asset/unique-forms-of-continuity-in-space-umberto-boccioni/2gGw2d4ISYhozg> (Erişim Tarihi: 15.03.2022)

Sanatçının kent görüşlerini ve hızını resimlerinde konu edindiğine değinilmiştir. Yürüyen insanın bir kent ile olan ilişkisi, sokaklarıyla, mahalleleriyle ilişkisi, ister buraları daha önceden deneyimlemiş olsun isterse de yürüdükçe bağ kursun, tanısın işin içine bir şekilde duygular girmiş demektir. Bu durumu Breton “öncelikle kent duygusal bir ilişkidir, bedensel bir deneyimdir. Gezintisine bir ses ve bir görüntü eşlik eder, teni ısısının dalgalanmalarını kat eder. Kente yürüme deneyimi tüm bedeninin katılımını gerektirir, duyumun ve duyuların sürekli devreye girmesidir” şeklinde ele almış ve kentin insanın dışında değil içinde olduğuyla devam ederek; “Gözlerine, kulaklarına ve öteki

duyularına nüfus eder; kişi sahiplenir kenti ve ona yüklediği anlamlara göre kentte etki eder” demiştir. Buna göre Boccioni heykelinde figürle kaynaşmış bir bütünlüğe dönüşen mekanla, bir kent yürüyüşünün mekanla hemhal olması aynı kıstasla değerlendirilebilir. Yürüyüşün vermiş olduğu bu ileri gidişi görünür hala getiren sanatçı devrim içinde kurguladığı bu heykelle adeta şehri arşınlayan bir Flanör betimlemiştir. Kenti yeniden mitleşiren, yeni kutsallıklar yaratan, kentsel gösterinin şiirsel yüzeyini araştıran Flanör etrafa parıltılar saçan bir patlama ile bütünler kendini. Boccioni'nin heykelini izlerken, ilerledikçe bütünleşen bütünleştikçe bir patlama yaşayacakmış gibi görünen dinamikliği içsel olarak hissederiz.



Görsel 3.4. Umberto Boccioni, *Fütürist Heykelin Teknik Manifestosu*, 1910

https://archive.org/details/pittura_boccioni_1914_images (Erişim Tarihi: 20.03.2022)

“Fütürist Heykelin Teknik Manifestosu

Avrupa'nın bütün şehirlerinin anıtlarında ve sergilerinde yer alan heykeller, barbarlığın, beceriksizliğin ve monoton taklitçiliğin o kadar şefkatli bir görüntüsünü sunuyor ki, fütürist gözüm derin bir tiksintiyle ondan uzaklaşıyor!

Her ülkenin heykelinde, geçmişten miras kalan formüllerin kör ve aptalca taklidi hakimdir, gelenek ve rahatlığın çifte korkaklığı tarafından teşvik edilen bir taklit. Latin ülkelerinde, Fransa ve Belçika'da ustaca bir ciddiyetle, İtalya'da grotesk aptallıkla taşınan Yunanistan ve Michelangelo'nun utanç verici ağırlığına sahibiz. Germen ülkelerinde, Berlin'de sanayileşmiş ya da Münih'teki Alman profesör tarafından kadınsı bir özenle omurgasız, aptal bir Yunanlılaştırılmış geticume var. Bununla birlikte, Slav ülkelerinde arkaik Yunan ve İskandinav veya Doğu canavarları arasında karışık bir çatışma. Asya'nın karmaşık ayrıntılarının aşırılığında, Laponların ve Eskimoların çocuksu ve grotesk yaratıcılığına kadar uzanan şekilsiz bir etki kitlesi.

Heykelin tüm bu tezahürlerinde ve aynı zamanda yenilikçi cüretin en büyük nefesine sahip olanlarda da aynı yanlış anlama sürdürülür: sanatçı, nü olanı kopyalar ve klasik heykeli, modern duyarlılığa tekabül eden bir üslup bulabileceğine dair gerçek bir inançla inceler. . heykelsi formun geleneksel anlayışından ayrılmadan. Herkesin diz çöktüğü ünlü güzellik ideali ile bu anlayış, fidye döneminden ve çöküşünden asla kopmaz.

Ve nesilden nesile kukla yapmaya devam eden binlerce heykeltıraşın, heykel salonlarının neden tamamen terkedilmediği halde can sıkıntısı ve korkuyla dolduğunu ve anıtların neden meydanlarda açıldığını hala merak etmemesi neredeyse anlaşılmaz. yanlış anlama veya genel mizah arasında tüm dünyanın. Bu, resim için olmaz, çünkü sürekli yenilenmesi, yavaş da olsa, zamanımızın tüm heykeltıraşlarının intihal ve steril çalışmasının en açık kınanmasıdır!

Heykeltıraşlar şu mutlak gerçeğe ikna olmalıdırlar: yeniden inşa etmek ve birlikte yaratmak istemek.

Mısır, Yunan veya Michelangelo unsurları, dipsiz bir kovayla su çekmek istemeye benzer.

kurumuş bir sarnıç!

Bir sanatın özü, yani arabeski oluşturan çizginin ve kitlelerin vizyon ve anlayışı yenilenmedikçe, sanatta yenilenme olamaz. Sanatın kendi zamanının bir ifadesi haline gelmesi sadece çağdaş yaşamın dışsal yönlerini yeniden üretmekle kalmaz ve bu nedenle, geçmiş ve şimdiki yüzyılların sanatçıları tarafından bugüne kadar anlaşıldığı şekliyle heykel, korkunç bir anakronizmdir!

Akademik nü kavramının kendisine biçtiği alanın darlığı nedeniyle heykel ilerlememiştir. Duygusal işlevine başlamak için bir erkeğin veya kadının tamamen soyunması gereken bir sanat, ölü bir sanattır! Resim, insan figürü veya nesnelere üzerinde aynı anda hareket etmek için yapılan manzara ve çevre aracılığıyla kanlı hale geldi, derinleşti ve büyütüldü, uçakların fütürist iç içe geçmesine ulaştı. (Fütürist Resmin Teknik Manifestosu; 11 Nisan 1910). Bu şekilde heykel, plastisitesini barbar kabalığımızın şimdiye kadar alt bölümlere ayrılmış, elle tutulamaz, dolayısıyla ifade edilemez bir şekilde plastik olarak kabul ettiği şeye genişleterek, yeni bir duygu, dolayısıyla stil kaynağı bulacaktır”.

3.2.3. Varlığın draması-Giacometti

İsviçreli sanatçı Alberto Giacometti hem resim hem heykel eğitimi almış Paris Grande Chamiere Akademisi'nde Emile Antoine Bourdelle'nin atölyesinde çalışmıştır. Farklı teknikler ve tarzlar üzerine çalışan sanatçı kendi tarzını keşfedene kadar çeşitli akımlardan etkilenerek eserlerini vermeye devam etmiştir.

1930-1934 yılları arasında Gerçeküstücülük üslubu ile verdiği “Asılmış Top” döneme önemli bir örnek olmuştur. Hareket kavramını, asılı bir parça kullanarak çalışmasına katmıştır. Çalışmalarında ele aldığı konu yelpazesi geniştir; kadın-erkek bedenlerine dair metaforu, şimdi-gelecek, cinsellik, ego, ölüm gibi insan varlığının draması olan konuları hareket kavramı ile çalışmıştır. Boşluğu mekânın içine alarak şekillendirmesi, farklı malzeme ve karşıt geometri ile çalışması heykeline ayrı bir tat ve

döneme özgü önemli kriterler içermektedir. Arkaik görünüme sahip figürleri gerçeküstücülerden ayrılmasını güçlendiren bir durum olmuştur.

Gerçeküstücülerden ayrılıp kendi tarzını oluşturan ve özgün çalışmalar vermeye başlayan sanatçı bilinçaltındakiler yerine gördüklerini çalışmaya başlamıştır. Rodin etkisi ile parçanın kendi başına bir bütün olabileceğini ve bütün kadar önemli olduğu düşüncesiyle çalışmalar gerçekleştirmiştir. Rodin 'den sonra kullandığı teknik ile heykelle en olumlu ilişkiyi kuran sanatçı olmuştur. Bunlara örnek minimalist bir üslup ile gerçekleştirdiği "Bacak" (1956), mekânı ve boşluğu da işin içine kattığı ve hala zaman zaman eserlerinde rastlanan Gerçeküstücülük izleri de bulunan "Burun" (1947) heykeli örnek verilebilir (Huntürk,2016, S:257-263).



Görsel 3.5. *Alberto Giacometti, Burun, 1947*

<https://artsandculture.google.com/entity/alberto-giacometti/m0zhh?categoryId=artist>

(Erişim Tarihi: 20.03.2022)

Doğayı esin kaynağı olarak kullanmış ve kendi yorumunu geliştirmiştir. Kendi deneyimleriyle ortaya getirdiği özgün bir perspektif anlayışı oluşmuş ve heykellerinde bunu sıklıkla kullanmıştır. Küçülen, uzayan, incelen insan ve hayvan figürleri sanatçının dili haline gelmiştir.

1947 yılında eserlerini küçük ölçülerde çalışmış ve bununla ilgili şöyle demiştir; “Doğal boyutta figürler beni rahatsız eder, ayrıca yolda yürüyen birinin ağırlığı yoktur; en azından ölü veya bayılmış halinden çok daha hafiftir. Dengesini bacakları ile sağlar. Siz kendi ağırlığınızı hissetmezsiniz. Ben bu hafifliği bedenleri çok ince yaparak tekrar üretmek istedim” . Bu ince ve dik figürlerin ilk örneği Mısır heykellerinde verilmiştir. Dingin ve yalın bu heykellerin ortak noktası sadece biçimselliği değildir. Mısır heykelinin çöl yalnızlığı ve bir sonraki yaşam fikri ile Giacometti'nin tedirgin çağdaş bireyi ve yalnızlığının bir göstergesi olan figürleri anlam örtüşmesi sağlamıştır. “Giacometti'nin yapıtı, her insanın, her şeyin yalnızlık bilgisini aktarır” bunun gururlu bir durum olduğu belirtir. Bireylerin içinde var olan yaralar bir kaynak niteliği taşır ve yapıtlarını hayata geçirirken bunlardan beslenir. Sanatçının heykelleri bu gizli yarayı bulmak ister. Sanatçının yalnızlık için şu tanımını yapar; “Yalnızlık benim anladığım anlamıyla, acınacak bir durum değil, daha çok gizli bir krallık, derin bir iletişimsizlik, fakat el uzatılamaz eşsizlikte, az çok belirsiz bir anlama biçimidir” (Genet,1999, S:8-30). Yalnızlığı, sorumluluğun ve yalnızlığın hissettirdiği bunalmayı hüznün olarak sergiler. Zihinde var olan yalnız hüznü insanın-kendisinin-cümleleri;

“Şu gizli alan, varlıkların, -aynı zamanda şeylerinde sığındığı- şu yalnızlık...hepsi çıplak. Kaydediyorum: Çok uzun boylu, çok zayıf beli bükülmüş, göğsü içeri göçmüş bir adam...ağır hantal hüznü yürüyen şişman bir ev kadını...yalnız bir ağaç, yanında yalnız bir ağaç daha, yanında bir tane daha. ...çizerken her insan, bütün varlığın hücum ettiği, fakat kendisinin tam olarak idrak etmediği yarası eliyle yerleştirildiği yalnızlık sayesinde, varlığının en yeni, en benzersiz, -ama hep bir yara olarak kalan- yanıyla görünüyor gözüme” (Genet,1999, S:29).

Bu cümleler sanatçının eserlerinde ele aldığı betimlemeyi somutlaştırmıştır.

Baktığında sandalye üzerinde asılı duran bir havlunun yalnızlığını dile getiren sanatçı varoluşun içindeki bu yalnızı daima irdelemiştir. Varoluş felsefesi dolaylarında kalabalık ve toplum içinde görünürlüğü azalan bireyi çekip almış, bütünden parçaya indirgeyerek parçadan bütünü görmeye çalışmıştır.

“Yürüyen Adam I” (1960) heykelinde tüm yüzey alanı yoğun ve kaba dokularla donatılmış, gerçek dışında ölçülere sahip olan bir insan figürüdür; zayıflığının yanında

anıtsallığa bürünmeyi başaran, tek başına olanın diğer insanlarla -ötekilerle- arasında olan ayrımı ifade etmektedir. İncelen, inceldikçe silikleşen bu heykel yaşam dinamiğinin içinde bir varoluşu arar. Dünya üzerinde tamamlanma sürecini geçiremeyen insanın, bedeninin dünya içindeki konumunun sorgulamasıdır yürüyen adam. Bu büyüklükteki bir heykel izleyici içine almak için uzaklaştırır, yakınlaştırır etrafında gezdirir. Fakat Giacometti'nin heykelinde kullanılan özgün perspektif bu mesafe yaklaşımını değiştirmiştir. Sartre bununla ilgili şu ifadeleri kullanmıştır; “Ben geri çekildikçe o ilerliyor, ben uzaklaştıkça o daha yaklaşıyor. Ayaklarımın yanı başındaki diğer bir heykel ise sanki bir otomobilin dikiz aynasında görünen, gittikçe kaybolan birisi. Heykele doğru yaklaşmamın hiçbir yararı yok; uzaklık bir türlü aşlamıyor” (Sartre,1999, S:68).

“En büyük yolculuklardan, en büyük serüvenlerden biri bu” diyor Giacometti. 1960'ta yaptığı ikinci “Yürüyen Adam” yontusuna bakıyorum durmadan da saatler hızla akıyor gecenin içinden, gümüş bir sis dolmasının bağrında gözümü dinlendirmeden, dinlendirmeden süzülüyorum boşluğun uçurtmasında.“Sciliano” dinliyorum. Yaşam çekirdeğini arayan kararlı güzellikler bunlar işte. Sonra alımlı bir kıpırtı, sert bir gerginlik yükseliyor yaylı sazlardan. Her şey belirginleşiyor sanki, her şey saydamlaşıyor aynı anda ve gerçeğin korkunç yüzü düşüyor Giacometti'nin gözüne: Adam yürüyor gerçekten de, başladığı yer biteceği/bitmeyeceği yer gibi belirsiz olan büyük yolculuğun rastgele bir bölgesinde konaklıyor düş/ünce”

Yürüme kavramının içerisi ile dışarıları arasındaki ayrımı hiçleştirdiğinden söz etmiştik Giacometti'nin varoluşu ararken yürümede cevap araması bu duruma benzer bir tutumdur. Bedenle ruhu arayışı değil de ruhun beden arayışı gibidir bu heykel; içeriden dışarıya çıkmak isteyen fakat çıktıkça daha çok içe, derin, yüksek bir içe girmek zorunda kalmak gibi. Hem yürüyerek ilerleyen insan figürü hem de yükselerek dikleşir, yatayda beden hareketleri yayan yürüyüş, dikeyde zihne yükselir. Daha çok dışarıya açılan bu uzun figür oluşun içinde bir varoluş içine girmektedir. Varlığın içine kapılmak dışarı çıkmak gerektirir, çıktığında ise varlığa geri dönmek gerekecektir. Bu bir döngüdür. “Nasıl da bir sarmaldır insan varlığı! Birbirini tersyüz eden ne de çok dinamizm var om sarmalda! ...ama içeride, hiç sınır yok” (Bachelard,2017, S:258). “Yürüyen Adam” varoluşu arayan bir koordinat sistemi gibi konum aramaktadır; “çünkü biz olmadığımız yerdeyiz” (Jouve, J.)



Görsel 3.6. *Alberto Giacometti, Yürüyen Adam I, 1960*

<https://artsandculture.google.com/entity/alberto-giacometti/m0zhh?categoryId=artist> (Erişim Tarihi: 25.03.2022)



Görsel 3.7. *Alberto Giacometti, Yürüyen Üç Adam, 1948*

<https://artsandculture.google.com/entity/alberto-giacometti/m0zhhb?categoryId=artist> (Erişim Tarihi: 05.04.2022)



Görsel 3.8. *Alberto Giacometti, Köpek, 1957*

<https://artsandculture.google.com/entity/alberto-giacometti/m0zhhb?categoryId=artist>

3.2.4. Varoluşa doğru-Abakanowicz

Magdalena Abakanowicz Polonyalı bir heykeltıraştır. Deneysel düzeylerde gerçekleştirdiği çalışmaları mevcuttur. Heykellerinde izleyicinin deneyimlerine önem verir, sadece karşısından izlemelerini değil deneyimlemeleri ister. Farklı anlatım teknikleri ve malzeme kullanımına giden sanatçı Varşova Güzel Sanatlar Okulu'nda eğitim almıştır. Kendi isminden meydana getirdiği “Abakanlar” isimli çalışmalarını duvara, tavana asarak ya da yerde sergilemiştir. Sanatçının malzemenin sınırlarını zorlayan ve kenevir gibi dokuma malzemelerinden oluşan organik biçimlerle yakaladığı bir üslubu vardır. “Embriyoloji” isimli heykeli örnek verilirse, heykelin yapımında organik biçimlerle yumuşak malzemeler kullanmış, 600 patates benzeri parçadan oluşmuştur. Zamanla sert malzeme ile çalışan sanatçı, konu aldığı kavramları da malzemenin sertliği ile beslemiştir. Savaş Oyunları serisinde savaşın vahşetini sert malzemeler ile iletmesi buna örnektir.

“Son derece anlatsal ve son derece gizemli olan bu eserler, anıtsal formlarıyla ayırt edilir. Boş uzayda kütle modellemesi ve figürün hem tanıdık hem de tuhaf/garip olan ifadesi serginin ilk katmanını oluşturuyor. Kabul etmek gerekir ki, bu figürler başlangıçta kendilerini başka bir evrenin yaratıkları olarak gösterirler, rüyalarımızdan doğarlar ve varlıklarıyla çerçevelenirler. Bunların başka bir evrende var olan varlıklar olması gerektiği üzerinde düşünür ve karar veririz. Ancak bunlar bir bilim kurgu dünyasının bileşenleri değildir. Aksine, onları açıkça, insanlığın tarihöncesinin görselleştirilmesi olarak algılıyoruz. Ne kadar farklı ve 'garip' olursa olsun, bu eserler ile insan, tarihi ve geçmişi arasında bir bağlantı vardır”

(<https-2>).

Eserlerinde özgün ama bir o kadar gerilimli biçimler yansıtan sanatçı için şöyle bir tanım yapılabilir; “Abakanowicz’in yapıtları gerçekten de insanın büyük macerasının bir uzantısıdır. İnsanın macerası, başta belirttiğimiz gibi, alet yapmakla başlamıştır. Homo faber olarak insan kendisini doğrulamış tek yaratıktır. Parmaklarını bir araya getirerek yaptığı aletle insan kendi serüvenine, yani kaderine direnebilen tek yaratığa dönüşür” (<https-3>). Eserlere bakınca ilk dikkati yüzeylerde kullanılan farklı cilt dokusu alır. İnsan tenini andırmayan, aykırı duran ama aynı zamanda insanı yansıtan bu figürler gerilim uyandırarak kaderine bırakılmış bireyi betimler. Varoluşunu tamamlamaya, dönüşmeye çalışan bu kabuksu biçimlerin gerilimi, teslim olma durumundan daha çok başkaldırma çağırıştır. Oluş anı bir kader anıdır. İnsan tenine benzemese de bir ten dokusu yakaladığı

çalışmaları çıplaktır. Bu durum insanın bir önceki halini, tamamlanma öncesini duyumsatır. Sanatçının yürüyen figürleri Rodin'nin “Yürüyen Adam” heykelini akla getirmektedir. Aynı şekilde kısmi bedenler kullanılmış olsa da kullanılan kolsuz başsız bedenler birbirlerinden farklıdır. Hayal gücü zorlaması, sessiz bir çılgılık hakimdir Abakanowicz'in heykellerine.



Görsel 3.9. *Magdalena Abakanowicz, Yürüyen Figürler, 2000*
<https://www.e-flux.com/announcements/33434/magdalena-abakanowicz/>
(Erişim Tarihi: 18.04.2022)



Görsel 3.10. *Magdalena Abakanowicz, Agora, 2005*
<https://www.abakanowicz.art.pl/permanent/Agora2950.php.html> (Erişim Tarihi: 18.04.2022)

SONUÇ

İnsanın kendisini keşfetmesinin ilk ürünü olan *yürüme*; insanı uzun bir yola çıkarmıştır. Bir insanın ayaklanması devinimdir. İlerlemesi mücadeledir. Geleceğe yaklaşarak geçmişini arayan bir beden hangi net sorusuna mutlak bir cevap bulabilir? Oluş içinde süregelen bu arayış keşiflerle birlikte hakikatin ağırlığını da yolumuza katmıştır. Her insan kendi varoluşunu yaratmaktadır. Bu yolda düşünürler, filozoflar, sanatçılar soruların peşinde bir serüvende bulurlar kendilerini. Ucu bucağı olmayan sarmal bir düzende milyonlarca kişiden biriyiz ve karşı konulmaz bir merakla varoluşu sorguluyoruz. Dinde, bilimde ve sanatta, merkezde hep aynı soru, aynı telaş; varoluş kaygısı. Nereye gidiyoruz? Nereden geliyoruz? Bu yuvarlak yaşamın başından başlayıp, aynı hızda ilerleyip, başladığın yere geri dönmek mi varoluş? Ya da başından başlayıp en anlamlı anlarda yavaşlayıp sarmal yola güvenip ilerlemek mi? Bu konuya dair soruların tükenmesi imkânsızken, cevap vermek daha da imkansızdır fakat imkân dahilinde tek bir şey vardır sürekli cevap aramak. Cevap aramak anda kalmaktır; çünkü andaysan oluşun içindesin demektir. Bütün bu arayışlar sanatı yaratmıştır. Cevaplar değil belki ama bedeni insan yapan oluş süreci sanat eserlerinde somut bir şekilde karşımızda durmaktadır. Bu açıdan en sıradan eylemimiz olan yürüme kavramı; hem insanoğluna yeni bir evrim olmuştur hem de sanatta bütün bu farkındalıklar içinde kullanılarak varolmayı bilincimize aktarmıştır. Yürümek geçici ya da kalıcı olarak bedenle yaşamaktır.” (Breton, 2021, S:11). Bedende, mekânda, içeride ya da dışarıda yatay eksendeki tüm hareketler yürüyüş ile gerçekleşmektedir. Kiminin yürüyüşü ormanda, kiminin ki kentin kalabalığında-kiminin varoluşu ormanda, kiminin ki kentin kalabalığında-gerçekleşir. Böylelikle Dünya'nın enginliğine adımlarla erişmek gündelik yaşamın en büyüleyici yanı olmuştur.

Bu bağlamda sanat içerisinde kullanılan yürüme kavramı gerek deneyim gerekse biçim olarak önemli bir alt yapı barındırmaktadır. Carl Andre, Richard Serra, Anish Kapoor eserlerini izleyicinin deneyimine açarak; Richard Long, Marina Abramovic Francis Alys, Mona Hatoum kendi yaşadıkları deneyimi izleyiciye sunarak bir yürüyüş yolu seçmişlerdir. Özünde yürüme eylemini barındıran bütün çalışmaların ortak noktası

bedenle kurdukları bağ olarak gözlemlenmiştir. Sanatçıların anlatmak istediği konular; sosyo-politik, mekan zaman, kişisel ihtiraslar ne olursa olsun bir “oluş” içerisinde varoluşa tutulmaktadır. Varoluşun gerekliliği olarak en sıradan görünen eylem sanatçılar tarafından uçsuz bucaksız biçimlerle ele alınmıştır. Sanat akımları göz ardı edildiğinde sadece kullanıldığı boyutla görünürlük kazanan kavram; kelime anlamı bakımından da gezinti halindedir. Bu gezinti hali içine girdiği her konuya yol aldırın bir konuma sahip olmuştur.

Bu fenomenolojik yaklaşımlar dahilinde; geleneksel malzeme ile üretilen eserler incelenmiştir. Üçüncü bölüme kadar olan süreçte yürüme kavramı fiziksel yer değiştirme dolaylarında olmuştur. Auguste Rodin, Umberto Boccioni, Alberto Giacometti, Magdalena Abakanowicz tarafından ele alınan heykeller yürüme kavramını durgun bir nesne üzerinden oldukça dinamik yansıtmışlardır. Bu sanatçıların yürüyen figürleri; kullanılan eksik uzuvlarıyla, uzun çelimsiz bir bedende kilometrelerce yol yürümektedirler. Rodin yürümenin yoğun kas hareketiyle düşündürürken, Giacometti uzaktan gelen, yanımızdan geçen bir bedenle çeker alır içine; Boccionni ile ruh ve beden hemhal olur, Abakakanowicz ile koskoca bir insan öncesi toplulukla yürüyüşe çıkar izleyici. Sanatçılar bütün bunları belli birikimlerle, dönemsel etkilerle ifade etmişlerdir. Yürüme kavramı ilk akla geldiğinde sıradan ve günlük bir eylemken sanatta böylesine güçlü bir anlam ifade etmesi haz vericidir. Bu açıdan, kavramı heykel plastiğine aktaran heykeltıraşlar için “Yaşamı koruyan kişi” tanımı hala değerini koruyan bir tanımdır.

Araştırmanın başlarında “Anlam ve düşünsel deneyimin plastik biçimin önüne geçme ihtimali var mıdır?” sorusu, yerini; sanatsal arayışların heykel sanatına ekstra bir zemin hazırladığı kanısına bırakmıştır. Kişisel yorum olarak ele aldığım; bir yürüme pratiği gerçekleştirirken sayısız kavram fikri ile karşılaşp, bütün bunları kavramsal sanat içerisinde ifade edebilme noktasına eriştiğimde; bu durum yerini yeni bir heykele bırakmaktadır. Sanatsal üslup arayışı içerisinde olduğum bu dönemde; aramakta olduğum cevapların heykel sanatının patika yollarında olduğu düşüncesini savunmaktayım.

KAYNAKÇA

“Hali...” Sergisi Kataloğu, Rezan Has Müzesi Yayınları. s.20

Abramović, M. 2013. *The Lovers-Great Wall Walk, Walk On From Richard Lo Janet Cardiff: 40 Years of Art Walking*, ed. Mike Collier, Cynthia Morrison-Bell, Tim Ingold, Alistair Robinson, Sunderland: Art Editions North: 25-27.

Altan, İ. (2012). Psikoloji Çalışmaları/*Mimarlıkta Mekân Kavramı* Cilt:19 Sayı:0

Artun, A. (2013). Sanat Manifestoları, *Avangard Sanat ve Direniş*, (U. Kılıç. Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Ateş, S. K. (2017). *Baskiresimleri ile Minimalist Bir Sanatçı: Richard Serra*.İdil Sanat ve Dil Dergisi, 6(36), 2311-2323.

Bachelard, G. (2017). *Mekânın Poetikası*. İstanbul: İthaki

Baudelaire, C. (2006). *Paris Sıkıntıları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür

Baudelaire, C. (2013). *Modern Hayatın Ressamı*. İstanbul: İletişim

Baume, N. (ed.). (2008). *Anish Kapoor: past, present, future*. The MIT Press, Cambridge.

Benjamin, W. (2020). *Pasajlar*. İstanbul: Yapı Kredi

Blanchot, M. (1014). *Ölüm Hükmü*. İstanbul: Kabalcı

Boccioni, U. (2003). *Futurist Painting Technical Manifesto*. Art in Theory 1990-2000. USA: Blackwell Publish

Breton, D.L (2021). *Yürümeye Övgü*. İstanbul: Sel

Cömert, B. (2008). *Estetik*. Ankara: De Ki

Danabaş Tuncer, N. (1998). *Geçmişten Günümüze Land Art Sanat Akımı ve Diğer Disiplinlerle İlişkisi*, (Sanatta Yeterlilik Eser Metni), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Debord, G. (2010). *Gösteri Toplumu*. (A. Ekmekçi ve O. Taşkent, Çev.). Ankara: Dost

Debray, R. (1996). *Cahiers De Médiologie*. Sayı:2

- Duncan, I. (1969). *Hayatım*. Londra
- Emerson, R.W. (2014). *Doğa*. İstanbul: Kafekültür
- FOUCAULT, M. (2013). *Cinselliğin Tarihi*, (H.U.Tanrıöver, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Genet, J. (1999). *Giacometti'nin Atölyesi*, (Çev. Hür Yumer), İstanbul: Metis 2.Basım
- Gros, F.(2020). *Yürümenin Felsefesi*. İstanbul: Kolektif
- Gümgüm, R. (2020). *Sanatçının Malzemesi Olarak Yürümek*. Journal of Arts. Cilt:3 Sayı:3
- Güner, E., & Ataman, G. (2016). *Bir Ritüel Olarak Sanat: Richard Long*. Akdeniz Sanat, 9(19)
- Haydaroğlu, M. ve Torre F. (Haz.) (2005). *İlhan Koman Retrospektif*.İstanbul: Yapı Kredi
- Huntürk, Ö. (2016). *Heykel ve Sanat Kuramları*. İstanbul: Hayalperest
- Kandinsky, V. (1993). *Sanatta Zihinsellik Üstüne*. (Çev. Tevfik Turan). İstanbul: Yapı Kredi
- Kara, D. (2012). *Richard Long 'Un Yapıtlarında Doğaya Karşı Ambivalent Eğilim* (Doctoral dissertation, Marmara Üniversitesi (Turkey)).
- Karataş, T. Aypek Arslan, A. (2020). *Fütürizm 'de Toplumsal Yapı ve Umberto Boccioni*. Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı/22
- Kıraç, M. *Sanat üretiminde yürüme pratiği ve çağdaş dansa yürümenin koreografisi* (Master's thesis, Güzel Sanatlar Enstitüsü).
- Köse, H. (2012). *Flanör Düşünce*. İstanbul: Ayrıntı
- Köse, H. (2018). *Yaratıcı Uzamlar ya da "Psikocoğrafya" Kavramı Odağında Mekânın Yeniden Üretimi*. Moment Dergi, 5(2), 320-342.
- Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Ada
- Nietzsche, F. (2020). *Ecce Homo Kişi Nasıl Kendisi Olur*. İstanbul: Norgunk
- Öndin, N. (2019). *Modern Sanat*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi

Özçelik, I. (2007). *20. Y.Y. Heykel Sanatında Hareket Öğesinin Kullanımı*. İstanbul, S:46

Sansot, P. (1996). *Poétique de la ville*. Paris: Payot

Sartre, J.P. (1999). *Estetik Üzerine Denemeler*, (M. Yılmaz, Çev.). Ankara: Doruk

Solnit, R. (2016). *Yol Aşkı Yürümenin Tarihi* (E. Kıvılcım, Çev.). İstanbul: Encore.

Thoreau, H.D. (2017). *Walden or Life in the Woods*. İstanbul: Biblos

Thoreau, H.D. (2019). *Yürümek*. İstanbul: Zeplin

Thoreau, H.D. (2020). *Kış Yürüyüşü*. İstanbul: Zeplin

Tiberghien, Gilles A. *Land Art*, New York,

Turani, A. (2013). *Dünya Sanat Tarihi*. (17.baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi

Yıldırım, İ. (2013). *İdealist Estetik ile Pragmatist Estetik Anlayışlarının Karşılaştırılması*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Dinbilimleri Anabilim Dalı Felsefe Tarihi Bilim Dalı, Ankara.

Zeytinoglu, E. (2008), “*Haliç, Şu Gördüğümüz ‘Yer’ mi?*”, Rezan Has Müzesi

İnternet Kaynakçası

https-1: <https://drawing.nas.edu.au/francis-alyis/>).

https-2:(<https://www.e-flux.com/announcements/33434/magdalena-abakanowicz/>).

https-3:(<https://www.e-flux.com/announcements/33434/magdalena-abakanowicz/>).

https-4:(<https://bit.ly/2QiBRpC>)

https-5:(<https://strandbeest.com/>).

https-6:(<https://bigumigu.com/haber/server-demirtas-in-kinetik-heykelleri/>).

https-7:(<https://www.reubenmargolin.com/caterpillars/around-the-world-with-cams/><https://www.reubenmargolin.com/caterpillars/around-the-world-with-cams/>)