SANAT YAZILARI, 2022; (47): 489-500 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

ERNST MACH FELSEFESİ BAĞLAMINDA JOSEPH BEUYS: ÖLÜ BİR TAVŞANA RESİMLER NASIL AÇIKLANIR? AKSİYONU[1]

JOSEPH BEUYS IN THE CONTEXT OF THE ERNST MACH: HOW TO EXPLAIN PICTURES TO A DEAD HARE?

RANA HÜMEYRA MÜJDE
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı
ranamujde@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-6033-8300

Öz: *Ernst Mach nesneyi, bir duyumlar sentezi olarak tanımlamıştır. Mach'ın nesne yorumunda nesnenin değişken niteliklerinin tanımlanması, öznenin duyu verileri aracılığı ile kavraması sonucu mümkün olmuştur. Mach'ın kuramı, maddesel dış dünya olgularının duyu komplekslerinden meydana geldiğini savunan subjektif bir varlık yorumunu içermektedir. Benzer bir varlık yorumu Beuys'un kavram ve düşünceye dayalı sanat pratiğinde yer almaktadır. Sanatçı, materyalist dünyanın duyumsanabilir olgularını deneyimleri ile öznelleştirerek sanat eyleminin bir ürünü olarak kullanmıştır. Bu çalışmada Joseph Beuys, Ernst Mach felsefesi bağlamında değerlendirilmiş; sanatçının ikonografisi esas alınarak Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Açıklanır? isimli aksiyonunda yer edinen otobiyografik nesneler ve şamanik unsurlar analiz edilmiştir.*

Anahtar Sözcükler: *Ernst Mach, Joseph Beuys, Duyum, Algı, Şamanizm.*

[1] Makalede Araştırma ve Yayın Etiğine uyulmuştur.

GELİŞ TARİHİ: 19.04.2022 | **KABUL TARİHİ:** 11.10.2022

Abstract: *Ernst Mach defined the object as a synthesis of sensations. In Mach's interpretation of the object, the definition of the variable properties of the object became possible as a result of the subject's understanding through sensed data. Mach's theory includes a subjective interpretation of existence, which argues that material external world phenomena are composed of sensory complexes. A similar interpretation of existence takes place in Beuys' art practice based on the concept and thought. The artist has used the perceptible phenomena of the materialist world as a product of artistic action by subjecting them to his experiences. In this study, Joseph Beuys was evaluated in the context of Ernst Mach's philosophy; Based on the artist's iconography, the autobiographical objects and shamanic elements in his action How to Explain Pictures to a Dead Hare? were analyzed.*

Keywords: *Ernst Mach, Joseph Beuys, Sensation, Perception, Shamanism.*

Giriş

Joseph Beuys (1921-1986), *Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Açıklanır?* isimli aksiyonunda, deneyimleri sonucu kişiselleştirdiği anı nesneleri ile sembolik değere sahip bu nesnelerin otobiyografik referanslarına yer vermiştir. Beuys, tıpkı bir arkeolog gibi geçmiş yaşamına ait anı nesnelerini gün yüzüne çıkarmış ve eylemi ile bunu belgelemiştir. Onun teatral bir eyleme dönüştürdüğü aksiyonunda kullandığı nesnelerin hem maddesel gerçekliği hem de bu nesnelere yüklediği sembolik değerler, sanatçının fenomenal öznesi olduğu aksiyonu üzerine çok yönlü bir okuma yapılmasına imkan sağlamıştır. Sanatçının ikonografisindeki önemli bir nokta, yaşadığı uçak kazası sonrası onu tedavi eden yerli halk ile ilgili olarak aktardığı anıları olmuştur. Göstergesel elemanların kullanıldığı aksiyonunda Beuys, geçmişte edinilmiş deneyimlerin sonraki yaşantıda varlığı algılamada belirleyici bir unsur olarak görmüş ve anı nesnelerini sanat nesnelerine dönüştürmüştür. Beuys, yaşamında büyük bir değişim yaratan olaylar dizisini ve bununla ilişkili nesneler bütününü sanat pratiğine dahil etmiştir. Sanatçının ses ve düşünceyi de bir sanat nesnesi olarak kullandığı eyleminde, zihinsel bir tasarım öğesi gibi yorumlanabilen ve kişisel mitinin ürünü olarak anlamlandırdığı keçe, bal ve yaban tavşanı gibi birçok unsur yer almıştır. Fenomenal yaşantının bir parçası olan bu deneyim nesneleri zihinsel bir idealizasyon sonucu sanat yapıtına dönüştürülmüştür.

Duyusal uyaranların deneyimlenmesi ve duyular yolu ile edinilen izlenim anlamlarına gelen duyum kavramı, fizik ve felsefe alanlarında çalışmalar yürüten Ernst Mach (1838-1916) tarafından geliştirilmiştir. Ona göre tözsel bir varlık olan özne, dış dünya gerçekliklerini duyum elemanları aracılığı ile kavramaktadır. Ernst Mach, varlığın gerçekliğine ilişkin bilginin bilinç temelli bir yaklaşım ile elde edilebileceğini savunmuştur. Mach (1914, s. 12), duyum elemanlarından yoksun bir nesne tasarımının ve bilinçten bağımsız bir varlık kavrayışının mümkün olmadığını ileri sürmüş; bir şema ile deneyimleyen öznenin nesne ile kurduğu ilişki ölçüsünde onu anlamlandırmıştır (1914, s. 9). Onun materyalist dış dünyanın ancak özne tarafından duyumlar yolu ile kavrandığına dair görüşü, Beuys'un aksiyonunda anı nesneleri kullanımı ile doğrudan ilişkilidir. Beuys, çalışmalarında tıpkı Mach gibi nesnenin özne tarafından deneyimler yolu ile meydana getirildiğini ifade etmiştir. Her iki yaklaşım da nesnenin niteliksel elemanlarındaki değişimin nesneyi algılamada bir farklılık yaratmadığını çünkü maddesel dünyanın özne tarafından kavrandığını göstermektedir. Öte yandan Beuys'un tinsel olana yönelik inancı, Mach'ın deneyci yaklaşımına ters düşmektedir.

Ernst Mach ve Felsefi Yaklaşımı

Avusturya asıllı bilim insanı ve filozof Ernst Mach, fizik ve felsefe alanında yapmış olduğu çalışmalar ve geliştirdiği fikirler ile çağdaşlarını etkilemiş; Viyana Çevresi olarak adlandırılan ve mantıksal pozitivist görüşü savunan ekol gibi döneminin ilerisindeki akımlara öncülük etmiştir. Mach'ın diğer bir öncüsü olduğu, Alman filozof Richard Avenarius (1843-1896) tarafından geliştirilen ve pozitivizmin ikinci aşaması olan ampiriokritisizm bilgi ku-

ramı maddeyi duyu bileşimlerine indirgemektedir. Kuram, olgusal dünyanın duyuları meydana getirmediğini aksine bilgi nesnesinin duyu verilerinin bir çıktısı olduğunu, cisimlerin duyu verilerinden bağımsız olamayacağını ve bilginin duyum temelli deneyim ile sınırlı olduğunu ileri sürmüştür (Mach, 1914, s. 29).

Mach'a göre bir elemanlar bütünü olan duyum, özneye gerçekliği ve varlıklar dünyasını bildirir; özne, varlıkları duyumlar yoluyla kavrar ve duyum elemanlarının tümü nesneler dünyasını meydana getirir. Şey, madde denilen nesne, öznenin duyumlarından meydana gelen bir sentezdir (Tunalı, 2013, s. 20). Subjektif bir varlık anlayışına sahip olan Mach felsefesine göre duyum elemanlarından bağımsız bir nesne düşünülemez; dış dünya olguları ancak duyum elemanları ile kavranabilir ve bu alana ilişkin bilginin temelinde duyu kompleksleri yer alır. Bu sebeple Mach, fenomenal nesnenin maddesel gerçekliğini reddetmiş; nesneyi betimleyen niteliksel elemanlar değişse de nesneye karşı duyumun hep aynı kalacağını savunmuştur. Ona göre, nesnel gerçekliği reddedilen madde ancak duyu verileri tarafından fenomenlerin deneyimlenmesi sonucu oluşmaktadır. Dışsal uyaranların duyumlar aracılığı ile anlamlandırılması, nesneyi algılama, özne tarafından nesneye bireysel bir nitelik kazandırılması ve maddeyi kişiselleştirmesi ile sonuçlanmaktadır. Mach, dış dünyayı kavrama ve anlamlandırmada duyuları temel alarak nesnel gerçekliği duyu bileşimlerinin bir ürünü olarak görmüştür. Bu yaklaşım ise özneden bağımsız bir maddesel gerçekliğin reddine işaret etmektedir. Mach, aynı zamanda öznenin sahip olduğu bedenin de fiziksel dünyanın bir parçası olduğunu ifade etmiştir (1922, s. 254). Beden, tıpkı dış dünya elemanları gibi duyumlar kompleksinden meydana gelmiştir. Mach felsefesine göre beden, subjektif bir fenomen olan duyum elemanları tarafından deneyimlenmektedir.

İdealizm kavramı, önceleri düşüncenin üstünlüğünü ya da biricikliğini ifade etmek için kullanılan immateryalizm teriminin yerini almış; karşıt bir kuram olan materyalizmin maddenin varlığına inanma anlamı ise yerini maddenin üstünlüğüne veya maddeyi tek gerçek olarak kabul etmeye bırakmıştır (Bloch, 1993, s. 9). Mach, bu yaklaşıma karşı çıkarak çalışmalarında duyu verilerini temel almış ve beraberinde diyalektik materyalizm eleştirisinde bulunmuştur. Mach'ın anti realist görüşü, bilimin amacının dünyanın gözlemlenebilir yani duyu bileşimleri ile gerçekleşen varlık alanı deneyimine tabi olduğu bölümünün gerçek bir tanımını sağlamak olduğuna inanmaktadır (Okasha, 2016, s. 59). Buna karşın Mach felsefesi bilimin ilerleyişine karşı solipsist, öznelci ve metafizik temelli a priori bir önerme olmakla eleştirilmiştir (Lecourt, 2006; Lenin, 1977). Bu eleştirilerin temelinde Mach'ın dış dünya varlıklarını duyu komplekslerine indirgemesi ve bu bağlamda nesnenin niteliksel unsurlarını yok sayması yatmaktadır. Materyalist bilim dünyasının incelemeye tabi olan kısmının nesnel gerçeklik oluşu, Mach felsefesini metafizik bir önerme olarak nitelendirmiştir. Ayrıca Ego cogito dışında kalan tüm bilinçlerin maddesel gerçekliğinin reddedilmesi, Mach'ın solipsist biri olarak görülmesine neden olmuştur.

Joseph Beuys ve Anı Nesneleri

20. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa avangard sanatının ve Fluxus hareketinin önemli temsilcilerinden Alman heykeltıraş ve performans sanatçısı Joseph Beuys, geleneksel sanat anlayışının dışına taşarak malzeme ile kurduğu ilişki sebebi ile çağdaşlarından ayrılmıştır. Sanatçı, Şamanizm, simya ve ezoterizm üzerine okumalar yapmış; Steiner metinleri ile tanışmasının ardından antroposofi öğretisinden etkilenerek bunları sanat pratiğine dahil etmiştir.

Beuys, İkinci Dünya Savaşı sırasında, 1944'te Kırım'da gerçekleşen ve ağır bir şekilde yaralandığı uçak kazasına dek gönüllü olarak katıldığı Alman Hava Kuvvetleri'nde görev yapmıştır. Sanatçı, kaza sonrasında onu bulan Tatarlar tarafından vücut ısısını geri kazanması için içyağı ile kaplandığını ve ısıyı içeride tutmak için bir yalıtkan olarak kullandıkları keçeye sarıldığını aktarmıştır (Tisdall, 1979; akt. Thompson, 2011). Sağaltım eyleminin sonrasında keçe ve yağ gibi nesnelerin kullanımı sanatçının aksiyonlarında sıkça yinelenmiştir. Bu olayın üzerine sanat ve hayatı bütüncül bir yaklaşım ile ele alan Beuys, sanatı toplumu iyileştirici bir unsur olarak kullanmıştır. Rudolf Steiner'a göre (2006, s. 15) ancak yaşamı anlayan kimse uygulamalarında başarılı olabilir. Bu, Steiner öğretilerinden oldukça etkilenen Beuys'un sanat ve hayat birlikteliğine dair anlayışını açıklar niteliktedir.

Kendisini iyileştiren yerli halktan gördüğü Şamanizm, Beuys'un sanatında derin izler bırakmıştır. Sanatçının mistisizm ve spiritüalizm ile ilişkili olarak varlık tözünü maddesel olana indirgeyen materyalizm reddi, onun aksiyon ve çalışmalarında Şamanizm, ezoterizm ve doğanın simgesel ve mitsel yönü ile belirgin bir şekilde görülmektedir. Beuys'un uçak kazası ile başından aldığı ağır yara, aynı zamanda sanatçının Alman kimliğine ve bir insan olarak savaş ile ilgili yaşadığı suçluluk duygusuna dair de bir metafordur (Alptekin, 1991, s. 6). Savaşın Beuys'un bedeninde ve zihninde yaratmış olduğu yıkıcı travma, sanatçı tarafından aksiyonlarında kullanılmak üzere yapıcı bir unsura dönüştürülmüştür.

Kazanın ardından Beuys'u yaralı halde bulan ve onu iyileştirmeye çalışan Tatarlar tarafından, sanatçıyı dış etkenlerden korumak için bedenine sarılan ve ısıl enerjiyi depolayan bir yapıya sahip keçe ile kaotik formlu içyağı ancak duyu elemanları aracılığı ile algılanabilir unsurlardır. Beuys, kullandığı nesnelerin maddesel gerçekliği bir yana, sanatında bu nesnelere dair izlenimlerine de yer vermiştir. Bunlardan biri, sanatçının 1942'den sonra keçe yapımında kullanılmak üzere Almanlara ait fabrikalara Holokost kurbanlarının saçlarının gönderilmesi öğrenimidir (Carnell, 2010, s. 254-255). Beuys'un yaşanan bu felaket üzerine duyduğu derin üzüntü, sanatçının kişisel mitinde geniş yer edinen keçenin farklı bağlamlarda değerlendirilmesini ve bu deneyim nesnesine ilişkin çok yönlü bir okuma yapılmasını mümkün kılmıştır.

Maddesel varlık alanı hakkında özneye bilgi sağlayan saf algı, geçmişte edinilmiş deneyimin etkisi ile sahip olduğu rasyonel gerçeklikten soyutlanarak tinsel perspektife sahip saf bellek ile ilişkilendirilir; tümüyle bilinçli algıya sahip özne, ben tarafından ayrımı yapılan

materyalizm-tinselcilik ikiliğine son verir. Bergson'a göre (2007, s. 27) anılara bulanmamış algı yoktur ve geçmiş deneyimlerin ham duyu verilerine eklenmesi ile bu anılar kişinin gerçek algılarını yerinden eder. Bir başka deyişle Beuys'un belleğinde yer alan anıları onun maddeye dair algısını etkiler ve maddeden çekip çıkarılan öznel tasarım sanatçı biyografisinin temelini oluşturur. Böylece Beuys, kişisel mitini yaratmış olur.

Beuys 26 Kasım 1965 tarihinde Düsseldorf'ta bulunan Galerie Schmela'da gerçekleştirdiği ve medyada geniş yankı bulan aksiyonunda kendisi ile özdeşleşen keçe şapkasını kullanmamıştır. Görsel 1'de verilmiş olan örnekte görüldüğü gibi sanatçı, aksiyonun başlangıcında galerinin bir köşesinde başı bal ile kaplanmış ve üzeri altın yaldız ile çevrelenmiş halde tek bacağı keçeye sarılı bir taburenin üzerinde kucağında ölü bir yaban tavşanı ile oturmaktadır. Beuys daha sonra ayağa kalkarak büyük bir özenle kavradığı yaban tavşanı ile galeri mekanında sakince dolaşır. Sanatçı dolaştığı sırada bazen bu eylemi yarıda keserek kucağında dikkatle tutmaya devam ettiği tavşan ile galerinin ortasında bulunan ve yaban tavşanının yaşamını temsil eden solmuş bir köknar ağacının üzerinden atlamıştır (Stachelhaus, 1991, s. 135; akt. Carnell, 2010, s. 250-259). Aksiyon, Beuys'un üç saatin sonunda yerine oturması ile tamamlanmış; bu süreçte galeriye alınmayan ve içerideki hareketliliği ancak camdan izleyebilen alımlayıcılar, aksiyon sonunda galeri mekanına girebilmişlerdir.



Görsel 1. Joseph Beuys, 1965, Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Açıklanır? / Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt? Performans. WELT. Erişim: 07.02.2022. https://bit.ly/3p16lxv

Geçirdiği uçak kazasının bir sonucu olarak 1960 sonrasında, kullandığı diğer materyallerin yanı sıra özellikle emicilik özellikli bir yalıtım öğesi olan keçe kullanımının Beuys'un sanatında tekrar eden bir nesne olduğu görülmektedir. Deneyimler sonucu anlamlandırılarak kişiselleştirilmiş bu nesne, sanatçının duyu verileri ile algıladığı maddesel dünyanın idealist bir önermesi olarak ifade edilmiştir. Sanatçının otobiyografisinde yer alan bir diğer unsur ise yaban tavşanıdır. Beuys, sanatında yaban tavşanının yalnızca bedenini kullanmamış, yüzey üzerine gerçekleştirdiği birçok çalışmasında tavşanın kanından da yararlanmıştır. Henüz 1960'ların başında tavşan kanı ve boyanın karışımından elde ettiği bir renk olan Braunkreuz'u keşfetmiştir (Carnell, 2010, s. 251).

1960'ların ortalarından itibaren çizim pratiğini sonraki yıllarda gerçekleştireceği aksiyonlarının önemli bir bileşeni haline getiren Beuys'un arkasında galeri duvarına kabaca çerçevelenmiş halde asılmış kendi çizimleri yer almaktadır (Temkin, 1993, s. 27). Sanatçının yüksek bir konsantrasyon halinde kucağındaki yaban tavşanı ile galeri mekanında dolaşarak duvarlara estetik kaygıdan yoksun ve özensizce asılan çizimlerine tavşanın patilerini temas ettirmesi, aksiyonlarında neredeyse bir tema haline gelen insan ve hayvan ilişkisini doğrular. Sanatçı, aksiyonlarında yinelenen bir öğe olan hayvan figürü ile hem fiziksel hem de sözel bir iletişim kurmuştur. Öyle ki Martina Dobbe, Beuys'u dilin performatif gücüne güvenen bir sanatçı olarak nitelendirmiştir. (Dobbe, 2005, s. 34; akt. Schulze, 2021, s. 120). Sesi bir sanat nesnesi olarak kullanan sanatçı, aksiyonları ve çizimleri ile sanat nesnesi tanımını genişletmiş ve bu yönüyle çağına öncü olmuştur.



Görsel 2. Joseph Beuys, 1965, Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Açıklanır? / Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt? Performans. The Art Gallery of New South Wales. Erişim: 27.02.2022. https://bit.ly/3Hu5USC

Aksiyonda birbiri ile ilgisiz, dağınık halde bulunan nesneler bütünü görülmektedir (Görsel 2). Ancak sanatçı tarafından anlamlandırılan bu nesneler topluluğu ortak bir dil kullanmakta, bir amaca hizmet etmektedir. Sanatçının nesneleri görünenin ötesinde tinsel bir alana işaret etmektedir. Duyumlar yolu ile algıladığı maddesel bir gerçeklik olan nesne, sanatçının bu nesneye dair deneyimleri ile kurduğu ilişki sonucu öznel bir hal alır. Beuys, bu nesnelerin yanı sıra Mach'a göre (1976, s. 6) bir duyum öğesi olan ve kendisinin de plastik bir unsur olarak değerlendirdiği sesi kullanmış; eylem boyunca yaban tavşanı ile alçak sesle, anlaşılmaz bir biçimde konuşarak tavşanın patilerini resimlere dokundurmuştur. Beuys, bilinçli olarak hayvanları taklit ettiği sesleri, insanın ötesindeki diğer yaşam formlarıyla iletişime geçmenin bir yolu olarak görmüştür (Fineberg, 2014, s. 220). Duyu verilerine tabi

bir öğe olan ses kullanımı, Beuys'un yaban tavşanına fısıltıyla çalışmalarını açıklaması ile sınırlı kalmamıştır. Beuys'un sağ ayağının altında ayakkabısına bir ip ile bağlı demir plaka yerleştirilmiştir. Eylem boyunca ayakkabısına bağlı olan plaka, galeri mekanında tavşan ile dolaşırken yürüyüşünü güçleştirmiş ve düzensiz metalik sesler çıkarmıştır. Şamanizm'de demircinin bir şaman kadar değerli kabul edildiği bilinmektedir. Demirci, kötü ruhları uzaklaştırmak için sürekli olarak çalışmış ve gürültü yapmıştır (Popov, 1933, s. 258-260; akt. Eliade, 1999, s. 512). Sanatçının çıkartmış olduğu metalik sesler, demirciyi taklit etmektedir.

Şamanın esrime tekniği sayesinde gerçekleştirdiği öte dünya ile iletişim kurma eylemi, aynı sürecin bir parçası olan tenin boyanması ile başlamaktadır. Bu ritüel, hayaletlere özgü olduğu düşünülen beyaz rengi elde etmek üzere tenin külle veya bazı alkali metaller ile boyanması amacıyla yapılmıştır (Eliade, 1999, s. 89-90). Beuys'un aksiyonunda açıkça görülen esrime hali sanatçının eylem sürecindeki beden dilinin yanı sıra başına buladığı bal ve üzerini kapladığı altın yaldız ile de anlamlandırılmıştır. İlkel şamanik toplumlarda gerçekleştirilen ayinlerde ritüelin bir gerekliliği olarak şaman tarafından bir tür maske kullanıldığı ya da yüzün boyar malzeme ile kaplandığı bilinmektedir. Bu ritüellerde diğer yardımcı materyaller zaman zaman yer almazken, şaman kıyafetinin önemli bir parçası olan başlık daimi bir araç olarak kullanılmıştır (Donner, 1946, s. 227; akt. Eliade, 1999, s. 185). Kendisini şaman olarak stilize eden Beuys'un aksiyon boyunca başını çevreleyen ve görünürde bir başlık olarak kullandığı bal ve altından oluşan bütüncül organik yapı, sanatçı tarafından bir şaman kostümü gibi kullanılmıştır. Bu da aksiyonu modern şamanik bir eyleme dönüşmüştür. Ayrıca simya geleneğinden etkilenmiş olan Beuys, bu alanla ilişkili olarak altın yaldızı ve değişken formu sebebi ile kaotik yapıya sahip organik bir ürün olan balı, yaratıcı enerjiye dair bir metafor olarak kullanmıştır (Temkin, 1993, s. 54).

Aksiyonda, şamanın maddesel varlık dünyası ile öte dünya arasında bulunan düalist tavrını yansıtan Beuys, şamanın ruhlar ile iletişime geçme eylemini kucağında tuttuğu ölü yaban tavşanı ve beraberinde modern büyü malzemesi olarak kullandığı nesneler aracılığı ile gerçekleştirmiştir. Yaban tavşanı ile konuştuğu bu eyleminde şamanik ve şiirsel bir dil kullanan sanatçı, tümüyle odaklanmış, tıpkı şamanın eylemlerindeki trans haline benzer bir durumda bulunmuştur. Olgusal Dünyanın dışında öte dünya olarak adlandırılan alana ulaşabilen ruhsal varlıkların dünyevi formunu temsil etmek üzere kullanılan tavşan figürü, bir varoluş düzeyinden diğerine özgürce geçmektedir (Serota, 1974; akt. Fineberg, 2014). Beuys, burada yaban tavşanını yardımcı bir ruh gibi kullanarak maddesellikten yoksun bir alana ulaşmıştır. Bernice Rose'a göre (1993, s. 104) ise toprak ana ile ilişkili olan tavşan, yeniden doğmayı ve bununla birlikte vücut bulmayı temsil etmektedir. Beuys'un otobiyografisinde bir kırılma noktası olan uçak kazası anlatımında, sanatçının kaza öncesinde sahip olduğu Alman kimliğinin kazanın ardından yerini batı kültüründen uzak şaman kimliğine bıraktığı görülmektedir. Bu olay üzerine sanatçı, kendisini yaban tavşanı ile özdeşleştirmiştir.

Şamanın öte dünya ile gerçek ve doğrudan iletişim kurması ancak şamanın hayvan biçimli yardımcı ruhu ile mümkün olmaktadır; ritüel sırasında maske kullanan şaman, beden hareketleri ile hayvan taklidi yaparak duyu ötesi bir yapıya bürünmektedir (Eliade, 1999, s. 121). Aksiyonda insan ve hayvan arasındaki mistik etkileşimin ve şamanik unsurların yanı sıra Steiner öğretilerine dair simgesel yaklaşım da açıkça görülmektedir. Şamanizm'deki düalist görüşe benzer bir yaklaşıma sahip olan Steiner (2002, s. 33), duyusal dünyanın ötesinde duyuüstü bir gerçeklikten söz etmektedir; insanın maddesel dünya ve yaşam ile ilgili edindiği tüm bilginin ancak duyuüstü gerçeklik ile yanıtlanabileceğini savunmaktadır. Öte yandan Mach ise (1922, s. 266), duyu verilerinin soyutlanması yeni duyusal öğeleri meydana getirdiğinden yeni veriyi gerçek olarak kabul etmektedir; ona göre herhangi bir soyutlama belirli duyusal elemanların ortaya çıkmasına dayanmaktadır. Beuys'un duyu verilerinin işlenmesi ile geçmişte deneyimlediği nesneleri soyutlaması, sanatçının kişiselleştirdiği anı nesneleri ile gerçekleştirdiği aksiyonlarında açıkça görülmektedir. Bu soyutlamanın bir sonucu olarak kavramlar, duyumların meydana getirdiği yüksek ruhsal hallerdir (Tunalı, 2013, s. 25).

Beuys'un tıpkı bir şaman gibi esrime halinde gerçekleştirdiği aksiyonunda kullandığı nesneler, sanatçının yaşadığı uçak kazası sonrasında bu olaya dair zihninde yer edinen kavramlardan oluşmaktadır. Beuys, nesnenin niteliksel özellikleriyle değil, kendi yaşam deneyimleri bağlamındaki anlamlarıyla ilgilenmiştir (Lange, 1999, s. 131; akt. Dreyer, 2021, s. 282). Aksiyonlarında biyografisinde yer alan nesnelerin yanı sıra bedenini de materyal olarak kullanmış; sezgisel yaklaşımı ile fenomenal öznesi olduğu anılarını bu yolla belgelemiştir. Sanatçının sezgisel yaklaşımı, onun geçmiş anı ve deneyimlerinin yeniden kurgulandığı aksiyonlarında açıkça görülmektedir.

Denkel'e göre (2003, s. 41) düşünce, zihinsel bir işleyiş ve beynin yüksek işlevlerine bağlı bilinçli etkinlik anlamına gelir. Beuys ise düşüncenin plastik bir süreç olduğuna dair görüşü ile düşünceyi temel veya plastik bir basamak olarak betimler (Özgültekin, 1991, s. 22). Böylece maddesellikten yoksun ancak plastik bir unsur olarak değerlendirilen düşünce kavramı diğer varlık nesneleri ile birlikte yorumlanır. Geleneksel anlamda bilinen heykel kavramını Beuys'un sanatında görmek mümkün değildir; sanatçı düşünce ve sesi aksiyona, aksiyonu ise heykel nesnesine dönüştürmektedir (Beykal, 1991, s. 18-19). Kişisel miti ile düşünce etkinliğini nesneleştirerek bedeninin de bir parçası olduğu eylemlerinde sanatına nesne kıldığı yaşamını, biyografisinde yer alan unsurlar ile yeniden yorumlamaktadır. Beuys, şamanik ritüellerdeki fetiş nesneleri gibi kendisini de bir fetiş unsuru haline getirmiş ve aksiyonlarında kendisine bir iletişim nesnesi olarak yer vermiştir.

Bir başka açıdan değerlendirilecek olursa, Beuys'un eyleminin merkezinde yer alan tavşan, kendisinin de parçası olduğu ülkesinin savaş geçmişine bir işaret olarak okunabilir. 1945'te, Nazi rejimi döneminde askerler tarafından toplama kampından kaçmaya çalışan mahkumları ve Alman olmayan savaş esirlerini yakalamak için Hasenjagd "tavşan avı" ifadesi kullanıldığı bilinmektedir (Wegener, 2003). Beuys'un kucağında tuttuğu ölü tavşan,

sanatçı adına geçmişe dönük bir yüzleşmenin somut ürünü olarak yorumlanabilir. Sanatçının aksiyon sırasında alımlayıcıya yansıttığı mırıldanır halde içseli bulmaya dair sofuca tavrı, ülke tarihinde öteki olana yönelik av eylemini örtücü bir girişim olarak da değerlendirilebilir. Aynı dönemde Nazi rejimi tarafından ordunun zorlu savaş koşullarına dayanabilmesi ve sıcak kalması için Angora Projesi adlı bir program başlatılmıştır. Nazi birliklerinin kıyafetleri için kullanılan tavşan kürkü, hükümete ait kimi toplama kamplarında üretilen ve bakımı yapılan Angora tavşanlarından sağlanmıştır (Edwards, 2015). Tavşanlar ile mahkumlar ve savaş esirleri arasındaki yaşam standartları büyük ölçüde farklılık gösterse de aynı kamp sınırları içinde ortak bir alanı paylaşmışlardır. Beuys'un, kucağındaki tavşan ile alımlayıcıların aynı mekanı paylaşmasına müsaade etmemesi ve aksiyon boyunca galeri mekanına alınmayan alımlayıcıların aksiyonu perdeleri açılan galeri camından izleyebilmeleri bu bağlamda okunabilir. Tavşan kürkü, birçok farklı kaynağın yanı sıra ısıyı muhafaza eden ve yalıtkan bir tekstil ürünü olan keçe yapımında kaynak olarak kullanılmaktadır. Tüm bu bilgiler dahilinde Beuys'un aksiyonunda yer alan diğer elemanlara ek olarak tavşan figürü ile çok yönlü bir ilişki kurduğu görülmektedir.

Sonuç

Mach, maddeye ilişkin niteliksel elemanların değişken olgular olduğunu buna karşın özne tarafından kavranan dış dünya nesnelerinin bilen özne dahilinde değişkenlik göstermediğini savunmuştur. Ancak deneyimleyen öznede ortaya çıkan nesne tasarımı öznel olduğundan, bir diğeri tarafından aynı şekilde deneyimlenmesi mümkün değildir. Mach'ın duyuları temel alan ve varlık alanındaki tüm maddelerin duyular tarafından meydana getirilen subjektif öğeler olduğuna dair görüşü ile Beuys'un deneyimleri sonucu kişiselleştirdiği ve sembolik bir dile dönüştürdüğü anı nesnelerinin subjektif yorumu birbirleri ile doğrudan ilişkilidir. Her iki yaklaşım da maddenin nesnel gerçekliğinin üzerini örterek duyusal verileri ve buna bağlı olarak kişisel deneyimleri maddeyi tanımlama ve anlamlandırmada belirleyici bir unsur olarak değerlendirmiştir.

İki farklı bağlamda ele alınabilen varlık, bu bağlamlardan birinde öznenin dışında duyu verilerinden bağımsız bir gerçeklik iken diğer bağlamda bilinç etkinliklerine bağlı subjektif bir olgudur. Dış dünya nesnelerinin objektif gerçekliğini reddetmeyen, aynı zamanda bu nesnelerin özne tarafından algılanan ve anlamlandırılan fenomenal nesneler olduğunu kabul eden Beuys, şamanların benimsediği gibi düalist bir tavır sergilemiştir. Şaman ritüellerinden beslenen sanatçının sezgisel yaklaşımı Mach felsefesi ile örtüşmemektedir; Beuys, tıpkı Mach gibi dış dünyanın salt maddesel gerçekliğini öznel bir alanda değerlendirmiş ancak aksiyonunda Şamanizm'in geniş yer bulması varlık alanını oluşturan nesneleri mistik bir bağlamda yorumlamaya müsait kılmıştır.

Öznel tasarım nesneleri, duyu verileri ile algılanmakta ve deneyimler ile kişiselleşmektedir. Duyu elemanlarından bağımsız bir nesne tasarımı mümkün olmadığı gibi doğrudan duyu verileri ile ilişkili olarak algıdan yoksun bir özneden de söz edilemez. Bu bağlamda

Beuys'un, açıkça maddesel gerçekliğe sahip varlık nesnelerini deneyimleri doğrultusunda öznelleştirdiği görülmektedir. Beuys'un sanat eylemi, sanatçı olan özne ve sanat ürünü olan nesne arasındaki ilişkinin bir sonucudur. Bu doğrultuda aksiyonun temelde bir nesne yorumuna dayandığı söylenebilir. Sanatçı, deneyimlerinden elde ettiği duyu verileri ile sonraki yaşamında bu deneyimden kalan duyumlar aracılığıyla eylemlerini gerçekleştirmiş; sanatçının düalist kimliği nesneye kendi gerçekliğini aktarmasına imkan tanımıştır. Ben dünyası ve maddesel dünya ikiliğine karşı Beuys, bu iki alanı ortak bir dile indirgemiştir.

Kaynakça

Alptekin, Hüseyin. (1991). Şaman-Şair. *Joseph Beuys [Özel Sayı]. Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi,* 133, s. 6-7.

Bergson, Henri. (2007). *Madde ve Bellek.* (I. Ergüden, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Beykal, Canan. (1991). Beuys ve İnsan. *Joseph Beuys [Özel Sayı]. Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi,* 133, s. 18-19.

Bloch, Olivier. (1993). *Materyalizm.* (M. Küpçü, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Carnell, Simon. (2010). *Hare.* London: Reaktion Books.

Denkel, Arda. (2003). *Düşünceler ve Gerekçeler.* İstanbul: Doruk Yayımcılık.

Dreyer, Nike. (2021). Alchemie, Schamanismus, Volksglaube. *Joseph Beuys Handbuch, Leben-Werk-Wirkung*, s. 280-284.

Eliade, Mircea. (1999). *Şamanizm.* (İ. Birkan, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

Fineberg, Jonathan. (2014). Ellilerin Sonlarında Asyalı ve Avrupalı Avangartlar. *1940'tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri*, içinde (s. 218-223). (G. E. Yılmaz, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Lecourt, Dominique. (2006). *Bilim Felsefesi.* Ankara: Kültür Kitaplığı Dost Kitabevi Yayınları.

Lenin, Vladimir Ilyich. (1977). *Collected Works* (Cilt 14), (A. Fineberg, Çev.). Moskova: Progress Publishers.

Mach, Ernst. (1914). *The Analysis of Sensations, and The Relation of The Physical to The Psychical.* (C. M. Williams, Çev.). Chicago & London: The Open Court Publishing Company.

Mach, Ernst. (1922). *Die Analyse der Empfindungen.* Jena: Gustav Fischer.

Mach, Ernst. (1976). *Knowledge and Error: Sketches on the Psychology of Enquiry.* (Cilt 3). Brian McGuinness (Ed.). Dordrecht: D. Reidel Publishing Company.

Okasha, Samir. (2016). *Philosophy of Science: A Very Short Introduction.* Oxford: Oxford University Press.

Özgültekin, Bünyamin. (1991). Beuys'un Sosyal Plastiği. *Joseph Beuys [Özel Sayı]. Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, 133, s. 20-24.

Schulze, Nina. (2021). Kommunikation als Kunstform. *Joseph Beuys Handbuch, Leben-Werk-Wirkung*, s. 117-122.

Steiner, Rudolf. (2006). *Gizli Bilim, Dünya ve İnsan Evriminde Bugün ve Yarın, (Duyuüstü Davranışlar Nasıl Kazanılır?).* (A. Domeniconi, Çev.). İstanbul: Omega Yayınları.

Steiner, Rudolf. (2002). *Teozofi (Tanrısal Bilgelik), Duyuüstü Dünya Kavrayışına Giriş ve İnsanın Varoluş Nedeni.* (A. Domeniconi, Çev.). İstanbul: Omega Yayınları.

Temkin, A., Rose, B. (1993). *Thinking Is Form: The Drawings of Joseph Beuys.* New York: Thames and Hudson.

Tunalı, İsmail. (2013). *Felsefenin Işığında Modern Resim Modern Resimden Avangard Resme.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

İnternet Kaynakçası

Edwards, Stassa. (2015). Nazis Secretly Bred Angora Rabbits at Concentration Camps. *Atlas Obscura*. Erişim: 29.03.2022. https://www.atlasobscura.com/articles/nazis-secretly-bred-angora-rabbits-at-concentration-camps

Wegener, Tim. (2003). Die Celler "Hasenjagd". Darstellung, Erinnerung, Gedächtnis und Aufarbeitung. *Celle im Nationalsozialismus*. Erişim: 21.03.2022. http://www.celle-im-ns.de/texte/die-celler-hasenjagd-darstellung-erinnerung-gedaechtnis-und-aufarbeitung