

Joseph Beuys'un Sanatında Yağ ve Keçe

Oil and Felt in Joseph Beuys Art

Derya Şahin, *Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, İnönü Üniversitesi*

Özet

Her insan sanatçıdır, söylemiyle toplumdaki herkesi sahip oldukları sanatsal yetiler aracılığıyla sanatsal yaratım sürecine dahil eden Alman sanatçı Joseph Beuys; grafik, resim, heykel, performans, video sanatı ve enstalasyon üzerine çalışmalar yapmış çok yönlü bir sanatçıdır. Alışılmış sanat nesnesinin dışlandığı, bitmiş eser yerine sürecin değer kazandığı, insanı düşünmeye ve sorgulamaya yönelten bir sanat anlayışını benimseyen Beuys, sanatın iyileştirici gücüne de inanmaktadır.

Sanatçının çalışmalarında ses ve düşünce gibi görünmez malzemelerin varlığının yanı sıra geçmişte mitsel öyküye uzanan keçe ve yağ önemli yere sahip olan malzemelerdir. Mite göre esir kaldığı dönemlerde sanatçıyı yeniden hayata bağlayan yağ ve keçe ikilisi, sanatçının ileride gerçekleştireceği yapıtlarında da sıkça karşımıza çıkacak ve Beuys'un sanatının temel malzemelerinden olacaktır.

Betimsel tarama modeli ile gerçekleştirilen araştırmada, Beuys'un sanat anlayışı ve yapıtları ile ilgili literatür taraması yapılmıştır. Araştırma, Beuys'un genellikle tercih ettiği malzemelerinden olan yağ ve keçe kullandığı eserlerle ve bu malzemeleri kullanımına yönelik görüşlerle sınırlandırılmıştır. Buna yönelik sanatçının malzeme seçiminde bağlantısı olduğu düşünülen yaşamı, sanat anlayışı ve mitsel öyküsüne de yer verilmiştir.

Araştırma bulgularına göre yağ ve keçeyi sembolik anlamlar yükleyerek kullanan sanatçının bu malzemeleri, dönüşümün, enerjinin, yalıtımın, iradenin, hayata bağlayıcılığın, toplumsal sağlamanın birer simgesi olarak kullandığı görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Joseph Beuys, sanat, yapıt, malzeme, yağ, keçe.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Plastik Sanatlar, heykel, enstalasyon.

Abstract

German artist Joseph Beuys included everyone in the creation process through their artistic abilities with the words *Every person is an artist*. He was a versatile artist who worked on graphics, painting, sculpture, performance, video art and installation. Beuys also believed in the healing power of art, adopting an understanding in which the ordinary art object is excluded, in favour of the value of the finished work which leads people to think and question.

In addition to the existence of invisible materials such as sound and thought in the works of the artist, both felt and oil, which can be seen in history and mythology, have an important place.

According to the myth, oil and felt, which reconnected the artist to life during his captivity, frequently appeared in the artist's future works and became one of the basic materials of Beuys' art.

In the research carried out using the descriptive scanning model, a literature review was conducted on Beuys's understanding of art and his works. The research is limited to the works in which oil and felt are used, which were among the materials that Beuys generally preferred, and the views on the use of these materials. This is then related to his life, and his understanding of art and mythology.

According to the research findings, it has been seen that the artist, uses oil and felt these as symbols of transformation, energy, insulation, will, binding to life, and social recovery.

Keywords: Joseph Beuys, art, artwork, material, oil, felt.

Academical disciplines/fields: Plastic Arts, sculpture, installation.

- **Sorumlu Yazar:** Derya Şahin, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, İnönü Üniversitesi.
- **Adres:** İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı, Kampüs, Malatya.
- **e-posta:** derya2181@gmail.com
- **ORCID:** 0000-0002-6814-898X
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 27.12.2021
- **doi:** 10.17484/yedi.1015346

Geliş tarihi: 27.10.2021 / **Kabul tarihi:** 06.12.2021

1. Giriş

Sanat dünyayı değiştirebilecek bir güç müdür ya da değiştirebilecek kadar güçlü müdür? Sanatçı Joseph Beuys için sanat her ikisidir. Beuys, değişime önce düşüncelerden başlamak gerektiğine inanır. Çünkü düşünceler plastiktir ve şekil alabilmektedir. Değişen düşünceler dünyayı da değiştirecektir. İnsan düşüncesi ve eylemi olan sanat, bu değişime öncülük edecektir.

Beuys'a göre "Bütün bu bozuk düzeni yerinden oynatabilecek tek şey heykel kavramıdır" (Beuys vd., 2005, s. 108) ve "(...) toplumsal sistemin baskıcı etkilerini söküp ortadan kaldırmaya ancak sanatın gücü yeter" (aktaran Yılmaz, 2013, s. 165). Sanatın gücünün de ancak her insanın toplumsal yapının bir yaratıcısı olduğu zaman gerçeklik kazanabileceğine inanır. Böylece sanatı; her yerde ve herkes tarafından var edilebilen bir olgu, açıklayıcı olmaktan öte, -değiştirici- bir güç olarak görür. Çoğu çalışmasında da sanatın iyileştirici rolüne vurgu yapar. Çünkü hasta olarak gördüğü toplumun iyileştirilmesi gerektiğine inanır.

Bu iyileştirme sürecinde yaralara iyi gelecek şeylerden biriydi sanat onun için. Bu yüzden sanattan beslenmiş, sanatla yeniden hayat bulmuştur. Çalışmalarında özellikle iç yağ ve keçeyi tercih etmiş ve bunlara sembolik anlamlar yüklemiştir. Bu çalışmada Beuys'un eserlerinde neden genellikle yağ-keçe kullandığının ve bunlara hangi anlamlar yüklediğinin anlaşılması amaçlanmıştır. Bu bağlamda, Beuys'un yaşamı, sanat görüşü ve mitsel öyküsü ile malzeme kullanımı (yağ-keçe) arasındaki ilişki açığa çıkarılmak istenmiştir.

2. Yöntem

Araştırmada; Beuys'un yaşamı, sanat anlayışı ve özellikle yağ-keçe kullandığı yapıtları ile ilgili literatür taraması yapılmıştır. Çalışma nitel araştırma yöntemi ile gerçekleştirilmiş ve betimsel tarama modeli ile desenlenmiştir. Araştırmanın verileri ulusal ve uluslararası yazınsal ve görsel kaynaklara dayandırılarak toplanmıştır. Araştırma, Beuys'un genellikle tercih ettiği malzemelerinden olan yağ ve keçe kullandığı eserlerle ve bu malzemeleri kullanımına yönelik görüşlerle sınırlandırılmıştır. Buna yönelik sanatçının malzeme seçiminde bağlantısı olduğu düşünülen yaşamı, sanat anlayışı ve mitsel öyküsüne de yer verilmiştir.

3. Efsanevi Beuys

12 Mayıs 1921'de Almanya'nın Krefeld kentinde doğan Joseph Beuys, gençliğini Düsseldorf'un kuzeyinde, Aşağı Ren'in Hollanda sınırına yakın, ağırlıklı olarak Katolik bir bölge olan küçük Kleve kasabası yakınlarındaki Alman kırsalında geçirdi. Zengin mistisizm tarihi ile tanınan bu bölge, ne tam olarak Hollandalı ne de Alman olan bir ara-kara olarak varlığını sürdürmektedir. Batıda Kaiserwald ormanı ve doğuda Avrasya ovasıyla sınırlanan arazinin kendisi, Roma döneminden bu yana sayısız siyasi çatışmaya karıştığı bilinmektedir (Jordan, 2017, s. 24).

Beuys'un erken çocukluk dönemleri bu alanı keşfetmekle geçmiştir. Bütün bu keşifler, hayvanlara, doğaya, enerjiye ve müziğe olan ilgisi, sanat pratiğinin oluşumuna temel oluşturmuştur.

Joseph Beuys sanat kariyerine Almanya'da İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından siyasi ittifakların sorgulandığı, eğitim sisteminin kargaşa içinde olduğu, ölüm ve yıkımın ardından sanat ve kültürün yeniden su yüzüne çıktığı bir dönemde başlar. Sıradan insanlarda var olduğunu hissettiği yaratıcı dürtüyü geliştirerek, kırık sosyal yapılar olarak gördüğü şeyleri şekillendirmek için Soğuk Savaş siyasetinin zeminine karşı Sosyal Plastik kavramını (toplumsal heykel) geliştirir.

Joseph Beuys, hasta olarak gördü toplumu bütün insanların aktif katılımıyla daha yeni, daha sosyal ve daha demokratik yaşam biçimleri bakımından yapısını ve mekanizmalarını kolektif eylemle değiştirerek iyileştirmek için 'Plastik Sanat Teorisi'nin ilkesini sanat anlayışının özü olarak kendi tecrübesine yayar. (Paust, 2005, s. 18)

1947'de iyileşme sürecinin bir parçası olarak sanata döner ve Düsseldorf Sanat Akademisi'ne kaydolur. Akademi sadece profesör olmakla kalmaz aynı zamanda savaş sonrası Alman sanatında önde gelen şahsiyetlerden biri olarak tanınır (Killian, 1993, s. 11). 1940 'da hava kuvvetlerine alınan Beuys, 1941 de

Erfurt'ta pike pilotu eğitimi alır. O dönem aynı zamanda Hitler Gençliği¹ üyesidir. 1943' te Kırım üzerinde uçarken uçağı düşürülür ve ağır yaralanır (Duman, 2005).

Mite göre; Beuys'un hayatını uçağının düştüğü yerde yaşayan göçebe Tatarlar kurtarmıştır. Tatarlar, Beuys'un vücudunu önce yağ ile daha sonra keçe ile sarmışlar ve bu şekilde soğuktan donmasını engellemişlerdir. Sanatçıyı hayata bağlayan gereçler olarak gördüğü yağ ve keçe ikilisi, sanatçının yapıtlarında toplumsal sağalmanın da sembolik imgeleri olarak sık sık karşımıza çıkacaktır.

Beuys bu olayı şöyle anlatır: "Eğer Tatarlar olmasaydı bugün hayatta olmazdım... Tamamıyla kara gömülmüştüm. Günler sonra Tatarlar beni böyle buldu. 'Voda' (su) diyen sesler hatırlıyorum; ondan sonra da çadırların keçesini, keskin yağ, peynir ve süt kokularını. Vücut ısıyı canlandırmak için bedenimi yağla kapladılar ve keçeye sardılar" (aktaran Tasdall, 1979, s. 19). Beuys'un mitsel bir kurtuluş hikayesi olduğu varsayılan bu hikâyenin doğruluğuna dair kesin bir kanıt yoktur. Daha sonra Beuys, bir grup Tatarın onu enkazdan kurtardığını, vücudunu yağla kapladığını ve keçeye sardığını hatırladığını ve kurtarılmasına yol açan olaylar zincirine ilişkin anılarının sadece *bilincine nüfuz eden* görüntülerle sınırlı olduğunu kabul eder.

Beuys'un bu efsaneyi eserlerinin biyografisine dahil etme motivasyonunu dikkate almaya değer. Bunun yirminci yüzyıl sanatının standart uygulaması olduğunu yineleyebilirsiniz, ancak en azından kısmen sanatçı-kahramanın yaratılması, sanatçının bu mite katkıda bulunma isteğine bağlıdır. Çoğu durumda bunu destekleyen belirli miktarda bilgi vardır; ama Beuys örneğinde, son yıllarda ileri sürülen, kasıtlı olarak planlanmış, sistematik bir kurgudur. (Buchloh, Michelson ve Krauss, 1980, s. 8)

Nisbet'e göre, kazanın kurgusal versiyonu, 1968 ile 1970 arasında (iddia edilen olaydan yaklaşık otuz yıl sonra), ortaya çıkmıştır. İlk olarak, Tatarlar ve kaza hakkında konuşan Beuys, ikisini birbirine bağlayıcı açıklamalar yapmadı. Sonraki yıllarda bağlantılar kurarak hikaye tamamladı. Örneğin, *Amerika'yı Seviyorum ve Amerika Beni Seviyor* (1974) isimli performansında olduğu gibi 1970'lerin ortalarında Beuys'un çalışmalarının yorumlanmasında bu hikaye kullanılmamıştır. Beuys'un 1979 Guggenheim sergisi için kataloğunu yazan Caroline Tisdall, kurtarmayı heykellerindeki malzemelerle somut olarak ilişkilendiren ilk kişi olmuştur (Jordan, 2017, s. 27).

Krauss'a göre, bu efsanenin Alman hayal gücü için bu kadar çekici olmasının nedenlerinden biri; geçmişi, kişinin kendi geçmişi olarak düşünmesine gerek kalmadan, asla yakın bir geçmişle veya belirli bir şimdiyle ilişki içinde olmadan düşünmenin bir yolunu sunmasıdır (Buchloh, Michelson ve Krauss, 1980, s. 11).

Sanatçının bu mitsel öyküyü kurguladığı dönemde, eserleri Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki büyük koleksiyonlar tarafından satın alınıyordu ve Beuys'un kendi mitolojisi, eleştirmenler ve küratörler tarafından hem heykellerini hem de eylemlerini tartışmak için kullanılan ayrılmaz bir yorum aracı haline gelmiştir. Anlaşılan bu mitsel hikaye ilgi çekici gelmiştir.

Yarattığı kaza efsanesi, Beuys'un insanlığa karşı korkunç vahşeti işleyen partinin bir üyesi olmasının ruh haliyle, hem geçmişle hem de halkıyla bir nevi uzlaşma isteğinin bir sonucu olarak da görülebilir. Bu bağlamda Beuys'un çalışmaları, özellikle Alman halkının, savaş sonrası büyük yıkımı, manevi kayıpları bağlamında değerlendirilmelidir. Savaş sırasında Holocost ve yıkımlar sanatçıyı derinden etkilemişti ve bu savaş deneyimi, seçici amnezi etkileri üretecek kadar önemli bir zihinsel travma ile sonuçlanmıştı. Tüm bu travmatik unsurlar mitsel bir öyküyle başkalaşmış, öyküde geçen *yağ ve keçe* Beuys'un sanatının başlıca göstergeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Psikolog Rollo May'e göre; "Düşler, sembol ve mitlerin başlıca diyarıdır. Bunlar dünyayı anlamlı kılma yollarıdır" (May, 2020, s. 148). Beuys'un efsanesi de, sanat yoluyla hayatı anlamlandırma çabaları olarak görülebilir.

4. Beuys'un Sanatı ve Malzemeleri: Yağ ve Keçe

Beuys'un sanatının özüne inmek istediğimizde; müzik, felsefe ve doğa bilimlerine olan ilgisinin yanı sıra Rudolf Steiner, Friedrich Schiller ve Goethe gibi isimlerle karşılaşmak olasıdır. Avusturyalı antroposofist Rudolf Steiner ve Alman Aydınlanma filozofu Friedrich Schiller üzerine yaptığı çalışmadan yola çıkan Beuys, 1960'ların başında Düsseldorf Sanat Akademisi'nde ve uluslararası Fluxus grubuyla olan ilişkisiyle uygulamaya koyduğu pedagojiye radikal bir yaklaşım uygular. Fikirleri, savaş sonrası Batı Almanya'nın kaotik siyasi, ekonomik ve sosyal yaşamına bütünsel ve manevi niyetlerle sanat eserleri üretmek bir alternatif arama arzusunu somutlaştırır. Siyasi aktivizmi ve kurduğu Alman Öğrenci Partisi, Doğrudan

¹ Nazi Partisi'nin 1922'den 1945'e değin varlığını sürdüren yarı askeri organizasyonlarından biri.

Demokrasi Örgütü ve Özgür Uluslararası Üniversite gibi örgütlere ve partilere katılımıyla, yaygın toplumsal değişimi etkilemeye çalışır (Jordan, 2017, s. 18).

Sanatçının yaratıcılığın doğasını, insan tarafından yaratılan formun kökenlerini keşfetmesi onu daha da ileriye götürür ve burada Rudolf Steiner'in felsefi yazılarından çok etkilenir (Adams, 1992, s. 28). Steiner, oluşturduğu Antropozofi ve tin biliminde modern bilimin verilerine de yer verir. Fakat esas üzerinde durduğu konu, insanın dikkatini maddeden tine yöneltmektir. Çünkü ona göre asıl hakikat tinde ve tin dünyasındadır. Tin için dünya bir nevi giysidir (Özdoğan, 2020, s. 667). Steiner, Antropozofi'yi insan doğasının duyular, imajinasyon, esin ve sezgi düzeyi üzerine kurulu spiritüel büyüme yolu olarak tanımlar. Bu anlayışa göre insan doğasında yaratılışın ve evrenin sırlarını çözebilecek imkân vardır (Salt ve Çobanlı'dan aktaran Özdoğan, 2020, s. 668). Steiner'in felsefesi insan merkezli bir yapı üzerine kuruludur.

Steiner, kitaplarında ve diğer çalışmalarında sürekli olarak insana ve insanın evrendeki müstesna konumuna vurgu yapar. Onun bakış açısıyla insan, kendisini meydana getiren doğayı bilir ve anlarsa kendini gerçekleştirme yolunda önemli bir yol kat edecektir. Steiner, insanı kendi içine çağırır. İnsan ruhsal olarak uyanmalı ve içindeki hakikati keşfetmelidir. Bu uyanışla insan içerisinde şoklar yaşar, gerginlikleri ve çözümleri deneyimler (Özdoğan, 2020, s. 670).

Bu bağlamda Beuys'un ruhsal olarak uyanmasının bir aracıydı sanat; aynı zamanda hasta olarak gördüğü toplumu iyileştirebilecek bir güçtü. Beuys için yaratıcılık da görünmez tinsel bir öze sahipti ve "Yaptığım her nesnenin görünümü, içsel insan yaşamının bazı acılarının eşdeğeridir" diyordu Beuys. İnsanın bunlar üzerine bilinç geliştirmekle kendisinin ve toplumun sorunlarını çözebileceğine inanıyordu (Beykal, 2005, s. 72).

1950'lerde çoğunlukla insan figürünü betimleyen baskılar, çizimler ve heykel çalışmaları yapan Beuys, 1950'lerin sonlarında geleneksel heykel fikrinden uzaklaşarak çalışmalarında, yağ, keçe, balmumu, gazlı bez gibi geleneksel olmayan aynı zamanda sıradan malzemeler tercih etmeye başladı. Kullandığı malzemeleri, herhangi bir organik madde gibi doğanın güçlerine maruz kalabilen, kalıcılık iddiası olmayan, süreç odaklı bir anlayışla seçmişti. Aynı zamanda müzelerde görmeye pek alışık olmadığımız bu malzemeler, heykel sanatında nelerin mümkün olabileceğini modelleyen türdendi. Diyalog yoluyla sürekli değişen ilişkilerin varlığını gösteren ve aynı zamanda çabuk tüketilemeyen bir anlayışa sahip olan Beuys'un sanat pratiği içindeki bu araçlar Plastik Sanat Teorisinin de biçimleyicileriydi.

"Beuys, Plastik Sanatlar Teorisi'nin ilk aşamasında yağ ve keçe malzemeleri aracılığıyla canlandırdığı biçimlendirme süreçlerini başka bir düzlemde insan bedeninin bütün hareketlerine, sindirim veya kalp dolaşım sistemine, embriyonun gelişimine ve bununla bağlantılı doğuma veya duyma ve konuşmaya, ayrıca doğum ve ölüm kutupları arasında gidip gelen insan yaşamının tümüne yayar" (Paust, 2005, s. 17). Ayrıca, bal, iç yağı gibi malzemenin niteliklerine ve alabildikleri biçimlere dayanarak kurduğu ısı kuramı, güneş küresinden yaşama güç veren besleyici kordon ile doğrudan ilintilidir. Gıda, ısı ve ışık: yaşamın temel gereksinimleridir (Van der Grinten, 2005, s. 23).

Beuys'un ürünlerinin tüketimi zordur. Bir nesnelere topluluğu olarak görünen her ürün tüketimde çeşitliliğin önünü açar. Bunun anlamı, sanatçının ürünü yapma amacına bağlı olarak bir araya gelen nesnelere bu amacın dışında tüketiciler tarafından yeniden ilişkilendirilmesidir. Ürünün yapılış amacıyla belirlenen anlam alanı, tüketici tarafından kayganlaştırılır böylece. Hem ürünü oluşturan nesnelere kendi aralarındaki ilişkinin kayganlaşması, hem de bir nesne olarak ürünün yerleştiği alanın kayganlaşması Beuys'un ürünlerinde karşılaşılması olası bir durumdur. (Okan, 1996)

Bu durumda geçmiş eserleriyle de ilişkilendirilerek izleyiciyle eser arasında karşılıklı bir diyalog amaçlar. Estetik kaygıdan çok toplumsal kaygıların öne çıktığı eserleri aracılığıyla Beuys, zihinsel bir uyarı da önerir ve şöyle demektedir: "Benim nesnelere, heykel düşüncesinin ya da genel olarak sanatın dönüştürülmesi için birer uyarıcı olarak görülmelidir. Onlar heykelin ne olabileceğini ve heykel yapma kavramının nasıl herkesin kullandığı görülmez malzemeler kadar yaygınlaştırılabileceği konusunda düşünceleri tahrik etmelidirler" (aktaran Pektaş, 2006, s. 44).

Bu bağlamda Beuys için önemli olan, kalıcı materyal olarak sanat üretimi değil, evrim süreci içerisinde değişecek olan malzeme kullanımı önerisidir. Beuys bunu "Her şey bir değişim içindedir" diyerek iletmektedir (Arapoğlu, 2009, s. 26) ve sanatı "kendine hizmet eden basit bir olay yerine, kutsal bir sosyal hizmet" haline getirmeyi hedeflemiştir (Lachman-Chapin, MEd, A.T.R., 1993, s. 143).

Beuys'un yapıtlarına baktığımızda, malzemeler ve bunların karşılıklı ilişkileri bir gerilim yaratmaktadır. Böylece izleyiciyi meraklanmaya teşvik etmekte ve estetik olgu yerini enerjisel anlama, keyif alma bazen de huzursuzluk süreçlerine bırakmaktadır. Sürekli olarak üretilen anlam, izleyicinin dünyayla etkileşimini değiştirmeyi hedeflerken, dönüştürme sürecini de başlatmakta ve bununla birlikte, sanatının gerçeğini, az malzemeyle çok anlam mantığıyla örtüştürmektedir. Bu ilişkiler, basit malzemelerden karmaşık ifadeler alanına geçmeyi hedeflemektedir. Beuys'a göre sanat sadece insanın yaratıcı aygıtını, yani duyu organlarını ayakta tutmakla kalmamalı, aynı zamanda yeni duyular da geliştirebilmelidir. Toprak, yağ, keçe bu yönde işaretler olabilir (Beuys vd., 2005 s. 137).

Beuys ilk olarak, materyalleri metaforik amaçlar açısından seçmektedir. Yağ kullanımı, sıcaklık ve iyileştirici güç anlamına gelebilirken; yumuşaklık veya memeli hayvan anlamına da gelebilir; yağ, bir yere nüfuz ettiğinde kaotik ve akış halindedir. İkinci olarak, malzemesinin düzenlenmesi, estetiğin ötesinde, diğer eserleri ve dünya görüşü ile ilişkilerinde hem metonimik hem de metaforik anlamlar taşımaktadır. Böylece izleyiciyi ve dolayısıyla insanlığı 'toplumsal rezonans' olarak adlandırılacak şey aracılığıyla değiştirme niyetini ifade eder. Çalışmaları, malzemelerinin ve düzenlemelerinin retorikini, bir dizi kesişen anlamı teşvik edecek şekilde çevrelerine ve eylemlerine yükselttiği kadar bu yankılanmaya katkıda bulunur. Beuys, izleyicinin eseriyle daha önceki karşılaşmalarının vasıtasıyla, her karşılaşmada düşük anlam üretimi üzerinde çalıştığını vurgular. İzleyicinin potansiyel kısmı üretici rolüne bu şekilde yerleştirilmesi, Beuys'un işlevler kompleksinin kabulü ve anlaşılması için gerekli konumdur. Örneğin, Beuys'un sanatındaki tinsel işlevi anlamak için, yapıtı aracılığıyla eşbiçimli olarak yapılan simgesel çağrışımlar dizisinin en azından bir kısmını kavramak gerekir. Estetik gibi, spiritüel işlev de kısmen izleyicinin anlık bir tatminden ziyade sağlam bir idrakine izin verme isteğine dayanmaktadır (Fisher, 2008, s. 2-3).

Keçe, çalışmalarında en çok karşımıza çıkan malzemedir. Özellikle keçenin yağ ile birlikte kullanımı söz konusudur. Bu da mitsel hikayesinde geçen elemanları akla getirir. Keçenin yağ ile birlikte vücuda sarılıp, sıcaklık oluşturmaya ve böylece donmaktan kurtarılması, bu ikiliye hayat kurtarıcı roller yüklemektedir. Yağ ve keçe, kurgusal kurtarma olaylarıyla uygun bir şekilde ilişkili olsa da, bu unsurlar Beuys için Tatarlarla veya onun ölümüne yakın deneyimiyle olan bağlantılarından daha fazla anlam ifade etmektedir. Beuys'un savaştan sonra Steiner'in sosyal teorilerinin yardımıyla geliştirdiği genişleyen sanat kavramı için malzemelerin doğal halleri ve özellikleri önemliydi (Jordan, 2017, s. 28). Ayrıca 'bakır' işlerine sokması, keçeden ve yağdan sağladığı bu enerjinin insanlara aktarılmasını sağladığı içindir. Beuys, bu aktarılmanın iletişimi sağladığını ve toplumun gelişmesini yansıttığını düşünmektedir (Sucuoğlu, 2014, s. 49-50).

Beuys'un çalışmaları ve dolayısıyla seçtiği malzemeler savaş sonrası dönemin sosyal ve politik bağlamıyla da ilintilidir. Malzeme olarak yağ ve keçeyi yalnızca efsanedeki Tatarları temsil ettikleri için değil, aynı zamanda işlerinin kavramsal temellerini oluşturmasına yardımcı olduğu için seçmiştir. Yağ ve keçe gibi malzemeleri tercih ettiği çalışmaların amacı izleyicileri şaşırtmaktan çok kışkırtmaktır. Beuys için yağlar dönüştürücü niteliklere sahiptir. Bu bağlamda yaşam enerjisiyle toplumda büyük değişimlerin yaratılabileceğinin altını çizmek istemiştir. Yağın aksine keçe çevrelediği şeyi ısı ve enerjiden yalıtıp koruma sağlayan bir materyaldir.

Keçe ve yağ kaosun iki kutbunu temsil eder. Birlikte sunulan bu iki malzeme dengeyi yansıtır. Beuys'un sanat eserleri aracılığıyla ulaşmaya çalıştığı şey budur. Bunlar, Beuys'un kendi anılarını, kolektif bir savaş, kayıp, trajedi ve yıkım deneyimiyle somut biçimde birleştiren anımsatıcı referanslardır. Deneyimini anlamlandırmak ve onu sanatla ilgili daha geniş fikirleriyle ilişkilendirmek için bu referansları kullandı. Onun vizyonuna göre, bedensel travmanın iyileşmesini simgeleyen materyaller, sanatın daha büyük toplumsal hastalıkları tedavi etme yeteneğinin bir metaforu olabilirdi. (Jordan, 2017, s. 31-58)

Beuys'un çalışmalarında sıklıkla kullandığı bir diğer malzeme yağdır. Beuys'a göre yağ, yakılmış depolanmış enerji ve irade demektir. Akışkan olabilen yağın bir de kaotik özelliği vardır. Yağ gibi kaotik maddeler ısıtılınca eriyip harekete geçer ve dışarıdan gelen etkiler doğrultusunda farklı şekiller alabilirler. Beuys da bu malzemelerin kaotik bir durumda bulunduğu görüşünden hareket ederek işler üretiyor şekilsiz bir kütle halindeki yağı istediği forma sokabiliyordu. Yağı niçin kullandığını Beuys şöyle açıklar:

Yağ kullanmaya tartışma yaratmak amacıyla başladım. Yağın esnekliği, ısı değişimlerine karşı gösterdiği değişimleri dikkatimi çekti. İstedğim şey, kültür ve heykelin gizil gücünü tartışmaya açmaktı. Ve sonra heykelde uç bir noktaya geldim (yağ yaşam için temel ama sanatla ilgisi olmayan bir malzemedir). O sıralar bu maddeyi gören öğrenciler ve sanatçılar, bir köşeye yağ yerleştirme konusundaki düşüncelerimi haklı çıkaran garip davranışlar sergilediler. İnsanlar

sinirlendi ve ona zarar vermeye çalıştılar. Yağın kaotik özelliğine vurgu yapmak için yağı bir sandalyenin üstüne yerleştirdim, çünkü sandalye insan anatomisini temsil ediyordu. (aktaran Yılmaz, 2013, s. 346)

Tisdall'a göre (1979), Beuys'un eserlerinde yağ ve keçe, "anlatı unsurları olarak ya da materyal gösterileri olarak değil heykelin potansiyeli ve anlamı ile ilgili bir teorinin unsurları olarak sunuluyordu". Beuys yağı bir keşif olarak nitelendirip şöyle der: "Onu sıcak veya soğukla etkilemeyi başardım. Bu şekilde, yağın karakterini kaotik bir durumdan çok sağlam bir biçim durumuna dönüştürebildim" (aktaran Jordan, 2017, s. 29). Böylece sanatçı için yağ, bir amaç olarak biçimlendirmenin en uygun temsili haline gelir. Elbette şematik bir temsil, ancak bu haliyle, genel düşünce süreci, insan ve insan toplumu fikrini en iyi iletecek olan bir temsildir: belirsiz veya 'kaotik' bir enerji durumundan belirli bir duruma geçiş (aktaran Michaud ve Krauss, 1988, s. 39).

Beuys'un, Amerika'yı severim Amerika da Beni Sever, Kötü Durum, Yağ İskemlesi, Samuray Kılıcı, Terremoto, Keçe Televizyon, Keçe Takım, Kızak, Sürü, Yağ köşesi gibi pek çok çalışmasında yağ ve keçeyi farklı mekânlarda farklı açılımlar yaratacak şekilde kullandığı görülmektedir.



Şekil 1. *Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni (I Like America and America Likes Me)*, Joseph Beuys, 1974.

Bu işlerinden şekil 1'deki *Amerika'yı severim Amerika da Beni Sever* isimli aksiyonunun malzemelerine baktığımızda; bir kır kurdu, bir ahşap baston, bir çift eldiven, el feneri, bir üçgen metal, Wall Street Journal gazetesi, tribün sesi yayan bir cihaz ve tabii ki keçeyi görürüz. Beuys aksiyon mekânına keçeye sarılı olarak gelir. Aynı zamanda mekân içinde iki büyük parça keçe bulunmaktadır. Bunlardan birinin içinde el feneri vardır.

Beuys bu aksiyonunda New York'a uçakla gelir, havaalanında keçeye sarılarak bir ambulans aracılığıyla galeriye getirilir. Galerinin içinde bir kır kurdu ve beraberinde getirilen saman yığını mevcuttur. Aynı zamanda mekânda tribün sesi yayan bir cihaz çalışmakta, Wall Street Journal gazetesi yığınları da bir köşede durmaktadır. Üzerinde üçgen bir metal ve ellerinde eldiven bulunan Beuys'a sarılı keçe dışında mekânda iki büyük keçe de vardır. Beuys üç gün boyunca bu galeride yaşar. Aksiyon bitiminde keçeye sarılı bir biçimde ambulansla havaalanına geri götürülür.

Beuys bu aksiyonunda keçeyi kendini yalıtım için kullandığını dile getirmiştir:

Sadece kır kurduna konsantre olmak istedim. Kır kurdu dışında hiçbir şeyi görmeyerek kendimi yalıtım istedim. Her şeyden önce orada getirdiğim keçe vardı. Sonra kır kurdunun samanı vardı. Bu öğeler hemen aramızda değiş tokuş edildi: O benim alanıma uzandı ben de onun alanına. O keçeyi kullandı ve ben de saman yığını. (Kuoni'den aktaran Merdener, 2016, s. 95)

Beuys insanın doğaya bağlı olduğu, hayvanlar ile arasında özel bir bağın olduğunu düşüncelerinden yola çıkarak "insanın doğa alemi ile arasındaki diyalogu düzeltmesi" gerektiğini ileri sürer ve Beuys'a göre iletişim sadece insanlar arasında değil, insan ile diğer canlılar arasında da olmalıdır. Beuys bu eyleminde kecelere bürünmesiyle sadece insansı biçimini terk etmekle kalmaz; hayvandan elde edilen bu malzemenin, yani keçenin somut ve metafizik düzlemine de işaret etmektedir. Beuys hayvanları *insanın harici organı* olarak görmektedir (aktaran Paust, 2005, s. 85).

Sanatçının Şekil 2'deki *Kötü Durum (Plight)* isimli çalışmasında ise keçe yine yalıtımın sembolü olarak boy gösterir. Beuys'un düzenlediği galerideki iki ayrı mekân keçe tomarlarıyla kaplanmış ve mekânda sadece üzerinde bir karatahtayla bir termometre bulunan bir piyano vardır. Keçe kaplı duvarlar mekâna belli bir ağırbaşlılık veriyor, ayrıca sıcaklık, korunmuşluk ve Londra'nın merkezindeki gürültüye karşı bir yalıtım kazandırıyor. Kapalı piyano, boş karatahta ve kimin için ne ölçtüğü bilinmeyen termometre de insanların özlemleriyle yeteneklerini ve bunların baskı altına alınışını dile getiriyordu (Lynton, 2004, s. 343-44).



Şekil 2. *Kötü Durum (Plight)*, Joseph Beuys, 1985.

Beuys'un başka bir çalışmasında piyanoyu keçeyle kaplı görürüz. Şekil 3'teki *Kuyruklu Piyano için Filtreleme* isimli çalışmasını Beuys şöyle açıklamaktadır:

Kuyruklu piyanonun tınısı keçeyle örtülmüştür. Normal olarak kuyruklu piyano tını elde etmek için kullanılır. Kullanımda sessiz değildir, ama hala bir tını potansiyeli vardır. Burada ise hiçbir tını çıkarma olanağı yoktur, kuyruklu piyano sessizliğe mahkumdur. İnsanla bağlantı, acil durum sembolü olan iki kırmızı haçla işaretlenmiştir, yani sessiz kalır ve gelecek evrimsel adımı atmaya kaçırırsak, tehdit eden tehlikeyi simgeler. (aktaran Türkyılmaz, 2021)

Sanatçının heykellerini devinim ve enerji üzerine konumlandığı görülmektedir. Beuys (Beuys vd., 2005, s. 137) "yağ veya toprak gibi belirsiz bir maddeye el atarım ve onu belli bir devinim aracılığıyla bir biçime kavuştururum. Bu arada bu biçimin bir devinimle belirsiz bir biçime geri götürülebilmesi de önemlidir" sözleriyle eserlerinde kullandığı doğal malzemelerle oluşum ve yok oluş süreçlerini önemsedığı anlaşılmaktadır.



Şekil 3. Kuyruklu Piyano için Filtreleme (*Infiltration for Piano*), Joseph Beuys, 1966.

Yağ köşelerinin yanı sıra, Beuys'un, yağı malzeme olarak kullandığı işlerinden biri de şekil 4'teki, 1964 tarihli *Yağ Sandalyesi*'dir. Yağ sandalyesi çalışmasında; yağı sandalyenin üstüne yerleştirir ve bu şekilde sergiler. İki organik malzeme olan yağı ve tahtayı insan bedenine benzetmek mümkündür. İnsan hayatının da yağ gibi eriyince bir akış halinde olduğunu vurgulamak isteyen Beuys, bedenin geçiciliğine rağmen insanın mevcut düzene uymak zorunda oluşunu da eleştirir. Bu çalışma aynı zamanda 1965'te camdan bir kutuya yerleştirildikten sonra diğer pek çok işinde olduğu gibi doğal akışına bırakılır ve 1985'e kadar sandalyedeki yağ yavaş yavaş buharlaşıp yok olur. Beuys:

Yaratmak istediğim tartışma heykelticiliğin ve kültürün potansiyeliyle, bunların ifade ettiği şeyle, dili, üretimi ve yaratıcılığı ilgilendiren şeylerle ilgiliydi. O zaman heykelticilikte uç bir konum belirledim kendime ve sanatla ilgisi olmayan, yaşam için temel bir maddeyi seçtim...Bugün on beş yıl sonra, şunu söyleyebilirim ki, bu "Yağ Sandalyesi" ya da "Yağ Köşesi" gibi taşıyıcı araçlar olmasaydı, gerçekleştirdiğim hiçbir etkinlik bugün yarattığı etkiyi yaratamazdı. (aktaran Merdaner, 2016, s. 50-51)



Şekil 4. Yağ İskemlesi (*Fat Chair*), Joseph Beuys, 1964.

Fenomenoloji, estetik ve göstergebilim alanlarında uzman olan Dror Pimental çalışmaya farklı açıdan bakar ve *Filozof Olarak Beuys: Yağın Açılımı* isimli makalesinde şunları söylemektedir;

Beuys'un sanatı, sanatı felsefeden ayıran geleneksel kategorik ayrımı alt üst eder. Nietzsche bir sanatçı-filozof olarak görülebildiği gibi, Beuys da bir filozof-sanatçı olarak görülebilir. Bu yapısökümcü düşünce hareketi, aynı insanlık durumu sorunsalıyla da ilgilenebilecek, ancak farklı anlam üretimi prosedürleri uygulayan sanat ve felsefe arasındaki gizli yakınlığı gün ışığına çıkarır. (Pimental, 2019, s. 164)

Beuys, yağ yığını sandalyeye yüklediğinde, onu tamamen ötekiyle karşı karşıya getirir. Sandalye bir kültür nesnesidir, yağ ise bir doğa nesnesidir. Sandalye sert ve çileci bir forma sahiptir; yağ ise şekilsiz ve aşırıdır ve içinde bulunduğu kabın şeklini alır. Sandalye yapılandırılmış, yağ ise yapısaldır. Bu çalışmada yağ, vücudun hareketi sınırlayarak ona bir nevi şiddet uygular. Sandalye vücudu belli bir forma sokmaya zorlar, onu sınırlandırır. Yağa bir form dayatır. Yağ ise fazla depolanan enerji olarak görülebilir. Aynı zamanda yaşam enerjisini koruyabilen ve onu her yere iletebilen bir malzemedir yağ. Yağ ısı kaynağı ve iyileştiricidir denebilir.

Pimental'e göre, sandalye, bir yandan insan ve hayvan arasındaki farkı simgeleyen bir kültür ürünüyken, diğer yandan, şiddetli bir nesnedir. Beden üzerindeki zorlayıcı sınırlama ve düzenleme uygulamaları zorlayıcı bir eylem içermektedir. Bu nedenle Beuys'un sandalyesi bizi şiddet ve kültür arasındaki ilişki ve dolayısıyla şiddetin doğası üzerine düşünmeye davet etmektedir.

Başka bir bağlamda sandalye iki tür şiddet temsil eder. Birincisi, *Baba'nın şiddeti* (Elbette bu, et ve kanın biyolojik babasına değil, Lacan'ın dilinde sembolik babaya atıfta bulunur. Bu, yasanın aracısı olarak babadır, bu yasayı yeni doğan özneye zorlayarak ve şiddetle uygulayan ve onu Simgesel Düzene sokan bir aracıdır) diğeri ise *Ötekinin şiddeti*dir. Yani önceden yetiştirilmiş varlığın şiddetidir. Sandalye bu şekilde, bir bütün olarak kültürü işgal eden açmazları dile getirir (Pimental, 2019, s. 163-169).

Başka bir açıdan bakacak olursak; keçe ve yağ, Şamanist topluluklarda özel ve önemli malzemelerdir. Beuys'un sanatsal çalışmalarının çoğunda Şamanist bir yaklaşım olduğunu söylemek mümkündür. Sanatı bir şaman edasıyla icra eden Beuys'un çalışmalarının başlıca elemanlarından sayılan yağ ve keçenin Şamanizm içindeki yerine baktığımızda farklı açılımlarla karşılaşırız.

Şamanizm, doğadaki tüm canlı veya cansız varlıkların bir 'ruh' a sahip olduğunu varsayan animist bir düşünce sistemidir (Hoppal'dan aktaran Merdener, 2016, s. 69). Şamanın temel işlevleri; öteki dünyanın bu dünyadaki temsilcisi ve ezoterik bilgilerin aktarıcısıdır. Kutsal bilgileri veya karşılıklı istekleri (ruhların insanlardan insanların da ruhlardan istediklerini) ileten arabulucudur. Şamanın pratik işlevleri ise; hastaları iyileştirmek, ölen kişinin ruhunu öteki dünyaya götürmek, kısırlığı tedavi etmek, avın bol olmasını sağlamak, gelecekte haber vermek, evi kötü ruhlardan arındırmak, mevsim ritüelleri düzenlemek, kayıp şeylerden haber vermek, evcil hayvanlara zarar veren ruhları uzaklaştırmaktır (Bayat'tan aktaran Merdener, 2016, s. 77).

Şamanistlerin tanrı sembolleri de keçedendir ve bunlara iç yağı sürülür. Şaman kültüründe şamanlar doktordur ve hastanın yerine geçerek onun için acı çeker ve genellikle hastasını konuşarak iyileştirmeyi seçerler (Yılmaz, 2013, s. 343- 344). Beuys'un işlerinde tüm bunların izlerini görmek mümkündür. Örneğin, bir işinde Beuys'un Kassel'deki bir galeride 100 gün konuştuğu bilinmektedir.

Beuys'un bir şaman rolüne bürünmesinin altında yatan detaylara yakından bakıldığında; Şamanın bir inisiyasyon sürecinden geçtiği görülür. Bu inisiyasyon sürecinde şaman adayı zorlu fiziksel sınamalardan geçer. Bu fiziksel zorlamalarla bilincini kaybeder. Rüya ve görümler görür. Ruhlarla karşılaşır. Bu zorlu süreç atlattığında şaman kendisinin yardımcı ruhlarını elde eder. Bir geleneksel şema vardır: şaman adayının bedeni parçalanır, organları yenilir, simgesel ölüm ve yeniden doğum...Şaman adayı bu sürecin sonucunda nasıl şaman olduğunun bir mitsel öyküsüne de sahip olur (Merdener, 2016, s. 20). Tıpkı Beuys'un mitsel öyküsü gibi her şamanın da böyle bir öyküsü vardır ve olmak zorundadır.

Merdener'e göre (2016, s. 19), Beuys'un sanatı simyasal simge ve alegorilerle doludur. Sanat kuramını oluştururken kendi mistik-ezoterik ve Şamanist görüşlerinden olduğu kadar simya geleneğinden de beslenmiştir. Kuspit, son kitabı *The Cult of the Avant Garde* (1993)'da da uzun uzadıya bir şaman olarak Beuys'dan bahseder. Ve Kuspit, bir konferansında Beuys'a şöyle atıfta bulunur: Şifacı olarak sanatçı fikrinin "son nefesi" (Lachman-Chapin, MEd, A.T.R., 1993, s. 143).

"Sanat aracılığıyla bütünlüğe varmanın çok sayıda yöntemi var. Genişletilmiş sanat kavramı aracılığıyla çok şey yapılabilir... Ahşap ya da metalden yapılma bir sanat eseri değil, tersine insanlara çok yüksek düzeyde

istemler yönelten bir tinsel bağlam söz konusu” (Beuys vd., 2005, s. 156), diyerek malzemelerini bu bağlamda seçmektedir. Keçe yığınları, yağ köşeleri ile sanatın doğasını sorgulamakta ve sorgulatmaktadır. Sanat nesnesinin yararsızlığı fikrine karşı çıkmakta ve sanatın bir sanatçının egosunun aracı olduğu fikrini de reddetmektedir.

5. Sonuç

Sanatın metalaştırılabilir nesnelere olarak pazarlanmasından rahatsız olan Beuys, sanatı ayrıcalıklı bir gruba ait olmayan, herkese ulaşılabilir doğal bir eylem olarak görmektedir. İroni, politika ve merak uyandıran işleriyle dikkatleri üzerine toplamaktadır. Aktif bir sanatçının nasıl olması gerektiğine bir örnektir kendisi ve kendi bedeni. Evrensellik düşüncesi, sürekli diyaloglar, kolektif eylemler, doğal akışla sonu olmayan ve son bulmayan yapıtlardır Beuys’u bugün hala güncel tutan.

Yazılarının ve röportajlarının çoğunda Beuys, sanatı ve yaratıcılıkla ilgili teorileri aracılığıyla Alman halkının hastalığını iyileştirmeye yardımcı olma niyetinden bahsetmektedir. Beuys için sanat, eşzamanlı olarak hem bireysel hem de toplumsal bir iyileşme sürecidir. Her insanla iletişim kurmayı, kendini sanat yoluyla ifade edebilmesi için umut beslemeyi ve katılımcı sanatıyla toplumsal değişimler yaratmayı amaçlamaktadır. Sanat eserlerinin sadece formları üzerinden değerlendirilmemesi gerektiğini, sarsıcı yapısıyla insanı düşünmeye, sorgulamaya yöneltmesi gerektiğini vurgulayan Beuys, sonunda da en büyük eseri olan kendini tüketmektedir.

Tek bir dille birçok şeye dokunamayan Beuys çok dilliliği tercih etmekte ve iletişimsel bir anlam üretebilmek için çok konuşmaktadır. Çok daha geniş bir kitleye hitap eden, çok daha erişilebilir bir sanat anlayışını savunmaktadır.

Geçmiş yaşantılar yoluyla doğal nesnelere gerçekliği üzerine yeniden düşünülmesini öneren Beuys’un eserlerinde, malzemeler süreç odaklıdır ve bu yüzden de Beuys’un çalışmaları çoğunlukla bitmiş değildir. Kullandığı nesnelere ilgili olarak mayalanma, renk değişiklikleri, çürüme, büyüme gibi değişim durumları devam etmektedir. Hayatı boyunca ürettiklerini bir bütünün parçaları olarak gören Beuys’un seçtiği organik malzemelerden yağ ve keçe, canlı yapılarından kaynaklı kimyasal reaksiyon göstermeye meyillidir. Yağ ve keçeye sembolik anlamlar yükleyerek kullanılmaktadır.

Özellikle yağ ile keçenin birlikte kullanımı, Beuys’un mitsel hikayesinde geçen elemanları akla getirirken, keçenin yağ ile birlikte vücuda sarılıp, sıcaklık oluşturması ve böylece donmaktan kurtarılmasına göndermede bulunmaktadır. Ancak bu malzemelerin bundan daha fazla anlam barındırdığı görünmektedir. Beuys’un Steiner’in sosyal teorilerinin yardımıyla geliştirdiği genişleyen sanat kavramı için bu malzemelerin doğal halleri ve özelliklerinin önemli olduğu açıktır.

Beuys için yağlar dönüştürücü niteliklere sahiptir ve yaşam enerjisiyle toplumda büyük değişimlerin yaratılabileceğinin altını çizmek istemiştir. Keçe ise yalıtım ve korumanın sembolüdür. Bedensel travmanın iyileşmesini simgeleyen bu materyaller aynı zamanda sanatın daha büyük toplumsal hastalıkları tedavi etme yeteneğinin bir metaforu olarak okunabilmektedir.

Seçtiği malzemelerin kaotik özelliğine de vurgu yapmak isteyen Beuys için yağ ve keçe; belirsiz veya kaotik bir enerji durumundan belirli bir duruma geçiş fikrini en iyi ifade eden temsillerdir. Kimi eserinde bu malzemeler geçmişi anımsatıcı referanslar, bazen de sanatın dönüştürülmesi için birer uyarıcıdır. Aynı zamanda Şamanizm ile de ilişkili olduğu görülen yağ ve keçe, toplumsal sağalmanın da öncüleridir. Böylece Beuys, bu malzemeleri kullanarak oluşturduğu düzenlemelerle, estetik kaygıların önüne geçerek izleyiciler için basit malzemelerden karmaşık ifadeler alanına geçiş sağlamayı hedeflerken, sanatı aracılığıyla ruhun yeniden doğuşunu da temsil etmektedir.

Kaynakça

- Adams, D. (1992). Joseph Beuys. *Art Journal*, 51(2), 26-34. doi: 10.1080/00043249.1992.10791563.
- Arapoğlu, F. (2009). Joseph Beuys ve öğrencileri. *Genç Sanat*. 10(176), 26-29.
- Beuys, J. (1964). Yağ İskemlesi [Yerleştirme]. Tate Modern, Londra.
<http://feymag.com/Haberler/Detay/Sanat/Joseph-Beuys-ve-Sanati>
- Beuys, J. (1966). *Kuyruklu piyano için filtreleme* [Yerleştirme]. <https://manifold.press/piyanonun-yersizyurtsuzlasmasi>.

- Beuys, J. (1974). *Amerika'yı seviyorum, Amerika da beni* [Performans].
<http://feymag.com/Haberler/Detay/Sanat/Joseph-Beuys-ve-Sanati>
- Beuys, J. (1985). *Kötü durum* [Yerleştirme]. <https://www.arenablock.com/block/1409615>
- Beuys, J., Kounellis, J., Kiefer, A. ve Cucchi, E. (2005). *Bir katedral inşa etmek* (A. Cemal, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Beykal, C. (2005). Joseph Beuys'u nasıl açıklamalı. M. Haydaroglu (Ed.), *Joseph Beuys: Aslolan çizgidir, Schloss Moyland müzesi koleksiyonundan bir seçki*, içinde (s. 69-78). Yapı Kredi Yayınları.
- Buchloh, B. H. D., Krauss, R. ve Michelson, A. (1980). Joseph Beuys at the Guggenheim. *October*, 12, 3-21. doi: 10.2307/778572
- Duman, O. (2005). Joseph Beuys yaşam öyküsü. M. Haydaroglu (Ed.), *Joseph Beuys: Aslolan çizgidir, Schloss Moyland müzesi koleksiyonundan bir seçki*, içinde (s. 185-192). Yapı Kredi Yayınları.
- Fisher, A. (2008). Monuments to the future: Social resonance in the art of Joseph Beuys. In A. Fisher (Ed.), *Imperfect Fit Aesthetic Function, Facture, and Perception in Art and Writing since 1950*. University of Alabama Press.
- Jordan, C. M. (2017). *Joseph Beuys and social sculpture in the United States* (Publication No. 1731) [Doctoral dissertation, City University of New York]. Cuny Academic Works.
https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1731
- Killian, M. (1993, Mart 11). Art as healer. *Chicago Tribune*, s. 11.
- Lachman-Chapin, M. MEd, A.T.R. (1993) The art therapist as exhibiting artist: Messages from Joseph Beuys, Suzi Gablik, and Donald Kuspit. *Art Therapy*, 10(3), 141-147.
doi:10.1080/07421656.1993.10758999
- Lynton, N. (2004). *Modern sanatın öyküsü* (C. Çapan ve S. Öziş, Çev.). Remzi Kitabevi Yayınları.
- May, R. (2020). *Yaratma cesareti*. Metis Yayınları.
- Merdaner, E. (2016). *Joseph Beuys*. Tekhne Yayınları.
- Michaud, E. ve Krauss, R. (1988). The ends of art according to Beuys. *October*, 45, 37-46.
<https://doi.org/10.2307/779042>
- Okan, M. (1996). *Joseph Beuys: Geçit* [Belge].
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/47806?mode=simple>
- Özdoğan, M. (2020). Rudolf Steiner'in düşünce dünyası ve çalışmaları. *İnsan ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 3 (2), 665-683. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/johass/issue/57478/774802>
- Paust, B. (2005). Eminim bu tavşan ömür boyu süren bir çalışmanın eseridir. Hayvanların Joseph Beuys'un eserlerindeki önemi. M. Haydaroglu (Ed.), *Joseph Beuys: Aslolan çizgidir, Schloss Moyland müzesi koleksiyonundan bir seçki*, içinde (s. 9-22). Yapı Kredi Yayınları.
- Pektaş, N. (2006). Kaidersiz heykel. *Artist Dergisi*, Haziran, 40-46. Artist Yayın Endüstrisi ve Eğitim Hizmetleri Ltd.
- Pimentel, D. (2019). *Beuys as philosopher: The aporia of fat*.
https://www.researchgate.net/publication/330369076_Beuys_as_Philosopher_The_Aporia_of_Fat
- Sucuoğlu, M. (2014). *Fluxus bağlamında hazır nesne kullanımı ve Joseph Beuys örneğinde araştırılması* (Tez No. 419478) [Yüksek lisans tezi, Akdeniz Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Tisdall, C. (1979). *Joseph Beuys*. Guggenheim Museum.
- Türkyılmaz, H. Ö. (2021). Galerici-sergi yapımcısı olarak René Block ve Fluxus sanatı. *Art-e Sanat Dergisi*, 14(27), 352-378. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/62751/897469>
- Van der Grinten, F. J. (2005). "...siz yaratıklar". M. Haydaroglu (Ed.), *Joseph Beuys: Aslolan çizgidir, Schloss Moyland müzesi koleksiyonundan bir seçki*, içinde (s. 23-26). Yapı Kredi Yayınları.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat*. Ütopya Yayınevi.