

JOSEPH BEUYS'UN ÇALIŞMALARINDA KENDİLİK PRATİKLERİ VE ÖZNELEŞME SÜRECİ

Arş. Gör. Hilal BALCI*

ÖZET

1960'lı yıllarda avangart hareket olarak ortaya çıkan, Fluxus'un içinde yer almış Alman asıllı Joseph Beuys'un, sanat yaşantısı birçok açıdan değerlendirilmiştir. Çalışmalarında dilsel arketipleri ve okültizmi kullanan sanatçıyı, mitleştirip mesih konumuna getirenler kadar; piyasaya angaje olduğunu düşünüp eleştirenler de olmuştur. Bu makalede Beuys'un çalışmaları, kendisinin üretmiş olduğu *Genişletilmiş Sanat ve Sosyal Heykel* kavramlarının yanında Michel Foucault' un aynı dönemlerde özne ve iktidar ilişkisini etik üzerinden ele aldığı "kendilik pratikleri" kavramı ile ilişkilendirilmektedir. İnsanın kendi içinde eylemle birlikte dönüşmesini amaçlayan bu kavramlar, kendisine, başkalarına ve dünyaya karşı yeni bir tutum oluşturmayı; etik bir alan açmayı hedeflemektedir. Çalışmada hayatını ve bedenini sanatının hem öznesi hem de nesnesi haline getiren sanatçının performanslarına odaklanılarak eylemin temelinde yer alan özne konusu tartışılmıştır. Beuys'un şaman ritüellerinden siyasete kadar uzanan sanat pratiklerinde kullandığı sembollerin ve dışavurumcu tavırla özneleşme sürecinin çağdaş sanattaki etkisine değinilmiştir. Bu durumun günümüz sanatında ortaya konan politik eylemlerin toplumsal muhalefet bağlamında nasıl bir direnç oluşturduğunun anlaşılması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Politika, Özneleşme, Etik, Sosyal Heykel.

Geliş Tarihi: 01.12.2022

Kabul Tarihi: 07.03.2023

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Sakarya Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, Sakarya/Türkiye, hilalbalci@sakarya.edu.tr,
ORCID: 0000-0002-2403-9298

SELF PRACTICES AND SUBJECTIVATION PROCESS IN THE WORKS OF JOSEPH BEUYS

Res. Asst. Hilal BALCI*

ABSTRACT

The German-born Joseph Beuys, who was involved in Fluxus, which emerged as an avant-garde movement in the 1960s, has been judged in many ways through his art life to this day. There are those who criticize the artist who uses linguistic archetypes and occultism in his works, as well as those who mythologize him and make him the Messiah. In this article, Beuys' works, the concepts of Expanded Art and Social Sculpture that he suggested, and the concept of "self-practices" in which Foucault handled the relationship between subject and power through ethics in the same periods are associated. These concepts, which aim to transform the human being together with the action within his inner world, intend to create a new attitude towards himself, others, and the world, and to open an ethical field. In the study, the subject at the basis of his action will discuss by focusing on the performances of the artist who makes his life and body both the subject and the object of his art. The influence of the symbols Beuys used in his artistic practices ranging from shamanic rituals to politics and the process of subjectivization with an expressionist attitude on contemporary art will be discussed. It is aimed to understand how the political actions put forward in today's art constitute resistance in the context of social opposition.

Keywords: Art, Politics, Subjectivation, Ethic, Social Sculpture.

Received Date: 01.12.2022

Accepted Date: 07.03.2023

Article Types: Research Article

*Sakarya Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, Sakarya/Türkiye, hilalbalci@sakarya.edu.tr,
ORCID: 0000-0002-2403-9298

1. GİRİŞ

11960-70'li yıllar; Fluxus, Performans, Happening gibi neo-avangard sanat hareketleriyle, kurumların eleştirildiği politik işler barındıran bir dönemi ifade etmekteydi. Bu dönemde amaç sanatı yıkmak değil, sanatın alanını genişletmekti. Joseph Beuys da 1962 yılında Fluxus Hareketinin içinde yer alan ve *genişletilmiş sanat* yöntemini kullanan sanatçılardan biriydi. Beuys, akımdan ziyade yöntem olarak ortaya çıkan, yaşam ve ölüm mevzusunu merkeze alan Fluxus'a sıcak bakmış ancak bazı noktalarda bu hareketten ayrılmıştı. Ayrıldığı noktalardan biri, diğer sanatçıların tersine sanatı oldukça önemsemesiydi. Ayrıca "sanatın sadece kendi varlık sorunsalı üzerine eğilmesi gerektiğini iddia eden sanatçı ve kuramcılardan da ayrılıyordu. Ona göre sanat açıklayıcı değil, aslında biçim verici-değiştirici- bir güçtü" (Yılmaz, 2006: 271).

Beuys 1970'lerde dünyanın değişmekte olduğunu ve bununla birlikte dünyada; politika, toplum, demokrasi, sosyal beraberlik, sanat, sanat ortamı ve sanat tanımının da değişeceğini düşünmüştür. Sanatın daha katılımcı, süreç odaklı, toplumsal ve politik olması gerektiğini belirten sanatçı, *Sosyal Heykel* adını verdiği kavramı öne sürmüştür. Herkesin sanatçı olabileceğini iddia eden bu kavramda toplum bir sanat eseri, toplumun içindeki herkes de, yaratılışa katkı sağlayabileceği, bu organizmanın bir parçası olabileceği için sanatçıdır (http-1).

1970'li yıllarda Beuys tek tek bireylerin büyük sanat yapıtında (toplumsal hayat) etkili olduğunu söylerken; Foucault da 1980'li yıllarda kendilik etiği ile öznelin kendi kendisini oluşturabilmesini ve bununla birlikte bireylerin kendi yaşamını birer sanat eserine dönüştürebileceği yaşam sanatına odaklanır. Beuys kendi eylemlerimize; düşüncelerimize, konuşmamıza, içinde yaşadığımız dünyaya yaratıcı biçim vermenin içsel deneyimle, dönüşümle mümkün olabileceğini söylerken;

Foucault da *kendilik pratikleri* adını verdiği kavramla öznenin öznel deneyimini incelemektedir. Her ikisi de öznenin kendi özgür iradesine ve düşüncesine kavuşabilmesi için öznel, içsel deneyim pratiklerinden bahsetmektedir.

Foucault'un düşünce yolculuğu yorumcular tarafından genelde *arkeoloji*, *soy bilimi* ve *etik* olarak üç büyük çözümleme alanı içinde incelenir. Düşünür, 1960'lı yıllardaki çalışmalarında, bilgi sistemlerini *arkeoloji*, 1970'li yıllara gelindiğinde iktidar biçimlerini *soy bilimi* ve 1976 yılında Cinselliğin Tarihi kitabının 1. cildinde kendilik ilişkisini *etik* olarak adlandırdığı yöntemle yapar. *Arkeoloji* yöntemi aracılığıyla söylemlerin düzeyini, varoluşlarını ve dönüşümlerini inceler, bunların gerçekleşmesine ilişkin kuralları ortaya koymaya çalışır. Soy kütük yönteminde ise bu söylemsel pratiklere uygun olan iktidar güçlerini ve ilişkilerini araştırır. Kendilik ilişkisi olarak adlandırdığı etiği iktidar ve bilgi ilişkisi içinde öznenin oluşumunu merkeze alarak inceler. Ancak bu sefer dışsal ve zorlayıcı bir iktidar nosyonu yerine, bireyin kendisini kendi iradesiyle ahlaki özne haline getirme süreci ve teknikleri üzerine yoğunlaşır (Urhan, 2013: 19-21). Foucault kuralcı ahlak anlayışının yerine özünde estetiğin olduğu etik anlayıştan bahseder. Etik, düşünürü göre: "(1) Nasıl özne olmalıyız? (2) Kendi kendimizi nasıl yönetmeliyiz? sorularına cevap verir"(Urhan, 2013: 356).

Foucault genellikle 1980 sonrası etik döneminde politik kaygılardan uzaklaştığı, estetikçi bir bakış açısına düştüğü ve bununla birlikte bireyciliğe kapıldığı düşüncesiyle eleştirilmektedir (http-2). Beuys da geçmişten günümüze kadar hakkında çok fazla yorum yapılan ve eleştirilen sanatçılardan biridir. Bazı düşünürler sanatçının kendisini bu dünya ve başka dünyalara vakıf olan ruhani bir önder olarak şamanlaştırdığı ve çalışmalarında izleyici üzerinde otorite ve

iktidar kurduğu gerekçesiyle eleştirmektedir. Siyasi fikirlerini muhafazakâr hatta gerici olarak değerlendirenler de olmuştur.

Bu makalede Beuys'un bazı çalışmaları ikonografik yöntemle ürettiği temsil ilişkileriyle birlikte incelenmiştir. Ancak işlerin içerdiği sembol ve ikonografik detaylardan ayrı olarak eylemin kendisine odaklanılmış ve Barış Acar'ın belirttiği gibi performansların temelindeki öznellik meselesine ulaşılması amaçlanmıştır (Acar, 2016: 27). Beuys'un çalışmaları kendi yöntemi olan; ezoterik bilim ve felsefe, sanat ve politika arasındaki bağlantılar kurularak, diyalektik çalışma metoduyla ele alınmıştır. Sanatçıyı mitleştirip mesih konumuna getirmekten ya da popüler kültür ikonu eleştirisi yapmaktan kaçınılarak, Beuys'un *Genişletilmiş Sanat ve Sosyal Heykel* kavramları ile Foucault'un *kendilik pratikleri* arasında bir bağlantı kurulmuş, bu kavramların politik anlamda öznenin kendisini inşası ve direniş biçimlerine etkisi üzerinde durulmuştur.

2. JOSEPH BEUYS'UN SANAT ANLAYIŞI

Beuys'un sanatını anahtar kelimelerle özetleyecek olursak bunlardan *ilki plastik sanat teorisi*; ikincisi *genişletilmiş sanat tanımı*; üçüncüsü *sosyal heykel kavramı*; dördüncüsü ise özgeçmişidir. Beuys 1960'lı yıllarda plastik sanat teorisine geçmeden önce (anıtsal) heykel eğitimi almış ve daha sonra sanatı bu bağlam üzerinden soyut olarak biçimlendirme düşüncesine dönüştürmüştür. Plastik sanat teorisini kuramsal ve teknik açıdan Form nedir? Form nasıl meydana gelir? gibi sorular üzerinden açıklamaktadır. Farz edelim ki elimizde belirsiz bir topak kil var; Beuys bunu kaotik kütle olarak adlandırır. Kaotik halde bulunan malzeme hareket ettirildiği zaman, enerji harcanır ve ısı ortaya çıkar. Sonuç olarak hareketle kaotik kütle form verilmiş olur. Sanatçı bu bağlamda hareketi ve kaosu yağ, bal vb. bazı organik malzemelerle göstermeye

başlar. Yağ ve bal kaotik belli bir biçimi olmayan kütlelerdir. Isıtıldığında harekete geçmeye ve dışarıdan gelen müdahalelere göre şekil almaya başlarlar. İkisinde de enerji bulunmakta, ısı olarak ve mekanik olarak dönüştürülebilmektedirler.

Sanatçının *genişletilmiş sanat* teorisi ise somut olarak şekillendirmenin ötesinde düşünce, fikir, enerji, ilham, niyet, iradenin şekil almasıdır. *Genişletilmiş sanat* tanımının topluma uygulanmasını *Sosyal Heykel* olarak adlandırmaktadır. Beuys'un sanatının önemli bir diğer parçası da özgeçmişidir. Sanatçının bilindik hayat hikayesine göre 1921 yılında Almanya'nın batı kıyısındaki kırsal bir bölgede büyümüştür. II. Dünya savaşında bir savaş uçağında telsizci olarak görev yaparken Kırım semalarında kendisinin de içinde bulunduğu uçak düşmüş ve pilot ölmüştür. Beuys ise ağır yaralanmıştır. Alman askerleri Beuys'u bulmuş, tedavi etmiş ve sanatçı 3 hafta sonunda iyileşmiştir. Beuys'un eser geçmişi anlattığına göre ise, uçak düştükten sonra yaralı ve donmak üzereyken Kırımlı Tatarlar tarafından bulunmuş, şifa amacı ile vücuduna içyağı sürülmüş ve keçeye sarılmıştır ve bu sayede ölümden kurtarılmıştır. Sanatçı çalışmalarında kullandığı malzemelerin önemini kendi yarattığı bu mit ile anlatmaktadır. Yaratıcı gücünü kullanarak oluşturduğu mit ile ürettiği çalışmaların arasında bir fark olmadığını göstermektedir (http-3).

Orta sınıf tüccar bir ailenin çocuğu olan sanatçı, çocukluğundan itibaren müzik, biyoloji, edebiyat, coğrafya, felsefe, din, şamanizm gibi birçok alanla ilgilenmiş ve bu geniş kültürel mirasın etkilerini sanatına da yansıtmıştır. Goethe, James Joyce, Leonardo Da Vinci gibi devrimci ve özgür düşünceye sahip kişilerden de oldukça etkilenmiştir. Sanat felsefesinde romantik dünya görüşüne sahip olan, Novalis ve Schiller' den okumalar yapmıştır. Sanatçının geniş spektruma yayılan işlerinde ilgi alanlarının etkileri oldukça önemli bir yere sahiptir. Romantizmdeki

özgünlük, yaratıcılık kavramlarının etkisinde kalan Beuys aynı dönemde Rudolf Steiner'in antropozofi kavramıyla da ilgilenmeye başlamıştır. Bu dönemde hem romantizm hem de antropozofi kavramı Beuys'un sanat felsefesi için çok önemli bir yere sahip olmuştur. Steiner *The Philosophy of Freedom- Felsefenin Özgürlüğü* adlı kitabında, özgür irade ve iç deneyimler sayesinde yaratıcı bireylere dönüşmekten bahseden düşünür, hayal gücü, ilham ve sezgi üzerinde durmaktadır.

Steiner'in üzerinde durduğu bu kavramlar, özellikle özgür irade ve özgür düşünce, Beuys'un temel kavramları olmuştur (http-1). Dolayısıyla Beuys'un çalışmalarının temelinde yer alan antropozofi ve sosyal felsefe¹ kavramları onun için oldukça önemlidir. Bu kavramlarla birlikte değerlendirildiğinde sanatçının aydınlanmayla gelen modernist rasyonelliğe karşı muhalif bir alanda durduğu söylenebilir. Sanatçı, dünyanın sadece verili ölçütlerden oluşmadığını, farklı ve görünmeyen ancak hayatımızı etkileyen başka boyutların da var olabileceğini düşünen geniş bir bakış açısına sahiptir. Böyle bir geniş bakış açısına ise ancak yaratıcılık sayesinde ulaşabileceğimizi düşünmektedir. Yaratıcı olabilmemiz için özgür olmamız gerektiğini savunur. Beuys özgür irademizin gelişebilmesi için izleyiciye hangi yöntemlerden yararlandığını çalışmalarında göstermektedir (Merdaner, 2016: 34-36). Sanatçı, performanslarında bu yöntemleri eğitimi ve iyileştirmeyi dikte ederek değil, etik bir alan açarak dolaylı bir şekilde gösterir. Dolayısıyla her izleyici çalışmalarda kullanılan sembolik dili, bireysel anlamda düşünerek kendi içinde dönüştürmeye başlarsa ve kendisinin sorumluluğunu alırsa; iyileşme, özgürleşme ve yaratım süreci başlayabilir. Barış

Acar'ın da belirttiği gibi “şamanın iyileştirici gücü iksirinde, elbisesine taktığı sembollerde ya da dansında değildir; topluluğun, şamanın tekilliğinde kendi bir araya gelişini görmesinde gizlidir” (Acar, 2016: 31). Bu duruma bağlı olarak Beuys'un bireysel özgürlüğüne kavuşmuş “her insan bir sanatçıdır” (Mesch, 2021: 96) düşüncesi, aynı zamanda sanatın yaşadığımız dünyayı şekillendirebilen bir işleve sahip olduğunun da altını çizer niteliktedir.

3. BEUYS'UN SANATINDA KENDİLİK PRATIĞI

3.1. Foucault'nun Kendilik Pratiği

Foucault'ya göre kendilik, bir ilişkidir. Bir gerçeklik ya da başlangıçta verili olan, yapılanmış bir şey değildir. Kendilik, kişinin kendi üzerinde bir sanat yapıtı gibi sürekli çalışması ve itinayla yaratması gereken kendi varlığıdır (Foucault, 2020: 140).

İnsanın kendisini biçimlendirmek için yaptığı çalışmalara ise *kendilik pratikleri* adını verir. Çalışmalarında kendilik pratiklerini; Fransızca'da *asetik*, *asketik* ya da *askesis* terimleri olarak da adlandırır ancak tüm kavramlar aynı şeye gönderme yapmaktadır (Foucault, 2017: 135). Bu kavramlar çile, çileci, çilecilik anlamına gelmektedir. Ancak düşünür bu kavramları Hıristiyanlığın kendisinden vazgeçmesini gerektiren ahlaki çileci mantığının aksine, insanın kendi kendisini değiştirmesi, geliştirmesi ve belli bir oluş tavrına ulaşma kaygısıyla kendi kendisinin üzerinde çalışması anlamında kullanmaktadır (Foucault, 2020: 80-83).

Kendilik pratiklerinin amacı sadece öznenin zihinsel düşüncesini “hakikate ulaşabilecek şekilde eğitmesi”, dönüştürmesi değil, sonrasında

¹Avusturyalı bilim insanı ve filozof Rudolf Steiner'in 20.yy başında kurduğu antropozofi kavramı, mistizm, Hristiyanlık ve bilimi birleştirerek, fizikötesi fenomenleri inceleyen “spiritüel bilim” hareketidir. Ahmet Cevizci'nin felsefe sözlüğünde antropozofi kavramı “bilgeliliğin ve evrene ilişkin doğru bir kavrayışın anahtarının insanın kendisinde bulunduğunu savunan öğretidir. İnsan zihninin tinsel âlemle ilişki kurabilme yeteneği taşıdığı savunan felsefe” olarak tanımlanmakta ve bu kavramın “saf düşünce tarafından kavranabilen ve bütün insanlarda gizil durumda bulunan bilgi yetileri ile ortaya çıkarılabilen tinsel bir âlemin var olduğu varsayımına” dayandığı belirtilmektedir (Cevizci, 2005: 128). Cevizci sosyal felsefeyi “... hem metodolojik ve hem de ontolojik boyutu olan, yani sosyal bilimlerin toplumsal dünya ile ilgili bilgi üretme iddialarını ve yöntemlerini olduğu kadar, bu disiplinlerin varlığını öne sürdüğü kendilik, yapı ve özellikleri de ele alıp tartışan, bu gerçekliklerin, insanlarla ve sosyal dünya ile ilgili sağduyuya dayalı bildik dünya görüşümüzle ne ölçüde uyumlu olduğunu tartışan bir felsefe” türü olduğunu söylemiştir (Cevizci, 2005: 1526).

eğittiği düşüncesini, eylemlerine nasıl aktaracağını da öğrenmesidir. Dolayısıyla sadece zihinsel olmayan bu süreç bireyi arkadaşlık, aile, şehir-devlet gibi faaliyet biçimlerinden uzaklaştırmamakta; hayatın, sevmeye, yeme, içme, uyuma, yazma, susma, dinleme, doğru söyleme gibi daha da genişletilebilir bir alanını kapsamaktadır. Foucault' a göre yoğun çalışma gerektiren hakikat süreci insanın kendisiyle olan etik ilişkisini belirlemektedir. Zorlu olan bu sürecin bir yandan da estetik bir boyutu olduğunu ve “yaşam sanatı” nı oluşturduğunu düşünmektedir (Foucault, 2015: xiv). Foucault için insanın eylemlerinde kendi davranışlarını yapılandırabilmesi, şekillendirebilmesi ve yönetebilmesi, etik, ethostur, özgürlük pratiğidir ve bir varoluş estetiğidir (Foucault, 2005: 23).

Etiğin yaşam sanatı ve öznel oluşumu ile ilişkisini kuran düşünür, insanın yaşamını sanat eseri olarak kurabilme özgürlüğüne ise etik öznelin sağlanması ile mümkün olabileceğini düşünür. Ancak toplumda sanatın birey ve yaşamı değil daha çok nesnelere ilgilendiren bir şey haline geldiğini düşünür ve şu şekilde devam eder: “Tamam sanat, tek uzmanları sanatçılar olan bir özel şeydir diyelim. Ama niye her birimiz kendi hayatından bir sanat eseri çıkarmasın ortaya? Neden bu lamba ya da şu bina bir sanat eseri olabilsin de, benim yaşamım olmasın?” (Foucault, 1987: 19-20).

Foucault kendilik pratikleriyle, özne olarak kendisini oluşturan insanın kendisiyle kurduğu ilişkiyi çözümlenme yöntemlerini incelerken, sadece tarihsel ontolojisini değil aynı zamanda kendisini özne olarak kuran insanın hakikat oyunlarına nasıl girdiğini ve öznenin öznel deneyiminin oluşumunu da araştırmaktadır (Foucault, 2005: 13). İnsanın kendi eylemlerinin ahlaki öznesi olarak nasıl kuracağını ise kendilikle ilişkisinin belirlediğinden bahseder ve bu ilişkinin dört temel boyutu olduğunu söyler.

Bunlardan birincisi Hristiyanlıkta şehvet, Kant'ta niyet olan Foucault'un töz olarak adlandırdığı, kendiliğin ahlaki davranışla ilgili tarafıdır. İkinci boyutunun “tabi kılma kipi” yani “insanların kendilerine dayatılmış ahlaki yükümlülükleri tanıma kipi” olduğunu belirtir. Üçüncüsü normal özneler haline gelebilmek için insanın kendini hangi araçlar sayesinde dönüştürmekte olduğudur. Dördüncüsü ise ahlaki davranışımızın hangi amaçlarla yapıldığıdır. Her farklı amaç beraberinde kendisine uygun olarak farklı kendilik teknikleri gerektirmektedir (Foucault, 2005: 207). Dolayısıyla etiğe özgü olan bu çeşitli pratikler ve teknikler yoluyla insan kendisini ahlaki özne olarak kurmuş olacaktır.

Foucault kendilik tekniklerini analiz etmek için Yunan ve Roma kültürünü başlangıç noktası olarak alır ve kendilik kaygısı (*epimeleia heatou*) ile kendini bil (*gnothi seauton*) ilkeleri arasındaki gerilimden bahseder. Kendilik kaygısı Yunan ve Romada yaklaşık bin yıl boyunca yaşam sanatının ana kurallarından, etik ilkelerinden biriydi. Ancak zamanla kendilik kaygısı Sokrates'in kendini bil ilkesi ve Hristiyan inancının kendinden vazgeçmeyi gerektiren çileci mantığı tarafından üstü örtülmüş gibi gözükmektedir. Kendini bil düsturuna gereğinden fazla değer verildiğini belirten Foucault, aslında antik kültürde bu kuralın *kendilik kaygısıyla* bağlantılı olduğunu, kendini bilmenin kendine ihtimam göstermenin bir yolu olduğunun unutulmaması gerektiğini söyler (Foucault, 2020: 82). Aynı zamanda *kendilik kaygısının* içinde yer alan kendilik bilgisinin sürekli aynı biçim ve işlevi taşımayan, değişim içinde olan tarihsel bir unsur olarak gören düşünür, *kendilik kaygısına* bağlı olarak geliştirilen düşünme biçimleri ile öznenin kendisini değiştirebileceğini söyler (Foucault, 2015: xvi). Bu sebeple Foucault'nun etik anlayışı evrensel nitelik taşımamaktadır. Çünkü insanın kendisiyle kurduğu her ilişki biçimi farklılık gösterebilir ve bu ilişki biçimleri herkes için ideal

ölçüde olamaz (Foucault, 2005: 24). Dolayısıyla kendilik pratiği olarak bahsedilen şey tarihselliği olan, evrensel özelliği olmayan, kendilik bilgisi ve *kendilik kaybının* birlikteliğidir.

3.2. Beuys'un Pratiklerinde Özneleşme Süreci

Anıtsal heykelden yola çıkan, sanata ve malzemelere bir dönüşüm aracı olarak yaklaşan sanatçı, ilk olarak somut malzemelere (keçe, yağ, vb.) aşkın nitelikler yüklemiştir. Nesnelere tıpkı bir şaman gibi enerjisini ve yaşam deneyimini anlamaya çalışmış, bunun için de malzemelerle fiziksel ve psikolojik temasa geçmiştir. Nesnelere bu bağlamda yaklaşarak heykel kavramının alanını genişletmeye çalışan Beuys, sonrasında *genişletilmiş sanat* teorisini topluma uygulamış ve *Sosyal Heykel* kavramını ortaya atmıştır.

Beuys tarafından 1970'lerde geliştirilen *Sosyal Heykel* kavramı, hayatın her alanına yaratıcı bir şekilde yaklaşılabilceği ve bunun sonucunda herkesin sanatçı potansiyeline sahip olabileceği anlayışından ortaya çıkan bir teoridir (http-4). Bu kavramın ana malzemesi düşüncenin araçları olan dil ve eylem; amacı ise düşüncüyü estetik pratiklerle birleştirerek bir ütopya inşa etmektir. *Genişletilmiş Sanat ve Sosyal Heykel* kavramlarını sanatçının çalışmaları üzerinden incelemek hem sanatçının düşünce yapısını hem de Foucault ile bağlantısını anlamamıza olanak sağlayacaktır. Erken dönem işlerinden olan "*Küvet*" isimli çalışmasının düşünce, ilham, niyet

gibi soyut kavramları şekillendiren *Genişletilmiş Sanat* kavramına ve *Sosyal Heykel*'deki zihinsel süreçlerin somut dolayım biçimlerine örnek oluşturduğu söylenebilir (Görsel 1).

Sanatçının çalışmalarında genellikle kullandığı nesnelere süreç içinde değişim gösteren malzemelerdir. Sanatçının çalışmalarında kullandığı malzemelerinin doğası gereği, kimyasal reaksiyon, fermantasyonlarla renk değiştirmeye, kurumaya ve çürümeye başlar. Dolayısıyla sabit ve bitmiş değildir. *Küvet* isimli çalışmaya bakıldığında, 1920'lerden kalma, tasarımında Art Nouveau'nun hafif izleri olan bir endüstriyel ürün, ev eşyası olduğu görülür. Beuys'un 1950 yılında yapmış olduğu çizimle birlikte değerlendirildiğinde "*Küvet*" isimli çalışmanın kendi belleğinden yola çıkarak gerçekleştirdiği çalışmalardan biri olduğu söylenebilir (Görsel 2).

Aynı zamanda Beuys da Caroline Tisdall ile yaptığı bir röportajda "*Küvet*" isimli çalışması ile kendi yaşamını, çocukluğundaki duygusunu ve deneyimini hatırladığını söylemiştir. Ancak bu otobiyografik mesele sanatçı için sadece dış dünyadan, somut bir nesnenin manevi bir doğa enerjisi ile donatılmış haline dikkat çekmesi, nesnenin geleneksel estetik anlayışından ziyade onun geçirmiş olduğu dönüşümle ilgilenmesi için bir anahtar işlevi görmüştür. Hacimli sert bir nesne olan küvette ilk olarak bütünü yara karakterini gördüğünü belirten sanatçı, yapışkan



Görsel 1. Joseph Beuys, "Badewanne- Küvet", 1960, Beyaz Emaye, Yapışkan Sıva, Yapışkan Bant, Gazlı Bez, Gres, Yağlı Boya, Bakır Tel, Küvetin Alt Rafında Kurşun Kalemle "Joseph Beuys 1960" Yazısı, Lothar Schirmer Koleksiyonu, Münih.

sıvalar ve gazlı bezle bu nesnenin diri, canlı ama yaralı olduğu izlenimini verdiğini söyler. Ancak aynı zamanda çocuk küveti olduğu için doğum ve yaşam ile de bağlantısını kurduğunu belirtir. Küvetin içine yerleştirdiği bir başka nesne ise yağdır. Dışardan tepkimelerle şekil değiştirebilen organik nesne olan yağ ise dünyayı şekillendiren bir el gibi oraya yerleştirmiştir. Temizlenme aracı olarak kullanılan küvetin içine aynı zamanda elektriği iletmede kullanılan bakır teli yerleştirerek yaşamla duygusal anlamda tezatlık oluşturduğunu ve ölüm meselesini de nesneye yüklediğini anlatır. Bu çalışmayı gören izleyicilerden genellikle “Beuys sanırım çok sıcak suda yıkanmış” şeklinde yorumlar aldığını, aslında bu tür söylemlerin çalışmanın derin köklerine ve bazı bilinçsiz gerçeklerine işaret ettiğinden bahseder. Kişisel geçmişini araç olarak kullandığını fakat “*Küvet*” i bir tür kendini yansıtmaya olarak yorumlamanın yanlış olduğunu, bunun hazır yapılmış nesneyle de bir ilgisinin olmadığını, asıl vurgunun nesne ile özne ilişkisinin anlamlandırılması olduğunu altını çizer (http-5). Beuys kullandığı malzemelerle izleyiciler arasında tartışma başlatmaya çalıştığını belirtir. Bu malzemeleri gören kişilerin



Görsel 2. Joseph Beuys, *Çocuğunu Yıkayan Kadın*, 1950, *Bir Davulun Yırtık Kabuğundaki Grafite*, 58,5 X 29 Cm, Lothar Schirmer Koleksiyonu, Münih.

tepkilerinden bahseder. Bazı izleyicilerin gülmeye, bazılarının sinirlenmeye ve hatta çalışmayı yok etmeye kadar gittiğini anlatır. Bu sebeple Beuys için kullandığı malzemeler, motive edici bir faktör; çalışmalarının sosyal ve ilişkisel bileşeniydi. Sanatın sosyal yanına yaptığı vurgu politik ve ontolojiktir. 1969 yılında Willoughby Sharp ile yaptığı bir röportajda artık nesnelerin onun için çok da önemli olmadığını asıl meselesinin maddenin kökeninde, arkasındaki düşüncede olduğunu belirtir (http-6). Sanatçının 1970’li yıllarda ortaya koyduğu bu düşünme eylemi Foucault’un 1983’te Berkeley California Üniversitesi’nde verdiği konferansında *Kendilik Pratiklerini* analiz etmede kullandığı, Kantçı anlamda düşünmek ile benzerlik göstermektedir.

Foucault düşünce ile sadece felsefe ya da bilimsel bilgiyi değil, insanın “kendi davranışlarına verdikleri anlam, kendi davranışlarını genel stratejilerle nasıl bütünleştirdikleri, farklı pratiklerinde, kurumlarında, modellerinde ya da davranışlarında tanıdıkları, kabul ettikleri rasyonalite” tipini kastetmektedir (Foucault, 2020: 79). Beuys da *Genişletilmiş Sanat ve Sosyal Heykel* kavramında düşüncenin, niyetin, fikrin dönüşümünden, şekil almasından bahseder ve bu yüzden insanın plastik olduğunu düşünür. “Çünkü plastik; ‘biçim alan,’ ‘biçim verilebilen,’ ‘değişebilen’ demektir. Bu bağlamda, bir bütün olarak –düşüncesiyle, sesiyle, devinimiyle, bakışıyla- insan plastiktir, yoğrumsaldır.” Düşünme eylemi başladığında değişim ve dönüşüm başlamaktadır (Yılmaz, 2006: 274). Bahsedilen düşünce eylemlerinin kişinin hali hazırdaki kimliğinden çıkıp kendini dönüştürmesi, değiştirmesine olanak sağlayan egzersizler olduğu söylenebilir. Ayrıca her insanın kendisiyle kurduğu ilişkide düşünme eylemi kişiye göre farklılık ve değişim gösterebileceğinden Foucault’nun kendilik pratiklerinde olduğu gibi Beuys’un *Sosyal Heykeli*’nde de, her bireyin kendisiyle ilişkisi herkes için ideal ölçüde olmayacağından felsefi

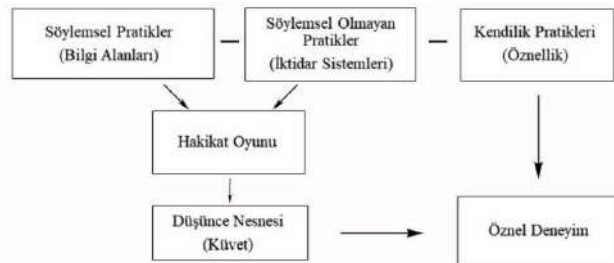
bağlamda evrensel özelliği olmadığı söylenebilir. İnsan düşüncesini ve buna bağlı olarak eylemini değiştirebilir. Düşünme dili etkiler o halde yeni kurulan dil hem bulunduğu alanı hem de diğer insanları etkilediği için Beuys'un 1970'li yıllarda geliştirdiği *Sosyal Heykel* kavramı, sanatın kolektifte nasıl bir etkiye sahip olduğunu da belirtmektedir. Geliştirdiği *Sosyal Heykel* teorisine göre, insanlar düşüncesiyle toplumun şeklini değiştirebiliyorsa o zaman toplum bir heykeldir ve buna katılan herkes sanatçı olma potansiyeline sahiptir. Ayrıca Foucault' un sorusunu da hatırlayacak olursak "Neden bu lamba ya da şu bina bir sanat eseri olabilsin de, benim yaşamım olamasın?" (Foucault, 1987: 19-20).

Beuys'un çalışmasını, yapmış olduğu açıklamaları referans olarak Foucault' un 1970'lerde kullanmaya başladığı sorunsallaştırma kavramıyla incelemek, sanatçının *Küvet*'i düşünce nesnesi haline getirme sürecinin, dolayısıyla özneleşmenin ve özneleşmeyi mümkün kılan öznel deneyimin kurulma sürecinin de anlaşılmasına olanak sağlayacaktır (Şekil 1).

Ferda Keskin "Foucault ve Öznellik" adlı seminerinde, Foucault' ya göre sorunsallaştırmanın bir süreç olduğunu belirtir. Bu sürecin bir şeyin söylemsel (bilgi alanları) ve söylemsel olmayan (iktidar sistemleri) pratikler tarafından alınması ve hakikat oyunlarına dâhil edilmek suretiyle düşünce nesnesine dönüşmesi olduğunu söyler. Hakikat oyunu demenin o şeyin belirli bir söyleme özgü kavramlarla düşünülmesi

ve önermelerin, hükümlerin kurulması anlamına geldiğini belirtir. Düşünce nesnesi haline gelmenin ise o davranış biçiminin artık öznel deneyim haline gelmesi demek olduğunu, öznel deneyimlerin insan davranışından hareketle ve insan davranışının çevresinde; bilgi, iktidar ve öznellik ekseninde kurulduğunu ifade eder. Keskin, öznelliğin Foucault' a göre bilgi ve iktidar eksenleri etrafında insanın kendi varlığı ile bilinç ilişkisi kurması ve kendi varlığını zihninde temsil etmesi anlamına geldiğini vurgular. Kendiliğin, bireysellik ya da kimlik denilen şeyin bu öznel deneyim alanlarında oluştuğuna işaret eder. Foucault'un felsefi kariyeri boyunca ilgilendiği meselenin öznel deneyimlerin tanımlanmış olduğu kimlikler ve bu kimliklerin öznesi konumuna geçmekle insanların kendisine koyduğu sınırlar olduğunu belirtir. Foucault'un düşüncesinde kimliklerin dayatmış olduğu sınırların evrensel, zorunlu, aşılabilir olmadığını aksine çalışmalarında bu kimliklerin tarihsel, olumsal yani zorunlu olmadığını ve aşılabilir olduğunu gösterdiğini vurgular (http-7).

Beuys'un sanat pratiklerine bu açıdan bakıldığında sanatçı izleyiciye sistemin kurmuş olduğu hakikat yerine kendi hakikat oyununu sağlayacak pratiklerin de var olabileceğini düşündürür. Sanatçının "yaşam ve ölüm, özne ile nesne, bilinç ile madde" arasında sanatı koyarak (Acar, 2016: 26) heykel kavramının anlamını genişlettiğini ve çalışmalarıyla bağlantısını kurduğumuz kendilik pratikleri



Şekil 1. Küvet' in Düşünce Nesnesi Haline Gelmesi ve Öznel Deneyimin Kurulma Süreci.

olarak kavramsallaştırılan özneleşme sürecinin bu alanda gerçekleştiği söylenebilir. Dolayısıyla 1960'lı yıllardan itibaren toplumsal ve siyasi içerikli olan sanat anlayışı ve sanat pratiğinin (yerleştirme, performans ve aktivist sanat eylemleri) hepsi işaret ettiği alan üzerinden incelenebilir.



Görsel 3. Joseph Beuys, *Ölü Bir Tavşana İmgeler Nasıl Açıklanır?*, 1965, Düsseldorf.

Birçok seyirci ve düşünür tarafından eleştirilen sanatçı, 26 Kasım 1965' de Almanya'nın Düsseldorf şehrindeki Galerie Schmela galerisinde yaptığı "Ölü Tavşana İmgeler Nasıl Anlatılır" adlı eylemini galeri kapılarını içeriden kilitleyerek seyirciden uzak bir şekilde yapmış, izleyiciler üç saat süren eylemi galerinin penceresinden izlemiştir (Görsel 3). Performansı sırasında kullandığı sembolik dili çözümlemek sanatçının düşünce yapısının anlaşılması ve eylemin kendisinin daha rahat çözümlenebilmesi açısından önemlidir.

Rudolf Steiner'in fikirlerine uygun olarak, Beuys insanın içine işaret eden sol ayağının altına keçe, sert ve dışa dönük tarafı temsil eden sağ ayağının altına ise demir yerleştirir. Yalıtım maddesi olan, ısıyı koruyan keçe, enerji depolar. Metal ise depolanan enerjiyi iletir (http-8). Odanın duvarlarında resimler asılmış, yere ölü köknar ağacı serilmiştir. Köknar ağacı çoğu kültürde doğurganlık gücünü içinde barındıran, kutsal ağaçlardan biridir. Altın, güneşin etkisiyle

oluşmuş bir madendir. Bilge kişiler altının olabilecek en temiz kükürtten doğduğunu söyler. Batılı bir simyacı doğaya hiçbir müdahalede bulunulmasaydı doğa, bütün ürünleri ürettiği olarak yazar. Bu müdahale yüzünden doğa yapması gereken şeyleri yapamamış, olgunlaşma sürecini gerçekleştirememiş ve birçok metal üretmek zorunda kalmıştır. Sadece altın olgunlaşma sürecini gerçekleştirdiği için hakiki üretim olmuştur. Bu madenin soyluluğu olgunlaşmış olmasından kaynaklanır. Diğer metaller çığ, sıradandır. Altın, tinsel simgesellikle yüküldür. Ölümsüzlüğü mutlak özgürlüğü temsil eder. Özerkliğin ve egemenliğin simgesi olarak görülür (Eliade, 2003: 53-55). Başındaki bal ise Beuys şu şekilde açıklar: "Kafamdaki bal doğal olarak düşünceyle ilgili bir şeydir. İnsan kapasitesi bal vermek değil, düşünmektir- fikir vermektir. Bu şekilde düşüncenin ölümcül karakteri yeniden yaşatılır. Bal şüphesiz canlı bir maddedir. İnsan düşüncesi de yaşıyor olabilir" (http-8).

Altın olgunlaşma sürecini gerçekleştirmiş bir metalse bal da düşünce ise, Beuys'un burada kendisiyle etik bir ilişki içine girmeye çalıştığı ve olgun düşünce yapısına ulaşmaya çalıştığı yorumu yapılabilir. Kafasını bal ve altın varak ile kaplayan Beuys, kollarında ölü bir tavşanı tutar ve galerideki resimleri tavşana anlatır. Beuys ölü bir tavşanla diyalog halindedir. Sanatçı performansla ilgili vermiş olduğu röportajlarda tavşanın doğumla doğrudan bir ilgisi olduğunu söyler. Sanatçıya göre tavşan "...vücut bulmanın (incarnation) sembolüdür. Tavşan insanın sadece zihinsel olarak yaptığını gerçek dünyada yapar: Kendisini kazar, bir yapı kazar. Dünya içinde kendinde vücut bulur ve bu kendi başına önemlidir." Tavşanın ölü olmasının dil sorunu, insan ve hayvan bilinci ile ilgili kompleks bir yapı oluşturduğunu söyler. Diğer yandan ölü bir hayvanın çoğu insanın katı rasyonel düşüncesinden daha fazla sezgisel güce sahip olduğunu ve insanların bu katı, kısır düşünce yapısının eğitim ve politika gibi birçok alanda da ölümcül sonuçlarının olabileceğini belirtir (Aktaran: Ener Merdaner, 2016: 87-89).

Sanatçının açıklamalarında tıpkı bir şaman gibi insanın başına gelen olayların nedenini ve bunların ne gibi sonuçlara sebep olacağına dair ipuçları yer alır. Beuys'un tüm çalışmaları Donald Kuspit'in "Avangard Sanatçı Kültü"nde yorumladığı gibi izleyicilere yansıttığı şamanist şifa imajı üzerinden okunabilir (http-9). Ancak sanatçı sıkıntılarının önüne geçip insanların acılarını yatıştırmakla yükümlü olan bir şamanın şifacılığını üstlenmemektedir. Dolayısıyla sanatçının sadece dengede olmayan rasyonel düşünce yapısını sanat aracılığıyla işaret ederek gerisini kendiliğın teşekkülüne bıraktığı söylenebilir.

İkonografik detaylardan uzaklaşarak eylemin kendisi incelendiği zaman Beuys'un sadece yüzünü kimliği belli olmayacak şekilde kapattığı ve ölü bir hayvanla izleyicilerden uzak bir şekilde sohbet ettiği görülür. İlk olarak izleyiciyle arasına mesafe koyması ve çok fazla sembol kullanması sanatçının seyirciler üzerinde iktidar ve otorite kurmaya çalıştığı izlenimini verebilir. Ancak çalışmayı sadece eyleme odaklanarak Foucault'un tarif ettiği kendilik pratikleri ekseninde incelemek sanatçının yerleşik kimliğinden uzaklaşmaya ve kendisiyle kurduğu etik ilişki biçimini göstermeye çalıştığını da düşündürebilir.

Foucault *Öznenin Yorumbilgisi*'nde kişinin kendisiyle ilişkisinin insanı herhangi bir faaliyet biçimden uzaklaştırmasından ziyade gerçekleştirmiş olduğu bu etkinliklerle onu bu etkinliklerin öznesi olarak kuran şey arasında mesafe oluşturduğundan bahseder (Keskin, 2015: xiv). Dolayısıyla Beuys'un izleyiciyle arasına koyduğu mesafe ile kendisinin arasına koymuş olduğu mesafenin benzer olduğu söylenebilir. Yani sanatçının galeride başını örterek ölü bir hayvanla iletişim kurması, kendi sanatçı kimliğinden uzaklaşmaya, kendini tanımaya, sınımaya, sınırlarını aramaya ve bunları yapmaya çalışırken de başka bir bilinçte var olmaya çalıştığını düşündürür. Ayrıca Beuys'un röportajında insanların yaptığı zihinsel eylemi tavşanın kazı yapmasında, ölü dolayısıyla

hareketsiz olan hayvanda da insanların katı rasyonelliğini gördüğünü belirtmesi Foucault'un özneleşme sürecinde bahsettiği *iç-dış alternatifinin ötesine* geçilerek yapılan sınır-tutum ile benzerlik gösterir. Dünürün sınır-tutum olarak bahsettiği şey yasanın, toplumun, kategorize edilenin tahakkümüyle oluşturulan kimliğin sınırları ile bu sınırları değiştirmek için gösterilen çaba, eleştirel tutumdur (Foucault, 2005: 188). Burada amaç yeni bir düzen kurmak değil, tarihsel olarak koşullandırılan ve kurulan hakikatin getirdiği düşünme, yapma biçimlerinin dışına çıkarak başka birtakım pratiklerin de var olabileceğini göstermektir. Dolayısıyla Foucault'nun sınır tutum olarak bahsettiği eleştirel tutum aracılığıyla Beuys'un sanat pratiği özneliğın üretimiyle ilişkilendirilebilir.



Görsel 4. Joseph Beuys, *Infiltration Homogen für Konzertflügel - Kuyruklu Piyano için Homojen-İnfiltrasyon, En Büyük Çağdaş Besteci Thalidomide Çocuğudur, 1966, Deri, Keçe, Piyano, 152 x 240 cm, Düsseldorf.*

Beuys'un kendi yüzünü göstermekten kaçınarak yüzüne yumruk attığı *Felt TV - Keçe Televizyon* (1971) eylemi ve kafes benzeri bir alanda "Küçük John" isimli kır kurduyla paylaşarak gerçekleştirdiği, *Amerika'yı Seviyorum, Amerika'da Beni Seviyor* (1974) adlı performansının da bu duruma örnek oluşturduğu söylenebilir. Beuys 1966 yılında gerçekleştirdiği *Homojen Sızmış Konser Piyanosu, En Büyük Çağdaş Besteci Contergan Çocuğudur*² adlı çalışmasında bu sefer kuyruklu bir piyanoyu keçeyle kaplamıştır (Görsel 4). Sanatçı çalışmasıyla çocukların uzuvuz doğmasına

neden olan, politikayla iş birliği yapan, doktor ve bilim adamları hakkında konuşulması, tartışılması için izleyiciyi tetiklediğini şu ifadelerle belirtir:

“...piyanonun sesi susturulmuştur. Ses üretici bir enstrüman olan piyano çalınmadığında sessizdir ama hâlâ ses çıkarma potansiyeline de sahiptir. Fakat hiçbir ses çıkarma olanağı olmadığına sessizliğe mahkûm edilmiş demektir. Toplumun sessizliğinden ve evrimin bir sonraki adımını atamamasından doğan acil duruma işaret eden kızıl haç, yapıtın insanla ilişkisini kurar. Böylesi bir nesnenin amacı estetik bir ürün olmak değil, tartışma uyarıcı olmaktır. Bize insanlığın konuşmayı yavaş yavaş öğrenmek zorunda olduğunu bildirir. Her şey, olumsuz olan şeylerde, hatta dilin ötesindeki şeyler de ifade edilmelidir” (http-10).

Piyanonun insanın fiziksel olarak gözükmeyen ama içerde olan- tahakkümün, yasanın sesinden ayrı olarak var olan- “salt sesi” imlediği söylenebilir. Gözükmeyen ama insanın içinde bulunan “salt ses” eylem ve yanıt gerektirmekte, yok sayılanı hatta sayılmayanı sayıya getirmeye olanak sağlamaktadır. İdeolojik tahakküm ile özgür öznelliğin birlikte işlediğini düşündüğümüzde kişi salt sese yani “benliğin kendisine mal edemediği yabancı (ses) nüvesine sadakatle” bağlı kalarak, “kendini tanıyamadığı yaderk kırılmanın ta kendisinin peşinden giderek özne haline gelir.” İdeolojik ses, salt sesi tam anlamıyla susturamaz ve içeride olan iki ses arasındaki mesafe siyasa yer açar (Dolar, 2013: 125-126). Sanatçının piyano ile sesi kişileştirdiği, cisimleştirdiği ve suskun sese vücut vermiş olduğu söylenebilir. İzleyicileri suskun ses etrafında (piyano) onun boşluğunda düğümlendiği ve siyasal özneler olarak kendi yaşamlarının sorumluluklarını alabilmeleri için etik bir alan açtığı yorumu yapılabilir. Ancak Beuys’un, Alman Nazi askeri kimliği düşünülerek çalışmaları

değerlendirildiğinde, Benjamin Buchloh’un “Beuys: İdolün Alacakaranlığı” adlı makalesinde belirttiği gibi, sanatçının tarihsel gerçekleri kasıtlı olarak bulanıklaştırdığı ve böylece sorumluluktan kaçındığı yorumu da yapılabilir (http-11).

Beuys’un sanatsal yaklaşımı, geleneksel nesnelere enstalasyonlara ve performanslara ve ardından herkesi bir sanatçı olarak dahil eden *Sosyal Heykel* fikrine doğru gelişmiştir (http-12). Yerleştirme ve eylemlerinde izleyiciyi tetiklemeye çalışan sanatçı daha sonrasında bu yöntemi *Sosyal Heykel* kavramıyla birlikte toplumsal hayata uygulamıştır. Bu kavramla birlikte sanatçı, yaratıcı alanlarda sınırları ortadan kaldırmış, diyalog ve birlikteliği ön plana çıkarmıştır.

Beuys *Sosyal Heykel* kavramı ile herkesin sanatçı olabileceğini fakat bunun herkes tarafından inanılması gereken bir olgudan ziyade kendisinin ürettiği yapıtın bir sonucu olduğunu belirtmiştir (Mesch, 2021: 96). Bu düşüncesinin hayata geçmiş hali 1982 yılında Almanya’nın Kassel şehrinde gerçekleştirmiş olduğu 7000 Meşe projesinde görülmektedir. Sanatçı 7000 Meşe projesiyle endüstrileşme sonucu tahrip olan Kassel’ in ekolojisine dikkat çekmiş ve şehri ağaçlandırmayı amaçlamıştır. Meşenin yanına dikilecek olan 7000 bazalt sütunu Fridericianum müzenin önüne yığılmıştır. Bu durum şehrin bazı sakinleri, siyasi partiler ve şehir yönetimi tarafından hem şehrin görüntüsünü bozduğu için hem de ağaç dikiminin kentteki park yerlerine engel oluşturacağı düşüncesiyle çok fazla tartışma ve çatışmaya neden olmuştur³. Tüm tartışmalara rağmen 7000 Meşe projesi gerçekleştirilmiştir. Çünkü sanatçı düşüncesiyle bazı şehir sakinleri ile iletişimi sağlayabilmiş ve bu ilişkiyle ritmik bir davranış biçimi, eylem alanı oluşturabilmiştir.

Politikacılardan şehrin sakinlerine kadar birçok insanın gönüllü olarak katılmış olduğu projenin Kassel şehrine etkisi verilen örnekte görülmektedir (Görsel 5-6). “Tüm eylemlerinin

² Çalışma adı bkz: Jonathan Fineberg, 1940’tan Günümüze Sanat-Varlık Stratejileri: 222

³ <https://www.7000eichen.de/index.php?id=2> (Erişim Tarihi: 09.11.2022).221).

temel insan enerjileri kavramına dayandığını” belirten sanatçı, düşüncesiyle kentin inşa sürecinde enerji akışını başlatmıştır. Doğal dünyanın yanı sıra, insan ruhunu; gizemli ve anlamlı ilişkilerin yerini, sanatı aracılığıyla iletmeyi amaçlamıştır (http-13). Beuys düşüncesiyle kentin inşa sürecinde enerji akışını başlatmıştır. Caddelerin, sokakların nasıl olacağını belirleyen bilinçli hedefleri olan hiyerarşiler, bürokrasiler yerine “birçok bireyin faaliyeti sonucu kendiliğinden doğan, kendi kendine örgütlenmiş” (Landa, 2013: 33) heterojen kimlikler kendi kararıyla bu düşünce etrafında bir araya gelerek şehrin biçimini değiştirmiştir. Dolayısıyla farklı kesimlerin etkileşimiyle gerçekleşen proje insanların kendisini tanımladığı kimliğin eşğine çıkıp, daha iyi bir yaşam kurabilmek için başkalarıyla birlikte özgürleşme, özneleşme pratiklerine, bulunduğu sınır mekânın yeniden kurulabilmesine, dönüştürebilmesine yani varoluş estetiğine örnek oluşturmaktadır.

Sanatçının 1982 yılındaki 7000 meşe projesi ve bundan önce 1970’lerde Sosyal Heykel düşüncesi kapsamında geliştirmiş olduğu kurum merkezli projeleri kendi ifadesiyle: “...çoğunluğu oluşturan insanlarla dayanışmaya girmenin ilkesel olarak mümkün olduğu” düşüncesi etrafında geliyordu. 1967’deki Alman öğrenci partisi, 1972’deki Documenta’ da kurduğu Halk İnişiyatifiyle Doğrudan Demokrasi Ofisi ve 1977’deki Documenta’ da Özgür Uluslararası Üniversite’nin⁴ 100 günü ve buna bağlı İşyerinde

Bal Pompası isimli yerleştirmesi bu düşünce kapsamında gerçekleştirmiş olduğu projelerdir. Sanatçı bu forumları sanat kurumlarının, sergi mekânlarının, müzelerin içerisinde konumlandırarak kurumları toplumsal ve siyasi konuların ve “mümkün alternatiflerin” tartışıldığı, özgür düşünce alanlarına dönüştürmüştür (Mesch, 2021: 87).

Sanatçının kurum merkezli projelerinde insanlarla sürekli iletişimde olması ve siyasi tartışmalara girmesi “bilineni meşrulaştırmak yerine, nasıl ve nereye kadar farklı düşünmenin olanaklı olduğunu bilmek için girişimde” (Foucault, 2017: 121) bulunmasına, eleştirel düşüncenin eğitim biçimine, örnek oluşturmaktadır. Dolayısıyla “Öğretmenliğim en büyük eserimdir. Gerisi teferruattır, gösteriştir” (Richter, 2009: 16) diyen sanatçı öğrenme ve öğretme pratiklerini geleneksel akademi bağlamının dışına çıkarak sadece kurumda değil hayatının yani sanatının geneline yaymıştır.

Eğitimin karşılıklı olduğunu, sadece öğretmenden öğrenciye bir akışın olmadığını, öğretmenin de öğrenciden öğrendiğini belirten sanatçı, her yerde örneğin; iş yerlerinde, sokakta “alıcı/verici” ilişkisinin bu şekilde olması gerektiğinden ve bunu başarmanın bireylerin becerilerine bağlı olduğundan bahseder (Antmen, 2014: 212). Bu ilişki, iletişim ortamını ise büyük diyalog olarak tanımlar (http-13). Sanatçının yukarıda bahsedilen kurum merkezli projeleri iletişimin



Görsel 5. Ludwig-Mon-Strasse, Kassel, 1982/87.



Görsel 6. Ludwig-Mon-Strasse, Kassel, 2015.

⁴Beuys, 1972’de Düsseldorf Kunst Akademi’den kovulduktan sonra 1977’deki Documenta’ da kadın hakları, küresel politikalar, nükleer enerji, Kuzey İrlanda ve diğer güncel meseleler ile ilgili tartışmaların gerçekleştiği Özgür Uluslararası Üniversite’yi kurmuştur (Fineberg, 2014: 221).

geliştirilmesine yani büyük diyaloga yapılan bir davettir. Sanatçının açıklamalarından yola çıkarak burada kurulan diyalogu peşinden koşulması, gerçekleşmesi gereken bir idealden ziyade zaten hayatın içinde var olan iletişim biçimi olarak, Foucault'un çalışmalarındaki, etik anlayış üzerinden değerlendirebiliriz. Çünkü sanatçı hangi sosyal pratiklere, hayat formlarına angaje olmamız gerektiğini mutlaklaştırarak diyalogu bir tahakküm aracına dönüştürmez bunun yerine iletişimi, eylemi kolaylaştıran bir araç haline getirmeye çalışır. Dolayısıyla sanatçının araç olarak etiği kullandığı düşünülürse böyle bir tutuma sahip diyalogun "...çağdaş direniş formlarına, egemen sosyal düzenlemelere, çağdaş meydan okumalara katkıda" (Falzon, 2001: 10) bulunabileceği söylenebilir.

SONUÇ

Sanatçı çalışmalarında da görüldüğü gibi özne (sanatçı), nesne ve kendisini tanımladığı farklı kimlikler (öğretmen, siyasetçi, şaman) arasında geçiş sağlamaktadır. Bunlar arasındaki ilişki işlerinde farklılık gösterse de sanatçı ile diğer kimlikleri arasında duran kişinin kendisini gösterdiği yer özneleşme konumlarıdır (Acar, 2016: 24). Sanatçının temel motivasyonu arkaik kültürü ve arkaik kültürün sembolik imgelemine kendisine araç edinerek özneleşme süreci içinde eleştirel bir tutum yaratma çabasıdır. Başka bir ifadeyle Beuys'un çalışmaları kendisi ve ilişkiler üzerine düşünen öznenin varoluş biçiminin sorgulandığı pratikler ve oluşumlar olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda Beuys sanatın geleneksel biçimlerini estetik, ekolojik, ekonomik ve felsefi yönlerini kapsayacak şekilde genişleterek sanat mekanlarında, toplum hakkında, eleştirel düşünmenin yolunu açmış ve sanatta farklı sosyal düşünce ve davranış kalıplarının olabileceğini göstermeye çalışmıştır. Bu yaklaşım sanatın çevreyi ve insanı biçimlendirebilen hem doğada hem de toplumda etkili olmaya çalışan bir karşı tutumu ifade etmektedir. Şimdi üzerinde yeniyi önermesi, düşünmesi, toplumsal muhalefetle

arasındaki ilişkiyi ve toplumsal direnç noktasını gösterir.

Beuys, sanat pratiğinin sınırlarını aşarak döneminde "sanatın ne olduğu sorusu üzerine bir kalkışma olan avangard düşüncenin" (Acar, 2016: 24) önemli isimlerinden biri olmuştur. Ayrıca günümüzde *Genişletilmiş Sanat* anlayışı ve sosyal etkileşimi merkeze alan *Sosyal Heykel* kavramının, kolektif sanat uygulamalarına, yeni tip kamusalığa, sosyal mekanlara, inisiyatiflere ve proje temelli güncel sanat uygulamalarına olan etkisi de görülmektedir. Sosyo-politik meselelere odaklanan, mekanın dönüşümünü ve izleyicinin etkileşimini amaçlayan bu performansların, kendisini yerleşik özne konumlarından arındırabildiği ölçüde, "kendisine, başkalarına ve dünyaya karşı yeni bir tutum" oluşturabildiği ve etik bir alan açmayı sağlayabildiği, özneleşme süreçleri olduğu söylenebilir.

KAYNAKLAR

- Acar, B. (2016). *Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa İle Sanat Üzerine Konuşmalar*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Antmen, A. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Cevizci A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları
- Dolar, M. (2013). *Sahibinin Sesi*. (Çev. B. E. Aksoy). İstanbul: Metis Yayıncılık
- Eliade M. (2003). *Demirciler ve Simyacılar*. (Çev. M. E. Özcan). İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Fanzon C. (2001). *Foucault ve Sosyal Diyalog- Parçalanmanın Ötesi*. (Çev. H. Arslan). İstanbul: Paradigma Yayınları
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat-Varlık Stratejileri*. (Çev. S. Atay-Eskier, E. Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları
- Foucault, M. (1987). *Söylemin Düzeni*. (Çev. T. Ilgaz). İstanbul: Hil Yayın
- Foucault, M. (2005). *Özne ve İktidar*. (Çev. I. Ergüden, O. Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Foucault, M. (2015). *Öznenin Yorumbilgisi*. (Çev. F. Keskin). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Foucault, M. (2017). *Cinselliğin Tarihi*. (Çev. H. Uğur, Tanrıöver). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Foucault, M. (2020). *Eleştiri Nedir? Kendilik Kültürü*. (Çev. M. Erşen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Landa De. M. (2013). *Çizgisel Olmayan Tarih*. (Çev. E. Kılıç). İstanbul: Metis Yayınları
- Merdaner, E. (2016). *Joseph Beuys*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Mesch, C. (2021). *Joseph Beuys*. (Çev. E. Ayvaz). İstanbul: Arter Yayınları
- Urhan, V. (2013). *Michel Foucault ve Düşünce Sistemleri Tarihi: Arkeoloji, Soykütüğü, Etik*. İstanbul: Say Yayınları
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi

İnternet Kaynakları

- http1. Prof. Dr. Marcus Graf. (Şubat 2021). 100 Yıl Beuys- Joseph Beuys Üzerine-
Web: <https://www.youtube.com/watch?v=60rhehrU1X4>. (Erişim Tarihi: 08.11.2022).
- https2. Hüseyin Özcan Deniz (Ocak, 2019). *Politik Bir Direniş Olarak Etik: Michel Foucault*.
Web: <http://docplayer.biz.tr/137873872-Politik-bir-direnis-olarak-etik-michel-foucault.html>. (Erişim Tarihi: 09.11.2022).
- http3. Goethe Ankara (Haziran, 2021). *Joseph Beuys-Sanat ve Toplumsal Değişim Arasında- Necla Rüzgar ve Jochen Proehl ile sunum ve söyleşi*. Web: <https://www.youtube.com/watch?v=xLi52YARhww&t=972s>. (Erişim Tarihi: 10.10.2022).
- http4. <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/social-sculpture>. (Erişim Tarihi:09.11.2022).
- http5. Helmut Friedel, Lothar Schirmer. (Mayıs, 2013). *Lenbachhaus ve Lothar Schirmer Bağışında Joseph Beuys*.
Web: <https://docplayer.org/96798791-Joseph-beuys-im-lenbachhaus-und-schenkung-lothar-schirmer.html>. (Erişim Tarihi: 08.11.2022).
- http6. Lana Shafer Meador. *Joseph Beuys ve Martin Kippenberger: İlişkisel Estetiğe Farklı Yaklaşımlar*.
Web: <http://www.frenchandmichigan.com/reading/joseph-beuys-and-martin-kippenberger>. (Erişim Tarihi: 08.11.2022).
- http7. David Adams, (Şubat, 1998). *Kraliçe Arıdan Sosyal Heykele: Joseph Beuys'un SanatsalSimyası*. Web:https://www.researchgate.net/publication/303519332_From_Queen_Bee_to_Social_Sculpture_The_Artistic_Alchemy_of_Joseph_Beuys. (Erişim Tarihi: 09.10.2022).
- http8. Jan Verwoert. (Aralık, 2008). *The Boss: On the Unresolved Question of Authority in Joseph Beuys' Oeuvre and Public Image*.
Web: <https://www.e-flux.com/journal/01/68485/the-boss-on-the-unresolved-question-of-authority-in-joseph-beuys-oeuvre-and-public-image/>. (Erişim Tarihi: 02.03.2023).
- http9. Selin Arslan. (Şubat 27, 2018). *Piyano Parçasından Parçalanmış Piyanoya: Piyanonun Yersizyurtsuzlaşması*.
Web: <https://manifold.press/piyanonun-yersizyurtsuzlasmasi>. (Erişim Tarihi: 09.11.2022).
- http10. Benjamin HD Buchloh. (Ocak, 1980). *Beuys: İdolün Alacakaranlığı*.
Web: <https://www.artforum.com/print/198001/beuys-the-twilight-of-the-idol-35846>. (Erişim Tarihi: 01.03.2023).

http11. David Adams. (Haziran, 1992). Joseph Beuys: Radikal Ekolojinin Öncüsü. Web: https://www.researchgate.net/publication/232244041_Joseph_Beuys_Pioneer_of_a_Radical_Ecology. (Erişim Tarihi: 01.03.2023).

http12. Ali Artun. (Kasım, 2015). Joseph Beuys: Şaman mı, Şarlatan Mı? Web: <https://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-mi-sarlatan-mi/2677>. (Erişim Tarihi: 08.11.2022).

Görsel Kaynakları

Görsel 1. <https://docplayer.org/96798791-Joseph-beuys-im-lenbachhaus-und-schenkung-lothar-schirmer.html> (Erişim Tarihi: 17.02.2021).

Görsel 2. <https://docplayer.org/96798791-Joseph-beuys-im-lenbachhaus-und-schenkung-lothar-schirmer.html> (Erişim Tarihi: 17.02.2021).

Görsel 3. https://www.youtube.com/watch?v=hI_7_MJY-48&t=21s (Erişim Tarihi: 17.02.2021).

Görsel 4. <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Object-EN/popup11.html> (Erişim Tarihi: 17.02.2021).

Görsel 5. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/100-jahre-joseph-beuys-wie-kassel-7000-eichen-bekam-17335900/so-sah-sie-vorher-aus-die-17338285.html> (Erişim Tarihi: 17.02.2021).

Görsel 6. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/100-jahre-joseph-beuys-wie-kassel-7000-eichen-bekam-17335900/danke-herr-> (Erişim Tarihi: 17.02.2021).