



**REBECCA HORN'UN YAPITLARI ÜZERİNDEN  
BEDENİN HEYKEL MEKANINA DÖNÜŞÜMÜ**

**Ayşe GÜLER**

**Yüksek Lisans Tezi  
Heykel Ana Sanat Dalı  
Dr. Öğr. Üyesi Caner ŞENGÜNALP  
2020  
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
HEYKEL ANA SANAT DALI**

**Ayşe GÜLER**

**REBECCA HORN'UN YAPITLARI ÜZERİNDEN BEDENİN HEYKEL  
MEKANINA DÖNÜŞÜMÜ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TEZ YÖNETİCİSİ**

**Dr.Öğr.Üyesi Caner ŞENGÜNALP**

**ERZURUM-2020.**

## İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	i
ÖZET .....	ii
ABSTRACT .....	iv
ÖNSÖZ.....	vi
GÖRSELLER LİSTESİ .....	vii
GİRİŞ .....	1

### I. BÖLÜM

#### SANAT, MEKAN VE BEDEN

1.1. SANATIN DEĞİŞİM SÜRECİ .....	4
1.2. MEKAN KAVRAMI .....	7
1.3. NESNE VE MEKAN İLİŞKİSİ .....	8
1.4. SANAT NESNESİ .....	9
1.5. SANAT, NESNE VE MEKAN İLİŞKİSİ.....	12

### II. BÖLÜM

#### HEYKELSANATININ MEKANSAL PRATİKLERİ

2.1. KENTSEL MEKAN.....	16
2.2. DOĞAL ARAZİ .....	20
2.3. GALERİ VE MÜZELER .....	26

### III. BÖLÜM

#### BEDENİN SERGİLEME MEKANINA DÖNÜŞÜMÜNÜN REBECCA HORN

#### HEYKELLERİ ÜZERİNDEN OKUNMASI

3.1. HEYKEL SANATI.....	34
3.2. HEYKEL SANATI VE MALZEME .....	35
3.3. PERFORMANS SANATI .....	36
3.4. REBECCA HORN .....	40
SONUÇ.....	63
KAYNAKLAR.....	66
EKLER.....	71
ÖZGEÇMİŞ.....	82

## ÖZET

### YÜKSEK LİSANS TEZİ

#### REBECCA HORN'UN YAPITLARI ÜZERİNDEN BEDENİN HEYKEL

#### MEKANINA DÖNÜŞÜMÜ

AYŞE GÜLER

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Caner ŞENGÜNALP

2020, 82 Sayfa

Jüri: Prof. Dr. Mustafa Bulat

Dr. Öğr. Üyesi Alpaslan Akpınar

Dr. Öğr. Caner Şengüenalp

Beden söz konusu olduğunda, tekil zamanlı kaynaklar elde etmek zor bir hale gelmektedir. Bunun sebebi bedenın tarih süresince gelişimini devam ettirmesidir. Binlerce sene önce mağara duvarına el izini bırakan insanla başlayan beden yolculuğu, 20. Yüzyıl'a kadar imge şeklinde yüzey üzerinde meydan okumalarına devam etmiştir. Çağın sanat alanındaki pratiklerine bakıldığında bedene etkinin ve büyüyen beden imgesinin emsalleri de hatırı sayılır ölçüde fazla farklılık göstermektedir. Bu farklılık kapsamında incelenen ilerleme kavramıyla alakalı olarak "beden-nesne" iletişiminde kendisini gösteren eğilimler üstünde durulması gerekmektedir. Bu eğilimler içerisinde beden ve nesne arasında meydana gelen fiziksel duyuşal üretim ve alımlama iletişimlerinden bedenın hududunu direkt etkiler ve vücuda eklenen reklamlara kadar, tıbbi cerrahi metodlar, görsel-fiziksel hileler ve bedeni içeriden dışarıya, dışarıdan içeriye iletişimlerle ilerleten teknolojik aygıtlar, donanımlar, sanal dijital alanlar ve biyo-mekanik ilişkiler yer almaktadır. Bu kompozisyonda Rebecca Horn hem döneminin hem de günümüzün en dikkat çeken vurgusudur.

Rebecca Horn, kendine özgü yerleştirmeler yapan bir performans sanatçısı, heykel yapan bir heykeltıraş, şiir yazan bir şair ve film çeken bir senaristtir. Eserlerinde türler arasında dönüşümlü olarak, yirmi yılı aşkın bir süredir, saplantılar ve eğlenceli zekâ kadar psikolojik kırılma ve duygu ile karakterize edilen karmaşık bir yapı kurmuştur. Aynı şekilde, resimsel dili, çalışmalarının görsel ayırt edici özelliği olan biçim, mekansal hayal gücü ve şiirsel ifadesi ile akut bir alana nüfuz eder. Bu, kinetik heykelleri ve mekanik objeleri, geniş mekansal parçaları ve grafik eserleriyle aynı derecede geçerlidir. Çalışmada, Rebecca Horn'un sanatsal enerjisini, çalışmalarının çeşitli türlerine yansıyan motifleri ve estetik stratejileri incelemekle birlikte bedenleri heykelle ve mekana kompozisyonunun ele alınması amaçlanmıştır.

Çalışmanın sonucunda denilebilir ki Horn, çaresizlikle tepki verilebilecek gerginlik ve çelişkiyle dolu bir çağda yaşıyoruz diyerek, mekan sanat diyalektiğine yönelmiştir. Horn'nun bu meydan okuması açıkça politik argümanlara başvurmadan fakat toplumsal olaylara duyarlılığını koruyarak sanatını beslemiş; mutlak meşruiyet iddiasının temel kaynaklarından birini temsil eden uygunluk odaklı rasyonaliteye uygulanmasını ve duygusal kısıtlamaya itiraz etmiştir. Bedenini ve geliştirdiği araçları sanatsal bir obje olarak tasarlayarak, heykellere alternatif bir alan oluşturmuştur. Bedenlerin mekana ve sanata dahil edilme sürecinin gelişiminin canlı bir örneği olarak alanda yer almıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Rebecca Horn, heykel, mekan.



## **ABSTRACT**

### **MASTER THESIS**

## **THE TRANSFORMATION OF BODY INTO A SCULPTURE SPACE THROUGH REBECCA HORN'S WORKS**

**Ayşe GÜLER**

**Advisor: Lecturer Dr.Caner ŞENGÜNALP**

**2020, 82 Pages**

**Jury: Professor Dr.Mustafa Bulat**

**Lecturer Dr. Alpaslan Akpınar**

**Lecturer Dr.Caner Şengüenalp**

When it comes to the body, it becomes difficult to obtain single-time resources. This is because the body continues to develop throughout the history. The body journey, which has started with the human who left a handprint on the cave wall thousands of years ago, continued its challenges on the surface in the form of images until the 20th century. Considering the practices of the age in the field of art, the precedents of the influences on the body and the growing body image also differ considerably. Regarding the concept of progress examined within the concept of this difference, it is necessary to focus on the trends that manifest themselves in “body-object” communication. Within these trends, the physical sensory production and reception communications that occur between the body and the object directly affect the boundary of the body. These trends include advertisements added to the body, medical surgical methods, visual-physical tricks, and technological devices, equipment, virtual digital areas and bio-mechanical relationships that advance the body from inside to outside and from outside to inside. In this composition, Rebecca Horn is the most striking emphasis of both her time and the present.

Rebecca Horn is a performance artist who makes distinctive installations, a sculptor, a poet who writes poetry, and a screenwriter who made films. For over two decades, she has formed a complex structure characterized by psychological fragility and emotion as much as obsessions and playful intelligence in her works by alternating genres. Also, her pictorial language permeates an acute field with its form, spatial imagination and poetic expression that

are the visual hallmarks of her works. This is equally true for her kinetic sculptures and mechanical objects, large spatial pieces and graphic works. The aim of the study is to analyze Rebecca Horn's artistic energy, the motifs reflected in various types of her work, and the aesthetic strategies, as well as the composition of the transformation of body into a sculpturespace.

As a result of the study, it can be said that Horn has turned to the dialectic of space and art, saying that we live in an age that is full of tension and contradiction that can be reacted with despair. Horn's defiance has nourished her art maintaining his sensitivity to social events without dealing with political arguments. He created an alternative space to sculptures by designing her body and the tools she developed as an artistic object. Horn has taken place in the field as a vivid example of the development of the process of incorporating bodies into space and art.

**Keywords:** Rebecca Horn, sculpture, space.



## ÖNSÖZ

Heykel sanatı gerek biçim duygusu gerekse mekan kaygısı içinde sürekli bir arayış içindedir. Bu durumun en iyi ifade edilmesi ise insan bedeni ile mümkün olmuştur. Eser ile ifade edilmek istenen duygu aktarımında beden bir köprü görevi görmektedir. Modern çağ ile yeni bir kimliğe sahip olarak insan bedeni ile de sınırlarından kurtulmuştur. İnsan bedeninin bir mekan olarak kullanılıyor olması farklı bir bakış açısıyla eseri özgürleştirmiştir. Zamanla neredeyse hiç değişmeyen mekan ve beden arasındaki ilişkiye rağmen, sanat daha iyi bir anlayış için ikisi arasındaki etkileşimi yeniden tanımlamıştır.

Bu çalışmamda beni yönlendirmesiyle ve bilgileriyle destek veren Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı, Heykel Bölüm Başkanı Prof. Dr. Mustafa BULAT'a, bana sürekli destek olan, bilgileriyle yönlendiren danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Caner ŞENGÜNALP'a, ilk danışmanım olan Dr. Öğr. Üyesi Tansel ÇEBER'e, tez yazım sürecimde ilgisiyle ve sevgisiyle yanımda olan annem Cemile GÜLER'e, bu süreçte eksikliğini göstermeyen abim Gökmen GÜLER'e, çalışmalarımındaki fotoğraf çekimi için sponsor olan Fırat ATMACA'ya, benim yanımda olan, sabır gösteren tüm aile bireylerime ve arkadaşlarıma teşekkürlerimi bildiririm.

Bu çalışmayı artık aramızda olmayan ancak varlığını daima yanımda hissettiğim babam Cemal Güler'e atfediyorum.



## GÖRSELLERLİSTESİ

- Görsel 2.1. Frankfurt Modern Sanat Müzesi'nin sergi mekânlarında iç duvarların uygulaması 27
- Görsel 2.2. Müzelerde izleyici ile yapıt arasındaki mesafe..... 31
- Görsel 2.3. İM'de black box olarak tasarlanan mekan..... 33
- Görsel 3.1. Buster'ın Yatak Odası "La Chambre de Buster" ..... 47
- Görsel 3.2. Alberto Giacometti, Main prise / Gefährdete Hand, 1932 Bois et métal, 20 × 59.5 × 27 cm Kunsthaus Zürich, Alberto Giacometti-Stiftung, 1965 ..... 48
- Görsel 3.3. Constantin Brâncuși, Les films de Brâncuși, 1923 – 1939 Films originaux 35 mm noir et blanc, muet, filmstill (Leda), Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Hervé Véronèse/Dist. RMN-GP © Succession Brâncuși - All rights reserved (Adagp) (2019)..... 49
- Görsel 3.4. Rebecca Horn, Fingerhandschuhe, 1972 Épreuve gélatino-argentique, 80 x 60 cm, photographe Achim Thode, collection privée. Rebecca Horn Workshop ..... 50
- Görsel 3.5. Rebecca Horn, Cockatoo Mask (1973, fabric, white cockatoo feathers, 33 × 36 cm. Private Collection. Film still). © DACS 2019..... 52
- Görsel 3.6. Rebecca Horn, Cockfeather Mask (1973, fabric, feathers; dimensions variable. Private Collection. Film still). © DACS 2019..... 53
- Görsel 3.7. Franz Erhard Walther, Positionen (1. Werksatz), (1969, sewn dyed canvas, 31.5 × 64.5 cm. Galerie Jocelyn Wolff, Paris). © DACS 2019. .... 55
- Görsel 3.8. Rebecca Horn, Feather Fingers (1972, metal, feathers, dimensions variable. Film still). © DACS 2019. .... 56
- Görsel 3.9. Rebecca Horn, Cornucopia, Séance for Two Breasts (1970, fabric, dimensions variable. Private Collection). © DACS 2019. .... 57
- Görsel 3.10. Lygia Clark, Máscara Abismo (Abyssal Mask), (1968, fabric, elastic bands, nylon bag, and stone, dimensions variable). Courtesy of the photographer Sergio Zalis ..... 58
- Görsel 3.11. Rebecca Horn, Keeping Those Legs from Touching Each Other (1974, fabric, magnets. Film still). © DACS 2019. .... 60
- Görsel 3.12. Rebecca Horn, Concert for Anarchy, 1990 Piano, vérins hydrauliques et compresseur, 150 x 106 cm Rebecca Horn Workshop © Rebecca Horn / ADAGP, Paris 2019 ..... 61

## GİRİŞ

Sanatın gitgide anlamını yitirmemesi, hiç değilse bir seyirlik oyuna dönüşmemesi için; kendisini mekan boyutlarında yeniden sorgulaması zorunluluğu var. O zaman sanat bilinç yaratan bir kimlik noktasında ortaya çıkabilecek ve seyirlik olmasının ötesinde, dönüştürücü bir estetik gerçekliğe de oturacaktır. Yeni bir sanatçı tanımı, yeni bir sanat algılaması elbet mekan bilincinin gelişmesiyle ilintilidir; mekanı da yeniden kurgulayabilmek için sanatı da yeniden sorgulamayı doğurur bu. Yeni mekan gerçekliği; yeni bir sanat algılamasıyla mümkün olacak ve o zaman farklı bir dünya tasavvuru ve realitesi de gündeme gelecektir.

Sonuç olarak sanatta mekan kavramı yaratıcı bilincin kendi üzerine düşünmesiyle gerçekleşir; ama bu düşünme olgusu bütün tarihsel ve güncel referanslarıyla bir çeşitlilik ve özgünlük içererek var olur. İnsanoğlunun kendi bedensel varlığıyla, doğal mekan arasındaki gerilim, sanatın ir reel varlığı içinde bilinç özgürlüğü şeklinde yer alarak varoluş serüveninin özgürlük sorunsalına ve tanımına 'mekan' konsepti içinde açıklama getirir. Bu getirilmiş açıklama, özgürlüğün sonul amacı olarak karşımızda konum almaz; yeni özgürlük tanımları ve varoluş biçimi için ancak referansa, sanatsal referansa dönüşür (Gezgin, 2006).

Horn'un sanatsal uygulamalarının sonuçlarını, özellikle performansları boyunca geliştirilen fikirler (geçmişte) acı deneyimlerinden kaynaklandığından, sanat dünyasının sınırlarının ötesine geçmesini sağlamıştır. Horn “Yaşanan aşırı korku sizi özgürleştirebilir ve kendinize ve vücudunuza daha geniş bir bakış açısı kazandırabilir. Bir şaman neden kendisine işkence ediyor? Çünkü acı sizi her zaman başka bir yere götürür. Bazı insanlar için bu çok yaratıcı bir deneyim ” demektedir.

Gerçekleştirmek istediği dönüşümler, kişisel deneyimlerinden kaynaklanmaktadır. Horn'un Morgan'a söylediği gibi, “vücut heykellerinin erken performanslarında seyirci ve icracı aynı kişiydi”. Performansın merkezi figürü ile diyaloga odaklanan bu olaylar sırasında yaratılan konsantrasyonu hatırlatmaktadır. Olaylar, bireyleri bir araya getirmekte ve sanatçının da söylediği gibi, aynı zamanda öğrenme süreci, bir reaksiyon zinciri olan o mekanın iç kısmında özneler arası değişimlere yol açmıştır.

Rebecca Horn'un çalışmaları en başından beri geniş bir yay çizdi ve çapraz referans ve sınırlara yönelik keşifsel bir saygısızlık ile karakterizedir. Gcl görüntüleri çeşitli kaynaklardan doğar ve hareketli duygular, baskıcı rüyalar ve fanteziler, ilham verici fikirler ve kelimelerle desteklenir. Sürekli devam eden edebi imaların yanı sıra, sanat ve müziğe dolaylı referanslar, ağdaş tarih ve politika üzerine düşünceler, mekanlara ve ruh hallerine öngörülemeyen yanıtlar ve meraklı bir zihnin bilim ve teknoloji ile diyaloglarını da kaydedebiliriz. alışmaları ayrıca, ateşli acıların aşırı kişisel deneyiminden empatik mutluluk anlarına kadar geniş bir yelpazede değişen öznel faktörler de sergiliyor. Her ne kadar sanat eserinin tematik motiflerinin şaşırtıcı ve çeşitli olduğu kanıtlanırsa, sonuçta altta yatan, her şeyi kucaklayan bir hayal gücüne borçlu kalırlar.

Rebecca Horn'un çalışmalarında mkemmел bir konuma sahip, şiırsel bir sabit olarak hizmet eden hassas makineleri dikkat çekmektedir. İlk yıllarında bu mobil nesnelere, sanatçının kendisi veya performanslarındaki kahramanlar tarafından giyilen vücut zırhı ile birlikte ortaya çıkmıştı. Hem şiırsel makineler, tüylü kostümler ve eller gibi koruyucu kılıflar, hayatının bir döneminde, özellikle de daha geı yaşlarında, ciddi fiziksel rahatsızlıklara neden olmuştur. Rebecca Horn'un evrimleştiği sanatsal alan, yeni özgürlük özelliklerin erken kanıtlarını taşıyordu. Bunların yavaş yavaş oluşturduğu enerji hatları, çalışmalarını günümüze kadar yapılandırmıştır. Bir yandan, kendi vücut hareketinin gözlemlenmesiyle beslenen zırhlı kılıfları, tüylü kostümleri, ayna eldivenlerini ve nihayetinde hareketli cihazlarını sanata dahil etmeyi amaçlıyordu. Yarattığı sanatsal kutupluluk, çalışmaları üzerinde canlandırıcı bir etkiye sahipti; çizim ile vücut arasındaki çatışmanın stratejik erdemleri uzun zamandır kurulu olduğu söylenebilir.

Bu çalışmanın amacı, Rebecca Horn'un çalışmalarının içindeki beden kullanımı araştırarak, değişimini değerlendirmektir. Bu amaç doğrultusunda yaşamını, felsefesini ve sanatını da incelemek ikinci amaçtır.

Çalışmada kullanılan veriler makaleler, incelemeler, sergi katalogları ve broşürlerden elde edilmiştir. Biyografiler ve bibliyografyaların yanı sıra müzeler ve galerilerin katkıda bulunduğu diğer bilgiler kullanılmıştır. Çeşitli sanatçı ve akademisyenlerin Horn'un eserleriyle ilgili yazımları da değerlendirilmiştir.

# I. BÖLÜM

## SANAT, MEKAN VE BEDEN

### 1.1. Sanatın Değişim Süreci

Tarih sürecince sanat bünyesinde gelişen değişimleri, sanatı icra eden insanların içinde buldukları şartlar ve o şartların gerektirdiği görüş açıları belirlemektedir. Örnek vermek gerekirse 17. Yüzyılda sanatın temel anlamda kuvvetli biçimler ile bilince ulaşması gerektiğini belirten sanatçılar ile renk bilgisi ile sanatın hislere dokunması gerektiğini belirten sanatçılar taraflarında bir yol ayrımı gerçekleştirmiştir. Bu iki tarafın kesiştikleri nokta, sanatçının gördüğünden ziyade, akılda meydana gelen düşünceyi sanatında icra etmesi gerekliliğidir. Yine de 19 yüzyılda, GustaveCoubert'in önderliğinde gelişen bu klasik ve romantik sanata karşı 'Gerçekçilik' anlayışını benimseyen sanatçılar ortaya çıkmıştır. Coubert'in "Yaşayan sanat yapmak hedefim budur" sözünün altında birleşen sanatçılar; gündelik hayatın kendisinden bahsederek, yaşadıkları dönemin fikirlerini ve görünümelerini sanata aktarmayı benimsemiştirler (Antmen, 2010: 12).

Louvre Müzesi'nde bulunan Paris Salonu 19. Yüzyıla kadar sanatçılar için eserlerinin sergileneceği en önemli mekân olma niteliğini taşımaktaydı. Salon jürisinin kabulünden geçmeyen eserleri o dönem için kapalı galeri denilebilecek Paris Salonunda sergilenmesi gerçekleşerek ancak o şekilde izleyiciyle buluşabilmekteydi.

İlk olarak 1673 yılında sanat akademisini bitiren öğrencilerin eserlerini sergilemek amacıyla sergi düzenlenen Paris Salonunda; 1725 yılından itibaren kimi vakit yıllık, kimi vakitise iki yıllık süreçlerde düzenlenen sergiler, 1748 yılında ödüllü akademik sanatçılardan oluşan bir jürinin denetiminde düzenlenmeye başlamıştır. Fransız İhtilali'ninardından Fransız olmayan sanatçılara da açılmıştır (Antmen, 2010: 14).

19. yüzyıla gelindiğinde realizmin daha fazla hakimiyet kurduğu sanat yapıtları için özgür sergi arayışları, sebebiyle ayaklanma ve gelenekten uzaklaşmalar başlamaktadır. O gün itibariyle sanat tek sergileme mekanı olarak kabul gören salonun dışına çıkmıştır. Bu sürecin akabinde Salonda kendilerine yer bulamayan sanatçılar kendi kurdukları "Reddedilenler Salonu"nda eserlerini izleyicileri ile

buluşturarak dikkatleri üzerlerine toplayabilmiş ve toplumun eğilimini değiştirmeyi başarmışlardır. Reddedilenler Salonu, mekan olarak kapsadığı “reddeden ve klasiğe karşı duran eserler” ile farklı bir boyut kazanmıştır. Peş peşe gelen değişimlerle birlikte, yine 19. yüzyılda meydana gelen Endüstri Devrimi, dünyada genel kabul gören gerçeklere karşı bakış açısını değiştirmiş, bir önceki asırdadüşünülmesi bile mümkün olmayan yenilikler insan yaşamına girmiştir.

Endüstrileşmenin gerektirdiği şartlar ile birlikte 20. Yüzyılın başında gerçekleşen ruh hali “Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)” ile “Gerçeküstücü (Sürrealist)” anlayışları başlatmıştır. Çok boyutluluk, hareket ve mekan gibi kavramlar incelemeye başlanmış ve sanatçılar bu kavramlar üzerinden sanatsal söylemlerini destekleme sürecine girmişlerdir (Atalar, 2006: 11). Endüstri Devrimi dışında diğer büyük dönüşümünü İkinci Dünya Savaşı'nın akabinde yaşayan sanat algılayışında görsel, heykel ve diğer sanatlar için biçimsellik eski önemini yitirmiş, sanat eserinin var olma sebebi, bulunduğu mekana göre edindiği düşünsel anlamlarla ön plana çıkmıştır.

1960 yılından itibaren düşünceyi biçimin üzerinde tutan sanat anlayışı, yeni bir akım olarak önemli olanın düşünce yaratımı varsayıldığı “Kavramsal Sanat”ı geliştirmiştir. 1960-1970 yılları arasında Avrupa, ABD, Avustralya, Japonya'da “kavramsal sanat” düşüncenin biçime göre üstün geldiği sanat akımıdır. Bu üstün gelme durumu o kadar ileri bir düzeye ulaşmıştır ki eserin somut bir şekilde meydana getirilmesi dahi gerekli olmayabildiği bir seviyeye ulaşılmıştır. (Avant–Garde, 1995: 152).

Sanat eserinde düşüncenin sürekli olarak daha çok önem kazanması, şüphesiz “Kavramsal Sanatın” getirdiği bir eğilim olmuştur. Bu eğilim ile birlikte, sanatsal bir eserin incelenmesinde düşünce, ön plana çıkmıştır. Düşünce, hem eseri saran kavramsal birliğin bir imgesi, hem de onun bir varlık olarak simgelerle ortaya çıkarılmasıydı. Bu radikal dönüşümün ardından meydana getirilen işleri inceleyebilen eleştirmen ve sanat tarihçilerinin sayısı da yetersiz olmasından dolayı bu inceleme görevini de yine sanatçılar üstlenmiştir. Joseph Kosuth, Dan Graham başta olmak üzere görsel eserleri meydana getirdikleri gibi bu eserlerin eleştirilmesinden de sorumlu olan sanatçılar, eserleri üzerine kurdukları zihinsel önerilerle sanatın ilerleyişini de büyük oranda değiştirmişlerdir. (Şahiner, 2008: 161). Kavramsal sanat düşüncesi ile meydana getirilen

her eser ile ayrı ayrı bir nevi üstün sanat anlayışından ayrılmak suretiyle felsefenin kapsamına girilmiştir. Felsefe ile sanatın bir bütünde var olabilmesi bir yana, gelinen son noktada sanat anlayışından vazgeçilmek suretiyle salt felsefe söylemlerinden oluşan yeni bir anlayış meydana gelmiştir. Sürekli olarak “son-başlangıç” sirkülasyonu içerisinde kendisini sürekli olarak imha edip küllerinden yeniden doğan sanat bu kez de felsefe suretine bürünerek kendini yeniden doğurmuştur. Bu yeni akım dahilinde üretilen eserleri üretebilmek için sanatçı olmaya da gerek kalmamış, antropolog, psikolog, sosyolog gibi meslek gruplarına mensup kişilerin de oluşturdukları dokümantasyonlar ile sergi salonlarında yer almaları mümkün olmuştur. Bu sayede geleneksel sunumların yerini enstalasyon, fotoğraf, eskiz hatta haritalar almıştır (Antmen, 2014: 200).

Endüstriyel gelişmelerin olumsuz etkileri 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren daha fazla hissedilmesinden dolayı teknolojik gelişme hızına bir tepki olarak bu hızla büyümenin tehlikeli tarafları üzerinde düşünmeye çalışan Arazi Sanatı, doğayı ön plana çıkaran, doğaya dair duyarlılık uyandırmayı hedefleyen, teknoloji karşısında doğayı kutsayan bir yaklaşımın ürünü olarak tarih sahnesine çıkmaktadır (Atakan 2008: 25; Antmen, 2014: 200).

1960’lardan 1980’lere uzanan süreçte etkili bir güce sahip olan Arazi Sanatını, o dönemde ABD’de meydana gelen gelişmeleri incelemeyi anlamak oldukça zor olacaktır. Sosyal değişim isteklerinin dile getirildiği, sivil toplum hareketlerinin ırk-cinsiyet-kültür bağlamında eşit hak arayışlarını örgütlendiği bir zamanda sokakta meydana gelen etkenlerden esinlenen sanatçılar, statükonun simgesi olarak görülen müze ve galerinin modernist ve elitist tavrına tepki göstermiş, alternatif olabilecek mekan araştırmalarına başlamışlardır. Bu alternatif mekanlar arasında, terk edilmiş binaların ve sokakların yanı sıra doğa da bulunmaktadır. Sanatçıların doğaya yönelmesinde, sanat piyasasının etkenlerine karşı bir direnç rol oynamış, aykırı malzeme ve yönelimlerin tercih edilmesiyle piyasa düzeninin basit bir şekilde metalaştıramayacağı eserlerin meydana getirilmesi doğrultusunda anti-kapitalist bir tepkinin söylemi olmuştur. Önceden temsil eden ve temsil edilen şeyler mekan olarak ele alındığından ikinci planda olan yer yüzü o günden itibaren sanatçıların gözünde temsil eden ve edilenin bizzat kendisi olarak algılanmaya başlanmıştır. Yeryüzünün sabit bir noktasında kayalarla veya ağaçlarla bir eser meydana getiren sanatçı, o

malzemeler aracılığıyla yerkürenin bütününe bir gönderme yapmakta ve bir an önce ona sahip çıkmayı önermektedir (Özer, 2009: 3).

## 1.2. Mekan Kavramı

Var olan her şeyi kapsayan, tüm kayıtlı büyüklükleri içinde bulunduran başı ve sonu olmayan, mekan aslında bir nevi hiçlik durumudur (Cevizci, 1996: 67).

Etimolojik köken itibarıyla farklı noktalarda karşılaşılan mekan kelimesi, anlam kökeni Yunan Felsefesi'nde bir araya gelmektedir. Yalnız mekanın o dönemlerde 'uzay' olarak düşünülmesi hakkındaki söylemler, bugün yapılan mekan-yer kavramını tam anlamıyla karşılamamaktadır.

Sahip olduğu anlamlar itibarıyla fazla çeşitli olan mekan kelimesiyle ilk olarak TDK'nın Büyük Türkçe Sözlük'ünde 'mekân' başlığı altında Güncel Türkçe Sözlük içerisinde 3 madde ile karşılaşılmaktadır.

“1. Yer, bulunulan yer. 2. Ev, yurt. 3. gök b. esk. Uzay.” (TDK

Mimari terimler sözlüğüne bakıldığında ise *“insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine uygun olan boşluk”* olarak tanımlanan mekan, kapsamlı anlamıyla doğadan veya peyzaj mekanından insanın kavrayabileceği bir bölümü sınırlamaktır (Hasol, 2005: 95).

Gür'e göre (1996) mekan, en saf tanımıyla bir kişi ya da bir kesimin yeri olabilme niteliğini taşımakta olan bir boşluktur. Mekan, insanın, insan ilişkilerinin ve bu ilişkilerin iktiza ettiği araçları kapsayan, sınırları kapsadığı örgütlenmenin biçim ve karakterlerine göre belirlenen bir tenhadır. Bu anlamda çevre, yer, hâkimiyet alanı ve konumdan farklılık taşımaktadır

İlk bakışta anlamı genellikle *‘bulunulan, fiziki yer’* olarak algılanabilecek mekana farklı perspektiflerden bakılarak, değişik anlamlar katılabilmektedir. Tanımı ilk kez 19. Yüzyılda yapılmasına rağmen mekanın düşünse manalarıyla tartışılmasına Antik Yunan döneminden itibaren rastlanmaktadır.

### 1.3. Nesne ve Mekan İlişkisi

Mekanın nesnel bir nitelik taşıyıp taşıyamadığı sorusu, problemin kapsadığı mekan hakkında yapılacak tanımda tek referansın duyularla duyulabilecek olan nesnel olup olmadığını öte yandan gerçeklik tanımına paralel gelebilen bir durumun söz konusu olma durumunu incelemeyi zorunlu kılmaktadır. Mekan hakkında yapılan bir çok tanımdan; "*herhangi türden ilişkinin başlayıp sürdüğü bittiği noktalar arasındaki kurgu*" ifadesi oldukça kavramsal ve nesnel iddiaların bütününe içermeye elverişli olduğu gibi felsefi ve fiziksel olarak da yargıdan ve inançtan bağımsız bir nitelik taşımaktadır. Bu ifadeden yola çıkarak meydana getirilebilecek önerilerden biri mekanın tek sınırının "*algı*" olabileceğidir (Arayıcı, 2018: 97).

Var olan her şeyin anlamı ve değeri, onların meydana getirdikleri neticelerin bütünüdür şeklinde pragmatik bir bakışla bakıldığında, nesnelere üstlenebileceği anlamlar ve bu anlam yüklü nesnelere yönlendirdiği eylemler ile alakalı olarak sofistler gerçek yargısı ile gerçek nesne olarak bütünüyle iki farklı kutup açmaktadır (Şengör, 2014: 16; Arayıcı, 2018: 98)

Tarih sürecinde en bilindik bilim filozofu olarak kabul gören Avusturyalı Karl R. Popper (1902-1994) nesnelere ve ruhlardan oluşan bu ikiliği iki farklı alem olarak tanımlamış, bunlara da Dünya I ve Dünya II olmak suretiyle iki farklı ad vermiştir. Popper'ın ifadesine göre Dünya I evreni oluşturan nesnelere, Dünya II ise bu nesnelere algılanmasına destek olan duyu ve düşüncelerden oluşmaktadır (Şengör, 2014: 17).

Nesnenin oluşmasına imkan sağlayan bir yer olarak düşünülebilecek mekanın zemin, yer ya da yer yüzü olarak değil de temel ve taban karşılığında mecazen kullanmak gerekmektedir. "Mekân"ı, "nesne"nin meydana gelmesine imkân tanıyan bir "kab" veya "çanak" olarak düşünmek de mümkündür (Koç, 1994: 110).

"Nesne" ile nesnenin "mekân"ı arasında imkan kavramı dolayısıyla ifade edebilecek tuhaf bir bağlantı bulunmaktadır. Bir "kab" ancak "imkân"ları itibariyle doldurulabilir; kaba ne koyulacağı ve ne kadar koyulacağı, kabın imkânlarına bağlıdır. Bir zemîn, sadece ve sadece bu zeminin şartlarının el verdiği şeylerin zemîni olabilmektedir. Örnek olarak bir oda, aynada bulunan görüntülerin kabı değildir. Yine



örnek olarak, ayna, zihnimize ortaya çıkan bir hayâlin zeminini, dayanağını oluşturmamaktadır (Koç, 1994: 110).

Bir nesnenin içerisinde bulunduğu koşullar, bu nesnenin mekânının şartları ile bağlantılıdır. Bir mekânda bulunan nesnelere arasındaki ilişkiler de bu mekânın şartlarına bağlıdır. Örnek olarak, bir nesnenin neden-sonuç ilişkisi içerisinde bulunup bulunmaması, bu nesnenin mekânının şartları ile belirlenmektedir (Koç, 1994: 111).

Bir mekân ve bu mekândaki nesnelere meydana gelen evren içinde bulundurduğu fiziksel nesnelere sebebiyle zamana ve sebep-sonuç ilişkisine bağlıdır. Bu itibarla da, fiziksel nesnelere evreni, yani fiziksel nesnelere ile bunların kabı ve zeminini olan mekân, iki farklı ân için hiçbir şekilde aynı düşünülemez. Oysa ki, matematiksel nesnelere evreni, yani matematiksel nesnelere ile bunların kabı ve zeminini olan mekân, kendisiyle hep aynıdır; çünkü, matematiksel nesnelere mekânlarının imkânları sebebiyle zamana da sebep-sonuç ilişkisine de bağlı değildirler (Koç, 1994: 115).

#### **1.4. Sanat Nesnesi**

Sanat alanında meydana getirilen tüm yapıtlar kültürel bir vasıf taşır ve onu kapsayan sosyal alanın karakter özelliklerini yansıtır. Kendi başlarına bir anlamı olmayan nesnelere, anlamlarını toplumsal inşa süreciyle kazanmaktadır. Bu açıdan incelendiğinde sanat eserinin anlamı hem sembolik hem kavramsaldir (Sankır, 2018: 15).

20. yüzyıldan itibaren meydana getirilen avangart eserlerle beraber nesnenin tanımı, direkt olarak sanatsal bir bahis durumuna gelmiştir. Sanatçılar, geçmiş zamanda belirli kuruluşlar tarafından sanat nesnesi olarak görülen eserlerin haricinde eserler meydana getirmiş ve şahsen felsefi incelemeleri eserlerin şekillerini meydana getirecek biçimde dizayn ederek, sanat nesnesinin ne anlama geldiğini tartışmışlardır. Buna karşılık sadece belirli çalışmalar değil, bütün sanat nesnelere doğrudan ya da dolaylı olarak en temelde sanat nesnesinin ne olduğuyla ilgili tartışmaya girmek zorunluluğunda kalmıştır. Netice itibariyle meydana getirilen her eser, sanat kapsamında gerçekleştirilmekte veya inceleyenler tarafından sanat oluşları açısından ele alınmaktadır (Sankır, 2018: 15).

Nesne kavramının derinliklerine inilmesi, felsefenin en temel sorgulama alanlarından biri olma niteliği taşımaktadır. Gündelik yaşam dilinde “*nesne*” kavramı genellikle masa ya da kitap gibi fiziksel nesnelerin fiziksel varoluşları için kullanılırken, zihinsel anlamda duyusal olarak algılanamayan soyut nesnelere de kapsayacak biçimde kullanılmaktadır (Burnham, 1968: 15).

Sanat nesnesi mevzu bahis olduğunda “*nesne*” kavramı çok başka anlamlara gelebilecek biçimde kullanılabilir. Bir performans, bir video sanatı ya da bir heykelin, “*sanat nesnesi olarak sınıflandırılması*” olgusu, bunların kendi fiziksel biçimlerinden farklı olan üst bir sınıflandırmaya bağlı bulduklarını göstermektedir. Diğer türlü algılanan tüm nesneler için farklı bir adlandırılmaya girişilmesini gerektirmektedir. Oysa ki sanat nesnesi denildiğinde sanat olarak meydana getirilmiş veya bu alan içerisinde sınıflandırılmış veyanasıl tanımlanırsa tanımlansın bu alanın içerisine girmesi hedefiyle tasarlanmış nesnelere anlaşılmaktadır. Nesnelere öbeklendirmek, öbeklendirilen şeyleri sınıflandırmak, sınıflandırılan şeyler üzerine ise birtakım bağıntılar oluşturmak bütünüyle nesnelere bağımsız olmadığı gibi bu nesnelere üstünde işletilecek gözlemsel bir etkinliği de beraberinde gerektirmektedir (Burnham, 1968: 15).

Sanat nesnesi terimi, günlük yaşam dilinde konuşma pratikliği sağlayabilmesi ve algılamaya kaynak verebilmesi sebebiyle, bazı durumlarda sadece fiziksel nesneyi gösterebilecek biçimde kullanılabilmesine rağmen, sanat nesnesi mevzu bahis olduğunda genellikle biricik somut nesne yoluyla kavranan soyut bir nesne anlaşılmalıdır. Mesela Mona Lisa ile ilgili konuşulduğunda, Louvre müzesindeki tablonun somut halinden ziyade Mona Lisa imgesi hakkında, bu imgeyi meydana getiren bağıntılar üzerinden bahsedilmektedir. Bir gün Louvre Müzesi herhangi bir sebeple içindeki her şey ile birlikte yok olacak olursa bu durumun Mona Lisa imgesine olumsuz bir etkisi olmayacaktır (Mitchell, 2015: 28).

Nesnenin kavramsal biçimini belirten bir başka önemli olgu ise sanat nesnesinin kültürel bağlamlarda meydana gelmiş olmasıdır. Bağlam kavramı ilişkiler bütünü olma niteliğindedir; sadece duyular aracılığıyla kavranamaz, ama duyular aracılığıyla elde edilen duyu verilerinin zihin tarafından belirli bir sisteme sokulmasıyla birlikte kavranabilir (Bayraktar, 2017: 25).

Sistemin düzenlenişini iletişim yoluyla kavrayabilmek için sanat nesnelерinin maddiyatlarını sistem dışında tutmak gerekmektedir. Vücutlar düzenin çevresine aittir. Her ne kadar yapısal senkronizelerle bir ilişki içerisinde olsalar bile, iletişimler yoluyla yeniden üretilmektedir. Diğer sosyal düzenler gibi, sanat düzeni de iletişimin fonksiyonel temelleri üzerine kapalıdır. Her türden malzeme, kendine ait özellikler gösterse bile sadece, kendi anlam ölçüleri doğrultusunda iletişim tarafından kullanılan referanslardır (Luhman, 1995: 33).

Sanat nesnesi bu sebeple madde dışı bir nesne olma özelliğine sahiptir. Madde dışı nesne Kavramsal Sanat ile beraber, oluşummihraklı, geçici tutumların benimsemesi ve “dil” vurgusu ile en üst seviyesineçikan bir özellik olarak tanımlanmaktadır (Lippard, 1973: 33).

Sanatın Yapısalcılık doğrultusunda dilbilim ve felsefe ile gerçekleştirdiği yakın iletişim, onun da bir “dil” olarak kabul görmesine sebep olmaktadır. Bu olgu, sanatın dile yalınlaştırması; sanatın kendisinin dil olması; dilin özelliklerini göstermesi veya dilin ve sanatın eş anlamlı kaidelerle örgütlenmesi biçiminde farklı bakış açıları da içermektedir. Soyutlama niteliği taşıyan dilin, sanat nesnesinin madde dışı doğasının kavranmasın da önem teşekkül etmektedir (Bayraktar, 2017: 34).

Madde dışı olmak yalnızca sanata değil çağın genel kişiliğine de özgüdür ve “sistem” ifadesinin kullanımıyla kendini gösterememektedir. Bilhassa İkinci Dünya Savaşı süresi ve sonrası meydana gelen kalkınma uygulamaları, büyük kuruluşların, ürün ve servislerinin kitlesel satışlarını kapsayan ve önceki “nesne emek sermaye” bağlantısı kapsamında incelenemeyecek tüketici odaklı politikaları doğurmuştur Politikada, aktivizmde, iktisat sahasında ve sanatta insanlar “sistem” terimini, sürekli olarak etraflarındaki bu yapılanmaları tarif etmek amacıyla kullanmakta; “şeylerin değil”, “şeylerin nasıl yapıldığı” üzerine tartışmaktadır. Bir diğer yandan ise silah ve iletişim sistemlerine büyük sermayeler yatırmaktadırlar. Bu programlar “saf matematik” gibi devletlerin olağan şartlarda bütçe ayırmayacağı teorik araştırmaların yapılmasına da imkan sağlamıştır. Sanat ise bu noktada bir yandanbütünbu yeni imkanlardan faydalanırken, öte taraftan faydalandığı bu olanakları düzene karşı bir tavır meydana getirmek için de kullanmıştır (Burnham, 1968: 27).

### 1.5. Sanat, Nesne ve Mekan İlişkisi

Sanat nesnesi ve izleyici arasında tecrübeyle başlayan iletişim, sanat nesnesi ve katılımcının özne ve nesne olma durumunu değiştirmekte. İzleyicinin özne olma durumunda sanat, nesnesinin üzerinden alınarak; izleyicinin nesneyle kurduğu iletişiminin ve tecrübesinin olduğu sürecin kendisine taşımaktadır (Ganiç, 2014: 36).

Sanat kapsamında mekan, mimariden sonra ilk olarak Rönesans Çağın'da iki boyutluluktan çıkıp, derinlik ve boyut anlamında önem teşkil etmiştir. Sanat eseri ve içerisinde bulunduğu mekan arasındaki iletişimi sorgulayan ilk sanatçı Marcel Duchamp olmuştur. Gündelik yaşamın parçası olan nesnelere galeri, müze gibi mekanlarda sergileyerek nesnenin bizzat kendisini olduğu kadar, bu mekanların da otoriter tutumlarını eleştirmiş ve mekanların eser üzerindeki efektinin sorgulanma sürecini başlatmıştır. Mekan tartışmaları, daha sonra Kübistler, Fütürisler ve Rus Konstrüktivistler tarafından sorgulanmış ve meydana getirme sürecine geçilmiştir (Ganiç, 2014: 37).

Sanatın insana ne kattığı değil insanın sanata neler katabildiği sorusu bugünün dünyasında daha fazla önem teşkil etmektedir. Bu üstünlükler iletişim kapsamında oldukları topluluklarla bunu paylaşmakta ve sanatın tecrübe tarafına vurgu yapan iletişimsel biçimler oluşturmaktadırlar (Çalıköğlü, 2017: 28).

Deleuze'ün, ortaya attığı nesnenin misyon olarak yüklendiği imge ile virtüelliği kapsayabileceği ifadesi, sanatın imgeleme olduğu düşüncesi üstüne temellenerek sanatı virtüel çokluğa erdirmektedir (Negri, 2013: 61).

Deleuze ve Negri'nin görüşlerine paralel olarak, yeni sanat mekânlarının var edilmesi düşüncesine de, sanat yapıtının imge düzeyine getirilmesinden kaçınmak amaçlanır. Sanat nesnelere, bitmiş sanat nesnelere olmaktan ziyade devamlı olarak üretim halindeki nesnelere dönüşmüştür. Bu devamlı üretim meselesi, sanat nesnelere mekânlar ve duvarlar içinde kapalı bulunmaktan kurtararak; sanat nesnesini etkiye açık hale getirmektedir. Bir nevi sanat eserlerini olmuş bitmiş bir çalışmadan ziyade canlı olan ve sürekli olarak değişebilecek bir olguya dönüştürmek hedeflenmiştir (Ganiç, 2014: 62).

Sergi nesnesinin etrafından kurtulması fizikselliğin ötesinde bir durumdur. Yeni sanat akımlarıyla birlikte, sanat bir yandan perspektiften kurtulurken, öte yandan perspektifin bizzat kendisi olmaktadır. Negri, sanatın bir sonuç olduğundan ziyade bir başlangıç olduğunu düşünmektedir. Sanat üstünlükleri genelde sadece bir çerçeve belirlemekte, projelerinin tecrübelerle ilerlemesine, oluşmasına izin vermektedirler (Negri, 2013: 67).

Sanat, sadece mekânda veya mekanın sınırlarının sağladığı olanaklarla gerçekleştirilebilmekte değildir. Mekânın bizzat kendisi de bir sanat yapısı olabilmektedir. Sanatın, etrafıyla iletişiminin artması, kentin siyasi problemlerine karşı, katılımcıyı harekete geçirmekten ziyade çevresel sorunlara ilgisiyle çeşitlenmektedir. Çevresel ve ekolojik problemler karşısında kendi tavrını alabilen sanat, direkt olarak kentsel mekânla ilgilenmeye başlamaktadır (Hauri, 2007: 28).

Zaman zaman mekanın mimari bir ögesi olarak kullanılabilen sanata kimi zaman da sanat nesnesinin mekânda sergilenmesi esnasında yeniden üretilebilmektedir (Çalıkoğlu, 2007: 18).

### **1.5.1. Kavramsal Olarak Üretilen Sanatın Mekân İçerisinde İzleyici Deneyimi ile Biçime Dönüşmesi**

Sanat tarihini kendine özgü yapan hususların başında karşıtlık gelmektedir. Bunun yanında ise süreklilik ve referanslarda önem taşımaktadır. Sanatsal yönelimler kendilerinden önce hakim olan sanatsal hassaslıklara zıt bir şekilde meydana gelmekteledir. Bu durum aynı zamanda yeniliği de beraberinde getirmektedir. Buna karşın bazı örnekler incelendiğinde ise, böyle bir zıtlık yerine devamlılık öğeleri ön plana çıkmaktadır. Bu doğrultuda sanat tarihinin herhangi bir döneminde meydana gelen bir akım, kendisinden asırlar sonra bile kaynak verilen ve hareket noktası sayılan bir yapıya dönüşebilmektedir(Oskay, 2018: 34).

Günümüz teknolojisinin sosyal ve kültürel olguları dönüştürdüğü düşünüldüğünde sanatçının değişim arayışına da şahit olunmaktadır. “*Kavramsal Sanat*” bu değişiminde tutulmaktadır. Kavramsal Sanat da mevzu bahis olan durum; kendi şartları aracılığıyla sanatı dönüştürmesi ve anlamlandırmasıdır. Bu husus sanatın içeriğine dair bir alan nitelendirmektedir. Bugüne dek ağırlı bir süreç olan bu tanım,

günümüz sanatının da kaynaklarının arasında Kavramsal Sanat'ın en başta gelmesine sebep olmuştur. Kavramsal Sanat, görecelik fikrinden etkilenmekte ve eserin meydana gelmesinden önce eseri üretmek için gereken düşüncelerinin üretilmesi ikame edilmektedir. (Oskay,2018: 36)

“*Kavramsal Sanat*” kelimesini ilk olarak 1960'lı yılların başında bir Fluxus yayınında Clement Greenberg ortaya atmıştır. Daha sonra kullanım, Joseph Kosuth (1945) ve Art&Language Grubu tarafından farklı kaynaklarla kullanılmış, bugünkü halini alması ise 1970'li yıllara denk gelmiştir (Gordin, 2017: 11).

Kosuth'an aldığı kaynakla birlikte Kavramsal Sanat'ın öncüllerinden biri olarak Dadaizm'i ön plana çıkartan Marcel Duchamp, 1938'te Paris'te kurduğu “Exposition Internationale du Surrealisme” sergisi ile enstalasyon sanatı için dönüşüm olabilecek etkide bir atılımda bulunmuştur. Duchamp, bu sergide yer alan “1200 Çuval Kömür (1200 Bags of Coal)” adlı çalışması ile sergileme mekanını sanat eserinin kendisi olarak kullanmıştır (Güzelgün, 2013: 13).

İzleyici deneyimi ile birlikte sanatın biçime dönüşebilmesini Marcel Duchamp'ın açtığı sergi ile açıklamak gerekirse; sanatçı, galerinin ışıklandırma sistemi yokmuş gibi davranarak galerinin tavanında bir pencere açar ve katılımcıların ellerindeki fenerler ile karanlık galeri içerisindeki çuvaları görmelerini ister. Böylece karanlık bir ortamda kalan katılımcı, mekan ve sanat eserine faal olarak katkı sağlamış olur (Fitzpatrick, 2004: 16).

Kosuth Kavramsal Sanat'ın 1975 tarihi ile birlikte sona erdiğini düşünmektedir. Kavramsal sanatın sona erme sebepleri içerisinde, Kavramsal Sanat yapıtlarının müzeler ve galeriler tarafından kabul edilmesi ve sanat dergilerinde Kavramsal Sanat hakkında yapılan yanlış yorumları göstermektedir. Eserlerin galeri ve müzelerde sergilenmesi Kosuth'a göre zaten Kavramsal Sanat'ın kendi kendisi ile çeliştiği anlamına gelmektedir. Böylece Kavramsal Sanat da bir meta fetişizmine maruz kalmış olmaktadır (Kosuth, 1991: 15).

### 1.5.2. Çağdaş Sanatta Genişleyen Beden ve İmgesi: Beden ve Nesnenin Yeni Halleri

Beden söz konusu olduğunda, tekil zamanlı kaynaklarda etmek zor bir hale gelmektedir. Bunun sebebi bedenın tarih süresince gelişimini devam ettirmesidir. Binlerce seneönce mağara duvarına el izini bırakan insanla başlayan vücut yolculuğu, Velazquez'in bize bakış attığı tablosundan (Nedimeler, 1656) 20. Yüzyıl'a kadar imge şeklinde yüzey üzerinde meydan okumalarına devam etmiştir (Kosuth, 1991). Beden her ne kadar 1950 yılından itibaren avangard aksiyonlarla cisim haline gelse de, Picasso'nun atölye performanslarından, Pollock'un performatif üretim süreçlerine varana dek, nesnenin ardındakietkisini nesneyle birleştirerek fiziki varlığını belli etmiş ve bu doğrultuda temsilin kendisi olarak meydana gelmiştir. İmge olarak vücudun varlığı ve ilerlemesi ise insanlık sürecince devam etmiş ve bugün günümüzün teknolojik imkânları ve felsefeden sosyolojiye kavramsal ve yaşamsal geçirimlerle genişlemesini sürdürmektedir.

Çağın sanat alanındaki pratiklerine bakıldığında bedene etkinin ve büyüyen beden imgesinin emsalleri de hatırı sayılır ölçüde fazla farklılık göstermektedir. Bu farklılık kapsamında incelenen ilerleme kavramıyla alakalıolarak "*beden-nesne*" iletişimde kendisini gösteren eğilimler üstünde durulması gerekmektedir. Bu eğilimler içerisinde beden ve nesne arasında meydana gelen fiziksel duyuşal üretim ve alımlama iletişimlerinden bedenın hududuna direkt etkiler ve vücuda eklenen reklamlara kadar, tıbbi cerrahi metodlar, görsel-fiziksel hileler ve bedeni içeriden dışarıya, dışarıdan içeriye iletişimlerle ilerleten teknolojik aygıtlar, donanımlar, sanal dijital alanlar ve biyo-mekanik ilişkiler yer almaktadır. Sanat alanında Orlan'ın meydana getirdiği vücudun doğal hududu olan deriye yapılan uygulamalar, tıbbi-cerrahi müdahalelerin en çarpıcı emsallerini oluşturmaktadır Bir başka beden modifikasyon ya da genişleyen beden misali, RebeccaHorn'un ve Stelarc'ınprotez-beden iletişimleridir. Öte yandan protez ilişkisine ek olarak özellikle Stelarc'la özdeşmiş olan ve çağın içerisinde farklılaşarak kendine yer bulan- insan sinir sistemine cevap veren, bedenle simbiyotik ilişkide bulunan biyo-mekanik eklentiler ve implantları içeren cyborg sanat kolaylıkları bu eğilimler arasında yer almaktadır. İncelenen bu çalışmalar, sanat alanında beden ve beden imgesinin olduğu gibigünümüzün teknolojik aygıtlarıyla girilen üretim ilişkilerinde duyuşal alanlar ve zihinsel süreçlerin dönüşümlerine yoğunlaşmaktadır.

## II. BÖLÜM

### HEYKELSANATININ MEKANSAL PRATİKLERİ

#### 2.1. Kentsel Mekan

Marko Polo'nun gezilerini anlattığı sohbetleri konu alan kitabında Calvino kurguladığı birbirinden farklı kentleri anlatırken kent kavramı açısından oldukça önemli bir ipucu sunmuştur. Dünyayı kent rüyalarında betimleyen Calvino'nun kamusal alanda yaşadığı her olay bir kent imgesine dönüşmüştür. Kenti anlamak için girişilmiş her metot onun hakkında yeni bir bilgi üretir. Bu sebepten ötürü kenti sayısız noktasından ele alan mimarlık ve sanat geniş bir yelpaze sunar ve bu bilgiler ışığında kent kavramı irdelenir; yaşana bilirliliği üzerine çözümler geliştirilmesini sağlar. Kenti sadece toplumları bir arada tutan politik, ekonomik ve sosyal bir sınır olarak görmek onu gerçekliğinden uzaklaştırır. Bunun yerine kendiliğinden oluşan rastlantısal olayların içine girmek kent yaşamının çeşitliliğini artırarak devingen bir hale sokacak çözümler için yol gösterecek bir niteliğe sahip olacaktır (Calvino, 2011: 18).

Seneler içinde oluşarak gelecek nesillere aktarılan, soyut ve somut olmak üzere toplumun meydana getirdiği her çeşit zihinsel, duygusal, fiziksel ve ekonomik ürünlere kültür denmektedir. Bu ürünlerin kentsel kültürü meydana getirenelemanları olma niteliği taşıyan hayat tarzı, ekonomik üretim şekli ve iletişim kentsel mekânlar da etkisini göstermektedir. Bir nevi iletişim ve teşkilatlanma ağı olan kentsel mekâna akseden sosyo-kültürel kimlik; gelenek ve görenekler değer yargıları, kurum ve örgütlerin zamanla birbirine yaklaşmasıyla meydana gelmektedir. Topluma has biz özellik taşıyan bu künye kentsel mekâna devredilerek, o kültürün kendimekânını yaratmaktadır. Kent kültürü, gündelik hayat ve mekânsal pratikleri ile kendini kentin kamusal alanlarında net bir şekilde belli etmektedir. Kentlerde herkesin erişebildiği kamusal mekânlar kent kültürünün meydana getirildiği alanlardır. Toplanma, bir araya gelme ve iletişim kurmaya zemin hazırlayan pazar yerleri, parklar ve meydanlar toplumun her kısmının erişebildiği açık sosyal ve kültürel kentsel çevrelerdir. Bu mekânlar, tarihsel olaylara sahne olan, toplumsal hafızada yer bulan, deneyimler ile bireysel olarak kişilerde iz bırakan sosyal alanlardır (Özaloğlu, 2009: 36).



Sürekli olarak toplumsal değişim içerisinde olan ve toplumun yerleşme, barınma, gidiş ve gelişleri, çalışma, dinlenme, eğlenme gibi ihtiyaçlarının sağlandığı, çok az bir kısmın tarımsal uğraşlarla ilgilendiği, kırsal yerleşim yerlerine oranla nüfus açısından daha kalabalık olan ve küçük komşuluk birimlerinden oluşan yerleşim birimlerine kent denmektedir. Tarih sürecince farklı sebeplerle kentlerin üstelendikleri anlamlar ve denklemlerle devamlı bir şekilde dönüşümgerçekleştirmiştir. Ait oldukları dönemin siyasal, ekonomik ve kültürel yapıların kentlerin sürekli olarak uğradıkları değişim sürecinde hayati bir önemi bulunmaktadır. Bu alanlarda şahit olunan olaylar dolaylı ya da doğrudan olarak kentsel yönetim şeklini, kentsel mekanın kullanım şeklini, kentteki kişilerin birbirleriyle olan iletişimlerini etkilemekte ve yön vermektedir. Kentler toplumsal yaşamı şekillendiren en önemli unsurların başında gelmektedir. Kent ve toplum arasında çift yönlü bir ilişki bulunmaktadır. Dolayısıyla kenti ele alırken bütünlükçü bir yaklaşıma ihtiyaç duyulmaktadır. Kent sadece fiziksel bir yeri ifade etmekten ziyade aynı zamanda toplumsal, ekonomik ve sosyal ilişkiler bütününe işaret etmektedir. Bu noktada kentler dinamik ve değişken bir yapıya sahip olmaktadır (Karakurt, 2006: 13)

Toplumun kolaylıkla ulaşabildiği kentler yapılaşmış veya doğal olan her şekil çevrede yerbulabilmektedir. Bütün caddeleri, meydanları, yolları, konut yerleşimlerinin bulunduğu alanları, insanlar için ticari ya da kamusal kullanımların bulunduğu parkları, açık mekânları içermektedir. Mekanı mimari olarak tanımlayan Schulz; içinde yaşayan insanların fizyolojik, psikolojik ve toplumsal ihtiyaçlarını karşılayan bir uzay parçası olarak görmektedir (Schulz, 1971: 7).

Mekânın biçimlenmesinin bir başka tanımı da; *“nesnelere ya da sınırların birbirleriyle olan ilişkisinden ve nesnenin kendisinin bir özelliğinin olmadığını fakat sınırların tanımladığı yüzeylerden doğmuş”* şeklindedir. Bu sınırların hemen hemen gözlemlenebilecek sınırlar olduğunu ve bu sınırların hiç parçalanmayan bir biçimin sürekli yüzeyleri oluşturduğunu veya buna karşıt olarak, sadece birkaç işaret oluşturduğunu düşünmektedir. Dış mekânda yapıların birbirleriyle ve diğer öğelerle olan iletişimlerinin, yakınlıklarının oluşturduğu bu mekan kentsel mekan olarak da tanımlanabilmektedir (Meiss Von, 1990: 11).

Bir nevi kentsel yapının henüz meydana gelmemiş alanları ve bina haricinde olan bölümleri olan kent; nitelikli düzenlendiği takdirde kentsel yaşama ekonomik,

fiziksel ve sosyal olarak önemli ölçüde büyük katkılar sağlayabilmektedir. Bu tarz faydalara erişebilmek için kentsel mekanın insan ihtiyaçlarına yanıt verebilmesi oldukça önemlidir. Başarılı kent tasarımlarında, mekanın vasfını belirleyen doğal, fiziksel, sosyal ve ekonomik faktörlerin bir arada incelendiğine rastlanmaktadır. Çağın şartları göz önünde bulundurulduğunda, birçok kentsel mekanın yukarıda bahsedilen özellikleri kapsayan bir biçimde tasarlanmadığından dolayı kullanıcıların gereksinimlerini yanıtlamakta etkisiz kalmaktadır (Şahin ve Dostoğlu, 2007: 24).

Bütün bir çevre içinde binalar ve binalar dışında kalan alanlar şeklinde ikiye ayrılabilen kentin fiziksel yapısı, kentsel dokunun yapılaşmamış alanları, yani binalar dışında kalan bölümleri olan kentsel mekanlar, kentin devir sistemini meydana getirirken beraberinde, kent halkının ortak paylaşımlar yaşamasına fırsat veren bir zemin yaratır. Bu açıdan bakıldığında bu iki ayrımın aslında birbirini tamamlamakta olduğu görülmektedir. Bu çağın tabiriyle canlı kentler nitelikli kentsel mekanlarında insanların vakit geçirebildiği, dış mekan yaşantısının canlı ve çekici olduğu, dolayısıyla güçlü sosyal ilişkilerin kurulduğu fiziksel çevreler olarak insan yaşamının çok önemli bir unsuru olarak ortaya çıkmaktadır (Şahin, 2006: 17).

Tarih sürecince, düzenlemek ve biçim vermek konusunda üzerinde birçok farklı düşünceler üretilen kentlerde, bu düşünceler bazen hayata geçirilebilmiş bazen ise zamanında şartlarının uygun olmamasından ötürü veya düşüncelerin belirli onay verme yetkisine sahip kurumlar tarafından kabul görmemesi durumunda sadece düşünce olarak kalabilmiştir. Modern çağ anlayışının gelişim sürecinde kentler incelendiğinde, kentsel mekanın kapitalizmin normları etrafında yeniden biçimlendirildiği görülmektedir. Sermayenin akışkanlığını kolaylaştırmak ve birikimini arttırmak yolundaki yönelim beraberinde yeni mekansal düzenlemeler getirmekte, eski çevreler devamlı şekilde bir değişim döngüsü içine girmektedir (Yırtıcı, 2005: 46).

Sanayi Çağı ile birlikte önemli dönüşüm yaşayan kentler, nüfus yığılmaları ve yaşadıkları gelişmelerle birlikte ortaya çıkan ve metropol denilen yeni kent oluşumları ile başka bir evreye girmektedir. Bulduğu bölge başta olmak üzere çevre kentlere ekonomi, kültür, yönetim ve benzeri konularda oldukça katkı sağlayabilen, genel manasıyla nüfus miktarının yoğun olduğu kentler, metropol kent olarak tanımlanmaktadırlar. Bu kentlerde, ticaretin, sanayinin ve iş olanaklarının yüksek olmasının yanı sıra, ayrıca kent yaşamının sağladığı diğer olanaklar, metropol kentlere

olan ilgiyi, dolayısıyla da metropol kentlerde yaşama isteğini önemli ölçüde arttırmaktadır (Şenar, 2019: 22).

Kentsel planlama sürecinin bir parçası olan kentsel tasarım, genellikle kullanıcının kendisi tarafından biçimlendirilmekte ve mekana ait bir parça şekline gelmektedir. Kent hayatına insan öncelikli bakıldığında; kentin kapsayacağı hiçbir kısım yaşantıyı dışarıda bırakmamalıdır. Bugüne gelindiğinde; sanatçının alanına giren kent sokaklarının yüzeyleri olan duvarlar boş kalmamaktadır (Gezer, 2008: 37).

Gereksinim ve kullanım iletişimini meydana getiren, kent için düşünülmüş; kente yerleştirilmiş yapı, nesne ve donatılara ait bağlam üzerinden tasarıma bakmak önem teşkil etmektedir. Bu, insanı soyut tasarım kavramına, yalnızca bilimsel metodlar değil, günlük gereksinimler açısından da değerlendirmeye mecbur etmektedir (Aksoy 1975: 84).

Bugün yapma sanatlarından biri olarak görülen şehircilik bu açıdan bakıldığında kentsel tasarım ve kentsel planlama sürecinin önemli bir parçasıdır. Kentsel tasarım; kent olgusunu, teknolojik ve sosyal süreçleri arasında köprü görevi üstlenerek, kültür kavramına gönderme yapan, şehre etkinin aracıdır. Kente ait tasarımların ölçütleri, kullanıcı tarafından şekillenmekte ve kurgulandığı bağlamın; yani mekanın bir parçası haline gelmektedir (Günay, 2003: 18).

Kentte bulunan ucu bucağı olmayan nesnelere, birer kimlik ve işaret öğeleri olarak; sanatçıların, tasarımcıların en çok da kentlinin besleyicisi olma niteliği taşımaktadır. Bu ürünler, farklı disiplinlerin besleyicisi oldukları gibi, aynı zamanda fiziksel çevreyi ve yaşantıyı eleştiren, yeniden kurgulayan çalışmaların da konusu olmaktadır (Erdoğan, 2015: 46).

İnsan bir parçası olarak içerisinde bulunduğu kente sanat aracılığıyla baktığında kendine özgü bir gerçeklik algısı oluşur. Yaşamını çevreleyen heykel, duvar görselleri ve mimari mekan ve cephe tasarımları gibi sanat nesnelere kentle ilişkisini güçlendirmektedir. Sanatçı ise etrafıyla yaşam arasında kurduğu iletişimi estetik algısı üzerinden yine bir sanat nesnesine dönüştürerek kente yansıtmaktadır. Bütün bu bileşenleriyle sürekli bir devinim içinde olan kent sanatçısını kışkırtır ve üretime sonsuz referans barındırır. Günlük hayatta görsel bağ kurulan bu durağan sanat objelerinin tersine performans sanatı kentli, sanat eseri ve sanatçı arasındaki iletişimi kurgulama

eğiliminde olup bu yönüyle insanlara hayatı değiştirecek deneyimler sunmaktadır (Erdoğan, 2015: 50).

İyi bir mimarlık ve sanat çalışması zihnin gelişmesini teşvik ettiği gibi fiziksel deneyimi çeşitlendirmektedir. Sanatçı ve mimarların boşluk, beden, mekân ve kent üzerine kurdukları hayaller disiplinler arası geçirgenliğin, bir arada durma durumunun bir tepkisidir. Bu birliktelik yaratıcılığı tetikleyen ve yeni oluşumların yolunu açan bir oluşumdur. Dans gösterilerinin kurgusunda mimarlığın araç olarak kullanılması, kavramsal kent çalışmalarında medyanın yeri, yerleştirme sanatı yapan sanatçıların mekân denemeleri, galerilere sığmayan şehir heykelleri; mimarlık ve sanat disiplinlerinin deneysel çalışmaların birbiri içinde çözüldüğünü göstermektedir (Erdoğan 2015: 50).

## **2.2. Doğal Arazi**

İnsanlık yaklaşık olarak 1,5-2 milyon yıllık macerasısürecince doğal şartları tanımaya ve hayatını devam ettirebilmek amacıylaondan faydalanmaya ihtiyaç duymuştur. Bundan yaklaşık 70 000 yıl kadar önce Doğu Afrika Göller Yöresi'nden dünyaya dağılan insanlar, doğal peyzajın kültürel peyzaja dönüşmesinin ilk habercisi olma niteliğine sahiptir. İnsanın topluluk halinde hayatını sürdürmesi, en büyük ekosistemde olarak kabul görenyerküre üzerinde büyük ölçekte değişikliklere neden olmuştur. Neolitik döneme kadar büyük ölçüde avcılık-toplayıcılıkla hayatlarını devam ettireninsanlar yaklaşık 10-12 000 yıl önce yabani bitkilerin ve hayvanların evcilleştirilmesiyle birlikte toprağa bağlanmış başka bir deyişle yerleşik yaşama geçmiştir (Gülersoy, 2014: 53).

Arazi, insanların yaşamını sürdürdüğü doğal ve kıt bir kaynak olarak tanımlanabilir. İnsanlar günlük ihtiyaçlarını karşılamak için belirli arazi parçalarını kullanmak zorundadır. Ülkelerin arazi kaynaklarına yaklaşımları, mülkiyet ve yönetim sistemleri yönlerinden farklılık göstermesine karşın, hemen her ülkede arazi varlıkları önemli bir kaynak olarak değerlendirilmektedir. Ülkelerin kalkınma politikalarına bakıldığında, kalkınma düzeyine göre arazi yönetim sistemleri değişiklik göstermektedir. Bu ilişki, ülkenin kalkınması için arazi kaynaklarının temel etken olduğunu kanıtlamaktadır (Gülersoy, 2014: 53).

İnsanlar, araziyi farklı amaçlarla kullanarak, elde edilebilir bütün menfaatlerinden yararlanabilmek için bireysel ve/veya toplu olarak arazi edinmektedir. Arazi kıt bir doğal kaynak olması ve miktarının artırılmaması nedeniyle insan ve arazi ilişkisini doğrudan etkilemektedir. Tarih boyunca hemen her ülkede arazi edinimi ve kullanımını farklı biçimlerde gerçekleştirmiştir. Geleneksel toplumlarda arazi genelde toplu olarak edinilmekte ve arazi kutsal bir varlık kabul edilerek buna uygun kullanım sistemleri oluşturulmaktadır. Zaman içerisinde arazi algısı değişmiş ve arazi varlığı birer iktidar ve zenginlik kaynağı olarak görülmeye başlanmıştır. Bu yeni yaklaşım arazi ediniminin toplu olması yerine daha çok özel ve kişisel ihtiyaçlara ve/veya hedeflerine göre mülk edinilmesi sürecini başlatmış ve arazi üzerinde özel mülkiyet hakkı ortaya çıkmıştır (Gülersoy, 2014: 66).

Arazi mülkiyeti ise belirli bir parsel için yerin yüzeyi, yeraltı ve yerüstünü kapsamaktadır. Bununla birlikte literatürde arazi mülkiyetinin süresi de dördüncü bir boyut olarak ele alınmaktadır. Bazı ülkelerde arazi üzerindeki mülkiyet hakkının sonsuza kadar devam ettiği görülmekte (Türkiye gibi) iken, bazı ülkelerde arazi mülkiyeti farklı sürelerle ifade edilmektedir (İngiltere gibi). Arazi üzerinde mülkiyetin kapsamı ve özellikleri neredeyse arazi kaynaklarına erişimi, kullanımı ve yararlanma hakları ve bu hakların sınırlarını belirleyerek arazi tasarruf sistemini de tanımlamaktadır. Arazi tasarrufu, belirli bir toplumda insanların ihtiyaçları veya belirli ihtiyaçları karşılamak üzere uygulanan arazi kaynaklarının yönetim ve kullanım biçimleri olarak ele alınabilir (Underkuffler, 2003: 28).

Arazi politikası, araziye erişim ve mülkiyetin güvenilirliğinin sağlanması, arazi kullanımını ve arazi yönetimi gibi belirli hedeflere yönelik olarak tanımlanmaktadır. Avrupa Birliği Arazi Politikası Rehberi'ne göre arazi politikası; bir yanda mülkiyet ilkeleri ve kurallarını tanımlayarak araziye erişimi ve kullanımı, diğer yandan da arazi üzerindeki hakların geçerliliği ve intikal edilebilme koşullarını belirleyip, arazinin yasal düzenlemesi, arazi yönetimi ve arazi uyuşmazlıklarında görev alacak veya hakemlik yapacak yetkili kuruluşları düzenlemektedir. Buna karşın arazi idaresi, arazi kullanım haklarının yönetilmesi, arazi kullanım planlamasına yönelik yetkili kuruluşların çalışmalarının dayandığı yasal düzenlemeleri (kanunlar, kararnameler, yönetmelikleri gibi) kapsar (Gülersoy, 2014: 33).

20. yüzyılda sanatın sınırlarının sorgulanması, duvarların yıkılmaya çalışılması diğer disiplinlerin kendi içinde barındırdıkları üretim biçimlerini tanımaya, kabullenmeye, onları kendi düşünceleri ve disiplinleriyle harmanlamaya yol açmıştır. Sanatçılar mekânı ve üretim biçimlerini sorgulayarak sanatın sınırlarını bu anlayışla belirsizleştirmeye, genişletmeye, aşındırmaya hatta yıkmaya çalışmışlardır (Tilki, 2018: 308).

Bugün çağdaş olarak değerlendirilebilecek birçok sanat üretimine bakıldığında bu yıkım, sınır genişletme ya da sınırlardan arınma çabaları kolaylıkla hissedilebilmektedir. Belki de bu sınır belirsizleştirme ve yıkım en yoğun haliyle Marcel Duchamp ile beraber sanat nesnesinin tuval ya da yontu heykelden ibaret olmadığını gösterdiği üretimleriyle başlamıştı. Çünkü Duchamp hazır nesne yerleştirmeleriyle, pisuar gibi sıradan, insanların kişisel ihtiyaçları için kullandıkları bir nesneyi alıp “Fountain” adıyla sunmuş ve istendiği takdirde herhangi bir nesnenin sanat eserine dönüşebileceğini göstermişti. Mekânın tavanını dahi kullanan Duchamp müze kavramını bir nevi de alaya alarak, sergileme anlayışı ile ilgili fikirler veriyor ve mekânın alışla geldik sergileme şeklini değiştirerek sanat eserinin ne olduğu ve nasıl sergileneceği hakkında tabuları da yıkıyordu. Duchamp kullandığı hazır nesnelere ve bir araya getirdiği farklı disiplinlerle üretimlerini kurgularken sanatta böylesi derin bir kırılma yaratacağını tahmin ediyor muydu bilinmez ama yaptığı üretimlerle ifade edebilmenin sınırsız olabileceğini türlü şekillerde göstermekteydi (Yılmaz, 2013: 88).

Nitekim 19.yy galeri mekânı anlayışına baktığımızda galeri çoğunluklu olarak Görsel asılan bir yerdi ve galerinin Görsel asma anlayışının da bir standardı vardı. Örneğin bir galeride, ortaçağ kilisesindeki ikonaların mekânın tepesindeki konumlanışı gibi eserlerin konumlanması görülür. Yani tanrısallık doğrultusunda kilisenin iç mekânını süsleyen geleneksel anlayışın bir benzeri galeri mekânında da görülmektedir. Eserler izleyiciyi tepeden gören kutsiyet anlayışında konumlandığı için izleyiciyi önemseyen bir sergileme mantığı görülmez. Dikine konumlanan bu mekânlarda mekânın tavanına kadar görsel asılıdır ve neredeyse eserleri incelemek imkânsıza yakındır. “Biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, gibi olan bu galerilerde eserler duvar kâğıdı etkisi uyandıracak şekilde istiflenip görselleri nasıl izleyeceğimiz tamamen şimdiki alışkanlıklarımız dışındadır (Tilki, 2018: 310).

Bireyin yavaş yavaş esas alınmasıyla ve biçimle ilgili alternatif arayışlarla birlikte sanat eserinin "tepeden bakan" tanrısalılığından sıyrılıp daha insani bir yere inerek eser ile izleyici arasındaki iletişimi değiştirdiği ve izleyiciyi temel alan bir sergileme anlayışının da ortaya çıkarak galeri mekânının da şekillenmeye başladığı görülmektedir (O'Doherty, 2010: 75).

Biçim üzerine sürekli düşünme, biçimi aşındırma, biçimle ilgili alternatif arayışlar sonrasında sınırı daha nasıl genişletebilirim sorusunu soran sanatçı, mekânı da sorgulamaya başlamıştı. Nitekim Yves Klein, 'boşluk' adlı sergisi ile boş bir galeri mekânını sergilemesi, Arman' in galeriyi çöp ile doldurarak izleyiciyi dışarıda bırakması, galerinin edilgen durumdan etken bir duruma geçmesi bu sorgulamaların neticesi olarak görülebilir. Zaman içinde galerinin bilinçle dolduğunu belirten Brian O'Doherty (2010: 109) "*galeri duvarlarının yere, yerlerin kaideye, köşelerin girdaplara, tavanın da donuk bir gökyüzüne dönüştüğünü belirterek "Beyaz küp" olarak adlandırdığı galeri mekânının potansiyel sanat eseri haline geldiğini, kapalı mekânı, simyasal bir biçimde, bir mecraya dönüştüğünü*" söylemiştir.

Dört duvarın içinde üretimlerini yapan, sergileyen sanatçılar, kavramsal işler ile birlikte mekânın duvarlarını fikirsel olarak yıkmış olsalar da özgürlük; bundan daha fazlasını gerektirirdi. Dört duvarı alışılmışın dışında kullanan ve fikirsel anlamda duvarların sınırlı ideolojisini yerle bir eden sanatçılar, bu zafer ile birlikte mekâna tabi olmadıklarını fark etmeye başlamışlardı ve mekânın dışarısındaki alanları kullanılması gerekir gibi düşünceleri de gerçekleştirmeye çalışmışlardı. Çünkü mekân içerisindeki üretimler belli bir şablon veya standart dâhilinde sergilenebilirdi ve ancak bu alanlara tabi olarak sunulabilirdi. Örneğin dış mekânda uçuşan veya kalıcılığı olmayan herhangi bir nesnenin galeri mekânında yeri yoktu (Tilki, 2018: 312).

Nesne dönüşüme uğradıktan sonra mekânın sınırlayıcı, kısıtlayıcı yapısı hatta mekânın mevcudiyetinin de tek başına bir sorun olduğu gerçeği sanatçıların uykularını kaçıran bir kâbus gibi görünmeye başlamıştı. Böylece mekâna dair sorgulamalarla beraber mekân duvarlarında çatlaklar ve aşınmalar var olmaya başladı. Bu da başka düşüncelerin sinyaliydi (Tilki, 2018: 54).

Bir başkaldırı gibi değerlendirilebilecek olan sınır belirsizleştirmenin öncüsü de denebilecek Dada hareketinden sonra ortaya çıkan ve yoğun bir değişim içinde olan

sanat pratiklerin beraberinde, Gerçeküstücülük, Soyut Dışavurumculuk, Pop Art, Yeni Gerçekçilik, Minimalizm, Fluxus, Arte Povera, Performans gibi sanat hareketlerini ortaya serdi. Bu hareketlerin etkisinde sanat eserinin kendisi, sergilendiği mekânların yapısı, kuralları, sınırları yavaş yavaş zorlanmaya başlamıştı (Tilki, 2018: 315).

Arazi sanatı, galerilere, salonlara, duvarlara kısacası ‘kapatılmış alanlara’ sığma çabasına tepkidir. Çünkü sanatçılar galeri mekânlarını onların ifade olanaklarını sınırlayan alanlar olarak görmüşlerdir. Çünkü o alanlarda yapacakları üretimler kısıtlı ve bir nevi sanatçılara dayatılmıştı. Buldukları salonların boyutları elverdiği ölçüde kendilerini ifade edebiliyorlardı hem fikri hem de mekân anlamında kısıtlanmışlardı. Galerinin izin verdiği ölçülerde işlerini üretmek zorunda kalan sanatçılar, bu alanlardan ayrılarak dünyanın herhangi bir yerinde gerçekleştirdikleri çalışmalarla adeta dünyayı bir galeri mekânına çevirmişlerdir (Tilki, 2018: 316).

ABD’de yeryüzü sanatının gelişmesi, doğrudan, sanatı müzede barındırma uygulamasını hedef alıyordu”. Galerilerden çıkarak yapılan üretimler otoriteye karşı bir duruşu, geleneksel sanatın dayattığı sınırlardan, tabulaştırdığı medyumlardan ayrılışı ifade ediyordu. Çünkü otorite, sanatçının alanını, sadece sergi mekânı ile sınırlı kalmasını ve söyleyebileceği ifadeleri kısıtlıyordu. Arazi sanatının öncülerinden Robert Smithson müzeleri, hapishanelere ve bakım evlerine benzetmiş, koşulların yerini galerilerin aldığı üstünde durmuştur. Bu sebeple hapishanede kalmış gibi hisseden birçok sanatçı galerilerden ayrılarak arazi sanatını benimsemişlerdi (Tilki, 2018: 318).

Aynı zamanda arazi sanatı, 1960’ların sanat dünyasının giderek ticarileşen niteliğine, satılabilir ya da satın alınabilir bir nesne olarak sanat yapıtının sömürülmesine bir tepki olarak da ortaya çıkmıştır. Sanatçılar ticarileştirilemeyecek hatta bazı durumlarda gidilip görülemeyecek eserler yaratmak üzere doğanın ve manzaranın peşine düşmüşlerdi. Bu sebeple galeri mekânından çıkarak üretimlerini gerçekleştiren sanatçılar; tanımlanmış izleyici profilini de bir nevi dönüşüme uğratmışlar ve bunun yanı sıra izleyicinin ulaşamayacağı alanlarda üretimlerini konumlandırarak mekânı çeşitli şekillerde sorgulamanın yollarını aramışlardır. Arazi sanatı, izleyicinin sadece gözlemci olmayabileceğini, izleyicinin katılımcı bir rol üstlenebileceğini de göstermiştir (Tilki, 2018: 318).



Bu doğrultuda Arazi sanatı geleneksel bakış açısıyla sınırlarda gezinen belirli bir sanatçı topluluğuna ait bir sanat pratiği olmaktan ziyade, her sanatçının yeni yorumlar ve açılımlar katarak desteklediği, gelişimine ve dönüşümüne katkı sağladığı bir akım olmuştur. Kendi sanat pratiğinin yanında diğer sanat pratiklerinin de hem işleyiş biçimini hem de düşünce biçimini bünyesinde barındırarak çoğunlukla multidisipliner bir pratik olarak varlığını sürdürmüştür (Tilki, 2018: 319).

Çoğunlukla doğadan beslenen ve galerilerin güdümünde kalma zorunluluğunda olmayan arazi sanatçıları yaptıkları üretimler ile doğayı sömüren, doğaya karşı olumlu yaklaşımlarda bulunmayan ve doğayı kendisine hizmet etmesi için kullanan endüstrinin kötü karakterini de gözler önüne sermeye çalışmışlardır. Buna bağlı olarak üretimlerini yaparken bir yandan da doğa bilincini oluşturmaya çalıştıkları da görülür. Doğanın işleyiş mantığını keşfetmeye çalışan sanatçılar eserlerinde çoğunlukla sıradan, doğal, geri dönüştürülebilir ve doğaya zarar vermeyen materyaller kullanmışlardır. Bu bir nevi doğadan aldığı tekrar doğaya bırakmak olarak görülebilir. Bu düşünce doğrultusunda Andy Goldsworthy, Lynne Hull, Agnes Denes gibi sanatçılar; üretimlerinde de görüldüğü üzere, estetik bir kaygı ile doğaya karşı farkındalık oluşturmak istemişlerdir. Kullandıkları malzemenin doğal olması, doğada tekrar çözünmesi ve yok olması; sanat nesnesinin sürekliliği ve kalıcılığı gibi sorgulamaları da beraberinde getirerek sanat nesnesinin biricik olma dayatmasını da farklı bir açıdan bir kez daha yıkmıştır. Örneğin steril bir ortamda kapalı bir kutu ve bir uyarı çizgisi arkasında bulunan Mona Lisa, hiçbir dış etkene maruz kalmadan yıllarca ilk günkü gibi korunmuştur ve korunmaya da devam etmektedir. Bu bir nevi sanat eserinin ölümsüzlüğünün, biricikliğinin ve tanrısallığının ilan edilişinin somut bir göstergesi gibi bir algı yaratmayı amaçlasa da arazi sanatı sanatçıları durumun böyle olmadığını bilir. Onlara göre doğa da tıpkı insan gibi ölümlüdür. Bu sebeple üretimlerinin de ölümlü olmaları gerekmektedir (Tilki, 2018: 321).

Bu doğrultuda yapılan çalışmaların çoğunluğu belli bir zaman sonra yok olan ya da izleyicilerin ulaşamayacağı yerlerde kurgulanan üretimlerle vücut bulur. Dolayısıyla söz konusu çalışmaların kalıcılığı ancak çekilen fotoğraflar ya da video kaydı ile sağlanmakta ve hakkında bilgi ancak bu yolla edinilmektedir. Arazi sanatı galeri duvarlarını yıkmaktan öteye geçmiş ve alışla geldik izleyici kitlesinin dışında da bir

izleyici kitlesi olduğunu göstererek birçok tabuyu da beraberinde böylece yıkmış oldu (Tilki, 2018: 322).

Bir devimin ile başlayan duvarların aşınması ve sınırları belirsizleştirme durumu kendinden önceki sanat düşünceleri ile beslenerek, yeni oluşumlar, özgürlük alanları ve yeni düşünce biçimlerini de beraberinde getirmiştir. Bu meydana gelen durumlar sonucunda sanatçılar, sanat nesnesinin veya sanatın ne olduğuyla ya da nerede olması gerektiği ile ilgili sorgulamalarla beraber sanatın özgürlük alanını genişletmeye çalışmışlardır. Bu sorgulamalar sanatın belli kalıplar içerisine sokulmaya çalışılarak şekil alması istenen geleneksel, tasvirici yapısının dönüşmesine yol açarak romantizmden günümüze birçok disiplini içinde barındıran disiplinlerarası bir sanatsal yaratım sürecinin ortaya çıkışının tetikleyicisi olmuştur (Tilki, 2018).

Sanatı; sanat üretiminin ifade olanaklarını çoğaltarak malzemenin taş ya da toprak olabileceğini, galeri gibi mekânların ötesinde de sanat üretimi yapabileceğini, ticarileşen, alıp satılabilen sanat üretiminin dışında bir üretimin de olabileceğini, tanımlanmış izleyici kitlesinin değişebileceğini kısacası sanat nesnesi ya da galeri mekânı gibi sınırlandırılmış birçok tabunun yıkılabileceğini göstermiştir. Sonuç olarak arazi sanatı, sanatçının özgürlük alanlarının genişletilebileceğini, ifade olanaklarının artabileceğini ve sanat nesnesinin her yerde ve her şekilde var olabileceğini gösteren bir sanat hareketidir (Antmen, 2008: 61).

### **2.3. Galeri ve Müzeler**

Geçmiş ve bugünün arasında bir köprü görevi gören ve dünün bugünlere ulaşmasında etkin bir görev üstlenen, kültürel mirasın biriktirildiği, saklandığı, bilimsel çalışmalarının yapıldığı ve sergilendiği mekanlar olan müzelerle ilgili birçok farklı tanım bulunmaktadır. Milletlerarası Müzeler Konseyi (İCOM) Türkiye Milli Komitesi Yönetmeliği'nin 4 üncü maddesinde müze, "Kültür eserlerini koruyan ve bu eserleri etüd, eğitim ve bedii zevki yükseltme amacıyla toplu halde teşhir eden, kamu yararına çalışan, sanata, ilme, sağlığa, teknolojiye ait koleksiyonları bulunan müesseseler" olarak ifade edilmiştir. Bahsi geçen Yönetmeliğin 5 inci maddesinde "Daimi teşhir bölümleri bulunan kütüphaneler ve arşiv merkezleri, resmi şekilde halkın ziyaretine açık bulunan tarihi anıtlar, tarihi anıtlara ait binaların kısım veya müstemilatı, tarihi, arkeolojik tabii önemi haiz mevkiler ve parklar, nebatat ve hayvanat bahçeleri, akvaryumlar ve benzeri

teşekküller bu tarife girer’’ denilerek müze tanımının boyutları derinlik kazanmaktadır. Yukardaki ifadeden de anlaşılacağı üzere müze, sadece tarihi ve kültürel nesnelerin bir arada bulunduğu mekanlar olarak görülmemelidir. Müzeler, Sosyal ve kültürel hayata konu olan, kamuya yönelik estetik duygusunu geliştiren koruma ve araştırma merkezleridir (Altun, 2007: 814).

Grek dilinde mouseion sözcüğünden türetilen müze kelimesi, tarihsel süreç içerisinde Eski Mısır ve Mezopotamya’da değerli nesnelerin tapınaklarda bir araya getirilmesi ve kazanılan savaşın akabinde ele geçirdikleri ganimetleri halka gösterilmesi amacıyla meydana gelmiştir. Sanat yönü ağır basan nesnelerin bir araya getirilmesine yine ilk olarak Eski Yunan döneminde rastlanmış, büyük merkezlerde bu eserlerin halk tarafından incelenebilmesi amacıyla hazine binaları kurulmuştur. Bu yapılarda, Helenistik dönemde sosyal etkinlikler ve felsefi konuşmalar yapılmıştır. Bir süre sonra mouseionlar, entelektüel insanların bir araya geldiği bir yer haline gelmişti (Altun, 2007: 815).



**Görsel 2.1.** Frankfurt Modern Sanat Müzesi’nin sergi mekânlarında iç duvarların uygulandığı (<https://www.turrehberin.com/frankfurt-modern-sanatlar-muzesi/> Erişim Tarihi: 19.07.2020)

Geçmiş dönem eserlerini bir araya getirme ve koleksiyon yapma fikrine ise ilk kez Romalılarda rastlanmıştır. Değerli sanat yapıtlarını toplamak ve izleyicilerin önüne sunmak bir tür statü üstünlüğü olarak kabul görmüştür. Bugünkü anlamda müzenin ortaya çıkışı ise 15. yüzyıla denk gelmiştir. Rönesans dönemi aydınlarının ortaçağ öncesi bilgiye ulaşma amacı neticesinde, tarihe tanıklık eden yapıtların değerli olarak kabul görmeleri, bu eserlerin düzenli bir şekilde bir araya getirilerek, saklanmasına

imkan vermiştir. 18. yüzyılda koleksiyonların değerlendirilmesi, arşivlenmesi ve sunumuna başlanmıştır. 1759'da İngiltere'de ilk halk müzelerinden biri sayılan British Museum kurulmuştur, lakin düşünülenin tersine müzeye girebilmek için önceden izin almak, günler öncesinden başvuruda bulunmak gerekmektedir. 1789 Fransız İhtilali'nin toplumda yarattığı etkiler müzecilik alanında da kendisini göstermiş, Fransız İhtilali'nin akabinde meydana gelen ulusçuluk fikri ulusal müze kavramını ortaya çıkarmıştır. Paris'te bulunan Louvre Müzesi, Avrupa'nın ilk ulusal müzesidir (Altun, 2012: 820).

Sömürgeciliğin yaygınlaşmasıyla beraber, başta Yunanistan, Mısır, Hindistan ve Osmanlı olmak üzere bu bölgelerden getirilen yapıtlar Avrupa müzelerinde insanların incelemesine sunulmuştur Tarih müzesi kavramı, 19. yüzyılda meydana gelmeye başlamıştır. Bu dönemde, müzeler kurumsallaşarak koleksiyonlarının tarzlarına göre farklılık gösteren yeni müze türleri ortaya çıkmıştır. 20. yüzyıla gelindiğinde halk yaşamı, zanaati ve folklorüyle ilgili eşyalar toplanarak, bugün etnografya müzeleri olarak bilinen ulusal müzeler açılmaya başlanmıştır (Altun, 2012: 821).

15. yüzyıl Avrupa'sının Rönesans'ı gerçekleştirilmesiyle; din temalı görsellerin gösterilebileceği yerlere gerek görülüş ve bu doğrultuda İtalya başta olmak üzere Rönesans aydınlarının yapıtlarının koleksiyonlara girmesi müzelerin kurumsallaşmalarına sebep olmuştur. Floransa'da Medici hâkimiyetini başlatan Büyük Cosimo'nun 1440'larda inşa ettirdiği Palazzo Medici Sarayı, ilk modern Avrupa müzesi olma niteliği taşımaktadır (Altun, 2012: 822)

16. yüzyıl da ticaret hacminin büyümesi ile zenginleşen tüccarların sanatçıların yapıtlarını toplamasıyla birlikte bilinçli bir koleksiyonculuk oluşmuştur. Bu özel koleksiyonların halka açılması müzeciliğin gelişmesinde önemli bir etki göstermektedir. 1581'de Vasari'nin Medici ailesinin özel koleksiyonu sergilemek için Uffizi Sarayı'nın ikinci katında düzenlediği yerbugün ki anlamıyla bilinen ilk sergileme mekânıdır(Altun, 2012: 82).

18. yüzyıl Aydınlanma Dönemi'nde Londra'da 1759'da British Museum, 1760'da Kassel Sanat Galerisi, 1764'de Hermitage Museum faaliyete geçmiştir. 1789'da Medici ailesinin koleksiyonları yeniden biçimlendirilerek kamusallaştırılmıştır. Fransa'da 1732'de hükümetin krallık koleksiyonlarını devlet bünyesine alma kararı vermesiyle Louvre Müzesi'nin Cumhuriyet Müzesi (Musée de la République) olarak

açması ve 1798'de Napoleon'un Sanat Merkez Müzesi'ni (Musée Central des Arts) kurması müzeciliğin gelişmesi açısından önemli bir dönüm noktası olmaktadır (Bilgin, 2010: 22).

Türkiye'de halka açık ilk Görsel sergisi, Sultan Abdülaziz döneminde Paris'te eğitim almış ressam Şeker Ahmed Paşa'nın öncülüğünde (Görsel öğretmenliği yaptığı İstanbul'da Sultanahmet Sanayi Mektebi'nde) çok sayıda yerli ve yabancı sanatçının katılımıyla 27 Nisan 1873'te açılmıştır. Bu serginin ardından 1 Temmuz 1875'te yine Şeker Ahmed Paşa öncülüğünde ikinci bir sergi daha düzenlenmiştir. Her iki sergiye de ilgi gösterilmiş ve geniş bir katılım olmuştur. Sonraki yıllarda; resmin yanı sıra heykel, mimari tasarım gibi çeşitli sanat dallarına da yer verilen başka sergiler açılmıştır. Örneğin 1880-1882'de Osmanlı sanatçılarının kurduğu Elifba Kulübü sergileri, 1901-1904 yılları arasında İstanbul Salonu sergileri düzenlenmiştir (Bilgin, 2010: 40).

Osmanlıda sanat koleksiyonculuğunun gelişmesinde ve sergilerin gerçekleştirilmesinde Beyoğlu'nda atölye açıp ders veren Avrupalı sanatçıların da etkisi vardır. Özellikle yabancı elçiliklerin 18. yüzyıldan itibaren İstanbul'da artması ve bunların kültür ve sanat ortamını canlandırmasıyla sayıları gittikçe artan Avrupalı resamlara 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı sarayında da görev verilmiş ve sarayda Görsel koleksiyonu oluşturulmaya başlanmıştır. Bunlardan Piérre Désire Guillemet, 1874 yılında Beyoğlun'da Sultan Abdülaziz tarafından da desteklenen İstanbul'daki ilk özel Görsel okulu olan Desen ve Görsel Akademisi'ni açmış ve eflisi Madam Guillemet ile birlikte Görsel dersleri vermiştir. Osmanlıda müzecilik ve sergileme açısından önemli diğer bir konu da sarayda kutsal emanetlerin korunması ve düzenlenmesine ilişkin çalışmaların gerçekleştirilmesidir. 1808'den sonra Sultan II. Mahmud döneminde sarayın değişik yerlerinde bulunan (Revan Köşk'ünde, Harem'de, Hasoda'da) hazineden bazı eserler ve kutsal emanetler düzenlenmiş ve teşhir amacıyla Fatih Sultan Mehmet'ten beri padişahın has odası olarak kullanılan mekânda (Hırka-i Saadet Dairesi) bir araya getirilmiştir. Bu oda 19. yüzyılda ortalarında Osmanlı hanedanı Dolmabahçe'ye (daha sonra Yıldız Sarayı'na) taşındıktan sonra da padişah ve çevresindekiler için Ramazan'da, bayramlarda ve cülûs (tahtta çıkma) gibi bazı özel günlerde ziyarete açılmıştır. Bu kutsal emanetlerin halka açılması için uzun yıllar bir girişimde bulunulmasa da bu tip bir düzenlemenin yapılmış olması ve sadece seçkin bir sınıf için de olsa ziyarete açılması önem taşımaktadır. 3 Nisan 1924 yılında Topkapı

Sarayı müzeye çevrildiğinde de kapalı olan bu mekân ancak 1962 yılında modern müzecilik anlayışıyla düzenlenip halka açılabilmiştir (Tümöz, 2002: 34).

Cumhuriyetin ilanı ile birlikte birçok konuda olduğu üzere müzecilik alanında da Atatürk öncülüğünde önemli girişimler gerçekleşmiştir. Devlet tarafından yeni yapılanmaların oluşturulduğu 1923'ten 1950'lere kadar süren erken Cumhuriyet döneminde devlet politikasının, yeni ulusun ve yeni düzenin yansıtıldığı alanlardan biri de müzeler olmuştur. İlk etapta koruma altına alınmak istenen İstanbul'da Ayasofya, Topkapı Sarayı, Dolmabahçe Sarayı, Kariye Camii, Fethiye Camii Bursa'da Yeşil Türbe, Muradiye Külliyesi Konya'da Mevlâna Dergahı gibi büyük yapılar müzeye dönüştürülmüştür. Müzecilik farklı bilim dalı olarak benimsenmiş, kültürel miras üzerinde inceleme amacıyla kazılar başlatılmış ve tarihî eserlerin koruma altına alınmasına için yeni yasalarda düzenlemeler yapılmıştır. Diğer yandan yeni rejimin ideolojisini ve kültürünü yansıtan yeni müzeler açmaya yönelik çalışmalar da başlatılmıştır. Osmanlının son döneminde İstanbul'da (Müze-i Hümayun, Aya İrini'deki Askerî Müze, Evkaf-ı İslamîye Müzesi) ve Anadolu'da birkaç müze varken Atatürk döneminde kısa sürede birçok şehirde müze açılmıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında artan ve önceleri müze-depo (müze-depo: Sadece depo mekânının olduğu en küçük müze birimi) olarak kullanılan birimler, koleksiyonlar arttıkça ve düzenlenmeye başladıkça müze müdürlüklerine çevrilmiştir. Bu hızlı dönüşüm sürecinde sınırlı imkânlardan dolayı yeni müzeler daha çok medrese, han, cami, kale, okul, kilise, halkevi gibi binaların bünyesinde oluşturulmuştur. (Örneğin 1945 yılında Eskişehir'de Selçuklu döneminden kalma Alaaddin Camii'nde depolanan eserlerle oluşturulan müze-depo 1947'de müdürlüğe çevrilen Eskişehir Arkeoloji Müzesi'nin çekirdeğini oluşturmuştur). Müze müdürlüklerine dönüştükten sonra müzeler adına arkeolojik kazılar başlatılmış, yakın çevrede ele geçen arkeolojik eserler, etnografik eşyalar ve el yazmalar sergilenmiştir. Daha sonraki yıllarda Hatay Müzesi, Niğde Müzesi, Kastamonu Müzesi, Sivas İnönü Etnografya Müzesi, Gaziantep Arkeoloji Müzesi, Kahramanmaraş Müzesi gibi müzeler açılmaya devam etmiş hemen hemen her ilde bir müze açılmıştır. Ayrıca çok sayıda antik şehir açık hava müzesi olarak açılmıştır. Bergama, Efes, Aspendos, Karatepe, Afrodiasias, Göreme ve Ankara Roma Hamamı bunlar arasındadır. Cumhuriyetin ilk yıllarında bu tür müze-depo birimlerinin ve müze

müdürlüklerinin oluşumu, kültürel mirasın korunması, araştırılması yönünde ilk bilimsel çalışmaların başlatılmasında da etkili olmuştur (Bilgin, 2010: 42).

Günümüz dünyasında her alanda olduğu gibi müzecilikte de büyük bir dönüşüm yaşanmaktadır. 18. yüzyıldan başlayarak, 19. yüzyılda kurulan kamusal müzeler yerini özel müzelere bırakmış ve bugün neredeyse her müzeyle yeni bir model olarak karşılaşmaktadır (Bilgin, 2010: 42).



**Görsel 2.2.** Müzelerde izleyici ile yapıt arasındaki mesafe (Esen, 2018: 34)

Müzelerden farklı olarak sanat galerileri, sanat eserlerinin ticari bir amaçla sergilendiği mekânlardır. TDK'nin yaptığı tanıma göre galeri; “Sanat eserlerinin veya herhangi bir malın sergilendiği salon” şeklinde ifade edilmektedir. Oxford sözlüğünde ise, “Sanat eserlerinin gösterilmesi veya satılması için kullanılan bir oda veya bina” olarak açıklanır. Sanat galerileri, sanatsal bir değeri bulunan yapıtların sergilendiği, alınıp satıldığı, alıcı izleyici ve koleksiyonerlerin bir araya gelmesini sağlayan aracı kuruluşlardır. Diğer bir taraftan galeri, sanat müzelerinde çalışmaların sergilendiği, alt bölümler olan odacıklar olarak da adlandırılmaktadır. Müzelerden farklı olarak sergilemeleri geçici bir süre olarak yapan galeriler bu özelliği itibariyle müzelere göre daha bağımsız kuruluşlardır (Artun, 2006: 12).

Erten'e (2009) göre sanat tüketicilerini bir aracı kurum olarak sanatla bir araya getiren sanat galerileri, İzleyicileri ve sanatçıları ekonomik ve kültürel olarak buluşturan araçlardır. Sanat piyasasını şekillendiren sanat galerileri, sanat ürünlerinin dolaşımını sağladığı gibi yapıtlarını sergileyerek onları maddi bir ürüne dönüştürmektedir

Sanat tarihinde galerilerin yeri olmamakla birlikte; sanatın tarihinde galerilerin rolü belirleyici olduğu bilinmektedir. Luxemburg, Hollanda ve Belçika gibi ticaretin yoğun olarak gerçekleştiği devletlerde sanatçıların, meydana getirdikleri yapıtları ticaret ile uğraşan insanlara satmasıyla birlikte ilk sanat galerileri oluşmaya başlamıştır. Sonraki senelerde meydana çıkan Görsel sergilerinin, Avrupa'ya yayılmasıyla birlikte 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra Fransa'da sanat ticareti yapan dükkanlarda büyük bir artış yaşanmıştır(Artun, 2006: 24).

İlk sanat galerinin kurulması veya ortaya atılmasında, profesyonellikten uzak olursa dazaman içerisinde öğrenmeler sonucunda farklı gelişmeler kaydedilmiş bu gelişmeler sayesinde günümüze kadar varlıklarını devam ettirebilmişlerdir. Türkiye'de ise tarihsel sürece bakıldığında galericilik kavramının Avrupa ülkelerine göre çok geriden geldiğini ve geç oluşmaya başladığı görülmektedir. Asker ressamlarının eğitim için Avrupa'ya gönderilmesi ve geri döndüklerinde sergiler açmaları ile Cumhuriyet döneminde galericilik anlayışı yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlamıştır (Artun, 2007: 25).

Video Sanatının ortaya çıkması ve gelişmesine kadar kendisine müze ve galerilerde yer bulamayan Performans Sanatı incelendiğinde genel olarak dört eylemden meydana geldiği bilinmektedir. Bu eylemler; zaman, mekan, beden ve izleyiciyle performans sanatçısı arasındaki ilişkidir. Disiplinler arası bir sanat türü olan Performans Sanatı, üretim sırasında görsel sanatların diğer dallarının yanında video, ses ya da dekordan yararlanılmaktadır. Performans eyleminin teatral yapısından dolayı, eylemin sonunda genellikle izleyici üzerinde çok fazla şey kalmadığı düşüncesiyle Fluxus başta olmak üzere birçok performans sanatçısı video sanatını bu alanda faydalı bulmuştur. Bu doğrultuda video sanatı, performans sanatı kapsamına farklı bir bakış açısı getirerek sanat galerilerinde yer almasını sağlamıştır. Bugün video sanatının temelini oluşturan görüntü kayıt ve yayın sistemleri genişletilmiş yeni medya aygıtları ile etkinliğini arttırarak hibrit ortamlar oluşturmuştur. Sonuç itibariyle yeni medya sanatı ortamında ele alınan performans ve görüntü iletişimine bakıldığında 1960'lardan itibaren Avrupa ve ABD'de video sanatı kültürünün gelişmesi videonun kendi sanat ortamının yanında performans sanatının uluslararası sergi, galeri ve müzelerde yer almasını sağladığı görülmektedir.





**Görsel 2.3.** İM'de black box olarak tasarlanan mekan (Esen, 2018: 99)

### III. BÖLÜM

#### BEDENİN SERGİLEME MEKANINA DÖNÜŞÜMÜNÜN REBECCA HORN HEYKELLERİ ÜZERİNDEN OKUNMASI

##### 3.1. Heykel Sanatı

1960'lı yıllarla gelindiğinde mekânın sanat nesnesi haline gelmesiyle birlikte heykel bilinen manasıyla tanımlanamayacak bir noktaya gelmiştir. Bu dönüşüm sürecinde meydana getirilen eserleri tanımlayabilmek için yeni kavram ve terimlere ihtiyaç duyulmuştur. Frank Stella ve Donald Judd'un 1968 yılındayaptıkları bir söyleşide görsel veya heykel olmayan amaikisinden de unsurlar barındıran eserlerini ifade edebilmek amacıyla "Spesifik nesne" tanımını ortaya çıkarmışlardır. Robert Smithson, Michael Heizer, Nancy Holt gibi sanatçıların heykel sanatının farklı problemlerini göz önünde bulundurarak doğada meydana getirdikleri eserlerini "çevre sanatı" olarak tanımlamışlardır. Gilbert ve George'un şahsi vücutlarını birer heykel olarak gösteren performanslarının eklemlendiği pencere "Gövde Sanatı" adını aldı, Beuys daha da kapsamlı bir pencere getirerek bunun "sosyal heykel" olduğunu ifade etti. Üretimlerimimariyle benzerlik taşıyan Mary Miss, Alice Aycock gibi sanatçıların eserleri, "mimari heykel" adı ile bilinmeye başladı. Bütün bu gelişmelerin gösterdiği bir şey vardı: hacim, yüzey, ışık-gölge, renk gibi öğelerle desteklenen ve mekânlabaglantısını koruyan kütle değil heykelin kendisiydi (Antmen, 2014: 96).

Bir hacim sanatı niteliği taşıyan "heykel" tanımının bu denli kökten dönüşüm geçirdiği 1950'li yıllarda Barnett Newman: "*Heykel bir resme bakmak için geri çekildiğinizde çarptığınız şeydir*" demektedir. Yalnızca altmışlı yılların başlarında karşılaşılan eserler mevzu bahis olduğunda, heykelin kesin bir "nomand'land'e" girmiş olduğunu belirtmekdaha az yanıltıcı olabilmektedir. Bir binanın üzerinde veya önünde bulunup da binanın kapsamadığı ya da manzaranın içerisinde olup da manzaraya ait olmayan şey heykeldir (Kraus,2002:105).

Miminalizm ardında yaşanan bu belirsiz ortamda Krauss "mekâna yayılan heykel" adlı makalesinde "*Son on yıldır şaşırtıcı şeylere heykel denmeye başlandı; iki ucunda TV monitörleri olan dar koridorlar; doğa yürüyüşlerini belgeleyen büyük fotoğraflar; sıradan odalara tuhaf açılarla yerleştirilmiş aynalar; toprağa çizilmiş*

*geçici patikalar... 1960'lerden 1970'lere geçilince ve heykel denen şey yere yığılmış iplik atıkları, galeriye taşınmış kızılağaç kütükleri, çölden kazılmış tonlarca toprak ya da etrafı ateşlerle çevrili kütükler olmaya başlayınca, heykel sözcüğünü telaffuz etmek zorlaştı” şeklinde bir açıklama yapmaktadır (Krauss, 2002:103-104).*

Heykel sanatında tarih sürecince düzenli bir gelişim ve dönüşüm yaşanmaktadır. Bu dönüşüm bu yüzyılın başlarına dek süren görünen ya da görülmek istenen şeylerin üç boyutta ifadesinden ziyade heykelin kendi plastik sorunları üzerine gidilmiş olmasıdır. Bu sürecin akabinde heykelin esas zorunluluğu olan mekân anlayışında da değişiklikler meydana gelmiştir. Malzeme kullanımındaki farklılık, çağımız heykel ve mekân iletişimini farklı noktalara getirmiştir. Bu manada bir heykelin etrafında dolaşılabilirdiği gibi içerisine de girilebilmektedir. Böyle bir eser, genel anlamda bir heykel boyutunu aşır, mimari boyutlara ulaşmaktadır. Bu durum klasik anlamda bir heykelden uzak, çağdaş teknoloji, malzeme ve konstrüksiyonlarla yapılan heykeller olmaktadır. Bu heykellerde mekânın şekillenmesi esas sorun olarak kabul görmüş, içerisinde bulunduğu mekânın bir parçası olmaktan ziyade, etrafıyla farklı iletişimlerde bulunan, kendi mekânını yaratan bir eser olma seviyesine gelmiştir (Samsun, 2017: 1283).

### **3.2. Heykel Sanatı ve Malzeme**

Tarihi süreç boyunca heykel sanatı; şekil, malzeme düşüncesi ile gözlemlendiğinde, zaman, mekan ve kompozisyon sanat eserleriyle ilişkilendirilerek açıklanmıştır. Heykelin plastik değerlerinin oluşumunu sağlayan ritim, ışık, gölge, doku, hareket, kompozisyon ve boşluk doluluk başlıkları ışığında, estetik değerlerin etkili olduğu bir düzen penceresinde, uzun dönemler etkili olan değerli geleneksel materyaller taş, bronz ve ahşap başlıkları altında incelenmiştir. Bu doğrultuda geleneksel malzemeleri taş, ahşap ve bronz olarak üç ana malzeme ile tanımlanabilmektedir. Esasen heykel sanatı tarihi ile malzeme tarihi arasında benzer noktalar bulunmaktadır. Her sanat alanında olduğu gibi heykel sanatında da, her çağda belirli bir zamanın ardından konu ve metod açısından doyuma ulaşılmakta ve yeni arayışlar görülmektedir. Bu döneme gelindikçe sürrealist, soyut, ekspresyonist ya da izlenimci yaklaşımların heykel sanatında karşılıklarını diğer sanat alanlarına oranla daha zor bulduğu görülmektedir (Ateşli, 2017: 28).

Heykel sanatında ise geleneksel malzemelerin oldukça fazla önemi bulunduğu ve esasında geleneksel malzemenin sanatçı duygu ve düşünceleri ile biçimlendiği mantığından yola çıkarak, malzeme konusunda yeni arayışların kısıtlandığı ifade edilebilmektedir. Tıpkı diğer sanat dallarında olduğu gibi heykel sanatında da, sanatçının meydana çıkarttığı ürünlerin doğayla, içinde bulunduğu toplumla, yüzyılla, dünya durumu ve pek çok beşeri değişkenle yakından ilişkisi bulunmaktadır. Bu doğrultuda heykel sanatında geleneksel malzemenin hem dün hem de bugün sahip olduğu yeri anlamak ve yeni arayışlardaki konumunu saptayabilmek için tarih sürecince estetik algısında dönüşüm ve gelişim yaşandığı dönemlerdir. Bu dönemlerde ortaya koyulan yapıtların karakteristiği ve his birikimi araştırılmıştır. Tarih süresince heykel daima önemli bir role sahip olmuştur. Tarım toplumuna geçilmesiyle birlikte bereketin en önemli simgesi olan heykel zaman içinde tanrı, güç, bilim gibi pek çok önemli konunun vitrini haline gelmiştir. Endüstri Devrimi ile birlikte diğer sanat dalları gibi heykel sanatında da paradigma dönüşümü gerçekleşmiştir.

Gerçekleşen paradigma dönüşümü ile birlikte heykelin geleneksel hudutları yıkılmaya başlanmıştır. Özellikle 1960'lı yıllardan itibaren heykel, ne geleneksel ne de günümüz anlamıyla tanımlanabilecek bir üretim çeşitliliği içine girmiştir. Heykele ilişkin esas kaygılar ve talepler de dönüşmüştür. Bu talepler bugünün heykeltıraşlarını, duyguları ve kavramları bedene büründürmek için yeni şekiller aramaya itmiştir ancak yeni arayış ve deneyimlerle geleneksel materyaller sıkça kullanılmaya devam etmiştir. Teknolojinin gelişmesi ve taşıma şartlarının, araçların ya da yeni alet ve teçhizatların gelişmesi malzemelerin de daha mobilize olmasını getirmiştir. Bunun yanında daha zor işlenebilen malzemelerin de geçmişe göre daha kolay işlenebilmesine olanak veren araçların gelişmesi ile birlikte, malzeme seçeneği ve malzeme işleme seçeneği de günümüzde oldukça geniş bir alana yayılmıştır (Ateşli, 2017).

### **3.3. Performans Sanatı**

Türkçeye gösteri olarak çevrilen Performans sözcüğünün kökenine bakıldığında; bir işi göstererek yapmak, izleyiciye bir şeyler göstermek anlamına gelmektedir. Performans, içerisinde bir amaç, mesaj, etkileşim, performansını gerçekleştiren kişi veya kişileri barındıran ve bu kişilerin haricinde izleyiciye ihtiyaç duyulan bir eylem, bir süreçtir (Denzin, 2003: 17).

İzleyicinin önünde canlı bir şekilde sergilenen sanat biçimine performans sanatı denmektedir. Happening veya Oluşum olarak da isimlendirilen bu etkinlikler; geleneksel ve biçimci anlayıştan başka olarak meydana getirilen ürünün alınması, satılması, taşınması mevzu bahis değildir. Tekrarı olmadığı için fotoğraflanarak ya da video kamera ile kayıt altına alınarak saklanır. Sahne ve gösteri sanatları ile vücudun bir takım hareketler sergilemesi bakımından ortak yönleri bulunsa da, tiyatro gibi herhangi bir metine bağlı kalınmaksızın yapılır. Action Painting-Eylem Resmi, Body Art -Vücut Sanatı, Fluxus, Beden Sanatı, Yoksul Sanat ve Süreç Sanatı ile de ilişkilidir (Demirkol, 2018: 25).

Genel olarak insan vücudunu, feminist bir bakış açısıyla cinsiyet, ırk, etnik köken, üreme hakları, kadın erkek eşitliği, sosyal problemler, politik sorunlar, şiddet, güzellik gibi konuları ele alarak kullanan performans sanatçıları bu şekilde topluma düşündürücü mesajlar yollamayı amaçlamaktadır. Beden Sanatı'nda odak noktası olan bedenin kendisi, sanatçılar tarafından; 1960'da Yves Klein'in boyanan vücutların devinimleri, 1969'da Gilbert ve George'un şarkı söyleyen heykelleri, Joseph Beuys'un ölü bir tavşana Görsellerini anlatması gibi çok çeşitli şekillerde özne olarak konumlandırılmıştır (Demirkol, 2018).

Sanatçının vücudununana materyal olduğu bu sanat tarzı, zaman zaman mazoşist unsurlar da içermektedir. Sanatçıların vücutlarına uyguladıkları şiddetle oluşturdukları performanslar 1960 ile 1980 yılları arasında Vito Acconci, Terry Fox, Chris Burden ve Ana Mandieta gibi isimlerin eserlerinde doruğa ulaşmıştır. Marina Abramoviç'in kendine şiddet uyguladığı "Rhythm 10"u, Carolee Schneemann'ın kadın vücudunu sergilediği "Interior Scroll"u, Gina Pane'in jiletle vücudunda çizikler oluşturduğu ve kanını sildiği pamukları sergilediği "Sentimental Action"ı, Hermann Nitsch'in insanların kanla yıkanmasını ve ayinler için hayvan kurban edişlerini gösteren "Orgiastic Mysteries Theatre"ı, Orlan'ın genel olarak güzelleşmek ve gençleşmek için başvurulan estetik cerrahiyi kendine bir dizi estetik ameliyatla vücudunu yeniden biçimlendirmesini içeren performanslar, şiddet ve acı içeren örneklerden olarak daha birçokları gibi akıllarda kalmıştır (Atakan, 1998: 9).

Sanatta bedenin ön plana çıkışını "Eleanor Heartney" şu şekilde ifade etmektedir; 1950'lerden itibaren sanatın konularından olan beden, Batı sanatının sık sık

başvurulan ve bilinçli bir aracı haline gelmiştir. O zamandan beri, sosyal görenekler, toplumsal cinsiyet tanımları ve topluluk standartları ekseninde var olan anlaşmazlıkları ateşlemek suretiyle siyaset, din ve hukuk alanlarına sıçrayan çatışma ve tartışmalara beden de dâhil edilmiştir. 20.yy ikinci yarısında, sanatçının yapıtının konusu, yapıtın fiziksel sunumuyla özdeşleştikçe, sanatla günlük yaşam arasındaki sınır da giderek bulanıklaşmaya, yok olmaya başladı. Biçimler ve durumlardan türetilen ifadeler sanatın konusu olmakla kalmadı, gerçek olaylar olduklarından dansa ya da tiyatrodan olduğundan çok daha belirgin biçimde sahnede hâkimiyet kurdular. Bu fiziksel ve yaşamsal boyutlar yeni binyılda yine insanla ilgili birçok meseleye ışık tutuyor, burada birkaçını saymak gerekirse: cinsel kimlik, yaşamın anlamına yönelik arayış, korku, şiddet bedene ilişkin bozukluklar ve bedene zarar verilmesi, bunun yanı sıra kaygı, acı ve işkence sanatın eylem olarak biçimlenmesi, toplumsal, kültürel ya da siyasal işleyişlerin doğrudan ve özel bir biçimde sahiplenilmesi aracılığıyla bir analiz geliştirir. Beden Sanatı (Body art) varoluş koşullarının bedenler aracılığıyla eleştirisidir. Performanslar dünya üzerinde bir söylemdir, aynı değerde olmasalar bile hiçbir biçimde pornografi, vahşet, mazoşizm, teşhircilik ya da zevk değildir. Bunlar doğaçlamadır ya da bireyin, kendisiyle ilgili fiziksel veya sembolik egzersizleri aracılığıyla, uzun düşüncelerinin sonuçlarıdır ve seyircinin güvenliğini sarsarlar. Cinsel kimliği, beden sınırlarını, fiziksel direnci, erkeklik ya da dişilik düşüncelerini, cinselliği işleme, işeme ya da dışkılama, acı ölüm, objelerle ilişki, mekân, kendini tehlikeye atma gibi olguları sorgularlar. Beden dünyanın sorgulandığı ışıltılı bir yerdir. Bu bağlamda amaç artık güzelin ifade edilmesi değil tenin kışkırtılması, beden dönüştürülmesi, tiksinti ya da nefret duygusunun kabul ettirilmesi, içe atılan şeylerin gösterişli bir biçimde dışarı atılmasıdır. Günümüzde beden, tuval üzerinde veya heykel olarak temsilinden sıyrılıp kendisine direk olarak yer edindiği alana sahip olmuştur. Sanat malzemesi değişmeye başlamış insan bedeni, sanat içerisinde yer alırken, beden sanatı önemli bir yere sahip olmuş ve beden, sanat eserlerinin kendisi haline gelmiştir (Atakan, 1998: 9).

Acı, bedenini amaca yönelik bir yoğunluk merkezi yapmayı amaçlayan kişinin yararlanabileceği tükenmez ve çok verimli malzemedir. Acı hiç kuşkusuz mahrem bir olgudur. Acı veren bir uyarı (sensory pain) kişisel bir algı (suffering pain) içerir. Her acı manevi bir yara açar ve bireyin dünyayla ilişkisine bir saldırıdır. Acı psikolojik bir olgu değildir, yaşamsal bir olgudur. Acı çeken beden değildir, tümüyle bireydir ve ilke olarak acıdan, her insan içgüdüsel olarak kaçır. Acı bedensel olduğunda kana çağrışım yapar.

Hatta tek başına kanın görülmesi acının da göstergesidir. Sanat bağlamında ele alındığında, bedeni Görsel ve heykelin ötesinde happening ve dokümantasyonun odağına yerleştiren yaşamsal bir öge insan ve hayvan için vazgeçilmez bir önemi olan bedensel sıvı yani kan. Weiermair'in söylediği gibi acı ile kanı sanat bağlamında göz önünde bulundurduğumuzda, 1960lı yıllar sonrasında performans, Beden sanatçıları için acı ve kan vazgeçilmez bir sanat nesnesine sahip olmuştur (Atakan, 1998: 9).

Sanatta alternatif arayışlar 1960'lı yıllardan itibaren, Performans sanatı, Kavramsal sanat, Body-art, Fluxus ve Oluşumlarla (Happening) yeni bir boyut kazanmış ve sanat dünyasında köklü değişikliklere neden olmuştur. Body art'ta sanatın malzemesi insan bedeni olmuştur. Performans sanatıyla birlikte artık beden politik bir anlam kazanmış ve özne olmasının yanında nesne ve eylem haline de gelmiştir. Sanatçılar performanslarında estetik beğenin yerini acı estetiğine taşımışlardır. Bu bağlamda amaç artık güzelin ifade edilmesi değil bedenin dönüştürülmesi, tiksinti ya da nefret duygusunun ön plana çıkmasıdır. Gina Pane performans sanatı aracılığıyla bedenin estetikle olan ilişkisini dönüştüren sanatçılardan biridir. Gina Pane performanslarında bedenini yakmış, damarlarını kesmiş ve kendisini zor durumlara sokmuştur. Canını acıtmasının amacı, ahlaki engelleri ve toplumlarımızda hüküm süren yaygın şiddeti tüm gerçekliğiyle gözler önüne sermektir. Acı ve yaralanma sanatçının anlatımı için temel bir malzemeye dönüşmüştür. Feminist sanatın temsilcilerinden biri olan Pane toplumda kadın ve erkek bedenine yüklenen anlamları sorgulamıştır. Toplumsal anlamda bedenin içinde bulunduğu koşulları anlatırken de kendi bedeni olan kadın bedenini hırpalamış, yine kadın bedeni üzerindeki her türlü tahakkümü ve şiddeti kadın bedeni üzerinden, kadın bedenine zarar vererek vurgulamıştır. Gina Pane güzelliğin temsili yetini acı ile gösteriyor, estetik kategorileşme altındaki beden güzelliğini tersyüz edip acı çeken, canlı bir bedenin varlığını estetik alana kaydediyor. Pane için acı gerçekliği temsil etmektedir (Atakan, 1998: 9).

Günlük dilde performans kavramı, aslında dilbilimci Austin tarafından geliştirilmiş. Önemli olan tek şey sözler değil, davranışlardır. 1960'lı ve 70'li yıllara gelindiğinde performans hayatın içinde kendini iyiden iyiye göstermeye başladı. 1975 yılında Galerie Krinzinger'de Marina Abramoviç "Lips of Thomas" adlı performansı ile etkileyici bir performans örneği göstermiştir. Sanatçı giysilerini çıkarır. Galerinin bir duvarına kendi fotoğraflarını asar, beş uçlu bir yıldız çizer fotoğrafının etrafına. Beyaz

masa örtüsüyle kaplı bir masanın başına oturur, önce bir kilo balı yavaş yavaş yer, ardından bir şişe şarabı bir şarap bardağına doldurarak içer. Bardağı parçalar, eli kanar. Sanatçı kalkar, fotoğrafının önünde durur ve bir traş bıçağıyla karnına beş uçlu bir yıldız çizer, karnı kanamaya başlar. Bir kırbaç alır, kendini kırbaçlamaya başlar. Sanatçı haç şeklindeki buz kalıplarının üzerine yatar. Üzerinde asılı bulunan ısıtıcı karnının yeniden kanamasına neden olur. İki saatlik bir sürenin sonunda bazı izleyiciler tarafından performansa son verilir. Gösterilerinde kendini yaralayarak tensel acıyı bizzat deneyimlemiş ve hatta zaman zaman ölüme çok yaklaşmıştır (Innes, 1993: 40).

Abramoviç performansı ile izleyiciyi sanat ve gündelik yaşamın norm ve kuralların dışında arada bir yere itmiştir. Bu bağlamda izleyici karşılaşmış olduğu durumla baş edebilmek için alışıla gelmiş davranış kalıpları yetersiz kalmıştır. Abramoviç performansından birçok geleneksel öğeden yararlanmış. Ritüel, spektakl gibi ancak ikisinin bağlamı olmadığı için kamçılanma gibi öğeler daha çok gönderge niteliğindedir. İzleyiciler oyuncu haline getirilir. İzleyici bir karar vermek zorunda bırakılmıştır (Innes, 2004: 64).

1990'lı yıllara gelindiğinde performans estetiği diğer ülkelerde olduğu gibi Türkiye'de de hayat bulmaya başlamıştı. Kendini açıkça Marina Abramovic'in tilmizi olarak nitelendiren bir Türk kadınıdır Nezaket Ekici. Nezaket Ekici üç yaşından itibaren Almanya'da ailesiyle birlikte yaşamaya başlamıştır. İlerleyen yıllarda müzik ve dansın etkisiyle birlikte yaptığı iş bir performatif sunuma dönüşecekti. Türkiye'de yaptığı çalışmalarla birlikte dini, siyaseti, ulusları ve toplumsa cinsiyet üzerinden insanları düşünmeye çağırıyor. Bunu da yemekler ve beden üzerinden aktif hale getiriyor ve sanatçının bir tüketim nesnesine dönüşmesini eleştirmiştir. Kadının nasıl ötekileştirildiği ve nasıl bir cinsel obejeye dönüştüğünün en iyi şekilde anlatıldığı bir performanstır (Innes, 2004: 66).

### **3.4. Rebecca Horn**

İsviçreli-Alman bir sanatçı olan Rebecca Horn 1944 yılında doğmuştur. Sanatçının felsefesi “sanatın yaşamı ve bilinci şekillendirmek için yaratıcı bir araç olduğu” dur denilebilir. Bilinç, dışarıda yürümekten ve gökyüzüne bakmaktan, diğer insanlarla etkileşime girme şeklimize kadar tüm faaliyetlerimizle kendisini günlük olarak şekillendirir. Ev, geleneksel görünümlü Görsel veya heykel oluşturma gibi bir



eylem içerisine girmemiştir. Onun bakış açısı, hayattaki her şeyin, yaratılış eylemlerimizle erişmeye çalıştığımız manevi enerjiden oluşmasıdır. Yaratılış eylemleri, sanattan bilime kadar bir süreklilik üzerinde var olur. Her şeyden önce, değişimi sihirli bir şekilde algıladığı ve varlığını gerçekleştirdiği çerçevede kullanır.

Sanatçının sanatsal kariyerine baktığımızda, ilk baştan itibaren çalışmalarını için polimorf temeller attığı ve yapılarının çeşitliliği olduğu açıkça ortaya çıkmaktadır. Çalışmaları bir çağdaşlık ile işaretlenmiş ve bu günümüz sinemasının bir temeli niteliğinde olmuştur. Rebecca Horn'un nesnelere, şiirin ruhani makineleri, tutkunun yükselen iskelesi, büyüleyici film görüntülerinin soğuk görüntüsü ya da metinleri ve senaryoları zamanımızdaki sanatın yansımasını sağladığı söylenebilir.

Horn, hayatı, herhangi bir nesnenin kavramsal bir makale haline gelebileceği sanatsal bir eylem olarak düşünür. Bu düşünce Marcel Duchamp'ın yanı sıra Joseph Beuys tarafından öncülük edilen bir sanat görüşüdür. Modern sanatta yansıma bulan görüş Joseph Beuys, Yves Klein, Marcel Duchamp ve Rebecca Horn tarafından örneklendirilmiştir. Batı kültürü, sanat ve günlük yaşam arasındaki ayrımı sorgular ve parçalara ayırırlar. Bu sanatçılar sanatın ilkelerini sorgulamakta, böylece sanatın yeni bir iç görü elde etmek için nasıl yaratıcı bir sistem olarak işlev görebileceği, daha geniş bir yaratıcı etkinlik, sanatsal süreçlerin canlandırdığı ve sanatsal sürecin bir parçası olacak Horn için saç kesme veya Duchamp için satranç şeklinde çeşitlenmiştir. Sanat dünyasını genişletme süreç, algı alanlarının ve sanat olan veya olmayan şeyleri oluşturan malzeme, ortam ve tekniklerin sürekli sorgulanmasıdır. Sanat ve algı kavramlarının genişlemesine olan ilgi 20. yy başlarında dadaizm ve gerçeküstücülükten, post modernizme kadar kapsayıcıdır.

Rebecca Horn'un çocukluk ve erken sanatsal gelişiminin etkilerinden biri, yazar Johann Valentin Andreae'nin okumasıyla, onun fikirlerine maruz kalmasıydı. Horn'un erken çocukluk dönemi, sanatsal bireyler tarafından kuşatılmış olması sonucu, yaşamın sanatsal bir çevre görünümüne katkıda bulunmuştur. Babası bir moda tasarımcısı ayrıca amcası bir ressam ve güçlü bir figürdü. Horn'un çocukluğunun gelişimindeki önemi, kişisel bakış açısının hayal gücünden kaynaklanmasıdır. Yani büyüdüğü ortam, genç bir zihnin hayatı baştan itibaren değiştirilmiş bir şekilde görmesi için mükemmel bir ortamdır.

1963'te Hamburg'daki Akademie der Künste'ye katıldı. Enstitü, geleneksel sanat çalışmalarını desteklemedi; aksine, sanatı daha çok toplumsal iyilik bağlamında araştıran Joseph Beuys kavramlarının etkisi altında sürdürdü. Beuys, sanatı bilim ve din arasındaki bağlantıları incelemenin bir yolu olarak kullanarak sosyal bilgiyi savundu. Sanatın bu geniş bakış açısı Horn'un değişimde olduğu gibi bir dizi kişisel etkiyi akışkan bir şekilde bir araya getirmesine, böylece yaşamla ilgili birden fazla perspektifin eşzamanlı olarak ele alınmasına olanak sağladı.

Horn 1967 yılında polyester ve fiberglastan büyük heykeller yaratmaya başlamıştır. Eğitimine Barselona'da devam ederken, 1968'de polyester ve fiberglas ile çalışmaktan akciğer zehirlenmesine yakalandı. Bu süre zarfında ailesini kaybeden Horn, kişisel izolasyonu ve fiziksel zayıflığı nedeniyle yaratıcı yaklaşımında ve malzeme kullanımında önemli değişiklikler yaptı. Tüpleri ve gazlı bez bandajları gibi fiziksel olarak kullanımı kolay malzemelere yöneldi. Bu noktada simyanın etkisi sanatında görünür hale geldiği gözlenmiştir.

Bu süreçte performans, yaratıcı süreci için çok önemli bir alanı oluşturdu ve beden rolüne odaklandı. Tüy Enstrümanı (1972) performansında, iki kadının bir erkek vücudu ortaya çıkarmak için tüylü bir pencere gölgesini açtığı bir çalışmaydı. Mekanik Gövde Fanı'nda ise, sanatçı kollarına takılan bir gövde fanının manipülasyonu yoluyla çeşitli morfolojik konfigürasyonlar yarattığı için kişisel dönüşümün sunumudur. Kendisi ve diğerleri arasındaki boşluğu daraltmak için Horn, kişisel hikayesini tavus kuşu gibi çapraz kültürel sembollerle ve yılan gibi evrensel sembollerle gerçek veya sembolik olarak sunulan eserler oluşturmuştur.

İlk çalışmalarında ve performanslarında Horn, makine olarak işlev gören vücut uzantılarını yarattı. İnsanların yarattıkları her şeyle bir kapasitede yaptıkları gibi hem işlevsel hem de sembolik malzemeler kullanarak kendini ve çevresini araştırdı. Horn, Ann Extensions (1968) adlı çalışmasında kırmızı boyalı gazlı bez bandajları kullandı. Bandajlar sadece bedeni fiziksel olarak gizlemek, korumak ve sınırlamakla kalmaz, aynı zamanda zihinsel bandajlar, bireyin enerjisiyi geri kazanmak için içeri girebileceği rahatlatıcı ve odaklayıcı bir cihaz görevi görür.

Horn'un üslup değişikliklerini gösteren bir başka erken çalışma Cornucopia, İki Meme için Seans'dır (1970). Bu çalışmada Horn, bereket şeklinde iki siyah kumaş

hunisi ile göğüslerini ağzına bağlayan bir vücut cihazı yapmak için siyah kumaş kullanmıştır. Kariyeri boyunca kişisel ve evrensel nitelikte işler yaratmıştır. Paradise Widow (1975) ve Unicorn (1971), Horn'un canlı mitolojik veya fantastik yaratıklar yaratma konusundaki artan ilgisini gösteren iki erken eserdir. Paradise Widow, siyah tüylerden yapılmış, gerçek boyutlu bir koza benzeri yapıdır. Parça, aynı anda rahatlatıcı olan dönüşüm için özel bir ortam olarak vardır. Horn bu parçayı, hem güzel hem de korkunç olarak tanımlar. Unicorn, güzelliği, hareketi ve efsanevi duygusallığı vurgulayan filme alınmış bir performanstır. Neredeyse çıplak bir dişi, vücut yapısı gibi bir korse ile kafasına bağlı uzun beyaz bir boynuz ile tarlalarda ve ormanlarda yürür.

Kariyerinin bir parçası olan seyahatleri, Horn'da göç ve sürekli hareket kavramını geliştirirken, eğitimi sırasında onu İngiltere'ye ve oradan da ABD'ye götüren bir süreç başlattı. 1971'de Horn D.A.A.D. (Deutscher Akademischer Austauschdienst) ve daha fazla çalışma için Londra'daki St. Martin's Sanat Okulu'na gitti. Daha sonra 1974'te Kaliforniya'ya taşındı ve San Diego'daki California Üniversitesi'nde ve Valensiya California Sanat Enstitüsü'nde ders verdi. 1974'ten 1989'a kadar Horn'un biyografisi, 1974'ten sonra hem Amerika Birleşik Devletleri'nde (New York; California) hem de Avrupa'da yaşayan göçmen bir sanatçı haline gelmiştir. Horn hala işini yaratmak için seyahat ederken, 1989'da Berlin'deki Akademie der Künste'de sanat profesörü olmuştur.

### **3.4.1. Rebacca Horn'nun Edebiyatının İncelenmesi**

Rebecca Horn'nun çalışmalarının en kapsamlı incelemesi 1993 tarihli retrospektif sergisi Guggenheim kataloğudur. Guggenheim kataloğunda ve diğer çeşitli makalelerde kullandığı değişimler incelenmiştir ve yorumlanmıştır. Uzuvcu kullanımı Horn'un çalışmalarının kavramlarına, amaçlarına ve biçimsel yapısına paralel bir şekilde işlev gören yaratıcı bir araç ve manevi-felsefi sistem olarak dikkat çeker.

Holland Cotter'ın Amerika'daki Sanat için “Rebecca Horn: İncelik ve Tehlike” (1993) makalesi, simyaya düzensiz ve zımnî bir şekilde yaklaşan bir incelemenin güzel bir örneğidir (Cotter, 1993: 61).

Bice Curiger'in Parkett (1987) yazdığı “Nazik Geçiş” makalesi de Horn'un filmlerinde yaratıcı tipi bir sürecin gerçekleştiğini ifade etmektedir: “*Gerginliğin kalıcılığı ve değişmezliği, kişinin olayların merkezinde bulunduğu gerçeğinden*

*kaynaklanıyor- kendini tekrar yansıtan aynalarda yansıyana, sonsuzluğu olarak tekrarlamaya başlayana kadar” (Curiger, 1987: 54).*

Horn’un çalışmasına benzer şekilde yaklaşan bir başka makale olan Demosthenes Dawetas'ın Parkett'ten (1987) de “Rebecca Horn’un İşindeki Kuş” için şu ifadeleri kullanmıştır (Dawetas, 1987: 64):

*“Rebecca Horn'un çalışması hakkında konuşmak, sanatı sözel orgazm veya optik zevkle sınırlı bir oyun olarak değil, dil veya göz yoluyla “başka” gerçekliğe, bir ecstasye, bir vizyon, uzak bir kolektife dokunan bir şey olarak almak anlamına gelir. Hafıza, daha az bölümsel ve daha küresel bir şey, kendi içinde bir ritüel gibi katlanan bir şey.”*

Dena Shottenkirk ise, Arts and Antiques için yaptığı incelemede sanatçıyı şu sözlerle anlatmıştır: *“Horn değişimiyle kendi bağlantılarını oluşturuyor; baz dışı (veya en azından gözden kaçan) malzemelerden olağanüstü şeyler yapıyor.”* Ayrıca, Dena Shottenkirk’in incelemesi dönüştürme sürecinin kısa bir bakış açısını da ele alırken, Shottenkirk’in *“olağanüstü bir şey yapmak”* ifadesini kullanmıştır (Shottenkirk, 1993: 101). Değişiklikler ruhsal bir bağlamda mevcut ve sadece malzemenin olağandışı değişiminin dönüşümü değildir. Dönüştürmenin gerçek amacı olağanüstü bir şey yaratmak değil, ruhsalın fiziksel içindeki tezahürüdür.

Brooks Adams'ın bir başka incelemesinde: *“Amerika, yüksek bir göç ve yabancılaştırma alegorisi, manevi yoksulluk ve sanatsal simya duygusu gibi görünüyordu”*(Brookes, 1991: 161). Bir başka incelemede, Artforum'dan Colin Gardner: *“Kurulumu filmde bağımsız olarak okumak mümkün olmasına rağmen - heykellerin sürüngen metamorfozu, simya ve mekanik bağlaç / yerinden çıkma referansları Horn'un sanat eserinde, tanıdık temalarını gözler önüne seriyordu”* (Gardner, 1991: 133).

Shottenkirk, Domberg ve Gardner'ın yukarıda belirtilen örnekleri Horn'un çalışmalarına yaklaşımlarına tipik örneğidir. Horn’un sanat eserilerindeki yazılar genellikle eserini estetik ve biçimsel olarak tanımlayan, sadece karmaşıklığının yüzeyini çizen tanımlayıcı ifadelerdir.

“Rebecca Horn'un Çalışmaları Hakkında Belirsiz Müzikler” (1994) başlıklı bir makalesinde Gilbert Lascault, dönüşümün etkisinin sadece marjinal olarak değerlendirilmesinde gözden geçirenlerin tipik yaklaşımını kullanmıştır. Makalesinden yapılan bir alıntı bu noktayı açıkça ortaya koymaktadır: “*Yılanlar, siyah aynalar, karakuşlar, dört elementin varlığı, yumurtalar, civa... Rebecca Horn'un evren ve değişim arasında seçmeli yakınlıklar vardır*” (Lascault, 1994: 105).

Genel olarak Horn'un eğilimleri ile ilgili öncelikli olarak, mekanistik düşünme çerçevesinde açıklanacak bir şey olarak baskın sosyal algıların genişlemesi tarzında analiz etme eğilimi vardır. Horn'un çalışmalarına materyalist yaklaşımlar bu fenomenin mükemmel bir örneğidir. Horn'un çalışmaları genellikle sanatsal ve edebi araçların ilkeleri altında analiz edilir. Bu yaklaşımın bir örneği, Parkett'in Werner Spies'in “Kafka'nın Yatak Odasında Taslak - Baskıcı Anılar: Berlin'deki Büyük Rebecca Horn Sergisi” başlıklı bir denemesidir (Spies, 1994: 115):

*“Başlangıçta pek çok unsurun görüldüğü kadar özel olduğu için, daha yakından inceleme gerçeküstücülükte ve de sade, Mirabeau ve Roussel'dan Jarry, Kafka ve Beckett'e kadar değişen okumalarda önemli bir referans noktası ortaya çıkarır... Bu yüksek asimilasyon derecesi çalışmalarını, eylem sanatı ve büyümlü nesnelere alanında başka türlü bulunan materyal ve fikirlerin keyfi istihdamından radikal olarak ayırt eden şeylere gömülmektedir. Tabula rasa ve kendiliğindenlik mitinin yerine, Horn bir ilişki sistemi kurar”.*

Horn'un çalışmasına materyalist yaklaşımın düzenli bir olay olduğunu doğrulayan bir başka yazı Christoph Schenker'in Zürih'teki Elisabeth Kaufmann galerisindeki bir sergide Flash Art'tan (1988) yaptığı incelemesidir. Makaleden yapılan bir alıntı şu noktayı açıklığa kavuşturuyor: “*Bana öyle geliyor ki Rebecca Horn'un çalışmaları, olası kültür imgeleri olarak makineleri ve aksiyon heykelleriyle kültüre başlamanın ustaca bir törenidir*” (Schenker, 1988: 127).

Germano Celant, “Rebecca Horn'un İlahi Komedi” başlıklı makalesinde ve Guggenheim kataloğundaki röportajında Horn'un çalışmasındaki önemini en kapsamlı araştırmalarından birini gerçekleştirmiştir. Horn'un kendini hermetik ve rosicrucians geleneğine yerleştirdiğini ve ikonografisini etkilediğini belirtir (Celant, 1993: 33).

Horn'un beden kullanımı sadece incelemelerde belirtildiği gibi mistik dönüşümün ezoterik bir örneği değildir.

Nancy Spector'un Guggenheim “Ne Lisanslar ne de Gelinler: Rebecca Horn'un Hibrid Makineleri” başlıklı bir başka makalesinde, Celant'ın makalesi kadar kapsamlı olmasa da, daha gerçek bir bağlantı sunuyor: “*Simya tarihsel olarak, sıradan maddelerden altın üretme arzusu, kurumsallaşmamış bir ortaçağ kendini vahiy dini olarak daha iyi tanımlanabilir. Simyanın sembolik diline göre, manevi boyuta, doğal güçlere karşı ateş, su, toprak ve hava, erkek ve kadını temsil eden belirli kimyasal maddelerin kombinasyonunu içeren ritüel bir süreçle ulaşılır*” (Spector, 1993: 61).

Rebecca Horn adına Pompidou-Metz Merkezi ve Basel'deki Tinguely Müzesi olmak üzere iki sergi, Haziran 2019 tarihinden itibaren sanatçının çalışmalarına tamamlayıcı bilgiler sunmaktadır. Metamorfozlar Tiyatrosu sergisi Metz’de animatör, sürrealist ve mekanistik perspektiflerden dönüşümün çeşitli temasını yansıtırken, çalışmasında filmin bir matris olarak rolüne özel önem veriyor. Sanat eserindeki gelişim çizgilerini vurgulamak için erken performans eserlerini ve daha sonra kinetik heykelleri birleştiren Basel'deki Vücut Fantezileri gösterisinde, gövde ve makinenin dönüşüm süreçleri üzerinde durulmaktadır.

### 3.4.2. Filmleri

İlk filmini 1970 yılında, Ein Horn'un performansına dayanarak, 12 dakika kısa film olarak çekmiştir. Horn ilk uzun metrajlı filmini 1978'de *Der Eintänzer* (Gigolo) olarak tasarladı ve onu *La Ferdinanda* takip etti: *Sonate für eine Medici-Villa* (La Ferdinanda: Medici Villa için Sonata) 1981 ve *Buster's Bedroom* 1990. Bunlar sanatçının bedeninin kusuruyla olan takıntısının ve figür ile nesnelere arasındaki dengenin açıkça netleştiği anlatı tabanlı filmlerdir.

Rebecca Horn ilk çıkışında intimist ve vücut performanslarını belgelemek için çabalayan filmleri Samuel Beckett, Luis Buñuel ve Buster Keaton'dan esinlenerek, mekanize heykellerin ve aktörlerin bir anda ve aynı zamanda trajediyle angaje olduğu ayrıcalıklı bir arena haline geldi. Daha sonra, genç bir kızın büyük bir sessiz film yıldızını takip ettiği ve bir zamanlar tedavi edildiği klinikte onu izlemeye çalıştığı *Buster's Bedroom* filminde Rebecca Horn tarafından üretilen özgürlüğe giden bir

uçuşun sembolü olan bir alternatif ego oldu. Filmlerinin kahramanları için paradoks, tecritlerine rağmen, gerçeklik kısıtlamalarından tamamen özgür oldukları gerçeğinde yatmaktadır. Böylece özgürlük bu uzun metraj filminin temeline yerleşmiştir (Morgan, 1994: 23).

Nesneler ve heykeller, melankoliden ölüme kadar duygulara, delilik arzusuna dayandırılmıştır. Sözlerine göre “mekanik protezlere hayat veren yaratıcı katalizörler” haline gelen aktörler, tekrarlama ve dualite mantığına göre filmde sonra arketipler (doktor, ikiz kardeşler, dansçı) gibi geri dönüyorlar (Horn ve Celant, 1995: 20).

Sinema, diğer alanlardan daha fazla, Rebecca Horn'a, canlandırmanın ve cansızın rol oynamada bir arada bulunduğu ve bazen sınırlarının dışında olan ve öğrettiği Andy Warhol, Jack Smith ve Kenneth Anger'ın yeraltı sinemasının etkisine dayanan bir alan sunuyor.



**Görsel 3.1.** Buster'ın Yatak Odası “La Chambre de Buster”, 1990(Horn, 2019: 15)

Alberto Giacometti ve Rebecca Horn, uzuvlar ve sinema için aynı büyüyü paylaşmaktadır. İşin sağındaki iki göze çarpan makara, elle kranklanan projektörleri hatırlatmaktadır. Cihaz tarafından hareketleriyle sınırlı olan bu mekanizmayı işleten el “*ele geçirilir*” (Horn, 2019), ancak aynı anda yedinci sanatın dünyasına yeni bir dünyanın kapısını açar.



**Görsel 3.2.** Alberto Giacometti, Main prise / Gefährdete Hand, 1932 Bois et métal, 20 × 59.5 × 27 cm Kunsthaus Zürich, Alberto Giacometti-Stiftung, 1965 (Horn, 2019:29)

Rebecca Horn'da olduğu gibi, metamorfoz süreci Brâncuși'nin çalışmalarında önemli bir dinamiktir. Atölyesinde heykelin mobil bir kaide ile harekete geçirildiği kinetik bir sahne vardır, ışığın etkileşiminin dengesizliği, film rulusunun hareketli plastisitesi formunu dalgalandırmakta ve kendisini sonsuza dek “*yeni bir hayat, yeni bir ritim içine*” sokmaktadır (Horn, 2019). Sırasıyla dansçı Florence Meyer'in dalgalanmalarına ve Erik Satie'nin müziğinin titreşimlerine yanıt veren bir dans eden beden olur; arzulanan bir beden, Uyuyan Muse'dan Prenses X'in erotik gerginliğini düşler.





**Görsel 3.3.** Constantin Brâncuși, Les films de Brâncuși, 1923 – 1939 Films originaux 35 mm noir et blanc, muet, filmstill (Leda), Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Hervé Véronèse/Dist. RMN-GP © Succession Brâncuși - All rights reserved (Adagp) (Horn, 2019:30)

### **3.4.3. Kostüm ve Organlarla Bedenin Heykelleşmesi**

Horn, kariyerinin ilk aşamasında vücudu çeşitli şekillerde genişletti. Her biri ahşaptan yapılmış beş metre uzunluğunda parmakları olan ve kullanıcının onlardan bir metre uzakta bir şeye ulaşmasını sağlayan bir çift el genişlemesinden oluşan Parmak Eldivenleri (1972) tasarladı (Görsel3.4). Her İki Duvarı Bir Kerede Çizmek (1974-5), bu sefer daha uzun ve kolların belirli bir odanın her iki ucuna dokunmasını sağlayan belirli bir uzunlukta başka bir eldiven sundu. Pencil Mask (1972), kullanıcının

başlarının hareketlerini çizmesini sağladı. Sonuç olarak, Horn'un erken uygulaması protez yapılarla ilişkilendirilmiştir, ancak işlevi eksik bir vücut kısmını yerine koymak olan protezler değildir. Daha ziyade, Katharina Schmidt'in (1993: 76) belirttiği gibi, bunlar duyuların iyileştirilmesi için tasarlanmış araçlardır, “ortak deneyimin ötesine geçen” araçlardır (Schmidt, 1993: 76).



**Görsel 3.4.** Rebecca Horn, Fingerhandschuhe, 1972 Épreuve gélatino-argentique, 80 x 60 cm, photographe Achim Thode, collection privée. Rebecca Horn Workshop © Rebecca Horn / ADAGP, Paris 2019 © Droits réservés (Horn, 2019:11)

Horn'un uzantılarının protezyonü de film kullanımı ile ilgilidir. Örneğin Giuliana Bruno, Horn'un sinemayı “alanı algılamak ve taramak için başka bir araç” olarak kullandığını, film merceğinin vücut yapılarının kapsamlı bir aracı olduğunu belirtti. Horn'un 1970'lerden kalma film performanslarını Freud'un teknoloji ile “bedensel bir tamamlayıcı” olarak algılamasıyla ilişkilendirir (Bruno, 1993: 87).

Horn'un adı geçen Parmak Eldivenleri (1972). Kamera, düşük bir açıdan, protez parmaklarını bir odanın etrafında hareket ettirerek ve şimdi bu böceğin antenleri olarak

işlev gören elindeki bu yeni fakülleden alanı algılayarak yakalar. Bruno, bu duyuşal açıdan sinemayı - ve özellikle Horn'un film performanslarını - duyuşsal bir makine, yeni bir tür mekânsal biliş olarak görüyor. Bu şekilde, filmin kendisi kameranın lense aracılığıyla, 'duyuşal aygıtımızın gücü (yoğun)' diyerek deneyime izin veren bir protezdir(Bruno, 1993: 86).

Birkaç yıl sonra Parmak Eldiven kullanma deneyimi hakkında yazan Horn, dokunulan ve incelenen nesneden uzak durma kapasitesine özel bir önem verdi, çünkü tanıdık olsa bile, mesafe yeni perspektifler, bağlantılar ve gerçekleşmeler yaratıyor (Haenlein 1997, 58; Horn 1998). Dahası, mesafe ve yeni perspektifler kişinin nesneden fiziksel olarak ayrılmasıyla değil, aynı zamanda kendini başka bir şeye dönüştürerek, bir nesnenin başka bir şey olarak denenmesiyle de sağlanır. Parmak Eldivenleri gibi yakıt uzantılarının merak ve deneyimsel güdülerinin yanı sıra, Horn'un birçok röportajda bahsettiği bir iletişim özlemi de var. Germano Celant (1993, 16) ile konuşurken, bir insanın daraltıldığında hissettiği beden aracılığıyla iletişim kurmak için ısrarlı ihtiyaçtan bahsediyor. Hastanede iyileşmek için harcadığı zamanı hatırlayarak, izolasyonun bir kişide provoke edebileceği sınırsız hayal gücünden bahsediyor. Dış dünyayla iletişim kurma arzusunu takiben, kendi bedenine parçalarının öznesi olarak davrandı ve bazılarını samimi bir ritüele olduğu gibi kendilerini açmak ve başka bir kişiyi içine entegre etmek için tasarladı.

Yakınlık için sayısız alanda Horn iletişim özleminin en dikkat çekici olduğunu kabul ediyor. Örneğin, Kakadu Maskesi (1973) iki kişinin kişisel bağlantısı için bir yer oluşturur (Görsel3.5). Maske, kullanıcının yüzünü gizleyen iki beyaz tüylü kanat taktığı kafa için metal ve kumaş bir çerçeveden oluşur. Kakadu Maskesi, Horn'un maskeyi giydiği ve bir erkek arkadaşının önünde durduğu bir video performansı için kullanıldı. Sonunda, erkek tüyleri okşamaya başlar, kanatları açar ve başını da örtmelerine izin verir, arkasındaki kadına katılır. Erkek ve dişi artık öznelerarası tecrit ve beraberlik deneyimine girmektedir. Başlangıçta görme hissi ile işleyen bağlantı şimdi tek dokunuşla var oluyor.



**Görsel3.5.** Rebecca Horn, Cockatoo Mask (1973, fabric, white cockatoo feathers, 33 × 36 cm. Private Collection. Film still). © DACS 2019(Horn, 2019:29)

Kakadu Maskesi iki kişilik bir maskedir. Tam keyfi, sadece başka bir kişi ile elde edilen bir nesne. Buna karşılık, Cockfeather Mask (1973) farklı bir tür ortak deneyimi teşvik eder (Görsel3.6). Cockfeather Mask'da ise, metal bir çerçeve kullanılmaktadır. Bu sefer bir yüzün profil şekline bükülmüş bir şerit şeklindedir eder. Uzun siyah tüyler, her iki gözle aynı noktaya bakmasını engelleyen metal şeride tutturulur ve tüm başını bir kuş gibi hareket ettirmeye zorlar. Bu maskeyi takan Horn, yanında duran erkek figürüne yaklaşır ve tüylü profiliyle yüzünü okşar. Arkadaşını göremese de varlığını tüylerin dokunuşu ile hissedebiliyor; yine, görüşte dokunma lehine.

Cockatoo Maskesi ve Cockfeather Maskesi gibi çalışmalar, aniden gözlerinin bağlı kalmasının veya bakmaktan kaçınmanın, birinin bu durumdaki diğer kişiyle nasıl iletişim kurduğunun ve diğerinin nasıl tepki verdiğinin etkilerini araştırmaya çalışır (Erskine, 2000). Bu kostümler, yetmişli yıllarda birçok sanatçının eserlerinde gösterdiği fenomenolojik endişelerle şekillendi. Amelia Jones (1998, 37) Horn'nun vücut sanatını,II. Dünya Savaşı sonrası dönemde, Avrupa ve Amerika Birleşik

Devletleri'ndeki sanatsal modernizmi çok fazla güçlendiren merkezlenmiş ve kendini bilen kartezyen felsefe temelli “konuyu çözme” olarak okumaktadır. Bu “çözülme” süreci, Martin Heidegger ve Maurice Merleau-Ponty gibi yirminci yüzyıl fenomenolojik eleştirmenleri ile aynı doğrultudadır bu sanatçılar kartezyen dualizmine ve aşkın zihnin ayrılmasına, yani sadece fiziksel bedene meydan okumaktadır. Bu sanatçılar hem felsefi hem de sosyal çevrelerde, normatif konuya yönelik değişen tutumlarla eşzamanlı olarak çalışan genç sanatçılardır (Jones, 1998: 38-39).



**Görsel3.6.** Rebecca Horn, Cockfeather Mask (1973, fabric, feathers; dimensions variable. Private Collection. Film still). © DACS 2019 (Horn, 2019:12)

Örneğin Merleau-Ponty'nin 1968'de ölümünden sonra yayınlanan “İç içe geçmiş - Chiasm” metnindeyazar, Kakadu Maskesi ve Cockfeather Maskesi başta olmak üzere Horn'nun eserlerini ele alır. Kakadu Maskesi'nin partnerin dokunma yoluyla elde edilen

görünürlük lehine görüş duygusunu tıkaması, Merleau-Ponty'nin duygu ile hissedilen arasındaki iç içe sınır hakkındaki tartışması olarak yorumlar. Eserde, ellerinden birine diğer eliyle dokunma, aynı zamanda dokunma hissinin geri dönüşlü deneyimini tasvir ederken, her birinin küçük özel dünyasının diğerlerinin dünyasıyla yan yana gelmediğini, ondan ayrıldığını ve hep birlikte genel olarak mantıklı olandan önce genel olarak bir duygu olduğunu belirtir. Bu Merleau-Ponty'yi, eğer bir varlık içinde mevcut olsaydı, farklı varlıklar arasında bu sinerjinin neden var olmayacağını sorgulamaya yöneltti. Bunu “*algılanan ve hissedilene duyarlı olan*” olarak yorumladı (Merleau-Ponty, 1968: 142). Kakadu Maskesi tüyleri kişinin 'görünümü' ise, bu durumda boynuzun kendisi, parça somut olanın görsel varoluş olmadan olamayacağı ya da kişinin gördüğü ve dokunduğu bu etin et olmadığını vurgular. Dolayısıyla bu parça görünmez ve somut olanın ötesine geçen, görünmez bir boyuta ve bu iki kürenin tersine çevrilebilirliği ile bize erişilebilen bir boyuta işaret etmektedir. Buradaki merkezi nokta, Horn'un çalışmasının hem kendini hem de diğerini kabul etmenin karşılıklı hareketini gösterirken, vizyon odaklı modların ötesine geçme baskısını açmaya çalışmaktadır. Bunlar benlik ve sınırları, içselliği ve dışsallığı ile özne ve nesne arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlamaya yardımcı olur (Macel, 2014: 254; Jones, 1998: 40).

Horn, kendiliğın bu yeni öznelarası deneyimlerini, manipüle edilene kadar gerçek önemlerini ortaya koymayan nesnel aracılığıyla gerçekleştirir. Bu nedenle Horn'un yaptığı şey, bir kişi onlarla etkileşime girmediği ve tek başına veya işbirliği içinde etkinleştirmedeği sürece tüylü bir kask veya bir çift sadece uzun eldivenden başka bir şey olmayan bir sanat eseri inşa etmektir. Boynuz, bu dinamikten, 1960'larda Hamburg'daki Hochschule für bildende Künste'de Boynuzu öğreten Franz Erhard Walther'in çalışmalarındaki ilkelerden kesinlikle etkilendi.

Horn'un 'Halkın icracı olduğu' adlı çalışmasında, 'katılımları ve tepkileriyle parçanın bir parçası olduklarını' kabul etmesi, Walther'in ona öğretmeden önce on yıldır uyguladığı bir prosedürü yansıtmaktadır (Celant 1993, 18; Walther 2017, 7). Örneğin, daha önce tanıtılan Baş Uzatma (1972) parçası, Walther'in kişinin bedeniyle ve gerçek zaman-mekanla çalışma prensibini yansıtır (Walther, 2017, s. 19). Kişinin çevresini değiştiren bu keşif, Walther'in 1. Werksatz (İlk Çalışma Seti) 1969 serisini, özellikle performansı belgeleyen görüntülerden yola çıkarak altı katılımcının Head Extension'a benzer bir açıklıkta bir araya getirildiği Positionen, ve başlarında kırmızı koni benzeri

bir kumaş yapısı olan alanı keşfettiler (Görsel 3.7). Kafa için bu tasarımlar, sanatçıları, vücutlarının diğerleriyle ilişkili olarak benimseyebileceği farklı grup pozisyonlarıyla oynamak için bir araya getirdi. Bu nedenle, aralarındaki iletişim, parçaların tasarımında içkendi. Hem Head Extension hem de Positionen'de tasarımlar, hem sanatçıların sözel ve sözel olmayan (bedensel) dilinin uyarılmasına ve aralarında gerçekleşen öznelarası değişim tarafından belirlenen hareketlerine yönelikti (Haenlein, 1997: 59).



**Görsel3.7.** Franz Erhard Walther, Positionen (1. Werksatz), (1969, sewn dyed canvas, 31,5 × 64,5 cm. Galerie Jocelyn Wolff, Paris). © DACS 2019 (<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/21500894.2019.1637639>, Erişim Tarihi: 09.08.2020)

Horn'un çalışmaları çoğu zaman dünya deneyimini yeniden tanımlıyor ve geçmiş tecrübelerini, kullandığı mekânsal araçlarla, benliği diğerine bağlıyordu. Örneğin, Tüy Parmaklar'ında (1972) Horn, her bir parmağı örtmek için tüy takılmış beş metal halkalı bir kaz tüyü eldiven tasarladı (Görsel3.8). Horn'un hedefi, elini bir kuş kanadı kadar hassas hale getirmek, ardından sağ elini bu yeni hissi algılayan çıplak sol koluna dokunmaktı. Bu öz-dönüslü deneyimiHaenlein (1997), bir el aniden diğerinden kopmuş gibi, tamamen ilgisiz iki varlık gibi tanımladı ve “*dokunma hissim o kadar*

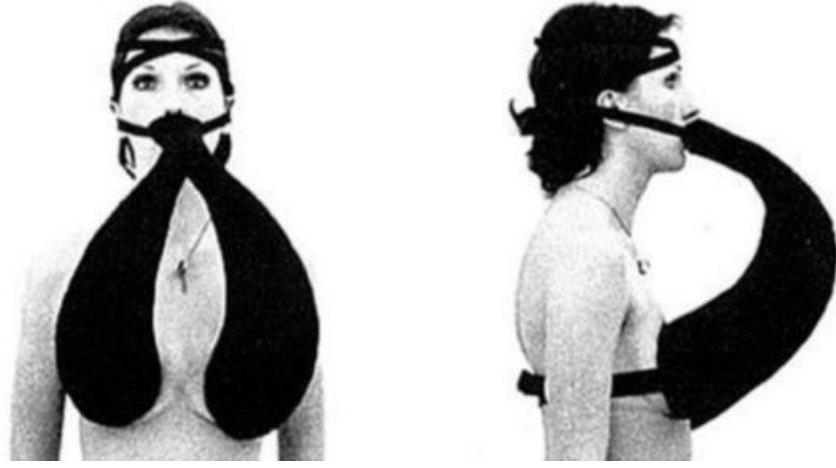
*bozuluyor ki, her elin farklı davranışı çelişkili hisleri tetikliyor”* diyerek destekledi (Haenlein, 1997: 66).



**Görsel3.8.** Rebecca Horn, Feather Fingers (1972, metal, feathers, dimensions variable. Film still). © DACS 2019(<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/21500894.2019.1637639>, Erişim Tarihi: 09.08.2020)

Tüy Parmaklar'daki çağrışım 1970'den itibaren izlerini takip eden bir sürece dönüşür ve İki Meme için Seans'da daha ileri götürülür (Görsel3.9). Kumaştan yapılmış siyah, boru şeklindeki bir yapı, bir kadın kullanıcının ağzını her iki göğsüne de bağlar - kendi kendine beslenen bir his ile yüklü, kendinden merkezli bir alet. İletişimin karşılıklı tecrit yoluyla sürekli olarak sürdürüldüğü bir parça olarak kendisi ile diyalogu ve keşfi davet eden bir araç haline dönüşür (Haenlein, 1997, 52).Cornucopia herhangi bir kişilerarası iletişimi engeller, ancak aynı zamanda özgürleştirici bir amacı vardır.





**Görsel3.9.** Rebecca Horn, Cornucopia, Séance for Two Breasts (1970, fabric, dimensions variable. Private Collection). © DACS 2019 (<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/21500894.2019.1637639>, Erişim Tarihi: 09.08.2020)

Brezilyalı sanatçı Lygia Clark 1968'de, iç mekânını ve kişinin ağırlık, doku, ses, ölçek ilişkisini keşfetmek için başını yerleştirmek için plastik ve ağ torbalarından oluşan Máscara Abismo'yu (Abyss Mask) tasarlamıştı (Görsel 3.10). Parça, vücudun iç kısmını dış alanla birleştirmeyi amaçlamaktadır (Osthoff, 1997, 287). Bu çalışmaların her ikisi de vücudun sadece deneyiminin ötesine geçmesini sağlar. Guy Brett'in (2004, 33) “duyusal filtreler” terimlerini kullanarak, “bu çalışmalar dünyayı daha fazla deneyimlemek için kullanılan, başın vücuda daldırılmasıyla, vücudun deneyimini birleşik bir bütün olarak artıran, kullanıcıya henüz keşfedilmemiş bir boş alana sahip olma hissini aktaran filtrelerdir” diyerek yorumlar.



**Görsel 3.10.** Lygia Clark, Máscara Abismo (Abyssal Mask), (1968, fabric, elastic bands, nylon bag, and stone, dimensions variable). Courtesy of the photographer Sergio Zalis (<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/21500894.2019.1637639>, Erişim Tarihi: 09.08.2020)

Kariyerinin ilk başından itibaren Horn, Clark'inkine benzer duyuşal ve iletişimsel kaygıları gösteren çok sayıda nesne tasarlamış, hattabenzet tasarımları bile paylaşmışlardır. Horn, Clark ve Walther'i birlikte düşünmenin önemi, çalışmalarının salt bir karşılaştırmısından çok daha fazlasıdır. Başlangıçta dünyanın karşı taraflarında - Brezilya ve Almanya - sürekli hareket halinde yaşayan üç sanatçı arasında geliştirilen ve

böyle bir rezonans ilişkisinde bir arada var olabilen üç iş organı yaratan iç içe geçmiş etkiler zincirinden bahsetmek mümkündür.

Clark'ın (1968) Dialogue. Goggles adlı eseri, Kakadu Maskesini de andırmaktadır. Her ikisinde de etkileşim ve diyalogizm merkezdedir. Cockatoo Mask partnerinin başlangıçtaki ritüel çekiciliğinden yoksun olsa da, Clark'ın gözlükleri Horn'un maskesinin samimi bir göz alışverişine katılması kadar, iki kişiyi daha yakına getirmeyi amaçlamaktadır. Horn ani körlük deneyimi ve bunun hem konu hem de partnere verdiği tepkilerle ilgilenirken, Clark'ın gözlükleri, yalnızca birbirlerinin gözlerini görmelerine izin vererek kullanıcıları tüm dış görüşlerden kısıtlar (Erskine, 2000: 24; Osthoff, 1997: 282-283) . İster tüylü bir örtü altında kozalanmış olsun, ister fiziksel olarak birbirlerinin görüşüne bağlı olsun, sanatçılar arasında aynı güçlü duyum alışverişi gerçekleşir. Her ikisi de kendilerini birbirlerine açarlar ve nesnenin kendilerine yönelttiği öznelerarası girişime teslim olurlar. İçlerinin karşılıklı olarak diğerine açıldığı, bir tür oyun gerçekleşir (Clark, 1994: 23).

Clark ile Horn'nun paralel bir çalışmasına örnek, bu bacakların birbirine dokunmasını engellemesinde (1974) görülebilir (Görsel 3.11). Burada, sanatçılar tarafından farklı bir tür, kendi kendine açılma ortaya çıkıyor. Bu kez Horn, kendisi de dahil olan sanatçıları tam vücut katılımına dahil etmektedir. Belini, kalçalarını ve her sanatçının bir tek bacağını, sağ bacağını ve diğerinin solunu çevreleyen güçlü mıknatıslarla iki özdeş beyaz bandaj benzeri kayış tasarlamıştır. Bu performans için yapılan videoda, Horn ve erkek bir ortağın ayrı ve boş duran, bacaklarının baştan çıkarıcı manyetizmini test ettiği gösterilmiştir. Sonunda, bandajların ekstremitelerini kontrol etmelerine izin verir ve böylece bir olurlar. Üç bacaklı yaratık nihayet birlikte hareket edebilene kadar bir anlaşmazlık ve itaat oyununa girerler. Lygia Clark ve sanatçı Hélio Oiticica 1966'da Diálogo de Mãos (Ellerin Diyalogu)'nda birlikte çalışarak, ellerini möbius şeridi şeklinde beyaz elastik bir kumaş bandına sokmuşlardı. Performans sonucunda, Horn'un manyetik parçasında olduğu gibi ikisi arasında müzakere edilmesi gereken dansa benzer bir dizi hareket ortaya çıkmıştır. Kişinin kendini diğerinden bulanıklaştırmaya başladığını hissettiği sınırlar başlar ve ya biri olur ya da üçüncü özgürleştirici bir varlık ortaya çıkar.

Sanatçılar arasında gerçekleşen kendini açma, artık Kakadu Maskesi ve Clark'ın gözlüklerinde olduğu gibi bir pencereye benzemiyordu. Aksine, onları bağlayan kayışlar, André Lepecki'nin (2014, 280) gözlemlediği gibi “*anı, öznel arası ve bedensel olarak bir keşif*” yaratan, hiç bitmeyen bir diyalojik keşif için bir açıklık haline getirmiştir. Sahte simetride ve görme dışındaki duyularla, hareket arzularını müzakere etmek için diğerinin hareketlerine uyum sağlamak ve onlara cevap vermek zorundadırlar artık.



**Görsel 3.11.** Rebecca Horn, *Keeping Those Legs from Touching Each Other* (1974, fabric, magnets. Film still). © DACS 2019

(<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/21500894.2019.1637639>, Erişim Tarihi: 09.08.2020)

Concert for Anarchy (Anarşi için konser), Los Angeles 1990'da kuyruklu piyano, bacaklarına tutturulmuş ağır tellerle tavandan baş aşağı asılır. Havada, galeri

tabanının yukarısındaki bir sanatçının erişemeyeceği şekilde sağlam ancak güvencesizce asılıdır(Görsel 3.12.).



**Görsel 3.12.** Rebecca Horn, Concert for Anarchy, 1990 Piano, vérins hydrauliques et compresseur, 150 x 106 cm Rebecca Horn Workshop © Rebecca Horn / ADAGP, Paris 2019 (Horn, 2019: 15)

Piyano içindeki bir mekanizma, iki ila üç dakikada bir kapanacak ve kakofonik bir üründe tuşları klavyeden dışarı çıkaracak şekilde zamanlanmıştır. Tuşlar, normalde enstrümanla dokunsal temas noktası uzaya fırlar. Aynı zamanda, piyanonun kapağı enstrümanın arp benzeri iç mekanını ortaya çıkarmak için açık kalır ve teller rastgele yankılanır. Bu beklenmedik, şiddetli eylemi, bir ve iki dakika sonra, kapak kapanır ve anahtarlar yerine doğru kayarak geri çekilir. Belli bir zamanla piyano döngüyü tekrarlar. Serbest bırakma anına bir montaj gerilimi, piyano kabuğuna geri çekilen bir salyangoz gibi kapanırken yavaş yavaş durağan bir geri çekilme takip eder.

Horn'un sanatsal uygulamalarının sonuçlarını, özellikle performansları boyunca geliştirilen fikirler (geçmişte) acı deneyimlerinden kaynaklandığından, sanat dünyasının sınırlarının ötesine geçmesini sağlar (Celant, 1993, 14-23). Horn “*Yaşanan aşırı korku sizi özgürleştirebilir ve kendinize ve vücudunuza daha geniş bir bakış açısı kazandırabilir. Bir şaman neden kendisine işkence ediyor? Çünkü acı sizi her zaman başka bir yere götürür. Bazı insanlar için bu çok yaratıcı bir deneyim*” demektedir (röportaj, Morgan 1994). Yine aynı röportajında Horn “*Amacım, değişime neden olmaktır ve ritüelleri bunu başarmak için kullandığım araçlardır. Onlar (ritüeller) bazen birini, belirli bir dönüşüme yönlendirebilirler*” diyerek yorumlamıştır. Gerçekleştirmek istediği bu dönüşümler, kişisel deneyimlerinden kaynaklanmaktadır ama katılımcıları somutlaştırmak amacıyla bakmaktadır. Horn'un Morgan'a söylediği gibi, “*vücut heykellerinin erken performanslarında seyirci ve icracı aynı kişiydi*”. Performansın merkezi figürü ile diyaloga odaklanan bu olaylar sırasında yaratılan konsantrasyonu hatırlatmaktadır. Olaylar, bireyleri bir araya getirmekte ve sanatçının da söylediği gibi, aynı zamanda öğrenme süreci, bir reaksiyon zinciri olan o mekânın iç kısmında özneler arası değişimlere yol açmıştır (Morgan, 1994: 24).

Genç bir öğrenci olduğu altmışlı yıllarda Horn, dünyayı daha iyi hale getirme olasılığını, umuduyla nasıl beslediğini belirtmişti. Sanatçıların hissettiği değişim arzusunun ne kadar az kaldığına dair hayal kırıklığını dile getirmiştir. Günümüzde, “*hayal kırıklığı, istifa ve konformizm yoluyla böyle ütopyik bir vizyonu kaybettik*” demektedir (Haenlein, 1997, s. 18). Horn, Joseph Beuys'un performanslarını ve konuşmalarını özellikle çalışmalarını için etkili olduğunu vurgulamıştır (Celant, 1993: 23).

## SONUÇ

Genel olarak heykel pozitif bir form oluştururken, heykeli çevreleyen mekannegatif formdur. Var olan eser ne olursa olsun mekânı ile bütünlük sağlar ve kendini bu şekilde sergiler. Bu çalışmanın amacı ise beden ile mekânın ilişkisi, mekânın bir bedene dönüşmesi ve sanatın bedenle bütünleşmesidir. Eserlerinde bedeni bir mekân olarak kullanan Alman sanatçı Rebecca Horn ile çalışma ifadelendirilmeye çalışılmıştır.

Performans olgusu, deneyim ve edimsellik odağından ziyade, bedenle ilişkide olan ve deneyimle birlikte kurulan bir yapı olarak düşünülmektedir. Beden bu kompozisyonda, mekânla ilişkisini kaybetmemiş, fiziksel ve zihinsel bütünlük perspektifinde yer almıştır.

Sanatta varlığını koruyan mekân kavramı bir parçanın bileşenlerinin etrafındaki, arasındaki ve içindeki mesafeleri veya alanları ifade eder. Mekân pozitif veya negatif, açık veya kapalı, sığ veya derin ve iki boyutlu veya üç boyutlu olabilmektedir. İnsanlar tarih öncesi çağlara bakıldığı zaman kendilerini ifade etmek amacıyla bedenlerini kullanmış ve insan bedenine yeni bir bakış açısı kazandırmanın ilk adımlarını bu şekilde atmışlardır.

Beden, mekânsal düzenin kendisine yarattığı düzeni bozarak yine kendi anını yaratmak, mekân da bedeni kendine uygun olarak hareketlendirmek ve algısını yönetmek istemektedir. Bu iki ana kütle, birbirinden beklenen ezberi reddedip, bir diğerini bozma ve değiştirme eylemindedir. Buna anlamsal bağlamda bedenin mekâna, mekânın da bedene doğru genişlemesi denilebilir. Mekân ve beden kendi öznel koşullarına uygun olarak bu akışta konumlanmaktadır. Beden eylemsel ve olaya neden olan taraf olarak mekânı manipüle etmeye çalışırken, mekânda algıları kullanarak dönüşümü hedefler ve bedeni manipüle etmeye çalışır. Bu süreç beden ve mekân performanslarının ortaya çıkmasına neden olur.

Tarih öncesi çağlardan günümüze insan bedeni birçok sanatsal uygulamaların tükenmez bir öznesi olmuştur. Beden olmadan sanatın kendisi ve sanatçı tarafından üretilen bir şey olmazdı. İnsan bedeni Görsel, heykel vb. sanat dallarında kullanıldığından beri binlerce eserin kahramanı olmuştur. 1960'ların sonlarında sanat

sahnesine çıkan Horn'nun çalışmaları sadece sanat dünyasını değil genel olarak toplumu yöneten kurumlara, güçlere ve yapılara meydan okuyan bir nesil sanatçının bir parçasıydı. Sanatta bu, insan bedenine yenilenen eleştirel bir odak anlamına gelmekteydi. Bireyin ön plana çıkarılmasıyla, sanat objelerinin metalaşmasına itiraz etmektedir. Bedenini mekâna adapte ederek heykelleştirmektedir.

1944 yılında Almanya'nın Michelstadt şehrinde doğan Rebecca Horn, 1963'te Hamburg'daki Hochschule für Bildende Künste'de sanatsal çalışmalarına başlamıştır. Çalışmalarının başında polyestere ilgi gösterdi ve diğer öğrencilerle birlikte bunun esnekliğini denemeye başladı. Polyesterde kullanılan bu kimyasal karışımlar nedeniyle bir yıl hastanede ciddi akciğer hasarından kurtulmak için tedavi gördü. Bu dönemde eserleri, güçlü bir içsel düşünce duygusu yaymaya başladı. İyileşmesi sırasında, bir tecrit duygusu ve bu izolasyondan kaçma girişimi heykel kostümlerine derinden nüfuz etti. Bu döneme ait yarattıkları, çevredeki dünya ile etkileşimlerinin yeniden değerlendirilmesi ve onun algısının yeniden gözden geçirmesine sebep olmuştur.

Horn'un çalışmaları çoğu zaman dünya deneyimini yeniden tanımlıyor ve geçmiş tecrübelerini, kullandığı mekânsal araçlarla, benliği diğerine bağlıyordu. Tüy Parmaklarında (1972), Horn'un hedefi, tüy elini bir kuşkanadı kadar hassas hale getirmek, ardından sağ elini bu yeni hissi algılayan çıplak sol koluna dokunmaktı. Eserleri, kişilerarası iletişimi engeller, ancak aynı zamanda özgürleştirici bir amacı vardır. Çalışmalarında dünyayı daha fazla deneyimlemek için kullanılan araçları ve bedenleri kullanarak keşif yolculuğuna çıkmaktadır. Bu yolculukta da mekânsal öğelerin odağında bedenini bir heykel gibi kullanmak yatmaktadır.

Kariyerinin başından itibaren duyusal ve iletişimsel kaygıları gösteren çok sayıda nesne tasarlamıştır. Bir heykeltraşın heykelini yontması gibi bu nesnelere dönüştürmüş ve mekânla bütünleştirmiştir. Horn ani körlük deneyimi ve bunun hem konu hem de partnere verdiği tepkilerle ilgilenmiş, tüm gerçekliği soyutlayarak bedeni mekân dışında her şeyden koparmıştır. Eserlerinde kullandığı bedenler, kendilerini birbirlerine açarlar ve nesnenin kendilerine yönelttiği öznelerarası girişime teslim olurlar.

Horn'nun eserlerinde sahte simetrilerinde, görme dışındaki duyularla veya kullanamadıkları uzuvlarıyla hareket arzularını müzakere etmek için diğerinin



hareketlerine uyum sağlamak ve onlara cevap vermek zorundadırlar. Bu duruma Horn “sanat pratiğine sihirli bir hareket” demektedir. Sanatını bilinçli akıl yürütme değil sezgi yoluyla anlamama niyeti olarak adlandırmakta; özneler arası arayışı sanatının merkezine koymaktadır.

Genel olarak, çalışmaları performansların, filmlerin, heykellerin ve mekânsal yerleştirmelerin, çizimlerin, fotoğrafların ve sesle ilgili özel bir muamelenin ve cisimlerin ilişkisinin bir araya gelmesi ile karakterizedir. Bunu daha sonra filmlere dönüştüğü performanslarında protez aksesuarları ve uzantıları kullandığı dönem izlemiştir. Daha sonra evrimleşen beden ve mekân arasındaki bu dengeyi keşfettiği ve aktörlerin bulunduğu mekanik heykeller arasında bir etkileşime yol açmıştır. Parçaları, ayna, ışık ve ses yansımalarını kullanarak mesafeleri tanımlama ve kesme fikrine dayanarak geliştirmiştir.

Tamamen karmaşık, şaşırtıcı ve son derece uzmanlaşmış ortam karşısında Rebecca Horn, insan doğası hakkında derinden şefkatli bir vizyona sahiptir. Örneğin, soykırım kisvesi altında medeni kanunların kötüye kullanılmasının salgın haline geldiği, küresel toplumun benzer bir kararsızlığı karşısında sayısız eserini de karakterize etmiştir. Filminde, Buster’ın Yatak Odası (1990), düz ceket böylece hem acımasız hem de manevi kurtuluşa elverişli bir araç olarak sunulur. Ceket giyen kişi, algılama kapasitelerini ve entelektüel bağımsızlığını artırmak amacıyla hareketlerini ve gerçek yaşam deneyimini sınırlamak zorunda kalır. Fiziksel kısıt, iç kurtuluşun aracı haline gelerek bedensel bir mekân uyumu sergiler.

Rebecca Horn, kendine özgü yerleştirmeler yapan bir performans sanatçısı, heykel yapan bir heykeltıraş, şiir yazan bir şair ve film çeken bir senaristtir. Eserlerinde türler arasında dönüşümlü olarak, yirmi yılı aşkın bir süredir, saplantılar ve eğlenceli zekâ kadar psikolojik kırılma ve duygu ile karakterize edilen karmaşık bir yapı kurmuştur. Aynı şekilde, Görsel dili, çalışmalarının görsel ayırt edici özelliği olan biçim, mekânsal hayal gücü ve şiirsel ifadesi ile akut bir alana nüfuz eder. Bu, kinetik heykelleri ve mekanik objeleri, geniş mekânsal parçaları ve grafik eserleriyle aynı derecede geçerlidir. Çalışmada, Rebecca Horn’un sanatsal enerjisini, çalışmalarının çeşitli türlerine yansıyan motifleri ve estetik stratejileri incelemekle birlikte bedenleri heykele ve mekâna kompozisyonunu ele almıştır.

İçinde bulunduğumuz olandışı dönemde, sanatın çevrimiçi platformlarda var olma sürecine şahit olmaktayız. Tüm sanat dallarında karşımıza çıkan bu durum, zaman ve mekân olgularının belirleyici olduğu deneysel çalışmaları, bir yerleştirmeyi (installation), performansı sadece belgesel fotoğraflara dayalı olarak sunmaktadır. Dijitalleşmenin beden ve mekânın diyalektikliğine etkisinin yansımalarını an itibari ile tam değerlendirilememekle birlikte “dünya” her yerde var yaklaşımıyla “bedenler arasında mesafenin kapanması”nı önemsemeyecektir. Dünyada yaşanan yeni bir çağ olarak adlandırılan covid-19 “tecrit” durumu öğrendiğimiz ve benimsediğimiz sosyallik, beden ve mekân kavramlarını temelden değişime uğratmaktadır. Bununla birlikte bir başka insanın bedeni, fiziksel mesafelerden bağımsız olarak insan öznesinin varlığı, mekânsal bütünlüğüdür.



## KAYNAKLAR

- Aksoy E. (1975). Mimarlıkta Tasarım, İletim Ve Denetim, Gün Yayınevi, İstanbul.
- Altun, A. (2007) Türkiye'de Müzecilik. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2, S. 814-823.
- Antmen, A. 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul: 2014
- Arayıcı, O. (2018). Kavram Eylem Nesne İlişkisinde Ara Yüz Olarak Mekan. The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication, 8 (1), S. 97-103
- Artun, A. Tarih sahneleri sanat müzeleri I (müze ve modernlik). İletişim Yayınları, İstanbul: 2006.
- Atakan, N. Arayışlar: Görsel ve Heykelde Alternatif Akımlar,: Yapı Kredi Yayıncılık., İstanbul: 1998
- Atakan, N. Sanatta Alternatif Arayışlar, Karakalem Kitabevi Basım Yayın, İzmir: 2008
- Ateşli, E. Günümüz Heykel Sanatında Geleneksel Malzeme Ve Yeni Arayışlar. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans 2017, Ankara.
- Bayraktar, K.O. Sistem Teorisi Bağlamında Sanat Nesnesi ve Eşleşme. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik 2017, İstanbul.
- Bazame, R. Arazi Yönetimi ve Arazi Kaynaklarının Sürdürülebilir Kullanım Politikası: Burkina Faso Örneği. Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans 2017, Ankara.
- Beyoglu, A. (2019). Sanatta Mekan Kurgusu Bağlamında Joseph Beuys Yapıtları. Yedi: Sanat, Tasarım Ve Bilim Dergisi, Kış 2019 (21), S. 33-41.
- Bilgin A.G. İstanbul Müzeleri. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş.
- Brett, G. 2004. 'Lygia Clark: Six Cells'. In: Carnival of Perception: Selected Writings on Art. London: Institute of International Visual Arts, pp. 26-49.
- Brookes. A. "Rebecca Hom at Marion Goodman." Art in America 79 (April 1991): 161.
- Bruno, G. "Interiors: Anatomies of the Bride Machine," Rebecca Horn (New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1993), 87.
- Burnham, J. Systems Aesthetics. Artforum: 1968.
- Celant, G. "The Divine Comedy of Rebecca Hom," Rebecca Horn (New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1993): 33-52.
- Celant, Germano. 1993. 'The Bastille Interviews I: Paris 1993. Rebecca Horn with Germano Celant'. In: Rebecca Horn, with essays by Germano Celant, Nancy Spector, Giuliana Bruno, Katharina Schmidt, Nancy Spector, and Stuart Morgan. The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, pp. 14-23.

- Cevizci, A. Metafiziğe Giriş, Paradigma Yayını, İstanbul: 1999
- Cotter, H. "Rebecca Hom: Delicacy and Danger " Art in America 81 (December 1993): 61.
- Curiger, B. "Gentle Transfer," Parkett 13, (August 1987): 54.
- Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnsiyatifler. Çağdaş Sanat Konuşmaları 2, L. Çalıköğlü (ed.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 2007.
- Danto, A. Sıradan Olanın Başkalaşımı. Ayrıntı Yayınları, İstanbul: 2012.
- Dawetas, D. "The Bird in Rebecca Hora's Work," Parkett 13, (August 1987): 64.
- Demirkol, C. Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm. Doğa Basın Yayın. İstanbul: 2008
- Denzin, K. Performance Ethnography: Ciritical Pedagogy and The Politics of Culture, Sage Yayınları: Thousand Oaks, CA: 2013.
- Erdoğan, G. Kamusal Mekanda Sokak Sanatı: Grafiti, İstanbul, Beyoğlu, Yüksek Kaldırım Sokak İncelemesi. Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans 2009, Trabzon.
- Erskine, J. 2000. 'Rebecca Horn is Travelling'. In: Vimeo (<https://vimeo.com/129774952>), accessed 21 April 2018.
- Gardner, C. "Rebecca Hom," Artforum 29, (January 1991): 133.
- Gezer H. ,(2008), Mekan Ve Mekanın Algılanması, Mimarlıkta Malzeme Dergisi, 3(7), S. 33-43.
- Gezgin, Ü. 2006.  
file:///C:/Users/zeytin/Desktop/zaman%20mekan%20heykel/352313.pdf
- Gordin, M..Kavramsal Sanat. <http://okumag.com/misha-gordin-kavramsal-sanat/>. (Erişim tarihi 27. 03. 2020)
- Gülersoy, A. E. (2014). Yanlış Arazi Kullanımı. Elektronik Sosyal Bilgiler Dergisi, 1(2), S. 49-126.
- Günay, B,(2003), Şehircilik; Bir Kültür Ürünü Üretme Sorunsalı, 8 Kasım Dünya Şehircilik Günü 27. Kolokyum; Şehircilikte Reform - 6-7-8 Kasım 2003, Tmmob Şehir Plancıları Odası Ve Mersin Üniversitesi Yayını, Sf. 1-19, Mersin.
- Günay, B. Günümüz Sanatında Prostmodernist Yaklaşımlar. Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans 2005, Bolu.

- Güzelgün, P. 1960 Sonrası Mekan Algısı: Enstalasyon Sanatı Ve KaarınaKaikonnen Örneği, Sanat, Tasarım Ve Manüpilyasyon Sempozyum Bildiri Kitabı Sakarya, 21-23 Kasım 20131
- Haenlein, C. 1997. Rebecca Horn: The Glance of Infinity, with texts by Carsten Ahrens, Lynne Cooke, Doris von Drathen, Bruce W. Ferguson, Carl Haenlein, Katharina Schmidt, and Rebecca Horn. Zurich, Berlin, New York: Scalo Verlag.
- Hasol, D. Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü 9. Baskı. Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul: 2005.
- Hauri, M. Yapılmış Alanlarda Kamusal Sanat Olasılıklar. Kamusal Alan ve Güncel Sanat: Proje Kitabı, s. 63-69, A. Aksoy, E. Ertürk (Ed.s), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul: 2007.
- Horn, R. 2019. Theatre Of Metamorphoses, [https://www.centrepompidou-metz.fr/sites/default/files/issuu/dp\\_rebeccahorn\\_eng\\_web\\_2504.pdf](https://www.centrepompidou-metz.fr/sites/default/files/issuu/dp_rebeccahorn_eng_web_2504.pdf)
- Horn, R. Germano Celant, "The Bastille interview I : Paris 1993", in Rebecca Horn. Musée de Grenoble, exhibition catalogue, Paris, RMN, 1995, p.20.
- Innes, C., Avant-Garde Tiyatro 1892-1992, Çev: Beliz Güçbilmez, Aziz V. Korkmaz, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara: 2004.
- Jones, A. 1998. Body Art / Performing the Subject. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Karakurt, E. (2006). Kentsel Mekanı Düzenleme Önerileri Modern Kent Planlamaanlayışı. Erciyes Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 0(26), S. 1-25.
- Koç, Y. Mekan ve Nesne. Felsefe Arşivi: 1994.
- Kosuth, J. Art After Philosophy and After. Collected Writings,: MIT Press, London; 1991
- Lascault, G. "Vague Musings About the Work of Rebecca Horn," Parkett 40/41. (June 1994): 105.
- Lepecki, A. 2014. 'Affective Geometry, Immanent Acts: Lygia Clark and Performance.' In: Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988, ed. Cornelia H. Butler and Luis Pérez-Oramas. New York: The Museum of Modern Art, pp. 278-293.
- Lippard, L. Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972: A Cross-reference Book of Information on Some Esthetic Boundaries. New York: Praeger: 1973.
- Luhmann, N. Social Systems. Stanford University Press: 1994.

- Lynton, Norbert. Modern Sanatın Öyküsü. Çeviren: Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul:1982.
- Macel, Christine. 2014. 'Lygia Clark: At the Border of Art.' In: Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988, ed. Cornelia H. Butler and Luis Pérez-Oramas. New York: The Museum of Modern Art, pp. 252-267.
- Meiss Von, P. Elements of Architecture: from Form to Place, Van Nostrand Reinhold Pub, New York: 1990
- Mitchell, W. J. T. What Do Pictures Want? : The Lives and Loves of Images. Chicago: University of Chicago Press: 2005.
- Morgan, S. "Round the Horn. Rebecca Horn interviewed by Stuart Morgan", in Frieze, September/October 1994 n.p.
- Morgan, S. 1994. 'Round The Horn: An Interview with Rebecca Horn.' In: Frieze (<https://frieze.com/article/round-horn>), accessed 12 April 2018
- O'Doherty, B. Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekanının İdeolojisi. Ahu Antmen (Çev.), Sel Yayıncılık, İstanbul: 2010
- Osthoff, Simone, 1997. 'Lygia Clark and Hélio Oiticica: A Legacy of Interactivity and Participation for a Telematic Future'. Leonardo, Vol. 30, No. 4, pp. 279-289.
- Özaloğlu S. Sakinlerinin anılarında Ankara'nın Mekânsal Yaşanmışlığı, Mimarlar Odası, Dosya, Kültür Mekân, Ekim 2009
- Özer, S. Cennetten Yeryüzüne, Doğadan Sanata Richard Long, [www.lebriz.com](http://www.lebriz.com), (erişim tarihi 27.03.2016)
- Samsun, M. Heykel Sanatında "Mekân" Problemi. idil, 2017, Cilt 6, Sayı 32, Volume 6, Issue 32. DOI: 10.7816/idil-06-32-08
- Sankır, H. (2018). Gündelik Nesnenin Sanatsal Dönüşümü: Sıradan Nesnelerin Sanat Eserine Dönüşüm Süreci Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme. Journal of History Culture and Art Research, 7(5), S. 524543
- Schenker, C. "Rebecca Hom: Elisabeth Kaufman. Zurich," Flash Art no 139, (March/April 1988): 127.
- Schmidt, K. "A Different World," Rebecca Horn (New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1993), 76.
- Schulz-Norberg, C. Existence, Space and Architecture, Studio Vista, London:1971
- Shottenkirk, D. "Rebecca Hom," Arts and Antiques 15, (October 1993): 101.

- Spector, N. "Neither Bachelors nor Brides: The Hybrid Machines of Rebecca Horn,"  
Rebecca Horn (New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1993): 61.
- Spies, W. "A draft in Kafka's Bedroom-Oppressive Memories: The Large Rebecca  
Horn Exhibition in Berlin," Parkett 40/41,(June 1994): 115.
- Sutton, D., Martin-Jones, D. (2013). Yeni Bir Bakışla Deleuze (M. Özbak, Y. Başak,  
Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Şahin, E. Meydanların Kentsel Yaşama Katkısı Üzerine Bir İnceleme: Bursa Örneği,  
Bursa: Uludağ Üniversitesi, Yüksek Lisans 2006, Bursa.
- Şahin, E., Dostoğlu, N. (2007). Kentsel Mekan Tasarımında Doğal Verilerin Kullanımı.  
Uludağ Üniversitesi Mühendislik- Mimarlık Fakültesi Dergisi, 12(1).
- Şahiner, Rıfat. (2013). Sanatta Postmodern Kırılmalar. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şahiner, Rıfat. (2015). Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şenar, D. Hayalet Kentsel Mekanlar: İstanbul Üzerinden Bir Okuma, Maltepe  
Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans 2019, İstanbul.
- Şengör, A.M.C Bilgiyle Sohbet. Türkiye İş Bankası Yayınları: 2014
- Şengünel, C. "Klasik Anıt Heykel Mantığının Dani Karavan Ekseninde Plastik  
Mekâna Dönüşümü," Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi ,  
vol.0, pp.35-47, 2018
- Tilki, H. Duvarın Yıkılışı ve Arazi Sanatı. Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve  
Mimarlık Fakültesi Yayınları, Düzce: 2018.
- Tümöz S.S.Topkapı Sarayı Müzesi Giysi Koleksiyonunun Çağdaş Moda Tasarımında  
Kaynak Olarak Değerlendirilmesi. Yüksek Lisans. Yıldız Teknik Üniversitesi.  
Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans 2012, İstanbul.
- Uluçay, N.Ö. Sanatın Mekanı Ve Mekanın Sanatı. İdil, 2017, Cilt 6, Sayı 36, Volume  
6, Issue 36, DOI: 10.7816/idil-06-36-07
- Video Sanatı. [http://tr.wikipedia.org/wiki/Video\\_sanati](http://tr.wikipedia.org/wiki/Video_sanati) web
- Walther, F.A. 2017. Dialogues. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia &  
Franz Erhard Walther Foundation.<sup>[P]</sup><sub>[SEP]</sub>
- Yamaçlı R. Mimari Tasarım Ve Görsel Çevre Etkileşimi Bağlamında 'Yer' Kavramı  
İstanbul Edirnekapı Fatih 14 Şehzadebaşı Aksı Örneği, Anadolu Üniversitesi  
Mimarlık Ve Mühendislik Fakültesi Yayınları No2, Eskişehir: 1999.
- Yılmaz, M. Moderninden Postmodernizme Sanat. Ütopya Yayınları, Ankara: 2013.

## **EKLER**

### **Ek 1. Rebecca Horn**

#### **Rebecca Horn Film**

Performanslar I, 1970 - 1972 Performansların belgelenmesi

**Vücut boyama: Kırmızı Bacaklar, Mavi-Mavi-Mavi, Kırmızı Meme, Siyah Genişleme**

#### **Kötü Rüya**

#### **Siyah Cockfeathers**

#### **Kafa Dengesi**

#### **Omuz Uzantıları**

#### **Tüy Enstrüman**

Kamera: B. Liebner, KP Brehmer

16 mm, renkli, ses, 19 dakika

© 1970 Rebecca Horn

### **Simon Sigmar, 1971**

Müzik: Hayden Chisholm

16 mm, renkli, ses, 3 dakika

© 1971 Rebecca Horn

Performance II, 1973

### **Dokuz performansın belgelenmesi**

Unicorn, 1970



Kafa Uzatma , 1972

Beyaz Gövde Fanı, 1972

Parmak Eldiven, 1972

Tüy Parmak, 1972

Gavin, 1971

Cockfeather Maske, 1972

Kalem Maske, 1972

Cockatoo Maskesi, 1973

D. Finke, Gavin, Karin Halding, E. Mitzka

Yapım: Helmut Wietz

16 mm, renk, ses, 36 dakika

© 1972 Rebecca Horn

Berlin (1974 Kasım 10 - 1975 Ocak 28) - neun Stucken içinde bungen: Unter dem Wasser schlafen und Dinge sehen, Ferne abspielen weiter kalıp sich, 1974-1975

### **Bir sonsözde sekiz performansları Belgeleri**

Duvarlara dokunulması iki el aynı anda

Yanıp sönen

Tüyler omuzlarında dans eder

Bu sadakatsiz bacakları tutmak

İki küçük balık dansı hatırlar

Odalar aynalarda buluşuyor

Cildi nemli dil yaprakları arasında dökmek Aynı anda iki çift makasla saçını kesmek

Bir kadın ve sevgilisi birbirine bakarken bir tarafta uzanıyor ve bacaklarını pencerenin açıkken adamın bacaklarının etrafında ikiye katladığında, vaha (Rebecca Horn, Guido Kerst, Lisa Liccini, Otto Sander, Veruschka von Lehndorff, Michel Würthle ile)

Müzik: Hayden Chisholm

Yapım: Helmut Wietz

16 mm, renk, ses, 42 dakika

© 1974 Rebecca Horn

Rebecca Horn Films DVD 2

### **Der Eintänzer, 1978**

Yönetmen: Rebecca Horn

Senaryo: Rebecca Horn

Hessischer Rundfunk, Frankfurt am Main ve Westdeutscher Rundfunk, Köln

16 mm, renk, ses, 47 dakika, İngilizce ile ortak yapım

© 1978 Rebecca Horn

### **La Ferdinanda: Medici Villa için Sonat, 1981**

Yönetmen: Rebecca Horn

Senaryo: Rebecca Horn

Westdeutscher Rundfunk, Köln

35 mm, renkli, ses, 85 dakika, Almanca, İngilizce altyazılı bir ortak yapım

© 1980 Rebecca Horn

Rebecca Horn Films DVD 3

## **Buster'ın Yatak Odası, 1990**

Yönetmen: Rebecca Horn

Senaryo: Rebecca Horn ve Martin Mosebach,

Rebecca Horn'un

Metropolis Filmproduktion GmbH & Co KG, Berlin, Les Productions du Verseau, Montreal ve Prole Film LDA, Lizbon, Limbo Film AG, Zürich ve Westdeutscher Rundfunk ile işbirliği içinde, Köln

35 mm, renk, ses, 104 dakika, İngilizce

© 1990 Rebecca Horn

## **Geçmiş Kesmek, 1995**

Rebecca Horn tarafından Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Nationalgalerie, Berlin, Kunsthalle, Viyana, Tate Galerisi'ne giden Guggenheim Müzesi, New York'taki heykel ve enstalasyonlarının retrospektif sergisi üzerine bir belgesel ve Serpantin Galerisi, Londra ve Musée de Grenoble; Donald Sutherland ve Rebecca Horn arasında bir konuşma ile

Yönetmen: Rebecca Horn

Yapım: Tramontana, Berlin

16 mm, renk, ses, 55 dakika, İngilizce dil

© 1995 Rebecca Horn

## Ek 2. Çalışmaya Özgü Performans

Maske genel anlamda yüzü kaplayan nesnelere dir. Bu çalışmamda kişi çevreye yansıtmak istediği yüzü (maskeyi) seçer. Her ne kadar bir maskeyle yüzümüzü kapatarak başka bir kimliğe bürünsek de hiçbir zaman kendi benliğimize oturtamayız. Maskenin ardında bir huzursuzluk barındırırız. Bu sebeple maskeler öylece havada asılı kalır.



*Kimlik Arayışı I, 2020*



*Kimlik Arayışı II, 2020*



*Kimlik Arayışı III, 2020*

İnsanlığın varoluşundan beri koruma içgüdüğü vardır, bu sebeple insanlar hem doğa şartlarından hem de dış etkenlerden korunmak amacıyla kendilerini gizlemeye çalışmışlardır. Bu gizlenme eğilimi ilk etaplarda yüzü boyama ile başlayıp zamanla gelişerek doğal nesnelere yüzlerini veya vücutlarını örtmüşlerdir.

Bedenin ana merkezini kapatmakla korunmaya çalışan insanın tedirginliği maskenin ardında kalmaktadır.

Birey büründüğü ya da sahip olmak istediği hiçbir kimliğin içinde güvende değildir.



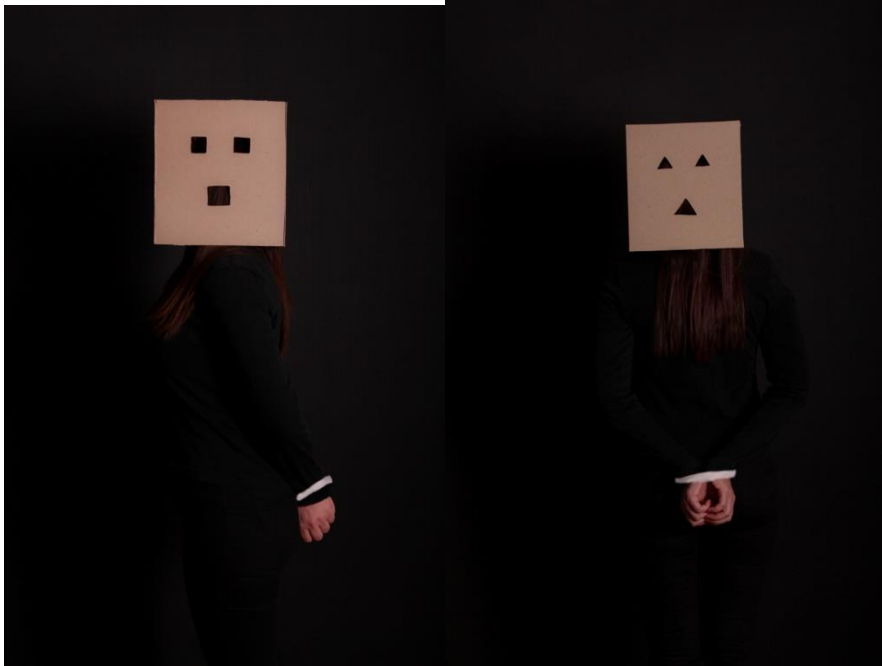
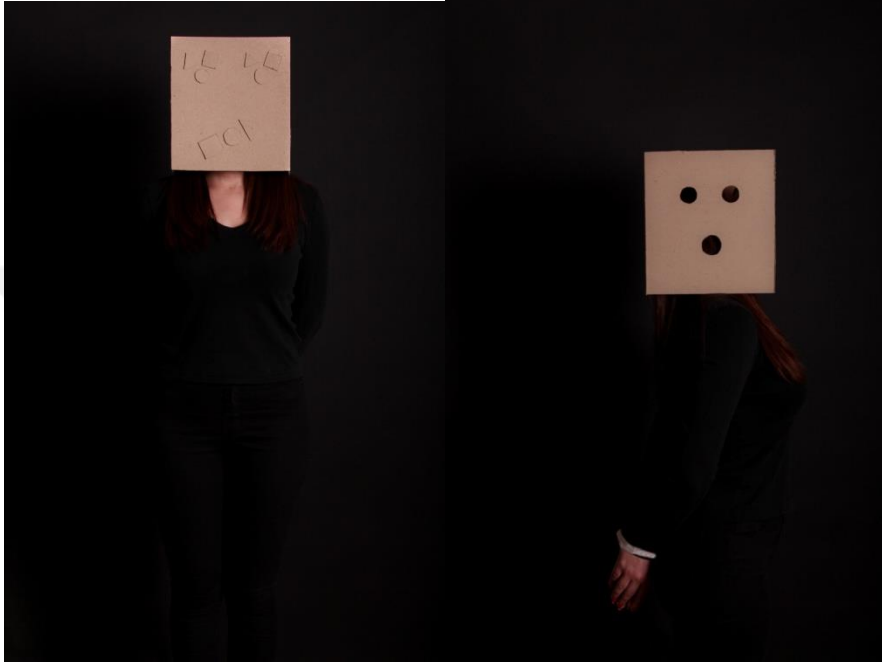
*Mask I, 2020*



*Mask II, 2020*

Hayat karşımızda duran fırsatları çoğu zaman sunsa da biz onları görmezden geliriz. Ruh halimiz, yaşantımız, içinde bulunduğumuz ortam v.s bunlar belki de birçok kez bizi körlüğe iten sebeplerdir. Aslında yapmamız gereken çok basit. Bunun için fazla bir çabaya gerek yok. Hatta elinizi bile kıpırdatmadan mümkün .

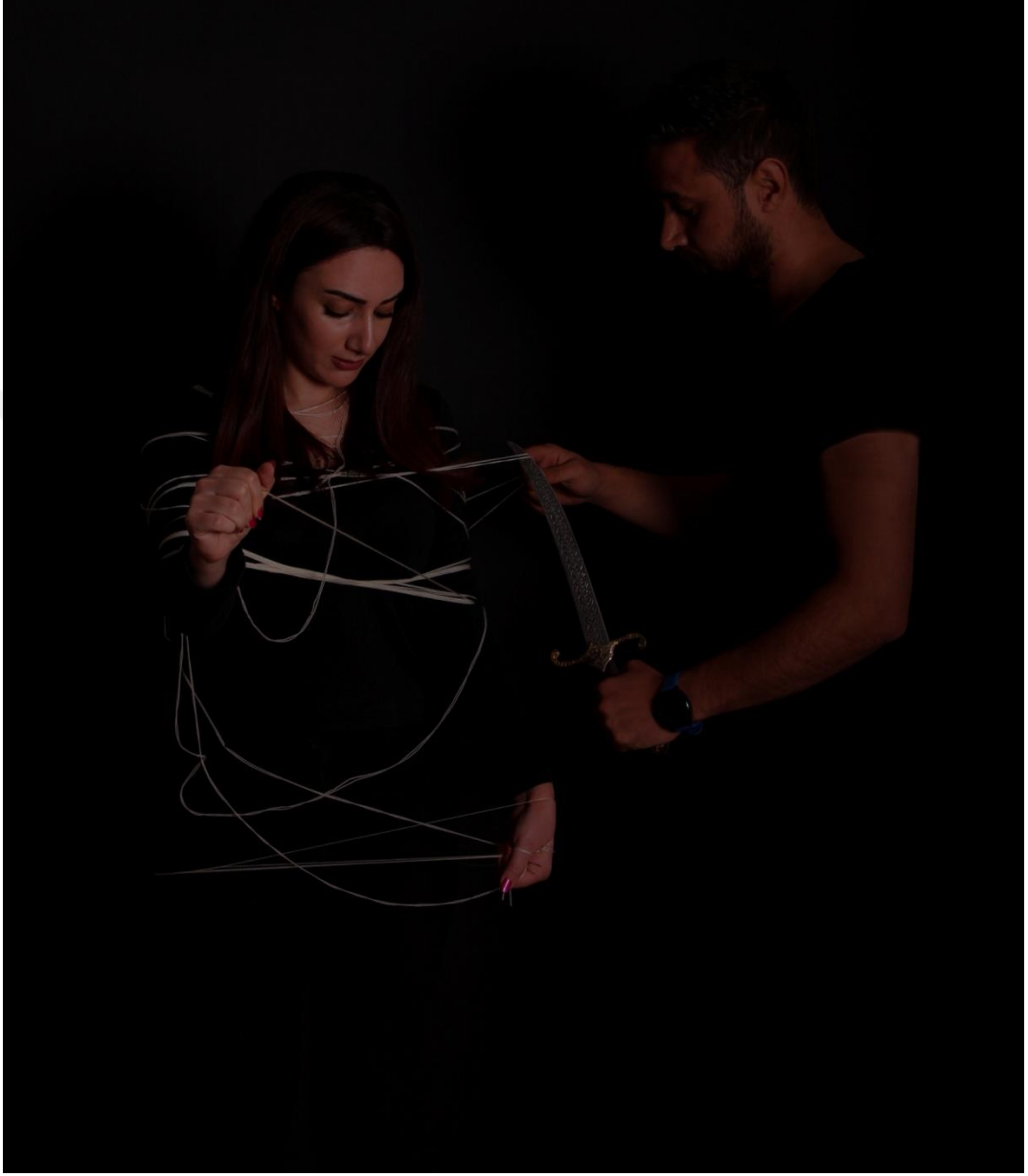
Hayallerimiz ve hedeflerimiz için doğru yerden doğru yöne bakmak yeterlidir.



*Bakış Açısı Serisi, 2020*



Bedeni bir kalıba sokmak, onu şekillendirmeye çalışmak, ya da sınırlandırmak yerine ona zarar veren tüm somut ya da soyut kavramlardan kurtarmak gerekir. Bu beden tutsaklığını bazen kendimiz bazen de bir başkasının dokunuşuyla çözebiliriz.



*Tutsak,2020*

## **ÖZGEÇMİŞ**

Adı Soyadı: Ayşe Güler

Doğum Tarihi ve Yeri: 01.09.1991 -Ağrı

### **Eğitim**

2006-2010: Ağrı Hayrettin Atmaca Lisesi

2011-2016: Atatürk Üniversitesi, Arkeoloji Bölümü, Lisans

2017-2020: Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Yüksek Lisans

### **Kurs ve Sempozyumlar**

2014: V. Uluslararası Arkeoloji Sempozyumu

2017: Üç Boyutlu Sanat ve Tasarım Belgesi

### **İş Deneyimi**

2014-2015: Erzurum Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü, staj

### **İletişim**

[Ayseguler30@outlook.com](mailto:Ayseguler30@outlook.com)