

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Melis SUCUOĞLU

**FLUXUS BAĞLAMINDA HAZIR NESNE KULLANIMI
VE JOSEPH BEUYS ÖRNEĞİNDE ARAŞTIRILMASI**

Danışman

Prof. Sadettin SARI

Resim Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2014

Akdeniz Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğüne,

Melis SUCUOĞLU'nun bu çalışması, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalı
Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Fatih BAŞBUĞ

Üye (Danışman) : Prof. Sadettin SARI

Üye : Yrd. Doç. Dr. Ömer ZAIMOĞLU

Tez Konusu: **'Fluxus Bağlamında Hazır Nesne Kullanımı ve Joseph Beuys
Örneğinde Araştırılması'**

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Tez Savunma Tarihi : 13/01/2014

Mezuniyet Tarihi : .../.../2014

Doç. Dr. Abdullah KARAÇAĞ
Müdür

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak 'Fluxus bağlamında Hazır Nesne Kullanımı ve Joseph Beuys Örneğinde Araştırılması' adlı çalışmamın tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

13.01.2014

Melis SUCUOĞLU

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
RESİMLER LİSTESİ.....	iii
ÖZET.....	v
SUMMARY.....	vii
ÖNSÖZ.....	viii
GİRİŞ.....	1

I. BÖLÜM: TARİHSEL SÜREÇTE HAZIR NESNE KULLANIMI

1.1.1. Hazır Nesne.....	4
1.1.2. Marcel Duchamp ve Çalışmalarında Hazır Nesne Kullanımı.....	8

II. BÖLÜM: FLUXUS HAREKETİ

2.1.1. Fluxus Tarihçesi.....	24
2.1.2. Fluxus Hareketinde Hazır Nesne Kullanımı.....	35

III. BÖLÜM: JOSEPH BEUYS VE FLUXUS

3.1.1. Beuys ve Hayatı.....	40
3.1.2. Beuys ve Fluxus İlişkisi.....	46
3.1.3. Beuys'un Hazır Nesne Kullanımı ve Çalışmalarının Değerlendirilmesi....	59

SONUÇ.....	79
-------------------	-----------

KAYNAKLAR.....	81
-----------------------	-----------

RESİM DİZİN KAYNAKÇA.....	87
----------------------------------	-----------

ÖZGEÇMİŞ.....	90
----------------------	-----------

RESİMLER LİSTESİ**Sayfa No**

Resim 1: Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak, 1912.....	10
Resim 2: Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913.....	12
Resim 3: Marcel Duchamp, Kırık Kol, 1915.....	13
Resim 4: Marcel Duchamp. Eczane, 1914.....	13
Resim 5: Marcel Duchamp, Üç Standart Stopaj, 1913.....	14
Resim 6: Marcel Duchamp, Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Büyük Cam, 1915.....	15
Resim 7: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917.....	17
Resim 8: Sacré-Coeur Bazilikası, Montmartre.....	18
Resim 9: Marcel Duchamp, Şişe Kurutucusu, 1914.....	20
Resim 10: Marcel Duchamp, Fresh Widow.....	21
Resim 11: Marcel Duchamp, With hidden noise, 1916.....	22
Resim 12: Marcel Duchamp, Why not sneeze Rose Selavy, 1921.....	22
Resim 13: Emmett Williams, Alphabet Symphony, 1962.....	29
Resim 14: Alison Knowles, Proposition, 1962.....	29
Resim 15: Alison Knowles, Nivea Cream Piece, 1963.....	30
Resim 16: George Brecht, George Maciunas, cc V TRE (Fluxus gazetesi), 1964.....	31
Resim 17: George Brecht, Water Yam, 1963.....	31
Resim 18: Alison Knowles. Bean Rolls from Fluxkit. 1965.....	36
Resim 19: Ay-O, Tactile Box, 1964.....	36
Resim 20: Ben Vautier, Mystery box never to be opened, 1992.....	37
Resim 21: Ben Vautier, Flux Mystery Food, 1963.....	37
Resim 22: Alison Knowles, Clear Skies All Week, 2011.....	38
Resim 23: Daniel Spoerri, Eaten by Marcel Duchamp, 1964.....	38
Resim 24: Joseph Beuys, Table with Accumulator, 1958.....	52
Resim 25: Joseph Beuys, Lightning With Stag In Its Glare, 1958.....	53
Resim 26: Joseph Beuys, Küvet, 1960.....	55
Resim 27: Joseph Beuys, Lavanta Filtresi, 1961.....	56

Resim 28: Joseph Beuys, Fat Battery, 1963.....	57
Resim 29: Joseph Beuys, Yağ İskemlesi, 1964.....	58
Resim 30: Joseph Beuys, Infiltration for Piano, 1966.....	59
Resim 31: Joseph Beuys, Sealed letter, 1967.....	60
Resim 32: Joseph Beuys, Evervess II 1, 1968.....	60
Resim 33: Joseph Beuys, Earth Telephone, 1968.....	61
Resim 34: Joseph Beuys, Sürü, 1969.....	62
Resim 35: Joseph Beuys, Kızak, 1969.....	64
Resim 36: Joseph Beuys, Fat Corner, 1969.....	64
Resim 37: Joseph Beuys, Keçe Takım, 1970.....	65
Resim 38: Joseph Beuys, Keçe Televizyon, 1970.....	66
Resim 39: Joseph Beuys, Keçe Televizyon, 1970.....	66
Resim 40: Joseph Beuys, Woman, 1971.....	67
Resim 41: Joseph Beuys, I Know No Weekend, 1971.....	68
Resim 42: Joseph Beuys, For Foot Washing, 1971.....	68
Resim 43: Joseph Beuys, Süpürme, 1972.....	69
Resim 44: Joseph Beuys, Süpürme, 1972.....	70
Resim 45: Joseph Beuys, Yönlendirici Kuvvetler, 1974.....	71
Resim 46: Joseph Beuys, Telephone T R, 1974.....	72
Resim 47: Joseph Beuys, Bruno Corà-Tee, 1975.....	72
Resim 48: Joseph Beuys, Butter and Beeswax, 1975.....	73
Resim 49: Joseph Beuys, Terremoto, 1981.....	74
Resim 50: Joseph Beuys, Dumb Box, 1982.....	75
Resim 51: Joseph Beuys, Samuray Kılıcı, 1983.....	76
Resim 52: Joseph Beuys, Durum, 1985.....	76
Resim 53: Joseph Beuys, Capri Batterie, 1985.....	77

ÖZET

FLUXUS BAĞLAMINDA HAZIR NESNE KULLANIMI VE JOSEPH BEUYS ÖRNEĞİNDE ARAŞTIRILMASI

Melis SUCUOĞLU

Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Prof. Sadettin SARI

Ocak, 2014

Fluxus terimi 1961 yılında George Maciunas tarafından ortaya atılmıştır. Geleneksel anlamda bir akım olarak nitelendirilemeyen Fluxus ‘akış’ anlamına gelmektedir. Maciunas ’ın bir konferans dizisinin başlığı olarak seçtiği bu sözcük bir süre sonra sanatta yeni anlatım biçimleri arayışında olan Amerikalı, Avrupalı ve Japon sanatçıların bir arada şenlikler, olaylar, gösteriler ve yayınlardan oluşan çalışmalarıyla sanat hareketinin adı olmuştur.

Fluxus akımı günümüze değin etkilerini sürdürmekle birlikte 1962-1978 yılları arasında en etkin dönemlerini yaşamıştır. George Maciunas (Amerikan), Nam June Paik (Koreli), Joseph Beuys (Alman), John Cage (Amerikan), Wolf Vostell (Alman), Yoko Ono (Japon), Geoff Hendircks (Amerikan), Dick Higgins (İngiliz) gibi sanatçılar Fluxus’un temel ilkelerini biçimlendirmişlerdir. Fütürizm ve Dada gibi sanat akımlarından etkilenerek ve bu akımlardan izler taşıyarak oluşan Fluxus akımı kendilerini yeni bir Dada kulübü olarak nitelendirmekten kaçınmışlardır.

Fluxus’un amaçları arasında, insan kaynaklarının ve maddi kaynakların tüketimine durdeme arzusu vardır. Sanatın, sanatçı için geçim kaynağı ve sanatçıların egosunu beslemek amacıyla yapılmasına karşı durmuşlardır. Estetik kaygıları arka plana iten, daha çok işin felsefi yönünü ortaya koymaya çalışan avangard bir sanat akımı olmuştur. Sanatta ele

alınan malzemelerin ve yöntemlerin sınırlarını genişletmekte önemli bir rol oynamışlardır. Geleneksel sanat nesnesini benimsememiş, kalıcı olan yerine geçici olanı, bitmiş yapıt yerine süreci ve atık malzeme kullanımını benimsemişlerdir. Bu yüzden sanatçıların işlerini bugün daha çok fotoğraflarında izleyebiliyoruz.

Anahtar Kelimeler: Fluxus, Beuys, Duchamp, Hazır Nesne

SUMMARY**THE USE OF READY-MADE OBJECT IN THE CONTEXT OF FLUXUS
AND ITS INVESTIGATION RELATED WITH JOSEPH BEUYS****Melis SUCUOĞLU****Department of Painting Master Thesis****Advisor: Prof. Sadettin SARI****January, 2014**

The term Fluxus was first introduced by George Maciunas in 1961. Fluxus, which was usually not understood as a movement in the traditional sense, means 'flow'. Fluxus originally chosen as the title of a lecture series by Maciunas became the title of an art movement for American, European and Japanese artists who had been looking for new forms of expression in art that combines festivals, events, shows and publications.

Even though the effects of Fluxus has survived today, it had its peak between 1962-1978. Artists like George Maciunas (American), Nam June Paik (Korean), Joseph Beuys (German), John Cage (American), Wolf Vostell (German), Yoko Ono (Japanese), Geoff Hendircks (American) and Dick Higgins (British) were said to set up the fundament principles of the movement. Even though it was highly influenced by some other art movements such as Futurism and Dada, its members avoided to describe themselves barely as a new Dada club.

Among the objectives of Fluxus, there was a desire to stand against the consumption in terms of human and material resources. It can be said that they resisted to portray art as artists' livelihood or something to foster his ego. Fluxus has always become an avant-garde movement which sends the aesthetical concerns backward while simultaneously overemphasizing the philosophical aspects. It has played an important role in expanding

the limits of the material used as well as the methods. Its artists endeavored not to adopt traditional objects of art; they rather adopted what is temporary instead of that of permanent, process instead of the finished product and the wide usage of waste material. This is the reason why we trace the works of artists in photographs.

Keywords: Fluxus, Beuys, Duchamp, Ready-Made

ÖNSÖZ

1960'lı yıllar, özellikle Fluxus hareketi, o dönemdeki sanatsal anlayışı ve değişimi anlatmaktadır. Ortaya çıktığı yıllarda tamamen anlamsız ve saçma olarak yansıtılan, anlatmaya çalıştığı felsefi yaklaşım anlaşılammış olan bu hareket aslında ileriki dönemlerde yeni anlatım biçimleri ortaya çıkarmış sanatta büyük etkiler yaratmıştır. Sanatçıların yeni arayışlar içine girmesi, sanatı tüm topluma mal etme çabası, burjuvazi sisteme tamamıyla karşı çıkması, gündelik hayattaki nesnelere bile birer sanat nesnesine dönüştürülebilme durumunu kabul ettirmeye çalışması, sanatın devrimci nitelikli bir akımla karşı karşıya gelmesini sağlamıştır.

1960'lı yıllara gelene değin çeşitli akımların Fluxus hareketinin oluşum sürecini destekler nitelikte olduğu bilinmektedir. Bütün bu gelişim süreci, sanat kavramının tek bir alanda değil, bütün sanat dallarını ve sanatçıları bir araya toplayan, daha global diyebileceğimiz bir hareketin oluşmasını sağlamıştır. Bu araştırma neticesinde, hazır nesnenin ortaya çıkışı, Fluxus hareketi, Joseph Beuys ve eserlerindeki hazır nesne kullanımını incelenip araştırılmış, hazır nesnenin Fluxus üzerindeki etkilerinin anlaşılması sağlanmıştır. Sanatın, hazır nesne ile birlikte yeni anlatım yolları geliştirmesi, sanat üzerindeki değişen değerler ve dengeler araştırmanın önemini oluşturmaktadır. Fluxus hareketinin sanat tarihinde diğer akımlardan farklı bir yön izleyerek devrimci bir yapıya ve sanatı yermeye yönelik anlayışı, günümüz sanatının oluşum sürecini anlamamıza yardımcı olacaktır. Fluxus hareketi içinde yer alan sanatçı Joseph Beuys'un hazır nesne kapsamında çalışmaları biçimsel ve anlamsal olarak araştırılıp yorumlanmıştır. Bu çalışmanın yapılacak diğer araştırmalarda yardım sağlayacağı düşünülmektedir.

Bu çalışmanın oluşmasında bilgi ve tecrübelerini benimle paylaşan, motive edici yaklaşımları ile bana yardımcı olan, yönlendirmeleri ile yol gösteren danışmanım Prof. Sadettin SARI'ya teşekkürü bir borç bilirim. Çalışma boyunca daima yanımda hissettiğim ve hayatım boyunca her zaman bana destek olan aileme teşekkürlerimi sunarım.

Melis SUCUOĞLU

Ocak, 2014

GİRİŞ

Fluxus, bir sanat grubu olarak ortaya çıktığında 1960'lı yılların toplumsal ve sanatsal etkilerini üzerinde taşımaktadır. Şimdiye değin gelmiş geçmiş bütün akımlara karşı tepki oluşturmak üzere ortaya çıkmış bir akım özelliğini barındırır. Fluxus sanatçıları 'sanat karşıtı' bir tavır sergilemiş, geleneksel sanat formlarının tamamen dışına taşarak daha disiplinler arası bir anlayışı ortaya koymuştur. Sanat tarihinde; yüceltilmiş olan ve burjuvazi sistemin içine dâhil olan bütün akımlardan farklı olarak sanat tarihi ve akademik çalışmalara konu edilmek istenmeyen bu akım, devrimci bir hareket olarak sanat tarihinde yerini almıştır. Müzeleşmeye ve sanatın sadece galerilerde sergilenmesine tamamen karşı olmakla birlikte bu hareketin bütün eserleri çeşitli müzelerde ve galerilerde sergilenmektedir.

20. yy.'ın ilk yarısında sanat, Dada grubu ile birlikte yenilikçi yaklaşımlar sergileyen bir sürece girmiştir. Bu grup ile birlikte sanat çalışmalarını sürdüren Marcel Duchamp, bugün kavramsal sanat olarak adlandırılan anlayışın öncüsü olma özelliğini taşımaktadır. Bu dönem ile birlikte sanat tarihini değiştirme amacı olan çeşitli akımlar ortaya çıkmıştır. Biçimci yaklaşımdan çok, daha düşünsel bir anlayış ile çalışmalar üreten bu sanatçılar karşıtlıklardan, zıtlıklardan yararlanmış ve sisteme tamamen karşı bir tutum sergileyerek çeşitli eylemler ve sergiler gerçekleştirmişlerdir. Sistemin içine dahil olmaktan çok farklılaşma arayışında olmuşlardır. Sanat tarihini incelendiğinde Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm bu akımlar içinde gösterilebilir. Bu araştırma kapsamında ilk bölümde daha çok Dada hareketinde ismini duyuran Marcel Duchamp, onun hazır nesne eserleri ve hazır nesne kavramı değerlendirilmiştir.

Fluxus sanatçıları, gerçekte sanat diye bir şey olmadığını savunmuş ve kendilerini de sanatçı olarak adlandırmaktan kaçınmışlardır. Fluxus sanatçıları bu aykırı düşünceleri ile sanat kavramını tümünden yıkmayı başaramazlar ama bu bağlamda geleneksel sanattan uzaklaşıp daha felsefi bir yaklaşımı olan, bitmişlik yerine süreci ve anı önemseyen, günlük hayatı sanatın içine dâhil eden bir akım ortaya çıkarırlar. 1960 sonrası değişen sanat ortamında artık hazır nesne kullanımı yaygınlaşmaya başlamış ve Duchamp ile birlikte ortaya çıkan hazır nesne kullanımı Fluxus hareketinde belirli sanatçılar tarafından kendilerini ifade etme aracı olarak kullanılmaya devam etmiştir. Joseph Beuys, bu alanda kendini ifade eden sanatçılardan biridir. Yapmış olduğu performanslarından arda kalanlar

hazır nesne olarak birer enstalasyon çalışmasına dönmüştür. Beuys'un çalışmaları bugün çeşitli galerilerde görülmektedir.

Sanat tarihinde kırılma noktası olarak değerlendirilen, birçok eleştirmen tarafından sanatın sonu olarak adlandırılan bu akımların ortaya çıkışı devrimci sanat düşüncesinden hareketle oluşmuştur. Marcel Duchamp, Joseph Beuys ve onlarla birlikte birçok sanatçı bu tarihin kronolojisini oluşturmaktadır. Bu çalışmada araştırılan konu bağlamında ele alınabilecek çok sayıda sanatçı, eylem ve olaylar vardır. Fakat bu çalışma yukarıda ismi geçen sanatçılar ile birlikte sınırlandırılmıştır. Bu kişilerin araştırma konusu olan Fluxus'un oluşumunda, şekillenmesinde ve sanata bakışın değişime uğramasında çok daha fazla etkene sahip olduğu bilinmektedir.

Fluxus hareketi, global bir anlayışla tek bir bölgede sınırlı kalmamış Almanya, Amerika, Japonya'da etkilerini göstermiş ve çeşitli sanat dallarından ayırım yapmaksızın her sanatçıya yer vermiştir. Diğer sanat akımlarında olmadığı kadar kadın ve siyahî sanatçıları bünyesinde barındırmıştır. Her türlü eyleme ve sanat görüşüne açık bir yaklaşım ile düşüncenin ağıllıkta olduğu bir yapı sağlamışlardır.

Tez çalışmasının birinci bölümünde, 1960 sonrası sanatta, kavramları değiştiren, sanata yeni bir bakış açısı getiren ve yeni bir akımın başlangıcına n ayak olan Marcel Duchamp ve ortaya attığı hazır nesne kavramı araştırılmıştır. Marcel Duchamp'ın hazır nesne işleri analiz edilmiş, sanata getirdiği yenilikler değişen boyutlar araştırılmıştır.

Tez çalışmasının ikinci bölümünde, Fluxus akımının tarihsel süreçte oluşumu, George Maciunas'ın Fluxus grubunun oluşum sürecinden önce yapmış olduğu çalışmalar, grubun bir araya gelme süreci, kronolojik olarak yapmış oldukları performanslar, şenlikler ve eylemler araştırılmış, Fluxus'a bağlı olarak iş üreten sanatçıları tek tek ele almadan grubun genel tarihi ile incelenmiş ve Fluxus grubunda hazır nesne işleri ile var olan sanatçıların belirli işleri görselleri ile birlikte sunulmuştur.

Tez çalışmasının üçüncü bölümünde, Fluxus akımının en önemli isimlerinden biri olan Joseph Beuys ve hayatı, yaşamış olduğu dönem, hayatına sanat girmeden öncesi ve sonrası detaylı olarak anlatılmış, Fluxus grubu ile birlikte çalışmaya başlaması, yer almış olduğu belirli eylemler ve performanslar incelenmiş, Beuys'un hazır nesne ile olan ilişkisi

ve hazır nesneyi çalışmalarına dahil etme süreci araştırılmıştır. En son bölümde ele alınan çalışmaları sadece hazır nesne işleri ile sınırlandırılmıştır.

‘Fluxus Bağlamında Hazır Nesne Kullanımı Ve Joseph Beuys Örneğinde Araştırılması’ adlı tez çalışması hem kuramsal hem de uygulamalı olarak yürütülmüştür. Çalışma kapsamında Kavramsal Sanat ve Fluxus akımı hakkında kütüphane araştırması yapılmış, çeşitli kitaplardan, dergilerden, makalelerden ve daha önce yayımlanmış olan tezlerden kaynak olarak yardım alınmıştır. Gerekli literatürler taranmış, bulunan kaynaklardan konu ile ilgili alıntılar yapılmış, görseller açıklanmıştır. Farklı yazarlara ve görüşlere yer verilmiş, araştırılan sanatçıların görsellerine yer verilmiştir. Fluxus akımının tarihsel süreçte ele alınışı çeşitli eleştirilenlerin ve yazarların görüşleri katılarak desteklenmiş, Joseph Beuys ve eserleri yer yer birebir kendi ağzından açıklanmış, hazır nesne çalışmaları çeşitli kaynaklar ve kitaplar yardımı ile çözümlenmiştir. Geçmişten günümüze değin süregelen araştırmalar ve çalışma kapsamında çıkan haberler ve dergiler araştırılmıştır. Joseph Beuys ve hazır nesne kavramlarını ele alan, daha önce yapılmış olan tezler incelenmiş ve bu tezlerden işlerin yorumlanması ve açıklanması bakımından destek alınmıştır.

1.BÖLÜM

TARİHSEL SÜREÇTE HAZIR NESNE KULLANIMI

1.1.1. Hazır Nesne

Hazır nesne, benzeri olan objelerden ayrıştırılmış, üzerinde bir değişiklik yapılmaksızın veya sanatçının isteğine bağlı değişiklikler yapılarak ortaya çıkan endüstri ürünü objedir. Seri üretim olarak üretilen bütün malların içinden bir sanatçı tarafından sıyrılarak sanat yapıtı olarak sergilenmesidir.

Hazır nesnelere, buluntu nesnelere ‘güzellik’ ya da ‘teklik’ gibi niteliklerine karşı, sıradan, hiçbir özelliği olmayan seri üretim ürünleridir. Böyle bir nesne çevresinden soyutlandığında asıl işlevinden arındırılıp yeni bir ‘varoluşçu’ kimlik ve kendine özgü rahatsız edici bir değer kazanmaktadır. Aynı zamanda ready-made’lerin estetik değeri yoktur. Bu nitelikleriyle gerçeküstücü bir kavram olan buluntu nesnenin ayrımlanmaktadır (Şahiner, 2005)

İzleyici ürünü sanat olarak ciddiye aldığı an sıradanlığa düşer, izleyici onu sıradan bir nesne olarak gördüğü anda da ciddi sanat olur. İzleyici eleştirel yaklaştığı, hazır nesneyi sanat olmayan nesnelere düşünüp incelendiğinden daha yaratıcı bir biçimde düşünüp incelediği zaman sanat olmayan nesnelere biri haline gelir. Hazır-nesne daima izleyiciyi kandırır, izleyicinin getireceği yoruma üstün gelir. Bu özelliği ile de hiçbir toplumsal değeri olmadığını gösterir. Gerçekten de toplumsallaşmaya direnir. Anlaşılmazlığını korur. Absürd ve zevksizdir. İyi ve kötü zevkin ötesindedir, çünkü saçmadır, tuhaftır. Tıpkı sanatı estetikleştirme eğiliminde olan izleyicinin yaptığı gibi sanatı beğeni üzerinden algılamak onu yanlış algılamaktır (Kuspit, 2006, s,39).

Ne var ki, hazır nesneyi, yaratan zihinsel edimin sonucunu belirtmek için Andre Breton’un kullandığı ifade ile söyleyecek olursak, hazır nesneye ‘sanatın itibarı ve statüsü’ verilir verilmez kaçınılmaz olarak estetik duygu yaratır. Breton, Duchamp’ın sıradan bir nesneyi sanat eseri olarak ilan etmekle o nesneye bir nevi şövalye unvanı vermiş olduğunu, proleter nesneyi aristokrat bir nesneye dönüştürdüğünü, alt sınıftan üst sınıfa (daha doğrusu en üst sınıfa) atlatmış olduğunu belirtir. Bunun tam tersi de geçerli olabilir. Hazır-nesneyi yıkıcı, sanat karşıtı bir şey olarak düşünmek de bir o kadar anlam

taşıır: hazır-nesne, el yapımı, daha doğrusu, geleneksel el sanatı ürünü sanat nesnesiyle aynı düzeye getirilmektedir, böylece el yapımı sanayi eseri herhangi bir nesneye dönüşür. Yüksekte olan şey aşağıya indirilmekte, olağan üstü olan olağanlaştırılmakta, farklı olan aynılaştırılmaktadır. Değerlerin böylesine tersine çevrilmesi daha da ironiktir, çünkü hazır-nesne salt zihinsel emekle üretilirken sanat nesnesi hem fiziksel hem de zihinsel emekle üretilmektedir (Kuspit,2006 s, 38,39).

İlk olarak hazır nesnelere bir diğer adı ile 'ready made'ler Marcel Duchamp'ın 1913 yılında üretmiş olduğu bisiklet tekerleği ile ortaya çıkar. Sanatta estetik değerlere sahip çıkan ve daha klasik diyebileceğimiz yaklaşım, yerini kavramsal sanat diye adlandıracağımız bir akıma bırakır. Sanat artık daha düşünsel bir sürece girer. Düşünce, nesnenin önüne geçer ve somut bir hal alır.

1938 yılında Andre Breton ve Paul Eluard tarafından çıkartılan 'Dictionnaire Abrégé du Surréalisme', (Kısaltılmış Sürrealizm Sözlüğü) isimli sözlükte Marcel Duchamp tarafından; 'Sanatçı tarafından sadece seçilerek sanat nesnesi sıfatına terfi eden sıradan nesne' olarak tanımlanmıştı. Hazır nesnelere, buluntu nesne'lerin (found object) 'güzellik' ya da 'teklik' (unicum) gibi niteliklerine karşı, sıradan, hiçbir özelliği olmayan seri üretim ürünleriydi. Böyle bir nesne çevresinden soyutlandığında asıl işlevinden arındırılıyor ve biraz fetişist bir nitelikle yeni bir 'varoluşçu' kimlik ve kendine özgü rahatsız edici bir değer kazanıyordu. Aynı zamanda ready-made'lerin estetik değeri yoktu. Bu nitelikleriyle gerçeküstücü bir kavram olan buluntu nesne'den (objet trouvé) ayrımlanıyordu. Çünkü buluntu nesne (found object) rastlantısal estetik değeri için seçiliyordu. (Şahiner, Rıfat. Postavangart ve Hazır Yapım Sanat, Erişim tarihi: 11.12.2013, <http://pangorselkultur.wordpress.com>)

Hazır nesne estetik değerleri yıkan, güzelliğin ve çirkinliğin ötesine geçen nesnelere. Hazır nesne yeni bir değer üretmez, değerli bulunan bir nesneye yüklenen düşünsel anlamdır. Benzersiz değildir ve her yerde bulunabilen, bir sürü kopyası olan nesnelere. Duchamp'ın birçok çalışmasının kayıp olduğu ve şu an sergilenen eserlerin birer kopya olduğu bilinmektedir. Duchamp'a göre günlük yaşamın her hangi bir yerinde ihtiyaç duyulan nesnelere bir sanatçının onayı ile sanat eseri olarak kabul edilebilir. Üretilen hazır nesnelere, birinden öğrenilebilecek veya bir yetenekten doğan çalışmalar değildir. Sanatçının düşünsel süreci ve nesneye yüklediği anlam önemlidir.

Hazır yapıt'lar, dışavurumculuğun sayısız yaratımı gibi 'karşı sanat' olarak adlandırılmazlar, onları artistik tanımlaması içine almak gerekir. Anlamlandırılmalarına ilişkin yorumların fazlalığı ilgilerinin plastik olmaktan çok eleştirel ve felsefi olduğunu ortaya koymaktadır. Hazır yapıt, yeni bir değer üretmez. O değerli bulduğumuz her şeye karşı kullanılabilir bir silahtır (Paz, 2000, s.142).

Duchamp'ın 1917 yılında yapmış olduğu 'pisuar' işi o döneme damgasını vuran bir işti. Sanatta kırılma noktası olarak ifade edilen bu yapıtı o dönemde herhangi bir sanat kategorisi içinde tanımlamak çok zordu. Duchamp alışılmışın dışında bir pisuarı alıp ters çevirip seyircinin önüne koyuyordu. Heykel kavramı üzerinden değerlendirmek gerekirse sanat eserini yapılan bir şey olmaktan çıkarıyordu. Buradan hareketle, hiçbir kavrama sığmayan bu yapıtlara hazır nesne ismini buldu Duchamp ve yeni bir akımın başlamasının öncülüğünü etmiş oldu. Duchamp, çok sonraları şöyle diyecektir, 'Hazır yapıt sözcüğü o dönemde bana son derece zorunlu görünmüştü. Sanat yapıtı olmayan, eskiz de olmayan, sanat dünyasında kabul görmüş terimlerin hiçbirine uygun düşmeyen bu şeyleri çok iyi tanımlıyor gibiydi. İşte bu yüzden hazır yapıt sözcüğünü kullandım'(Heinich, 2000, s.191).

Aslında başka amaçlar için üretilmiş malzemeleri sanatsal bir bağlamda ilk kullanan şahsın Duchamp olmadığını biliyorsunuz. Ondan kısa bir süre önce, Picasso ve Braque, ilk kolaj denemelerinde gazete, hasır ve muşamba gibi seri üretim nesnelere kullanmış, bu nesnelere kendi bağlamlarından alıp sanat bağlamına sokmuşlardı. Bu elbette devrimci bir tavırdı. Yalnız, onların resimlerinde bu malzemeler kompozisyonun birer parçasıydı. Yani, diyelim ki kompozisyonda kırmızı bir renk gerekiyorsa, boyamak yerine kırmızı bir bez parçasını devreye sokuyor; ya da tersten giderek, üzerinde yazı ve fotoğraflar olan bir gazete parçasını yeni bir kompozisyonun başlangıcı yapıyorlardı (Yılmaz, 2006, s.119).

Bir nesnenin, 'şey'in yapıt haline gelmesi ancak bir sanatçıya, onun mevcudiyetine bağlıydı. Duchamp, pisuarı 'R. Mutt' sahte ismiyle bütünleştirirken sanatın bu anlamdaki metalaşmasına ve onu hazırlayan sanat-kapitalizm ilişkisine katı bir göndermede ve eleştiride bulunuyordu. Bu, 20. yüzyılın belki de en önemli çıkışlarından birisi olan ve bir akım olmaktan öte bir zihinsel durum ve kabul olarak da devam eden Dada anlayışının en

ileri noktasıydı (Kahraman, H. Bülent. Pisuar!ı Nereye Koymalı, Erişim Tarihi: 11.12.2013, <http://www.radikal.com.tr/>).

Sanat yapıtının ‘resim’ den çıkıp ‘iş’ e dönüşmesini sağlayan yapıt ‘Pisuar’ dır. Burjuva sanat beğenisini yeren bir üslup olarak anılır. Duchamp, sanata karşı gibi duran tavrıyla geleneksel ve alışlagelmiş bütün tavırları, hem ironi hem de yergi katarak hazır nesnelere dönüştürmüştür. Günümüzde hala hazır nesnelere yerini korumakta ve sanatçılara düşüncelerini ifade edebilmelerinin farklı bir yolunu ortaya koymalarında yardımcı olmaktadır.

1.1.2. Marcel Duchamp ve Çalışmalarında Hazır Nesne Kullanımı

Marcel Duchamp 28 Temmuz 1887 yılında Fransa Blainville-Crevon'da doğmuş 2 Ekim 1968 tarihinde Fransa Neuilly-sur-Seine'da hayata gözlerini yummuştur. Gerçek adı Henri Robert Marcel Duchamp olan sanatçı 20. yüzyılda Avrupa ve Kuzey Amerika'yı en fazla etkilemiş sanatçıların başında gelmektedir. (Marcel Duchamp, Erişim Tarihi: 15.12.2013, <http://www.nkfu.com/>). Gündelik nesnelere ve sanat arasındaki ayırımı ortadan kaldıran ressam estetik bütün değerlere karşı gelen ve sanatın devrimci bir nitelik kazanmasını sağlayan çalışmalar üretmiştir.

1904 yılında lise öğrenimini tamamlayan Duchamp Paris'e ağabeylerinin yanına giderek Julian akademisinde öğrenim görür. Sanat geleneği olan bir ailede büyür. Altı kardeşi olan Duchamp'ın diğer dört kardeşi de sanatçı olur. Ağabeyleri burada Duchamp'ın sanat ile ilgilenmesini destekler ve ona yardımcı olur. 1908 yılında Neuilly'e yerleşir ve 1913 yılına kadar burada yaşamını sürdürür. Burada yaşadığı yıllarda Courrier Français gazetesinde çalışır.

Deseni zayıf olduğu için 'Ecole Des Beaux Arts'ın sınavını kazanamayan Duchamp, bir yıl önce kaydolduğu Academie Julian'da ise sabahları bilardo salonuna gitmeyi atölyeye gitmeye tercih eder; resim eğitimi, askerliği oldubittiye getirmek için bir bahanedir zaten. Nitekim tıpkı diğer hobileri gibi, bir süre sonra resimden de sıkılıp, hayatı boyunca fırçayı eline almayacaktır. Durmadan tüttürdüğü havana purosunu ile dünyayı hafiflediği ölçüde mühim adam olmak onun değişmeyen yazgısıdır (Ergüven, 2000, s.121).

Marcel Duchamp, Felsefe, Tarih, Belagat, Aritmetik, Fen, İngilizce, Almanca, Latince ve Yunanca içeren ağır ve akademik bir eğitimden geçmiştir. Bu yıllarda Empresyonizm, simya (alkemi), gizemli bilimler (okültizm) ile ilgilenmiştir. Çok alanda uğraşımın temelleri dil ve fen alanlarına olan ilgisinden kaynaklanmaktadır (Esenoğlu, 2010, s.19).

Sanat hayatının ilk yıllarında izlenimeciliğin etkisinde kalan Duchamp'ın ilk eseri Marcel Lefrançois, (1904, Philadelphia Sanat Müzesi)' in portresidir. İlerleyen yıllarda kübizm, fovizm gibi çağdaş sanat akımlarını dener, Cezanne'dan etkilendiği dönemler olur. Fakat hiçbir akımda kendi sanatını yansıtmaya değer özellikler bulamaz.

İlk yapıtları daha çok Fovist etkiler taşımaktadır. Fakat bu çalışmalarını Fovizmin etkilerini yitirdiği dönemde ortaya çıkarmıştır. Fazla eser üretmek, yaptığı işleri sergilemek gibi kaygılar taşımaz. 1910 yılında en önemli eserlerini yapar. Bunlar; Satranç Müsabakası, Baba Duchamp'ın Portresi, Dr. Dumouchel'in Portresi, Vaftiz, Çalı, Japon Elması Ağacının Üzerinde Hava Cereyanı isimli eserlerdir (Marcel Duchamp Hayatı, Erişim Tarihi: 15.12.2013, <http://www.ressamlar.gen.tr/>).

1911 yılında Kübizmden etkilenmeye başlar ve çalışmaları bu yönde ilerler. O günlerde avangard akımı destekleyen şair Guillaume Apollinaire ile arkadaşlık kurar. Bir diğer arkadaşı da izlenimci olan Francis Picabia'dır. Kübizmi çok sistematik ve durağan bulan sanatçılar gelecekçilik ve soyutlama gibi eğilimler ile karşı karşıya gelirler.

1911 yılında yapmış olduğu 'Merdivenden İnen Çıplak No.2' (Philadelphia Sanat Müzesi) adlı eseri beş ayrı siluetin üst üste çakıştırılması ile oluşan ve tek bir rengin hâkim olduğu bir çalışmadır. Bu düşünceden yola çıkarak tek bir vücudun hareket halinde birbirini izleyerek üst üste çakıştırılmasından oluşan bir çalışma ortaya çıkar. Birbirinden ayıramayacak kadar üst üste bindirilmiş bu kompozisyonda figür merdivenden inen bir makineye dönüşür. Bu çalışma 1911 yılında 'Salon Des Independants' sergisine getirildiğinde Duchamp'ın eserinin asılması uygun görülmez. Kurul üyeleri Kübizm'e karşı olan bir kurul olmamasına rağmen Duchamp'ın yenilik getiren bu çalışmasını benimsemezler. Bir yıl sonra bu eser 'Armory show'da New York'ta sergilendiğinde en çok ilgi uyandıran eser olur. New York'ta bu esere başarı kazandıran şeyin ne olduğu bilinmez ama Duchamp'ın resmi bırakma isteğinde bu eserde almış olduğu tepkilerin yerinin olduğu bilinmektedir.



Resim 1: Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 146x89 cm
Philadelphia Milli Müzesi, Amerika

Duchamp tuval resmini bırakmıştır ama resmi bırakmamıştır. Bazı işlerinde kontrollü bilinçli olarak terk etmiştir, ama bunların sonucunda bulduklarıyla son derece hesaplı (hem bilinçli hem kontrollü) işler yapmıştır. Düşünce ve bilinci önemsemiştir, ama her türlü yorum ve bilginin zorunlu olarak eksik olduğuna dikkat çekmiştir. Bir sanatçının el becerisine mutlaka sahip olması gerekmediğini göstermiş; ama aynı zamanda, isterse kendisinin ne kadar sabırlı bir usta olabileceğini kanıtlamıştır. Bütün bunlara en güzel örnek de ‘Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit (Büyük Cam)’ olsa gerek (Yılmaz, 2006, s. 125).

Yine 1911 yılında, ‘İlkbaharda Delikanlı Ve Genç Kız’, ‘Çikolata Değirmeni’ ve ‘Kahve Değirmeni’ bilinen eserlerindedir. Duchamp 1912 yılında Çıplak eserinden sonra birkaç eser daha ortaya koyar. ‘Bakirenin evliliğe geçişi’ (Modern Sanat Müzesi, New York), ‘Gelin (Philadelphia Sanat Müzesi)’, bu eserlerdendir. Duchamp’ın insan bedenini nasıl algıladığını yansıtan eserlerdir.

Duchamp'ın, taşrada resim ve yontu üzerine çalışarak gününü gecesini geçiren sakin burjuva ortamından önce Paris'e ardından da New York'a uzanacak çizgi dışı bir serüvenin başlatıcı olacağını ilk yapıtlarına bakarak tahmin etmek zordu. 'Klasik bir ifade alanında, klasik (doğal) sayılabilecek girişimlerde bulundu ilk döneminde: Tuval üzerinde rengi, ışığı, dokuyu denedi; Kübizme giden çizginin duraklarında bakışını ve hünerini sınadı. Bir noktada o güzergâhtan kopmaya karar verdi. Kopuşu çağdaş sanatın yeni takvimini yaratacaktı. Braque – Delaunay - Picasso üçlüsünün prizması bir yanda, Dada hareketi bir başka yanda, Duchamp'ın projesini biçimlendiren geçişler olmuştu.' (Batur, 2003, s.5).

Apollinaire'e göre o dönemin yeni ressamı doğayı ayrıntılı inceleyip, kopya etmişlerse de doğanın görünür yanlarından kendilerini sıyramamışlardır. Belirli bir resimle, belirli bir gerçek arasında bir bağ ancak izleyicinin sözleşmeleri yoluyla oluşturabilmiştir. Yeni ressamın bir kısmı bu sözleşmeyi reddetmiştir, bir kısmı da bu sözleşmeyi gözlemlemeye, yeniden dökmektense tablolarına isteyerek resme yabancı ve gerçek öğeler sokmaya başlamışlardır. Marcel Duchamp'ta artık görünüşe kapılmayan sanatçılardandı. Duchamp'ın sanatı düşünmediğimiz güçte yapıtlar üretebilir. Toplumsal bir rol de oynayabilir. Sanat ile Halk'ı barıştırmak, belki de Marcel Duchamp gibi estetik kaygılardan böylesine sıyrılmış, enerjiyi böylesine vurgun bir sanatçıya düşecektir (Apollinaire, 1996, s.60).

Marcel Duchamp'ın Ready-Made'lerinin oluşmasında etkili olan Dadaizm; I. Dünya Savaşı sırasındaki savaşın yarattığı karamsarlık ve umutsuzluk içinde, geleceğe inançlarını yitiren sanatçıların oluşturduğu bir akımdır. Her şeyin anlamsızlığını, gereksizliğini, vazgeçmişliği ve hiçliği vurgular. Bıkkınlık ve nefret duyguları içinde, yıkılanı yerine yapma isteği olmadan, olayların acı bir alayla ele alınmasıdır. Savaşın yarattığı usdışı olaylar sanatçıları gülünç ve anlamsız olanın peşinde sürüklemiş, mantık ortadan kaldırılarak, bilinçaltı özgür kılınmıştır (Turani, 2007, s.602).

Duchamp kendi dünyasında estetik değerleri yıkan, entelektüelliği estetik değerlerin önüne taşımaya çalışan, sanata inanmayan tavırla diğer sanatçılardan sıyrılır. 1913 yılında yapmış olduğu 'Bisiklet Tekerleği' isimli çalışması bir tabureye yerleştirdiği bisiklet tekerinden oluşan bir çalışmadır. Duchamp'ın ilk hazır nesne çalışması olarak

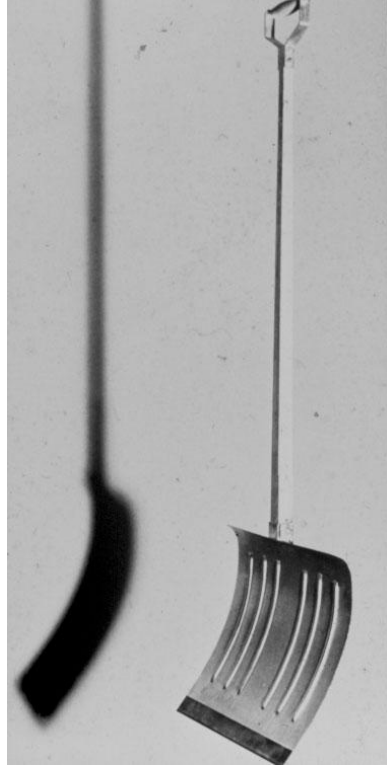
kabul gören bu çalışma hazır nesne kavramının çağdaş sanat tarihinde yerini almasını sağlar.



Resim 2: Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği (Bicycle Wheel, Roue de Bicyclette), 1913, metal, tekerlek, boyalı tahta tabure, 129.5 x 63.5 x 41.9 cm, Sidney and Harriet Janis Koleksiyonu

‘Daha 1913’te bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takmak ve onun dönüşünü seyretmek gibi eşsiz bir düşünceye kapılmıştım. Birkaç sonra ucuza bir kış akşamı manzarasını satın aldım, ufka biri kırmızı diğeri sarı iki küçük tuş vurduktan sonra resmi ‘eczane’ diye adlandırdım. 1915’te New York’ta bir hırdavatçıdan kar küreği satın aldım, üstüne de ‘Kol Kırılması Olanığına Karşı’ diye yazdım. Söz konusu iş sunuş biçimini adlandırmak için Ready-made sözcüğünü kullanmak işte o sıralarda geldi aklıma. Çok açık seçik olarak ortaya koymak istediğim bir nokta var; diyeceğim, bu ready-made’lerin seçimini ben kesinlikle estetik nitelikli herhangi bir büyük zevkin etkisiyle zorla benimsemedim. [...]

Önemli bir özellik vardı: Yeri geldiğinde ready-made’in üstüne yazdığım kısa tümceydi bu. Söz konusu tümce, tıpkı bir başlık gibi, nesneyi betimleyecek yerde izleyicinin düşüncesini daha dilsel olan başka bölgelere sürüklemeye yönelikti’ (Yılmaz, 2006, s.118).



Resim 3: Marcel Duchamp, Kırık Kol, (In advance of a broken arm), 1915, kürek, tahta, çelik, demir, 121.3 cm, Yale Center for British Art, New Haven, New York



Resim 4: Marcel Duchamp. Eczane, (Pharmacie. Rouen, janvier), 1914, 26,2 X 19,3

Duchamp, 'Pharmacy' yi yapmak için pahalı olmayan bir ağaçlık manzarası baskısının üzerine, Fransız eczanelerinin pencerelerinde duran renkli su kavanozlarını referans alarak, biri yeşil, biri kırmızı olmak üzere iki renk lekesi eklemiş ve sıradan bir manzara görüntüsünü kurnazca dönüştürmüştür (Housefield, e-skop bülten, 2013).



Resim 5: Marcel Duchamp, Üç Standart Stopaj, (3 Standard Stoppages),1913, tahta, cam, tual, 400x1300x900 mm

Duchamp 1913 yılında yapmış olduğu 'Üç Standart Stopaj' adlı çalışmasına Yılmaz şu şekilde yer vermiştir. 'Önce birer metre uzunluğundaki üç iplik parçasını bir metre yükseklikten yere bırakmış ve düştükleri şekliyle, her birini ayrı ayrı boyalı tuvallere yapıştırmıştır. Sanatçı bir sonraki aşamada, bu iplikleri ince uzun üç tane tahta parçasının kenar kavislerini belirlemek için kullanmış; en sonunda da bütün parçaları bir tuval üzerine tutturmuştur. Adına 'Üç Standart Stopaj' dediği bu çalışma hakkında, defterine daha sonra şunları kaydetti: (2006, s.117) '*Bu deney, 1913'te rastlantı sonucu elde edilmiş biçimleri saptamak ve korumak için yapıldı. Ayrıca, uzunluk birimi bir metre niteliği bozulmadan doğru bir çizgi olmaktan çıkarılıp eğri çizgi biçimine sokuldu ve iki nokta arasındaki en kısa mesafenin doğru çizgi olduğu kavramının 'patafizik' bir kuşkuyla karşılanması sağlandı*'(Lynton, 1991 s.132).

Bu deneyle, bir yandan insanlığın kendisi için icat ettiği yararlı bir şeyin işlevini iptal etmiş, diğer yandan da daha sonraki bazı işlerine malzeme sağlamış oluyordu. Örneğin, bir demiryolu haritasına benzeyen Stopaj Ağı adlı işini, 3 Standart Stopaj kullandığı iplerin her birini tekrar üçer kez kullanmak suretiyle yapmıştır (Yılmaz, 2006, s.115).

Duchamp I. Dünya Savaşı çıktığında askerlik görevinden uzaktadır. Herkesten uzakta tek başına çalışmalarını devam ettirir. Armory Show sayesinde birçok arkadaş edinir ve Amerika'ya gitmek için Fransa'dan ayrılmıştır. 1915 yılında New York'ta olduğu süreçte ünlü biri olarak karşılanmıştır. Zengin bir şair olan Walter Arensberg'in evinin atölyesinde 'Büyük Cam' aldı eserine çalışmaya başlamıştır. Bu dönemde Arensberg'in çevresinden yararlanmış ve birçok galeriden teklif almıştır. Çok aranan bir sanatçı olmasına rağmen çalışmalarının çoğunu hediye etmiş veya çok cüzi bir miktara satmıştır. Geçimini aynı zamanda Fransızca dersleri vererek devam ettirmiştir.



Resim 6: Marcel Duchamp, Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Büyük Cam, (The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even (The Large Glass), 1915, yağ, kurşun, toz, cam üzerine vernik, 2775x1759 cm, Philadelphia Sanat Müzesi

1915 yılında, 'Büyük Cam ya da Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin' adlı eserinin çalışmalarına başlamıştır. Endüstri tasarımına yönelik geometrik yöntemleri benimsemiştir. Eserin iki elementin birlikte kullanılması ile oluştuğunu nesnel ve idea halinin bir araya gelmesi sonucu ortaya çıktığını savunmuştur. Hem görsel anlamda göze hem de zihne hitap eden bu çalışma aslında sürrealist bir çalışma niteliğindedir. Aynı

‘Merdivenden İnen Çıplak’ adlı eseri gibi ‘Büyük Cam’ eseri de sanat tarihinde benzeri olmayan yapıtlardan biri olma özelliğindedir.

Duchamp, kalıcılık niteliğini elde etmek için tuval yerine cam kullanma yoluna gitmiş ve renkleri iki saydam cam tabakasının arasına hava geçirmez bir biçimde yerleştirmiştir. Bu ikili panonun üst bölümündeki gelin, Duchamp’ın kız kardeşini, kraliçeleri ve gelinleri konu alan bir dizi resminin özümsemiş bir sonucudur. Onun yanındaki ‘çiçek açan’ bulut, üç ağ pistonundan oluşmaktadır. Dikdörtgeni andıran bu biçimler, kare biçimindeki bir ağ fotoğrafının 1914’te üst üste üç kez çekilmesiyle elde edilmiştir. Bulutun sağ alt yanındaki delikler, boyaya batırılmış kibrit çöplerinin oyuncak bir silahın namlusundan cama fırlatılmasıyla açılmıştır. Resmin alt bölümünde ise yarı uydurulmuş, yarı örneğe bakarak resmedilmiş makineler vardır. Bunlar arasındaki çark, hareket ettirilen edilgen bir araç, kakao değirmeni ise kendisi hareket eden etkin bir araçtır. *‘Bekâr kendi kakaosunu kendi öğretür’* sözü bir Fransız deyimidir. Bu araçların yanında dönen ve döndürülen başka biçimler vardır. Bunlar solda toplanmış olan iplik parçalarıyla belirlenmiş Dokuz Elma Kalıbı, ortada boyayla değil de New York’un tozuyla renklendirilmiş koni biçimindeki elekler, sağda göz doktorlarının muayenehanelerinde rastlanan levhalardır. Panonun bu alt bölümü, ustaca sağlanan perspektif duygusuyla ve yatay bir düzlem üzerinde ölçülebilir bir yükseklikle, hemen ilişki kurabileceğimiz gerçek bir dünyayı anımsatır. Fakat bu tutarlı ve birçok bakımdan güven verici yapı, saydam bir yüzey üzerinde ve fotoğrafta sağlam ve anlamlı bir yapı görünümünü sağlayan, perspektif kurallarının saydam cam üzerinde görsel bir anlamı yoktur (Lynton, 1991, s.118).

‘Büyük Cam’ ın teması cinselliktir: düş, esin ve hareket sağlayan enerji ile çağlar boyunca birçok gizemci düşünürün manevi özelemlerinin simgesi olan cinsellik. Örneğin simyacılıkta, gelinin zıfaf gecesinde çırılçıplak soyulması, maddenin arıtılmasını ve aklın dikkat dağıtıcı öğelerden kurtarılmasını simgeler. Fakat buradaki cinsellik, sonuçta başarısızlığı yansıtır. Çünkü gelinle bekâr delikanlılar bir araya gelmezler, sonsuza kadar gelin ve bekâr erkekler olarak kalırlar. Düşledikleri birleşme yalnız onlara özgü bir tutkudur. İki cam panonun birbirinden ayrılığı bu başarısızlığı kanıtlar ve panolardaki düşünceleri birbirinden ayırır. Bu iki pano, 1926’daki ilk sergiden sonra paketlenirken kırılmıştır. Duchamp bunun üzerine yapıtın böylece tamamlandığını söylemişse de, daha sonra büyük bir çabayla parçaları yeniden bir araya getirerek tabloyu onarmıştır. Duchamp’ın yayımlanan belgelerinden birinde şöyle bir nota rastlanır: *‘Resimdeki bekâr*

delikanlılar Gelin için mimari bir temel işlevi görürler, Gelin de bekâretin kutsanmasını simgeler'. Duchamp'ın yüceltici bir geleneğin örneği olan bu resmi hem hüzünlü, hem de anlamı gizli bir yapıttır (Lynton, 1991, s.136).

Duchamp, ready-made'lerinin üretimini az sayıda yapmıştır. Çünkü izleyici için, sanatın alışkanlık yapan bir ilaç olduğunu fark etmiştir ve bu tehlikeden kurtulmak için, ready-made'lerin yıllık üretimini çok az sayıda tutmuştur (Batur, 2003, s.323).

Duchamp'ın 'Büyük Cam' eseri 1923 yılına kadar sürmüştür. Bu çalışması dışında çok önemli bir yere sahip olan bir diğer çalışması 'Çeşme'dir. Bu çalışma bir pisuarın ters çevrilerek sergilenmesinden oluşmuştur. Duchamp bu çalışması ile birlikte Bağımsız Sanatçılar Birliğinin 1917 yılında düzenlediği bir sergiye katılmak istemiştir. Duchamp bu birliğin kurucu üyelerinden biridir. 'R. Mutt' takma adıyla imzalayıp gönderdiği eseri sergilenmek için kabul edilmemiştir.



Resim 7: Marcel Duchamp, Çeşme, (Fountain), 1917, 360 x 480 x 610 mm,

Yerleşik geleneklere karşı çıkmakla birlikte 'Çeşme', ikonoklastik ise de doğrudan, amacı sergi ücretini ödeyen herkesin çalışmalarını kabul ederek çağdaş sanatı daha önceki geleneklerin yargısından ve beğenisinden kurtarmak olan topluluğun görüşlerine karşılık geliyordu. Tarihsel olarak belirlenmiş böyle bir bağlamda, Duchamp'ın Çeşme'si anlamını topluluğun çalışmaya verdiği karşılıkla buldu. (topluluk Çeşme'yi diğer sanat

eserleriyle birlikte sergilememiş, bir perdeyle gizleyerek sergi alanının arkasına yerleştirmişlerdir) (Camfield, 1989).



Resim 8: Sacré-Coeur Bazilikası, Montmartre.

Çeşme'nin yuvarlatılmış formları, Paris topografyasının özel anıtlarından biri olan Sacré-Coeur Bazilikası'nı anımsatmaktadır (Resim 8). Bazilika, 1871-1919 arasında vakfedilmemiştir. Buna rağmen yapının formu Duchamp'ın 1917'de Çeşme'yi seçmesinden uzun zaman önce fark edilebilir olmuştur. Sacré-Coeur'ün tarihi, Paris'in kültürel coğrafyası ve genel olarak anıtsal kent yapısına örnek oluşturacak şekilde incelenir. Sacré-Coeur'ün, modernizmin gelişimine koşut olan 48 yıllık yapım sürecine karşın (1871-1919), Paris ve modern sanatla çekişmeli bir ilişkisi vardı. Coğrafyacı David Harvey eleştirel olarak, kuruluşundan beri kültürel anlaşmazlıklara sahne olmuş Sacré-Coeur'ün, daha çok rahatsız edici bir anıt gibi anlaşılmasına katkıda bulundu (Housefield, e-skop bülten, 2012).

Bazilikanın 20.yy. ile olan bu rahatsız edici ilişkisine karşın (veya bu ilişki nedeniyle), pek çok sanatçı modern bir konu olan Sacré-Coeur'e çekilmişti. Pablo Picasso ve diğer pek çok modern sanatçı, Montmartre sanatçı topluluklarının bulunduğu konumdan Paris şehrine yüksekte bakmakta olan bu koca yapıyı resmetmişti. Duchamp, Paris'e ilk geldiğinde erkek kardeşiyle birlikte Montmartre tepesinde, yapının diğer adı olarak 'Beyaz Fil' in gölgesinde yaşadı. Proje boyutu ve maliyeti nedeniyle, yapının tasarım

mimarı Paul Abadie'nin (1812-1884) ölümünden pek çok yıl sonrasına kadar tamamlanamamıştır (Housefield, e-skop bülten, 2012).

Duchamp'ın endüstriyel-porselen pisuarı, yumuşak beyaz yüzeyiyle bazilikanın küçük ölçekli bir versiyonudur. Çeşme, Sacré-Coeur'ün ayırt edici biçim ve rengini cinaslı olarak yansıtır. Orijinal Çeşme'nin 1920'den önce kaybolmasına rağmen Duchamp, ready-made'in dikkatle yapılmış kopyalarını meydana getirmiştir (Housefield, e-skop bülten, 2012).

Belçikalı bir yönetmen olan Jean Antoine 1968 yılında Duchamp ile bir röportaj gerçekleştirir. Ölümünden iki yıl önce Duchamp'ın atölyesinde filme alınan bu söyleşi Belçika da bir televizyon kanalında 'Signe de Temps' isimli bir programda yayınlanır. Antoine'un, R.Mutt imzası ile Bağımsızlar Sergisi'ne yolladığı pisuar hakkında sorduğu soruya Duchamp'ın cevabı şu şekilde olur:

'Şöyle ki, New York'da gerçekleşen ilk Bağımsızlar Sergisi idi ve diğer tüm Bağımsız Sergiler gibi burada da seçici bir kurul yoktu. Bağımsızlar Sergisi'nin de asıl amacı sanatçılara, yapıtlarını herhangi bir seçici kuruldan geçmeden sergileyebilme olanağı sağlamaktı. Ben de bu parçayı geri çevrilme ihtimali aklıma gelmeksizin halkın nasıl bir tepki vereceğini görmek için yollamıştım. Fakat sergiyi düzenleyenler ya da seçici kurul bunu sergilememe kararı aldı. Müstehcen ya da pornografik, hatta erotik bile olmamasına karşın alınan bu karar şok ediciydi diyebilirim. Sergiyi düzenleyenler ise reddetmek ya da engellemek için geçerli bir neden öne süremedikleri için onu paravanların arkasına bir yerlere atıverdiler ki görünmesin ve tabii biz de tüm sergi boyunca gerçekten göremedik. Artık bulamayacağımızdan emindik; sergi bitip de malzemeleri sökmeye başladıklarında paravanların arkasından çıktı ve ancak o zaman akıbetini öğrenebildik. Dahası, ben de düzenleme komitesinde görev alanlardan biriydim ve bu olaydan sonra derhal çekildim ve bir daha asla Bağımsızlar Sergisi'ne bir şey yollamadım' (Antoine, e-skop bülten, 2013)

'Bir başka sefer de, sanat ile ready-made'ler arasında var olan temel çatışmayı belirgin kılmak amacıyla bir reciprocal ready-made tasarladım: Tasarı Rembrant'ın bir tablosunu ütü masası olarak kullanmaktı. Bu anlatım biçimini ayırım gözetmeden yeniden sunmanın yaratabileceği tehlikeyi çok erken fark etmiştim. Bu yüzden readymade'lerin yıllık üretimini çok az sayıda tutmaya karar verdim. Bu dönemde, sanatçıdan daha çok izleyici

için, sanatın alışkanlık yapan bir ilaç olduğunu farketmistim. Ready-made terimini de bu tür bir bulaşmaya karşı korumak istiyordum’.

Ready-made'in bir başka özelliği de benzersiz yanının olmayışdır. Bir ready-made'in kopyası aynı mesajı aktarır. Aslında günümüzdeki ready-made'lerin neredeyse hiçbiri terimin kabul edilen anlamıyla özgün değildir. Ego manyak nitelikli bu konuşmayı bitirirken son bir açıklama daha yapmak istiyorum: Sonuç olarak, tıpkı sanatçının kullandığı boya tüplerinin üretilmiş ve hazır olması gibi dünyadaki bütün tuvallerin de ready-made olduğunu söylemek gerekir’(Sanat Dünyamız, 1993, s.91).



Resim 9: Marcel Duchamp, Şişe Kurutucusu, (Bottle rack / Egouttoir or porte – boutellies),şişe rafı, galvanize çelik ve demir, 1914, Orjinali kayıp

Duchamp I. Dünya savaşı patlak vermeden önce Paris’te bir mağazadan şişe kurutma makinesi almıştır. 1916 yılında New York’tan kız kardeşi Suzanne’a yazmış olduğu bir mektupta, Paris’te Saint-Hippolyte’teki stüdyosunda bırakmış olduğu bir şişe kurutucusu olduğunu zaten onu yapılmış bir heykel gibi satın aldığını ifade etmiştir. O nesneyi bu mesafeden hazır nesne haline getireceğini söyler. Kız kardeşine alttaki halkasına küçük harflerle bir yağlı boya fırçası ile imzasını taklit etmesini söylemiştir. Büyük ihtimalle kız kardeşinin eline bu mektup geçmeden çok önce bir temizlik sırasında şişe kurutucusunu ve bisiklet tekerini çöktan atmış olduğunu tahmin edemez.

Duchamp, Paris'te Robert Lebel koleksiyonunda olan Şişe kurutucusunun 1921 yılında yedeğinin satın almıştır. Üçüncü versiyonunu 1945 yılında Man Ray satın almıştır. 1960 yılında ise dördüncü versiyonu Robert Rauschenberg New York'ta satın almıştır. BeŐinci versiyonu ise 1963 yılında Moderna Museet'te, Ulf Linde tarafından yapılmıŐtır.



Resim 10: Marcel Duchamp, Fresh Widow, 1920, Paris / Estate of Marcel Duchamp



Resim 11: Marcel Duchamp, With hidden noise, 1916, 11.4 x 12.9 x 13 cm, New York Philadelphia Museum of Art



Resim 12: Marcel Duchamp, Why not sneeze Rose Selavy, 1921, küp şeker şeklinde 152 mermer küp, termometre, mürekkep baltığı kemiği, kafes, 12.4 x 22.2 x 16.2 cm, Özel koleksiyon

Sanatsal açıdan kendisini yetiştirme ihtiyacı duymayan Duchamp'ın bu konuyla ilgili bir soruya verdiği yanıt her şeyi özetlemektedir aslında: *' Bu alanda bir şeyler yapmak isterdim belki; ama inanılmayacak denli tembelim. Yaşayıp, nefes alıp vermek, çalışmaktan çok daha cazip benim için. Yaşanan her saniye, nefes alıp verme, ifadesi ne görsel açıdan, ne de aklen mümkün olan bir sanat eseridir'*. Rose Selavy adı da bir bakıma bu anlayışın uzantısında yer alır. Kimliğini değiştirmek isteyen Duchamp, önce bir Yahudi ismi arar; böylece Katolik olmaktan çıkacaktır. Ancak hoşuna giden ismi bir türlü bulamayınca cinsiyetini değiştirmeye karar verir. Çünkü bundan kolay bir şey yoktur. Daha sonra bununla da yetinmeyen Duchamp, Man Ray'in kamerasına kadın kılığında poz verir. Adem rolünde çırılçıplak sahneye çıkmaktan, Rene Clair'in filmindeki oyunculuk deneyimine kadar daha birçok şey, yine dünyayı sarakaya alan bu keyifli umursamazlığın sonucudur hiç şüphesiz (Ergüven, 2000, s. 123).

1923'ten sonra kendisinin bir süre sanata ara verdiği görülmektedir. Bu dönemde bol bol satranç oynamaktadır. Zaman zaman bir serginin düzenlenmesine yardım ettiği, ya da eski yapıtlarının yayımlanmasına karşı çıkmadığı görüle bile, hemen hemen hiçbir sanatsal etkinlik göstermiyordu. Sanatçı, bir şeyler yapacağı yerde, var olmakla yetiniyordu. Duchamp, Amerikan ve Fransız avangard sanat çevrelerinde, kendisi de orada var olmaktan öte hiçbir katkıda bulunmadan o çevrenin bir parçası olarak koruyucu varlığını sürdürüyordu. Yıllar geçtikçe bir zamanların bu gösterişçi ve garip sanatçısı,

modern sanat tarihinde yeri önemsenen, kendisiyle sık sık konuşmalar yapılan ve yüceltilen biri olmanın mutluluğuna erişti (Lynton, 1991, s.134).

‘Sanat, alışkanlık yapan bir ilaç, bir uyuşturucu gibidir; bu yüzden, hazır yapıt’ın karantinaya alınmasında yarar vardır’. Bu konu doğrudan estetikle ilgili elbette. Duchamp’a göre, bir yapıtı bulaşıcı yapan şey, onun estetikliğidir. Bu yüzden, yapıtın estetikliği feda edilmelidir. Üstün vasıflı bir sanat yapıtına hayran olmakla, bir *kiçe* hayran olmak, Duchamp’a göre, aynı derecede zararlıdır. Sırf biçiminden (görsel niteliğinden) ötürü bir şeye hayran olan, ondan hoşlanan kişi farkında olmaksızın düşünmeksizin tartışmayı, akıl yürütmeyi es geçer. İşte Duchamp’ın hazır-yapıtlarda amaçladığı bir şey de görsel (retinasal) ve el becerisine dayanan sanat nesnelereyle uyumuş zihinleri dürtmek, uyandırmaktır. Bu yüzden hazır- yapıtlar ilginç, güzel ya da heyecanlı değil, kutupsuz nötr olmalıdır ona göre. İlginç, güzel ve heyecanlı şeyler tatçıların alanına girer ki, düşünceyi önemseyen bir insan bunlardan sakınmalıdır (Yılmaz, 2006, s.120).

Duchamp hiçbir zaman ortaya yeni bir sanat akımı çıkarmak istememiştir. Herkesin sanatçı olabileceğini yapmış olduğu hazır nesnelere ortaya koymaya çalışmıştır. Fakat aslında asıl amaçladığı sanatın yüceliğini ve kutsallığını yıkmaktır. Kendi tarzıyla sanata yeni bir dil yeni bir anlayış getirmiştir. Kavramsal Sanat’ın ortaya çıkışını sağlamış, hazır yapım sanatla birlikte artık biçim de işlev de sorun haline gelmiştir. Bugün hala yapmış olduğu çalışmalar öneminin korumaktadır ve tartışmalara sebep olmaktadır. Sürekliliğinin günümüze değin taşıyan bir sanat anlayışına sahiptir.

II. BÖLÜM

FLUXUS HAREKETİ

2.1.1. Fluxus Tarihçesi

Fluxus sözcüğü, ilk olarak Litvanya kökenli Amerikalı sanatçı, mimar ve grafik tasarımcısı George Maciunas (1931- 1978) tarafından 1960 yılında kullanılır. ‘Fluxus hareketinin sanatçı kadrosunun oluşumunun merkezinde John Cage’in New York’ta Sosyal Bilimler Yeni Okulu’nda verdiği deneysel kompozisyon derslerine katılan öğrenciler ve katılımcılar bulunmaktadır’ (Rona, 1997, s.665). Cage, 1951 – 1952 yılları arasında ilk Oluşumlar tarzı gösterilerin gerçekleştirildiği Kuzey Carolina’daki Black Mountain College’in şekillenmesinde etkin olmuştur. Her Fluxus sanatçısı Cage’in öğrencisi olmamıştır ama sanatçıdan şu ya da bu şekilde etkilenmiştir (İnal, 1996, s.7).

1950’li yılların sonunda John Cage’in deneysel kompozisyon sınıfında otuz kadar Fluxus sanatçısı birbirini tanımaya başlamıştır. Bu öğrenciler arasında Allan Kaprow, George Brecht, Jim Dine, Dick Higgins, Al Hansen, La Monte Young gibi sanatçılarda bulunur. Maciunas, 1960’lı yıllarda A/G isimli galerisinde çalışmalar yapmaktadır. Cage’in derslerine katılarak o yıllarda Fluxus hareketinin sanatçıları olacak isimlerle tanışma fırsatı bulur. Bu sırada ‘Musica Antiqua et Nova’ isimli bir etkinliğin hazırlıklarını yapmaya başlar. Galeride, deneysel müzik, avangard sanat, performanslar desteklenir.

Cage’in New York’taki New School of Social Research (Yeni Sosyal Araştırmalar Okulu) verdiği deneysel kompozisyon derslerine katılan George Maciunas, ‘*Somutluk ve güdültü fikrini, Fütürizm ve Russolo’dan aldık. Hazır-nesne fikrini Marcel Duchamp’dan. Kolâj fikrini Dadacılardan. Bunların hepsi, John Cage’le sonuçlandı*’ diyerek, Cage’in hazır- nesne fikrini hazır-ses kullanarak genişlettiğini, Fluxus sanatçılarınsa hazır-nesne’yi hazır-eylem’e dönüştürdüğünü söylemiştir (Antmen, 2012, s.204).

Maciunas, Litvanya Kültür Derneği (Lithunian Cultural Club) için çıkarılması planlanan bir dergiye sözlükten isim bulma çabası ile Fluxus isminin temelini atar. Fluxus, sözlükte 17 değişik anlama gelmekte olan bir kelimedir. ‘Maciunas’ın sözlükten bulduğu *Flux*; ‘akış’, ‘arındırma’, ‘hareket’, ‘kabarma’, ‘bolluk’, ‘çokluk’, ‘yükseliş’,

‘çıkış’ gibi anlamlara gelir. Tarihsel kaynağı ise eski Yunan filozofu Herakleitos’un ünlü *panta rei* - her şey akar – düşüncesidir. (bilindiği üzere, Herakleitos, ‘*aynı nehirde iki kez yıkanamayız; hem varız hem yokuz*’ demiştir) (Yılmaz, 2006, s.262). Bu sözcüğün rastgele sözlükten bulunmuş olması, Tristan Tzara’nın da 1916 senesinde aynı şekilde Dada ismini bulması ile aynı noktaya işaret eder.

Maciunas, Fluxus kelimesini ilk olarak, ‘Musica Antiqua et Nova’ isimli etkinlik için hazırlanan davetiyenin arkasına yazar. Bu şekilde bu kelimenin tanınması için ilk adımı atar. ‘Fluxus sözcüğü, doğadaki ve insan yaşamındaki sürekliliği, değişimi ve yenilenmeyi, durağanlığa karşı koyuşu ifade eder. Buna bağlı olarak, sürekli değişim içinde olan bir evrende sanat eseri de tamamlanmış bir çalışma değil, sürekli değişen ve gelişen bir süreçtir. Fluxus, yaratımı ve yok oluşu, daha genel olarak da geçici olanı ön plana çıkararak yaşamın akışına gönderme yapar’ (Sağlan, Sanatta Devrimci Bir Akım: Fluxus ve Joseph Beuys, Erişim tarihi: 25.10.2013, <http://itaatsiz.org/>).

Maciunas, daha sonra derginin ilk 6 sayısı için bu anlamlardan beş tanesinin üzerinde durmayı planlamıştır. Bu dergideki metinler Japonya’da, Amerika’da, Doğu ve Batı Avrupa’da anarşizm, nihilizm, deneysel sinema, elektronik müzik, happening, resim gibi konular üzerinde yoğunlaşır. 3 yıl gecikme ile birlikte Maciunas farklı bir dergi tasarımı ortaya koyar. Sadece 100 adet hazırlanan bu dergi birbirine metal cıvatalarla bağlanmış bir formatla tahta kutuların içinde, damgalanıp ve mühürlenerek dağıtılır. Bu şekilde Maciunas farklı bir dergi tasarımı ortaya koyar. Aslında bu dergi 1960-61 yıllarında, La Monte Young ve Jackson Mac Low ile birlikte tasarladığı ‘An Anthology’ ile aynı işleve sahiptir. Ekonomik sıkıntılardan dolayı çok uzun ömürlü olmayan A/G Galerisi’nin 30 Temmuz 1961’den çok az bir süre sonra kapanışı ertesinde, Maciunas borçları yüzünden ABD ordusunda bir grafik sanatçılığı işi bulmuş; Federal Almanya’ya, Wiesbaden’a gitmiştir. Proto-Fluxus Döneminde, sanatçıların bir araya gelişlerinde dört faktörün belirleyici olduğu görülmektedir. Bunlar John Cage’in sınıfında ders alan genç sanatçıların oluşturdukları New York merkezli Audio-Visual Group, Chambers Street Serileri, A/G Galeri ve An Anthology yayınıdır (Arapoğlu, 2009, s.24).

Maciunas 1963’te ‘flux’ un 3 anlamını ‘arındırmak, taşmak, kaynaştırmak’ diğer sekiz anlamıyla birleştirip 3 parçalı bir manifesto olarak sunuyor.

İlk parçası: ‘*Dünya’yı ölü sanattan arındırın... Soyut sanattan, göz aldanmasına dayalı sanattan arındırın...*’ diyor. Maciunas’ın isteği, sanatı tüm bunlardan arındırarak, geri planda kalan, gerçek ya da ready-made’le bir tuttuğu ‘somut sanat’a ulaşmak. Somut sanatın kaynağını Duchamp’ın ready-made’leri, John Cage’in ready-made sound’u ve George Brecht’in ready-made aksiyonları olarak kabul ediyor. Bu üçlü manifestonun birinci parçasında bir de Fluxus’un amacının dünyayı burjuvazi hastalığından arındırma olduğuna değiniyor. Maciunas’a göre Fluxus ‘anti profesyonel bir süreç’, dolayısıyla Fluxus’da yer alanların sanat deneyimlerini günlük hayattan elde etmeleri gerekiyor. Amaçlanan yemek yerken, kitap okurken, çalışırken, sevişirken, kısaca hayatta edinilebilecek tüm şahsi deneyimlerin sanata taşınması. Fluxus sanat nesnesine, işlevsiz bir mal olarak karşı geliyor. Bir sanat nesnesinin geçici olarak pedagojik bir işlev üstlenerek, insanlara sanatın ne olmaması gerektiğini öğretmesi olduğunun altını çiziyor. Bu manifestonun ilk parçası dünyayı Avrupalılaştırmadan arındırın diye bitiyor. Amaç; sanatı, Avrupalılaştırma fikrinden, sanat ideolojisi için yapılan sanattan, profesyonel sanatçı düşüncesinden arındırmak (Art-ist, 2003, s.133).

Joseph Beuys (1921-1986), George Brecht (1926-2008), Robert Filliou (1926-1987), Dick Higgins (1938-1998), Ray Johnson (1927-1995), Jackson Mac Low (1992-2004), Charlotte Moorman (1933-1991), Nam June Paik (1932-2006), Wolf Vostell (1932-1998), Daniel Spoerri (1930), Robert Watts (1923), Ken Friedman (1949), Alison Knowles (1933), La Monte Young (1935), Yoko Ono (1933), Benjamin Patterson (1934) gibi isimler Fluxus hareketinin içinde yer alan sanatçılardır. Maciunas ile birlikte çalışmalar yapmış olsalar bile hiçbir zaman bir grup haline gelememişler. Fluxus hareketine bağlı daha yüzlerce isim yer alır fakat dönemin aktif sanatçıları yukarıda sıralanan isimlerden oluşur.

Fluxus sanatçıları çeşitli alanlardan gelir. Maciunas aslında mimar ve grafik sanatçısıdır. George Brecht kimya, Yoko Ono edebiyat ve müzik, Robert Watts mühendis, Dick Higgins müzik ve grafik, alanlarında çalışan sanatçılardır. Nam June Paik besteci aynı zamanda bir akademisyen, Alison Knowles ressam, Emmett Williams şair, Wolf Vostell grafiker olarak çalışır. Charlotte Moorman viyolonsel, Benjamin Patterson ise ABD ordusunda basgitar çalmış bir müzisyendir.

Bütün sanat dallarını bir araya getiren Fluxus, daha çok Düsseldorf, Kopenhag, Amsterdam, Paris, Londra gibi kentlerde aktif rol almıştır. Düzenledikleri çeşitli festivaller tek bir ülke ile sınırlı kalmamıştır. Hem Amerika'da hem Avrupa'da düzenlenen şenlikler, performanslar, festivaller, konserler uluslararası bir topluluk haline gelmelerini sağlamıştır.

Fluxus sanatçıları hiçbir zaman işlerinin önceden planlayarak gerçekleştirmemiştir. Yaratırken her zaman tesadüfen yararlanırlar. Gerçekte sanat diye bir şey olmadığını savunurlar ve kendilerinin de sanatçı olarak adlandırmaktan kaçınırlar. Fluxus sanatçıları bu aykırı düşünceleri ile sanat kavramını tümünden yıkmayı başaramazlar ama bu bağlamda geleneksel sanattan uzaklaşıp daha felsefi bir yaklaşımı olan, bitmişlik yerine süreci ve anı önemseyen, günlük hayatı sanatın içine dâhil eden, artık malzemeleri sanatlarına yansıtabilen bir akım ortaya çıkarırlar.

Fluxus sanatçılarının amacı popüler kültürü desteklemek, canlandırmak değildir. Estetik düşüncelerden önce esas kaygıları toplumsal olaylardır. Burjuvazi sistemi tamamen karşısına almış olan bir harekettir. Sadece belirli bir alana indirgenip diğer sanat dallarına kendini kapatan bir grup değildir. Ressamlara, şairlere, heykeltıraşlara, müzisyenlere kendilerini yepyeni bir alanda tanıtma ve sanatlarını icra etme fırsatı sunan bir grup haline gelmiştir. Diğer bütün akımlardan farklı olmasını sağlayan esas gerçek, sanat kategorilerindeki sınırları tamamen yok etmiş olmalarıdır. Yeniliği destekleyen bütün sanatçıları bir arada toplar ve döneme tamamen aykırı bir koalisyon olarak çalışmalarına devam etmişlerdir.

Gerçekleştirdikleri sokak gösterileri, performanslar, enstalasyonlar, elektronik müzik konserleri, deneysel sanat etkinlikleri 1960'lı yıllara damgasını vurmuştur. 'Fluxus performansları, genel geçer kuralları, insanların boşa zaman geçirme adetlerini, alışkanlık haline gelmiş olan hızlı tüketimi eleştirir. Sanatın yaşamla ortaklaştırılması, hatta aynılaştırılması, 20. yüzyılın son yarısında, savaşın şekil değiştirmesi ile birebir bağlantılıdır. Yoğun sıkıntı ve mutsuzluk durumu, sanatsal pratikte geleneksel olanı yıkıma uğratmıştır (Yavuz, 2004, s.133).

'Eylemlerimiz, sosyo-politik mücadeleden ayrı düşünülürse bütün anlamını yitirir. Hareketlerimizi koordine etmezsek, gelip geçici yeni bir 'yeni dalga', yeni bir 'Dada

kulübü' olmaktan kurtulamayız. Fluxus'un amaçları, insan kaynaklarının ve maddi kaynakların tüketimine bir dur demek arzusuyla şekillenmiştir. Fluxus bu yüzden sanat nesnesinin işlevi olmayan, sanatçı için geçim kaynağı olsun diye alınıp satılan bir meta olmasına karşıdır. Fluxus anti-profesyoneldir ve sanatın sanatçıların egosunu beslemek amacıyla yapılmasına karşıdır. Güzel sanatlar yok olup sanatçılar da başka işler bulana kadar Fluxus'un gelip geçici gösterileri sürecektir' (Antmen, 2012, s.204).

1962 yılında, Wiesbaden'da 'Fluxus Internationale Festsipele Neuster Musik' (Fluxus Uluslararası En Yeni Müzik Festivali) ilk Fluxus festivali gerçekleşir. Bu festival ile birlikte Fluxus şekillenmeye başlar. Bazı sanatçılar ile fikir ayrılıkları ortaya çıkar. Dâhil oldukları bu hareketten çıkarılırlar bazıları da kendi çıkar.

Festivalde belirli işler ön plana çıkar. Benjamin Patterson'un 'Paper Piece' isimli çalışması, George Brecht'in 'Drip Music', La Monte Young'ın 'Poem for Chairs', Tables, Benches Etc...', Dick Higgins'in 'Danger Music No.2' ve 'Danger Music No.15', Philip Corner'in 'Piano Activities' isimli çalışmaları bu festival ile birlikte ortaya çıkar. Philip Corner, bu işinde, sanatçılar ve seyirciler ile birlikte festival sürecinde bir piyanoyu parçalayıp daha sonra açık arttırma ile parçalarını satar. Fluxus performanslarının yıkıcı ve tuhaf olarak algılanan yapısı, o dönemde medyanın ilgisini çekmiştir. Alman basını Fluxus'ı '*die Fluxus leute*' (Fluxus halkı) olarak adlandırmıştır. Festivalde, Fluxus sanatçıları bir yandan ortamlar arası yöntem (intermediality) aracılığı ile müzik, performans, resim, heykel gibi sanatsal anlatım biçimleri arasındaki sınırları zorlarken, aynı zamanda bunu yalın bir anlatım biçimi ile sunmayı tercih etmişlerdir (Arapoğlu, 2009, s.26).

1962 yılında grubun etkinlikleri aktif olarak devam eder. Bir başka festival olan 'Festival of Misfits (Aykırılıklar Festivali)' Londra'da gerçekleşir. Bu etkinlik, Gallery One ve Institute of Contemporary Arts'da Daniel Spoerri'nin organize ettiği bir etkinliktir. Festivalde Arthur Koepcke, Emmett Williams, Robin Page, Gustav Metzger, Benjamin Patterson, Ben Vautier, Daniel Spoerri gibi isimler yer alır. Emmett Williams'ın 'Alphabet Symphony' isimli işinde ziyaretçilere mühür ve ıstampalarla nasıl şiir yazılacağını gösterir. Ben Vautier, sergi süresince on beş gün hiç kıpırdamadan cam bir bölme içinde canlı bir heykel gibi ayakta durur. Robin Page'in 'Guitar Piece' isimli işinde gitarı tekmeleyerek konser salonunu dışına çıkarır ve Londra'nın şık bir sokağında, sokakta bulunan insanlarla birlikte gitarı paramparça eder. Ayrıca Page gitarın parçalarını

bir tuval çalışmasında kullanır. Bu çalışmalar tuvalin boyutunu aşip önündeki boşluğu dolduran çalışmalardır. Gustav Metzger, galerinin duvarlarına boş çerçeveler asar. Koepcke 'Music While You Work', Alison Knowles 'Proposition' Filliou'nun '53 kilo Poem' adlı işleri sergilenmiştir.



Resim 13: Emmett Williams, Alphabet Symphony, Copenhagen, November 23, 1962, J. Schiøtz Fototekst tarafından fotoğraflanmıştır.



Resim 14: Alison Knowles, Proposition (Make a Salad), 1962, fotoğraf

Bütün bu festivallerin ardından Maciunas bu etkinlikleri Festum Fluxorum adı altında devam ettirmeyi önermiştir. Festum Fluxorum başlığı altında 1962 Kasım'ında Kopenhag'da 1962 Aralık'ında Paris'te, 1963 Şubat ayında da Düsseldorf'ta üç konser düzenlenir. Konserler Art Library of St. Nikolaj Church'te ve Alle Scenen'de düzenlenir. George Maciunas, Alison Knowles, Emmett Williams, Eric Andersen, Dick Higgins, Wolf Vostell, Arthur Koepcke, Albert Metz bu konserler katılan sanatçılar arasındadır.

Emmett Williams'ın 'A German Chamber Opera for 38 Marias', George Maciunas'ın 'In Memorium to Adriano Olivetti', Robert Watts'ın 'Two Inches', Jackson Mac Low'un 'Thanks II', George Brecht'in 'Direction', 'Drip Music', 'Word Event' ve 'Saxophone Solo', Dick Higgins'in 'Constellation nos. 4 ve 7', Banjeamin Patterson'ın 'Paper Piece' Emmett Williams'ın 'Alphabet Symphony', Joseph Byrd'in 'Piece for Richard Maxfield' Wolf Vostell'in 'Kleenex Decollage Music', Alison Knowles'ın 'Nivea Cream Piece' işleri bu etkinliklerde bulunmaktadır.



Resim 15: Alison Knowles, Nivea Cream Piece, 1963

Fluxus üyeleri, gösteri ve şenliklerin yanında, George Brecht'in 1963 tarihli Water Yam, 'V Tre' başlıklı gazetesinin dokuz sayısı ve Fluxkit adlı çanta gibi sayısız yayım ve nesne de üretmiştir. Bazı üretimlerini halka pazarlayabilmek amacıyla ve elitist müze/galeri sistemini teğet geçebilmek için Maciunas, Fluxshop adlı bir dizi dükkân açmış ve Fluxus Mail-Order Warehouse aracılığıyla mektupla sipariş olanağını

yaratmıştır. Maciunas ve Fluxus sanatçıları bütün Fluxus işlerini seri üretebilmek amacıyla yaratıcı eylemi kimliksizleştirmeyi, ortak çalışmayı öne çıkartmayı ve ender, eşsiz nesne üretmekten kaçınmayı hedef edinmişlerdir (Atakan, 2008, s.68).



Resim 16: George Brecht, George Maciunas, cc V TRE (Fluxus gazetesi), 1964, Walker Art Center



Resim 17: George Brecht, Water Yam, 1963, fluxgame box: 5.5 × 13.0 × 23.0 cm, Morris and Helen Belkin Art Gallery Archive

Şenliklerdeki bir başka ilginç iş de, La Monte Young'un müziği eşliğinde, Paik'in gerçekleştirdiği 'Baş İçin Zen' adlı gösteriydi. Gösteride, Young'un 'dümdüz bir çizgi çiz ve onu izle' gibisinden sözleri içeren müziği eşliğinde, Paik, başını bir kaptaki domates suyu ve mürekkepten oluşan karışıma daldırarak, yere serilmiş olan uzunca bir kâğıdı başıyla boyadı. Young kompozisyonu iki yıl önce bestelemişti aslında. Dolayısıyla, eski haliyle bir müzik parçası olan 'Baş İçin Zen' 1962'de bir gösteri parçasına dönüşmüş oldu. Şimdiyse Wiesbaden Müzesi'nde bir nesne (kâğıt üzerindeki bir resim) olarak sergilenmektedir (Yılmaz, 2006, s.263).

Bu şenlikler Lahev'de '*Fluxus Tümel Sanat Şenliği*', daha sonra da Nice'te '*Davranış*' adı altında yapılan bir gösteri ile bitirilmiştir. 1962'deki Kopenhag'taki gösteri programında, Aziz Nikola Kilisesinde Fluxus: Müzik ve Anti-Müzik; Çalgısal Tiyatro adı altında bir dizi konser düzenlenmiştir. Bu konserlere katılan sanatçıların giydikleri kıyafetlerde '*Bizim yaptığımız müzik, müzik değil, şiirlerimiz şiir, resimlerimiz resim değil. Fakat bizim yaptığımız müzikler şiir, şiirler resim...*' yazar. Bu konserler çok sayıda insanın ilgisini çekmiştir. Medyada çok sık yer almıştır fakat skandal olarak görülmüştür. Yapılan bütün bu festivaller, sanatsal hiçbir değeri, hayal gücü olmayan, etkinlikler olarak değerlendirilmiştir. Manşetlerde 'Fluxus Saçmalığı' gibi başlıklarla yer almıştır.

Fakat o dönemde Fluxus'un gerçekleştirdiği bütün eylemler farklıdır. Doğaçlama olarak ilerleyen bütün eylemler ancak bir kez yapılabilmektedir. İzleyicinin eyleme katılması önceden hedeflense bile bu katılım planlı bir haldedir. İzleyicinin eylemi karmaşık bir hale getirmemesi beklenir. Bu Fluxus'un yapısının, geleneksel yapıdan tamamen uzakta olduğunu göstermiştir. Disiplinlerarası sanatta bir ayırım yapmaz ve sanatı çok yönlü bir kullanım alanı olarak görmüştür. Hayat ve sanat arasındaki ayırımı ortadan kaldırmayı hedeflemiştir. Günlük yaşamı sanatın merkezine yerleştirmiştir. Otoriteye karşıdır ve devrimci bir yapısı vardır.

Festum Fluxorum adıyla 1964'te Düsseldorf'ta düzenlenen şenliğe, Alman sanatçı Joseph Beuys da katılmıştır. Sanatçı ilk gece '*İki Müzikçi için Kompozisyon*' adlı bir gösteri yapmıştı, Gösterisinde, kurularak çalışan müzikli oyuncakların zembereklerini kurmuş, her birinin kendiliğinden farklı zamanlarda durmasını beklemişti. Ertesi gece ise Avrasya (diğer adıyla Sibirya Senfonisi) adlı gösterisinde, kara tahta, piyano, ölü tavşan,

elektrik telleri gibi nesnelere kullanarak garip bir eylem sergilemişti. *Avrasya* gösterisi, Beuys'un belli bir süre galeri mekânını adım adım taraması, bunun da bir deneyim olarak dönüşmesi temeline oturtulmuştu. Sanatçının ağzında boruya benzer bir şey vardı ve onunla birtakım sesler çıkartıyordu. Ayrıca, ölü bir tavşan da eşlik ediyordu sanatçıya. Gösterisi sırasında, daha önceden sol ayağının altına yerleştirdiği bakır plakayı zaman zaman yere sürterek, sert bir şekilde vurarak yine sesler çıkartıyordu. Bundan dolayı, bu işin bir diğer adı *Sibirya Senfonisi'dir*. Mekânda, çadıra benzeyen bir keçe ile bir de karatahta vardı. Başlangıçta karatahtada büyük bir haç işareti vardı. Daha sonra bu işaretin alt tarafını silerek buraya *Eurasia* (Avrasya); hemen sol tarafına da *Diffusion of the Cross* (Haçın Dağılımı) yazdı. Daha alt kısımda ise odanın yanı sıra dünya ve keçenin kaç derece olduğu yazılıydı. Gösterinin en sonunda da ölü bir tavşan, şamanların *baydarası'na*, benzer bir şekilde birtakım çubuklara geçirildi ve tahtanın üstüne dikildi. Hayvanın ön ayaklarının altında üçgen biçiminde bir keçe; yere yakın kısımda da yine üçgen bir yağ parçası vardı. En sonunda da ölü tavşanın içi dolduruldu. Bu düzenek hâlâ sergilenmektedir (Yılmaz, 2006, s.265).

Sanatı ele alışı ve yorumlayışı açısından Marcel Duchamp'ın ve Dadaizm'in çizgisine oturan Fluxus hareketi; kuramsal bir gruplaşma, yayınlar, betimlemeler ve Fluxus Maciunas denilen nesnelere odaklanmaktadır. Multiples (reprodüksiyonlar gibi çok sayıda çoğaltılmış ve ucuza satılan yapıtlar), filmler ve çeşitli nesnelere oluşan Fluxus ürünlerinin hemen hepsi eklektik bir nitelik taşımaktadır. Etkileri günümüzde de devam etmekte olan ve kitle kültürünün bir parçası haline gelen hareket, bir akımdan çok yaşayan bir mite dönüşmüştür (Şahiner, 2008, s.66).

Fluxus akımı, gerçekleştirdiği performanslar, şenlikler ve eylemler ile bir süre sonra belirli sanatçıları gruptan ayrılması ile sonlanmaya başlamıştır. Geçmişten bugüne doğru bakıldığında sanatın çok yönlülüğünü kullanması, disiplinlerarası kavramı benimsemesi, otoriteye karşı duran ve devrimci bir akım niteliğini taşıması, Fluxus'un en ayırt edici özelliklerinden olmuştur. Onlara göre herkes birer sanatçı olabilir, eylemlere katılabilir. Yaşam ile sanat arasındaki ayrım ortadan kaldırılabilir. Yapmış oldukları bütün çalışmalarında da bunu gösterdiler. İlk ortaya çıktıkları dönemde ne sanat camiası ne de medya tarafından ciddiye alınmamalarına rağmen eylemlerini fütursuzca devam ettirmişlerdir. O dönemde destek çıkan tek ismin Rene Block olduğunu yapılan araştırmalar göstermektedir. Özellikle Joseph Beuys, Block'un galerisinde çok kolay yer

edinen sanatçılardan biri olmuştur. Rene Block, Fluxus grubuna ve çalışmalarına kapısını açtığı dönemde onların işlerini destekleyen ve bu tarz deneysel çalışmalara meraklı olan biridir. Fluxus'un yirminci, otuzuncu ve kırkıncı yıl dönümlerinde büyük sergiler oluşturulmasına destek olmuştur.

Bugün Fluxus'un bütün karşısına aldığı kavramlar; eserlerinin parayla alınıp satılması, galerilerin içinde sadece burjuvazi kesime hitap etmesi vb. yargıları gerçekleşmiş durumdadır. Çok ciddi paralar harcanarak galerilerdeki yerini almıştır. Bu durum aslında Fluxus'un amacına ulaşamadığını ve sadece dönemsel bir etki olarak kaldığını göstermektedir.

Burjuva değerlerine karşı çıkarken, Fluxus hareketinin de asıl kurtarmaya çalıştığı varlık; dinsel, ahlaki, askeri, siyasi baskı altında inleyen 'birey'dir. Fluxus sanatçılarının birey kavramına verdikleri önemden ötürü, sanatta bireysel (özel) bir içerik aradıkları gibi bir yanılgıya düşmemek gerek; çünkü onlar daha çok herkesin yapabileceği bir sanatı kastetmişlerdir (Yılmaz, 2006, s.270).

1978 yılında George Maciunas'ın ölümünden sonra Fluxus'u tarihselleştirmek isteyenlerle Fluxus'un halen akmakta olduğuna inananlar arasında bir görüş ayrılığı ortaya çıkmıştır. 1978'den sonra kendilerini Fluxus'çu olarak nitelendirmeye devam eden sanatçıların varlığına karşın günümüzde belirgin bir Fluxus etkinliğinden söz etmek zordur (Antmen, 2012, s.207).

2.1.2. Fluxus Hareketinde Hazır Nesne Kullanımı

Fluxus'un sanattan çok hayatı değiştirmek yönündeki ideali, birçok sanatçının doğrudan hayatın kendisine, gündelik yaşamın yansıttıklarına odaklanmasına neden olmuş, televizyon ekranlarının yanı sıra şişeler, konserve kutuları, sandalyeler, çeşitli müzik aletleri, fotoğraflar, atık kâğıt parçaları, kasetler, plaklar ve daha pek çok hazır-nesneyle çok sayıda asamblaj gerçekleştirilmiştir. Bu yapıtların genellikle küçük boyutlarda olması da Fluxus'uların sanat nesnesine yönelik tavrının bir göstergesidir, Alman sanatçı Wolf Vostell'in 1954'ten itibaren Raymond Haines (1926-) ve Jacques de la Villeglé (1926-) gibi Fransız 'afişistlerinden' (1950'lerin başında malzeme olarak yırtık afiř kullandıkları için bu şekilde adlandırılmışlardır) esinlenerek yırtık afişlerle yarattığı kolâjlar Fluxus ruhuyla gerçekleştirilmiştir. Yırtık afişlerle yapılan bu tür kolâjlara 'dekolaj' adını veren sanatçı da Vostell'dir. 1962-69 yılları arasında Décollage adında bir dergi yayımlayan Vostell, dekolaj malzemesi olarak yalnızca yırtık afişleri düşünmemiş, 'dekolaj-happening' adını verdiği performanslar gerçekleştirmiş, ayrıca Paris'teki 1968 olayları tipik bir Fluxus perspektifiyle, 'En Büyük Happening' olarak nitelendirmiştir (Antmen, 2012, s.206).

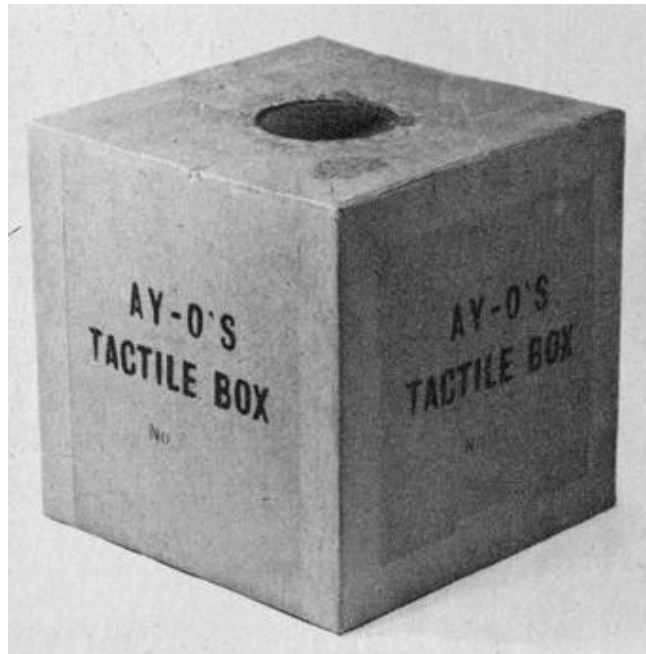
Dekoratif obje üretiminden kaçınabilmek için Fluxus sanatçılarının geliştirdikleri kavramlardan birisi, 'kısa ömürlülük, geçicilik' (ephemerity) kavramıdır. Güzel sanatlar bünyesinde 'ustalıkla seçilmiş malzemeler' ile çalışan 'dahi sanatçı' figürünün olumsuzlanması noktasında, Fluxus sanatçıları, kağıtlar ve plastik malzemeler gibi kısa ömürlü, dayanıklı olmayan ve zaman içerisinde değişim gösteren malzemeler ile çalışmışlardır. Wolf Vostell ve Dick Higgins gibi Fluxus sanatçıları nispeten daha dayanıklı malzemeler ile çalıştıklarında bile, bu kullanımda, bahsi geçen ustalıkla seçilmiş malzeme niteliğinin aksine kullandıkları, Fluxus'taki sadelik (simplicity) kavramını yansıtmak biçimde hazır-nesnelere ya da bulunmuş nesnelere (found objects) olmuştur. (Arapoğlu, 2009, s.71)

1964 yılında V Tre dergisinin ilk iki sayısı çıkarılmıştır. Daha önce eylem ve performanslar ile adını duyuran grup bu süreçten sonra daha nesne merkezli çalışmalara yönelmiştir.

Bu dönemde Fluxhall ve Fluxshop olarak tasarılan bir yer kiralaayan Maciunas, performansları burada düzenlemeyi ve nesne temelli üretimleri burada sergilemeyi ve satmayı düşünmüştür (Arapoğlu, 2009, s,38).



Resim 18: Alison Knowles, Bean Rolls from Fluxkit, 1965



Resim 19: Ay-O, Tactile Box, 1964, 31 x 31 x 31.5 cm



Resim 20: Ben Vautier, Mystery box never to be opened, 1992, Karışık Teknik, $2\frac{4}{5} \times 3 \times 1\frac{3}{5}$ 'e, $7 \times 7\frac{1}{2} \times 4$ cm, Miniature Museum Ria and Lex Daniels,

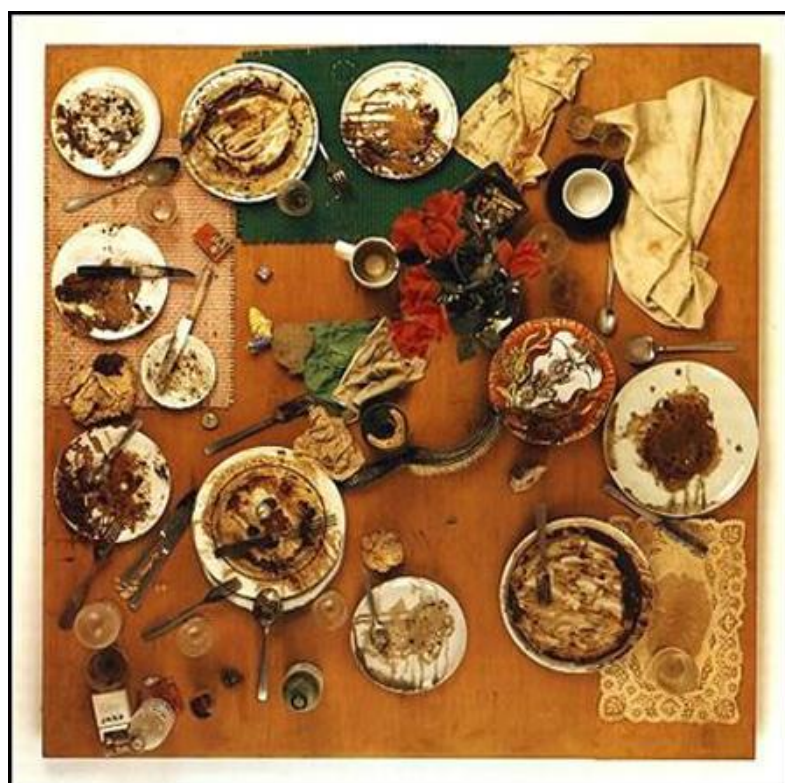


Resim 21: Ben Vautier, Flux Mystery Food, New York/ADAGP, Paris.

Fluxus sanatçıları daha çok kâğıtlar, plastik malzemeler kullanmaya çalışmışlardır. Daha az ömrü olan, dayanıksız ve zamanla biçimi bozulan malzemeler çalışmalarında ön plandadır. 'Kısa ömürlülük' kavramı onlar için önemlidir. Wolf Vostell, Dick Higgins gibi sanatçılar daha dayanıklı malzemeleri tercih ettikleri zaman bile basitlik, sadelik ve geçicilik ilkesini benimsemişlerdir. Hazır nesnelere sadelik kavramı geçerlidir.



Resim 22: Alison Knowles, *Clear Skies All Week*, February 23–April 3, 2011



Resim 23: Daniel Spoerri, *Tableau Piège*, 1965

Daniel Spoerri'nin, 1960'larda ürettiği 'Tableau Piège' isimli bir dizi iş, hazır nesne kavramında üretilen işlerde örnek olarak gösterilmektedir. Artun, bu işlerle ilgili şöyle bahsetmektedir;

Nesneleri belli bir anda rastgele bir şekilde gruplara ayırarak zamanda dondurdu. Çatal bıçaklardan, kap kaçaktan, yemek artıklarından oluşan bu assemblajların her biri bir masa yüzeyinin üzerine sabitlenmiş, bu yüzey de dikey olarak duvarda teşhir edilmişti. Fluxus sanat hareketinde Piero Manzoni ise, kendi seçtiği herhangi bir şeyi, üzerine imzasını atmak suretiyle sanat eseri diye tanımladı ve sanatsal değerle ilgili birçok geleneksel anlayışa meydan okudu. İmzasını attığı, bir insan da olabilirdi, kendi bedeninden çıkan potansiyel olarak değersiz bir şey de. 1959'da yaşayan insanları sanat diye teşhir etmeyi ve insan bedenini saydam plastik içerisine kapatmayı önerdi. Aynı yıl, hepsini de kendi nefesiyle şişirdiği kırk beş 'şişirilmiş heykel' hazırladı. İki yıl sonra içinde kendi dışkısının bulunduğu doksan hava geçirmez kutu yaptı; kutunun içindekiler otuz gram ağırlığındaydı ve her kutu imzalanıp numaralanmıştı (Artun, 2005, s, 20-21).

'1975-1977 yılları arasında George Maciunas, Fluxus antolojilerinin sonuncusu olduğu anlaşılacak bir assemblaj yaptı: Flux kabinesi (Fluxcabinet). Bu, on dört Fluxus sanatçısına ait nesnelere barındıran yirmi adet çekmecesini olan bir kabineydi. Maciunas on ikinci çekmeceye, Excreta Fluxorum'unu koymuştu: Evrim içindeki yerleri çerçevesinde hiyerarşik olarak düzenlenmiş böcek ve memelilere ait dışkılarından oluşan bir sınıflandırma sunumuydu bu' (Artun, 2005, s,33).

Claes Oldenburg, hazır nesnelere ile yapmış olduğu bir koleksiyonu 1960'lı yıllarda biriktirmeye başlamıştır. Bu çalışmalar, bulunmuş oyuncakların, gündelik nesnelere yer aldığı çalışmalardır. Daha sonra bu biriktirilen parçalar bir vitrinde sergilenir.

III. BÖLÜM

JOSEPH BEUYS ve FLUXUS

3.1.1. Beuys ve Hayatı

1921 yılında Almanya, Krefeld’de, koyu Katolik bir ailede, hayvan yemi satıcısı bir babanın oğlu olarak doğan Joseph Beuys, daha çok buraya komşu olan Kleve ve Rindern kasabasında büyümüştür. Beuys’un babası koyu Katolik bir aileden gelmektedir ve oğlunu bu kuralara bağlı olarak yetiştirmiştir. Ailesinin sanat ile ilgili her hangi bir merakı olmamasına rağmen, annesi Beuys’un sanata olan ilgisini hep desteklemiştir. Aile’nin üzerinde uyguladığı baskılardan dolayı Beuys hiçbir zaman onlarla iyi iletişim içerisinde olmamıştır. Beuys, çocukluğunda yeterince sıcaklık ve sevgi hissedemediği için ilerleyen zamanlarda kişilik bozukluğu, kendine güven duymama gibi sorunlar yaşamıştır. Sanatçının bu yönde hissettiği eksiklikler daha sonra sanatına da yansımıştır.

Daha küçük yaşlarda, doğa bilimlerine ve sanata ilgisi olan Beuys, hayvanlarla ve bitkilerle ilgilenmiştir. Çevresinden topladığı hayvanlar ile kendisine bir hayvanat bahçesi yapmış, topladığı böcek, fare, tavşan gibi hayvanlara yer altında tüneller, sığınaklar yapıp onlar üzerinde çeşitli deneyler uygulamıştır. Bu dönemde Beuys, henüz 5 yaşındayken, daha önce yaşamış olduğu hissine kapılmış ve bunalıma girip intihar etme girişiminde bulunmuştur. Bu krizi ailesinin yardımıyla atlatmıştır.

Beuys’un, sanatla arasındaki bağ, sıklıkla ziyaret ettiği Achilles Moortgat (1881-1957)’in stüdyosunda oluşmuştur. William Turner’i kendisine örnek alan Beuys hem resim yapmış hem de başarılı bir şekilde çello ve piyano çalmıştır. Sanat, müzik ve doğa bilimlerine olan ilgisi ve bunları birleştirmesi, ileri de çalışmalarına büyük ölçüde yansımıştır.

Lise yıllarında Beuys’un İngilizce öğretmeni olan Heinrich Schönzeler, Beuys ile yakinen ilgilenmiştir. I. Dünya savaşında her iki bacağına da kaybetmiş olan Schönzeler, okula tekerlekli sandalye ile gelip gider ve öğrencileri tarafından çok sevilir. Beuys, liseyi bitirmeden bir yıl önce gezici bir sirk ile kentini terk etmiş, orada hayvanlar ile ilgilenmiş, bildiriler hazırlamış, posterler asmıştır. Bir yıl kadar sirkte çalıştıktan sonra eve geri

dönmüştür. Babası Beuys'un yoldan çıkmaya başladığını düşündüğü için onu bir margarin fabrikasında çalıştırma kararı almıştır. Fakat onda büyük yetenek gören öğretmenleri, onu bir margarin fabrikasına yerleştirme niyetinde olan ailesinin rızasına karşı gelerek okulu bitirmesine olanak sağlamışlardır. Daha sonraları fabrika çalışmamış olmasına rağmen, Beuys'un eserlerinde, yağın oynayacağı rol büyük olmuştur.

Beuys, 1936'da bütün genç Alman erkeklerin katılması mecburi olan 'Hitler Gençliği' adlı gruba katılır. Adolf Hitler'in askeri organizasyonlarından biri olan bu gruba katılması ile ilgili Beuys daha sonraları '*Herkes kiliseye gitti ve herkes Hitler Gençliği'ne katıldı*' ifadesini kullanarak bu gruba katılmanın kiliseye gitmek kadar kutsal olduğunu belirtmiştir (<http://lebriz.com>, Erişim Tarihi: 25.12.2013).

Beuys, Kleve kasabasında eğitimini tamamladıktan sonra tıp eğitimi almaya karar vermiştir. Çocuk doktoru olmak isteyen Beuys, belli bir süre eğitim aldıktan sonra II. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla gönüllü olarak askeriye katılmıştır. 1940-1943 yılları arasında Posen'de pilotluk eğitimi alır. Posen'deki bu askeri eğitimi sırasında, havacılık eğitmeni Heinz Sielmann ve silah deposu müdürü Hermann Ulrich Asemissen ile arkadaşlık kurar. Bu arkadaşlarıyla birlikte, askerlik eğitimi sürdürdüğü sırada, Posen Devlet Üniversitesi'nde (Reichuniversitat Posen) biyoloji, botanik, coğrafya ve felsefe derslerine katılır. Bu dönemde, Posen Üniversitesi'nde bir biyoloji profesörünün amipleri anlattığı bir dersine katılır ve bitki ile hayvan arası bu basit canlıların araştırılmasına hayatını adanmış profesörü küçümseyerek ve bilim çalışmasının böyle olmaması gerektiğini düşünür (Moffit, 2005, s.130). Bu deneyimin etkisiyle bilimsel kariyere vazgeçer ve sanat alanında bir kariyeri ciddi olarak düşünür (Merdaner, 2010, s.28).

Savaş sırasında birçok hava saldırısına katılan Beuys çok kez yaralanmıştır. 16 Mayıs 1944'te JU 87 Stuka Bombardıman uçağı ile Rusya'daki bir bölgeye atakta bulunmuşlardır. Beuys bu sefer bu kazadan kurtulamamış ve uçağı Kırım üzerinde vurulmuştur. Düşüş sırasında ki çarpışma ile Beuys, kokpitten fırlayıp mucize eseri ölmekten kurtulmuştur. Ağır şekilde yaralanmış ve beyin sarsıntısı geçirmiştir. Beuys, uçağın düştüğü yerde yaşayan göçebe tatarlar tarafından yaralı halde bulunmuştur. Kafatasında iki kırık ve vücudunun çeşitli yerlerinde şarapneller vardır. Tatarlar, Beuys'u iyileştirebilmek için vücudunu iç yağ ve bal ile kaplayıp keçe ile sarmışlardır. Beuys, bu şekilde soğuktan donmaktan kurtulmuştur. Bu karışım yaralarının iyileşmesine yardımcı

olmuştur. Tatarlarda gördüğü sıcak ilgi ve bakım sayesinde sağlığına kavuşmuştur. Uçağın düşürülmesinden bir süre sonra Alman araştırma partisinin üyeleri tarafından Beuys ülkesine getirilmiştir. Sağlığına kavuştuktan sonra Beuys tekrar cepheye geri dönmüştür.

Bu olay hayatının dönüm noktasıdır. Yaşadığı kaza, Beuys'un, dünya'ya bakışını ve hayata dair yapmak istediklerini ciddi yönde değiştirmiştir. Daha sonraları keçe, yağ ve bal Beuys'un sanatı için kullandığı ana malzemeleri oluşturmuştur.

Beuys bu olayı şöyle anlatır: *'Tatarlar olmasaydı bugün hayatta olmayacaktım... Baygın haldeydim... Tamamen kara gömülüydüm. Birkaç gün sonra Tatarlar beni bu şekilde buldular. 'Voda'(su) diyen sesleri hatırlıyorum, sonra çadırlarının keçelerini ve peynirin, yağın ve sütün yoğun, keskin kokusunu. Bedenimin eski ısısına yeniden kavuşması için onu içyağı ile kapladılar ve ısısını koruması için keçe ile sardılar.'* (Beuys'dan aktaran Durini, 1997:20) (Merdaner, 2010, s.28).

Anlattığına göre, tutsak kaldığı yıllarda kâbuslar görmüş, suçluluk duygusuyla kıvranmıştı. İnsan'ın geleceğiyle ilgili sorunlarla bu kez daha yakından ilgilenmeye başlamıştı (Yılmaz, 2006, s.273).

Bazı teorilere göre Beuys'un Tatarlar tarafından kurtarılması sadece hayali bir olaydır. Gerçekliğinden şüphe edilmiş ve Beuys'a inanılmamıştır. Ama tarihi belgeler bu kazanın gerçekliğini, Joseph Beuys'un da kazadan bir gün sonra hastaneye yatırıldığını göstermektedir. Beuys, kazadan sonra da savaşmaya devam etmiştir. Fakat asi davranışlar sergilediği için iki kere rütbesi düşmüştür. Batı Almanya'da paraşütçü olarak görev alır ve çeşitli madalyalar ile ödüllendirilmiştir. Savaş bitmeden önce İngilizler tarafından esir alınmış, 1945'e kadar tutsak olarak kalmıştır. Daha sonra özgürlüğüne kavuşup Kleve'e ailesinin yanına dönmüştür.

Beuys, bu dönemde yapmak istediği şeyleri daha da netleştirmiştir. Geliştirdiği fikirlerini uygulamaya ve hayatını farklı bir yönde ilerletmeye karar vermiştir. Savaştan geri dönünce tıp kariyerinden vazgeçmiş ve sanatla daha yakından ilgilenmeye karar vermiştir. Kendisini sanatçı olma konusunda destekleyen ressam Hans Lamers ve heykeltıraş Walter Bruex'dan dersler almıştır. Onlardan bazı teknikler öğrenir. Bu

dönemde küçük boyutlu suluboya çalışmalar yapmıştır. Bruex, Beuys'un yeteneğinin farkındadır ve onu akademiye hazırlamaya karar vermiştir. Kleve'deki sanat ortamına girmesini sağlamıştır. '*Kleve'li Sanatçıların Uyanışı*' isimli bir topluluğa davet etmiştir. Beuys daha sonraları da o toplulukta katılımcı olarak bulunmuştur. Aynı zamanda spiritüel bilim konusuna ilgi duymaya ve Spiritüel Bilimin kurucusu Rudolf Steiner'in (1861-1925) yapıtlarını okumaya başlamıştır. James Joyce, Schiller, Novalis, Nietzsche, Goethe ile ilgilenmiştir.

1945 yılında '*Soğuşun Sergisi*' ve 1946'da '*Sıcağın Sergisi*' isimli iki sergi açmıştır. 1947'de heykel okumak için Düsseldorf Sanat Akademisi'ne kabul edilmiştir. Akademi de okuduğu dönemde bir süre Joseph Enseling ile çalışmaya başlamıştır fakat onu çok disiplinli ve yeterli bulmadığı için onun yanından ayrılmıştır. Beuys o sıralar Ewald Matare'nin atölyesine ilgi duymaya başlamış ve onun öğrencisi olmaya karar vermiştir. Matare, otoriter ve sert yapısı ile tanınan bir hocadır ama Beuys ile iletişimleri en başından iyi olmuştur. Beuys, Matare'yi çalışmaları ile etkilemiştir ve bu dönemde heykel çalışmalarına başlamıştır. Matare, daha geleneksel formda çalışmalar yapan Beuys'un aslında bir heykeltıraş değil ressam olması gerektiğini düşünür. Beuys'un liseden beri meraklı olduğu konular, elinde topladığı materyaller ve farklı bir hayal gücüne sahip olması Matare'nin övgüsünü alır. Bu yıllarda, 1947 'de '*Sağırlar için*' isimli sergisini, bir yıl sonra da, 'Kullhaus' sergisini gerçekleştirmiştir. 1950'lerde desen çalışmaya başlamıştır. 1951'de akademiden mezun olmuş ve aynı yıl Matare'nin yanında yüksek lisans yapmaya başlamıştır. Daha çok bitki ve hayvan çizimleri üzerine yönelen Beuys, desen, suluboya, ağaç oyma ve heykel işleri yapmaya devam etmiştir.

Beuys, okulda başarılı öğrencilerden biri olmuştur. İyi bir heykeltıraş olma yolunda ilerlemesine rağmen aldığı işler yeterli düzeyde değildir. 1951'de Büderich mezarlığında Fritz Niehaus için bir mezar taşı siparişi almıştır. Arada küçük sergilere katılmıştır. Bu sergiler ufakta olsa geçinmesi için ona katkı sağlamıştır.

1953'de Van Der Grinten kardeşlerin evinde ilk kişisel sergisini açmıştır. O zamana kadar yapmış olduğu resimleri, heykelleri, tahta oymaları sergilenmiştir. Bu dönemde sanatçıyı Van Der Grinten kardeşler desteklemiştir. Çeşitli sanatçıların eserlerini erken yaşta toplamaya başlayan kardeşlerin ellerinde bir süre sonra değerli bir koleksiyon oluşmuştur. Joseph Beuys'un işlerini bu koleksiyona dâhil etmeye başlarlar. Her bir işini

satın almaya başlamışlardır. Avrupa'daki önemli müzelerde Beuys'un işleri sergilenmeye başlamış ve Beuys bu sayede ekonomik olarak kendisini güvende hissetmiştir.

1954 yılında Beuys Akademi'deki atölyesini kapatmıştır. Düsseldorf'ta kiraladığı bir atölyeye yerleşmiştir. Psikolojisi artık çok iyi değildir. Sanat hayatında bazı başarısızlıklara uğramış, akademi'ye yerleşme çabası hocası Matare ile yaşadığı bir sürtüşme yüzünden engellenmiştir. Matare, Beuys'un sıra dışı bir sanatsal yeteneğinin olduğunu ve öğrencilere fazla baskı uygulayıp onları zora sokacağını dile getirmiş ve Düsseldorf'a profesör olmasını engellemiştir.

Beuys, dönem dönem ortaya çıkan psikolojik sorunlarını bastırmaya çalışmış fakat gün geçtikçe maddi sıkıntılar ile birlikte zayıflamaya ve güçsüzlüğe başlamıştır.

1956 yılında Beuys, psikolojik olarak tamamen çöküntüye uğrar. II. Dünya Savaşı'nın etkileri, babasının ölümü, nişanlısından ayrılması, işlerinin yeterli görülmemesi, kendisini sürekli yoksul ve başarısız hissetmesi ruh sağlığını gittikçe kötüye sürükler. Bu dönemde onunla çevresinde ki dostları ilgilenir. Essen ve Düsseldorf'daki psikiyatri kliniklerinde tedavi görür. Beuys'un ruh sağlığı son derece bozuktur. Ağır bunalımlar geçirir. Bu tedaviler sonuç vermez. Daha sonra Van Der Grinten kardeşlerin çiftliğine gelir. Grinten kardeşler ile birlikte sanattan, bitkilerden, politikadan konuşurlar, birlikte tarlada çalışırlar. Grinten kardeşler Beuys'un inanılmaz bir yetenek olduğunu düşünürler. Dadaist şiirler okur, Beethoven, Çaykovski'nin senfonilerini dinler. Aşamalı olarak iyileşme kaydetse de tam olarak kendine gelemez. Yataktan çıkamaz bir hale gelir sadece sigara içerek yaşamını devam ettirir. Ancak Beuys'un durgunluğu, Van der Grinten'lerin babasının geçirdiği ölümcül kaza nedeniyle ağır bir sıkıntıya dönüştü. Sonuçta Van Der Grinten'lerin annesi, yalın ama son derece gerçekçi bir konuşma yaptı Beuys'la: *Tanrı ona sanatsal bir yetenek vermiştir. Şimdi bundan faydalanarak kendine bir görev ve sorumluluk geliştirmelidir. Hiçbir hekimin, gösterilen hiçbir ilgin başaramadığını bu yaşlı hanımefendi başardı ve Beuys birkaç gün içinde iyileşti* (Haydaroğlu, 2005, s.34).

Çiftlikten ayrıldıktan sonra Beuys'un gücü tekrar yerine gelmiştir. Orada geçirdiği zaman, doğayla ilgilenmesi, yeni işler ve fikirler üretmesi kendine olan güvenini tazelenmiştir. İlerleyen dönemlerde Beuys, yaşadığı bu günler için kendini yenileme evresi diye bahsetmiştir.

Beuys, 1961 yılında Ewald Matare'nin tekrar engelleme girişimlerine rağmen Düsseldorf Akademisi'ne Profesör olarak seçilmiştir. Matare onun deli olduğunu ve öğrencilere zarar vereceğini onlar üzerinde baskı yaratacağını söyler fakat Beuys'un öğrencileri onun için çok değerlidir. Beuys öğrencilerinin kişisel sorunlarını bile kendisi çözmek için çaba sarf etmiştir. Sanat ile ilgilenmek isteyen bütün öğrencilerine destek olmuştur. Akademi de diğer atölyeler tarafından kabul edilmeyen öğrencileri bile kendi sınıfına almıştır. Öğrencileri ile sanat alanında etkili tartışmalar yapmış, onların kendilerinin geliştirmelerine yardımcı olmuştur.

Beuys özgürlükçü söylemin paralelinde 1971 yılında bütün başvuran öğrencilerini sınıfına kabul etmiştir. Ama bu kararı reddedilir; akademi ile olan problemleri de böylece gün yüzüne çıkmaya başlar. Bunun üzerine Beuys ve öğrencileri akademiye işgal ederler, Bilim Bakanı Johannes Rau ile görüşen Beuys, mücadelesini kazanır ve öğrenciler akademiye kabul edilir. Fakat ertesi yıl aynı şey tekrarlandığında bu sefer ikaz edilmeden görevine son verilmiştir – Beuys, hemen ardından Viyana Akademisi ile görüşmelere başlamıştır. Gerçi sanatçı artık bu süreçte ekonomik açıdan oldukça rahattır, Düsseldorf'taki pozisyon video sanatının kurucusu olarak kabul edilen ve Beuys'un yakın dostu olan Nam June Paik'e teklif edilir. (Genç Sanat, 2009, s.28)

Beuys'a göre sanat eğitimi klasik bir eğitim temelinde devam etmemelidir. Herkes sanat eğitimi alabilmeli eğitim sistemi yenilenmelidir. Akademiye ki dersleri devam ederken, Beuys kendisi gibi Düsseldorf Sanat Akademisi'nde profesör olan Nam June Paik ile tanışmıştır. Aynı zamanda o sıralarda Almanya'da bulunan Fluxus'un kurucusu George Maciunas ile görüşmeye başlamıştır. Kendi felsefesi ve düşünce tarzıyla uyuşan Fluxus hareketine üye olmuştur.

3.1.2. Beuys ve Fluxus İlişkisi

Beuys, 1962 yılında George Maciunas ve Nam June Paik ile tanışarak Fluxus grubuna dâhil olmuştur. Onlarla birlikte *'Toprak Piyano'* adlı eyleme katılmış ve ilk eylemini gerçekleştirmiştir. 1963 yılından sonra Fluxus grubunun gerçekleştirdiği bütün eylemlerde onlarla birlikte yer almıştır.

1963'te Fluxus'un Düsseldorf'taki ilk etkinliği olan, kendisinin de katıldığı, Festum, Fluxorum, Fluxus' u düzenler. Beuys festivalin ilk akşamı *'İki Müzisyen için Kompozisyon - Komposition für zwei Musikanten'* adlı performansını sunar. Diğer akşam da, *'Sibirya Senfonisi, 1. Bölüm - Sibirische Symphonie, 1.Satz'* adlı aksiyonunu gerçekleştirir. Bu iki performans, Beuys'un halka açık gerçekleştirdiği ilk Fluxus performanslarıdır. Ölü Bir Tavşana Tabloları Nasıl Açıklamalı, Marcel Duchamp'ın Sessizliğine Paha Biçilmez, Eurisia bu performanslar arasındadır. Beuys, Fluxus sanatçıları gibi sahnede tiyatroya performanslar içerisinde bulunur. Yapmış olduğu performansları oluşumlara benzetilmiş olsa da Beuys'un kendine özgü bir duruşu vardır.

Beuys, kendini topluma ve dünyaya adayan bir sanatçıdır. Sanatın içinde sınırlamalar ve alanlar oluşması onun sanat görüşüne tamamen aykırı bir durum oluşturmaktadır. Fluxus akımı ile birlikte hareket etmesi onların içine dâhil olması aslında bu akımın tek bir alan üzerine değil daha disiplinler arası bir anlayışı benimseyip bütün sanat dallarında her türlü sanatçıyı içinde barındırabilmesidir. Felsefi yaklaşımları bakımından birbirleri ile benzer düşünce içerisinde olan bu sanatçılar ile birlikte Beuys sanatını bir süre bu akımın içinde gerçekleştirmiştir. Beuys, sesini duyurmayı ve kazandığı ünü Fluxus grubu ile gerçekleştirmiş olduğu performanslar sayesinde sağlamıştır. Fakat kendi üzerinde hissettiği sorumlulukları zaman zaman Fluxus üyelerinden ayrılmıştır. O dünya'nın iyileştirilmesi, daha iyi bir yer haline gelmesi, sanatın daha devrimci ve geniş alanlara yayılabilmesi ilkesini benimsemiştir.

Beuys, Fluxus sanatçıları gibi her türlü aracın ve her türlü yöntemin sanatla bağdaştırılmasına önem vermiştir. Herkese açık ve toplumu ön planda tutan bir ideolojiyle hareket eden beuys, Fluxus içinde belirli yönlerini ortaya koyabilir. Sanatı hayatıyla, hayatı da sanatıyla bir tutan sanatçı, aradaki duvarları yıkarak sanatını icra etmiştir. Fluxus hareketine katılmadan önce yapmış olduğu çalışmalara ve düşünme

tarzına bakılırsa aslında bu akımın oluşma sürecinden önce Beuys'ta Cage gibi düşünsel bir katkı yaratmıştır.

Yapıtlarındaki insanın tinsel ve düşünsel gelişmesine ilişkin iyimser boyut, sanatın iyileştirici, düzeltici bir araç olarak kullanılmasını önermesi, bu kutuplaşmanın ve yalıtılmışlığın üstesinden gelmek için önerdiği çözümlerdir. Beuys bu altyapı üstüne temellenen sanatıyla ve tavrıyla sanatçının bir eylemci, bir kuramcı, bir oyuncu ve bir şaman olduğunu ortaya koymuştur ki, bu günümüze değin süregelen bütüncül bir sanatçı özelliğidir (Şahiner, 2008, s. 62).

Öte yandan Beuys, 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. Bu noktada, 'önemli olan, dünyayı açıklamak değil, onu değiştirmektir' diyen Marx geliyor aklımıza. Marx'a göre genel anlamda dünyayı, dar anlamda da toplumsal düzeni değiştirecek olan güç, *ezilen* (acı çeken) ve bu yüzden de belli bir düşünce temelinde örgütlenmesi gereken işçi sınıfıydı. Dünyanın değiştirilmesi, yani *iyileştirilmesi* Beuys için de açıklanmasından daha önemliydi. Kapitalizmin doğayı ve insanlığı çıkmaz bir sokağa, bir batağa sürüklediği konusunda Marx'a katılıyordu sanatçı. Evet, kapitalizm insanlara bireysel özgürlük sözü veriyordu ama aslında bu bir kandırmacaydı, yanılsamaydı. Geçen yüzyılda dünyayı kana bulayan her iki kaçınılmaz savaş da kapitalizmin ürünüydü (Yılmaz, 2006, s.271).

Beuys, bildirisinde sanatı, insan düşüncesi ve eylemi olarak tanımlar. Dünya, çağın toplumsal ve siyasal kısıtlamalarına karşı eylemde bulunmalıdır. Bu nasıl gerçekleştirilebilir? Yüksek öğretim görevlilerini ve parti yöneticilerini bu sorunlarla savaştırmaya çağırarak. Beuys'un asıl yapmak istediği dünyanın insan yaratıcılığı konusundaki anlayışsızlığına ve kısıtlayıcılığına karşı savaş açmaktır. Sanatçı, kullanılmayan yaratıcılığın saldırganlığa dönüştüğü kanısındadır. Çevresinde de yaratıcılık sürekli yadsınan bir hal almıştır. Kendi yaratıcılığında etkili olan Beuys, yaşadıkları ile herkesin yaşantısı ve durumuyla ilgili simgesel nesnelere ve çevreler yaratmıştır. Görsel özdeyişler aracılığıyla konuşmaktadır. Örneğin Batı Almanya bayrağındaki renk şeritlerindeki oranlara verdiği yeni biçimle kapitalist 'Wirtschaftswunder'in' (ekonomik mucizenin) ülkesindeki eşitsizliğini vurgular ya da bir

kartpostalda New York Dünya Ticaret Merkezi'nin iki kulesine Hıristiyanlığın ilk dönemlerinde vebaya karşı koruyuculuk görevini üstlenen ve 'kutsal züğürtler' olarak bilinen Cosmas ve Damian gibi iki aziz ve din şehidinin adını verir (<http://www.msxlabs.org>, Erişim Tarihi: 27.12.2013).

Beuys, bunu 'Her şey bir değişim içindedir', diyerek ilerletmektedir – bu aslında Fluxus – Beuys yakınlığının tezahürüdür; felsefi izdüşümleri ise Herakleitos'dan – 'Pante Rei' (her şey akar) – ve Hegel'in 'Mücadele her şeyin atasıdır' sözü ile diyalektiği geliştirdiği döneme kadar izlenebilir. Değişim kavramı, 'akış, akım, akma' anlamlarını içerirken (Fluxus'un sözcük anlamı budur); 20.yy başında Henri Bergson da evrimin daimi bir akış ve değişim süreci olduğunu belirtmiştir, ama bu soldan ziyade sağ, Fütürizmi etkileyecektir. Beuys'un yer aldığı döneme yakından bakıldığında, 1960'ların başında sanat dünyasında önemli bir yer edinmesi, Batı Almanya'daki savaş sonrası restorasyon döneminin sonu ve yeni bir politik ve kültürel sürecin başlangıcına denk gelmektedir. Refah toplumunun bitişini işaret eden protestolar, öğrenci olayları ve 60'ların sonunda Batı Almanya'da ilk sosyal demokrat başbakanın seçilmesini de bu sürece ekleyebiliriz. Beuys böyle bir süreçte yıldızı parlayan bir sanatçıdır - Beuys'un Alman Öğrenci Partisi, Referandum Yoluyla Doğrudan Demokrasi Örgütü, Uluslararası Özgür Üniversite ve Alman Yeşiller Partisi girişimlerini bu süreçte değerlendirmek gerekir (Arapoğlu, 2009, s.26).

Beuys ve Fluxus, sanatta politika ve ideolojiden ayrılma döneminin (ideolojinin sonu) temsilcileridir – tabi bu apolitik duruşunda bir ideoloji olduğunu unutmadan. Bu apolitik duruş ise ABD ve Batı Almanya'da güçlü olmuştur. Bu da Fluxus'un (ve Beuys'un) neden Batı Almanya'da ortaya çıktığını göstermektedir – Fluxus'un temel ismi George Maciunas, Batı Almanya'da ABD ordusunda grafik sanatçısı olarak çalışıyordu ve Yeni Gerçekçilik (Nouveau Realisme) ile de ilgilenen Fluxus sanatçılarından Emmett Williams ABD askeri gazetesi Stars&Stripes'in editörlerinden birisiydi. Beuys&Fluxus ile 1957'de ortaya çıkan Situasyonist Enternasyonal'in (Fransa) ve erken Pop-Art'ın (İngiltere) duruşlarını kıyaslamak bazı ipuçları verecektir (Arapoğlu, 2009, s.27).

3.1.3. Beuys'un Hazır Nesne Kullanımı ve Çalışmalarının Değerlendirilmesi

Beuys, sanatında geçmişte yaşamış olduğu anılarını ve çevresini yansıtmayı bir yöntem olarak seçmiştir. Tutsak kaldığı yıllarda şaman kültürü ile yüzleşmiş çalışmalarında şaman etkisini hep yansıtmıştır. Hayvanlarla, bitkilerle, toprakla, doğayla ilişkisini ve bu alanlara kafa yorduğunu, bu merakın çocukluğundan beri süregeldiğini yapmış olduğu çalışmalarda görebiliyoruz. Beuys, yaşamda temel alınan ana şeylerin farkında olunması gerektiğini, bu farkındalığın sanat yolu ile topluma aktarılması gerektiğine inanır. Kullanılan malzeme konusunda her hangi bir sınır tanımaz, disiplinlerarası bir sanat anlayışını tercih eder. Kendi hayatını sanatına, sanatını da kendi hayatına karıştırmıştır.

Beuys, yaşamsal anların ya da bunu taşıyan nesnelerin gerçekliği üzerine yeniden düşünülmesini sağlamıştır. Nesnelere barındırdığı tüm izler ve değişebilirlik nitelikleriyle de bu bütünlüğü imler. Bu zaman ve uzam arasındaki geçişken süreçleri yansıtan her nesneye uyarlanabilir. Böylece nesnelere, güncel yaşamlarındaki sıradanlıklarından öte, yaşamsal olanın izini barındırdıkları için bir düşünsel önerme de sunarlar. Bu bağlamda Beuys, sanatın yaşamın ta kendisi olduğunu ısrarla vurgularken, nesnelere kurduğu ilişkiyi de yeniden tanımlar. Nesnelere salt yaşamsallık barındırdıkları için keyfi olarak konumlandırıldıklarında dahi anlamsal bir dizge oluştururlar sanatçıya göre. Aslında nesnelere düz anlamlarının yanı sıra yan anlamsal olarak yeni bir örüntü kurarlar (Şahiner, 2008, s.152).

Beuys'un özellikle önemli olduğu alanlar hazır nesne ve enstalasyonlardır. Materyal olarak şaman kültüründen etkilendiği ve çalışmalarına yansıttığı keçe, bal, yağ, kızak, bakır, demir, tahta çalışmalarında sık sık yer verdiği unsurlardandır. Bitki bilimiyle ve hayvanlarla olan ilgisini göz önünde bulundurarak arı, tavşan performanslarında kullandığı ve desen çizimlerinde sıklıkla karşımıza çıkan nesnelere, Sıcaklık, akış, erime, hareket, sertlik, sıvılık kullanmış olduğu malzemelerde yansıtmak istediği unsurlardır. Nesnelere geleneksel formundan çıkarıp, düşünsel bir ifade katarak yeni bir estetik anlayışı getirmiştir.

Keçe, hazır nesne çalışmalarında en önemli yere sahip olan nesnedir. Keçenin ve yağın birlikteliği, esir kaldığı dönemlerde tekrar yaşama dönmesini sağlaması açısından

sanatçının neredeyse bütün eserlerinde kullandığı malzemelerdendir. Keçenin yağ ile birlikte vücuda sarıldığında ısı depolaması ve sıcaklık oluşturması, her hangi bir formu ve rengi olmaması ve biçimlenmeye hazır bir nesne formunda olması Beuys'un işine gelir. Bakır'ı işlerine sokması, keçeden ve yağdan sağladığı bu enerjinin insanlara aktarılmasını sağladığı içindir. Bu aktarılmanın iletişimi sağladığını ve toplumun gelişmesini yansıttığını düşünür.

Beuys'un simge malzemeleri olan keçe ve iç yağı da Şamanist topluluklarda özel ve önemli malzemelerdir. Çoruhlu'nun (2006:61) aktardığına göre, Göktürkler deri bir torba içinde saklanan keçeden idoller yaparlardı ve iç yağıyla yağladıktan sonra bir sıruk üzerine tutturulurdu. Keçe bilindiği gibi tüm avcı-çoban topluluklarda çok temel bir malzemedir. Aynı şekilde hayvan iç yağı da bu çoban topluluklar için sürekli el altında bulunan bir malzemeydi. Beuys bu malzemeleri hem Avrasya kültürlerine (ve aynı zamanda savaş sırasında Tatarlar tarafından yaralı halde bulunma ve onlar tarafından hayata döndürülme öyküsüne) bir gönderme hem de organik ve plastik özellikleri nedeniyle kendi plastik kuramını açıklamak için kullanmaktaydı (Merdaner, 2010, s.106)

Beuys'un hemen hemen bütün işlerinde varlığını koruyan keçe, şaman kültüründe, yaşam, ölüm, iktidar vb. kavramlarda önem taşımaktadır. Şamanizm döneminde keçe gündelik yaşamda çok önemli bir yere sahipti. Tapınma unsuru olarak kullanılıyordu. Şaman'ın kostümü ile fal bakmak için kullandığı objelerin çoğu keçeden yapılıyordu. Keçe hem kızın, hem de erkeğin çeyizinde mutlaka yer alıyordu. Çadırlara keçeden kadın ve erkek kuklalar asılıyor, bunların hanenin hanımına ve beyine iyi şans getireceğine inanılıyordu. Ölü yakma törenlerinde ölünün yanına insan boyutunda keçeden bir totem konulurdu. Ölünün külleri totemin üstüne serpilir, bu totemin ona ölüm yolculuğunda rehberlik edecek, kardeş ruhu taşıdığına inanılırdı. Eski Türkler soylu birine ölüm cezası vermek zorunda kaldıklarında kanını akıtmamak gerektiğine inanırlardı. Bu yüzden soylu suçlu keçeye sarılır ve üstünde kırk atlı dolaştırılarak kemikleri un ufak edilirdi (<http://arsiv.ntvmsnbc.com>, Erişim Tarihi: 15.12.2013)

Çalışmalarında nesneye yüklediği anlam önemli olmuştur. Nesnelere ruhsal bir anlam kattığını düşünmüştür. Zıtlıklardan yararlanmış ve bu zıtlık var olan bir şeyi yansıtmaya çalışma çabasıdır. Çalışmalarında renk unsurunun önemli bir yer tutmaması da bununla ilgilidir. Renklerin insanlar üzerinde psikolojik etmenler oluşturduğunu

düşünür. Zıtlık ilkesinden yola çıkarak renksizliği tercih eder ve keçe işlerinde ağırlıklı olan gri rengi ön planda tutar.

Joseph Beuys'un bazı işlerinde vitrin, hem kilisedeki emanetleri içerdiği melankolik ölüm duygusuyla hem de prematüre bebekler için kullanılan küvözle bağlantılar taşır. Beuys, vitrini çoğunlukla, kendi hayatıyla ilişkili olan ve kendi "eylemleri" nin ya da performanslarının andaçlarını içeren birbirinden çok farklı nesnelere için kullanılmıştır. Alıkonması mümkün görünmeyen nesnelere için "nötr" ve korunaklı bir mekân sağlayan vitrin, zamanla Beuys'un işlerini ürettiği dilin bir parçası haline gelmiştir. Bu işlev, kuşkusuz müzedeki vitrinin de varlık sebebidir; Beuys'un müzeyle ilişkili tavrı da bu bağlamda netlik kazanır. Beuys, elindeki nesnelere kendi fikirlerini yansıtmak üzere kendi amaçları için kullanıyordu; dolayısıyla müze ve onu oluşturan unsurlar, Beuys'un tezi için kullanacağı birer araç haline geldi (Artun,2005, s.24-25).

Beuys'un objeleri kışkırtıcıdır, çalışmaları mekâna bağlıdır. Malzemelerin kullanım şekli, nicelikleri ve mekânla ilişkisi içinde sınırlıdır. Kullandığı malzemelerin doğal yapısını bozmaya çalışmaz fakat organik materyallerin zaman içindeki kimyasal tepkimelerine dönüşümlerine de müdahale etmez. Malzemelerin renk değişimleri, kuruma, mayalanma ve çürümeleri de Beuys'un sanattaki sürekli değişimden yana olan tavrının görsel karşılığı olarak kabul edilebilir (Ulutaş, 1998, s.56,57).

Beuys, Duchamp'ın yaptığından farklı olarak seçtiği malzemeyi belli bir iletiyi en iyi taşıyabilecek anlamı yüklenen simgesel özellikleri nedeniyle seçmektedir. Bu tür malzemeler Duchamp'ın yaptığı gibi, müzede bir devrim yapmak ve sonra sonuçları sermaye kavramıyla ilişkilendirmediği şeyi bir kez daha yapmak için seçilmemiştir. Beuys'un çalışmalarında nesnelere içinden çıkan kışkırtıcı güç, geleneksel düşüncedeki güzel fikrine uygun düşmez. Ayrıca anti-estetik de O'nun amacı değildir. Bu yüzden Onun keçe yığınlarını, yağ köselerini, bakır levhalarını, metal borularını, elektrotlarını, ölü hayvanlarını ve aksiyon artıklarını güzel görmeye çalışmak çok yanlış olur (Zırhlı, 2009, s.58)

Fakat daha çok performansları ve eylemleri ile göz önünde olan sanatçının, performanslarından kalan nesnelere dahi bugün müzelerde hazır nesne olarak sergilenmektedir.



Resim 24: Joseph Beuys, Table with Accumulator (Tisch mit Aggregat), 1958, tahta, kil, tel, akümülatör, 98.50 x 58.00 x 56.50 cm, Tate / National Galleries of Scotland

Beuys bu çalışmasında (Resim 24) mekâna bir masa yerleştirmiştir. Masanın üzerinde bir kutu ve kutuya bağlı yerde duran iki adet kilden top bulunmaktadır. Masanın üzerinde duran basit görümlü kutu enerji depolamak için kullanılan bir akümülatördür. Tellerle bu alete bağlı kil topları bu enerjiyi desteklemektedir. Enerji kavramı Beuys'un çalışmalarının vazgeçilmez unsurlarından biridir. Beuys için enerji üretmek ve depolamak, yaratma süreci ve ruhsal enerjiyi yansıtmının metaforik bir yöntemidir. Bu tarz cihazlar Beuys'un çalışmalarında 1950'lerden itibaren görünmeye başlar. Bilim, doğa ve sanat bu çalışmada birlikte enerjiyi oluşturmak için kullanılmıştır. Bu eser 'Zeitgeist' sergisinde 'Lightning with Stag in its Glare' işine eşlik eden bir çalışmadır.



Resim 25: Joseph Beuys, Lightning With Stag In Its Glare, 1958, Tunç, demir, alüminyum, Guggenheim Bilbao Museoa, New York

Beuys'un 1958 yılında yapmış olduğu bu enstalasyon çalışması (Resim 25), tavadan asılı keçeyi andıran üçgen görünümlü bir nesne, üç tekerlekli küçük bir araba, eski bir ütü masası ve yerde duran kil parçalarından oluşmaktadır. Çalışmada kullanılan materyaller, toprak, hayvan, dışkı, ölüm kavramları üzerinedir. Bu elementlerin düzenlenmesi buranın orman gibi temiz ve doğal bir alan olduğunu simgelemektedir. Kil yığınları içindeki parçalar ilkel hayvanları yansıtır. Tahtadan ütü masası bacakları simgelemektedir. Üçtekerli araba keçi olarak betimlenmiş ve bu nesnelere yukarıdan asılı üçgen form tarafından aydınlatılmıştır. Beuys, bu mistik, sembolik anlatıma insanı tanık olarak göstermiştir. Bu çalışma Beuys'un öldüğü yıl tamamen bitirilmiştir.

Beuys'un çalışması içerisinde birçoğuna spiral biçim verdiği kil, doğada bolca bulunur ve içerisinde yanıcı maddeler barındırır. Bu nedenle, genellikle sarı, kırmızı ve koyu renklindedir. Kil, Vertisol bir toprak çeşididir. Vertisol toprağın üzerindeki en verimli tabakanın içerisinde, yıllarca süren bir dönme hareketi olur. Böylece, altta bulunan toprak üste çıkar; üstte bulunan toprak da alta iner. Bu hareket, kurak dönemlerde kilin sıkışıp büzülmesi; yağış alan dönemlerde gevşeyerek şişmesiyle oluşan kabarıklık ve çöküntü sonucu meydana gelir. Vertisol toprak türüne, özellikle soğuk iklimin hüküm sürdüğü Kanada gibi Dünya'nın Kuzey bölgelerinde rastlanır (Delibaş, 2008, s.88, 89)

Beuys'un, keçi figürü ile ilişkilendirdiği üç tekerlekli el arabası, Kelt mitolojisini Germen mitolojisine bağlayarak, Kuzey Avrupa mitolojisinden büyük tanrı Odin ve karısı Frigg'in oğulları Thor'u işaret eder. Thor, tüm tanrıların ve ölümlülerin en güçlüsüdür. O, tanrısal konumu bakımından ikinci büyük tanrı olma özelliği taşır ve 'Thor'un olağanüstü garip zaferlerinin yapısı, Keltlerin Dağda efsanesiyle birçok bakımdan karşılaştırılabilir (Campbell, 2003, s.434).

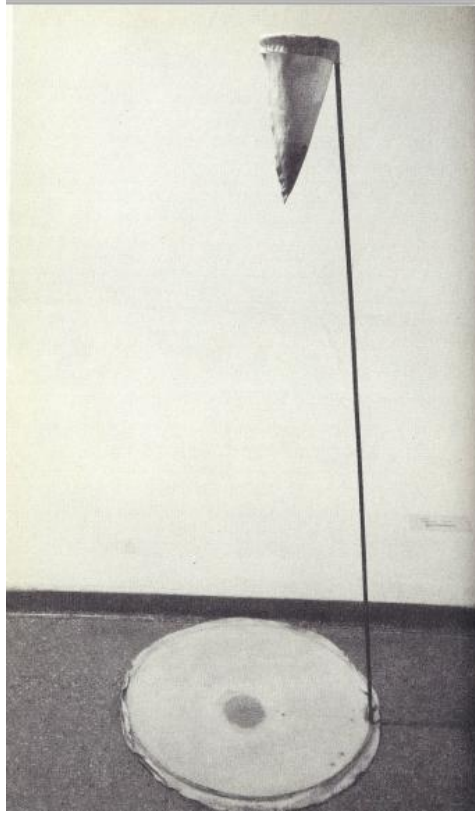
Sanatçının çalışmasına dikkatli bakıldığında, geyik figürünün uçak formu ile olan benzerliği, II. Dünya Savaşı sırasında savaş uçağı pilotu olan Beuys'un otobiyografik geçmişi ile bağlantı kurulmasına neden olur. Bu bağlantı, Beuys'un bir İskoçya ziyareti sırasında Demarco'ya vermiş olduğu bir bilgi ile daha da pekişir. Beuys, Demarco'ya, İskoçya'ya ilk olarak II. Dünya Savaşı sırasında, askeri pilot olarak görev yaptığı dönemde geldiğini, Halifax, Glasgow yakınlarındaki Nova Scotia yolu üzerinde bulunan Prestwick havalimanına kırk dakikalığına iniş yaptığını anlatır (Delibaş, 2008, s.75)



Resim 26: Joseph Beuys, Küvet, (Badewanne, Bathtub), 1960, Galerie im Lenbachhaus, Munich

Bu çalışmasında (Resim 26) Beuys, çocukluğuna dair bir nesneyi sanatına dâhil etmiştir. Küvet, yaşam sürecinde unutulmayacak bir anının simgesi olarak karşımıza çıkar. Aynı zamanda küvet dünyaya gelmenin de bir ifadesidir. Çocukluğun belleğine işaret eder.

‘Bu küvet belirli bir çevrede ve belirli koşullar altına dünyaya getirilmenin gerçekliğine atıfta bulunur. Küvetin içinde, biçimlendiren, yapılandıran bir el gibi duran parafin vardır. Bu dünyadaki her şeyin ardında duran türden bir eldir. O el; yaratıcılığı, yalnızca sanatçının yaratıcılığı olarak değil, antropolojik ve insani anlamda yeniden sunar. Vurgu burada nesnenin anlamı üzerine yapılandırılmıştır–manevi bir doğanın enerjisi ile kaplanmış sıkı, maddesel bir şey.’ (Beykal, 1992, s.32)



Resim 27: Joseph Beuys, Lavanta Filtresi (Lavender Filter), 1961, Collection, The Lone Star Foundation Inc., New York

Beuys bu çalışmasında (Resim 27) süzme sürecini ele almaktadır. Pamuktan yapılmış huni biçimindeki süzgece lavanta yağını dökmüş ve buharlaşma sürecini göstererek saflığa ilişkin metafor yapmıştır. Filtreden süzülen yağ dökülerek yayılır ve zaman içinde reçine oluşur. ‘Süzülme ile sızma arasındaki fark yağ damlalarının süzülerek atmosfere karışması ve yağın sızarak yayılma süresiyle ölçülebilir. İki süreç arasındaki bir başka fark ise süzülerek buharlaşan yağın her şeye sinen kokusudur. Beuys, farklı işlevlere sahip olduklarına inanmakla birlikte, süzülme sürecindeki damlama ile sızma sürecinde gazlı bezin emme yada tutma niteliğini insan bedenindeki yaranın gazlı bezle sarılmasıyla ilişkilendirmiştir.’ (Atakan, 2008, s.33).



Resim 28: Joseph Beuys, Fat Battery, (Fettbatterie), 1963, Keçe, yağ, tahta, teneke, 132 x 373 x 248
Tate Gallery, Britain

Beuys'un şu an Tate galerisinde sergilenen bu işi (resim 28) bir kutu içinde pil, yağ ve keçeden oluşan materyalleri içermektedir. Kutunun içinde, sağ tarafta kalaydan yapılmış açık bir sığır konservesi bulunur. Konserve içinde özellikle Hindistan cevizinden oluşan margarin bulunur. Şu anda üzerinden zaman geçmesi ile birlikte ve kartonla olan etkileşimiyle kabın dışına taşmış bir vaziyettedir. Kutunun ortasında duran metal parçasının içine keçe ve yağ yerleştirilmiştir. Her bir keçe parçası arasına yağ sürülerek birbirine bağlanmıştır. Kutunun içinde birbiri ile etkileşim içinde bulunan bütün materyaller, pilin elektrik yüklü olduğunu ve enerji sağladığını ima eder. Beuys genellikle işlerinde elektrik ve enerji gücünü fiili olarak kullanarak malzemelerin enerji üreten yapısını ortaya koymaya çalışır.

Beuys, insanlığın sıcaklık, soğukluk, enerji, elektrik, gibi kavramların insan aklı ile ilgili olduğunu düşünür. İnsan, aklın varlığı dışında bir şey olan güçleri ve zıt kutupları düşünmek zorundadır. Onun, sıcaklık ve soğukluk kavramları işlerinin merkezi teorisini oluşturur.



Resim 29: Joseph Beuys, Yağ İskemlesi (Fat Chair / Fettstuhl), 1964, Yağ, Balmumu, Tahta Sandalye, Tel, 94.5 x 41.6 cm National Galleries of Scotland

Beuys, Yağ İskemlesi adlı çalışmasında (Resim 29) iskemlenin arkılığı ile oturma yerine ana malzemelerinden biri olan katı yağı yerleştirmiştir. Bu çalışması ile insan bedeninin, sindirim, boşaltım ve cinsel bölgelerine gönderme yapmıştır. Beuys'a göre bu bölgeler psikolojik olarak insanın iradesi ile ilişkilenebilir. Yağın ısıya dayanıksız olmasını ve şekil değiştirebilme özelliğini, insanların içsel süreçlerinin ve duygularını ifade ettiğinin düşünür.

Beuys çalışmalarında katı yağı sıkça kullanır. Bu malzeme ile olan bağının lise döneminde babasının okuldan alıp bir margarin fabrikasında çalışmaya zorladığı dönemlerden geldiği düşünülmektedir. Aynı zamanda uçak kazası sırasında tatarlar tarafından kurtarıldığında vücuduna iç yağı sürmelerin ve keçe ile sarmalarını hayatını kurtaran etmenlerden biri olarak düşünür. Yağın ısı ile etkisi, değişebilen yapısı, akıcı ve şekilsiz olması, dışarıdan gelen etkiyle yeni bir biçim alması, Beuys'un ifade biçimini güçlendirmiştir. İçinde enerji barındıran bir malzeme olduğunu düşünür.



Resim 30: Joseph Beuys, Infiltration for Piano, 1966, deri, keçe, piyano, 100 x 152 x 240 cm, Georges Pompidou Center, Paris

‘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’ (Beykal, 1992, s.47-48).

Piyano (Resim 30) ses üreten bir alet olarak kullanılır. Kullanılması mümkün olmayan bir hale getirilirse ses verme potansiyeli engellenmiş olur ve piyano sessizliğe mahkûm edilir.

İnsan ilişkilerinde de durum aslında buna benzer durumdadır. Bir insanın sessiz kalma durumu bir sonraki adımlarında başarısızlığa uğramasına sebep olur. Beuys piyano üzerinden ses kavramını ele alarak aslında insanların iletişim sorunlarına ve belki de psikolojik olarak iç seslerinin üzerlerindeki yarattığı etkiyi anlatmaya çalışmıştır. Piyanonun üzerinde ki acil durum işareti nesne ile kişi arasındaki benzerliği ve durumu ortaya koymaktadır. Beuys’a göre dilin ötesine geçip olumsuz bir anlam bile her şey ifade edilmelidir.



Resim 31: Joseph Beuys - Sealed letter, 1967, keçe, ip, yağ, Ludwig Müzeum



Resim 32: Joseph Beuys, Evervess II 1, 1968, iki şişe, biri keçe ile sarılmış, tahta kutu, metal, $2\frac{3}{4} \times 2\frac{3}{4} \times 9\frac{3}{8}$ (keçe ile şişe), $2\frac{1}{4} \times 2\frac{1}{4} \times 9\frac{3}{8}$ in. (etiket ile şişe), $3\frac{5}{8} \times 6\frac{1}{2} \times 10\frac{7}{8}$ (kutu), $5\frac{1}{16} \times 5\frac{7}{8} \times 10\frac{5}{8}$ (kutu kapağı) Alfred and Marie Greisinger Collection, Walker Art Center

Tahta bir kutu içerisinde iki adet şişe bulunmaktadır. Bu şişelerden birini Beuys keçe ile kaplamıştır. Bu şekilde şişedeki soğuk görüntünün tam tersinin yansıtır. Aradığı sıcaklığı kullanmış olduğu malzeme ile gösterir. Şişe üzerindeki görsel Beuys'un bu objeyi seçmiş olmasında etkilidir. Bu dağları daha önce gördüğü için kullandığı ögenin uygun olduğunu düşünmüştür. Bu şişeyi özel kılan şeyin daha önce yaşanmışlığıyla bağlantılı olduğunu yoksa hiçbir değerinin olmadığını öne sürer.

Beuys, tahta kutuların kapağında 'şişenin içindekini için ve kapağını mümkün olduğu kadar uzağa atın' şeklinde yazılar bırakmıştır. Birçok izleyici bu söylemi yerine getirmemiş ve obje de işlevini yerine getirememiştir.



Resim 33: Joseph Beuys, Erdtelefon (Earth Telephone), 1968, telefon, kablo, saman, kil, tahta, 75.9 x 48.9 cm

Eserlerinde genel olarak yağ, keçe, toprak gibi alışılmadık malzemeler kullanan Beuys, sanatına bu nesnelere kabul ettirmiştir. Bu eserinde (Resim 34), kil ve samandan yapmış olduğu yumru şeklindeki objeyi kablolarla telefona bağlar. Günümüz insanların dünya ve hayat ile bağlarının koptuğunu düşünen Beuys, bu çalışmada bu bağların tekrar güçlenmesi görüşünü aktarmıştır.



Resim 34: Joseph Beuys, Sürü, The Pack (das Rudel), 1969
Volkswagen 1961 yapımı, kızak, her biri yağ ile donatılmış battaniye, kemer, el feneri, keçe
78 7/10 × 157 1/2 × 393 7/10 , 200 × 400 × 1000 cm Neue Galerie, Museumslandschaft Hessen Kassel,
Kassel

Bu çalışma'nın (Resim 34) ortaya çıkış sürecinde Rene Block'un etkisi bilinmektedir. Volkswagen minibüsü olan Block, yıllarca bu araç ile sanatçıları ve sanat yapıtlarını taşır. Beuys'a çok sevdiği bu aracı ile bir iş gerçekleştirip gerçekleştiremeyeceğini sorar. Beuys'ta bu teklif ile 'Sürü' işini ortaya çıkarır.

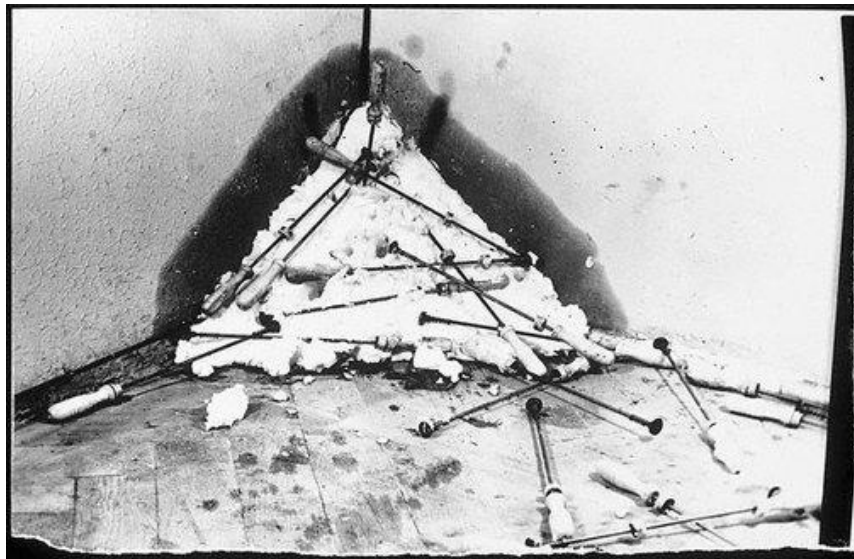
Beuys bu çalışmasında (Resim 34) bir minibüs, 24 kızak, yağ, keçe, battaniye ve el feneri kullanmıştır. Kızaklar minibüsün arkasında dışarı taşar gibi bir görüntü oluşur. Beuys, insanın yaşamını devam ettirebilmesi için gerekli olan ana malzemeleri işine taşımıştır. Işık, sıcaklık ve yiyecek, enerji, koruma, hayatta kalma eylemi bu işin esas temasını yansıtmaktadır. Beuys'un tanımına göre bu bir acil durum aracıdır. Acil bir durumda Volkswagen aracının kişinin doğrudan ve ilkel araçlarla hayat kalmasını sağlamak içindir. Aynı zamanda kurtarma kızakları niteliğini taşıyan bu çalışma Beuys'un çocukluğunda açılmış olan derin yaralarından kaçmaya çalışma, kurtulma ve iyileşmeye yönelik gereksinimleri yansıtmaktadır. Kullanmış olduğu malzemelerin, insan yaşamında belirli gereklilikleri karşılıyor olması yine Beuys'un kendi geçmişini sanatına yansıttığını gösteriyor. İşinde çoğaltmaya gitmesi bir nevi gücü temsil ediyor. Bir uzantının bir kökten doğup gelişip yayıldığını göstermeye çalışıyor.

Birçok işinde kullandığı gibi burada da demir parçalarına yer vermiştir. Bu yeryüzü ve toprak ile ilişkilendirilmiştir. Demir enerji transferini sağlayan bir nesnedir. Bir diğer enerji kaynağı da fenerdir. Fener, bellekte karanlık ve zorlu bir yol imgesini çağırır. Yağ ve keçe bir çok işinde olduğu gibi sıcaklığı ve korunmayı simgeler. Kullanmış olduğu Volkswagen ucuza mal edilerek çelikten yapılmış bir arabadır. Hitler'in icadı olarak bilinen bu araç halk arabasıdır. Bir bakıma bir yolculuğu yansıtan bu çalışma herkesin kendine ait bir kızığı ve gerekli araçları olduğunu gösterir. Başı çeken bir imge olmaması insanların belki de yalnızlığa ve kendi hayatlarında ki yolculuğuna değinmektedir.



Resim 35: Joseph Beuys, Kızak, (Sled), 1969, keçe, ahşap kızak, kumaş askıları, battaniye, el feneri, yağ, ip, 35 x 90 cm Walker Art Center

İlkel kızak, Beuys'un daha öncesinde kullandığı bir kızaktır. Uçurtmaya bağlayarak Rehine kıyılarında günlerce kaymış ve denemiş olduğu objesidir. Kızağı, yağ ile birlikte tekrar düzenleyerek oluşturduğu bu özgün parçadan, daha sonra birçok nüsha yapmıştır. Bu nüshalarda planlanmış karakter değil de kendiliğinden ortaya çıkan karakter ön plandadır. Bu bazen değiştirilebilen hazır yapılmış bir nesne ya da başka şeyde olabilirdi (Tan, 1998, s.145).



Resim 36: Joseph Beuys, Fat Corner, 1969, bisiklet pompaları, yağ, Gallery of New South Wales Contemporary Collection Handbook

Bu çalışma Beuys'un gerçekleştirmiş olduğu bir performans sırasında ısırılan yağ ve kullanılan diğer materyallerin monte edilmesinden geriye kalan nesnelere. Beuys geçirmiş olduğu kişisel travmalarından, şamanizmden, simyadan ve yenilenme aydınlanma gibi yaşamış olduğu deneyimlerinden çizilen sembolik bir dil geliştirmiştir. Bu çalışmasında yine vermek istediği mesaj bu kavramları içermektedir.



Resim 37: Joseph Beuys, Keçe Takım, (Felt Suit, Filzanzug), 1970, keçe ve ahşap, 170x60 cm, Tate / National Galleries of Scotland

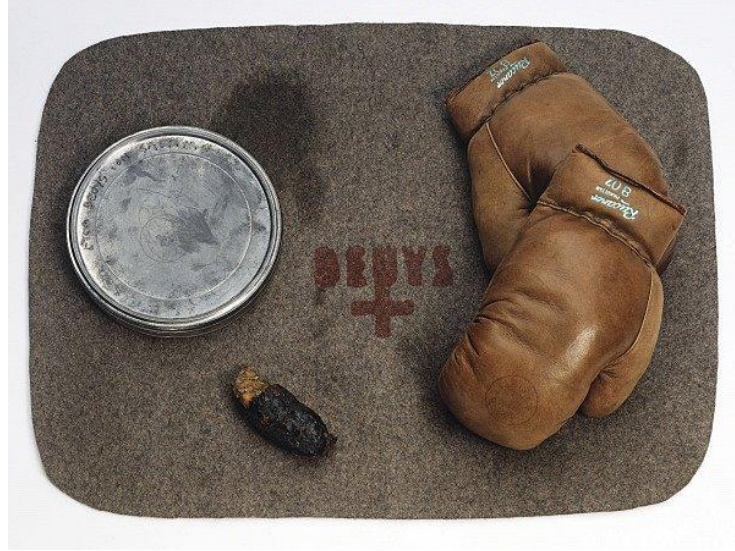
Beuys 1960 yılında elitizme karşı olarak birçok üretim çalışmasına başlar. Bu tavrı onun ün sahibi olmasının temelini oluşturur. 1970'deki 'Action the Dead Mouse / Isolation Unit' isimli performansında, Beuys resimde (Resim 37) görülen bu keçe takımı giymiştir. Bu elbisenin yalıtım özellikleri, keçe ile yapılmış olması işin vazgeçilmez bir unsurudur. Kullanmış olduğu materyalde anlatmak istediği kavram sıcaklıktır.

Sanatçı, keçe elbisesi için özellikle ilik ya da düğme düşünmemiştir. Onu giyecek olan kişi, ceketin önünü kapatmak için çengelli iğne veya benzeri, delici bir araç kullanmalıdır. Aynı şartlar, çalışmanın sergilenmesi ve korunması açısından da benzerlik gösterir (Delibaş, 2008, s.78).

Sanatçının Jörg Schellman ve Bernd Klüser, ile gerçekleştirdiği röportajda, sanatçıya Keçe Takım Elbise'nin nasıl korunması gerektiği ile ilgili bir soru sorulur. Beuys'un cevabı şu şekilde olur; *'Umurumda değil. Takım elbiseyi duvara mihlayabilirsiniz. Onu askıda duvara da asabilirsiniz. Ama onu giyebilir veya sandığa da atabilirsiniz.'* (<http://www.walkerart.org>).



Resim 38: Joseph Beuys, Keçe Televizyon, (Felt TV, Filz-TV), 1970



Resim 39: Joseph Beuys, Keçe Televizyon, (Felt TV, Filz-TV), 1970, boks eldiveni, keçe, sucuk, televizyon

Beuys'un bir performansı sonucunda ortaya çıkan bu çalışma (Resim 39) ilk olarak 1966 yılında Kopenhag'da gerçekleştirilmiştir. Daha sonra 1970 yılında Alman bir kanalda bir programa katılarak televizyon önünde gerçekleştirdiği bu performansında ekranı keçeyle kaplı bir televizyonun karşısında oturur. Televizyonda siyasi bir tartışmanın sesleri gelmektedir. Keçeyi kaldırıp televizyonun ekranını açtığında karşısına beyaz bir ekran gelir. Yanında bulundurduğu boks eldivenlerini giyip kendi yüzünü yumruklamaya başlayan Beuys daha sonra eline aldığı bir sucuğu ortadan ikiye böler ve stetoskop gibi kullanarak keçe ekrana dokundurur. Sucuğun bir parçasını damga şeklinde oyar ve odanın içinde boş bir duvara yaklaşıp sucuğu duvara bastırır. Daha sonra televizyonu duvarda asılı duran boş bir keçe örtüye doğru çevirir ve odayı terk eder.

Beuys bu çalışmasında (Resim 38) televizyonu bir metafor olarak kullanmıştır. Televizyon sayesinde kurulan enerji ve iletişim çalışmanın ana temasını oluşturur. Televizyon karşısında boks eldivenlerini kullanması televizyondan gelen haberlere bilgilere karşı kendini korumaya alması, bir direniş sergilemesi ile ilgilidir.



Resim 40: Joseph Beuys, Woman, 1971, çivi, yağ, tahta, cam



Resim 41: Joseph Beuys, I Know No Weekend, (ich kenne kein Weekend), 1971, çanta, sos şişesi, kağıt etiket, evrak çantasına monte edilmiş ciltless kitap, mürekkep



Resim 42: Joseph Beuys, For Foot Washing, (Für Fußwaschung), 1971, Courtesy of the Wichita Art Museum

Beuys bu çalışmasında, (Resim 42) İncil'den almış olduğu ünlü bir hikâyeyi eyleme dönüştürür. Bu hikâye, İsa'nın son akşam yemeğinden önce, müritlerinin ayaklarını yıkadığı zamanı ve o gece müritlerine söylemiş olduğu 'kişi eğer temiz ise sadece ayaklarının yıkanması yeterlidir' sözü üzerine gerçekleştirilmiş bir eylemdir. Beuys bu eyleminde mesihi temsil eder ve üstünlük yerine alçakgönüllülüğü anlatmaya çalışan bir ders verir. Eylem aynı zamanda, insanın tanrı'nın yanında yer alabilmesi için bireyselliği ve bencilliği reddeden Hıristiyan erdemlerinden birini gösterir. Beuys'un sanatsal kavramlarının oluşumunda Hıristiyanlık etkileri sadece semboliktir ve örnek olarak gösterilebilir. Beuys'un dünya ve sanat hakkındaki temel fikirlerini yansıtan bir çalışma olmuştur.



Resim 43: Joseph Beuys, Süpürme (Ausfegen, Sweeping Up), 1972



Resim 44: Joseph Beuys, Süpürme (Ausfegen, Sweeping Up), 1972, René Block Collection in deposit of Neues Museum in Nürnberg

1972 de Batı Berlin'deki Karl Marx Meydanı'ndaki 1 Mayıs gösterileri sırasında gerçekleştirdiği 'Süpürme' adlı eyleminde Beuys, sonuna kadar mitingi izlemiş, sonrada iki öğrencisiyle birlikte kalabalıktan arta kalan bildiri ve diğer artıkları süpürerek torbalara doldurmuşlar, daha sonra bu artıkları galeri mekânına taşıyarak yığmışlar ve süpürgeyi de yanına koymuşlardır. Beuys'a göre bu eylemin simgesel bir anlamı vardır. Özgürlük herkesin hakkıydı ama özgürlük peşinde koşarken herhangi bir partinin kölesi olmamaya dikkat etmek gerekirdi. Kısacası, bu eylem hem fiziksel ortamın, hem de zihnin zararlı şeylerden arındırılması anlamına gelmiştir. Beuys hayatını giderek kendinin belirlediği bir oyuna çevirmiştir. Sanata oynar. Ona göre hayatı iyileştirecek, insanı kurtaracak olan sanattır. Beuys'un eseri bir bakıma kendisidir, ölümüyle birlikte tamamlanmış bir hayattır. (<http://www.dilekkutzli.com>, Erişim Tarihi: 12.12.2013)

Sanatçı, bu eylem ile sadece etrafını değil, ideolojilerinde temizlenmesi gerektiğini vurgulamıştır.



Resim 45: Joseph Beuys, Yönlendirici Kuvvetler, (Directive Forces, Richtkraefte), 1974, 100 adet tahta panel, 3 adet sehpa, 1 baston, fotoğraflı ışık kutusu, 90 × 466 9/10 × 204 3/10 228 1/2 × 1186 × 519 cm

Karatahta üzerindeki çizimler, eski tartışmaların ikinci elden bir tekrarı değil, tersine kişisel yorumlardır. Yazılmış sözcükleri kapsamına rağmen onların ötesinde bir şeylerdir bunlar. Terimlerin biçimlendirilişi, imgelem dışında düşünülemez ve dilde güçlü bir biçimde vurgulanmamış olan alanları keşfe yöneliktir bu çaba. Böylece yeni terimlerin çeşitliliği tekrar tekrar vurgulanmaktadır. Çizilmiş karatahtalar bu alana gönderme yapmaktadırlar. Derinlikleri çizimler, yüzeyleri ise soyutlamalarla belirlenmiştir. Yönlendirici Kuvvetler, Londra'daki Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'ndeki sergiyle bağıntılı olarak yaratılmış, Beuys'un burada verdiği seminerlerdeki sanatsal teorilerini yansıtmaktadır. Karatahtalardaki diyagramlar ve çizimler yoluyla, sanatçı toplumun köklü düşüncelerini sarsmak ve sanatın perspektifiyle dönüştürmek ister. Beuys öncelikle karatahtalar üzerine yazıp, çizmiş daha sonra bunları yere bırakmıştır. En sonunda ise bu 100 adet karatahtayı ahşap kir platform üzerine sermiş ve bunlardan üç tanesini de şövaleye koymuştur. Beuys'un bakış açısını yansıtan bu arşivin, bir salın üzerinde yüzer gibi görünmesi; uzaktan yönlendirilen didaktik bir yaklaşımın, tamı tamına bilginin gizleriyle biçimlenen bir heykele dönüşmesidir. Şövalelerden birinde duran şu ifade, onun sanatını açıklayan bir vecize gibidir: 'Gizlerin Üretimi...'

Şövalelerdeki üç karatahta Beuys'un farklı bir entelektüel noktayı işaret ettiği eğitsel metinlerdir. Soldaki karatahtada yer alan 'ö – ö', Dadaistler tarafından yaratılan fonetik şiirlere gönderme yapmaktadır. 'Ö-ö' sesleri, bizi insanlığın başlangıcına götürmekte ve

hayvanların seslerinden, konuşulan dile geçen bu seslerin dildeki gelişimini içermektedir. Karatahtanın üst kısmında tepe taklak asılı olan baston, bu duruşuyla, Londra Sergisi boyunca ruh ve maddeyle enerjinin bağıntısını göstermektedir. Bastonun üst kısmının yere doğru çevrilmesi ve hareketin tekrar yukarı doğru yönelmesi entelektüel egemenliği temsil etmektedir. Beuys bu yaklaşımıyla; duygusal tecrübelerimizi, düşüncelerimizle bütünleştirdiğimizde, sıra dışı bir önermeye ulaşabiliriz diyen Rudolf Steiner'e gönderme yapmaktadır (Şahiner, 2008, s. 65).



Resim 46: Joseph Beuys, Telephone T R (Telefon SE), 1974, 12 x 10 cm, New York



Resim 47: Joseph Beuys, Bruno Corà-Tee (Bruno Corà Tea), 1975, cam şişe, tahta kutu, sıvı, kurşun, ip, basılı etiket, 1 şişe 2.25 × 2.25 × 8.1875, Alfred and Marie Greisinger Collection, Walker Art Center



Resim 48: Joseph Beuys, Butter and Beeswax, 1975

Beuys, tereyağı ve balmumundan oluşan bu eseri (Resim 48) 1975 yılında üretmiştir. Dört karton kutu ile birlikte her birinin içinde yağ bulunan kırk paket ve yedi adet balmumu paketi vitrine yerleştirilir. Sanatçının ölümüne değin süren bu çalışma onun ölümüyle birlikte yarım kalmıştır. Bu eserde Beuys, erime ve bozulma sürecini gösterir. Tereyağının uğradığı fermantasyon, yağın erimesi ile birlikte kartonla temas etmesi dış görünümünün parçalanmasına sebep olur. Balmumu plakalarının bazı kısımları kırık haldedir. Beuys anlatım dili olarak seçtiği enerji kavramını, malzemenin bozulma sürecini ele alarak yansıtır. Bu eserin korunmaya çalışması, eserin evrimsel kısmını öldürür, süreci bozar. İşe yapılan herhangi bir müdahale kavramsal olarak işi yok eder. Materyallerin geçirmiş olduğu bütün işlemler sanat eserinin bir parçasıdır. Beuys, kullandığı malzemeleri psikolojik ve zihinsel süreçlerin metaforu olarak kullanır.



Resim 49: Joseph Beuys, Terremoto, 1981, tahta, dizgi makinesi ve yağ, keçeye sarılmış İtalyan bayrağı, kurşun kaset kaydedici, basılı broşür, 349.9 x 490.2 cm, Gallery: Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA

Terremoto, İtalyanca da deprem anlamına gelmektedir. 1980 yılında Napoli civarındaki dağlarda meydana gelen depremde bir şehir yok olmuştur. Beuys yaşamını kaybedenler için düzenlenen bir davete eser yaratmak için birçok sanatçı ile birlikte davet edilmiştir. Guggenheim Müzesi'nde düzenlenen bu özel parça, aynı zamanda Beuys'un bu bölgedeki bağımsızlığını destekleyen politik görüşünü yansıtması açısından önemlidir. Bu parça daha solcu siyasi bir partinin bülten yazmak için kullandığı eski bir dizgi makinesidir. Makinenin karşısında keçe ile kaplı İtalya bayrağı yerleştirilmiştir. Siyasi eylem çağrısında bulunan bildirimler makineye yapıştırılmış ve siyah kafatasları çizilmiştir. Büyük olasılıkla depremdeki ölümü sembolize etmektedir.



Resim 50: Joseph Beuys, Dumb Box, (Dumme Kiste), 1982, deri, tahta, 470 x 1080 x 630 mm, Tate / National Galleries of Scotland

Beuys, ruhsal düşünce ve bilim arasında yakın bir bağlantı kurar ve her zaman kullandığı malzemeleri fiziksel ve ruhsal özellikleri ile bağlantılıdır. Bu çalışmada enerji iletkeni olan bakır, enerjiyi emen bir yalıtkan olan keçe ile birleştirir. Kutunun formu malzemelerin farklı yapısını ortaya çıkarmak ve yeni fikirleri keşfetmek için benzer yapıları kullanan Amerikan minimalist Donald Judd'a bir tepki olabilir.

'Kauçuk Kaplama Kutu bir kriz zamanına aittir ve o zamanki ruhsal durumumu yansıtır. Bu kutu, zihnimde tüm rahatsız edici etmenlerin uzaklaştırılmış olduğu boş, izole bir serbest alan yaratma gereksinimini ifade etmektedir. Bu boş alanda köklü araştırmalar yapılabilir ve bu konsantrasyondan yeni deneyimler ortaya çıkabilir.' (Beuys'dan aktaran Beykal, 1992, s.40).

Bunlar Beuys'un şaman inisiyasyonu hakkında bilgi sahibi olduğunun kanıtlarıdır. Bilindiği gibi şamanın inisiyasyonun ilk aşaması bir kulübede veya bir mağarada yalnız ve aç bırakılmasıdır. Birçok çiziminin adında da geçen 'şaman evi' ifadesi büyük ihtimalle Beuys'un bu dönemde Lynen'le birlikte kaldığı evi işaret etmektedir (Merdaner, 2010, s.77).



Resim 51: Joseph Beuys, Samuray Kılıcı, (Samurai-Schwert, Samurai Sword), 1983, 2 11/16 x 21 x 3 9/16

Bu işinde Joseph Beuys, keçenin içine samuray kılıcını yerleştirmiştir. Bir iplikle altına el yazısıyla sanatçı adını ve yapım yılını belgeler. Samuray kılıcı eski efsanevi kayıp 'kırık kılıç' hikâyesini anlatır. Keçeye sarılı halde ki kılıç mevcut enerji imgesini yansıtır.



Resim 52: Joseph Beuys, Durum (Plight), 1985, Pişano, keçe, tahta, termometre, 310 x 890 x 1 813 cm

1985 yılında Londra'da Anthony d'Offay galerisinde kurulmuştur. Bir kapı veya geçitten girildiğinde seyirci keçe sütunlar ile kaplı dikdörtgen bir oda ile karşılaşır. Dikey olarak istiflenmiş eşit büyüklükte iki sütun, duvardan duvara yatay olarak uzanır. Her kolunun yüksekliği bir veya bir buçuk metre ve yaklaşık bir kişinin hacmi kadardır. Tekrarlanan keçe formları alanı etkiler. Bütün odayı kaplayan keçeler hem yalıtımı sağlar

hem de sıcaklığı izole eder. Dışarıdan gelen ses bastırılır, içerideki sıcaklık muhafaza edilir. Kabarık gri keçeler ışığı absürde eder. Odanın arka kısmında yine keçelerle kaplı ikinci bir odaya geçit vardır. Bu odaya geçmek için izleyiciler eğilip sütunların altından geçmek zorunda kalır. Diğer tarafa geçen seyirci karşısında bir piyano bulur. Piyano klavyesi ve kasası kapalı bir durumda sergilenir. Piyanonun üzerinde nota çizgileri olan bir tahta levha bulunmaktadır fakat üzerinde hiçbir yazı yoktur. İkinci odaya girildiği anda seyircinin görüş hattı kapanır, ses yalıtımı ortadan kalkar ve dış ses artmaya başlar.

Beuys, üç spesifik objeyi bu çalışmada bir araya getirir. Keçe duvarlı çıkılmaz bir alan yaratır. Kuyruklu piyano ve üzerindeki tahta şüphesiz ki müzik kavramını yansıtır. Fakat piyanonun kapalı olması ve nota çizgilerinin piyanonun üzerinde olması aslında müziğin olmadığını ima eder. Mekânın keçeler ile kaplı olması müziğin akustik ile var olma durumunu engellemiş olur. Piyano, konserleri resitalleri salonları yansıtır fakat burada hiçbir müzik veya sonat eylemi gerçekleştirilemez. Müzik susturulmuştur. Piyanonun üzerindeki tahta müzikal öğrenimi çağrıştırmaktadır. Fakat burada hem nota hem de müzik yoktur. Burada bulunan müzikal öğeler birer çağrışımdır. Beuys bu çalışmada ironi yapmaktadır. Kullanılan bir diğer obje termometre kalın keçe sütunların sıcaklığını yansıtmak için kullanılmıştır.



Resim 53: Joseph Beuys, Capri Batterie, sarı ışık ampul, priz, limon, 1985, 8 x 11 cm, National Galleries of Scotland

Ölmeden önce yapmış olduğu son büyük eserlerinden biri olarak kabul edilen Capri Batterie, Beuys tarafından 1985 yılında 200'den fazla üretilmiştir. Sarı ampul takılı taze limon, nasıl ışık yayar ve enerjisini nereden alır sorusuna cevap bulmaya çalışan Beuys, aslında bu çalışmada ekolojik enerji kaynağını uygarlığın nereden temin ettiğini sorgular. Beuys bu çalışmayı Capri adasında tamamlar. Bu nedenle çalışmaya hastalıkları iyileştiren, bir limon sarısı gibi ışık ve neşe saçan Akdeniz güneşini yansıttığını düşündüğü için buranın adını vermiştir.

SONUÇ

Fluxus hareketi, bugün çağdaş sanat olarak adlandırdığımız sanat çalışmalarını üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Ortaya çıkmış olduğu dönemden itibaren etkilerini halen sürdürmekte ve sanatçıların eserlerinde etkileri görülmektedir. Türkiye’de araştırma konusu olarak ele alınışı çok yakın bir sürece dayanmaktadır. 70’lere ve 80’lere bakıldığında Türkiye’de Fluxus ile ilgili her hangi bir çalışma ve kaynağa rastlanmamıştır. Kitaplarda, makalelerde, dergilerde Fluxus ile ilgili yazıların ve kaynakların eksikliği görülmektedir. Sanat tarihinin daha erken dönemler üzerinde yoğunlaşması, Güzel Sanatlar Fakültelerinde çağdaş sanat kavramına yeterince yer verilmemesi ve Sanat Tarihçilerin araştırmalarını bu yönde yapmamalarının eksikliği nedeniyle 90’lı yıllara kadar Fluxus üzerine yapılan analizlerde araştırmalarda eksiklikler görülmektedir. Ülkemizde çok yakın bir tarihte araştırma konusu olmaya başlayan Fluxus daha genç yaştaki sanatçılar üzerinde etkisini göstermeye başlamıştır. Çeşitli galerilere sergileri taşınmakta ve bu hareketi devam ettiren yeni genç nesilin aktiviteleri medyaya yansımaktadır.

Fluxus dönemi, sanatın düşünsel yönünü ortaya çıkaran bir süreçte ortaya çıkmıştır. Malzeme yönünden daha kısıtlı bir anlayışı, sanatçıyı, onun egosunu ve yüceltilme durumunu eleştiren bir anlayışa sahip olmuştur. Duchamp ve Beuys ile birlikte herkesin sanat yapabileceği ve sanatçı olduğu düşüncesi ön plana çıkmıştır. Günümüzde sanat piyasasının gelişiminde ve toplumun sanata bakışının değişiminde belki de bu metalaşma durumdan sıyrılmanın etkileri var denilebilir.

Fluxus’un, isim babası George Maciunas olsa da John Cage’in deneysel müzik aktivitelerinden ortaya çıkmış olduğu düşünülebilir. Daha sonra aynı felsefeye sahip çeşitli sanatçıların bir araya gelmesi ile yayınlar, kitaplar, eylemler, performanslar desteklenmiştir. Fluxus’un esas gayesi, sanatsal bir nesne üretimi, sergilenmesi ve bundan bir kazanç sağlanması amacının güdülmemesidir. Fluxus daha çok sanatın ne olduğu ve yüceltilen sanatçı kimliğinin toplumdaki rolünün gerçekte ne olduğu ile ilgilenmektedir. Sanatın daha tartışılabilir ve eleştirilebilir olmasını sağlama amacı gütmektedir. Düşünsel ve ruhsal değerlere önem verip her şeyin bir akış içerisinde olduğunu çalışmalarında yansıtmışlardır. Malzeme konusunda her hangi bir sınırlamaya girmeyip gündelik olarak kabul edilen objeleri sanata dâhil etmişler, aslında hayatı sanata dâhil etmişlerdir. Böylece

sanata mizah anlayışı girmiş çeşitli metaforlar anlatım biçiminin şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Yerleşik olan düşünceleri sorgulamış, sanatın ne olması ve ne yapılması gerektiğini, toplumun nasıl buna dahil edileceğini kendine dert edinmiştir. Sanatlarında ne yaptıklarını anlatmaya çalışmışlar, yoruma açık bir iletişim sağlamaya gayret etmişlerdir. Daha bireysel ve kendi düşünceleri üzerine yoğunlaşan bir yapıda gibi görünse de yaptıkları işler, toplumu sorun eden ve insanların ruhsal, psikolojik sorunlarını ele alan sorgulattıran çalışmalardır.

Bütün bu sanatsal değerlendirmelere bakılırsa Fluxus'a karşı ilginin son dönemlerde arttığını ve Fluxus'un akışının hala devam ettiğini söylemek gerekir.

KAYNAKLAR

ANTMEN, Ahu, '20.yy. Batı Sanatında Akımlar', Sel Yayıncılık, 4. Baskı, Eylül 2012

ANONİM, 'Marcel Duchamp, Sanarşist', Sanat Dünyamız, Sayı:75 İst. Yapı Kredi Yayınları, 2000

ALTINDERE, Halil, 'Çağdaş Sanat Nesnesi Olarak Beden', Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1999

ANONİM, 'Duchamp'tan 20 Portre', Sanat Dünyamız, Sayı:75 İst. Yapı Kredi Yayınları, 2000

ANONİM, 'Marcel Duchamp ya da Yalınlığın Şatosu ', Sanat Dünyamız, Sayı:75 İst. Yapı Kredi Yayınları, 2000

ANONİM, 'Mekan-eşya-nesne'ye karşı yerleştirme: enstalasyon', Arkitekt, Sayı: 8, Kasım/Ekim 1991

ANTOİNE, Jean, 'Marcel Duchamp ile Bir Söyleşi', E-Skop, 2013

ATAKAN, Nancy, "Sanatta Alternatif Arayışlar", Karakalem Kitabevi, 2008

ARAPOĞLU, Fırat, 'Sosyal Süreçleriyle Fluxus ve Ötesi', Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 2009

ARAPOĞLU, Fırat, 'Çok düğümlü Bir Öykü: Fluxus Ankara'daydı!', Artist Actual, Eylül/Ekim, 2011

ARAPOĞLU, Fırat, '20. Yy. Şamanı Joseph Beuys', Genç Sanat, No:176, Ekim 2009

ATALAY, Rahmi, '20.Yüzyıl Heykelinde Hazır Nesne, Ready Made' Sanat Dergisi

BATUR, Enis, 'Modernizmin Serüveni', Yapı Kredi Yayınları, 6.baskı, 2003

BERGER, John, 'Görme Biçimleri', Metis Yayınları, 9.basım, Ekim, 2003

BEYKAL, Canan, 'Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi', çev. Derman, D. İstanbul, 1992

BOZDURGUT, Önuçak, Ayşe, 'Mekansallaşan Sanat Yapıtında Figür Olarak İzleyici, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Sanat Dergisi, Sayı:21

BÜRGER, Peter, "Avangard Kuramı", çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul 6.baskı, 2010

CAMFIELD, W. A., Marcel Duchamp: Fountain, 1989

CAMPBELL, Joseph, Batı Mitolojisi/Tanrının Maskeleri, Çev. Kudret Emiroğlu, İmge Kitabevi, Ankara, 3.Baskı, 2003

CAN, Nevin, Aslı, 'René Block ve 1990 Sonrası Türkiye Çağdaş Sanat Ortamında Otorite ve Dil Kurguları', E-Skop Dergisi, Sayı:1, 2011

CAUQUELİN, Anne, 'Çağdaş Sanat', Dost Kitabevi, 1.baskı, Eylül, 2005

DASTARLI, Elif, 'Duchamp: Uslanmaz Bir Anarşist', rh+Sanat, Sayı:13, Kasım/Aralık, 2004

DELİBAŞ, Lale, 'Kelt Kültürü Bağlamında Joseph Beuys ve Eserleri', Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, 2008

ELGER, Dietmar, 'Dadaism', Taschen, 2009

ERGÜVEN, Mehmet, 'Marcel Duchamp', Sayı:75 İst. Yapı Kredi Yayınları, 2000

ESENOĞLU, Erkan, 'Marcel Duchamp ve 20.Yy. Sanatına Postmodern Yaklaşım',

Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2010

FRIEDMAN, Ken, 'Fluxus Reader', West Sussex: Academy Editions, 1998

GABLIK, Suzi, 'Kaygı nesnelere: Kültürel Muhalefet Tarzları' Sanat Dünyamız, Sayı:75 İst. Yapı Kredi Yayınları, 2000

GOMBRICH, E. H, 'Sanatın Öyküsü', Remzi Kitabevi, 2007

GÜNGÖREN, İlhan, 'Zen Budizm: Bir Yaşama Sanatı', İstanbul: Yol Yayınları 4. Baskı, 1995

HAYDAROĞLU, Mine, 'Joseph Beuys – Aslolan Çizgidir: Schloss Moyland Müzesi Koleksiyonundan Bir Seçki', İstanbul: YKY, 2005

HEINICH, Nahtalie, 'Güncel Sanatın Üçlü Oyunu', Sayı:75 İst. Yapı Kredi Yayınları, 2000

HOUSEFIELD, James, 'Marcel Duchamp'ın Sanatı ve Modern Paris'in Coğrafyası', E-Skop, 2012

HOPKINS, David, 'Dada ve Gerçeküstüçülük', Dost Kitabevi, Ankara, 1. Basım, Kasım, 2006

İNAL, İnel, 'Fluxus', Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1996.

İPŞİROĞLU, Mazhar, Nazan, 'Sanatta Devrim', Hayalperest Yayınevi, Aralık, 2011

JENNINGS, Tom, 'The Dream of Fluxus, by George Macuinas', Baltic Centre for Contemporary Art Şubat, 2009

KAHRAMAN, Ekrem, ' 4. Uluslararası İstanbul Bienali', Türkiye'de Sanat, Sayı:22

KAHRAMAN, Hasan Bülent, 'Sanatsal gerçeklikler, olgular ve öteleri', İstanbul: Agora 3. Basım, 2005

KESKİN, Hasan, 'Fluxus: Sanata Karşı Sanat', Zaman Gazetesi, 1995

KÖKSAL, Musa, 'Sanat Nesnesinin Estetik Değeri Ve Başkalaşımı', Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Sanat Dergisi, Sayı: 22,

KUSPİT, Donald, 'Sanatın Sonu', Metis Yayınları, 1. Baskı, 2006

LYNTON, Norbert; 'Modern Sanatın Öyküsü', İstanbul: Remzi Kitabevi, 2. Baskı, 1991

MADRA, Beral, 'İki Yılda Bir Sanat: Bienal Yazılar', Norgunk Yayıncılık, 2003

MERDANER, Ener, 'Şamanizm Bağlamında Joseph Beuys'un Sanatı', İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010

POLAT, Nusret, 'Çağdaş Sanat Üzerine', Artist Actual, Aralık 2010

PAZ, Octavio, 'Marcel Duchamp ya da Yalınlığı Şatosu', Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Yayınları, Sayı.75, 2000

RIFAT, Sema, 'Sanat Dünyamız', Yapı Kredi Yayınları, Sayı. 53, 1993

SERAİOCCO, Nadia, 'Bir Takım Olguların Etüdü Üzerinden Sanatsal Proje Ve Konularda Fluxus'un Tarihsel Pozisyonu' Montreal Quebec Üniversitesi, Sanatta Yeterlilik Tezi, Kanada, 2009

ŞAHİNER, Rıfat, 'Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu', Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul, Kasım, 2008

TUNALI, İsmail, 'Felsefe'nin Işığında Modern Resimden Avangard Resme', Remzi Kitabevi, 8.basım, Ocak, 2011

TURANİ, Adnan, 'Çağdaş Sanat Felsefesi, Remzi Kitabevi, 9.basım, Kasım, 2011

TURANİ, Adnan, 'Dünya Sanat Tarihi', Remzi Kitabevi, 12.basım, Nisan, 2007

TURHANLI, Halil, 'Sanatta Devrimci Bir Tufan', Cumhuriyet Dergisi, Sayı:465, 1995

ULUTAŞ, M, 'Kavramsallık Bağlamında Simgesel Heykel Denemeleri', Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Anabilim Dalı, Ankara, 1998

YAVUZ, Seda, 'Yapı-Bozum Bağlamında Fluxus Hareketi', İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2004

YAVUZ, Seda, 'Yapı-Bozumsal Sanat Hareketi: Fluxus ve Joseph Beuys', Sanat Dünyamız, Sayı: 93, (Güz), 2004

YILMAZ, Mehmet, 'Modernizmden Postmodernizme Sanat', Ankara: Ütopya, Şubat, 1.Baskı, 2006

YÜKSEL, Nilgün, 'Fluxus', Genç Sanat, s.76, 2000

ZIRHLI, Koray, 'Atık ve Hazır Nesnelerin Sanat Objesine Dönüşümü', Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Mersin, 2009

İNTERNET KAYNAKLARI

- <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/221494.asp>
- http://www.dilekkutzli.com/beuys_t.html
- <http://www.e-skop.com/skopbulten/asklar-ve-kopekler-ve-sanat/880>
- <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?articleID=51&bhcp=1>
- <http://itaatsiz.org/index.php/anti-sanat/31-sanatta-devrimci-bir-akim.html>

- <http://www.nkfu.com/marcel-duchamp-kimdir-marcel-duchamp-sanati-hakkinda-bilgi/>
- <http://www.msxlabs.org/forum/sanat-ww/19363-joseph-beuys.html>
- <http://pangorselkultur.wordpress.com>
- <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=137517>
- <http://www.ressamlar.gen.tr/marcel-duchamp-kimdir-hayati-biyografisi/>
- <http://www.walkerart.org/archive/0/9C43F5AB0D3D8FBE6167.htm>

RESİM DİZİN KAYNAKÇA

Resim 1: <http://dolusozluk.com/?b=Merdivenden+%C4%B0nen+%C3%87%C4%B1plak>
(12.11.2013)

Resim 2: <http://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/marcel-duchampin-bisiklet-tekerlegi/>
(12.11.2013)

Resim 3: http://dadasurr.blogspot.com/2010/02/blog-post_23.html (12.11.2013)

Resim 4: <http://www.toutfait.com/imageoftheday.php?&pageNo=60> (13.11.2013)

Resim 5: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-3-stoppages-etalon-3-standard-stoppages-t07507> (17.10.2013)

Resim 6: (<http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-the-bride-stripped-bare-by-her-bachelors-even-the-large-glass-t02011>) (15.12.2013)

Resim 7: Antmen Ahu, 20. yy. Batı Sanatında Akımlar (15.12.2013)

Resim 8: <http://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986> (15.12.2013)

Resim 9: <http://proa.org/eng/exhibition-marcel-duchamp-images-photo.php?id=&num=2>
(15.12.2013)

Resim 10: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81028 (15.12.2013)

Resim 11: <http://www.surrealists.co.uk/viewPicture/239/> (15.12.2013)

Resim 12: <http://www.wikipaintings.org/en/marcel-duchamp/why-not-sneeze-rose-s%C3%A9lavy-1921> (15.12.2013)

Resim13:http://www.moma.org/collection//browse_results.php?criteria=O%3ADE%3AI%3A46&page_number=107&template_id=1&sort_order=1 (15.12.2013)

Resim 14: <http://leroypinkfist.blogspot.com/2010/04/alison-knowles-2-proposition-make-salad.html> (27.11.2013)

Resim 15: <http://thumbs1.ebaystatic.com/d/l225/m/msDMVfavJRasdALEqW6wdBw.jpg>
(27.11.2013)

Resim 16: <http://www.artsconnected.org/resource/85335/cc-v-tre-fluxus-newspaper-1>
(27.11.2013)

Resim 17: <http://www.belkin.ubc.ca/satellite/what-sound-what-silence> (12.10.2013)

Resim18:http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/fluxus_editions/works/bean-rolls-from-fluxkit/ (12.10.2013)

Resim 19: <http://www.artnotart.com/fluxus/a-yo-tactilebox.html> (12.10.2013)

- Resim20:** <http://artsy.net/artwork/ben-vautier-mystery-box-never-to-be-opened>
(12.10.2013)
- Resim21:** <http://www.beachpackagingdesign.com/wp/2010/12/flux-mystery-food.html>
(12.10.2013)
- Resim 22:** <http://art-agenda.com/shows/alison-knowles/> (12.10.2013)
- Resim 23:** <http://thesilo.raphaelrubinstein.com/artists/daniel-spoerri> (12.10.2013)
- Resim 24:** Berivan YILDIRIM tarafından arşivlenmiştir, (28.11.2013)
- Resim 25:** Berivan YILDIRIM tarafından arşivlenmiştir, 28.11.2013)
- Resim 26:** (<http://www.lenbachhaus.de/collection/joseph-beuys/?L=1>) (25.11.2013)
- Resim 27:** <http://www.freecolumbia.org/resources/Beuys%20on%20Substance.pdf>,
(27.11.2013)
- Resim 28:** <http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-fat-battery-t03919> (25.11.2013)
- Resim 29:** <http://www.wikipaintings.org/en/joseph-beuys/fat-chair-1964-1> (25.11.2013)
- Resim 30:** <http://www.pinterest.com/pin/118149190198066558/> (28.11.2013)
- Resim 31:** (<http://wool-felt.blogspot.com/2010/12/joseph-beuys-infiltration-for-piano.html>) (25.11.2013)
- Resim 32:** <http://www.walkerart.org/press/browse/press-releases/2008/new-walker-art-center-collection-exhibition-f> (25.11.2013)
- Resim 33:** <http://farticulate.wordpress.com/2011/02/16/16-february-2011-post-joseph-beuys-selected-works-interview/> (28.11.2013)
- Resim 34:** <http://www.wikipaintings.org/en/joseph-beuys/fat-chair-1964-1#supersized-artistPaintings-305023> (25.11.2013)
- Resim 35:** <http://www.wikipaintings.org/en/joseph-beuys/fat-chair-1964-1#supersized-artistPaintings-185095> (25.11.2013)
- Resim 36:** <http://www.wikipaintings.org/en/joseph-beuys/fat-chair-1964-1#supersized-artistPaintings-185095> (25.11.2013)
- Resim 37:** <http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-felt-suit-ar00092> (25.11.2013)
- Resim 38:** <http://www.medienkunstnetz.de/works/filtz-tv/images/5/> (28.11.2013)
- Resim 39:** <http://www.walkerart.org/press/browse/press-releases/2008/new-walker-art-center-collection-exhibition-f> (27.11.2013)
- Resim 40:** http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=118974 (28.11.2013)
- Resim 41:** <http://www.walkerart.org/collections/artworks/ich-kenne-kein-weekend-i-know-no-weekend> (28.11.2013)

- Resim 42:** <http://shupface.tumblr.com/post/8078408024/fur-fusswaschung-for-foot-washing-joseph-beuys> (28.11.2013)
- Resim 43:** <http://hyperallergic.tumblr.com/post/1047723146/joseph-beuys-ausfegen-sweeping-up-1972-on> (28.11.2013)
- Resim 44:** <http://blogs.yahoo.co.jp/yazaanemone/26723666.html> (28.11.2013)
- Resim 45:** <http://artsy.net/artwork/joseph-beuys-directive-forces-richtkraefte> (28.11.2013)
- Resim 46:** http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=100551 (28.11.2013)
- Resim 47:** <http://www.walkerart.org/collections/artworks/bruno-cora-tee-bruno-cora-tea> (28.11.2013)
- Resim 48:** <http://www.pinterest.com/pin/402579654160440358/> (28.11.2013)
- Resim 49:** <http://farticulate.wordpress.com/2011/02/16/16-february-2011-post-joseph-beuys-selected-works-interview/> (28.11.2013)
- Resim 50:** <http://farticulate.wordpress.com/2011/02/16/16-february-2011-post-joseph-beuys-selected-works-interview/> (28.11.2013)
- Resim 51:** <https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-dumb-box-ar00622> (28.11.2013)
- Resim 52:** http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=99712 (28.11.2013)
- Resim 53:** <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-oeuvre-espace/popup13.htm> (28.11.2013)
- Resim 54:** <https://artsy.net/artwork/joseph-beuys-capri-batterie> (27.11.2013)

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve Soyadı : Melis SUCUOĞLU

Doğum Tarihi ve Yeri : 1988, Antalya

Eğitim Durumu

Mezun Olduğu Lise : ATSO Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi (2006)

Lisans Diploması : Gazi Üniversitesi Resim-İş Öğretmenliği Ana Bilim Dalı,
Ankara, (2006-2010)

Yüksek Lisans Diploması : Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim
Anasanat Dalı

Tez Konusu: Fluxus Bağlamında Hazır Nesne Kullanımı ve Joseph Beuys Örneğinde
Araştırılması

Yabancı Dil- Diller: İngilizce

Alınan Eğitim/ Sertifikalar

TÜKÇEV Tüketici Çevre Eğitim Vakfı / TÜKÇEV Akademi Genç Liderler Eğitimi

Sanatsal Faaliyetler

2010 Gazi Üniversitesi Malik Aksel Sergi Salonu Karma Sergi ANKARA.

2011 I. Uluslararası Resim Heykel Seramik Fotoğraf Sergisi. ‘Düşler&Düşünceler’
Kuğulu Ziraat Sanat Galerisi ANKARA.

2012, “Atık Kâğıttan Sanata”, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim
Bölümü Sosyal Sorumluluk Projesi.

2012, “Atık Kâğıttan Sanata” proje sergisi, Antalya İnşaat Mühendisleri Odası.

2012, “Atık Kâğıttan Sanata” proje sunumu ve sergisi, Antalya Gazeteciler Cemiyeti.

2012, Cumhuriyet Sergisi’, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fuaye Alanı

2013, ‘Şiddet-siz’ Karma Resim Sergisi, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Fuaye Alanı

2013, ‘Uluslar Arası Plastik Sanatlar Sergisi’, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fuaye Alanı

2013, Cumhuriyet Sergisi’, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fuaye Alanı

Ödüller

2011, “Akdeniz Üniversitesi Çevre Hizmet Ödülleri” : Akdeniz Üniversitesi ölçeğinde “Atık Kâğıttan Sanata” Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Sosyal Sorumluluk Projesi.

2012, “Akdeniz Üniversitesi Çevre Hizmet Ödülleri” : Akdeniz Üniversitesi ölçeğinde “Akdeniz’den Gelen Atık Sanat” Güzel Sanatlar Fakültesi Sosyal Sorumluluk Projesi.

Projeler: “Akdeniz Üniversitesi Çevre Hizmet Ödülleri” : Akdeniz Üniversitesi ölçeğinde “Atık Kâğıttan Sanata” Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Sosyal Sorumluluk Projesi.

2012, “Akdeniz Üniversitesi Çevre Hizmet Ödülleri” : Akdeniz Üniversitesi ölçeğinde “Akdeniz’den Gelen Atık Sanat” Güzel Sanatlar Fakültesi Sosyal Sorumluluk Projesi.

İŞ DENEYİMİ

Çalıştığı Kurumlar: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı – Araştırma Görevlisi /2011, Antalya

Adres: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Akdeniz Üniversitesi Kampüsü

Telefon numarası: 0(242) 310 6233

E-mail: melis-sucuoglu@hotmail.com