

# MİMARİ, TEKSTİL, HEYKEL, PERFORMANS: HEIDI BUCHER VE MEKÂNIN TENİ

 Fulya ASYALI BÜYÜKERMAN<sup>a</sup>

## Özet

Heidi Bucher, 1970'lerde kendisiyle özdeşleşen 'Skinings' adlı heykelleri için mimari mekânların duvarlarında lateks ve kumaş ile kalıplamalar yapan ve bunlardan elde ettiği fragmanları birleştirerek heykele dönüştüren bir sanatçıdır. Bucher'ın sanatı, heykellerin üretim sürecinde hem hassasiyet hem de fiziksel güç gerektiren uygulamaların karşıt yapısı ve performatif yönüyle olduğu kadar, mimari ve beden arasındaki melezliği yansıtan plastik sonuçları ile günümüz sanatında da tekrardan ilgi uyandıran bir güncelliğe sahiptir. Zürih'te Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda aldığı tekstil eğitiminin ardından önce ipek baskı kolajlar ve kumaş heykeller yapan Bucher, ABD'ye taşınması sonrası o yıllarda çağdaş sanat eğilimlerinin çeşitliliği içinde, hafıza ve metamorfoz kavramları üzerine çalışarak, performans ve mimari mekâna yönelik müdahale içeren heykellere yönelmiştir. Bucher'ın yapıtları, Alman mimar Gottfried Semper'in (1803-1879), mimarlığın kökeninin dokumada yattığını savunan yazılarında; mimarlığın canlı bir zar, ikinci bir ten olarak işlev gördüğü fikrinden derinden etkilendiğini ortaya koyar. Bucher, mimariyi, tekstili ve teni birleştirerek Semper'in teorilerine atıfta bulunur. Bu heykellerin dokusu ve renkleri lateks malzemenin dönüşümüyle yaşanan ve deforme olmaya başlayan bir bedeni anımsatır: Esnekliğini bir süre korusa da sonunda koyulaşan, kırışan ve sertleşen lateksin değişen görünümü teni andırır. Tenin; benliği kuşatan bir ev ya da kabuk olduğu metaforundan faydalanan Bucher'ın heykellerinde mimari ve beden arasındaki etkileşimin yarattığı melezlik, sürrealist etkiler taşıdığı gibi malzemenin yapısal özelliklerini kullanması, kırılabilirlik ve geçiciliği görünür kılması ile postminimal bir tavır da yüklenir. Beden ve mekân arasındaki muğlak alanın tanımına özgün bir yaklaşımı olan Bucher'ın 'ten duvarlı odalar' etkisi veren lateks heykelleri, hafızanın izlerini ve malzemenin süreç içinde dönüşümü ile metamorfoz temasını görselleştirir.

**Anahtar Kelimeler:** Mekân, Hafıza, Metamorfoz, Ten, Heykel.



## ARCHITECTURE, TEXTILE, SCULPTURE, PERFORMANCE: HEIDI BUCHER AND THE FLESH OF THE SPACE

### Abstract

Heidi Bucher is an artist who made moldings with latex and fabric on the walls of architectural spaces and made sculptures by recombining these fragments, which are called 'Skinings', sculptures which became synonymous with her in the 1970s. Bucher's art, in the production process of sculptures, has a relevance that

<sup>a</sup> Arş. Gör., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, nur.fulya.asyali@msgsu.edu.tr

Makale Geliş Tarihi: 28.03.2022, Makale Kabul Tarihi: 05.05.2022

arouses interest again in today's art, with its plastic results reflecting the hybridity between architecture and body, as well as the opposite structure and performative aspect of applications that require both sensibility and physical strength. After her textile education at the School of Applied Arts, Zurich, Bucher made silk-print collages and fabric sculptures for the first time. After moving to the USA, she worked on the concepts of memory and metamorphosis within the diversity of contemporary art trends in those years, and turned to sculptures that involve interventions for architectural space and performance. Bucher's works reveals that she was deeply influenced by German architect Gottfried Semper (1803-1879), who argues in his writings that the origin of architecture lies in weaving; and that architecture functions as a living membrane, a second skin. Bucher refers to Semper's theories by combining architecture, textiles and skin. The texture and colors of these sculptures are reminiscent of a body that ages and starts to deform with the transformation of latex material: Although it maintains its flexibility for a while, the changing appearance of latex, which eventually darkens, wrinkles and hardens, resembles skin. Benefiting from the metaphor of the skin as a house or a shell that surrounds the self, Bucher's sculptures feature a hybridity created by the interaction between architecture and body, surrealist effects, as well as a postminimal attitude by using the structural features of the material, making fragility and temporality visible. Having a unique approach to the definition of the ambiguous space between body and space, Bucher's latex sculptures that give the effect of 'rooms with skin walls' visualize the traces of memory and the theme of metamorphosis with the transformation of material in the process.

**Keywords:** Space, Memory, Metamorphosis, Flesh, Sculpture.



## Giriş

Özellikle 1970'lerde, çağdaş sanat eğilimlerinin zengin bir çeşitliliğe sahip olduğu dönemde kolaj, heykel, performans gibi farklı alanlarda üretim yapan bir sanatçı olan Heidi Bucher'ın sanatının (1926-1993, İsviçre) Gordon Matta Clark, Rebecca Horn ve Eva Hesse gibi çağdaş sanatçılara göre geri planda kaldığı söylenebilir. Ne var ki son yıllarda, sanatçının ölümünden yaklaşık yirmi yıl sonra tazelenen ilgiyle beraber dünyanın farklı yerlerinde art arda kişisel sergileri açılmaya ve yapıtları önemli uluslararası etkinliklerde sergilenmeye başlamıştır.<sup>1</sup> Bucher'ın sanatına karşı canlanan bu ilgide, şüphesiz mimariden tekstile, heykelden performansa yayılan multi-disipliner yapısı kadar Rachel Whiteread veya Jorge Otero-Pailos gibi günümüz sanatında popüler olan bazı sanatçıların kavramsal yaklaşımlarıyla benzerlik göstermesi ve üzerine eğildiği mekân ve hafıza temalarının daha eski ve özgün bir icracısı olması da etkindir.

Heidi Bucher, 1942-1946 yılları arasında Zürih'teki Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda moda tasarımı eğitimi gördü. 1956'da çalışmalarını ilk olarak Basel'deki *Galerie d'Art Moderne Marie-Suzanne Feigel*'de sergilemesinin ardından New York'a taşındı. ABD'deyken Bucher, New York'taki World House Gallery'de 1958'de ipek üzerine kolaj ve çizim çalışmalarını sergiledi. 1960'da, Zürih'e döndü. Sonrasında

<sup>1</sup> Bu sergilerden bazıları: **2022** 'Metamorphosen II', Kunstmuseum Bern, **2021** *Metamorphosen*, Retrospektif Sergi, Haus Der Kunst, Münih, **2020** *Memory as Architecture, Memory as Skin*, Mendes Wood DM, **2019** *Sublime Geometry*, Alma Zevi [Galeri](#), Venedik, **2019** *Die Wässer und Libellenlust*, The Approach, Londra, **2019** *The Site of Memory*, Gallery Lehmann Maupin, New York, **2018** *Heidi Bucher*, Parasol Unit, Londra.

ortak çalışmalar da yaptığı eşi ressam Carl Bucher ile birkaç yıl boyunca Kanada ve ABD’de yaşadı. Bu dönemde giyilebilir, yumuşak heykeller olan ve Venice Beach’de (Los Angeles) performans olarak kayıt altına alınan ‘Bodyshells’ (1972) adlı yapıtlarını ve ayrıca köpük ve kumaş katmanlarının koza benzeri formların üzerine sarılmasıyla oluşturduğu ‘Wrappings’ (1972–1973) adlı heykel serisini tamamladı. Bu dönemde yaptığı çalışmalarda dayanıklı olmayan malzemeler ve kumaşlarla yaptığı deneylerin sonuçları ve heykellerini performatif bir açıyla da ele alışı, sonraki yirmi yıl boyunca sanatsal pratiğinin temel bileşenleri haline gelmiştir. Performansları kadar kullandığı malzemeler de Bucher’ın beden ve beden mekân ile ilişkisinin önemini vurgulamasına olanak sağlamıştır. Aynı sıralarda Carl Bucher’ın ‘Landings’ (1964-2001) adlı serisi için yaptıkları iş birliği sonrası, bu imgelerin de giyilebilir heykellere dönüşmesinde Heidi Bucher’ın ‘Bodyshells’ heykellerindeki Pop Art estetiğine yakın görünen yumuşak malzemeden organik, pürüzsüz formlarının ve beden/mekân arasındaki ilişkilere dönük deneysel eylemlerinin etkisi aşikardır.

Heidi Bucher, 1973’te Zürich’e döndü ve eski bir kasap dükkânı olan bir mekânı atölye olarak tuttu. ABD’de yaşadığı dönemde oluşan düşünce yoğunluğunun ve deneyimlediği üretim süreçlerinin sonucu olarak kendisiyle özdeşleşen yapıtları ‘Skinnings’ serisine burada başladı. Olağandışı malzemelerin ‘giyilebilirliği’, mekânın teni, hafızanın beden ve mekân üzerindeki izleri gibi fikrî ve biçimsel düşüncelerin oluşturduğu cereyanlar sonucu ilk eylemi, atölyesini lateks sürdüğü sargı bezleri ile kaplamak olmuştur. Daha sonra, oluşan bu katmanı katı mimari yüzeyden çıkarmak, adeta ‘derisini yüzmek’ gibi zahmetli bir işe girişmiş ve mekânın duvarlarının tüm biçimsel ayrıntılarını kopyalayan bu kaplamayı duvardan sökmek için bu malzemeyi vücudunun etrafına sararak performatif olarak da ilgi çekici bir süreci başlatmıştır. Bucher, daha sonraki çalışmalarında mekân, birey ve hafıza konusundaki zihinsel arayışını ileri taşımanın bir yolu olarak, bu deri yüzmek tekniğini nesnelere, giysilere ve hatta bedenlere uygulamaya devam etmiş ve ürettiği dönemde yumuşak heykel türünün ve süreç odaklı sanatsal üretimin radikal sanatçılarından bir olmuştur.

#### A. ‘SKINNINGS’: MEKÂNIN TENİ

*Odalar kabuklardır, deridir. Birbiri ardına soyun, atın: bastırılanı, ihmal edileni, boşa gideni, kaybolmuşu, batık olanı, dümdüz edilmiş, yalnız, tersi dönmüşü, indirgeneni, unutulmanı, zulüm göreni, yaralı olanı.*

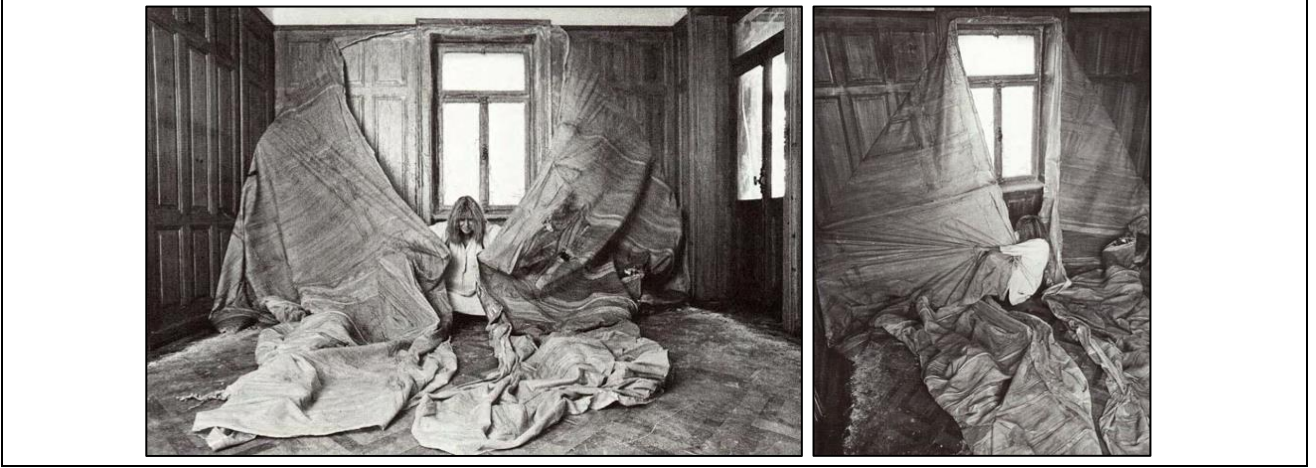
Heidi Bucher (1981, ‘Räume sind Hüllen, sind Häute’ kısa filminden)

1970’lerin ortalarında Bucher, kendi yaşantısında yeri, hafızasında izleri olan tanıdık mekânlarda önce kumaşı, ardından lateksi mobilyalara, pencerelere, kapılara, zeminlere uygulamış ve kalıpları tekil nesnelere soymuştur. Lateksin geçmişin izlerini koruma işlevinin yanında buruşmuş yüzeyi ile yıpranmış, dökülmekte olan deriyi çağrıştıran yapısı, Bucher’ın hafızanın kırılmasını maddeye dökmek arzusu ve beden ile mimari mekân arasındaki melez imgeleri için ideal malzeme olmuştur. Ev mahremiyetine ait nesnelere resimsel yüzeylere dönüştüren Bucher, bu eserleri ellili yaşlarında, hayatında bir yalnızlık evresine çekildiği bir dönemde yaratmıştır. Sanatçı, bu deneysel yaklaşımların sonunda Zürich’teki atölyesinin bir odasının tümüyle kalıbını çıkardığında, asılı halde duran, hafifçe salınımlı, esnek bir üç boyut elde etmiş ve ‘Skinnings’ adını verdiği, onunla özdeşleşen heykellerin hikayesi böylece başlamıştır. Bu yapıt serisi, hem biçim-içerik ilişkisi hem üretim süreciyle döneminin

yeni arayışlarına özgün bir cevap olan sonuçlar üretmiştir. Minimalist tavır içinde mekâna özgü yapıt üreten Richard Serra'nın, yeni malzemeler ile öncü deneyler yapan Eva Hesse'nin, 'Yumuşak Heykel' tanımına büyük katkı yapan Oldenburg'un ve mimari mekâna doğrudan müdahale ile yapıt üreten Gordon M. Clark'ın sanatı düşünüldüğünde, Heidi Bucher'ın yapıtlarında tüm bu çeşitliliğin temel unsurlarının kesiştiği görülür.

Bir mekânın duvarlarının, zemininin duvardaki ahşap panellerin zarif desenlerinden dekoratif pervazların detaylarına, bunun yanında mekânın hafızasına dair en ince işaretlere: Boya kalıntılarına, toza, kıymıkların, çatlakların ya da çivilerin izine dek kaydedilmesi ile oluşan bu kalıplama süreci, ilk anda ten etkisi veren yarı geçirgen lateks malzeme ile üretilmiştir. Odaların kendi boyutunda, insan teni etkisinde mimari mekân imgesi sunan bu heykeller, hem dönemin malzeme dönüşümü – geçici, hafif, dayanıksız, doğa yasalarına karşı kendi pozunu belirleyen malzemelerin yaygınlaşması – hem de mekânın hafızasını kayıt altına alan performatif ve arşivci aşamaları ile hafıza, mekân ve beden arasında fenomenolojik anlamda ilgi çekici bağlantılar sunar. Bucher, 'Skinings' heykellerini yaptığı dönemde hem otobiyografik hem de kolektif belleğe ait izlerin peşinden farklı mekânlara yönelir. *Tozdan yapılmış kasvetli battaniyeler dünyevi yaşam alanlarını durmaksızın istila eder ve homojen biçimde kaplar: tavan aralarını ve eski odaları saplantıların, hayaletlerin, yillanmış tozun kokusuyla beslenmiş ve sarhoş olmuş larvaların eli kulağındaki işgali için düzenliyormuş gibi* (Bataille, 2012).

Heidi Bucher, bir yüzeyi kumaşla kaplar ve sıvı lateks katmanları uygular; kuruduktan sonra, bir dizi yorucu hareketle bu teni çeker, yırtar ve soyar. Tüm sürecine bakıldığında, bu yapıtlar O'nun, bedeni mimari bir mekân olarak ve aynı şekilde mimariyi de bedeninin bir uzantısı olarak düşündüğünü ortaya koyar. Ten, benliği 'saklayan, barındıran, temsil eden' yuva metaforu olarak düşünüldüğünde burada tenin ilişkisel doğası anlam yaratır. Bir kişinin evinin onun bir portresi, kimliğinin bir yansıması olarak okunması tesadüf değildir. İnsanlar özellikle çocukluk evlerini düşündüklerinde, o eve ilişkin hatıraları, söz konusu evlerin mimari yapısı veya özelliklerinden çok, başkalarıyla olan ilişkileri, olaylar ve duyularla, özellikle dokunma ve koku alma ile ilgilidir. Evler, sadece vücudumuzu çevreden koruyan ve yalıtan değil aynı zamanda onunla arasında bir dizi önemli ilişkiyi besleyen, çok katmanlı anlamlar yüklenmiş mimari yapıtlardır. Ev ve yuva arasında dilsel ve kültürel bir ayrım vardır. Yuva, temeli temas olan inşa etmek yoluyla dönüştürülen, anlamlı ve mahrem hale getirilen bir mekân ve yerdir. Heidegger, 'İnşa Etmek, Oturmak, Düşünmek (1951) adlı yazısında, 'İNŞA ETMENİN' önemini vurgular: İnşa etmek varlığında oturmaktır. Bu yüzdendir ki inşa etmek ve düşünmek kavramlarının ikisi de kendi açılarından oturma yeri için kaçınılmaz ve sınırları belirlenemez öğelerdir. İnsan, yaşadığı yeri varlığının doruk noktasına çıkarmaya çabalamalıdır. Ev, özne ile mekân arasında bir geçiş alanıdır: Karşılıklı şekilde birbirini 'dönüştürür'. İnsan bir evde oturmak, onu 'yuvaya dönüştürmek' ile mekânın üzerine damga vurur ve yüzeyleri, mekânları, dokuları ve deneyimleriyle şekillenir. 'İnşa etmiş' olduğu için oturmaz, oturdukça inşa eder (Heidegger, 1996). Henri Lefebvre de 'Mekânın Üretimi' (1991) kitabında insan bedeni ile yakın çevresi arasındaki sınırların bulanıklaşmasını, zamanla gelişen olayların izlerinin oluşturduğu mekanları 'mimari dokular' (archi-textures) olarak tanımlar ve beden ile çevresi arasındaki dizinsel bağı, örümcek ağı ile karşılaştırarak vurgular. *Örümcek ipeği, örümceğin hareketi ile ağı oluşturan vücudundan dışarı çıkar. Ağın daha soyut metaforunun aksine, örümcek ağının çizgileri hem maddi mevcudiyet hem de bedensel izdir, örümceğin çevreye doğru ilerlerken varlığının bir uzantısıdır* (Lee, 2019, s. 7).



**Kaynak:** Heidi Bucher Web Sitesi, 2022.

**Resim 1.** 'Herrenzimmer' serisi sırasında performansa ait fotoğraflar, 1979.

Ev ve yuva arasındaki ilişkiye şiirsel imge süzgecinden bakan Gaston Bachelard ise, *Mekânın Poetikası* (1996) adlı kitabında, kuş yuvası ile karşılaşan insanın barınak duygusunun ilkselliğine ait güven ile sarmalandığını ve yuvayı izlerken kendini dünyaya güvenmenin eşiğinde bulunduğunu söyler, kozmik güvene bir çağrı alan kişi kendi varlığının dünyanın dingin varlığı içinde yer alışı üstüne derin düşüncelere dalar. İnsan için yuvaya dönüştürdüğü mekânlar da böyledir:

*"Oraya döneriz, kuşun yuvaya, kuzunun ağıla döndüğü gibi, oraya dönmeyi düşleriz. Bu dönüş göstergesi, sonsuz düş kurmaların belirtisidir, çünkü insanın dönüşleri, insan yaşamının büyük ritmi içinde, yılları aşan, tüm ayrılıklara karşı düş kurma yoluyla savaştan ritimle gerçekleşir. Aralarında yakınlık kurulan yuva ve ev imgeleri, bağlılığın içtenlikli bileşkesini yansıtır."* (Bachelard, 1996, s. 119).

Bachelard, yuvanın; anılar, rüyalar ve duygular yoluyla yaratılan, aydınlatılan ve deneyimlenen mahrem bir mekân olduğuna değinir. Genellikle aile ile ilişkilendirilen bir alan olması aynı zamanda bir savaş alanı, fiziksel ve duygusal travma yeri de olabileceği gerçeğini ilk anda örtebilir. Bucher'ın odaları, hafızanın verilerine dair sanatçının ne hissettiğini ve onlarla ne yapacağını muğlak bırakan bir noktada durur. Biyografik izlerini içeren mekânları seçmesi, üretim sürecinin deri yüzülmesini çağrıştıran neredeyse 'şiddetli' tonu ile aile travmalarını ifade etmek için etkili bir anlatım bulduğu gibi, sanatı bir yandan da dönüşüme ve özgürleşmeye ait umudu taşır: Bu eylem, yılan derisinin dökülmesini veya sanatçının sıklıkla kullandığı semboller olan kelebeklerin ve yusufçukların metamorfozunu andırır. Sanatçı için bu yapıtlar, travma veya kaybın hüznü kadar, dönüşüm ve yenilenme anlarını ve geçmişin geleneklerinden ve kısıtlamalarından kopmayı da temsil eder. Bucher, 1970'lerin ortalarında yaptığı bir dizi yapıtta, latekse batırılan eski iç çamaşırları, elbiseler ve önlüklerin pürüzsüz, düz yüzeylere dönüştüğü ve malzeme kurudukça ikinci bir tene benzediği nesnelere kullanır. Çerçeveler içinde resimsel bir etki kazanan ve mimari bedenlerini öncüleyen bu yapıtlara, sergilemede devasa bir yusufçuk kostümü giydiği fotoğraflar da eşlik eder. Bu biraradalık, Bucher'ın varmak istediği noktanın geçmişin yasını tutmak yerine dönüşüm ve özgürleşme olduğuna dair bir anahtardır. Bu nedenle sanat yapıtına dönüştürdüğü kıyafetlerdeki fosil etkisine rağmen, savaş sonrası estetiğinin hâkim olduğu dönemde

kaybı ve hafızayı ifade etmek için sahipsiz kıyafetleri metafor olarak kullanan Joseph Beuys ve sonrasında Anselm Kiefer'in kıyafet sembolizminin dramatik etkisini taşımaz.



**Kaynak:** Heidi Bucher Web Sitesi, 2022.

**Resim 2.** Heidi Bucher, İsimlessiz (Küchenschürze / White Apron), 1975.

**Resim 3.** Heidi Bucher Yusufçuk kostümü ile, 1976, Zürih (Fotoğraf: Thomas Burla).

**Resim 4.** Heidi Bucher, Libellenlust ve Yusufçuk Kostümü, Hauser, Wirth & Schimmel'de sergi görüntüsü, 1976.

Bucher, 'Skinnings' heykellerinin 'Borg' adlı ilk serisine, Zürih'te eski bir kasap dükkanından devraldığı atölyesinde dondurucu odasının kapısını kalıplayarak başlamıştır. Yapıtların kendisi gibi bazılarına verdiği isimler de farklı kelimelerin melezliğinden kendi oluşturduğu adlardır, örneğin 'Borg', Burg (kale) veya Geborgenheit (samimiyet, güvenlik) kelimelerinden türetilmiştir.



**Kaynak:** Artsy.net, 2022.

**Resim 5.** Heidi Bucher, Borg, 1976. Lehmann Maupin Gallery 2019'da sergilenme görüntüsü.

Borg yapıtlarının ardından Bucher, otobiyografik değeri olan, hafızasında önemli bir yere sahip olan mekânlara yöneldi. 'Herrenzimmer' (1977-79) adlı serideki yapıtlar, çocukluk anılarına ev sahipliği yapan

eve yeni bir mercek altında baktığı çalışmalar olmuştur. *Herrenzimmer*'deki fragmanlar aile evinin ebeveyn yatak odasının ahşap panelleri ve zemin parkelerinin derisidir. Odanın tümü sanki mimari malzemeden insan tenine dönüştürülmüş gibi parçaların bir araya getirilmesiyle yeniden kurulmuştur. İzleyicinin dışında dolanarak ya da içine girerek ilişkiye geçebileceği bu yapıt, hem tanıdık imgeleri hem de inorganikten organiğe dönüşüp algıyı sarsan antropomorfik yapısıyla tekinsizlik hissinin deneyimlenebileceği bir alan yaratır. Tekinsizlik genel olarak hatırlanan ya da hayal edilenden farklı bir imge ya da mekân ile karşılaşıldığında ortaya çıkan durum olarak tanımlanır. Özellikle Sürrealistlerin tanıdık imgeleri olağandışı durumlarda kullandığı ve izleyiciye ontolojik bir kaygı yansıttığı yapıtlarında yaygındır. Bu bağlamda Bucher'ın odaları da insana mimari mekânların uzun ömürlülüğünün ve sağlamlığının verdiği güveni, lateksin insan teninin hassasiyetini çağrıştırmasıyla sarsarak, kendi ölümlülüğünün kaçınılmaz olduğuna dair bastırılan gerilimi ortaya çıkarır. Hal Foster, Freud'un tekinsizlik kavramı üzerinde Sürrealizmi değerlendirirken 'sürrealist harikuladenin' tekinsizin ta kendisi olduğunu öne sürer. Freud'un tekinsizlik kavramında, özneyi kaygılandıran, nesnenin anlamını muğlaklaştıran geri gelişin etkilerinden birisi, gerçek olan ile hayal edilen arasındaki belirsizliktir. Bir diğeri ise psişik gerçeğin fiziksel gerçekliği ele geçirmesidir (Altınyıldız Altun, 2014).



**Kaynak:** Migros Museum für Gegenwartskunst, 2004.

**Resim 6.** Heidi Bucher, *Mother of Pearl*.

Bucher'ın, mekâna ait parçaları mimari plana sadık kalıp bir araya getirerek odanın üç boyutlu, esnek duvarlı bir versiyonunu elde ettiği gibi; kapı, pencere, yatak gibi elemanlardan alınan kalıpları tek başına kullandığı fragman etkisinde yapıtları da vardır. Bu gündelik yaşama ait nesnelere, bir mekânı tanımlayan elemanlar olmanın yanında hafızaya ait metaforlar yaratmaya elverişli imgelerdir. Walter Benjamin, kendi gömülü geçmişine yaklaşmaya çalışan birinin, aynı maddeye tekrar tekrar dönmekten korkmayan bir kazıcı gibi hareket etmesi gerektiğinden bahseder. *Zira maddenin kendisi yalnızca bir tortu, bir katmandır, ancak meşakkatli bir incelemenin ardından toprağın altında yatan gerçek hazineyi gösterir: Önceki çağrışımların hepsinden kopartılmış, bir koleksiyoncunun galerisindeki değerli fragmanlar ya da heykel gövdeleri gibi sonraki anlayışımızın sıkıcı mahzenlerinde duran imgelerdir bunlar* (Benjamin'den aktaran Boym, 2009,

s.133). Kapı ve pencere gibi imgeler modern sanatta çoğunlukla iç/dış, uyku/uyanıklık, yaşam/ölüm, ışık/karanlık gibi karşıt iki durum arasındaki eşğin metaforlarıdır. Bucher'ın tek başına sergilenen tenlerinde kapılar ve pencereler sıkı sıkıya kapalıdır. Ernesto L. Francalanci, 'Nesnelerin Estetiği' (2012) adlı kitabında Sürrealist kapı imgesinin 'kapalılığında' René Magritte'in yapıtlarındaki kapılardan örnek vererek bahseder. Magritte'in kapılarının işlevsel konumlarına bakıldığında kapalı, varlıktaki esinleri açısından bakıldığında açık olduğunu belirtir. Magritte'in *La Victoire* (1939) adlı yapıtındaki aralanmış kapı, ayırdığı mimari bir iç ve dış olmaksızın varoluşuyla, gökyüzü, deniz ve hatta kumun maddeselliği ile boyanmış olsa da görsel bir oyundan ötedir. Magritte'in kapısı, izleyiciyi yeni bir olasılığın dünyasına davet ederken yeryüzünün gökyüzüyle buluştuğu ufuk çizgisine aralanır: *Toprağın gökyüzüyle birleştiği ve gökyüzünün yeryüzüyle birleştiği nokta, insan zihninde mistik öneme ve özel bir titreşime sahiptir. Caspar David Friedrich'in Monk by the Sea (1809) adlı yapıtını çağrıştırır şekilde, kara, deniz ve gökyüzünün buluşmasıyla oluşan geniş ufuk çizgisi gerçekten de zihni yücelik üzerine tefekkür için kıskırtır* (Christie's, 2003). Bucher'ın asılı bir perde gibi sergilediği, kendi çerçevesinden başka bir mekân olmayan kapı ve pencereler de zihne aynı daveti yapar: Malzemenin yarı geçirgenliği, asılı sergilenişi, nesnelerin işlevsel kapalılığı, tüm bunlar izleyiciyi geçmiş ile gelecek arasındaki alan üzerine düşünmeye davet eder. *Bucher'ın büyük yeteneği, geçmişin elle tutulur, ancak yalnızca yarı-katı formlarda çağrılması yoluyla hafızanın kendisini karakterize etmesidir* (Cumming, 2018).



**Kaynak:** Magritte, 1939 (Resim 7); The approach, 2022 (Resim 8).

**Resim 7.** René Magritte, *La Victoire*, 1939.

**Resim 8.** Heidi Bucher, *İsimsiz*, 1979.

'Herrenzimmer' serisinin heykelleri Winterthur'daki aile büyüklerinin evinin yıkılacağını öğrenen sanatçının, öncesinde bu mekânın tenini kayıt altına alarak oluşturduğu *Ahnenhaus* (1981) adlı yapıt ile devam eder. Sanatçı daha sonraki zamanlarda, daha evvelden aydınlar için bir buluşma yeri olup Nazi rejimi sırasında Yahudi kadın ve çocukların devlet gözetiminde gözaltında tutulduğu bir yere dönüşen Grand Hôtel Brissago ve psikiyatri kurumu Bellevue gibi tarihsel olarak anlamı olan bazı binalarda da yapıtlarını üretmiştir. İzleyiciyi içine giremeyeceklerini bildikleri bir yere ulaşmaya ve dokunmaya çağıran bu yapıtlarda mimari bellek, iç mekânların bu asılı kalmış, zamansızlık etkisi veren



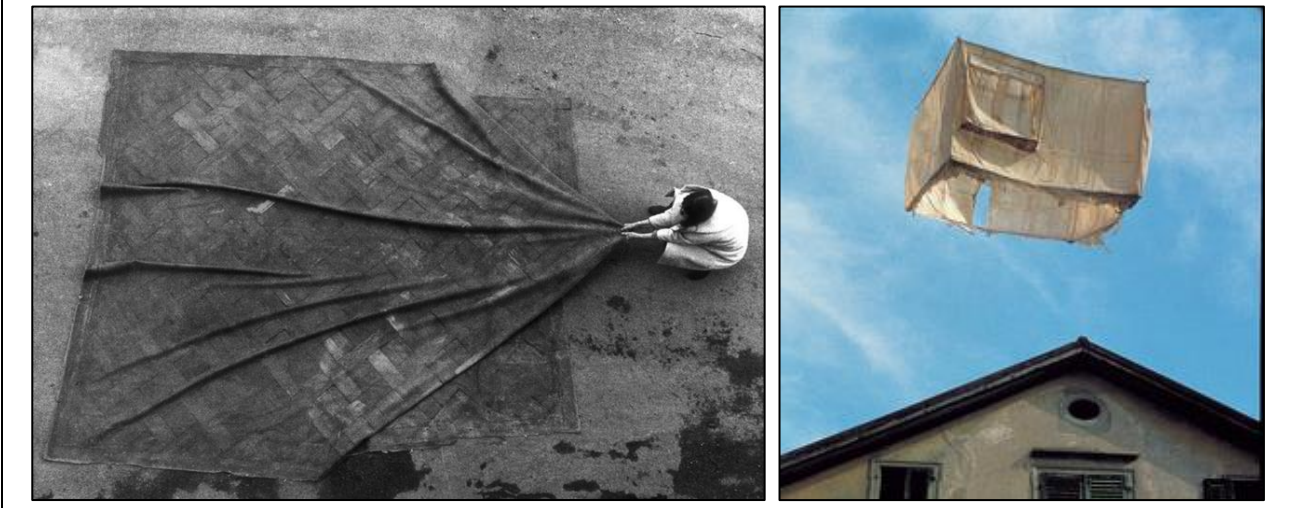
fragmanlarına işlemiş haldedir. Bucher'ın tenleri metaforik olarak hafıza katmanlarından oluşur. Sanatçı üretim süreci için '*deriyi yavaşça soyarak dünü bugüne çekiyoruz*' der: '*Odaları yapıştırıyoruz ve sonra dinliyoruz, yüzeyi gözlemliyoruz ve kaplıyoruz. Sarıyoruz ve açıyoruz. Yaşanmış olan, geçmiş olan, kumaşa karışır ve orada sabit kalır.*' (Rosenmeyer, 2019).



**Kaynak:** Heidi Bucher Web Sitesi, 2022.

**Resim 9.** Heidi Bucher, Schindelfenster, 1988, Bellevue.

Bu yapıtları üretmenin yoğun fiziksel süreci, birkaç kısa film ve fotoğraf serisi ile belgelenmiştir. Performans türü altında sunulmasa da Bucher'ın yapıtının performatif niteliklerini sergileyen filmler ve fotoğraflar heykelinin yaydığı duyguya sıkı sıkıya bağlıdır. Bucher'ın ten duvarlarının eterikliğinden büyüldüğü, bu filmlerde açıkça görülür. Bunlar arasında *Räume sind Hüllen, sind Häute* (Odalar Çevredir, Tenlerdir, 1981), mekân ile ten arasındaki ayrım anını vurgular. Odaları mumyalar gibi, tüm yüzeyler üzerine sıvı lateks ve pigmentlerin elle uygulanmasıyla başlanır, daha sonra asistanların yardımıyla odaların derisini yüzdüğü aşamaya geçilir. Kalıplama aşaması korumaya, saklamaya ve hassas davranmaya ne kadar yakınsa, ardından gelen açığa çıkaran, ayıran, ifşa eden 'yüzme' eylemi tam aksi yönde şiddetlidir. İzleyicinin algısı, esnek yüzeylerin kalıpladıkları cephelerden soyulup çıkarılışında karşılaştığı görüntülerle sarsılır: Bir koridorun desenli karo zemini sürüklenerek evin kapısından çıkarılırken başka bir karede yatak odasının duvarı katlanır ya da kapı bir paspas gibi yere serilir. Tanıdık mimari elemanlar işlevlerinin ve maddesel özelliklerinin denetiminden kurtulmuş, düş imgeleri olarak varolmaktadırlar. 1972'de Venice Beach'de 'Bodyshells' heykellerinin kendisi ve ailesi tarafından giyildiği ve hareket ettirdiği performansın filme alınmasının ardından, 'Skinnings' serisinin üretim aşamaları ve sanatçının yüzdüğü deriler ile ilişki kurduğu - bedenine sardığı, sürüklediği, içine saklandığı anları ve mekânlardan çıkarılan tenlerin şehirde bir geçit töreni gibi taşındığı görüntüleri kaydeden kısa filmler çekildi. 1982 yılında Martin Kugler tarafından kaydedilen kısa filmde, Bucher'ın 'Ahnenhaus' adlı yapıtı olan, aile büyüklerine ait evin kalıpları ve sonrasında ortaya çıkan heykelin, ekibi tarafından vinç desteğiyle uçuşu vardır. Bu kısa uçuşta, yarı geçirgen, ten rengi bir uçurtma gibi gökyüzünde salınan heykeli ayrıca hayranı olduğu mimar G. Semper'in tasarladığı belediye binasının üzerinden de geçirterek Bucher ona kendi tarzında bir saygı duruşunda bulunmuştur.



**Kaynak:** The approach, 2022.

**Resim 10 ve 11.** Heidi Bucher, 'Ahnenhaus' adlı yapıta ait performans görüntüleri, 1980.

1990'da Alman televizyon kanalı SWR, sanatçıyı Kreuzlingen'de bulunan Bellevue Sanatoryumu'nda kalıplama yaparken filme almıştır. Bu bina, ünlü balet Nijinsky ve Freud'un ilk histeri vakalarından biri olan Anna O. gibi isimlerin şifa bulmak amacıyla kalmış olduğu bir yerdir. Filmde, sanatçının klinikte zarifçe kalıpladığı cam panelli koridorlarda dolandığı görülür. Daha sonraki sahnede soluk beyaz tenlerini camlı duvarlardan yüzer ve uzunca bir pelerin gibi sırtına alarak koridor boyunca yürüyerek uzaklaşır.



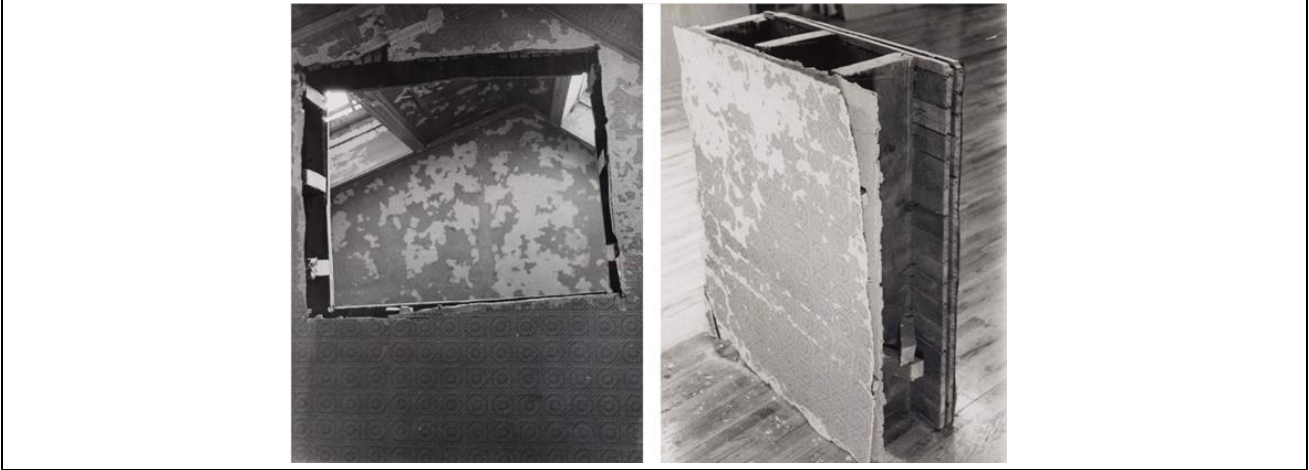
**Kaynak:** Koechlin, 1990.

**Resim 12.** Heidi Bucher, Bellevue Sanatoryumu'ndaki performans sırasında çekilen filmde görüntüler.

Heidi Bucher'ın sanatsal eğilimleri zaman zaman, aynı yıllarda ABD'de üretken bir sanatçı olan Gordon Matta Clark ile anılmış ve değerlendirilmiştir. Bu sanatsal paslaşmanın görsel bir dökümü, son yıllarda Bucher'a olan ilginin canlanmasıyla Eylül 2017'de Venedik'te bulunan *Alma Zevi Galeri*'de düzenlenen *Floors* adlı sergide ortaya konmuştur. Sergide 1970'lere ait arşiv fotoğrafları, sanatçıların üretim aşamalarından kesitler ortaya koyarak yaratıcı süreçlerine dair bir fikir sunar. Bu iki sanatçı, mimari, heykel, performans disiplinlerine ait unsurları kullanarak bir türün kategorizasyonundan kaçınan, disiplinler arası yapıtlar üretmişlerdir.

Gordon Matta-Clark binaların yüzeylerini ve yapılarını keserek kırılğan boşluklar ve beklenmedik ışık kuyuları yaratırken, Heidi Bucher seçtiği iç mekânların duvarlarını, kapılarını ve zeminlerini lateksle kalıplayarak hem güçlü hem de zarif yeni yüzeyler oluşturur. Sergide, Gordon M. Clark'ın 1972'de gerçekleştirdiği *Bronx Floors* serisi ve Bucher'ın *Borg* adlı çalışmasına ait görseller yer aldı. Bu görsellerde Bucher, Zürih'teki atölyesinin duvarları ve zemininden tenleri soyarken, Gordon M. Clark, New York'ta terk edilmiş bir konutun döşeme tahtalarını ve tavanını kesmekte ve alanı radikal bir şekilde yeniden bir araya getirmektedir. Clark'ın, mimariyi işlevsellikten koparan, formunu ışık ve boşluk ile adeta yeniden yontarak değiştiren ve izleyicinin yerçekimine ait kabulünü sarsan bu yapıtı ile Bucher'ın mimarinin katı fiziksel gerçekliğini, yarattığı eterik etki ile ruhsallıkla kaplayan yapıtı, mekâna ait yerleşik algıyı yerinden oynatan iki önemli eylemdir. Bu iki sanatçının mekâna özgü ve performatif çalışmaları, izleyiciye mekânın hafızası ile ilgili bir meditasyon sunar. Şehirler genişleyip değiştikçe, görünüşe ve ihtiyaçlara ayak uyduramayan binalar kullanılamaz hale gelir ve terkedilir, bu bir döngüdür. Gordon Matta Clark'ın, ölmekte olan binalarda insana dair 'işgal' delillerini yakalamak ilgisini çeker. O, *bu binalara kesikler açan bir kentsel arkeolog olarak, tarihin katmanlarını kalbine ve iskeletine kadar açığa çıkarır* (Clark, 2012, Giriş, s.VIII). Clark, 1974'te Liza Béar ile yaptığı röportajda, binaları bir yapısal kumaş gibi ele aldığı ilk eserlerinde yüzey etkileriyle yetindikten sonra, er geç mekânı bir bütün olarak, bir nesne olarak işlemeye başladığında, daha derinleşen kesikler aracılığıyla keşfettiği görüntülerden büyüldüğünü belirtir:

*Elbette kesmenin görsel sonuçları var, kesin olarak kaldırmaya dayalı, ama görünen şeyin ince ayrımı da, yaratılan görüş açılarından daha çok olmasa bile en az onlar kadar ilgimi çekiyor. (...) Örneğin katmanlar, tabakalar, birbirinden ayrılmış şeyler. Tekdüze bir yüzeyin nasıl kurulduğunu ortaya sermek. Buradaki biçimsel kaygılardan birisi de karmaşa yaratmanın en basit yolunu bulmaktı, hiçbir şey yapmadan ya da inşa etmeden* (Clark, 2012, s. 6).



**Kaynak:** Paterson Zevi, 2017.

**Resim 13.** Gordon Matta Clark, Untitled (Bronx Floors 1 & Bronx Floors 3), 1972. ProLitteris 2017, Zurich.

Heidi Bucher ile Gordon M. Clark'ın zamanın temsili anlamında tarihsel bir kavrayışa imkân veren yaklaşımlarının yakınlığı görülüyor. 1990'larla beraber ise Rachel Whiteread'ın hafıza ve kayıp üzerinde yoğunlaşan sanatsal yaklaşımı ile terk edilmiş binaların ve iç mekân mobilyalarının negatif kalıbını elde ederek gerçekleştirdiği heykelleri Bucher'ın pratiğini çağırıştırır. Mekândaki boşluğun peşine düşerek onu dolu ve kapalı bir forma dönüştüren Whiteread, amacını 'haritalama, izleri katı hale getirme süreci' olarak tanımlar. Sanatçı, 2004 yılında kendisiyle yapılan bir röportajda, bu anlatım dilini ararken Pompei kazıları, Mısır lahitleri ve XV. Yüzyıl ölü maskeleri gibi tarihsel teknikler ile ilgilendiğini belirtir. Bina heykellerinin beton malzeme kullanımı ve kapalı, blok formları nedeniyle oranın daha evvelki yaşantılarına ait mezarlar gibi bir etki yayması, izleyiciye yokluk ve mevcudiyet arasında bir düşünce koridoru açar. Whiteread, boşluk olmasına alışık olunan bu alanların yerine koyduğu doluluğun izleyicinin algısına yönelik psikolojik bir niyet taşıyıp taşımadığı sorusuna şöyle cevap verir.

*Ben her zaman 'fizyolojik' kelimesini kullanırım çünkü bence bu psikolojik bir şey ama aynı zamanda bedenle ilgili bir şey – mekânı (boşluğu) nasıl kullandığımız, boşluğun nasıl bağlantılarda olduğu, bir sandalyeye nasıl oturduğunuz ve bacaklarınızı bir masanın altına nasıl koyduğunuz. Bu, her zaman kullandığım ve yokluk ya da mevcudiyetle ilgili olsa da kullanmaya devam edeceğim bir şey (Cole, 2004).*



**Kaynak:** Heidi Bucher Web Sitesi, 2022.

**Resim 14.** Heidi Bucher, Das Bett, 1975.



**Kaynak:** Saint Louis Art Museum, 2022.

**Resim 15.** Rachel Whiteread, Amber Mattress, 1992.

Gordon M. Clark'ın ve Rachel Whiteread'in Bucher ile içerik ve teknik olarak akraba yaklaşımlar içinde olmasından başka, son olarak tarihsel mekânlarda lateks malzemeyi aynı Bucher gibi kullanan ve kolektif hafızaya ait izleri kaydeden bir restoratör, mimar ve sanatçı olan Jorge Otero-Pailos'un *Ethics of Dust* projesine değinmek yerinde olur. New York'taki Columbia Üniversitesi'nde restorasyon direktörü olan Otero-Pailos, adını John Ruskin'in aynı adlı kitabından (*The Ethics of the Dust, 1875*) esinlenerek verdiği projesinde, 2009 yılından beri Londra'da Westminster Hall ve Venedik'te bulunan Ducale Sarayı gibi yüzlerce yıllık tarihe sahip mekânların duvarlarında Bucher'ınkine benzer tekniği ile kaplamalar/kalıplamalar yapmaktadır. Uzun yıllar boyunca tarihi olaylara şahitlik etmiş anıtsal taş duvarların yüzeyleri, Otero-Pailos'un ekibi lateks deriyi taş duvarlardan çıkardığında, orta çağda taş ustalarının duvarı ilk ördükleri zamanki gibi solgun renklerde duvarlar olarak kalırken sergilenen deri

mekânın neredeyse ikinci bir katman halini almış olan tozunu, izlerini ve patineli rengini taşıyan bir tuvale benzer.



**Kaynak:** Thespaces.com, 2022.

**Resim 16.** Jorge Otero-Pailos, Ethics of Dust projesi, Westminster Hall, 2016.

Bucher'ın yapıtları, Alman mimar Gottfried Semper'in (1803-1879), mimarlığın kökeninin dokumada yattığını savunan yazılarında; mimarlığın canlı bir zar, ikinci bir ten olarak işlev gördüğü fikrinden derinden etkilendiğini ortaya koyar. Metodik olarak birbirine bağlı parçalardan (grid) oluşan yapılarla, mimari, dokumaya çok benzer, bu iki pratik de grid (ızgara) formlu sistemler üstüne temellenmektedir. Bu anlamda Bucher'ın odasının dış yüzeylerinin mimari kompozisyonu ile yorganlarının kalıpları arasında bağlantılar görmesi tesadüf değildir. Bucher, mimariyi, tekstili ve teni birleştirerek Semper'in teorilerine atıfta bulunur. Dokuma ve mimari arasındaki bağı, Semper, 1860 yılında yayınlanan 'Style in the Technical and Tectonic Arts, Or, Practical Aesthetics' adlı kitabında 'Bekleidung' (Giydirme) ilkesiyle ortaya koymuştur:

*Giydirme ve kaplama ilkesi, her kategori için temeldir. Semper'e göre Antik toplumlarda ancak maskeleyerek, maddenin sınırlayıcı varlığından kurtulmak ve özgürleşmek mümkündür. Böylece maskelenmiş yapı, gayrimaddi hale gelebiliyor, saf forma dönüşüyordu. Parthenon'un beyaz mermer kolonları ve duvarları, hiçbir yeri boş kalmayacak şekilde kaplanarak boyanmıştı; tüm mermer ve bronz heykeller için de durum buydu. Semper'e göre tarihsel olarak birçok kültürde duvarların halıyla kaplanması, strüktürden bağımsız bir mekân fikrinin varlığını kanıtlar. Halı, bir maske olarak, duvara düz anlamda taşıyıcı olmaktan öte anlamlar yükler. Halı esas duvardır; kökeni örgüdür ve sadece bölümlenme işlevi görmesiyle temeldir (Şentürk, 2015).*

Hafıza, dönüşüm ve arşivcilik temaları üzerine yoğunlaşan Bucher'ın yapıtlarının, biçimsel olarak değerlendirildiğinde özellikle 'Grid' (ızgara) formları aracılığıyla Minimalistler ile diyaloga girdiği söylenebilir. Grid formunun dik açılı çizgileri, 1950'lerden 1970'lere kadar Minimalizm'de tanımlayıcı unsur olarak kullanılır ve doğrusal formlar ve tekrarların yarattığı sadelik, sanatçısının şahsi izlerinden arınmış bir ifade olarak ele alınmaktadır. Çalıştığı mekânlarda yüzeylerin kalıbını alarak bir anlamda

'hazır malzeme' olarak elde ettiği, geometrik desenler ve dokular ile çalışırken, Bucher; soyutlamaya Minimalizmin kuralları ile söyleşen aynı zamanda da bu kuralları hicveden yeni bir çerçeve çizer. Örneğin, 1970'lerin ortalarında Zürih'teki stüdyosu haline gelen kasap dükkanının dondurucu odasındaki kiremitli bir duvarın temiz, dik çizgilerinden alınan bir kadraja, üretim sürecinin içinde barındırdığı çift kutupluluk ile anlam, duygu ve hafıza katmanları ekleyerek ruhsal bir doku katar: Kaba kuvvet gerektiren bir sökümlü aşaması ile sonrası elde edilen kırılmalı malzemeli sonuç çelişir ve işte yapının etkileyciliği bu gerilimden beslenmektedir. Bucher'ın duvar ve zemin desenlerinin kalıplanmasından elde ettiği fragmanlar, Carl Andre'nin grid zemin heykellerinde, Sol LeWitt'in duvar çizimlerinde ve Agnes Martin'in grid formu resimlerindeki yaklaşımın, tekniğin ve malzemenin etkilerine göre organik etkiler kazanmış halini düşündürür. Sanatçının grid formuna olan bağlılığı açıktır: Günlük yaşamı fiziksel ve kavramsal olarak çevreleyen yapılarda örtük olan çizgileri kullanıp, dokunsal niteliği yüksek çalışmalarıyla onların kayıtsız duygusunu altüst eder. Bunların örnekleri, özellikle parke zeminlerden üretilen tenler ve ayrıca *Borg*'da resimsel bir anlatım kazanmış karo zemin ve duvar yapıtlarında görülebilir.

Heidi Bucher de tıpkı Eva Hesse gibi, Robert Morris'in *Anti-Form* (1968) isimli metninde heykelin, sonucu belli adımlar yerine malzemenin ve sürecin isteklerine uyması, rastgelelik lehine devam etmesi gerektiğini ileri sürdüğü düşünceye uygun çalışmaktadır. Post-minimalizm olarak değerlendirilen bu alternatif eğilimde, sanatçılar malzemelerin doğasını ve teknik detaylarını gizleme konusunda isteksizdir denebilir. Özellikle 1960'ların ortalarından sonra, genç sanatçıların niyeti, minimal sanatın değerlerine aykırı şekilde kırılmalı, savunmasız, insani ve geçici olanı vurgulamak olur. Yapıtta yaratıcı sürecin izlerini bırakan ve dirençsiz malzemelerin doğal özelliklerini vurgulayan bir sanat anlayışının, minimalizme ait endüstriyel kusursuzluğu yaralaması istenir. Örneğin sıradan kumaş veya hurda metal parçaları, sanatçının kullanımı doğrultusunda kasıtlı olarak ham ve dönüştürülmeden bırakılır. Müze veya galeri ortamında kalıcı şekilde barınamayacak yapıda eserler üretmek, politik durumun ve Pop Art, Minimalizm ve tuval resminin örtülü bir eleştirisi olarak değerlendirilmiştir. Post-minimalist sanatta belirli bir derecede şiirsel ve metaforik ima vardır: Manzara, beden ve doğayı çağrıştıran arayışlarla sık sık karşılaşılır, beklenen tepki, empati değil, ölümlülük, çürüme ve akışla gerçekçi bir yüzleşmedir. Postminimalizmdeki biomorfik referanslar aslında, Claes Oldenburg'un yumuşak heykellerinin ortaya çıkmasından itibaren tartışılmıştır. Özellikle önce Eva Hesse'nin bu metafora çekildiği çizimlerinde belli olur. 1966'da eleştirmen Lucy Lippard'ın *Fischbach Gallery'de* düzenlediği 'Eccentric Abstraction' adlı sergiye getiren sergide bu yeni eğilimler görünürlük kazanır. Lippard, postminimal estetiği, 'özdeşleşmenin kaçması zor bir yönü, psikologların 'beden egosu' dediği bir özdeşleşme, empati deneyimi yaşatan bir sanat için ön hazırlık' diye tanımlarken, 'heykelin geleceği, pekâlâ bu tür heykelsi olmayan tarzlarda yatabilir' demiştir. (Pincus-Witten, 1971) Eva Hesse ve Heidi Bucher gibi sanatçılar, böylece sert, pürüzsüz yüzeylerin, doygun renklerin, beton ve metal gibi endüstriyel malzemelerin fetişleştirildiği minimalizme lateks malzemenin geçiciliği, kırılmalılığı, en küçük ayrıntıları yakalayan ve kusurları ortaya çıkaran yapısı ile eklemlenerek akımın steril yapısını deyim yerindeyse ters yüz etmektedir. Eva Hesse, *Aught* (1968) adlı yapıtında üst üste bindirilmiş lateksli tülbentleri kullanarak soyut bir beden imgesi yaratırken, Bucher'ın ten etkisi taşıyan mimari fragmanları lateks ve kumaşın birlikteliğinden doğan organik çağrışımlara dayanır. Bu nedenle, Bucher'ın yapıtları, Minimalistlerin kaçındığı 'kusurluluğu'

kullanarak grid formuna farklı bir canlılık katan denemelerdir. 'Ahnenhaus' (1981) adlı yapıtın mekânında zemin kaplamasından alınan kalıpla üretilen Plättlituch adlı çalışma, buna örnektir. Bu, Bucher'ın grid formunun tüm yalınlığını ve sert hatlarını kendi tekniği sayesinde kumaşın organikliğiyle birleştirdiği, minimalizmin maskülen konturlarını feminenlikle ilişkilendirilen kumaş malzeme ile sarmaladığı bir deridir.



**Kaynak:** Paterson Zevi, 2019

**Resim 17.** Heidi Bucher, İsimli (Plättlituch) Ahnenhaus adlı yapıtın mekanına ait zemin kaplaması, 1981.

Bucher'ın 'Skinnings' yapıtlarında lateks katmanlı kumaşın ten etkisi vermesi, katlanabilir, kırışabilir, yığılabılır yapısı yumuşak heykel tanımına uyan bir plastik sonuç çıkarır. Malzemenin yerçekimi gibi doğa yasalarına göre şekil alması, başlangıç aşamasında belirlenen formun deforme olma süreçleri ve sanatçının kontrolünün dışına çıkan rastlantısal etkiler yapıtın; Claes Oldenburg'un istediği gibi *kendi varoluşuna sahip olmasını* sağlar. (Shiff, 2004) Max Kozloff, *The Poetics of Soft Sculpture* (1967) adlı metninde, yumuşak heykelin ne kadar soyut olursa olsun antropomorfik olduğunu ve organikliğin, katı bir malzemeye biçimsel olarak dayatılan bir metafor değil de malzemenin kendi özelliği olduğunda insanın geçiciliği ve ölümlülüğüne ürkütücü şekilde karşılık geldiğini öne sürer. Yumuşak malzemelerin şekillendirilebilirliği, bir eylemin bir maddeyi zaman içinde değiştireceğine veya muhtemelen zaten değiştirmiş olduğu düşüncesine odaklanır. Kozloff'un Oldenburg'un heykelleri üzerinden yaptığı yorum, yumuşak heykelin yaydığı ruhsal etkiler bağlamında Bucher'ın heykelleri için de kullanılabilir: Bu yapıtlar maddenin doğasını ve çevremizdeki tanıdık nesnelere olan ilişkimizi sorgularken, kırılabilir ve ölü bir görüntü ile baş döndürücü bir yeniden canlanmayı eş zamanlı olarak hissettirir. Tüm fiziki koşullara hükmetmenin kibrinden kurtulma olasılığı, bir ruhsal yeniden doğuş sunar.

Rosalind Krauss da *Modern Heykel Dehlizleri* (1981) adlı çalışmasında yumuşak heykelde kütlelerin 'et gibi' esnek ve yumuşak oluşuyla izleyicinin kendi bedenini ifade edecek bir bağlamda anlamlı kıldığını ve bu karşılaşma sonrası iki eş zamanlı kabule zorlandığını söyler. 'Onlar benim eşyalarım – her gün kullandığım nesnelere' ve 'ben onlara benziyorum'. Gerçeküstücü karşılaşmada nesnelere, benliğin arzuları doğrultusunda dönüştüğü bir sonuç varsa Krauss'a göre yumuşak heykel karşısında (Oldenburg'un nesnelere örneğinde olduğu gibi) izleyicinin tepkisi bunu tersine çevirir, *bu tersine çevirme*,



benliğin, deneyimden önce, en temel anlamıyla yapılandırıldığı önsel bir bakışa doğru daha derinden kesen bir farkındalık getirir (Krauss, 2021, s. 263).

Yumuşak heykelde hareket imkânı, heykelin herhangi bir sabit konuma direnci ve yaşamı, zaman ve değişim fikriyle ilişki içindedir. Heykelin, sadece malzemesinin değişimiyle modelinden oldukça farklı bir görüntüye ve duyguya sahip olması yanında, bu malzemenin kendi dönüşüm süreçleri de yapıtın anlamını güçlendirir. Lateksin başlangıçtaki esnekliğine rağmen zamanla koyulaşan ve kırışan özelliği, insan derisinin yaşlanan ve yıpranan yapısını çağrıştırır. Bu 'mimari tenler' geçiciliği ve zamanın her şeyi dönüştüren yapısını görselleştirir ki Bucher için mekân da insan bedeni gibi sürekli dönüşüm halindedir. Heykellerine su, balık ve yusufçuk böceği analogilerinin tekrar tekrar dahil etmesi, metamorfoz ve geçicilik temalarına olan bağlılığını tasdikler. Özellikle yaşam döngüsünün çoğunu su altında larva halinde yaşayan yusufçuk böceği sadece birkaç gün boyunca havada yaşamı deneyimler ve geride bıraktığı, dökülen derisi sanatçı için daha önceki bir zamanın kalıntısı, geçmişi özgür bırakmak için bir metafor haline gelir.

*Krizalitler gibi farklı fazları birbirine bağlayan sanatçı, bu paralelliği sıklıkla alıntılıdığı 'Odalar kabuktur, deridir' sözüyle çizdi ve aynı bağlamda bu 'derilerini' bir larva halinin dönüşüm sürecini işaret eden yarı saydam kabuğu olarak ifade etti. Bu şekilde Bucher, lateksi ve sedef pigmentini gerçek anlamda bir yöntem olarak birleştirdi: Bir mekânın kabuğunu, onu uzay-zamansal durağanlıktan kurtarmak için kopyalayan değişken bir madde (Childs, 2019).*

## B. 'BODYSHELLS': BEDEN İÇİN BİR KABUK

Heidi Bucher'ın 'Bodyshells' adlı, insan bedeni için giyilebilir kabukları andıran, performatif bir sunumla anlam kazanan heykellerinde, 1970'lerde dünyayı etkisi altına alan siyasi ve ekonomik olayların ve özellikle ABD'de ortaya çıkan sanatsal eğilimlerin etkisi belirgindir. Pop Art ve Minimalizmin büyük boyutlu heykelleri ve 1960'larda başlayan happening'ler ve performanslar kadar kadar Sürrealist köklere bağlı bir absürd form arayışını da taşıyan 'Bodyshells', 1970'lerin başlarında ABD'de yaygın olan ruh halini simgeler. ABD'nin yıllar süren yayılcı politikalarının Vietnam savaşı sonrası bir sınıra dayanmasıyla oluşan ekonomik durgunluk, petrol krizi vb. sorunların yaşandığı çalkantılı dönemde, sanatta da 'sınır çizmek' temaları etrafında yoğunlaşan bir hava hâkim olur. Çevre Sanatına, disiplinlerarası arayışlara, mimari tekniklere, yerleştirmeye olan ilgi arttığı gibi özel ve kamusal alan arasındaki muğlak alanlar da sanatçıların ilgisini çeker. Bucher heykellerinde ulaştığı esnek uzamsallık ile, aynı dönemlerde Rebecca Horn ve Ana Mendieta gibi, beden ve çevresi arasındaki sınırlar üzerine yoğunlaşır. Postmodern sanatta bedenin de bir sanat nesnesi haline gelmesiyle, Giyilebilir Sanat (Wearable Art) olarak anılan alt türde değerlendirilen bazı yapıtlarda çeşitli malzemelerle oluşturulmuş heykelsi formların bedene eklemlenişi, fantezi benlikler ya da Bucher'ın heykellerinde olduğu gibi mekânını üzerinde taşıyan, beden ve mekân arasındaki mesafeyi yeniden tanımlayan bedenler ortaya çıkarmıştır. Bu heykellere verdiği isim 'Bodyshell' beden kabuğu olarak tercüme edilebilir. Bu isim, Bucher'ın sanat hayatı boyunca yapıtlarına eşlik eden metamorfoz düşüncelerine bağlı gözükmektedir. Kabuk da deri gibi, koruma, yaşatma ve dönüşüm metaforlarına açık bir imgedir. Bucher'ın sanatında kumaş, lateks, köpük gibi malzemelere metamorfozu, değişik biyolojik fazları ve canlılığı simgeleyen sedef pigmenti, balık pulu, su gibi etkiler veren boyamalar da eşlik eder. Bucher'ın okyanus kıyısında,

kumsalda performans gerçekleştirmeyi seçmesiyle 'Bodyshells''in deniz kabuklularına akraba olduğunu hissettirmek istediği düşünülebilir. Gaston Bachelard, kabuk imgesi ile ilgili yeniden dirilme alegorilerinden bahsederken şu alıntıyı yapar:

*'Bütününde ele alındığında, duyarlı bir kabuk ve organizma olan deniz kabuklusu, Eski'lerin gözünde bedeni ve ruhu içine alan eksiksiz insan varlığının simgesiydi. Eski'lerin simgebiliminde kabuk, yumuşakça organizmasının temsil ettiği, varlığın bütününe yaşam veren ruhu kuşatan bedenimizin simgesi kabul ediliyordu. Bu düşünceye dayanılarak, kendisine can veren bölümünden ayrıldığında artık hareket edemeyen kabukla benzetme yapılarak, ruhun da bedenden ayrıldıktan sonra bedenin cansız hale geldiği söyleniyordu'* (Bachelard, 1996, s.136).



**Kaynak:** Hausderkunst, 2021.

**Resim 18 ve 19.** 'Bodyshells', Kaliforniya, Venice Beach'teki performanstan görüntüler, 1972.

Bucher'ın özel hayatındaki hissiyatı ve tekstil kökenli sanatsal pratiği, bu cinsiyetsiz, belirgin bir formu çağrıştırmayan, giyilebilir ve hareket ettirilebilir hafif heykelleri üretmesine yön vermiştir. Bu dönemde sanatçı eşi Carl Bucher'ın resimlerinde tekrar eden bir figür olan fütüristik formları, beraber üç boyutlu formlar haline getirmişler ve tasarım etkinliklerinde yer almışlardır. Aynı şekilde, 1971'de Venice Beach'de bu heykellerin giyilişi ve canlandırılışı sanatçının eşi ve çocukları tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu heykellerden gelecek, umut, ütopya ve oyun düşünceleri yayılırken sonraki yıllarda yalnız başına yaşamayı seçtiğinde yaptığı 'Skinings' heykellerinde geçmiş, hafıza ve - her ne kadar dönüşümü ve özgürleşmeyi de vaat ediyorsa da - bunlara ait hüznü görür.

### Sonuç

*Düş görüyor gibi bir hali var eşyaların, bitki ve maden gibi uyurgezer bir yaşamları var sanki. Kumaşlar sessiz bir dil konuşuyor, çiçekler gibi, gökler gibi, batan güneşler gibi.*

Baudelaire, İki Oda, Paris Sıkıntısı

Heidi Bucher, 1970'lerden itibaren farklı disiplinlere ait malzemeleri ve pratikleri bir arada kullanan ve yapıtları günümüzde yeniden artan bir ilgiyle karşılaşan bir sanatçıdır. Sanatında hafıza, mekân, dönüşüm gibi temalar üzerine temellenen fikirleri, yapıtlarını gerçekleştirirken sergilediği performanslar ve kullandığı malzemelerin ten gibi, yaşayan; sürece bağlı dönüşümsel etkilere açık yapısı

bir araya geldiğinde döneminin farklı sanatsal eğilimlerine yayılan sonuçlar ortaya çıkmıştır. Kumaş, lateks ve bazen köpük kullandığı yapıtları, yumuşak heykel, giyilebilir heykel gibi tanımlara dahil olan yapıtlara ve bu heykellerin kullanıldığı performanslara olanak sağlamıştır.

Bucher 'Skinings' heykellerini, mimari alanlarda oda duvarları ve kapı, pencere gibi tüm mimari elemanların kalıplanışı ve bu lateks parçaların tekrar bir araya getirilişi ile gerçekleştirir. Bu heykellerin dokusu ve renkleri lateks malzemenin dönüşümüyle yaşlanan ve deforme olmaya başlayan bir bedeni anımsatır: Esnekliğini bir süre korusa da sonunda koyulaşan, kırışan ve sertleşen lateksin değişen görünümü teni andırır. Tenin; benliği kuşatan bir ev ya da kabuk olduğu metaforundan faydalanan Bucher'ın heykellerinde mimari ve beden arasındaki etkileşimin yarattığı melezlik, sürrealist etkiler taşıdığı gibi malzemenin yapısal özelliklerini kullanması, kırılabilirlik ve geçiciliği görünür kılması ile postminimal bir tavır da yüklenir. Heykellerin üretim aşamasında kumaş ve lateksin genel olarak dışılık ile ilişkilendirilen iç mekanlara zarıfçe uygulanması sonrası, kaba kuvvet gerektiren adeta deri yüzer gibi şiddetli bir eylem ile mimari mekândan çekip soyulması ve geriye kalan hassas ten, Heidi Bucher'ın sanatının bu zahmetli fiziksel süreci, yapıtını daha da etkileyici kılar. Yapıtlarında aynı zamanda su, balık pulu, sedef pigmenti ve yusufçuk böceği formları kullanması, metamorfoza olan ilgisini ve hafızaya yaklaşımının yenilenme ve özgürleşme ile sonuçlanan bir yolculuğa bağlı olduğunu hissettirir. 'Skinings' serisinden evvel yaptığı deniz kabuklularını andıran 'Bodyshells' heykelleri ve bu heykellerle yaptığı performansları da inziva ve dönüşüme merakını sergiler.

Eleştirmenler tarafından Heidi Bucher ile aynı dönemlerde ABD'de çalışan sanatçı G.Matta Clark'ın mimari mekânın hafızası, mekâna biçimsel müdahalesi ve insana dair işgal izleri üzerine yoğunlaşmasıyla benzerlik kurulurken, daha sonraki yıllarda Rachel Whiteread ve Jorge Otero Pailos gibi sanatçılar da kavramsal yaklaşım ve teknikler açısından bazı noktalarda kendisini hatırlatırlar. Bucher'ın yapıtları multidisipliner yönü ve beden-mekân arasındaki muğlak alanların tanımına getirdiği özgün yaklaşım ile güncelliğini koruyan yapıtlardır.

### **Etik Kurul İzni**

Bu çalışma etik kurul izni gerektiren bir çalışma grubunda yer almamaktadır.



## Kaynakça

- Altınyıldız Artun, N. (2014, Mayıs 21). Sunuş / mimarlığı baştan çıkarmak. *Skopdergi*, 6. <https://www.e-skop.com/skopdergi/sunus-mimarligi-bastan-cikarmak/1930>
- Artsy.net (2022). Borg, 1976. <https://www.artsy.net/artwork/heidi-bucher-borg>
- Bachelard, G. (1996) *Mekânın poetikası* (Çev: A. Derman). Kesit Yayın.
- Bataille, G. (2012, Eylül 28). *Toz* (Çev. R. Ojalvo). Skopbülten. <https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-toz/898>
- Bonilla-Edgington, J. R. (2019, Temmuz). *Heidi Bucher: the site of memory*. The Brooklyn Rail. <https://brooklynrail.org/2019/06/artseen/Heidi-Bucher-The-site-of-Memory>
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin geleceği* (Çev: F. B. Aydar). Metis Yayınları.
- Childs, Q. (2019). *Haunting häutungen: A theoretical inquiry into Heidi Bucher's Kleines Glasportal*. Courtauld Institute of Art, London. <https://artobserved.com/2019/12/venice-heidi-bucher-at-alma-zevi-through-december-18th-2019/>
- Clark, G. M. (2012). *Gordon Matta Clark* (Çev: B. Bilir). Lemis Yayın.
- Cole, I. (2004, Nisan 01). *Mapping traces: A conversation with Rachel Whiteread*. <https://sculpturemagazine.art/mapping-traces-a-conversation-with-rachel-whiteread/>
- Cumming, L. (2018, Eylül 23). *Heidi Bucher review – Memories are made of this*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/sep/23/heidi-bucher-parasol-unit-london-review>
- Francalanci, E. L. (2012). *Nesnelerin estetiği* (Çev: D. Kundakçı). Dost Kitabevi.
- Hausderkunst (2021). Curator's tour through "Heidi Bucher. Metamorphosen". <https://hausderkunst.de/en/events/kuratorinnenfuehrung-durch-heidi-bucher-metamorphosen>
- Heidegger, M. (1996). İnşa etmek, oturmak, düşünmek (Çev: O. Kunal), *Cogito: Kentin Felsefesi*, 96(8), 67-70.
- Heidi Bucher Web Sitesi (2022). Selected works. <https://heidibucher.com/work/>
- Koechlin, M. (1990). Heidi Bucher, Bellevue, Kreuzlingen, 16mm SWF3. <https://youtu.be/pXZPuUWioK8>
- Kozloff, M. (2015). The poetics of softness. İçinde P. Lange-Berndt (Ed.). *Materiality, documents of contemporary art*. The MIT Press.
- Krauss, R. E. (2021). *Modern heykel dehlizleri* (Çev: S. Erduman). Everest Yayın.
- Lee, Y. (2020). The textilesphere: The threshold of everyday contacts. *Textile*, 18(2), 160-179.
- Lunn, F. (2005, Mart). Heidi Bucher. *Artforum International* 7(43), 247-248. <https://www.artforum.com/print/reviews/200503/heidi-bucher-44974>
- Magritte, R. (1939). *La victoire*. Christie's. <https://www.christies.com/en/lot/lot-4050440>
- Migros Museum für Gegenwartskunst (2004). Heidi Bucher, Mother of pearl. <https://mendeswooddm.com/en/artist/heidi-bucher>

- Paterson Zevi (2017). Heidi Bucher. <https://patersonzevi.com/exhibitions/venice/134/heidi-bucher-and-gordon-matta-clark/>
- Peterson Zevi (2019). Heidi Bucher. <http://www.almazevi.com/exhibitions/venice/293/sublime-geometry/>
- Pincus-Witten, R., (1971, Kasım). Eva Hesse: Post-minimalism into sublime. *Artforum International*, 10(3), 32-44. <https://www.artforum.com/print/197109/eva-hesse-post-minimalism-into-sublime-37510>
- Reinhart, G. (1981). Heidi Bucher, Räume sind Hüllen, sind Häute, 1981. <https://youtu.be/EBBqlvafulk>
- Rose, J. (2014, Mayıs). Heidi Bucher. *Artforum International*, 9(52), 322-323. <https://www.artforum.com/print/reviews/201405/heidi-bucher-46344>
- Rosenmeyer, A., (2013). Heidi Bucher's "Water, Houses". *Art Agenda Reviews*, <https://www.art-agenda.com/criticism/235121/heidi-bucher-s-water-houses>
- Saint Louis Art Museum (2022). Rachel Whiteread. <https://www.slam.org/audio/rachel-whiteread/>
- Schimmel, P., Smith, E., Sorkin, J., & Wagner, A. (2016). *Revolution in the making: Abstract sculpture by women 1947-2016*. Skira Editions.
- Shiff, R. (2004). Judd through Oldenburg. *Tate Papers*, 2. [https://www.tate.org.uk/documents/442/tate\\_papers\\_2\\_richard\\_shiff\\_judd\\_through\\_oldenburg\\_0.pdf](https://www.tate.org.uk/documents/442/tate_papers_2_richard_shiff_judd_through_oldenburg_0.pdf)
- Şentürk, L. (2015, Kasım 09). Unutulmuş bir aykırı: Gottfried Semper. *XXI Dergi* (144). <https://xxi.com.tr/i/unutulmus-bir-aykiri-gottfried-semper>
- The approach (2022). Heidi Bucher. <https://theapproach.co.uk/artists/heidi-bucher/images/>
- Thespaces.com (2022). Westminster 'dirt' becomes art in Jorge Otero-Pailos' new installation. <https://thespaces.com/westminsters-dirt-becomes-art-jorge-otero-pailos-new-installation/>
- Ursprung, P. (2005). Interiors— Heidi Buchers fragile räume. *Migrosmuseum für Gegenwartskunst*. [https://migrosmuseum.ch/storage/product-pdfs/E-Publikationen/Heidi%20Bucher/Philip\\_Ursprung\\_Interiors.pdf](https://migrosmuseum.ch/storage/product-pdfs/E-Publikationen/Heidi%20Bucher/Philip_Ursprung_Interiors.pdf)
- Vogel, W. (2019, Eylül). Heidi Bucher. *Artforum International*, 1(58). <https://www.artforum.com/print/reviews/201907/heidi-bucher-80613>.

