

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
MODERN DANS PROGRAMI

SANAT ÜRETİMİNDE YÜRÜME PRATİĞİ VE ÇAĞDAŞ DANSTA
YÜRÜMENİN KOREOGRAFİSİ
YÜKSEK LİSANS ESER METNİ

HAZIRLAYAN:
20136169 Melih KIRAÇ

DANIŞMAN:
PROF. TUĞÇE TUNA

İSTANBUL - 2019

Melih KIRAÇ tarafından hazırlanan **Sanat Üretiminde Yürüme Pratiği ve Çağdaş Dansta Yürümenin Koreografisi** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 13/05/2019

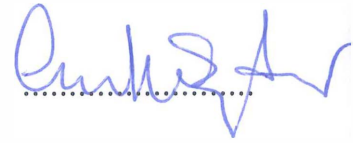
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

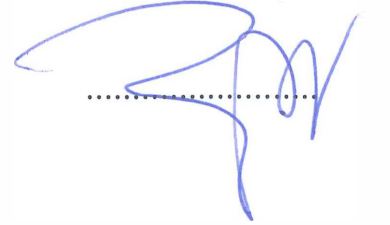
Jüri Üyesi : Prof. Tuğçe TUNA (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof. Gülçin ÖZDEMİR



Jüri Üyesi : Prof. Zuhale ULUSOY (Bilgi Üni. Mim. Fak.)



İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖNSÖZ.....	III
ÖZET.....	IV
SUMMARY.....	V
RESİMLER LİSTESİ.....	VI
1. GİRİŞ.....	1
2. SOMATİK VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	5
2.1. Somatik Çerçeve.....	5
2.1.1. Dikey Postür.....	5
2.1.2. Yer Değiştirme ve Bipedal Lokomasyon.....	9
2.1.3. Yürüme Süreci.....	10
2.1.4. Alexander Teknik Çalışmalarının Sürece Katkısı.....	12
2.1.4.1. Alexander Teknikte Yürüme.....	12
2.1.5. Kinesfer (Kişisel Alan).....	13
2.2. Kavramsal Çerçeve.....	14
2.2.1. John Dewey'in “Deneyim Olarak Sanat” Teorisi.....	15
2.2.2. Fikir ve Kavramın Sanat Yapıtını Belirlemesi Üzerine...	16
2.2.3. Sanatsal Bir Edim Olarak Yürüme.....	17
2.2.4. Çağdaş Dansta Yürüme.....	28
2.2.4.1. Sıradan Olanın Koreografisi.....	28
3. SÜRECİN METODOLOJİSİ.....	34
3.1. Birinci Faz.....	34
3.1.1. Şehri Arşınlayan Beden.....	38
3.1.1.2. Bir Aylak.....	40
3.2. İkinci Faz “HOŞGELDİNİZ”.....	51

3.2.1. İkili Eylemler.....	51
3.2.2. Yürümenin Örüntüsü.....	53
3.2.2.1. Dairenin Mimarisi.....	54
3.2.3. Havada Asılı Kalan Hafıza.....	56
3.2.3.1. Sesin Taşınması.....	57
3.3. Üçüncü Faz.....	59
3.3.2. Son ve Sonlandırma Üzerine.....	63
4. SONUÇ.....	64
5. EKLER.....	68
6. KAYNAKLAR.....	72
7. ÖZGEÇMİŞ.....	75

ÖNSÖZ

Üretici bir pratik olarak yürüme, farklı bakış açıları ve üretim metotları sunmasıyla, sanat üretiminde farklı olasılıkların açığa çıkmasına olanak sağlamıştır. Bir çok disiplinden okunabilen ve deneyimlenen bu pratik, estetik bir eylem olarak bu tezde bahsi geçen “HOŞGELDİNİZ” ve “pureland” adlı iki eserin çıkmasına olanak tanımıştır. Pratiğin bir araştırma oluşu, araştırmanın ise bir pratik oluşu sürecin ana önerilerinden biridir.

Öncelikle, hayatım boyunca eğitim sürecinde ve sanatçı olmamda manevi desteklerini esirgemeyen AİLEME ve sevgili Aslı ÖZTÜRK’ e çok teşekkür ederim. Meslekte ve hayatta teşvik edici, dönüştürücü gücüyle ilham, eğitmen olmamda büyük cesaret veren danışman hocam Prof. Tuğçe TUNA’ ya, her iki işi de üretmem için bana inanan ve hala da destekleyen dramaturg ve sanat direktörü Marnix Rummens’ e, desteklerini hiç bir zaman esirgemeyen ve üretimimde bana kuvvet veren Duygu Güngör ve bana alan açan, yuva olan Çıplak Ayaklar Kumpanyası’ na, tez sürecinde çeşitli düzelti ve yardımlarıyla Canan Yücel Pekiçten, Gizem Aksu ve Gülçin Özsoy’ a, son aşamadaki çekimler boyunca Ankara’ ya kadar gelerek çekimin gerçekleşmesini sağlayan Ufuk Fakıoğlu’ na, araştırma sürecinde dansçı olarak sürece katılan Suat Koyun ve Emre Olcay’ a ve son olarak tartışmalarıyla bana cesaret ve ilham veren, bu uzun süreç boyunca tüm belirsizliklere rağmen bana inanan ve hiç bir beklenti olmaksızın, projenin gerçekleşmesini sağlayan arkadaşım ve performansçı Harun Kocabıçak’ a kalpten teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

SANAT ÜRETİMİNDE YÜRÜME PRATİĞİ VE ÇAĞDAŞ DANSTA YÜRÜMENİN KOREOGRAFİSİ

Yürüme insan var oluşunun tanımlayıcı bir ortak özelliği olarak görülmeveni bulmak amacıyla ya da yalnızca bedenın dünyayı deneyimlemesi, keşfetmesi ve yorumlamasını sağlayan bir eylemdir.

Bu gündelik ve olağan eylem özellikle Avrupa ve Amerika’da 1960’larda bir sanat üretim aracı ve nesnesi haline geldi. Sanatçılar alışlagelmiş sanat üretim ve sunum geleneklerine bir başkaldırı olarak yürümeyi araçsallaştırdılar ve işlerini gerek üretmek gerekse sergilemek için yürümeyi kullandılar. Bugün “Yürüme Sanatı”nın tarihi özellikle 1960 sonrası referanslarla heykel uygulamalarında “uzam”, Avangard sanatçılarının uygulamalarında “yer” ve koreografik süreçlerde “beden” teorileriyle konuşulabiliyor.

Koreografik bir sürecin yansıması ve bir düşünme pratiği olan bu tez, sürece güveni önceleyerek ve çeşitli araçlar ve kavramlarla çalışarak, süreci bir tür araştırma pratiği olarak ele alır. “HOŞGELDİNİZ” adlı koreografi ve bu koreografinin son hali olan video “pureland”de iki beden uzamı arşınlayarak ve yalnızca yürüme eylemini kullanarak zamansal bir koreografi yaratırlar.

ANAHTAR KELİMELER: Yürüme Sanatı, Dans, Koreografi, Yürüme, Sanatsal Üretim.

SUMMARY

WALKING PRACTICE IN ART CREATION AND THE CHOREOGRAPHY OF WALKING IN CONTEMPORARY DANCE

Walking, as a defining common characteristic of human existence, is an action in order to find the unseen or solely to drive the body to experience, discover and interpret the world.

In the 1960s most especially in Europe and America, this pedestrian and ordinary movement became an art creation tool and object itself. The artists instrumentalized walking as a rebellion to the traditions of art production as well as presentation and used walking to create and exhibit their work. Today the history of “Walking Art” can be read especially with the late 1960’s references within the scope of various theories such as; “space” in sculptural practices, “place” in Avangard’s practices and “body” in choreographic processes.

This thesis as a reflection of a choreographic process and a thinking practice embraces the process as research practice by working with diverse tools and notions and prioritize the trust to the process. Two bodies create a time-based choreography by measuring the space solely using the walking act in the choreography “WELCOME” and a video “pureland” as a final result of it.

KEYWORDS: Art of Walking, Dance, Choreography, Walking, Art Creation.

RESİMLER LİSTESİ

Çizim 2.1: Kadın gorilla ve Homo sapiens kafatası arasındaki karşılaştırma.....	6
Resim 2.1. Lucy iskeleti.....	7
Resim 2.2. 3.7 milyon yıla tarihlenen ayak izleri.....	8
Şekil 2.1. Kinesfer.....	14
Resim 2.3. La Monte Young Kompozisyon 1960 #7.....	17
Resim 2.4 Walking Sculpture.....	19
Resim 2.5. A Line Made by Walking.....	20
Resim 2.6. Barre de Bois Bond (1975).....	21
Resim 2.7. Sometimes Making Something Leads to Nothing.....	22
Resim 2.8. When Faith Moves Mountains.....	23
Resim 2.9. Fervor.....	24
Resim 2.10. Her Long Black Hair.....	26
Resim 2.11. The City of Forking Paths.....	27
Resim 2.12. Satisfyin Lover.....	31
Resim 2.13. Man Walking Down the Side of a Building.....	32
Resim 2.14. A man walking (1887).....	33
Resim 3.1. Cam tavana yansıyan led tabela görüntüsü- Kaaistudio's (2015).....	45
Resim 3.2. "HOŞGELDİNİZ" Kaaistudio's.....	50
Resim 3.3. "HOŞGELDİNİZ" (Prova sürecinden) Fotoğraf: Engin Irız.....	53
Resim 3.4. Brüksel' de çalışırken 'Meclis' olarak sosyal medyada paylaştığım bir fotoğraf (2015).....	55
Resim 3.5. pureland.....	62
Resim 3.6. pureland.....	62
Resim 3.7. pureland.....	62

1. GİRİŞ

Yürüme eylemi basit ve evrensel olması nedeniyle beden aracılığıyla dünyanın hissedilmesini sağlar. Yürümek, bizi çevreleyen diğer varlıklar, objeler, eşyalar, vs. ile bağlantı kurulmasına, algılanmasına ve anlamlandırılmasına aracılık eder.

Yürümek, insan varoluşunun tanımlayıcı bir ortak özelliğidir. Basit bir ulaşım şekli olmasının yanında, insanlık tarihi için uzun bir kültürel geçmişe sahip bir metafordur. Otlaklardan çıkan ilk göçerlerden, peripatetik Yunan filozoflara, hac yolculuğu yapan Müslüman hacılardan, Hristiyan hacılara, Romantik aylaklardan, yürüme meditasyonu yapan Budist keşiflere, askeri geçit törenlerinden, insan hakları savunucularına kadar kültürel mirasımızı izlemeye rehberlik eder. Bunun yanında evrimsel bir özellik olarak da ele alınabilir bu eylem.

Yürümenin sanatsal pratiğim haline gelmesini arşivimden yola çıkarak 6 Ekim 2013' e tarihlendiriyorum. Bu tarihi gündelik bir eylemi ele alarak koreografik bir çalışma yaratma sürecimin ilk provasını aldığım zaman olarak belirtebilirim. Bu başlangıç noktası ve bugün arasında geçen süre, aynı zamanda sanatçı olarak üretim ve araştırma pratiğimi de tanımlıyor. Belirli bir noktadan seyahat etmeye başlayarak kavramlar, üretim pratikleri, beden yerleştirmeleri, koreografik araştırmalar üzerine, sürekli değişen ve dönüşen bir yol ve araştırma pratiği izledim.

İki kişiyle koreografik bir araştırma olarak başlayan süreç; daha sonraları tek dansçıyla yaptığım araştırmaya ve kendimle çalıştığım tek kişilik bir yürüme performansına dönüştü. Ardından tez olarak bu konuyu seçmemle beraber, yürümeyi sanatsal bir pratik olarak algılayan arazi sanatçıları, yazarlar, güncel sanatçılar, koreograflarla tanışmama aracı oldu. Son olarak baştaki fikre geri dönerek iki kişiyle Tuz Gölü' nde çektiğim bir videoya kadar da devam etti.

Kendi pratiğimi stüdyonun sınırlarından taşan pratik temelli bir araştırma olarak tanımlıyorum. Bugünden geğmişe baktığımda ve üretim sürecimin muhtemelen İstanbul' da olma ve üretme halinin de getirileriyle beraber çoğulcu bir üretim biçimini kapsadığını algılıyorum. Bir dansçı olarak bedenimle kurduğum ilişki, stüdyoda bedeni eğitmek düzeyinde yoğunlaşsa da kendi üretim ve dansı düşünme biçimim, stüdyonun sınırlarından taşan fakat yine stüdyonun içine geri dönebilen bir yapı.

Bilim nasıl araştırma sürecinden koparılamazsa, sanatı da araştırma sürecinden bağımsız düşünmenin mümkün olamayacağını düşünüyorum. Bu bağlamda içerik ve elementler ne olursa olsun araştırma dansa yeniden bakmak ve yeniden düşünmek için bir alan olacaktır.

Burada araştırma; bilinmeyen ya da daha doğrusu henüz bilinmeyen için var olan bir arzu haliyle yola çıkmak olarak görülebilir. Dolayısıyla araştırma bir çok biçimi içine alabilir. Araştırmanın üründen daha elzem bir hal aldığı üretim pratiği disiplinler gibi sınır üreten kategorileri açarak farklı süreçleri yan yana getiren toplu çoğulluklar üretilmesine neden olur. Bunun örnekleri özellikle 1990 sonrası Avrupa Çağdaş Dansı' nda görülebilir.

Duyusal deneyim genişleyerek kendini bilme halinin ötesine taşıyabilecek bir sanatsal deneyime bırakabilir. Bu araştırma arzusunun yarattığı bir eğilimdir. Süreçte fonksiyonel elementlerin yalnızca etrafımda toplanmasına neden olan bir kendini açma hali olarak değerlendirebilirim. Dolayısıyla sanatsal deneyim, kendi mekanının dışına doğrusal bir ilişkisellik olmadan herhangi bir noktada kendini başka bir kavrama bağlayabilir ve yepyeni bir kavram ile yan yana getirebilir.

Birbirine benzeyen ya da benzemeyen şeylerin sadece yan yanalığı belirli bir özne veya nesne yaratılmadan yalnızca çeşitli belirleyiciliklerin üretilmesine neden olur. Tek bir merkeze bağlı olmaksızın her şeyi tek bir sayfanın içine atmak gibi

düşünülebilir. Bu çoğulluk kendiliğinden bir bağ yaratarak, estetik bir ürünün ortaya çıkmasına neden olacaktır.

Bu örnek Deleuze ve Guattari' nin Rizomik ağ olarak tanımladığı durumu çağrıştırır. Deleuze ve Guattari “Rizomik ağ” ı “Rizomun herhangi bir noktası başka herhangi bir şeye bağlanabilecektir, bağlanmak zorundadır.” şeklinde açıklar.

Tezi sadece kavramların derlendiği bir çalışma olarak değil bir deneyimin eleştirel bir biçimde özenle sunulması olarak değerlendiriyorum. Kavramları derlerken öncelikle eser sürecim boyunca karşımıza çıkmış ve zaten eser üretiminin de bir tür dramaturjisini yaratan kavramlar üzerine çalışmaya özen gösterdim. Bu kavramlar çoğu zaman metodolojiye katkı sağlamakla birlikte, bazen de parça boyunca ön gördüğüm var oluş biçimlerinin bir benzeri olmalarıyla araştırmama katkı sağladılar. Yürüme konusunun oldukça geniş olması sebebiyle eser üretimi sonrasında, yürüme biçimlerinden ve metotlarından heyecan duyduğum ve ilham aldığım kişilere odaklanarak, bu kavramların derlenmesini daraltmaya çalıştım.

Ele aldığım konu, yürüme eylemi olduğundan referanslar oldukça geniş bir tarih aralığına yayılabilir. Dansı temel alan referanslar özellikle 1960 sonrası Amerikan Post-Modern Dans kavramıyla ilişkilidir. Daha güncel örnekler ise bu dönem boyunca çıkmış bir çok kavramın uzantısı olarak da görülebilir.

Yaklaşık üç yıllık bir süre zarfında yürüme eyleminin çağırdıklarıyla temas halinde olmak çeşitli verilerin sürece dahil olmasına olanak sağladı. Temel aldığım bağlamın bu ilişkili ve davetkar yapısı sanat, politika, haritacılık, antropoloji, sanat üretim pratikleri vb. gibi kavramlar üzerine çalışmama aracı oldu. Bu süreç oldukça heyecanlı olasılıkları keşfetmemi sağladı. Estetik bir ifade aracı olarak çalışmaya başladığım bu gündelik kavramın zamanla metodolojik bir araç olabileceği sonucuna vardım.

Bu tez çalışması, araştırmam boyunca sürece dahil olan birçok kavramı içeriyor. Yürümenin yaratıcı düşünmeye etkisine benzer bir açıklıkla eser üretimi boyunca karşıma çıkan materyalleri eserime dahil ettiğim gibi bu pratikleri son fazda da yan yana getirmeye ve eserimle ilişkilendirmeye özen gösterdim. Bu kavramların mümkün olduğunca yürümeye odaklı içeriğini analiz etmeye çalıştım.

Bu dramaturji bizzat yürüme aracılığıyla meydana gelen çeşitli teşvik ediciler ya da başlangıç noktalarının, devamlı olarak merkez odakla ya da temayla ilişkilendirilme kaygısı olmaksızın projeye doğrudan eklenerek kabul edilmesi ve dahil edilmesi olarak görülebilir.

Bu metin tam olarak karar verilmemiş belirli çıkış noktalarının gelişimi ya da sonucu olarak meydana geldi. Zaman zaman sadeleşerek zaman zaman da genişletilerek çalışıldı. Hiç bir kavram çalışma pratiklerinin alışlagelmiş ya da geleneksel örüntülerini takip ederek bir araya gelmedi. Dolayısıyla süreç, belirli bir yapıyı başlangıç noktası olarak lineer ve birbirine devamlı olarak eklenen ve böylelikle tutarlı bir yapısal gerçekliğin oluşturulmasına imkan sağlamadı. Eser metninin ve yaratıcı sürecin doğası gereği, böylesine bir gelişim sürecinin doğal bir sonuç olarak ele alınması adil olacaktır.

2. SOMATİK VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Somatik Çerçeve

Bu bölümde dikey postüre geçişimizle ilgili bilgiler paylaşılacak ve yürüme eylemi bio-mekanik açıdan değerlendirilerek aşamalarından söz edilecek ve sürece katkı sağlayan uygulamalar açıklanacak.

2.1.1 Dikey Postür

İnsan oğlu yaşadığı evreni dik pozisyonda deneyimliyor ve bu durumda gerçekleşen deneyim şüphesiz ki bizleri diğer primatlardan farklı kılıyor. Duyularla algıladığı çevresi ve sosyal organizasyonla kurduğu ilişkide merkez görevi görürken, bu duruşun yarattığı kapasite ve olasılıklar insanlığın paylaştığı ortak zemini oluşturuyor.

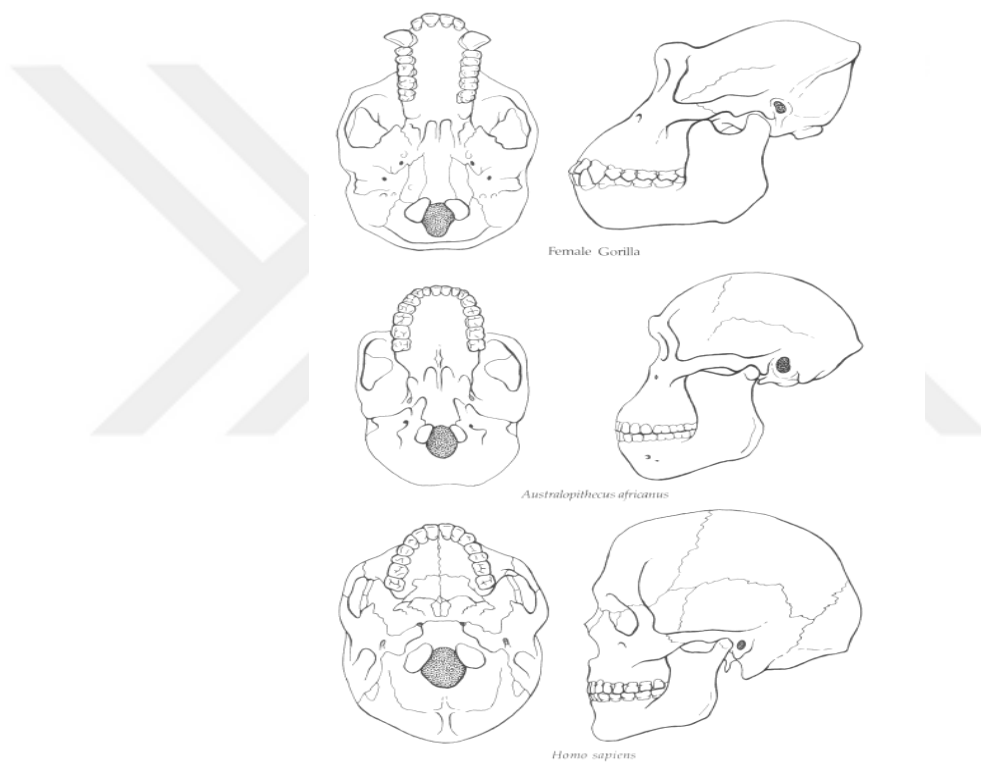
Ayakta dik duruşumuz insana özgü kabiliyet ve öznellik gibi kavramların yaratılmasında ve insan evriminin gelişiminde önemli bir rol oynadı. ‘İnsanın doğaya karşı topluluk, tarih ve gelenek yaratmasına olanak veren’¹ bu dik duruş insan yapımı çevrenin kapılarını açtı ve bugün yaşadığımız dünyaya şekil verdi.

Peki bu dik duruşun ve iki ayaklı yürümenin nasıl bir tarihi oldu? Ne gibi bulgular dik yürüyen iki ayaklı bizleri geçmişteki atalarımızla bağlantıya geçirdi.

20. yüzyılın başlarında bilinen en eski hominid fosilleri Neanderthaller ve Homo Erectus’ a aitti. Bu bulgularla büyük beyin yapısının bizi diğer dört ayaklı maymunlardan ayıran temel unsur olduğu savunuluyordu. Fakat 1920’lerde Güney

¹ Thomas ABRAMS, *Is Everyone Upright? Ervin Straus “The Upright Posture” and Disabled Phenomenology*, syf, 2.

Afrika’ da Raymond Dart tarafından keşfedilen kafatası bu fikrin değişmesine sebep oldu. Taung Child (*Australopithecus africanus*) adı verilen kafatası bir maymununkiyle aynı büyüklükteydi. Fakat bu kafatasında insan benzeri bir özelliğe rastlanmıştır. Neredeyse 3 milyon yıla tarihlenen kafatasında omurganın geçtiği delik olan foramen magnum, kafatasının altında önde ve daha uzağındaydı.² Bu fark bulunan fosili maymundan farklı olarak homo sapiense daha çok yaklaştırarak başının dik pozisyonda olduğuna işaret ediyordu.



Çizim 2.1.: Kadın gorilla ve Homo sapiens kafatası arasındaki karşılaştırma.

Çizim: Jim Foley.³

1974 yılında Hadar Etiyopya’ nın Afar Bölgesi’ nde paleo-antropolog Donald Johanson tarafından 3.2 milyon yıla tarihlenen bir hominid fosili bulundu. İlk bulunan diz eklemi parçaları Kent State Üniversitesi’nde insan lokomasyonu ve

² Erwin WAYMAN, **Becoming Human: The Evolution of Walking Upright.**

³ <http://www.talkorigins.org/faqs/homs/crania.html>

bipedalizm üzerine uzman olan fonksiyonel anatomist Claude Owen Lovejoy tarafından incelendi. Bulunan femur ve tibia kemikleri düz bir hizada maksimal bağlantı halindeydi ve bu da şempanze gibi maksimal düz seviyesine varmayan diz yapılı bipedal yürüyebilen diğer türlerden açıkça farklılık gösteriyordu. Dik yürüme özel bir diz yapısı gerektirdiğinden bulunan fosil hominid türüne ait bipedal yürüyüşün özelliklerini taşıyordu. Daha sonra bulunan kalça eklemine şempanzelerinkinden küçük olması sebebiyle kemiklerin hominid türüne ait olduğu tam olarak anlaşılmıştı. ⁴

Bu fosil insansı bir tür olan *Australopithecus afarensis*' e aitti. Lucy adı verilen fosil o zamana kadar bulunmuş en eski bipedal türdü ve dik duran atalarımız ve yürümenin tarihi için önemli bilgiler veriyordu.



Resim 2.1. Lucy iskeleti⁵

⁴ D. JOHANSON – K. WONG, *Lucy's Legacy: The Quest for Human Origins*, 14- 45.

⁵https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Reconstruction_of_the_fossil_skeleton_of_%22Lucy%22_the_Australopithecus_afarensis.jp

1976' da diğer bir bulgu daha ortaya çıktı. İnsan evrimi adına önemli buluşları olan diğer bir paleoantropolog Mary Leakey Tanzanya Laetoli' de 3.7 milyon yıl öncesine tarihlenen ayak izlerini keşfetti. Volkanik küller tarafından üstü örtülerek korunan ayak izleri, iki kişinin 30 metrelik bipedal yürüyüşünün izlerini saklamıştı. Baş parmağın diğer parmaklara yakınlığı sebebiyle şempanze ayağından ayırt edici özellik taşıyan bu bulgu ayaktaki kavis bölümüyle de tipik bir modern dik yürüyen insanı andırıyordu. İki insansının bu yan yana yürüyüşünün keşfedilmesi Lucy'nin kemikleriyle birleştirildiğinde dik iki ayaklı yürümenin tarihine ve insan evriminin aşamalarına ışık tutmuş oldu.



Resim 2.2. 3.7 milyon yıla tarihlenen ayak izleri/ Science Photo Library

Lucy' nin diz ve kalça eklemine bipedal yürüyen günümüz insanına benzerliğinin aksine kafatası şempanzeninki kadardı. Leakey' in Tanzanya'daki bulgusuyla birlikte bu ölçüt Lucy adı verilen *Australopithecus afarensis* türünün

zekasından önce yürüme becerisinin geliştiğine dair bir teoriyi de beraberinde getiriyordu.

2.1.2. Yer Değiştirme ve Bipedal Lokomasyon

Lokomasyon, hayvan ve insan bedeninde karakteristik bir süreç olarak bedenin bir coğrafi konumdan diğerine hareket etmesidir. Lokomasyon başlangıç, durma, yön değiştirme, hızda değişim ve açı değişiklikleri için modifikasyonu içerir. Bu olgular basit bir örüntüde birbiri ardına eklenen geçici eylemlerdir. Bu örüntü bedenin ileri doğru yer değiştirmesini sağlayan beden parçalarının ritmik olarak yer değiştirmesi şeklinde de tanımlanabilir.

İki ayaklı (bipedal) yürüme biçimi insan lokomasyonunun temel karakteristiğidir. Bu terim organizmaların iki bacak üzerinde yaptığı hareketin şekline verilen isimdir. İnsan evriminin önemli bir aşamasını başlatan iki ayaklı yürüme, yarattığı kapasite ve olasılıklarla insanlığın paylaştığı ortak zemini oluşturur.

İnsan yürüyüşü, iki ayaklı olması sebebiyle benzersiz bir yer değiştirme şeklidir. İki ayaklı gezinme için hayvan örnekleri olmakla birlikte, insandaki iki ayaklı yürüyüş tek başına yüksek verimli ve fonksiyoneldir. Dört ayaklı yürüme sistemine oranla ise daha büyük bir sinir sistemi kontrolü gerektirir.

Yürümek öğrenilmiş bir aktivite ise her bireyin bipedal yer değiştirmenin temel örüntüsü üzerine eklediği kişisel farklılıklar şaşırtıcı değildir. Belirli bir mesafeden gözlemlenmesine rağmen kişi, tanıdığı bir kişiyi yürüme biçiminden tanıyabilir. Kişinin zihinsel durumu yürüme biçimini etkileyebilir.

Yürüme terimi nonspesifiktir. Kelimenin çağrışımı beden hareketlerinin döngüsel örüntüsünün üst üste ve adım adım tekrarlanmasıdır. Terim genellikle

ardışık diğer aşamalarda döngünün aynı olması varsayımıyla sadece tek bir döngüde ne olduğu şeklinde açıklanır.

2.1.3. Yürüme Süreci

İnsan yürüyüşü vücut ağırlığının ilk olarak bir bacak ve ardından diğer bacak tarafından desteklendiği lokomotif bir işlemdir. Bir ayak ileri doğru adım alırken vücut; ağırlığını doğrudan üzerine alır, diğer bacak ise bir sonraki aşamada beden ağırlığını destekleyen olmak üzere arkadan salınarak öne doğru gelmeye başlar. İki ayağın da yerde olduğu çok kısa bir süre vardır ve bu dilimde beden ağırlığının bacaklar arasında geçişi sağlanır. Geçiş süresi yürümenin hızına göre yürüme işleminin kısa ya da uzun bir bölümü haline gelir.

Her iki bacağın bu döngüsel hareketi ve iki ayak da yere basılıyken beden ağırlığının transferi, yürüyüş olarak bilinen lokomotif işlemin temel özelliklerini oluşturur.

Yürüme eyleminde iki temel gereklilik vardır: bedeni destekleyen zemin reaksiyon kuvvetlerinin devamlılığı ve her iki ayağın bir destek pozisyonundan diğerine döngüsel olarak hareket ettirilmesidir. Bu unsurlar her koşuldaki beden için iki ayaklı yürüme formunun temel gereksinimleridir. Bu öğeler hiçbir fiziksel kısıt olmaksızın bipedal yürümenin her formu için gereklidir.

Yürürken bacak hareketlerinin örüntüsü bisiklete binme, sarkaç hareketi ve kontrollü bir düşmeye benzetilmiştir. Lettre ve Contini iki ayaklı insan ve hayvan yürüyüşünü üç belirgin aşamada açıklamıştır:⁶

1. Oluşum aşaması (hareketsizlikten hızın başlangıcına)

6 C. LETTRE, R. CONTINI, *Accelerographic analysis of pathological gait*, 1368-01.

2. Ritmik aşama(sabit ortalama hız)
3. Düşüş aşaması(hareketsizliğe geri dönüş)

Bu temel gereksinimler yürüme eylemi boyunca algılanabilen çeşitli beden hareketlerinin oluşlarına neden olur. Beden, ağırlığı taşıyan bacadan geçerken, tek bir çizgide, tek şekilli, üç farklı sapma meydana gelir. Her adımda beden hızlanır ve daha sonra hafifçe yavaşlar. Birkaç santimetre yükselir, alçalır ve sağdan sola bir parça zikzak gerçekleştirir. Bu hareketler sistematik bir biçimde birbirleriyle ilişkilidir.

Beden, her adım boyunca yavaşlar ve ardından tekrar hızlanır çünkü bacaklar tarafından sağlanan destek, her zaman tam olarak bedenin altında mevcut kalmaz.

Destekleyen ayak, bedeni yavaşlatmak adına bedenin ilerisinde yol alır. Daha sonra bedeni tekrar hızlandırmak için bedenin tam altına ve ardından arka tarafına geçer.

Beden destek bacağın üzerinden geçerken, ayak tam olarak bedenin merkezinden geçene kadar yükselir ve ayak arkada kaldığında tekrardan alçalır. Hızın en düşük olduğu zaman diliminde yükselme en uç sınıra ulaşırken, hızın en yüksek olduğu noktada beden en alçak pozisyonda konumlanır.

Tek bacak üzerinde ağırlığın taşındığı dilimde, beden destek bacak üzerinde yana kayma eğilimi gösterir. Kalça iki ayak üzerinde azami ölçüde yana doğru gider ve daha sonra diğer tarafa doğru hareket eder.

2.1.4. Alexander Teknik Çalışmalarının Sürece Katkısı

Brüksel’deki konuk sanatçı programının hemen öncesinde bir yıla yayılan bir süre zarfında Marc Vanrunxt’ un A T M O S P H E R E adlı koreografisinde yaratıcı dansçı olarak yer aldım. Provalar boyunca Marie-Anne Schotte ile Alexander Teknik üzerine çalışmalar yaptık. Marc’ ın koreografisinde sadece bir bölüm on dokuz dakikayı bulan bir yürüme ve oturma eylemini içeriyordu. Bedenin kinesferik alanı yani kişisel alanı Marc’ ın koreografilerinde önemsedığı ve görünür kıldığı bir kavramdı. Bu tanım bedenin mekandaki mevcudiyeti ve mimari boşlukta görünürlüğü olarak da tanımlanabilir. Dolayısıyla dansçının bunu kavraması için oldukça özen gösteriyordu. Marie-Anne Schotte bu bağlamda bedenin uzamda görünür kılınmasını parlatacak çalışmalar yaptı. Özellikle yürürken yaptığımız çalışmalar kendi pratiğimde bedenimle kurduğum bağlantıyı oldukça kuvvetlendirdi.

Bu bölümde kısaca Rudolf Laban tarafından tanımlanan kinesferi kavramına ve Alexander Teknik’ te yürümenin yapılandırılmasından söz edeceğim.

2.1.4.1. Alexander Teknikte Yürüme

Alexander Teknik, bedenin verimli kullanımını sağlayan, ağrı, yorgunluk ve strese neden olan verimsiz alışkanlıkları tanımlayan ve değiştiren bir sözel ve taktik (dokunma ile ilgili) eğitim sürecidir. Teknikte temel ilke, başın omurganın uzamasına neden olarak bedeni entegre bir harekete yönlendirmesidir.

Kollar yanlara doğru serbestçe asılı kalırken, omuz kavşağı kaburgaların üzerinde rahatlıkla yüzecek şekilde tasarlanmıştır. Nefes alış verişte kaburgaların öne ve yanlara hareketi, üst bedenin nazik ve dengeli hareketi için bir temeldir. Nefes omuz kavşağı ve iç sırt kaslarının masajına neden olur.

Yürüme eyleminin çoğunlukla bacakların ön kısmından başladığı düşünülürken, asıl başlangıç noktası bacağın arka kısmındır. Bacaklar rahatça dizden ve kalça ekleminden bükülürken, baldır, topuğu yerden kaldırır ve ayakları topuğun tam üzerine yerleştirir.

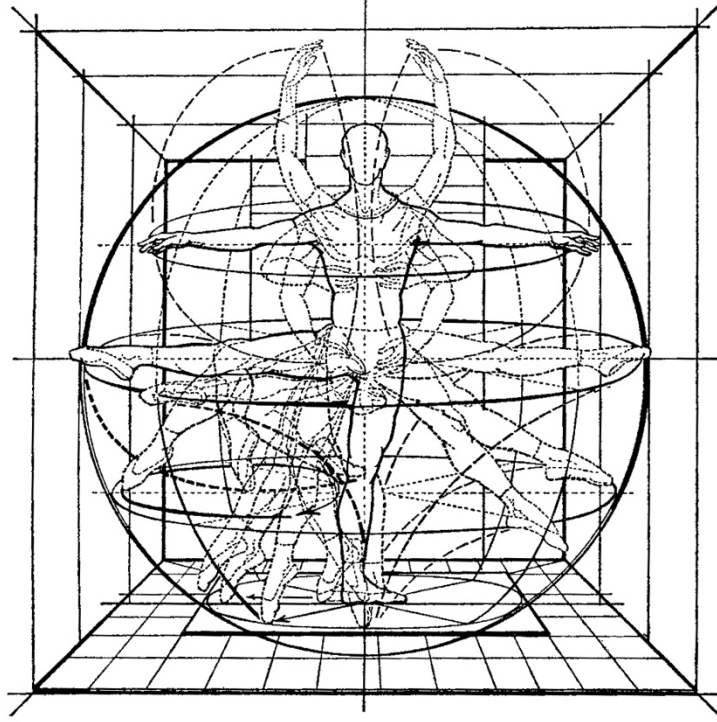
Yürüme eylemini başlatmadan ve denge için tek bir bacakta yana doğru ağırlık transferinde bulunmadan tam bu anda, bir ayağın yerdeki, diğer bacakta ayağın topuğundaki ağırlık deneyimlenebilir.

Bütüncül bir yürümede, içi oldukça fazla helyum gazıyla dolu bir balon gibi baş yukarı doğru yüzer. Beden başın altında birbiri üzerine istif edilmiş tüm kemiklerin üzerinde dengelenerek akar. Dizler bisiklete binermişçesine rahatlıkla bükülür ve üst beden bisiklet koltuğunda otururcasına desteklenir. Üst beden yanlara doğru hantallaşmak yerine yukarı doğru serbest bırakılır. Kollar bedenin yanında özgürce salınır. Omurlar üstündeki basınç rahatlar çünkü bacaklar bedeni öne doğru taşıırken, sırt yukarı doğru hareket eder.

2.1.5. Kinesfer (Kişisel alan)

Kinesfer kavramı Rudolf Laban tarafından “tek ayak üzerinde dururken destek noktası olan bu noktadan uzaklaşmadan, kolayca uzayan uzuvlar ile çevresine ulaşılabilen beden etrafındaki küre”⁷ olarak tanımlanmıştır. Bedenin bu çevresel alanı beden ağırlığını transfer eder etmez, yer değiştirir.

7 Rudolf LABAN, *Choreutics*, syf. 10.



Şekil 2.1. Kinesfer⁸

Pratiğimde kinesfer oldukça önem kazanan bir kavram oldu. Tek ya da iki kişinin bir daire etrafında yalnızca yürüdüğü basit bir eylemi temel aldığından bedeni çevreleyen bu mimari yapının yani kinesferi uzamda görünür kılma özen gösterdiğim bir olgu oldu. Bedenin çevresindeki bu mimari alanın dansçı tarafından algılanması ve hareketliliği yaptığım atölye ve derslerde de odaklandığım konulardan biri haline geldi.

2.2. Kavramsal Çerçeve

Bu bölümde sürecin okunabilirliğine yol göstermesi açısından sanat ve üretim pratiklerine dair teoriler paylaşılacak. Yürümenin araç olduğu sanat eserleri ve pratikler değerlendirilerek bir zemin kurulacak.

⁸ <https://thespaceintherelationship.wordpress.com/kinesphere/>

Sanatın hayat için bir deneyim oluşuna referans vermek istiyorum. Uzun bir zaman dilimine yayılan ve sürekli yol değiştiren sürecimi bu referanslar üzerinden okuyorum. 'Fikrin ve Kavramın Sanat Yapıtını Belirlemesi' bölümü ise koreografinin yönerge temelli yapısına destek sağlaması üzerine paylaşıyor.

2.2.1. John Dewey' in “Deneyim Olarak Sanat” Teorisi

Geçtiğimiz yüzyıl boyunca sanatçılar sanat ve yaşam arasında yakın bir temas kurmak için stratejiler geliştirdi. 1934 yılında John Dewey, *Art as Experience* adlı kitabında “sanat eseri olarak korunan deneyimlerle evrensel olarak tanınan olaylar, faaliyetler ve güçlükler arasında deneyim kurmak”⁹ söz eder.

Dewey' in teorisi, sanat üretimi için neyin karakteristik ve esas olduğuna dair bir anlayışı dönüştürmeye yönelik bir girişimdir. Sanatın ana malzemesinin materyalden kurtarılıp deneyimin geliştirmesine geçişi hakkındadır ki bu deneyim kişinin hayatına tesir eden bir süreci barındırır. Vurgudaki bu değişiklik bireysel sanat nesnesinin önemini yitirdiği anlamına gelmez. Aksine önceliği açıklığa kavuşturur.

Bir deneyim, bireysel ve tekildir. Her bir deneyimin kendine özgü bir başlangıcı ve sonu, kendi komploları ve tüm deneyimi yaygınlaştıran kendi tekil kalitesi vardır. Son ürün entelektüeldir, ancak oluşumu da duygusaldır. Estetik deneyim, diğer deneyimlerden keskin bir şekilde ayırt edilemez. Ancak estetik bir deneyimde, yapı derhal hissedilir ve tanınır. Bütünlük, birlik ve zorunlu olarak duygu vardır.

Dewey' e göre “sanatsal” ürüne, yapılan işe ve üretime, “estetik” kavramaya, anlamaya ve algılamaya gönderme yapar. Sanat yapıtı aynı zamanda seyirci

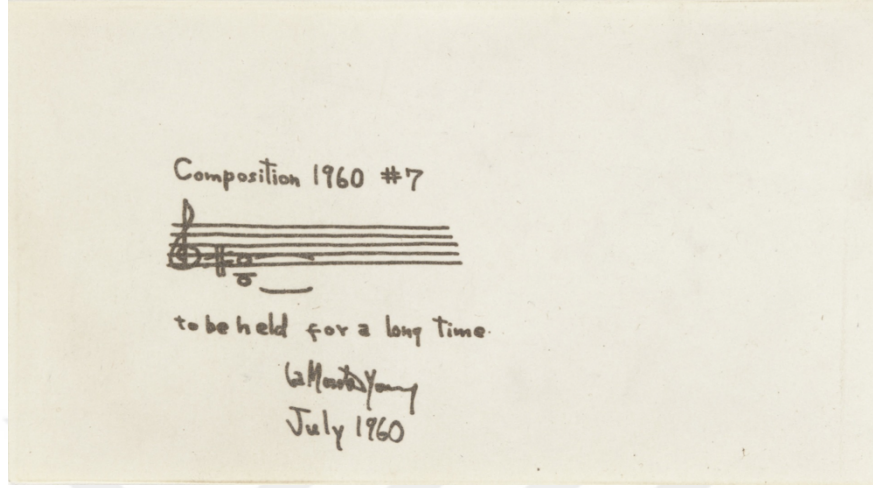
9 John DEWEY, *Art as Experience*, 3.

tarafından deneyimlenecek bir estetik yapıyı barındırmalıdır. Dolayısıyla sanatsal ifade yalnızca duygu yaymamalı, uzun süreli bir algılama sürecini kapsayarak yalnızca algılayanın deneyiminde belirmelidir. Sanatsal ifade öznde tam bir benimseme olduğunda açığa çıkar. Bu aynı zamanda geçmiş ve şimdiki deneyim arasında bir birlikteliği vurgular.

2.2.2. Fikir ve Kavramın Sanat Yapıtını Belirlemesi Üzerine

Fikir ve kavram, sanat yapıtı için en önemli görünüm ve haldir. Seyirciyi işi anlamlandıracak herhangi bir dışavurumdan arındırmak ve var olan görünümün en basit yolla algılanmasını sağlamaktadır. Öncelikli olarak zihnin kavramı tanımlamasından ya da yorumlamasından ziyade gözün duyusal olarak işi deneyimlemesinden bahsedilebilir. Eğer işin bir fizikselliği varsa, herhangi bir şey gibi görünebilir ve bu da kavramsal sanat için yeterlidir.

Önceden belirlenmiş bir plan öznelliğini önlenmenin bir yoludur. Plan işi tasarlar. Bazı planlar sonsuz olasılık sunmakla birlikte, bazıları daha sınırlı bir çerçeve sunarlar. Fakat bir son her iki seçenek için de geçerlidir. Bununla birlikte her iki seçenekte de sanatçı problemi çözmeye yön verecek çeşitli form ya da kuralları seçer. Süreç devreye girdiğinde müdahale mümkün olan en minimuma inerek öznelliğin işin kendisinden mümkün olduğunca arındırılması sağlanır. Seyircinin fikri ya da kavramı anlaması tam olarak önemsenmez. İş bir kere sanatçının elinden çıktığında, sanatçı işin algılayan tarafından nasıl alımlanacağına bir daha yön veremez. Farklı insanlar aynı şeyi farklı bir açıdan anlayacaklardır.



Resim 2.3. La Monte Young Kompozisyon 1960 #7¹⁰

Eğer fikir görünür bir forma dönüşürse, süreçteki tüm adımlar önemli hale gelir. Fikrin kendisi, görünür bir hal almasa bile, herhangi bir bitmiş ürün kadar sanat olarak görülebilir. Süreçteki tüm aşamalar; eskizler, taslaklar, çizimler, modeller, başarısız girişimler, çalışmalar, düşünceler veya sohbetler ilginç hale gelebilir. Sanatçının bu düşünme aşamasını gösteren şeyler bazen finalde çıkacak olan üründen daha enteresan olabilir.

2.2.3. Sanatsal Bir Edim Olarak Yürüme

Yürüme eyleminin üretici bir sanat pratiğine dönüşebileceğini, sanat tarihinde yürüyerek kendi sanatsal formlarını yaratan, yürüyerek gerek materyal toplayan, gerekse doğrudan bu eylemle sanat yapıtının yaratılmasını sağlayan sanatçıların varlığını pratiğimi, araştırmamı ve hatta performansımı yaptıktan bir süre sonra keşfettim.

¹⁰https://www.moma.org/collection/works/127629artist_id=6520&locale=en&page=1&sov_referrer=artist

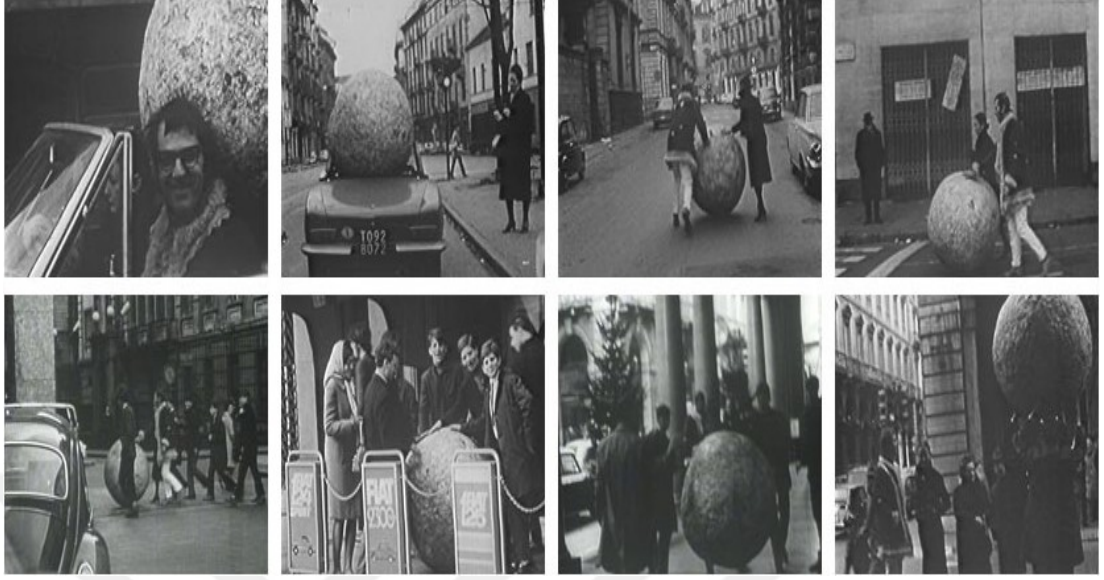
“Sanat amaçlı yürüme, kırlarda yürüme esnasında bedenle yeryüzünün boy ölçüşmesi ya da kentte yürümenin önceden kestirilemeyen toplumsal tesadüflere yol açması gibi, bu edimin en basit yönlerine dikkat çektiği gibi, en karmaşık yönlerine de dikkat çeker: bedenle düşünme arasındaki potansiyel ilişkilerin 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.”¹¹

Bir çok sanatçı özellikle olmasa da yürümeyle ilgili projeler üretiyor. Gerçekten de yürüyüş sanatı, herkesi ilgilendirebilecek bir çok alandan uygulayıcıyı bir araya topladı. Yürüyüş sanatla, sanatçı ile izleyici arasındaki sınırları bulanıklaştırdı.

Sanatçılar yürüme, özerk bir sanat biçimi, özne, fenomenolojik ve psikolojik bir araştırma ve sosyal bir uygulama haline getirdiler.

1967' de Michelangelo Pistoletto İtalya' nın Turin şehrinde büyük bir gazete küresini şehrin sokaklarında yuvarlamaya başladı. Heykelini şehrin caddelerinde gezdirerek, sokaktan geçen kalabalıklarla birlikte taşıyarak ve hatta bir otomobile çarparak kamusal alanda baskın sosyal normlara ve geleneksel sanat üretim yöntemlerine karşı bir uyumsuzluk eylemi gerçekleştirdi. *Walking Sculpture* (1967), müzeler ve galeriler dışında dünyayla iletişim kurmanın başka bir yolu oldu.

11 Rebecca SOLNIT, *Yol Aşkısı: Yürümenin Tarihi*, Çev. Elvan Kıvılcım, 393,394.



Resim 2.4. Walking Sculpture¹²

Yürümenin sanatsal bir form olabileceğini tanımlayan ilk sanatçılardan biri muhtemelen Richard Long' tu. Long 1967 yılında yürümenin bir heykel formu olabileceği üzerine işler üretti. Bu radikal düşünce fiziksel nesnelere duyulan ihtiyacı ortadan kaldırırken Long' un bedenini boşlukta ve geçen zamanda manzaraya yerleştirmesini ve bedeniyle manzarayı ölçmesini sağlıyordu. Bu sayede beden Long'un işlerinde birincil araç haline geliyordu.

Arazide bir patikayı tekrar tekrar kat ederek, bir çizgi boyunca çimi aşındırarak, *A Line Made by Walking* (1967) eserini yarattı. Bu eser Long' un bedensel bir eylemin tekrarıyla araziye şekil vererek ürettiği ilk yürüyerek yapılmış heykeli oldu.

¹² <https://www.luhringaugustine.com/news/michelangelo-pistoletto-scultura-da-passeggio-walking-sculpture-performance>



Resim 2.5. A Line Made by Walking¹³

André Cadere' nin Batı Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri' nde sanat piyasalarının ısrarlı çatışmaları arasında bir oradan bir oraya yürüyüşleri sanatçının politik dünyasının boyutlarını anlamasının bir yoluydu. O eserini sırtında taşıyan bir göçebeydi. Barre de Bois Bond (1975) sanat galerisine ihtiyaç duymayan bir işti. Herkes tarafından her an her yerde görülebilecek bu eser, sanatçının omzunda yeraltında, Paris bulvarlarında, New York'ta, müzelerde ve sanatçı sergilerinde taşındı. Bir çok insan kazara Cadere' nin sırtında taşıdığı eserlerini gördü. Belki de bir sanat galerisinde görülebileceğinden çok daha fazla kişiye ulaştı. Tüm mesele de buydu.

¹³ <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html>

Dünyanın karmaşıklığını sürekli ve devamlı olarak başkalarıyla yeniden inşa etmek ve müzakere etmek bu yürüme modunun kaynağında vardı. Cadere' nin çubukları sanatçı neredeyse oradaydı ve böylelikle galeri sisteminin zorbalığından ve piyasanın güçlerinden kaçtılar.



Resim 2.6. Barre de Bois Bond (1975)¹⁴

Francis Alys' in yürüyüşleri oldukça şiirsel, alegorik ve çoğu zaman da absürd eylemlerle kamu politikalarını ve sosyal konuları ele alır. Alys haksız emek ve şiddet uygulamalarını, başkaldıran ve kışkırtıcı bir biçimde gündelik hayatın yerelliğine dönüştürerek sokak eylemleri gerçekleştirir.

¹⁴ <http://thesingleroad.blogspot.com/2011/08/andre-cadere.html>

Sanatçı Belçika' da doğmuş fakat 1980' lerin sonunda Meksika' ya göç etmiştir. Mexico City' nin turistler ve aynı zamanda politik gösteriler için merkezi olan Zocalo' daki stüdyosunun çevresindeki kalabalık, çoğulluk ve kültürel açıdan etkilenen alanda; boşa çıkan toplumsal hareketlerin ve çok çaba gerektiren sokak satıcılarının emeğini bedenselleştirdiği *Sometimes Making Something Leads to Nothing* (1997) eseri ile bedenselleştirdi. Gün boyunca büyük bir buz kütesini eriyene kadar yürüyerek ittiği bu performansı gibi bir çok performans gerçekleştirdi.



Resim 2.7. Sometimes Making Something Leads to Nothing¹⁵

Francis Alys bedeniyle şehirleri yeniden haritalandırır. Her bir müdahale haritalanan bu şehirlerin geçici bir parçasıdır. Alys' in işleri yürümeyi bir düşünme, düşünmeyi problematize etmekte ve eylemleri ile objeleri dünyanın geri kalanından eleştirel olarak ayırmaktadır.

¹⁵ <http://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>

Alys, 2002 yılında Peru' nun Lima kentinde büyük bir kumulun eteklerinde beş yüz kürekli gönüllüyle birlikte toplandı. Bir gün boyunca kumulu yalnızca bir kaç santimetre hareket ettirdi. Politik bağlam kaçınılmazdı. Bu Fujimori diktatörlüğünün son aylarıydı. Lima sokaklarında çatışmalar, toplumsal gerginlik ve ortaya çıkan direniş hareketiyle büyük bir kargaşa hakimdi. Bu çaresiz durum Alys' in şiirsel cevabını çağırıyordu. *When Faith Moves Mountains* (2002) eserini harekete geçiren prensip, maksimum çabada minimum sonuçtu. Kumul üzerinde gözle görülür bir minimal değişim yalnızca çok büyük toplu çabalarla gerçekleştirildi.



Resim 2.8. When Faith Moves Mountains¹⁶

¹⁶ <http://francisalys.com/when-faith-moves-mountains/>

Bu tamamen geçici eylem, fotoğraflarda görüldüğü üzere oldukça etkileyicidir. Ertesi gün kimse dev kumulun taşınabildiğini fark etmedi. Çalışmanın gerçek sonucu ise bu eylemin dilden dile yayılan hikayesi ve görüntünün bize ulaşımında yatmaktadır.

Yürüyüş deneyimi şekillendirdi. Bir yol boyunca ilerlerken kendimizi ve çevremizdekileri algılıyoruz. Boşluğu yürüdükçe şekillendiriyoruz. Yürüme burada mimari bir biçim halini alıyor.

Tamamen yürümeye odaklı olmayan fakat videolarında yürüyen bedenleri gözlemleyebildiğimiz ve kendi videom için bedenlerin mekanda konumlanma biçiminden dolayı yol gösterici olan Shirin Neshat' ın Fervor(2004) adlı iki kanallı video/ses yerleştirmesinde yürüyen bir adam ve kadını gölgeleri takip eder.



Resim 2.9. Fervor¹⁷

Neshat işlerinde kimlik, aidiyet, cinsiyet ve kültürel farklılıklardan doğan etkileri konu edinir. Özellikle video yerleştirmelerinde spesifik olmayan, yarı hikayesel ve başı sonu belli olmayan durumlar yaratır. Roja(2016) adlı tek kanallı video yerleştirmesinde karakter bir çölde bir şeyin peşinden ya da bir şeye doğru yürümektedir. Yerin çamur oluşu sebebiyle bırakılan iz araziye bir tür işaret, anı ya da kendi haline bırakılmış doğaya müdahalede bulunarak yürüme eylemini ve de yönelinen şeye olan anlamı kuvvetlendirmektedir. Bu gibi birliktelikler Neshat'ın

¹⁷ <https://www.mutualart.com/Artwork/COUPLE-AT-INTERSECTION--FROM-THE--FERVOR/E5B55F2B9C7F76AD>

hemen hemen her video yerleştirmesinde görülebilir. Yürüyen bedenler, üzerinde olunan kara parçasında açık bir şekilde ayırt edilen silüetler olur. Karakterler genellikle bir Şeye doğru yönelmiş, yürümekte ve bir tür arama, düşün peşinden gitme ya da herhangi bir konunun merkezine çekilmektedirler.

Yürümenin ötesi ya da berisi bir hafızanın, yüzleşmenin ya da bir kaçışın meydana getirdiği eyleme dair çabalarla doludur. Yürüme bu haller arasında çoğu zaman hayali bir geçiş sağlar. Kendinden geçmiş bir halde yürüyen insanlar size doğru yakına ya da belirsiz bir geleceğe doğru yönelirler. Aradalık kavramı yürüme formunu alır. Yürümenin hızı fiziksel bir kaçış yaratmaz. Durumun içine doğrudan düşmeyerek seyirciye yürüme aracılığıyla iki farklı ruh hali arasında zaman tanır.

Bu belirsiz coğrafı konuma yerleşen bedenler insanın önemsizliği ve küçüklüğünü açıkça belli eder. Uzaktan izleniş izleyenin gözünde bir röntgen ve gizlilik hissi yaratır.

Janet Cardiff “ses yürüyüşleri” (*audiowalks*) ve “video yürüyüşleri” (*videowalks*) diye adlandırdığı seyircinin deneyimine dayanan işler üretti. Bu işler belirlenmiş bir haritada seyircilerin yürümesiyle deneyimlenen duyusal işler olarak değerlendirebilir. Kulaklıklar ya da küçük ekranlar gibi çeşitli teknolojik araçlar kullanarak seyircinin katılımına dayanan ve dolayısıyla deneyimi bireyselleştiren bu işler, kurgusal olanla gerçek olan arasında çok boyutlu bir yapı kurar. Seyirci işin neticesini bizzat belirler.

Ses yürüyüşleri Cardiff' in en sık ilişkide olduğu sanat üretim biçimidir. Tur yapan tek sanatçı olmasa da daha sonra sanatçı ikilisi haline geldiği George Bures Miller ile bu biçimi en geniş olanaklarıyla denemiştir.

1990' ların başında sesle çalışmaya başlayan sanatçı bir konuk sanatçı programında izlenimlerini kaydetmek üzere kullandığı bir ses kaydediciyi geri

sararken kazara ses yürüyüşleri formunu bulur. Nerede kaldığını bulmak amacıyla geriye sardığında, kendi adımlarını, konuşmalarını ve nefesini duyar. Daha önceden kaydedilmiş bu ses aracılığıyla Cardiff sanal bedeniyle yürümeye başlar.¹⁸

Kulaklıklar aracılığıyla hikaye anlatımı, yürünen mekanın hafızasından yola çıkan farklı zaman dilimlerine ait ses kayıtları ve çevredeki canlı olarak kaydedilen seslerin yine kulaklıktan duyulması hiper gerçekçi ve gerçekliğin sorgulandığı bir deneyim yaratır. Hikaye anlatımıyla da birleşen bu kurgusal deneyim deneyimleyende bir sapma yaratarak bireyi kendi kurguladığı başka bir yok mekana seyahat ettirir.



Resim 2.10. Her Long Black Hair¹⁹

18 Janet CARDIFF, Mirjam Schaub, **Janet Cardiff: The Walk Book**, 79.

19 <https://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/longhair.html>

Cardiff' in ses kayıtları çeşitli yerlerde bulunabilir fakat “Onları bilgisayardan dinlemek resimlerin reproduksiyonlarına bakmak gibidir. İzole edilmiş bu parçalar binaural seslerin tasarlandığı çevrede algılanmasının yerini alamaz. Bu işler üç boyutludur ve dinleme kadar görme, koklama ve propriosepsiyon süreçlerini içerir.”²⁰

Cardiff' in sesi yönergeler içerir ama aynı zamanda seyircide yürümeye devam etme ve bitirme arzusu uyandıran anlatı unsurlarını da içerir.

Bu binarual deneyim yürümeyle birlikte seyirciyi aynı zamanda performansçı olarak kurgular. Algılayan ve seyirci sanatçının bir parçası haline gelir ve adeta işi üreten konumuna ulaşır. Video yürüyüşleri ise video kameralar ve ipodlar aracılığıyla algılayanın beyninde sanal bir gerçeklik yaratır.



Resim 2.11. The City of Forking Paths²¹

Seyircinin büyük bir özenle bu mekanlara yerleştirilmesi ve bu deneyimin kurgulanması farklı medyumlar dahi olsa performansçıların bir doğaçlamada ya da

²⁰ Karen O'ROURKE, **Walking and Mapping: Artists as Cartographers**, 39.

²¹ https://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/forking_paths.html

koreografide olduğu gibi benzer şartlara konumlanmasına neden oluyor. Bilinçli bir performativite olmasa dahi aynı dansçuların performans örgülerinde olduğu gibi çeşitli benzer şartlar bu işler tarafından yaratılmış durumda.

Yürüyüşler nasıl baktığımızı, gördüğümüze, düşündüğümüze ve duyduğumuza bir bakış sağlıyor ve büyük bir özenle bu durumlara seyirciyi konumluyor.

2.2.4. Çağdaş Dansta Yürüme

Tüm bedensel farklılıklarla birlikte insan lokomasyonun temel ortak noktası beden ve beden ağırlığının yürüme aracılığıyla bir noktadan başka bir noktaya yer değiştirmesidir. Dans eden bedenler uzamda yer değiştirmek için yürürler. Yürüme insanlığın ortak bir paydası olduğu gibi her koreografide yer alan yegane elementtir.

1960' larda süre gelen sanatsal hareketler, dönemin Modern Dans olarak adlandırılacak dans geleneğine de etki ederek gündelik eylemlerin dans olarak adlandırılabilceği tartışmasını doğurmuştur. Bu tartışma ve denemeler bugün Post-Modern Dans olarak tanımlanabilecek hareketin başlamasına sebep oldu.

2.2.4.1. Sıradan Olanın Koreografisi

Amerika' da, 6 Temmuz 1962' de çağdaş dansın büyük ölçüde dönüşümüne sebep olacak "A Concert of Dance" Judson Memorial Church' te sergilendi. Çoğunluğu Merce Cunningham' den eğitim almış ve bazıları ise dans etmiş on dört koreograf, müzisyen Robert Dunn tarafından geçen iki yıl boyunca sürdürülen kompozisyon atölyesinin sonucunu içeren yirmi üç dans sergilediler.

John Cage' in belirsizlik, şans ve rastlantı gibi kavramlarından ilham alan katılımcılar bedensel hareketin skorlanması şans metodlarını araştırdılar.

1964' teki “A Concert of Dance #16” yapıldığı ilk günden itibaren Judson Church' te haftalık atölyeler ve performanslar gerçekleştiren Judson Dance Theater' ın son konseri oldu. Çekirdek üyeler gelecek yıllarda işbirliği yapmaya ve fikir alışverişinde bulunmaya devam etti. Hatta bazıları “The Grand Union” adı altında 1970-76 arasında aktif olarak bir doğaçlama kolektifi olarak yan yana geldiler.

Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, Simone Forti, Deborah Hay, Lucinda Childs ve Barbara Dilley gibi dansçı ve koreograflar, bireysel kariyerlerine devam ederek çağdaş dansa temel bazı fikirlerin belirlenmesine ve dönüşmesine sebep oldu. Amerikan minimalizminin ilk dalga belirleyici figürleri; Robert Rauschenberg ve Robert Morris gibi isimler de alanda aktif olarak işbirlikçiydiler.

Gündelik hareketlerin mekaniği ve bu hareketler aracılığıyla ağırlık, dikeylik, hız, ritim, denge ve dengesizlik gibi hareketin temel kavramlarını araştırdılar. Bu gündelik dilin dansı; temel fiziksel olayların keşfedilmesinden türedi ve hareketin dışavurumcu yanından ve psikolojisinden arındırılmasına neden oldu.

Bu deneyler, Judson Dance Theater' ın özelliklerini inşa etti. Doğaçlamalar, şans prosedürleri ve yazılı skorlar disiplinlerarası sınırların birbiri içine geçerek gündelik hareketin sorgulanması için yönlendirici oldu.

Judson grubu açıkça şartları belli olan formüller üreterek iş üretiyordu. Bu yöntem kaynağını kavramsal sanatın ‘fikrin sanatı yapan bir makine haline gelişi’ (*The idea becomes a machine that makes the art*)²² tanımını çağrıştırıyordu. Bu tanım tüm taslak ve kararların önceden belirlendiği, fakat herhangi bir biçim ya da hikaye vurgusunun yapılmadığı bir yapıydı.

22 Sol LEWITT, **Paragraphs on Conceptual Art**, Artforum 5, No. 10, 79-83.

Her şeyin bir dans olarak tanımlanabileceği ya da bakılabileceği bu tavır, hem koreografik süreçler hem de sunum biçimleri açısından yeni denemelerin yapılmasını sağladı. Böylelikle Judson dans olarak algılanan yapının sınırlarını genişletti ve kritik bir bakış açısı getirdi.

Yürümek ve oturmak, armut yemek ve bir bardak su içmek (Steve Paxton *Proxy*, 1962) ortalama dans seyircisi tarafından dansın uygun koşullarını sağlamadığı gerekçesiyle dans olmamakla tanımlandı. Bu tür ortak hareket ve eylemleri alıntılanak Judson' la ilişkilendirilen dansçıların kullandığı ortak bir motif haline gelecektir. “Teorisyen Michael Kirby uygun bir şekilde tanımladığı 'Objective Dance' adlı makalesinde 1960' ların sonlarından itibaren 'dans olanın' gündelik hayatın kassal dinamikleriyle yer değiştirdiğini yazar.”²³

Sanatla sanat-olmayan arasındaki farkın bulanıklaşması ya da yüksek kültürün kutsal alanını sıradan dünyadan ayıran sınırı aşmak zaten avangardın belirleyici bir özelliğiydi.

Judson sanatçı grubu gibi 1960' lardaki Fluxus ve Happenings gibi hareketlerde de benzer uygulamalar görüldü.

Steve Paxton' ın Satisfyin Lover (1967) adlı işinde sokak kıyafetleri giyen kırk iki katılımcı hepsi kendi ritminde soldan sağa yürüyüp, durdu, bekledi ya da hareketsizce oturdu. Performansçılara yazdığı notta: Temposu kolay bir yürüyüş ancak yavaş değil. Performans tavrı dingin ve akli başında. Bu dans yürümek, beklemek ve oturmak hakkındadır. Bu elementleri temiz ve saf tutmaya çalış. Bakışını özellikle bir yere sabitlemeden bedenle bağlı olarak ileri doğru yönelt. Zihin sakın olmalı.

23 Rudi LAERMANS, *Moving Together Theorizing and Making Contemporary Dance*, 62.



Resim 2.12. Satisfyin Lover²⁴

1968’ de Trisha Brown daha sonradan “Ekipman Dansları” (*Equipment Dances*) olarak alınacak danslar tasarlamaya başladı. Bu koreografilerde ipler, makara, ray, dağcı tırmanış kemeri, gibi çeşitli harici destek sistemleri kullanıldı. Ağırlık ve yer çekimine karşı ayar ve yönde değişiklikler uygulayarak doğal olan harekette bir ilüzyon yaratılır. Örneğin; bir dansçının bir binanın tepesinden aşağı doğru yürüyüşü ya da bir ağacın gövdesinden spiral çizerek aşağı doğru yürüyerek doğal dik yürümede değişiklik yaratarak dikkate değer bir perspektif değişikliği sağlanır.

Trisha Brown, 18 Nisan 1970 tarihinde dansçı Joseph Schlichter’ i 80 Wooster Sokağı’ nın aşağı yakasında yaşadıkları yedi katlı binanın tepesine yolladı. Brown’ un sanatçı arkadaşları Richard Nonas ve Jared Bark dağcı tırmanış sistemini parçaya adapte etmek üzere yardım ettiler. Performans binanın arka tarafında gerçekleşti ve küçük bir seyirci grubu performansı doğrudan aşağıdaki avludan seyretti.

²⁴ https://www.moma.org/calendar/performance/1292/installation_images/7652

Tüm seyircinin bir yangın tüneli aracılığıyla avluya girmesinin ardından Joseph Schlichter binanın tepesinde, çok yavaşça bedeninin ön kısmı aşağı bakacak bir şekilde düşmeye başladı ve yere paralel hale geldi. Ardından yine çok yavaşça binanın aşağısına doğru yürümeye başladı ve yere geldiğinde dağcı tırmanış ekipmanının kurtularak performansı sonlandırdı.

Fotoğrafçı Peter Moore tarafından yakalanan fotoğrafta Schlichter' in belinin arka tarafına bağlı olan emniyet kemeri çok dar ve stratejik bir alanda gizlenmiş, buna rağmen arta kalan ip ön taraftan oldukça net bir şekilde gözükmemekte. 1970' lerde *Man Walking Down the Side of a Building* Brown tarafından "Doğal olmayan bir şartın stresi altında doğal bir etkinlik. Yerçekimi bozulmuş. Muazzam ölçek. Net sıralama. Tepede başlanır, dümdüz aşağı yürüyerek, en altta durulur." şeklinde formüle edildi.

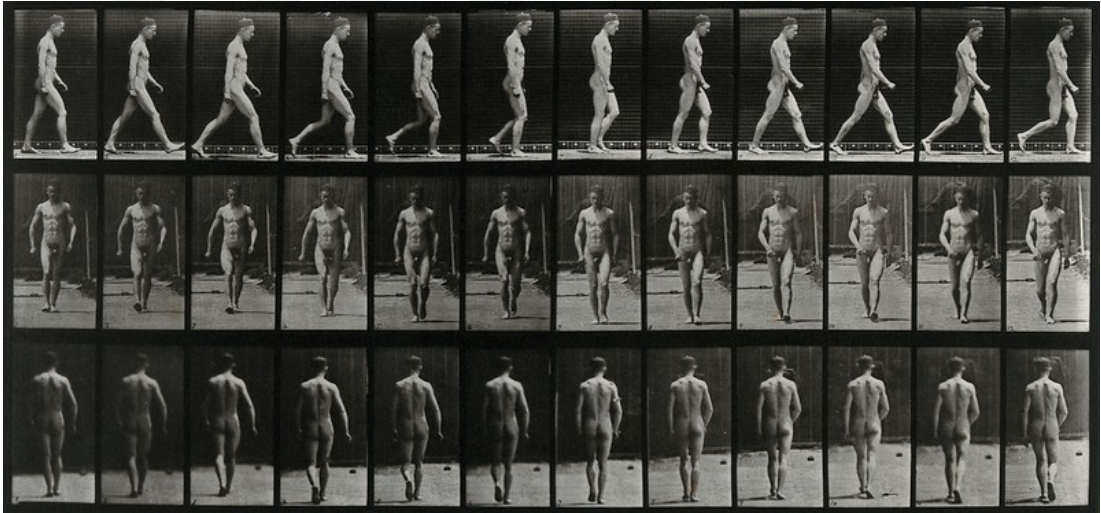


Resim 2.13. Man Walking Down the Side of a Building²⁵

²⁵ <https://trishabrowncompany.org/repertory/man-walking-down-the-side-of-a-building.html?ctx=date>

Judson döneminin anti-beceri ve anti-virtüözite gibi kavramlarını koruyarak, bu işler yalnızca araştırma ve fiziksel deneyler içeriyordu. Dansçıların yerçekimine karşı koymasını sağlayan ekipmanları ya da sürecin kendisini saklamadı. Bu işlerin çoğu yalnızca birkaç dakika uzunluğundaydı. İzlemesi bedava olan bu işler genellikle arkadaşlar ya da sanatçılar tarafından izlenirken dansta teatral bir düzenin gerektirdiği süreçlerden bağımsızdı.

Onlar seyircinin dikkatini gündelik hareketlerin özelliklerine ya da 19. yüzyılda fotoğrafçı Eadweard Muybridge' nin ünlü fotogravür serilerinde çoktan dikkat çektiği basit hareketlerin karmaşıklığına yöneltti.



Resim 2.14. A man walking (1887)²⁶

²⁶ <https://wellcomecollection.org/works/v8zpe6wh?query=RIGHTS%20OF%20MAN>

3. SÜRECİN METODOLOJİSİ

3.1. Birinci Faz

Sürece başlarken iki beden, ses veya obje arasında bir tür eşitlik, eşdeğerlik, farksızlık, aynılık, tarafsızlık veya denge yaratma fikri belirdi. Bu denge örneğin iki farklı sesin birlikteliğinin deneyimlenmesi ve bir tür iç içeliğinin sağlanmasının araştırılmasıydı. Beden üzerinden yapılan sağlamada ise performansçıların performans düzeylerinde eşitlik, seyirciye yönlendirdikleri fiziksel, görsel veya işitsel aksiyonlarda bir tür öne geçmeme ve birbirini bastırmama durumunun yaratılması öngörülmüştü.

Jose Saramago Kabil adlı kitabında Kabil' in Habil' i katledişini ve böylelikle tanrının alnına bıraktığı siyah bir lekeyle Kabil' in cezalandırılışını tasvir eder. Bu ceza Kabil' in ömür boyu sürgünde olmasını gerektirir. Bir yerde yerleşik olması kardeş katili olduğunu belli edecektir ve dolayısıyla seyir halinde olma kavramında bir tür ısrar, kararlılık ve zorunluluk durumu yaratılır.

Kabil' in konumlandığı durumdan oldukça etkilenerek daimi seyir eden beden, seyyar beden ve kaçak beden²⁷ gibi kavramlar bu gündelik eylemi ele almak adına koreografinin başlangıç noktası haline gelmişti.

Beden sürekli olarak mekanda yol kat ederken koreografi sürekli yer değiştiren bedene odaklanırsa ne olurdu?

Daha önceden bu etki 2013 yılında *biryer.* adlı parçanın da kavramlarından biriydi. Sahne için bir soloya dönüşen fikir kitapta olduğu gibi Kabil' in farklı

27 Phillip Mengue'nin Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkan Yürümek, Koşmak, Yüzmek Kaçak Beden adlı kitabından.

zamanlara yaptığı yolculuklardan birinden geçişinden referansla çeşitli objeler ve bir çok giysiyle beraber sahnedeki geçişini çıkış noktası olarak başlıyordu.

Bu fikir daha sonradan GalataPerform' un Görünürlük Projesi için Şule Ateş küratörlüğünde bir sokak performansına dönüştü. Dört saat boyunca Beyoğlu' nun Galata Bölgesi' nde yürüyerek çeşitli objeler, çöpler ve atıklar topladığım performansta bu objeleri bir mekan yaratmak üzere belirli bir yere istiflemiştim.

Kabil adlı kitap bu proje için tekrardan referans haline gelerek iki erkek performansçı seçmeme de sebep oldu. Bir çokları tarafından hikaye ilk kardeş cinayeti olarak tanımlanıyor ve aynı zamanda tüm savaşları ve bunun nedenlerini sorguladığım bir döneme gelmesiyle de eseri yapmamdaki teşvik edici sebeplerden biri haline geliyor. Kabil kardeşini öldürmesine mani olmadığı için tanrıyı ilk reddeden ve sorgulayan olarak da karşımıza çıkıyor. Dolayısıyla bu kitabın ve karakterin benim için hem görünür olmasının hem de karşıma çıkmasının nedenleri arasında bu sorgulama biçimi yatıyor. 2013 yılındaki Gezi Protesto' ları daha yeni yeni sönümlenirken 'aniden' sorgulamaya başlıyorum. Neden birbirimize bunu yapıyoruz? Alıp veremediğimiz nedir?

Araştırmamın ilk safhalarında basit bir eylemin daha dramatik olarak algılanabilecek başka bir eyleme sebep olmasının yollarını araştırdım. Gezici, seyyar ve göçebe diye adlandırabileceğim bir beden biçiminin yaratılması için en basit eylem ve araç; yürümeydi. İki kişinin sadece yürüyerek bir kişinin temsili ölümüne sebep olması, sahne için dramatik olarak algılanabilecek bir eylemin minimal ve mümkün olan en geniş dışavurum ve yönelimlerinden arındırılarak gerçekleştirilmesinin araştırmasına başlamıştım. Saniyelik bir eylemi iki kişi arasında uzun bir zaman dilimine yayarak süresel bir tasarı ve matematiksel bir estetik yaratma hedefindeydim.

Uzun bir zaman diliminde gerçekleşen eylem seyircide bir tür hipnotik bakış yaratır mıydı? Ancak, özellikle tez/eser metni aracılığıyla bu ilişkinin sebeplerini belirtsem de görünür olan sahneleme biçiminde bir ölüm temasının yaratılmadığını belirtmek isterim. İki performansçının temasının bir ölüme sebep oluşunun bir eyleme dönüşmesi, bu süreçte hiçbir zaman mümkün olmadı. Buna tam olarak karar veremedim. Bu temasın sonucu projenin son fazı olan videoda görünür olacak.

Dünya üzerinde oldukça yoğunlaşan şiddet olaylarından ve benim için daha görünür olmaya başlayan karşıt enerjileri dengelemek üzere bir çaba içindeydim. Dolayısıyla hem iki karşıt dengeyi eşitlemeye çalışırken hem de bu enerjilerin yaydıkları içeriğin iç içe girerek birbiri içinde erimesini hayal ediyordum. Yansıtılan tüm fikirlerin, söylemlerin, tarafların, duruşların, kararların birlikteliği. Bu eşitlik çabası nasıl bir söylem yaratır ve her şeyden önce mümkün müdür?

Bu eşitliği yaratmak için denediğim ilk şeylerden biri iki bedeni bir dairede konumlandırarak mimari bir yapı kurmaktı. Bu yapıda, iki beden merkeze eşit uzaklıkta, birbirlerine paralel ve aynı adımlarla yürür. Bu eşit mesafe zamanla aralarından birinin adımlarını belirli zaman dilimlerinde azaltmasıyla kırılmaya başlar. Yürüme ileri doğru mekanı arşınlamaya sebep olurken performansçılardan birinin adımlarını azaltması zamanla bu performansçının diğerine yaklaşmasına sebep olur. İki performansçı birbirleriyle tamamen temas haline geldiklerinde performans biter. Yürüme saat yönünün tam tersine doğru yönelmiştir.

Merkeze eşit uzaklıkta birbirlerine paralel olarak adım atan iki beden dairede devamlı olarak ilerliyor ve gezegenlerin birbirleri çevresinde dönüşünü andıran bir yapı kuruyorlardı. Yürüme bu yapının temel eylemiydi ve ilerleyen süreçlerde de araştırmamın bazını oluşturacaktı.

Çalışma yöntemimde bu fikirler acaba bir skora dönüşür mü diye de çok düşündüm. Her turda seyircinin göz hizasından geçen beden, diğer bedeni kapatıyor

ve bu tam bir turda iki kez gerçekleşiyordu. Böyle bir yapının oluşturulması için performansçıların eylem içinde konumlandırılmasının yanında seyircinin de mekanda konumlanmasıyla ilgili tercih yapma gerekliliği açığa çıktı.

Performansçıların birbirlerini çok küçük bir zaman dilimi için dahi olsa kapatmaları ve bahsettiğim kesişme durumunun gerçekleşmesi seyircilerin de performansçıları görme açısıyla ilgili bir gerekliliği hemen getirdi. Bedenin solo olarak görünme biçiminden uzakta seyircinin iki beden aracılığıyla mekanı gördüğü bir seçim. İki bedenin daireyi belirli bir mesafede arşınıyor olması, bıraktıkları izle beraber mekanı görünür kılmak üzere bir algılama deneyimiydi. Muhtemelen bu gereklilik projenin son fazındaki videonun çekilmesinin ana sebeplerindendi.

Adımlarını azaltan performansçı diğer performansçının iki adımında zaman zaman tek bir adım atarak sağ ve sol ayak birlikteliğini kırmakla beraber adım zamanını da yavaşlatarak var olan ritmi bozuma uğrattı. Performansçının adım azaltması için ne gibi bir kaynak kullanabileceği süreçte üzerine oldukça düşündüğüm bir şey oldu. Fibonacci rakamlarını kullanarak mesafe ve sayılar arasındaki oranı deneyimleyerek belirli bir sayıdan sıfıra doğru geldiğimiz bir yapıyı deneyimledik. Performans için dairenin yönü, adım birlikteliği ve ritmi gibi yapıların tutulmasının dışında takip edilecek başka bir yapının olmamasıyla birlikte bu kaynakta yani performansçının ne gibi bir referansla adımlarını azaltmaya başlayacağında tatmin olmadığım birşey her zaman oldu. Adımlarını azaltmaya karar verdiği an ve bu andan itibaren diğer adımların azalacağı diğer anlar. Dolayısıyla performansın sonu hiç bir zaman net olarak karar verilmedi. Nasıl biteceğine dair bir belirsizlik vardı ve karar vermekte direniyordum. Bu sonu açık tutmam belki de araştırmayı sonlandırmadan ilk fırsatta bunu bir solo olarak çalışmama sebep oldu. Solo versiyonunu sahnelediğim ikinci süreçte dahi sonuna karar vermedim.

İkinci denediğim skor ise yine daire formunda iki bedenin yan yana daireyi arşınlarken birbirlerine temaslarını ve başka bir dinamik olarak yürüme hızını

zamanla arttırmalarından oluşuyordu. Mümkün olan en uzun süre alınarak bu hız ve iki beden arasındaki kontak noktaları birbirlerine eşit iki yükün birbirini itmesi gibi iki kişinin birbirlerinden uzağa püskürtülmesinin öngörülmesiydi.

İki dansçıyı daire etrafında yan yana konumlandırarak yürümeye devam ederken birbirleriyle temas etmelerini araştırmaya başladık. İlk kez normal yürüme hızından yavaştan hızlıya doğru artan bir hız yapı olarak devreye girmeye başladı. Yan yana yürüme; kendi yürüme rotalarını tutmaya devam etmelerine rağmen hızı arttırmaya ve birbirlerine dokunmalarının yoğunlaşması ve kuvvetlenmesiyle de birbirlerinden uzağa doğru savrulmalarına neden oldu. İki beden dairede yan yana dokunmanın yoğunluğunun artmasıyla birbirlerinden öteye püskürtme olarak tanımlayabileceğim bir kuvvette, uzun bir zamana yayılan bu yapıda birbirlerinden ayrılmaya başladılar. Bu yapı uzun bir zaman dilimine yayılan dönüşümün oldukça net bir biçimde görünür olmasını sağladı.

İlk skorda kararlı bir dikeylik, sabit bir yürüme hızı ve yalnızca bir performansçının adımlarını azaltması gibi oldukça sınırlı ve minimal bir yapı vardı. Bu skorda ise yine cüzi olmakla birlikte, giderek artan hız ve iki kişinin birbirine temas olasılıklarını araştırması gibi yönergeler belirlenmişti.

3.1.1. Şehri Arşınlayan Beden

Küçük bir anımsama alanı yaratalım. Taksim Meydan'ında olduğunuzu hayal edin. Ayakta dikiliyorsunuz. İsteddiğiniz bir tempoyla Tünel istikametine doğru yürümeye başlayın. Dışarıdan kendi bedeninizi kuş bakışı hayal etmek yerine, kendi gözlerinizden geçtiğiniz mekanı takip edin. Bu hayali yürümede etrafınızda fark ettiğiniz şeyleri bir kenara not edin. İlk gerçek yürümenizde hayali yürümede gördüğünüz şeylerle karşılaştırın.

Dikiliyorum. Sanırım tam sol çaprazımda tramvay durağı var. Sağ tarafımda daha önce pek fazla dikkat etmediğim bir minare, galeri yazdığını düşündüğüm bir tabela ve tozu silinmiş bir taş yapı görüyorum. Sol tarafta hamburgerciler var eskiden çokça buluşulduğunu düşündüğüm yer artık pek o tarafa yaklaşmadığımı fark ediyorum. Yürümeye başlıyorum. Yüzümü İstiklal Caddesi'ne doğru verirken tam sırtımda Taksim Anıtı ve arkasında da Gezi Parkı beliriyor. Omurgamın sol yanından Atatürk Kültür Merkezi'ni görüyorum. Yürüyen ve aynı zamanda duran bir sürü insan. Anıtın çevresinde bir süre dans ederken giydiğim ve rahat ettiğim çorapçılar var.

Taksim Meydanı'nda durduğum, meydandan geçerken yürüyen bu bedenlerin etrafını nasıl dönüştürdüğüne, mekana nasıl bir hafıza taşıdıklarına dair soru sorduğum yerd. Konumu ve hafızası itibariyle çok yoğun olan bu mekan aynı zamanda yaşadığım semt olmasıyla da her gün aylıklığımı (*flaneur*) deneyimlediğim yer olmuştu. İnsan akışının oldukça yoğun olmasının bir semti nasıl bu kadar hızlı dönüştürebileceğine şahit oldum. Ben bu değişimi nasıl gözlemleyebilirdim, nasıl yakalayabilirdim?

Sanırım yürüyen bedenlerin yeni sesler, yeni bir hafıza ve anıyı taşımasının hızının çok yüksek gözlemlenebildiği bir zamandı. Giderek sesler, görüntüler değişmeye ve insanlar bu yeni durum içinde kendilerini konumlandırmaya çalışıyorlardı. En azından benim deneyimim böyle oldu. Tabi ki burada İstanbul' u mesken edinmiş bir ailenin bireyi olarak yine ve yeniden ait olunan yere dair sorular gündeme geldi.

Geçmiş ve belki de ilkel olana özlemle stüdyonun zemininden sokağa taşan bedenim, yaşadığım kentin dokularında ve kodlarında geçmişin izlerini aramaktaydı.

Bunu net bir tanıma oturtamayacağım gibi her provada stüdyo dışına çıkıp yürüdüğüm bir periyod mutlaka oluyordu. Hızla değişen kentte yürümenin yaya

olarak zaten zor olduğu ama belki 1990' lar İstanbul' una kıyasla daha da karmaşıklaşmasıyla aylaklık bir hayal oldu. Aylaklıkla kurduğum ilişki tam olarak bana ait olmayan bir tür özlem, melankoli ve nostalji kavramlarını açığa çıkarıyordu. Bu çerçevede şehri arşınlarken (başka ülkelerde ve başka şehirlerde de geçerli olmakla birlikte) kendimi var olan değişimi algılamaya bırakamayarak, bulunamayacağının çok kesin olduğu bir geçmişi arama duygusunun hakim olduğunu söyleyebilirim.

Şehirde yürüme pratiği üretimim için ilham verici oldu. Yürürken bedenim ve tinin derinliklerine yapılan yolculukla kişinin kendini arayışı-keşfetmesine dair bir süreç açılırken, yürürken gözün şehrin değişimini deneyimlemesi performans içinde bedenimi tekrardan böyle bir deneyime konumlandırmama sebep oldu. Aynen şehirde deneyimlediğim gibi gören göz geçtiği bir yeri algılayamadan yalnızca hareket edecekti.

3.1.1.2. Bir Aylak

Walter Benjamin, son ve tam olarak tamamlanmayan Pasajlar (Passagenwerk) adlı çalışmasında, Baudelaire etkisiyle yürümeyi kültürel bir edim olarak yapılandırmasından söz eder. Bu edim kentli bireyin şehrin dönüşümüyle kalabalıklar içinde yalnızlığını deneyimlemesidir. Bu yalnızlık “flanör”, Türkçe' siyle “aylak” olarak tanımlanır.

“Kelime, ancak on dokuzuncu yüzyılın başlarında yaygın kullanıma kavuşmuştur ve kökeni muğlaktır. Priscilla Parkhurst Ferguson, “eski İskandinav dilinden (*flana*, *courir etourdimment ca et* [sersem sepelek oraya buraya koşmak])” geldiğini söylerken, Elizabeth Wilson'a göre, “On dokuzuncu yüzyılın *Larousse Ansiklopedisi*, terimin İrlanda'da ‘*libertine*’ [sefih] anlamına gelen bir sözcükten türetildiğini öne sürüyor. Larousse'un bu baskısının yazarları, aylak dolaşan, zamanı boşa harcayan biri olarak tanımladıkları flanöre özel, uzun bir makale yazmışlardı. Flanörü, kentlilerin yeni boş zaman uğraşları olan alışveriş yapmak ve kalabalıkları izlemekle bağdaştırmışlardı. Taşra kentlerinin sahnesi onun

gezintileri için fazlasıyla kısıtlı kalacağından, flanör sadece büyük kentlerde var olabilir, diye vurguluyordu Larousse.”²⁸

Flanör hiçbir zaman tam olarak tanımlanmamış; çoğunlukla kalabalıklar, yalnızlık, yabancılaşma, gözlem, yürüme ve pasajlarla bağdaştırılmış ve büyük ölçüde edebiyata konu olmuştur. Benjamin’in çoğu kez “asfalt botaniği yapan” diye betimlediği kenti keşfe çıkan flanör Paris’in pasajlarında hayat bulmuş, daimi yabancı olarak kalacak kalabalıklar arasında dolanmayı kendine mesken edinmişti. Geçici olanı yurt edinen bu kentli gezgin Baudelaire tarafından “Nasıl ki, hava kuşun, su da balığın diyarıysa, kalabalıklar da onun diyarıdır,” şeklinde tanımlanmıştı.

Flanör gözlem yaparken düşünür, düşünürken yürür. Etrafına bakıp dururken gözün etkinliği kulağın önüne geçer ve yürüme eylemi bir düşünce üretimi pratiğine dönüşür. “*Flâneur*’de baskın öge, bakınmanın verdiği zevktir. Bu bakınma, bir gözlem düzeyinde yoğunlaştığında, ortaya amatör dedektif çıkar; aynı bakınma bir şey anlamadan bakmayla sınırlı kaldığında *Flâneur*; bir *badaud*’ya dönüşmüş olur.”²⁹

Sokağa taşmak bulmak için değil aramanın kendisinde kaybolmaktır. Aylak toplumun yarattığı her etkiden sıyrılmak ve bir başkası olma özgürlüğünü yaşar adımlarında.

“New York ya da Londra’ da tek başına yürüyenler, kenti bir atmosfer, mimari ve rastgele karşılaşmalar biçiminde deneyimler; İtalya ve El Salvador’ da gezinti yapanlar yolda arkadaşlarını ya da kur yapacakları kişileri bulurlar; yapılan

28 Rebecca SOLNIT, *Yol Aşkı: Yürümenin Tarihi*, Çev. Elvan Kıvılcım, 286.

29 Walter BENJAMIN, *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, 163.

tanımlara göre ne tek başına ne de sosyal olan flanörse Paris' i, kalabalıklar ve ürünlerin sarhoş edici bir bolluğu olarak deneyimler ve sınırlarında dolanıp durur.”³⁰

Peki İstanbul' da bir aylık neyin peşinden gider? Ne gibi karşılaşmalar yaşar? İstanbul' dan geçip giden bir adam, bir yolcu gibi hissediyorum. Gelecek şeylere ve şu anda olup bitene yabancıyım.

Yürümenin bedenimi bir mekanda konumlandırmaması, fotoğrafta flu çıkmış bir beden gibi geçtiği yerde bedeni tanınmaz kılarak varoluşu ve yalnızlığı çağrıştırıyor.

Yürüyen bedenin seyri bedenin mekandan sürekli olarak geçişiyle seyircide benzer bir his yaratarak kişiyi hiç bir zaman konumlandırmayarak belki de yanılısamaya dönüştürüyor.

Ucunun yakalanamadığı bu hızlı dönüşüm ve silinme eserimi oluştururken performansçının mekanda hiçbir şeye odaklanmadan gözün seyrini mekanda sürekli ilerleyen bir odağa doğru yöneltti. Değişen tabelaların izinin sürülemeyeceği gibi göz eseri eylerken mekanda hiçbir yere odaklanmayarak herşeyin silindiği, flulaştığı ve aynı zamanda netliğini yitirdiği bir hale geldi. Göz hiçbir noktaya doğru bakışını yöneltmeyerek, adeta mekanı göremeyecek kadar geçtiği yere boş bir bakış atıyordu. Burada çaba gözü bir an olsun bile bir noktaya odaklamamaktı.

İnsanın bir kenti mesken edinmesi için o kentin sokaklarında, kıvrımlarında yürümesi ve her tabelanın, çerçevenin ya da ayrıntının ona birşey söylemesi gerekir. Bir şehre ait hissedebilmek için o şehrin simgelerini öncelikle görebilmek gerekir.

30 Rebecca SOLNIT, **Yol Aşk: Yürümenin Tarihi**, Çev. Elvan Kıvılcım, 288.

Şehir, insanı kendi üzerinde yürümeye ve böylelikle kendi üzerinde izini bırakmasına izin vermelidir. Bir şehirde hiçbir şey satın almaksızın sadece yürüyebilmeli ve açık iç mekanlarına sokulup tekrar çıkabilmek gerekir.

Beyoğlu'nda kalan birkaç eski pasaj, ara sokak ve geniş bir iç mekan olmasıyla Salt Galata, aylıklığın kendini pasajlardan alışveriş merkezlerine doğru yönelen gerçekleştirme biçimine direnmemi hafifleten mekanlar oldu.

“Benjamin, on dokuzuncu yüzyılın başında kentler ilk kez sakinlerine bile yabancı gelecek denli büyüüp karmaşıklaştığında flanörün ortaya çıktığını ileri sürer.” diyor Rebecca Solnit Yol Aşkısı: Yürümenin Tarihi adlı kitabında.

Artık tam olarak neyin değiştiğini ya da değişmekte olduğunu bilmiyorum. Bedenin mekana ait olmaya duyduğu özlemin kodlarını bu birbiri üzerine eklemlenen dönüşüm ve hızla kaybettiğimi hissediyorum. Kentin geçmişine dair anıları tutma çabası belki de yaşadığım kentte ideal olarak yaşamının olasılıklarını sunuyor. Fakat bu çaba gelecekle başa çıkmayı da zorlaştırıyor. 28 yaşında biri bu denli bir nostalji duygusu içinde ne arıyor?

Her şehir çoktan birileri tarafından yitirilmiş. Her şehrin çoktan yitirildiğini hissediyorum.

3.2. İkinci Faz “HOŞGELDİNİZ”

2015 yılında Belçika’da düzenlenen Europalia Festivali Türkiye’yi konuk ediyordu. Yıl boyunca çeşitli sanat disiplinlerinden sergiler, sunumlar, gösterimler yapılacaktı. Dans alanında projeye dahil olmam için o dönem herhangi bir başvuru yapmadan workspacebrussels’in sanatsal direktörü olan Marnix Rummens tarafından konuk sanatçı programına davet edildim. Marnix’ in tam olarak beni neden seçtiğini tam anlayamadım. Aynı zamanda Belçika’da önemli bir dramaturg olan Marnix

Rummens bu tanışıklığın ardından sanatçı olarak beni hayatta en çok destekleyen kişilerden biri oldu. Türkiye’ de iş üretmekle ilgili yaşadığım güvensizliklerin aksine içimden her ne geliyorsa ortaya koymamla ilgili verdiği destek ve değer çok büyük oldu.

İstanbul’ da iki dansçıyla başladığım yürüme süreci bu iki dansçının dairede yalnızca yürümesi ve performansçılardan birinin adımlarını azaltarak, bir diğerine yaklaşarak, tamamen temas haline geldiğinde performansın sona ermesini kapsayan bir skora doğru daralmıştı. Yürümeyle ilgili yaptığım araştırmayı hala sonlanmamış hissettiğimden konuk sanatçı programına sunduğum öneri bu kavram üzerine tek başıma çalışmak yönünde oldu.

Kaaistudio’s’ ta yirmi günlük bir prova sürecine girdim ve bu süre zarfında Marnix Rummens’ ten dramaturjik destek alırken alandaki diğer sanatçılarla da paylaşım fırsatı yakaladım. Bu geri dönüşleri ileride detaylandıracağım.

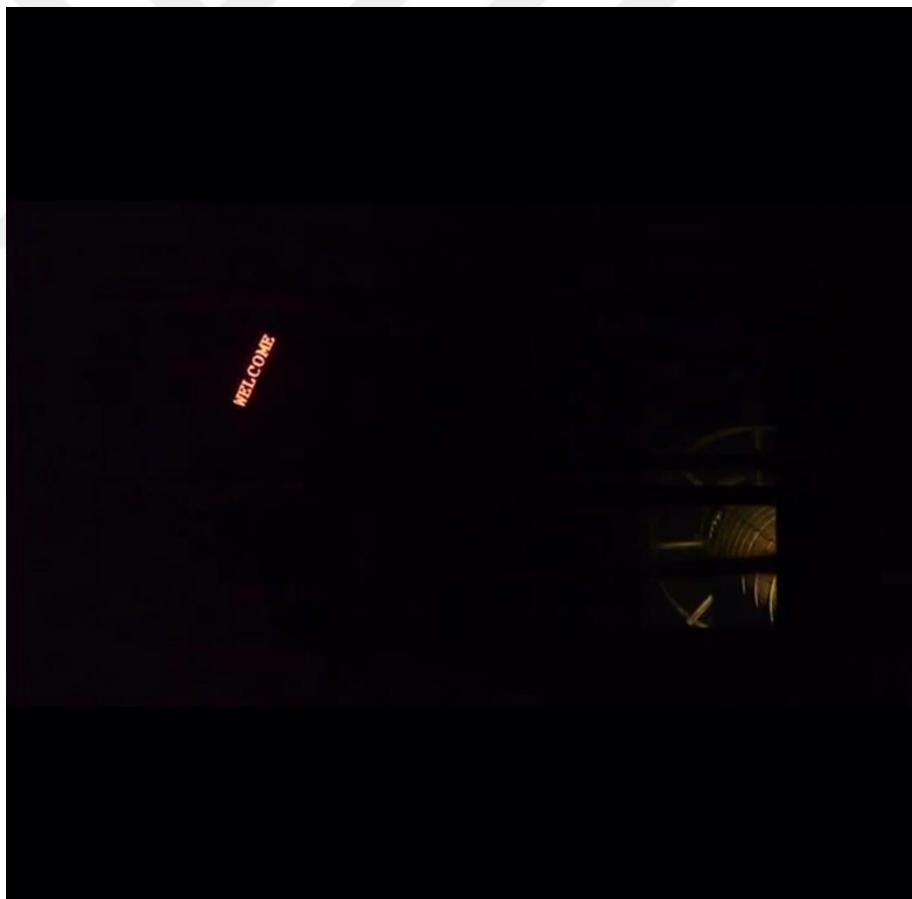
Aynı zaman diliminde farklı mekanlara yayılan bir üretim ortamı farklı disiplinlerden gelen insanların metodlarını algılama, düşünme ve paylaşım fırsatı yarattı. Kendi araştırmam için risk alabileceğim bir alana girmiş oldum. Rummens’in farklı disiplinlerden sanatçıları yan yana getirme açıklığı düşünme pratiğim hem arayışlarıma cevap oldu hem de ufku genişletti.

Proje workspacebrussels, Kaaitheater, Europalia ve Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı ortak projesi olarak 01.11.2015 ve 20.11.2015 tarihleri arasında gerçekleşti ve 11-12.12.2015 tarihinde Kaaistudio’s’ ta gerçekleştirdiğim iki performansla sona erdi.

Araştırmamın özellikle yürümenin kendisini bir performans olarak aldığım bu döneminde, yürümenin bir stüdyo ortamında çalışılması, performatif ya da koreografik bir yapı kurulmasının belirliliği ilk olarak seyirci ve performansı eyleyen

arasındaki ilişkiyi düşünmeye sevk etti. Bu ilişkiyi bir algılayan ve algılama sürecine konu olan bir yürüyen beden olarak tanımlamaya başladım. Algılayan yani seyirci ve mekanda sürekli olarak yürüyen beden arasındaki ilişki nasıl olmalıydı?

Bu bağlamda düşündüğüm ilk şeylerden biri seyirciyi nasıl bir alana davet etmek istediğimdi. Beraberimde götürdüğüm led tabela aracılığıyla seyirciye ‘HOŞGELDİNİZ’ diyordum. Seyirciyi katı bir alana yerleştirmek yerine önceleri rahatlıkla girip çıkılabilecek bir seyirci yerleşimi üzerine düşünmeye başladım. Çünkü seyircinin konumuyla ilgili bir ısrar yaratmaktansa çıkmak istediklerinde de rahatlıkla bunu yapabilecekleri bir alan açmak istiyordum.



Resim 3.1. Cam tavana yansıyan led tabela görüntüsü- Kaaistudio's (2015)

Seyirci açısından devamlı olarak yürüyen bir bedene odaklanılmasını bir tür davet/çağrı olarak tanımlıyordum. Bu davet beraberce konsantre olacağımız, yavaşlayacağımız ve görme eyleminin kendisine odaklanacağımız bir alandı. Mümkünse bu tekrarın algıyı hafifletmesi, seyirci ve performans arasındaki genel geçer beklenti dinamiklerini azaltmasını istiyordum.

Hareket elbette ki insan gözü için en dikkat çekici uyarıcıdır. Bu uyarıcı gözü mümkün olan en uzun süre aktive ederse nasıl bir algılama işlemi başlar? Gözün yalnızca bir duyu organı olmasının dışında, işleviyle eş zamanlı olarak başlayacak olan bir düşünme eğilimi izleyeni hem duyuşsal hem de düşünşel yönden nasıl bir noktaya taşır? Bu soruların cevabı yalnızca izleyenlerin geri dönüşlerinde anlaşılabilir. Fakat bu soruları soruyor olmak kendi bakış açımın varlığıyla birlikte yalnızca duyuşların araç olduğu bir anlatı yaratmaya dair heyecanımı arttırmıştı.

Hareketsiz bir mekanda yürüme göz için yalnız ve en büyük değişim olacağından algıyla bağlı olarak yürümenin kendisinin yalınlığının deneyimlenmesi dışında algı için başka bir deneyimleme alanı olamayacaktı. Böylelikle durağan mekan ya da hareketli beden gözlemlenebilir tek prensip olacaktı.

Oldukça kapalı skorlar üzerine çalışıyor olmak süreçte fazlasıyla zorlanmama sebep oldu. Mekanda uzun saatler geçirerek prova yapmama rağmen zaman zaman dışarıya çıkıp şehrin çeşitli yerlerinde yürümeye devam ediyor ve mekan değiştiriyordum. Bu dışarı çıkışlar yürümenin düşünşel de bir edim olarak projedeki varlığını hatırlatıyor ve aynı zamanda aylıklıkla şehri arşınlarken bana nefes aldırıyordu.

Şehirde yürüme kendi üretim pratiğimde bana oldukça alan açtı. Tekrar eden bu eylemin düşünşel yaratıcılığa dair getirdiği bilgiler sürecin her kısmında yeni olasılıkları düşünmeme sebep oldu.

“Bir süredir kendimle çalışmanın zorunluluğundan konu açılıyor. Kesinlikle zor oluyor ama bu sefer muhtemelen en başından beri kendime bir şey üretmekle ilgili bir skor koyduğumdan sürecin her aşaması oldukça üretken geçti. Buradaki üretim sadece stüdyoda geçirdiğim altı-yedi saatte ortaya bir ürünün çıkması değil aynı zamanda sanatçı olarak eğilimlerimi, düşünce biçimlerimi ve en önemlisi yaratıcı ben’le icracı olan ben arasında nasıl köprü kuracağım üzerine soruları deneyimleyerek geçti. Belki bu bahsettiğim iki benlik arasında büyük bir fark yok ya da böyle iki kavram da yok ama alışkın olduğum koreograf ve dansçı-performansçı ilişkiselliğiyle bu görevlerin tek bir kişide toplanmasında oldukça geniş bir ilişkisellik var. Dolayısıyla bu bir yöntem üretmeye ve özellikle kendimi üretmeye yönlendirecek araçları ve motivasyonu aramaya ve bulmaya vesile oldu. Dolayısıyla kendimle çalışmak ben’de oldukça iyi bir etki yarattı.”

Yürümeği üretici bir pratik olarak kullandığınızda ne gibi fikirlerin devreye gireceğini kestiremiyorsunuz. Açık bir bilinç akışı gözlemlerinizi ve o sırada çalışmakta olduğunuz kavramlar arasında bir ilişki kurmaya başlıyor. Bunun sonucu olarak ortaya çıkan kavramsal düşünce tahmin etmeyeceğiniz şeyler oluyor. Seyirciyi ‘HOŞGELDİNİZ’ tabelasıyla bir alana davet ederken yürüme de her türlü fikri misafirperverce davet ediyordu ve bu da beni kendi içimde neyi nasıl kullanacağıma dair büyük tartışmalara götürüyordu.

Brüksel’deki deneyimim şehirde gezinirken bana dünyanın sonunun geldiğine dair hisler getirdi. Bu şehre daha önce defalarca gelmişim ama bu sefer sokaklarda gezinirken bir kapanış partisinde olduğumu düşünüyordum.

Yürümeği herkesle iletişime geçmek için kullanmak ve dünyanın gidişatıyla ilgili Kızılderililerin haberleşmek için dumanı kullanmaları gibi bir çağrıya dönüşürebileceğim hissine kapıldım. Mekanda ısrarla bir alanı arşınlayan bu beden

bir çağrıda bulunabilir mi? Beden yürürken bir hamburger yiyecek, etrafı çöpe çevirecek, dünyanın sonunun geldiğini algılayacak ve yardım isteyecekti.

Bu fikirle ilgili belki bir metin ya da şiir kullanabileceğimi düşünerek araştırmaya başladım. Skeeter Davis için 1960' larda Arthur Kent ve Sylvia Dee tarafından yazılan 'The End of the World' adlı bir country pop şarkısı buldum. Bu parçayı günlerce yürümeyle birlikte nasıl kullanacağımın yollarına baktım. En sonunda ileride bir performansta kullanılmak üzere rafa kaldırdım.

Sunum biçiminde hikayesel olmaya dair bir eğilim hiçbir zaman hissetmedim. Arka planda bir hikaye varsa ya da kendi iç dünyamda bir hikayesellik belirmişse bunun yapıyı kuvvetlendirmesi dışında seyirciyle paylaşılan bir uyarıcı olmasından bu süreçte her zaman kaçındım. Ürünü ortaya çıkaran sürecin final prodüksiyonda görünür olmasındansa süreçte beliren her kavramın çok basit bir formda birbiri içinde erimesini tercih ettim. Bunun Türkiye çağdaş dansı, anlatı eğilimi ve beklenti pratiğine karşı bir manifesto olduğunu da söyleyebilirim. (Tamamen kendi ön yargım olmasını açık bırakıyorum) Tabi ki bu süreci İstanbul' dan sonra Brüksel' de geçiriyor olmak da bu sadeliği ortaya koymamı destekledi. Sadece bedenin görünür kıldığı bir daire etrafında yirmi dakika boyunca yürüyordum ve izleyenler tarafından bireysel olmakla birlikte alımlanan bir şey oluyordu. Bu hareketin ya da manifestonun çağrıştırdıkları üzerine uzun uzun sohbet etmek oldukça tatmin edici oluyordu.

Aynı zamanda bu alan dünya üzerinde binlerce insanın yer değiştirmek zorunda bırakıldığı bir dönemde zihinlerimizde bir tartışma alanı açar mıydı?

İlk kez bunu Brüksel sürecinin ardından İstanbul'daki gösterimin hemen öncesindeki bir provada Duygu Güngör ve Aslı Öztürk ile paylaşmama rağmen içimde bir yerlerde insanları bir mekana davet edip yürüten bir bedenin çağrıştırdıklarını göstermek istiyor ve misafirperverlik kavramıyla yüzleşmelerini

istiyordum. En nihayetinde Brüksel' e bir led tabelayla gitmiştim ve yürüme boyunca 'HOŞGELDİNİZ' yazısının akmasını hayal ediyordum. Bunun bir sebebi olmalıydı. Not defterimin son sayfasında 'yürüme eylemine odaklanarak bu yer değiştirmelerin etkisine aracı olmak' ve ne kadar güç olduğunun altını çizmeden durumun kendisini düşündürmeye yöneltmek hedefiyle süreci kapatmışım. Bir sonraki işime zemin olacak ayrı bir notta ise 'Protesto pankartıyla yürüyebilirim' demişim.

Bu eylemin soru sorulan ve onu masaya yatırarak üzerine tartışılan bir alan olma olasılığını açık tutarak soruyu ne gibi kodlarla yaratabilirim üzerine denemeler yaptım. Mesela dairede uzun bir süre yürürken sadece bir hamburgerin yenişi gıdayla ilgili bir soru yaratabilir miydi?

Bu uzun yürüme için çeşitli bölümlere ayırarak her bir yürümede başka bir temanın varlığı üzerine düşünmeye başladım. İlk fazdan gelen bedenin sesi taşınmasına dair fikri ilk sıraya koymuştum. Seyircinin mekana sakince davet edilebilmesi için ses ve yürümenin yan yanılığının iyi bir giriş olduğunu düşünüyordum. İkinci bölümde ise bir hamburgerin yendiği ve gıdayla ilgili bir sorunun ortaya atılmasını ekleyebilirim diye düşünmüştüm. Hamburger yemenin ardından ortaya çıkacak çöp bir diğer bölümü çağırabilir ve böylelikle materyal dönüşerek yeni anlamlandırmaların önünü açabilir diye düşünmüştüm.

Yürümenin bir stüdyo ortamında uzun süreler deneyimlenmesi, etrafınızda değişmeyen bir mekanın olması etkisiyle bedendeki arşivin ani değişimlerinin açığa çıkmasının deneyimlenmesine neden oldu. Bir daire içinde sürekli olarak yürüyen performansçı mekanda bilgi akışı, eylem ve sesle dolu hayali bir mekan yaratır. Yürüyen beden işgal ettiği alanda sesle birlikte bir kompozisyon yaratır. Bu bilgiyle, sesle ve eylemle dolacak kompozisyon yürüme araştırmasının temelini oluşturdu ve performansta yalnızca bu bölüme odaklanıldı.

Tek kişilik çalışma sürecim birinci fazdaki sabit hız ve dikeylikten, hızın değiştiği ve yere uzanma eyleminin birden fazla tekrarlandığı bir yapıya doğru yol aldı. Performans böylelikle üç temel prensipten meydana gelmeye başladı. Farklı hızlarda sesle birlikte yürüyen beden, çeşitli lokasyonlarda yere uzanır, dikeyliği kırar ve seyirci sesin varlığı ve yokluğunu dikeylik ve yataylık ilişkisinde deneyimler.

Seyirci bir kez sadece yüründüğünü ve yere uzanıldığını algıladığında bunun devamlı gerçekleşecek olduğuna dair bir kaniye kapılır fakat özellikle yere uzanma eyleminin ne zaman gerçekleşeceğine dair bir belirsizlik vardır. Bu seyircinin algısını canlı tutabilecek bir parametredir.



Resim 3.2. “HOŞGELDİNİZ” Kaaistudio's

Gelen geri bildirimlerden biri de yaptığım şeyin oldukça insani bir etki yarattığıydı. Bir insan yürüyor ve yere uzanıyor. Ses ve yürüme birlikteliğinin yoğunluğu yere uzanışın yok olma, ölüm ve büyük bir boşluk hissini getirdiği üzerine de geri bildirimler aldım. Proje için çıkış noktalarım her ne kadar belirtilmese de kinestetik olarak oradaydı ve seyirciyle iletişim halindeydi. Yere yatma fikrini

yürüme ve sesin uzun süreli rahat izlenebilmesi için bir ara gibi kurgulamama rağmen oluşan bu anlamlandırmalardan rahatsızlık duymadım.

Brüksel’ de yaptığım her iki performansta da seyirciye belirlenmiş bir oturma planı tahsis etmedim. Bunun yerine ayakta durabilecekleri, sandalyede ya da minderde oturabilecekleri (ki bu farklı seviyelerden izlenebilme seçeceği sunar) bir alan yarattım. Çoğunlukla seyirci sürekli yer değiştiren bedeni sabit bir açıdan izlemeyi tercih etti. Çünkü sürekli yer değiştiren beden ancak sabit bir açıdan bakıldığında rahatlıkla algılanabiliyordu. Hangi açıdan bakılırsa bakılsın aynı şey görüleceğinden oturma düzeni için yön belirlemeye gerek duyulmadı. Yalnızca yere uzandığım noktalar ve bunun seyirciyle olan mesafesinde bir farklılık doğacaktı bu da herhangi bir önem arz etmiyordu.

Beraberimde taşıdığım sesi algılamak isteyen bir kaç seyirci ise kendi mesafesiyle oynayarak bana yaklaşıp uzaklaşmayı tercih etmişti.

Performansçı mekanda konumlanmak ve bu konumun çağrıştırdığı herhangi bir mekan algısı yaratmak yerine yeri her nasılsa belli olmayan bir mekan yaratıyor diye düşünüyorum. Zaman zaman izleyenlerde yürüyen beden yerine mekanın hareket ettiği geri dönüşlerini de alıyordum.

Bu düşünce iki açıdan ele alınabilir. Birincisi öncelikli olarak etrafımdaki şartların kendim tarafından kabul edilmesi ve yürümenin yarattığı zihin akışından kalanların doğrudan araştırma için birer element olmasına izin vermem bir diğeri ise seyirci tarafından misafirperverlik kavramının yürüme üzerinden algılanması.

3.2.1. İkili Eylemler

Önceleri yürümeyi temel bir eylem olarak kullanarak başka eylemlerle bir aradalığının araştırmasını yaptım.

Normal şartlarda yürümeden de yapılabilecek bir takım eylemlerin yürüme eyleminin içinde yapılmasını araştırdım. Eserde her ne yapıyorsa yapılınsın yürürken yapılacak ve bu durumun mümkünliğünün araştırılması sağlanacaktı. Beden sürekli olarak mekanda yer değiştirmek zorunda kalırsa gündelik eylemlerini nasıl gerçekleştirir ve diğer şeylerle nasıl bir ilişkisellik yaratılır?

Yürümeyle birlikte süregelen diğer hareketlerin yürüme içine konumlandırılması sürecin her aşamasında taslak olarak kullandığım bir yöntem haline geldi. Sürecin diğer aşamalarında bir yalınlığa ulaşarak sadece yürümek, yere uzanmak gibi basit eylemlere ulaşmama rağmen sürecin her fazında yürürken çeşitli eylemlerin yapılabilme olasılıkları üzerine egzersizler yaptım.

Tüm sürece yayılan ikili eylem egzersizleri bu noktada yemek yemek, su içmek, giyinip soyunmak, konuşmak, kitap okumak, yazı yazmak gibi daha çok gündelik eylemlerin yürümeyle bir aradılığının araştırılmasını içerdi. Henüz basitliğin yeterli değeri görmediği iç dünyamda yürürken çeşitli fiziksel eylemler yaparak materyal bulma arayışında ısrar ediyordum. Yalnızca kalçamın daireler çizmesi ya da üst bedenim hareket ettirilmesi gibi o noktada işe katkı sağlamayan materyallerle oldukça uğraştım.

Bu mekan değişikliklerinden birinde bir marketten zıplayan toplar edindim ve bu topları sürecime dahil etmeye karar verdim. Zıplayan topları bedenimin çeşitli yerlerinden çıkararak mekanda yer değiştirmelerini sağladım ve her bir yere değişlerinde adım atabileceğim bir kapalı skor yarattım. Bu egzersiz ikili eylemlerin performansçı tarafından sağlanmasının aksine başka bir teşvik edici tarafından yürüme eyleminin gerçekleştirilmesini sağlıyordu. Her bir yere değişik rastlantısal bir ritim yaratmakla birlikte her seferinde farklı olasılıkları açığa çıkararak izleyenin takibini sağlayacak bir referans ve kural oluşturuordu.



Resim 3.3. “HOŞGELDİNİZ” (Prova sürecinden) Fotoğraf: Engin Irız

İkili eylemler veya bu eylemi çalışırken egzersizlerin her zaman sirkvari bir virtüöziteye doğru gitme olasılığı olduğunu tespit ettim. Bu olasılığı süreç boyunca kaçındığım ve aramakta olduğum ilişkinin dışında bir yapı olarak tanımladım. Konuk sanatçı programı boyunca dış göz olarak çağırdığım çoğu kişi tarafından görsel olarak ilginç bir skor olarak tanımlanmasına rağmen seyircinin bu eylemleri performansçı tarafından gerçekleştirilmesi beklenen bir tür kabiliyet durumu yaratabileceğini tespit ettim ve böylelikle bu egzersizleri kullanmamaya karar verdim.

3.2.2. Yürümenin Örüntüsü

İki beden herhangi bir kutsal mekan olmaksızın boşluğun etrafında bir tavaf eylemini gerçekleştiriyor. Tavaf kelimesi bu çelişkiyi yaratmak üzere ilham verici. Tavaf; kutsal bir şeyin etrafında törensel olarak dolaşma, kutsal bir mekanın etrafında dolanma gibi anlamlara gelebilir. Bu dairenin etrafında yürümenin yarattığı bir yönelme, bir niyet mevcuttur.

Bir boş manevi merkez olarak da tanımlayabileceğim bu alan sürecin her aşamasında merkeziyle etkileşimde kalarak kendini aramayı sürdürdü. Eğer eylem bu boş alanın çevresinde gerçekleşiyorsa o halde bu alan merkezine nasıl bir kutsallık tanımını aldığı sorusunu da taşıyordu.

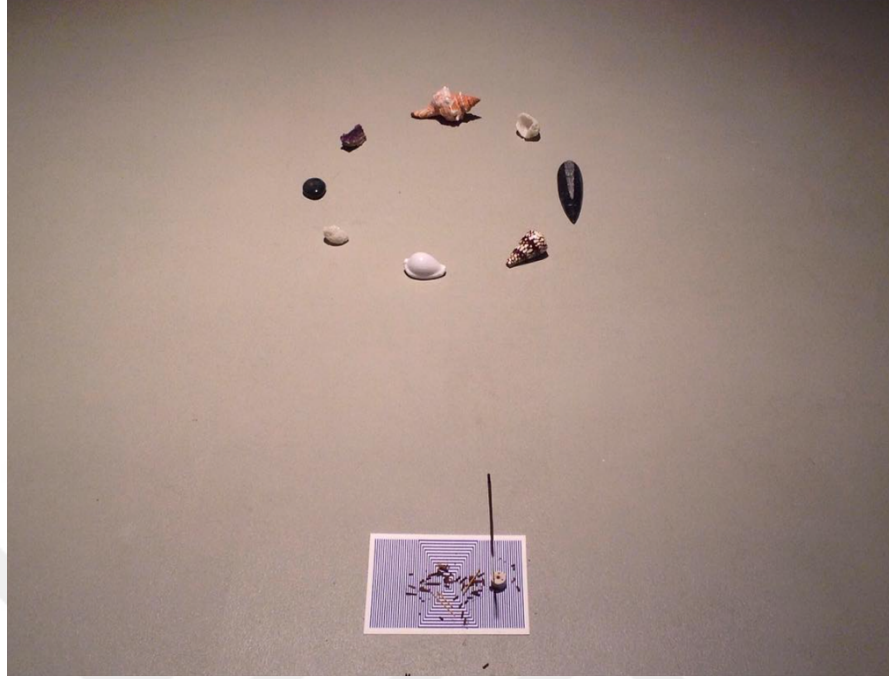
Eylemin bu merkez etrafında gerçekleşiyor olması tavaf ritüelini akla getirirken; dairenin merkezinin boşluğu inançla ilgili bir sorgulamayı da doğuruyor. İnsanlık tarihi bu manevi merkeze tanrısallığın yeryüzünde görünür olan bedenini yani mabedi yerleştirirken koreografinin merkezi boşluktan ibaretti. “Tavaf ritüelinde, kozmik döngüler üzerine sabitlenmiş mabedin mimari ve plastik sembolizmi bizatihi, döngüsel tecrübenin konusu olur: Bu durumda mabed, varlık döngüsüne (*Samsara*) tabi olan mevcudatın etrafında döndüğü alemin eksenidir; mabed, değişmez ve ilahi Yasa olması bakımından bütün kozmostur.”³¹ Mabedsiz bir boşluğu hangi mesele dolduruyordu? Ortada bir mesele yok muydu?

Kabil kitabında olduğu gibi; Kabil kardeşini öldürüyordu ve Tanrı her şeye muktedir olmasına rağmen buna göz yumuyordu. Olayın gerçekleşmesi için hem ciddi bir aktör hem de engel olmamasıyla varlığı ve iktidarıyla ilgili bir soru açığa çıkıyordu.

3.2.2.1. Dairenin Mimarisi

Daire formunda araştırma yapmak sürecin ilk aşamalarında kendiliğinden gelişmişti. Bu yönelimin belirlenmesinde iki taraf arasında bir karşılaşma ve tansiyon yaratması açısından arena, meclis, antik tiyatrolar gibi mekanlar gelirken, ilkel ve doğal olana gönderme yapmasıyla da daire dramaturjik olarak uyumlu gözüküyordu.

31 A.g.k., 47.



Resim 3.4. Brüksel’ de çalışırken ‘Meclis’ olarak sosyal medyada paylaştığım bir fotoğraf (2015)

Dairenin sınırlarında bu dönüş eyleminin arşınlanıyor oluşu ya da boşluğun etrafında yürümenin vuku bulduğu bir dairesel hareketin çizilmesi belirli bir niyet yaratıyordu. Bir merkez etrafında birbirlerine paralel olarak yürüyen iki beden hem dairenin boşluktaki mimarisini hem de zamanı görünür kılıyordu. Bu yönelim bir çok farklı inanışta farklı şekillerde sembolize edilen bir merkez fikrine heyecanlanmama sebep oldu. Merkez noktanın ifade edebileceği sembolik kavramlar tanrısal olabileceği gibi bu merkeze konumlandırılan mimari yapılar tüm insanlık tarihi için insan bedeni ve tanrısal olan arasında bir geçiş, yönelim ya da iletişim yaratır.

Sürecin başındaki daimi seyir eden, seyyar beden ve kaçak beden gibi kavramlar tekrar düşünüldüğünde Kabil'in yer değiştirmesine dair ısrarın daire formunda görünür kılınması aşağıdaki alıntıda belirtildiği üzere göçebelik ve daire arasındaki ilişki açısından önem taşıyor:

“Canlı ağaçlardan çadır veya bölme gibi yapılmış göçebe mabedleri genelde yuvarlaktır; modelleri gök kubbedir. Benzer şekilde göçebe obaları yuvarlak şekilde dizilir ve aynı uygulama Pathianlar gibi yerleşik hayata geçmiş göçebe halkların şehirlerinde de bazen bulunur. Şu halde kozmik daire-kare zıtlığı göçebe ve yerleşik halklar yansımasını bulmaktadır. Göçebe halklar ideallerini dairenin hareketli ve sınırsız tabiatında görürken yerleşik halklar ideallerini karenin hareketsiz karakterinde ve düzenliliğinde görür.”³²

Koreografide bir daire içerisinde tek bir merkez noktası olduğundan seyircinin konumu nerede olursa olsun yalnızca mesafe değişebilir fakat bu merkezle olan bağlantı değişmeyecekti. ”Manevi merkezin her yerde var olması hissi alemde de ifadesini bulur, şöyle ki yıldızlı göğün hareketsiz eksenlerine göre farklılaşan ve uzaklaşan mekan yönleri yeryüzündeki her noktada aynı şekilde birleşir ve yaklaşır; yeryüzünde gözlemde bulunan ve aynı yıldızla bakan iki kişinin görsel eksenleri, onları ayıran coğrafi uzaklık ne olursa olsun, aslında pratikte paraleldir.”³³

Bu tercih temelde seyircinin hareketsiz bir bakış açısından koreografiyi gözüyle alımladığı düşünüldüğünde de ortak bir mesafe yaratılması açısından uygun gözüküyordu.

3.2.3. Havada Asılı Kalan Hafıza

Koreografi için iki skora yoğunlaşmışken bedenim kendisiyle beraber bu kişisel arşivi ve hafızayı taşıması fikri oldukça ilgimi çekti. Beden geçtiği her yerde bir iz bırakıyor, gerisinden getirdiği hafıza ayak bastığı yerde bir etki bırakıyordu. Bu noktada çeşitli objelere bluetooth hoparlörler yerleştirerek geçmişten gelen bir sesin bu ana taşınması fikri üzerine çalışmaya karar verdim. Objeler ve beden aracılığıyla taşınan bu hoparlörler geçmişten gelen bir anın, kavramın, düşüncenin, hareketin ya

32 Titus BURCKHARDT, *Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat*, Çev. Tahir Uluç, 28,29.

33 A.g.k., 29,30.

da yine sesin gelecek zamanda yaratılan bir simülasyonu olabilir miydi? Bedeni kaldırdığımızda ya da bedeni görünmez kıldığımızda insan bedeninin, anıların ya da herhangi bir hareketin sesinin mekanda gezinmesi, dolanması, sıkışması ya da asılı kalması. Geçmişten gelen bu arşiv mekanı nasıl dönüştürür? Beden geçtiği mekanda ses aracılığıyla o anda nasıl bir etki yaratır ve görünür olur?

Bu fikir ilk olarak Gezi Parkı eylemleri sırasında yaptığım ses kayıtlarını nasıl kullanırım diye düşünürken, bu sesleri bir çantada başka bir şehrin meydanına taşıma fikri üzerinden doğmuştu. Herhangi bir bilgi bütünü ses aracılığıyla nasıl aktarılırdı? Çeşitli objelere hoparlörler yerleştirerek onların ses aracılığıyla mekanda gözün işleviyle görülmelerinin dışında ses aracılığıyla da duyulabilir olmalarına dair bir fikre çok heyecanlanmama sebep oldu.

3.2.3.1. Sesin Taşınması

Bu fikir belki performatif bir kamusal alan performansına dönüşebilirdi. Sahne için iki kişiyle çalışmaya başladığımda kaydedilmiş sesler yerine tasarlanmış sesler kullanmayı denedim. İki kişinin daire etrafında yürüdüğü süreç boyunca sesin mekanda taşınması fikrini çeşitli şekillerde deneyimlemeye başladık. İki minimal besteci La Monte Young ve Simeon Ten Holt bu süreçte minimalizm içine konumlanan fakat birbirinden oldukça ayrıksı duyulmalarıyla iki karşıtlığın yan yanlığını deneyimlemem için kullandığım iki besteci oldular.

Beden aracılığıyla sesin taşınması fikri üzerinden belirli bir noktada karara bağlanmayan araştırmalar yapmaya devam ettim. Brüksel'de solo olarak misafir sanatçı programına gideceğim belli olduğunda Türkiye' den Tuna Pase' yle bu konuda çalışmaya karar verdim. Henüz tek kişilik bir skor yazılmadığı süreçte Tuna' yla çeşitli doğaçlamalar yaptık. O aşamada yürüdüğüm örüntüye çeşitli ses tasarımları yazdı. Tuna'yla ortak bir dil yaratamadık ve sonuçta çalışmamaya karar

verdik. Ben yürürken o doğaçlama yapıyordu fakat kullandığı sesleri kendi konseptimle dramaturjik olarak oturtamıyordum.

Brüksel' de çalıştığım evrede uzun yıllardır dinlediğim La Monte Young' ın drone müzik bestelerinin bu kompozisyonu yaratmadaki etkisini keşfettim. Değişimin ve dönüşümün minimal müzikte olduğu gibi belirli bir zamana yayılmasına dair yaptığım araştırma daha sonraları La Monte Young' ın drone müziği 'belirli bir tonu-notayı sürekli ve sönümsüz olarak sürdürmek/devam ettirmek' tanımlayışında olduğu gibi basitleşerek sadece yürümenin kendisine yöneldiğimi söyleyebilirim. Yürüme de aynı drone müzikte olduğu gibi belirli bir devri sürekli olarak tekrar ettirmek olarak tanımlanabildiğinden bu ilişkinin oldukça belirleyici olduğundan söz edebiliriz.

Araştırmamı sessizlikte de deneyimlemekle birlikte, iki kişiyle çalışırken çantayla taşınan ses burada bedenim kendisine eklediğim hoparlörlerle doğrudan bedenden gelmeye başladı. Brüksel'de neden drone müzikten bu kadar etkilendiğim üzerine çok düşünme fırsatım oldu. Kanadalı sanatçı Tim Hecker' ın albümleri tek başıma çalışırken bana eşlik eden ve bedenim aracılığıyla mekanda taşıdığım sesler oldu. Tim Hecker La Monte Young' dan bu güne seslerin, gürültünün ya da müziğin uzun süreler boyunca havada asılı kalmasını onurlandıran bir ses sanatçısı ve müzisyen. Ortam seslerinin ve güçlü melodik yapıların içe içe geçerek okyanussal bir ses dalgasına dönüştüğü Norberg(2007) albümü yirmi dakiki boyunca hiç kesilmemesiyle bir kafa sesi gibi sesin bir arşiv olarak varlığını projem için destekledi. Brüksel'de yaptığım iki performansta da bu albümün ilk on dakikasını kullandım.

İstanbul' a döndüğümde yine bir adım atarak sesle ilgili bir işbirliğine girmek istedim. Ahmet Kenan Bilgiç' le stüdyoya girdik fakat yine dramaturjiyi destekleyen bir çalışma yolu bulamadık. Müzisyenlerle yaptığım çalışmalar bana daha çok

yürüyen bedene eşlik eden müzik tasarımları gibi geliyordu. Kendi çıkış noktalarımı izleyen bir dramaturjiyle ses tasarımı yapılsın istiyordum.

William Basinski' nin bir saatlik drone temelli ambiyans müziği Silent Night(2004) bu sefer daha yalın ve belirli tonları havada asılı bırakarak İstanbul'daki iki performansına eşlik etti. Bu performans sırasında seyircilerden biri gözlerini kapatarak kendisini yaklaşan ve uzaklaşan sesi dinlemeye bıraktığını dile getirmişti.

3.3. Üçüncü Faz

Belçika' da geçirdiğim çeşitli residency süreçlerinde Marnix Rummens' in artistik direktörlüğünde hibrid biçimleri deneyimleyen ve araştıran sanatçılarla yan yana geldim. Böyle bir sanat üretim ortamına düşmem şaşırtıcı olmadı. Sanat pratiğimde yoğun sorular ve sorgulamalar içindeydim. 2011 yılında Çağdaş Dans Bölümü' nden mezun olurken bir koreografi yapmam gerekirken dönemin büyük bir bölümünü çeşitli yerleştirmeler yaparak geçirmiştım. Sanat üretmek istiyordum fakat bunun aracı her zaman koreografi olmak zorunda mı diye gidip geliyordum. Başka malzemeler ve biçimlerle oynamak ve koreografi medyumunun gereklilikleriyle yola çıktığım kavramları gerekmedikçe yan yana getirmek istemiyordum. Biçim süreçte belirlenen bir şey olabilir miydi?

2018 yılında başladığım “Eski tören için yeni cilt”e başlarken bir müzik albümü, mekan spesifik bir performans ya da bir atölyeye, vb. dönüşebilir mi diye sorularıyla yola çıktım. Finalde koreografi medyumunu görünür olmaya başladı. O zaman onun gerekliliklerini sorgulamaya, onlarla çalışmaya, gerekirse alt üst etmeye çabalamak için nedenlerim oldu.

Dans bölümünden mezun olduğum, aktif olarak dans etmeme rağmen sanatçı olarak kendi üretim biçimimin arayışlarında çatıştığım bir dönem muhtemelen sorgulamaya değer fakat daha net artık. Bu süre zarfında başka medyumlara

yakından bakarak (Belçika deneyiminde olduğu gibi) sanatsal pratik hakkında düşünmemi gerektiren alanlarda yaşama olanağını buldum.

Bu bağlamda *pureland'* e dönüşen bu video da benim için hala koreografik olarak adlandırılacak bir yapının nasıl alımlanacağını belirlediğim bir mekana yerleşti. Koreografinin alımlanması için en uygun koşullar nedir? Bu sorunun cevabından yola çıkarak geleneksel seyirci performansçı mesafe, konum ve biçimini dönüştürmem gerekti. Bu düzene ihtiyacı var mıydı işin? Eğer yoksa başka bir kurulumda alımlanmasında ısrarcı olmalıydım.

Hiç gösterimi yapılmamış bu iki kişilik performansın ne zaman video medyumuna aktarılacağına karar verdiğimi hatırlamıyorum. Bedene yeni bir bakış getiren drone' lar aracılığıyla çekilen insan bedeni fotoğraflarında olduğu gibi koreografinin çok uzak bir mesafeden alımlanmasını olan bitene uzaktan bakışımızı andıracak bir biçimde hayal ettim. İnsan bedenini yeni bir açıdan görme olanağı sunan drone aracılığıyla çekilmiş fotoğraflar bu video için de ilham olmuş olabilir.

Bedenin böyle görünebilirliğini sağlamayı düşündüğüm sırada birlikte çalıştığım dansçı işbirlikçim Harun Kocabiçak tarafından Tuz Gölü önerildi. Hedefim iki bedeni herhangi bir mekan algısından soyutlayarak beyaz bir alana konumlamaktı. Bunu anlamak için video çekiminden tam bir yıl önce mekanı görmek üzere yola çıktım. Tuz Gölü'ne vardığımda belirli bir mesafeden insanların küçük birer nokta olarak gördüğümde oldukça şaşırarak duruma sevindim. Çektiğim bir kaç fotoğrafta dahi istediğim etkiyi aldığımı fark ettim. Aynı zamanda çekimin tek bir seferde tüm performansı kapsayacak şekilde gerçekleşmesini ve herhangi bir post-produksiyon gerektirmemesini arzuladım.

Tuz Gölü'ne mekanı algılamak için vardığımda güneş tam tepedeydi ve güneş gözlüğü olmaksızın etrafı görebilmek mümkün değildi. Devasa bir beyaz alan güneşi olduğu gibi çekiyor ve her şey parlıyordu. Aynı zamanda sıcakla birlikte tuz bedende

suyun çekildiği bir his yaratıyordu. Bu izlenim iki kişinin dairede yürütmesinin zor olabileceğini hissettirdi. Video çekimi için yalnızca bir gün ayırmak ve o günde istediğim sonucu almak istiyordum.

Video çekimini yapmak üzere herhangi bir prodüksiyon yardımı olmaksızın projeye başladığımdan tam beş yıl sonra performansı gerçekleştirdiğim Harun Kocabıçak' la birlikte yola çıktık. Ufuk Fakıoğlu performansın başından sonuna hiç bir kesinti olmaksızın tek bir açıdan çekilecek video için kamerayı çalıştırmak üzere Tuz Gölü' ne doğru yola çıkarken bize katıldı.

Ankara' da bir hostelde ranzada yatarken hem Tuz Gölü' nün zorlu koşullarına erken yatarak hazırlanıyor hem de önümde uzun bir süreci kapatacağım bir günü beklediğimden heyecandan uyuyamıyordum. Bu videoyu çekmek için ya da bu projeyi belirli bir şekilde ister koreografik ister video aracılığıyla olsun gerçekleştirmek için neden bu kadar beklediğimi düşünüyordum. Bu beş yılda neler olmuştu? Bu videonun çekilebilmesi için hayat bana neler sunmuştu ya da sunmamıştı?



Resim 3. 5. Pureland



Resim 3.6. pureland



Resim 3.7. pureland

3.3.1. Son ve Sonlandırma Üzerine

Geçtiğimiz yaz bu videoyu çekmeden “boşluk” ve “yokluk” gibi kavramlarla ilgileniyor ve geçirdiğim çeşitli süreçlerde bu kavramların yansımaları karşıma çıkıyordu. Hali hazırda başka yeni bir işe başlamıştım ve dansçılarla çalışırken deneyimin devamlı ve bilinçli olarak taşındığını hissetmeye başlamıştım. Bedenden geçen her şey kendine bir mekan ediniyor ve sonrasında yapacağımız her hamlede bir referans haline geliyordu. Bunun yerine dansçıların hiçbir deneyimi taşımadığı ve boş bir alandan hamle aldıkları bir düşünme ve strateji uygulama yolu üzerine çalıştım.

Çok uzun zamandır benimle birlikte olan, bedenimde taşıdığım bu yürüme koreografisinin sonlanması farz olmuştu. Yeni şeylere alan açmam için süreci sonlandırmak ve sonlandırmanın zor bir süreci kapsamayacağını algılamam gerekiyordu.

Pureland <https://vimeo.com/300090689> linkinden pureland1 şifresiyle izlenebilir.

4. SONUÇ

İçinde performansçı ve dans sanatçısı olarak yer aldığım tüm süreçlerden beslenmeyi ve üzerine çalıştığım kavramların bana yeni bakış açıları kazandırmasına dair bir çabam olur. Dolayısıyla eser üretmekle ilgili geçirdiğim süreçleri, bitirme kaygısı gütmenden deneyimlemek bu süreç için de geçerli oldu. Yolum araştırmanın kendisinden geçti ve kitaplığım ve deneyimler çoğaldıkça, kendimi bu yürüyüş deneyiminin açtığı olasılıkların içinde buldum. İki kişiyle İstanbul' da başladığım süreç hiç seyirciye sunulmadı. Ardından bu yapı bir soloya dönüştü ve Brüksel'de Kaaistudio's' ta iki kez, hemen ardından Çıplak Ayaklar Stüdyosu' nda iki kez sergilendi. Bu soloyu bir daha yapma ihtiyacı duymadım. Solonun üretim sürecinde aldığım bir not, bir sonraki projemin başlangıç motivasyonu olmuştu. Yine Brüksel' de 2016' da bir sanatçı programı gerçekleştirdim ve bu çalışma Les Brigittines' te koreografi formunda ve Venedik Sanat Bienali' nin açılış haftasında Sale Docks' ta bir beden yerleştirmesi olarak sergilendi. İstanbul'a döndüğümde yine oynama gereksinimi duymadım.

Tezle ilgili bir süreç uzun zamandır sürüyordu. Yola bu eser hakkında bir tez yazmak üzere çıkmadım fakat süreçte yürümenin kavramsal çerçevesi beni etkiledi ve yüksek lisansında bu konu hakkında çalışabileceğimi düşündüm. Yürüme üzerine var olan kavramsal bilgiler ya da yürümeyi gerek sanatsal gerekse estetik bir pratik olarak ele alan sanatçıları tanıdıkça, onların çıkış noktalarıyla kendi koreografım arasındaki ilişkileri sorgular oldum.

Araştırmamın finalinde video formuna dönüşen bu eser süreci, aynı zamanda çevremi algılama ve olan şeyler arasında bağlantı kurmaya duyduğum heyecanı temsil ediyor. Eser üretmeye giden süreçte karmaşık gözükse de fakat oldukça farklı alanlardan beslenilebileceğine dair de bir gözlem önerisi.

Aldığım geri bildirimler süreçten bazı detayları hatırlamama sebep oldu: sabit bir perspektifte, yani insanın çevreyi algılamasını sağlayan düzlem içinde ve tam da dünya üzerinde konumlanan bu iki beden (ki bu bedenler anonimleşmiş fakat erkek olduklarını da unutmadan) sonsuz bir hareket çiziyorlar. Mekanın sonluluğuyla bedenlerin ya da varlıkların uzamda kat ettikleri sonsuz hareket birbirine çarpıyor. Burada sonlu olanla sonsuz olan arasında bir tür tartışma var. Sonsuz bu hareket zamanla kırılıyor(ki seyircide hiç sonlanmayacak izlenimi yaratabilir) ve bu iki anonim varlık birbirine yaklaşıyor.

Daire mevzubahis olduğunda bir merkezden söz ediyoruz. Bu hareket nasıl bir merkez etrafında dönüyor? Tüm bu dönme hali adeta bir ritüel fakat ritüeli sorguluyor muyuz yoksa ona kendimizi kaptırıp kendimizi mi kaybediyoruz?

Sürecin kendisi çok heyecanlı ve biliyorum ki zihnimin bizim algıladığımız sınırları dışında çalışan şeyler var. Muhtemelen onlar karmaşık tek bir cümle (bir arkadaşımın bir konuşma sırasında açığa çıktığı bu tanım) halinde oradalar fakat bilinmezler “biz” tarafından. Yaşadığım sanatsal süreci tüm bu ip uçları arasındaki bağlantıları keşfetme alanı olarak görüyorum ve bu bana üretmekle ilgili inanılmaz bir heyecan veriyor.

Sürecin sonunda ve sunulduğu gün fark ettim ki 2011 yılında mezun olurken bölümün pek ziyaret edilmeyen bir köşesine çöp yığınları toplamaya başlamıştım ve o *Kabil*’ di. Geçmişten gelen bir bilgiyle insanın suçluluğunu hissediyordu ve kendisine bir yuva kurmaya çalışıyordu. Sevgili hocam Prof. Aydın Teker’ le paylaştım mekanı, endişelendi. Mekan dışarıdan topladığım objeler ve çöplerle dolmuştu, kokuyordu. Şimdi tezin final sunumunda aynı mekana yerleştiriyorum videoyu.

Tuz Gölü’ ne doğru yola çıkarken köklerimi aramaya gittiğimi biliyordum. Babaannem yeni vefat etmişti ve üç yaşında evlatlık verildiği köyü sayıklamıştı

hastane odasında. Tuz Gölü'nden Konya'ya geçtim ve o köyü buldum. Bence bir merkez etrafında dönmek yani "âlem" inançla ilgiliydi. Bir şeye inanmak. Konya o anlamda bana bir takım cevaplar verdi.

Tez ilk bölümlerinde antropolojik çalışmalardan örnekler içeriyor. Evrime inanıyordum çünkü orta okulda inanç sistemlerini reddetmek için bana alan açıyordu. O bölümü çıkarmıyorum çünkü kişisel tarihime dair bir veri sunuyor fakat o bölüm Tuz Gölü'ne gitmeden ve bu yolculuk yapılmadan önceydi. Yolculuk ardından bazı şeyler değişti.

Bir arayış net bir cevapla sonlanmayabilir ve bu süreçte de tahmin ettiğim cevaplar yok. Bundan böyle kökle ve kimlikle ilgili bir cevap yok. (Süreç sırasında annem bana çok rahat bir tavırla Ermeni olduklarımı söyledi ve bu söylem beş dakika içinde hacı teyzem tarafından telefonda onaylandı. Bu aile çok net bir biçimde kendilerini Rize'li Türk'ler olarak tanımlar halbuki.)

Yalnızca bedenlerin oluşturduğu boşluk var. Boşluk bana alan açabilir ve merkeze bir şey tıkıştırmak zorunda olmadığımı hatırlatabilir. Yürüyen bedenler bir iç ve dış alan oluşturuyor. İç ve dış üzerine düşünebiliriz. Şahitlik var. Biz bir gözleyeniz. Videoda bakış açımız değişmiyor ve olana müdahil olamıyoruz. (Bazen benden bu eski kelimeler çıkıyor, bu çok hoşuma gidiyor) Bunu yalnızca gözlemleyebiliyoruz ve olan şeylere dahil olma ve şeylerin yönünü değiştirme olasılığımız üzerine düşünüyoruz. Danışmanım Prof. Tuğçe Tuna'da olduğu gibi, video aracılığıyla, uzaktaki koreografiye bakışımız, bir gözetleme hissi getiriyor ve kendisinin de deyimiyle koreografiye farklı açılardan bakma arzusu doğuruyor. Fakat ben burada olana müdahaleden kaçınıyorum ve bakışı kırmamakta ısrar ediyorum.

Video formu bu ilişkiyi kurmak açısından en verimli medyum haline geldi. Süreci tamamlamayı büyük hevesle beklediğimden daha önceden karar vermediğim bir çok şey üzerine karar aldım. Finalde Kabil Habil'i ezerek yere düşürecek ve

evet bu bir ölümü simgeleyecekti. Varlık ve yokluk arasındaki net fark ve bir yandan da birbirleri olmadan tanımlanmalarının zorluğu da diyebiliriz. Ölümden bahsedebilirsek ancak yaşamdan da bahsedebiliriz. Zeynep Sayın' ın *Ölüm Terbiyesi* adlı kitabında bahsettiği gibi “henüz hayattayken, birbirimizi ve sınırı paylaşabileceğimiz yegâne ortaklık: ölüm ortaklığı.”³⁴ na göz kırparak, karşı karşıya durmanın beyhudeliğini simgeleyecekti.

Yürüme hiçbir zaman sonlanmaz adeta boşlukta bedenini sürekli havada asılı kalması ya da sürekli düşmesini akla getirir. İnsanın yürümesi (metaforik olarak da ilerlemesi ya da geriye doğru hareketi) hiçbir zaman bitmeyecektir. Dolayısıyla süreç de hiçbir zaman bitmez.

Projeyi her ne kadar bir videonun gösteriminin yeni bir süreç olduğunu da göz önünde bulundurarak kendi içimde yeni şeylere alan açması açısından onurlandırıyorum ve paylaşımına açıyorum.

“Ölüm duygusu olan insanla bu duyguya hiç sahip olmayan arasında, iletişimi mümkün olmayan iki dünyanın uçurumu açılır; bununla birlikte ikisi de ölür; fakat biri ölümünden habersizdir, ötekiyse bunu bilir; biri sadece bir anda ölür, ötekiyse sürekli ölmektedir.”³⁵

³⁴ Zeynep SAYIN, *Ölüm Terbiyesi*, 67.

³⁵ E.M.CIORAN, *Çürümenin Kitabı*, Çev. Haldun Bayrı, 15.

5. EKLER

Ek-1 Prova sürecinden görsel tasarımlar



Ek-2 HOŞGELDİNİZ'den fotoğraflar

Fotoğraflar: Engin Irız

Ek-3 Europalia Sanat Festivali'nin internet sitesinden sanatçı konuk programı duyurusu

**EUROPALIA
ARTS FESTIVAL
TURKEY**

HOME
AGENDA

EXHIBITIONS
MUSIC
• DANCE
PUPPET THEATRE
LITERATURE
CONFERENCES
FILM
YOUNG PEOPLE
LIBRARIES
MEDIACENTRE



Partners
Press
Contact

PROGRAMME


45
years
25
festivals

**EUROPALIA
ARTS FESTIVAL**

SEARCH

EN



© Melih Kiraç

Melih Kiraç
Exchange Creation

In residence

Melih Kiraç is a dancer and performer based in Istanbul. He has worked with Meg Stuart in the performance 'Off Course' in 2010, Modern Dance Istanbul and is currently working with Çıplak Ayaklar Kumpanyasi and Marc Vanrunxt.

The focus of Melih's work is people's habitat. How does this habitat transform and how does it shape people?

His most recent research revolves around the composition of a body in a public/present space, a non-existent space, constructing a space. Within this context he creates video-art, installations and choreographic pieces.

In **'Welcome'** Melih Kiraç researches the act of 'walking'. For him this act can be seen as the base for experiencing the instant changes in the archive of the body. He will walk in a circle - incessantly - and by this act create an imaginary space full of information flow, action, sound.

By the use of speakers attached to the performer's body, the inquiry regarding the transportation of sound is set in motion - the constantly shifting body changes the space; the walking body creates a composition in the space it occupies. This composition will be at the focal point of the 'Walking constantly' research.

Concept and Performance: Melih Kiraç
Sound Design: Tuna Pase

<http://www.workspacebrussels.be/nl/productions/welcome-2210.html>

[f](#) [t](#) [+](#) [in](#) [t](#) [p](#)

Brussels

01 11 '15 > 20 11 '15

Address

Kai Studio's
Rue Notre-Dame du Sombreil 81
B-1000 Brussels

Info

www.workspacebrussels.be

Organisation

EUROPALIA, Workspacebrussels, Kaaitheater, Ministry of Culture and Tourism of the Republic of Turkey

Ek-4 workspacebrussels sanatçı konuk programı kapsamında proje metni



HOW TO APPLY FOR A RESIDENCY

Search a project/artist

Subscribe to our newsletter

Firstname Surname E-mailaddress

Language Nederlands

[Follow us on Facebook](#)

[HOME](#) [ARTISTS](#) [PRODUCTIONS](#) [ACTIVITIES](#) [WORKING TITLE FESTIVAL](#) [ABOUT US](#)

2019 2018 2017 2016 2015 2014 2013 2012 2011 2010

ALPHABETICAL



WELCOME

PRODUCTIONS

WELCOME

MELIH KIRAC

Last updated : 04/01/2016 [PRINT THIS PAGE](#)

OUTLINE

In 'Welcome' Melih Kirac, researches the act of 'walking'. For him this act can be seen as the base for experiencing the instant changes in the archive of the body. He will walk in a circle - incessantly - and by this act create an imaginary space full of information flow, action, sound.

By the use of speakers attached to the performer's body, the inquiry regarding the transportation of sound is set in motion - the constantly shifting body changes the space; the walking body creates a composition in the space it occupies. This composition will be at the focal point of the 'Walking constantly' research.

CREDITS

Concept and Performance: Melih Kirac
Sound Design: Tuna Pase

DATES

DATE	🏠 01/11/2015 - 20/11/2015 / Kaaithheater
DATE	🏠 09/12/2015 - 12/12/2015 / Kaaithheater

OTHER PRODUCTIONS

TITLE	HAL
WHAT	presentation & residency
DATE	23/11/2016 - 12/12/2016 / Les Briggittines

INFO

Welcome was shown on Working Title Situation #02 in Kaaistudio's on the 12th of December 2015.

on stage

"RESEARCH"
A.BETTER PLACE
A.CERTAIN AMOUNT OF CLARITY - CENTRAL ALBERTA
A.MATTER OF ANIMATED MOUNTAIN
A.P.N.E.A
A.PIECE OF TIME A (MOVING PENDULUMS & SYNCHRONISING METRONOMES)
AAP
A113FB-3
APHRODISIACAL LOVE POEMS
AS I WAS MOVING AHEAD
AUTONOMOUS SCENOGRAPHY
BECOMING LILI
BELGISCH CONGO BELGE - EXPO BY TUUR & FLUP.MARINUS
BIG FUTURE
BRIGHT
BRINGIN' HOME THE BACON
C & P ON MARS
CE QUI NOUS LIE
CEEPDRT
CHANGEMENT DE POINT DE VUE (exhibition walk)
CLANDESTINE SITES: DISPLACED // S (Ville)
COLUMN
CONCERT BY JOHN THE HOUSEBAND
CONCERT MOANIN' HOUR - THE BAND
COWS THEORY
CRECHE CREATIVE #01: EDIBLE JUNGLE
CUT IN MOVEMENT
DANCE CONCERT N°5: AMERICA MENEA
DESTINATION JAPAN - THE SMELL TOUR
DETROIT DETOUR

<https://www.workspacebrussels.be/nl/productions/welcome-2210.html>

6. KAYNAKLAR

Kitaplar

BENJAMİN, Walter (2016), **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BRETON, David Le (2003), **Yürümeye Övgü**, Çev. İsmail Yerguz, Sel Yayıncılık, İstanbul.

BURCKHARDT, Titus (2017), **Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat**, Çev. Tahir Uluç, İnsan Yayınları, İstanbul.

CARDİFF, J.- SCHAUB, M. (2005), **The Walk Book**, Walther König, Cologne.

CIORAN, E. M. (2013), **Çürümenin Kitabı**, Çev. Haldun Bayrı, Metis Yayınları, İstanbul.

GROS, Frederic (2017), **Yürümenin Felsefesi**, Çev. Albina Ulutaşlı, Kolektif Kitap, İstanbul.

LAERMANS, Rudi (2015), **Moving Together *Theorizing and Making Contemporary Dance***, Valiz, Amsterdam.

LETTRE, C.- CONTINI, J. (1967), **Accelerographic analysis of pathological gait**, New York University School of Engineering and Science, Technical Report, New York.

JOHANSON, D.- WONG K. (2010), **Lucy's Legacy: The Quest for Human Origins**, Three Rivers Press, New York.

NANCY, Jean-Luc (2012), **Gitmek/ Yola Çıkış**, Çev. Murat Erşen, MonoKL Yayınları, İstanbul.

O'ROURKE, Karen (2016), **Walking and mapping: artists as cartographers**, The MIT Press, Cambridge.

POL DROÏT, Roger (2017), **Filozoflar Nasıl Yürür?**, Çev. Yavuz Baran, Hep Kitap, İstanbul.

ROSE, J.-GAMBLE, J.G. (2006), **Human Walking**, Lippincott Williams & Wilkins, Philadelphia.

SARAMAGO, Jose (2011), **Kabil**, Çev. Işık Ergüden, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul.

SAYIN, Zeynep (2017), **Ölüm Terbiyesi**, Metis Yayınları, İstanbul.

SOLNİT, Rebecca (2016), **Yol Aşkı: Yürümenin Tarihi**, Çev. Elvan Kıvılcım, Encore Yayınları, İstanbul.

THOREAU, Henry David (2014), **Sivil İtaatsizlik-Yürüme**, Çev. Aykut Örköp, Zeplin Kitap, İstanbul.

Makaleler

DOĞAN, Tuğba (2007), “Walter Benjamin'de ve Yusuf Atılgan'da Flaneur İmgesi Üzerine Bir Deneme”, **cogito**, 52, Güz: 101-111.

Kataloglar

ALYS, Francis (1998) **Walks / Paseos** (Sergi Kataloğu), Mexico.

SULLIVAN, Lexi Lee (2015), **Walking Sculpture 1967-2015** (Sergi Kataloğu), New Heaven, Londra.

YEE, Lydia (2011), **Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark: Pioneers of the Downtown Scene, New York 1970s** (Sergi Kataloğu), Londra.

Siteler

<http://jar-online.net/what-is-artistic-research/>

<https://www.smithsonianmag.com/science-nature/becoming-human-the-evolution-of-walking-upright-13837658/>

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Reconstruction_of_the_fossil_skeleton_of_%22Lucy%22_the_Australopithecus_afarensis.jpg

https://www.researchgate.net/publication/264520710_Is_Everyone_Upright_Erwin_Straus'_The_Upright_Posture_and_Disabled_Phenomenology

https://en.wikipedia.org/wiki/Art_as_Experience

<https://cmagazine.com/issues/121/walking-transformed-the-dialogics-of-art-and-walking>

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jan/06/andre-cadere-modern-art-oxford-review>

7. ÖZGEÇMİŞ

Çocukluğundan lisans eğitimine kadar halk oyunları eğitimi aldı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuarı Çağdaş Dans Bölümü'nde lisans eğitimini tamamladı. 2013 yılından bu yana aynı bölümde araştırma görevlisi olarak çalışmakta, Çağdaş Dans Tekniği ve Doğaçlama gibi dersler vermektedir. Lisans eğitiminin ardından İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nin Modern Dans İstanbul Projesi'nde üç yıl boyunca Itzik Galili, Beyhan Murphy, İhsan Rüstem, Michael Popper, Bruno Caverna, Annabelle Lopez Ochoa, Jutta Hell-Dieter Baumann gibi koreografların eserlerinde dans etti. 2011'den beri Çıplak Ayaklar Kumpanyası ile birlikte çalışmakta, kumpanyayla beraber dansçı ve eğitmen olarak çalışmanın yanı sıra çeşitli atölyeler ve etkinlikler düzenlemektedir. Bağımsız dans sanatçısı olarak Meg Stuart, Marc Vanrunxt, Tijen Lawton, Tuğçe Tuna ve TALDANS gibi koreograf ve kolektiflerle çalışmanın yanı sıra Katherine Behar (Pera Müzesi) ve Venedik Bienali 58. Uluslararası Sanat Sergisi Türkiye Pavyonu'nda İnci Eviner'le performansçı olarak çalıştı. 2015-2016 yılları arasında workspacebrussels tarafından desteklenerek konuk sanatçı programlarına katıldı ve Brüksel'de disiplinler arası üretim pratiklerini deneyimledi. Dans odaklı eğitimindeki süreçlerden yararlanarak araştırma pratiklerine odaklanıyor ve disiplinler arası düşünmeye, üretmeye karşı büyük bir heyecan duyuyor.