148969

T.C
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

148969

BİR BİYOFİLİK OLARAK JOSEPH BEUYS VE SANATI

Yüksek Lisans Tezi

Didem Kara

Tez Danışmanı
Prof. TAYFUN ERDOĞMUŞ

İstanbul - 2004

ÖNSÖZ

Joseph Beuys, savaşı deneyimlemiş bir sanatçı, politik aksiyonları ile dikkat çeken bir politikacı ya da eğitim sistemine karşı tavırları ile tanınmış bir akademisyen olarak incelenebilir. Ancak sanatçının renkli kişiliğinin bambaşka yönlerini de çıkış noktası alarak detaylı bir araştırma içerisine girmek mümkündür. Beuys farklı yaklaşım biçimleriyle değerlendirildiğinde, karmaşık ve çok yönlü yapısını ortaya koyan sanatçılardan biridir. Değişik açılardan yapılan her araştırmanın temelinde, sanatçının kişiliğine ve kişiliğini oluşturan unsurlara değinmek gerekmektedir. Bu aşamada karşımıza çıkan tablo, Beuys'un hayat felsefesinin biyofili temeli üzerine inşa edildiğidir. Sanatçının öncelikle bu çerçevede incelenmesi hem yapıtlarını yorumlamamızı hem de kişisel algı dünyamızı yeniden keşfetmemizi sağlayacaktır.

Beuys'un işleri aracılığıyla kişisel algı dünyasına yönelen izleyici mutlaka yeni keşiflerde bulunacaktır. Sanatçının yapıtlarıyla karşılaşan kişi bir tür illüzyon seyreder gibidir. İzleyici, Beuys'un yapıtlarından, sihirbazın beş dakika önce bomboş olan silindir şapkasından okus pokuslar ile tavşan çıkarmasına şaşırdığı derecede, etkilenir. Oysaki Beuys, kendini bir tavşan olarak tanıtmasına rağmen, sihirli şapkadan çıkan sıradan bir tavşan olmadığını çok önceden farkına varmıştır. Daha doğru bir tanımlama ile O, sihirbazlık oyununa dahil olduğunu farkına varan başkalaşmış bir tavşandır. Beuys gizemli bir şeylerin parçası olduğuna inanır ve şeylerin arasındaki ilişkiyi bulmaya çalışırken, sanatını aracı, bedenini ise dönüştürücü olarak kullanır. Böylece genişletilmiş sanat kavramını ortaya koyar.

Elde edilen veriler aracılığıyla biyofilik olarak tanımladığım Beuys'un, yaşam ve sanat felsefesini ortaya koyarken etki alanına girdiği Rudolf Steiner'i ve şamanizmin öğretilerini de incelemek gerekir. Bu bağlamda yapılan araştırmanın zorlukları ortadadır. Bir yandan hipotez olan biyofiliyi desteklemek diğer yandan da biyofiliyi, şamanistik tavırlarla ve Steiner'in öğretisiyle Beuys'un yapıtları içerisinde konumlandırmak gerekir. Çalışmam boyunca araştırma ve ortaya çıkan bulguların karmaşık yapısı nedeniyle zaman zaman zorlandığım, ancak her zaman büyük bir zevk

duyarak hazırladığım tezimde, bilgi ve tecrübesi ile yardımlarını esirgemeyen danışmanım Prof. Tayfun Erdoğmuş'a en içten saygı ve teşekkürlerimi sunmak isterim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ I
İÇİNDEKİLER III
ÖZET VI
SUMMARY VII
GİRİŞ 1

1- BİYOFİLİNİN DAYANAKLARI 4

2- BEUYS'UN YAŞAMI 14

3- BİYOFİLİ VE J.BEUYS 33

3.1- SAVANA HİPOTEZİ 34

3.2- BİYOFİLİ VE BİYOFOBİ ÇELİŞKİSİ 41

3.2.1- Bataklık Aksiyonu 42
3.2.2- Beuys ve Canis Latrans 44

3.3- BİYOFİLİK SEMBOLİZM 53

3.3.1- Sürü Enstalasyonu ve Doğal Olmayanın
Cazibesine Karşı Biyofili 60
3.3.2- Sanatçının Çalışmalarında Kullandığı
Biyofilik Semboller 64

3.3.2.1- kuğu.....64

3.3.2.2- geyik ve boynuz 65
3.3.2.2.1- erkek geyiğin göz kamaştırıcı parıltısıyla aydınlanmak.....68
3.3.2.2.2- boynuzlar 71

3.3.2.3- balarısı 72

3.3.2.3.1- çalışma yerinde bal pompası 78

3.3.2.4- yaban tavşanı 82

3.3.2.4.1- ölü bir yaban tavşanına resim nasıl açıklanır? 85
3.3.2.4.2- avrasya 88
3.3.2.4.3- şef 93

3.3.2.5- yağ ve keçe 96

3.3.2.6- at 97

3.3.2.6.1- iphigenie/titus andronicus 98

3.3.2.7- bitki 102

3.3.2.7.1- lavanta filtresi 106
3.3.2.7.2- yirminci yüzyılın sonu 109
3.3.2.7.3- spülfeld altenwerder projesi 110
3.3.2.7.4- 7000 meşe 111
3.3.2.7.5- kar yağışı 117
3.3.2.7.6- vitex agnus castus 118
3.3.2.7.7- alarm II.....120

4- RUDOLF STEİNER VE ŞAMANİZMİN BEUYS'UN BİYOFİLİK İŞLERİNDEKİ ETKİLERİ 123

4.1- RUDOLF STEİNER'İN ETKİSİ 123

4.2- ŞAMANİZMİN ETKİSİ 132

SONUÇ 140
KAYNAKÇA 142
RESİM LİSTESİ 149

ÖZET

Joseph Beuys genişletilmiş sanat kavramıyla, çağının yenilikçi düşüncelerine sahip sanatçıları arasından sivrilir. Beuys fırtınalı geçen yaşamını, sanat felsefesiyle bütünleştirebilmiş bir öncüdür. Bu nedenle sanatçı sadece işleriyle değil, yaşamının tümüyle ele alınmalıdır.

Beuys'un yaşamındaki en önemli detay şüphesiz onun doğaya ve diğer canlılara olan tutkusudur. Birbirleriyle iç içe geçen tutku ve deneyimler öyle bir noktada birleşmiştir ki, burada biyofili ile özdeşleşirler.

Biyofilik olarak tanımlayabileceğimiz Beuys, işleriyle kendisinin ve toplumun yarasını iyileştirmeye çalışır. İnsanlığın derin yarasını iyileştirmek üzere doğada gözlemler yapan Beuys, tedavi için yine doğal yöntemlere başvurur.

Sanatçı, düşünce ve felsefesini işleri aracılığıyla ifade ederken şamanizme ve teozofiye yer verir. Bu inanç ve düşünce sistemleri farklı zamanlarda ve kültürlerle yayılmış olmalarına rağmen biyofili hipotezini olumlarlar.

Yaşam öyküsüyle, düşünce ve inanç sistemini bir arada bütünleştiren Beuys, işleriyle özgün bir mit yaratmıştır. Sanatçı genişlettiği sanat kavramı aracılığıyla mitini yapıtlarına taşırken, sanat dilinde özgün semboller oluşturur.

SUMMARY

Joseph Beuys, with his expanded concept of art, distinguished from the receptive artists of his era. Beuys is an avant-garde artist who has completed his tempestuous life with his philosophy of art. That is why he should be considered not only with his works, but also with his whole life.

In Beuys's life, the most important thing is, without a doubt, his passion for nature and to other living organisms. Thus his passion and experiences are so intertwined that he can be identified with biophilia hypothesis.

Beuys who can be described as a biophillic, try to heal himself and the wounds of the community through his art works. In order to treat the deep wounds of humanity, Beuys closely observed the nature and taken references from natural methods.

As he expressed his thoughts and life philosophy through his works, he also used the shamanism and doctrines of theosophy. Despite of the fact that, blief and thought systems are spread to different periods and cultures they affimate the hypothesis of biophillia.

Beuys created his own myth by unifying his life story, thought and blief systems all together. The artist expends the concept of art, via transfering this myth that he created, to his art works.

GİRİŞ

Geçtiğimiz yüzyıl içinde en çok konuşulan konulardan biri, sanatın ne olduğu ve hangi amaçla yapıldığıdır; Toplum için sanat mı? Sanat için sanat mı? Pek çok sanatçı bu konuda fikir geliştirmiştir, bazıları ise fikir geliştirmenin bir adım ötesine geçerek, sanatın doğrudan yaşamın ta kendisi olduğunu öne sürmüştür. İşte Joseph Beuys bu sanatçılardan biridir. Beuys'un sanatını yaşamla bir anmasının en önemli nedeni şüphesiz onun doğaya olan içgüdüsel eğilimlerinden kaynaklanmaktadır. Beuys bu açıdan baktığımızda biyofilik bir sanatçı profili çizmektedir. Tezimde sanatçının doğayla olan yakınlığını biyofili hipotezi çerçevesinde inceleyeceğim. Çalışmam boyunca Türkçe ve İngilizce yazılı kayaklardan yararlandım. Kitap, makale ve internet kaynaklı incelemeleri geniş zamanlı okuma alanlarına yaydım. İçerisinde görsel dokümanlara da yer verdiğim tezimi, disiplinlerarası bilim dallarından yararlanarak hazırladım. Ekoloji biliminden, sosyoloji bilimine ve bilimsel verilerden sanat bilimine kadar birçok farklı alandaki incelemelere tez konum içerisinde yer verdim.

E. Wilson'un bulgusu -Biyofili hipotezi-, Beuys'un yaşam biçimi içerisinde kendi varlığını olumlamaktadır. Biyofili hipotezi, insanların içgüdüsel olarak doğaya ve diğer canlılara karşı olan gereksinimini ve ihtiyacını açıklamaya çalışır. Beuys kendi hayatını bu gereksinmelerin üstüne kurgulamış bir sanatçı olduğundan, örnek bir biyofilik olarak karşımıza çıkar. Beuys'un sanatını gerçekleştirirken kullandığı araç, doğanın kendisi ya da türevleridir. Sanatçı kendi hayatını doğaya ve canlılara karşı duyduğu zorunluluğu araştırmaya ve deneyimlendirmeye adamıştır.

Beuys şüphesiz birçok yönü ile çok kez araştırılmış bir sanatçıdır. Beuys bazılarına göre deha bir sanatçı, bazılarına göre ise sanatçı bile değildir. Zamanının birçok düşünürü Beuys'u politik görüşlerinden ve topluma yaklaşımından ötürü eleştirmiştir. Ancak Joseph Beuys, işleriyle adından çok söz ettirmeyi başarmış bir kimsedir. Bu işleri yaratırken kullandığı teknik onun belki de doğuştan gelen yeteneğinin ve hayatın kendisine çizdiği dolambaçlı yolların sonucudur. Yaşamın yönlendirmesi ile Beuys, doğa ile sıradan bir insandan çok daha fazla iç içe olmuştur. Çocukluk döneminde toplumsal yönü zayıf olan sanatçı bu şekilde daha çok kendine

yönelmiştir. Biyofilik bir insan ile benzer özellikler taşıyan Beuys zamanının büyük kısmını sanatı, kendi sözü ile –hayatı- ile geçirmiştir.

İnsanlık tarihinde biyofilik kişiler doğadan haber bekler, geleceklerini doğanın işaretlerinde arar. Örneğin şamanizm, teozofi bu şekildeki eylemler üzerine kurulmuşlardır. Beuys özellikle şamanizmden çok etkilenmiştir. Doğa'daki eylemleri ve davranış şekillerini kendine araç sayan şamanizm, doğa ile sıradan bir ilişki içine girmez, doğa ile bütünleşir. Beuys aynı bir şaman'ın yaptığı gibi doğa ile girdiği ilişkiyi değiştirir. Biyofilik bir insan ile büyük benzerlikler gösteren bu durum Beuys'u biyofilik hipotezinin bir örneği haline getirir.

Günümüzün modern toplumunda bireyler her geçen gün doğadan bir adım daha uzaklaşıyor. Beuys'u biyofili hipotezi içerisinde incelemenin bu açıdan önemli olduğu düşünülebilir. Sanatçı, geçmişten günümüze hızla bağlarını yitirmekte olan insan-doğa ilişkisi üzerine derin çalışmalar yapmıştır. Beuys'un sağaltıcı yapıtlarında bu izi her an gözlemlemek mümkündür. Beuys yapıtlarının bir tedavi yöntemi olarak algılanmasını istemektedir. Doğa kaynaklı olan bu tedavi yöntemine göre savaş sonrası yaralı toplum, ruhunu ve bedenini çevresi ile bütünleşerek iyileştirebilir.

Sanatçının bu aşamada karşımıza çıkardığı önerme dikkat çekicidir...

Beuys sağaltımı, öncelikle toplumun yapı taşı olan bireyde gerçekleştirecektir. Sağaltım sonucunda yaratıcılığını kazanan birey, iç dünyasında yeniden doğarak, toplum içinde yeni bir role bürünecektir.

Araştırmam boyunca özellikle bulgulardan yararlandığım Biyofilinin Dayanakları bölümünde, hipotezi, insan genlerinin ve kültürünün ortak evrimi çerçevesinde tanımladım. Geçmişten ve günümüzden verdiğim örnekleri, R.Ulrich, J.Juhasz ve diğer araştırmacıların bulgularıyla pekiştirerek, biyomerkezli dünyada evrimleşen insanoğluna değindim. Aynı başlık altında gen aktarımının gerekliliğinden ve içgüdüsel yakınlık hissinin oluşum biçiminden bahsederken, konuyu, insanoğlu-yılan ilişkisi ile örnekledim. Bu bölümde üzerinde durduğum bir diğer önemli nokta da, çocukluk dönemi kalıtımsal eğilimlerimiz ve doğa ile kurduğumuz iletişimdeki değişkenlerdir. Bilimsel verilere ağırlıkla yer verdiğim bu bölümün detaylıca

incelenmesi, Beuys'un yaşamına ışık tutacak ve sanatçının biyofilik davranışlarını keşfetmemizi sağlayacaktır.

Beuys'un Yaşamı'nda ilk önce sanatçının çocukluk döneminde hissettiği baskılar ve bu baskıların sonuçları üzerinde durdum. Daha sonra Beuys'un bu baskılardan kaçmak için doğaya sığınmasını inceledim. Buna ek olarak Beuys'un eğitim sistemindeki uygulamalarından Uluslararası Özgür Üniversitesi'ni kurmasına kadar geçen süreçten bahsettim.

Biyofili ve Joseph Beuys bölümünde ise biyofili ve Beuys'u ilişkilendirdim. Savana Hipotezi'nde, insanların doğaya olan eğilimlerini, daha sonra savananın fiziksel özelliklerini Beuys'un işlerindeki görsel ve duyusal yapı içerisinde araştırdım. Sanatçının kültürel alandaki etkileşimine değinmek için, çocukluk dönemini geçirdiği kasabanın özelliklerini anlattım. Bu şekilde Beuys'un düşünce sisteminin biyomerkezli mi yoksa insan merkezli mi olduğunu araştırdım.

Biyofili ve Biyofobi Çelişkisi'nde Beuys'un doğaya karşı pozitif yaklaşımından detaylı bir şekilde bahsettim. Böylece sanatçının kimi toplumlarca fobik yaklaşım gören canlılara karşı dahi, nasıl sevecenlikle yaklaştığına işaret ettim.

Biyofilik Sembolizm bölümünde ise, hayvan ve insan doğasındaki bildirişim sistemlerini tanımlamaya çalıştım. Bunun Beuys'un hayvanlar ile kurduğu ilişkiyi kavramamıza yardımcı olacağını düşündüm. Rudolf Steiner ve şamanizmden bahsederek, Beuys'daki yansımalarına yer verdim.

Sonuç olarak Beuys'un sanatçı kişiliğinin biyofilik özelliklerini elde ettiğim bulgularla desteklemeye çalıştım. Bulgularımı beş başlık altında topladım. Bunlardan birincisi, Beuys'un yapıtlarında kullandığı sembollerin birçoğunun biyofilik olduğudur. İkincisi, Beuys'un biyofilik kişiliğinin kalıtım özelliklerine, gelişiminin ise çocukluk yıllarındaki çevresine kadar uzandığıdır. Diğer bir bulgu da, Beuys'un biyofilik özellikler sergilemesi ve bu davranış biçimiyle yapıtlarını gerçekleştirmesidir. Dördüncü bulgu Şamanizmin doğaya bakış açısının ve davranış biçimlerinin biyofilinin tanımı ile benzeştiği, sonuncusu ise antropozofist düşünce sisteminin biyofili hipotezini desteklediğidir.

1- BİYOFİLİNİN DAYANAKLARI

İnsanoğlu içgüdüsel olarak doğaya ve diğer canlı organizmalara ilgi duyma eğiliminde ve ihtiyacındadır. İnsanoğlunun içgüdüsel kaynaklı bu eğilim ve ihtiyacının pozitif yöndeki ilgisini biyofili olarak tanımlarız. Biyofili insan genlerinin ve kültürünün ortak evrimi çerçevesinde incelenmesi gereken bir kavramdır. Bahsedilen çerçeve bilimden sanata birçok disiplini içinde barındırır. Bu hipotezi gen-kültür ortak evrimi aracılığıyla kavramaya çalışırken, genetik aktarım saptamasından, daha sonra da kültürün bu aktarım içindeki rolünden bahsetmek gerekir.

Yaşadığımız mekanların duygularımıza etki etmesi aslında genetik yapımızla doğrudan bir ilişki içerisindedir. Birçok insan yeşil bir çevrede mutlu ve üretken olduklarına inanırlar. Tabiatın yoksun olduğu yerlerde insanların yaşamları bedensel ve tinsel açıdan oldukça güçtür.

İnsan neslinin evrimleştiği, ürediği ve habitatı olan toprakların doğadaki diğer canlı organizmalar sayesinde var olduğunu düşünebiliriz. Bu durum çevreye karşı olan ilgimizin ve gereksinmelerimizin nedenini çok daha iyi anlatır. Biyofili tanımındaki doğaya ilgi duyma ve ihtiyaç hissetme eğilimlerinin daha iyi anlaşılabilmesi için, insanoğlunun doğa ile olan serüveninin başlangıcı hakkında kısa bir hatırlatma yapmak uygundur.

"Dünya'da yaşamın başlaması için, büyük olasılıkla temel yapıtaşları hem uzaydan gelmiş hem de milyarlarca yılda, uzaydan gelenlerin de etkisiyle dünyada okyanuslarda, sıcak su kaynaklarının okyanusa kaynaştığı yerlerde vb. gibi ortamdaki serbest enerji sayesinde sentezlenmiştir"[1]. Bilim adamlarının görüşlerine dayanarak bundan yaklaşık 3,5–4 milyar yıl önce canlılığın sularda başlayıp daha sonra karalara yayıldığını söylemek mümkündür. Ancak milyarlar yaşındaki dünyanın karşısında insanoğlunun varoluşundan bahsetmek, bizi milyonlarla sınırlandırmaktadır. Kısacası şunu belirtmek gerekir ki, insanlık tarihi sadece sekiz bin ya da on bin yıl öncesinde tarımın ve köylerin ortaya çıkmasıyla başlamamıştır. "İnsanlık, tarihinin %99'undan

[1] Dr. Ümit Sayın, "Dünyada Yaşamın Başlangıcı", *BİLİM ve TEKNİK*, Sayı:390, Ankara, TÜBİTAK Yayınları, Mayıs–2000, s.81.

fazlasında diğer organizmalarla beraber, avcı-toplayıcı ekipler halinde yaşamıştır"[2]. Kabaca bahsetmiş olduğum bu evrimleşme dönemlerini göz önüne aldığımızda şunu söyleyebiliriz; insanoğlunun beyni biyomerkezli bir dünyada evrimleşmiştir.

20. yüzyılın öne çıkan hayvanbilimcilerinden biri olan ve iki kez Pulitzer ödülüne layık görülen Edward O. Wilson'un biyofili hipotezi üzerine görüşü, insanoğlunun biyomerkezli dünyadaki evrimini desteklemektedir. Wilson, insanın canlı organizmalara karşı duyduğu ilgi ve sevginin evrimin ilk dönemlerine kadar uzandığını vurgulamaktadır. Bu dönemlere kadar uzanan ilginin nedeni belki de, "Geniş Afrika düzlüklerinde yaşayan atalarımızın, ağaçları ve başka bitkileri yiyecek ve içecekle özleştirmeyi öğrenmiş olmasından dolayı, yeşil alanların onlarda bir tür keyif duygusu yaratıyor olması ve doğa sevgisinin de bu özelliğinin kuşaktan kuşağa aktarılarak günümüze kadar gelmesi"[3] olarak açıklanabilir.

İnsanlık tarihinde, önceki dönemleri bir kenara bırakıp modern toplumdaki yaşam biçimlerinden bahsetmek, insanoğlunun şu anki konumunu daha iyi algılamamıza yardımcı olacaktır. Burada sorulması gereken soru bu süreç içerisinde doğaya karşı olan ilgimizde ne gibi farklılıkların oluştuğu ve bunların nedenlerinin ne olduğudur.

Birkaç bin yılda edinilen gen-kültür deneyimlerin ve kazanımların, henüz bir iki kuşaktır kentsel ortamlarda yaşamaya başlamış olan insanın benliğinden silinmiş olduğunu düşünmek zordur. İnsanın kurduğu kentler sürekli artan nüfusun maddi ve manevi ihtiyaçlarına cevap verebilmek için her birimiyle çalışmaktadır. Ancak insan sürekli yaşadığı kentlerde kendi çevresinde doğaya ilgi duymakta ve özlem çekmektedir. Bu nedenle yaşadığımız çevrenin yaşam kalitemize etkisini ortaya çıkartmak üzere sayısız araştırma yapılmaktadır. Bu araştırmaların amacı, daha kalıcı, doğaya yakın ve iyileştirici yapı ortamları elde etmektir. Bu amaç için çalışanlardan biri de Boulder'deki (ABD) Colorado Üniversitesi'nde mimarlık ve çevre tasarımı uzmanı

---

[2] Edward O.Wilson, Doğanın Gizli Bahçesi, Türkçesi: Aslı Biçen, Ankara, Pro-Mat Basım Yayın, TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları, Aralık–2000, s.152.

[3] Asli Zülal, Doğanın İyileştirici Gücü, *BİLİM ve TEKNİK*, Sayı:164, Ankara, TÜBİTAK Yayınları, Kasım–2001, s.75.

olan Joseph B. Juhasz'dır. Joseph B. Juhasz insanın psikolojik yapısı ile çevresi arasında doğrudan bir ilişki olduğunu savunur.

Joseph B. Juhasz'a göre modern toplumumuzda adeta salgın bir hastalık biçiminde kendini gösteren depresyonun temel nedeni, içinde yaşadığımız olumsuz ortamdan kaynaklanmaktadır. Juhasz insanoğlunun, son dönemdeki hızlı gelişimi ile kent yaşamını tercih etmesinden dolayı özlerinden ve köklerinden büyük bir kopma yaşadığını ve iç dünyasında yabancılaşma duygusunu barındırmaya başladığını söylüyor. Bu duyguyu yenmek için insanın tekrar doğaya dönmesi gerektiğini vurguluyor. Aksi halde depresif bir ruh haline bürüneceğimizi ve doğaya daha da fazla muhtaç hale geleceğimizi söylüyor. Belki de bu ruhsal durum şehirlerde, kırsal bölgeye oranla niçin daha çok depresyon vakalarına rastladığına cevap verebilir.

21. yüzyıl insanları modern toplumun birer parçaları olmalarına rağmen yine de doğa ile olan ilişkilerini tamamen kesmemişlerdir. Aksine ilişki kurabilmek için gittikçe artan bir ihtiyaç duymaktadırlar. Patrik Flanagan ve Gael Crystal'in* araştırmaları sonucunda elde ettikleri bilgilere bakacak olursak insan ve doğa ilişkisi hakkında şunları söylemek mümkün olur; insanlar büyük şehirlerdeki mutlu ve tatmin edici yaşamlarına rağmen halen daha şehir dışındaki mekânlara ilgi duymaktadırlar. "Tabiatı hissetmeye içgüdüsel olarak ihtiyaç hissederiz çünkü bu genetik yapımızla ilişkilidir"[4].

Örneğin metropollerde yaşayan ve büyük kentlerde çalışmak zorunda kalan çoğunluğun oluşturduğu bir topluluk vardır. Bu kişiler tatillerinde ya da vakit buldukları en ufak zaman dilimlerinde doğaya gitmeyi tercih etmektedirler. Günlük yaşamın kargaşasından uzaklaşıp yorgunluklarını üzerlerinden atabilmek için yeşil alanlara yönelmekte ve bunun için yüzlerce kilometrelik mesafelere yolculuk yapabilmektedirler. Bunun sonucunda kısa bir süre için dahi olsa anakentlerin yaymış olduğu negatif enerjiden uzaklaşıp, doğayı hissetmiş ve bire bir deneyimlemiş olurlar.

---

[4] Patrick Flanagan, Gael Crystal Flanagan, *Biophilia & Emotional Well-Being*, http://www.feel.org/articles/biophilia.html

* Patrick & Gael Crystal Flanagan, araştırmalarıyla dünya çapında tanınan doktorlar arasındadırlar. Nanocolloids™ -- Microclusters® -- keşiflerinden ötürü Nobel Ödülüne Aday gösterilmişlerdir.

** Dr. Roger Ulrich çevresel psikolog olarak çalışmaktadır. Araştırmalarını kişilerin çevreleri ile ilişkileri ve psikolojik yapı oluşumlarına etkileri üzerine gerçekleştirmektedir.

Texas A&M Üniversitesi'nden Roger S. Ulrich'se** doğanın sadece zihnimizde değişikliklere yol açmadığını, bedenimiz üzerinde de bazı etkilere yol açtığını, bir grup karın ameliyatı geçirmiş hastaların ameliyattan sonraki iyileşme hızları üzerine yaptığı araştırmaları ile kanıtlıyor. Ulrich hastaların iyileşme hızları üzerine gerçekleştirdiği incelemesinde, hastaları iki farklı oda tipine yerleştirmiştir. Birinci grup başka yapıların duvarlarına bakan pencereleri olan odalara, ikinci grup ise bahçedeki ağaçlara bakan pencereli odalara yerleştirilmiştir. Sonuçta ikinci tip odada kalan hastalar diğerine oranla çok daha kısa ve sorunsuz bir iyileşme dönemi geçirmişlerdir.

Bir diğer araştırmasında ise Ulrich, doğa betimlemeleri olan resimler ve hastalar ile çalışmıştır. Yoğun bakım ünitesinde yatan hastaların ağrı ve kaygı düzeylerinin azalmasına yardımcı olmak için Ulrich, ağaçları ve su kaynaklarını betimleyen resimler kullanmıştır.

Bu örneklerde de görüldüğü gibi, doğanın insanoğlu üzerindeki olumlu etkisi ve diğer canlılarla ilişki kurma dürtüsü, doğuştan gelen içgüdünün bir sonucudur. Ancak gen-kültürel evrim teoremine bağlı kaldığımızda bu örnekler biyofilinin yalnızca bir kısmını aydınlatır.

Kalıtımsal gen aktarımının nedenleri dışında sorulması gereken diğer bir soru da, içgüdüsel yakınlık hissinin nasıl oluştuğudur. Bu oluşumun nedeni yine kendi içinde devinerek evrimsel biyolojiye uzanan yapısına, yani daha önce bahsettiğimiz gen-kültür evrimine bağlıdır. Gen-kültür evrimleşmesi yönüyle biyofili; *birbirinden ayrılabilen ve tek tek çözümlenerek açıklığa kavuşturulan bir öğrenme kuralları bileşimidir. [...]İnsanlar doğal ortamlarından uzaklaştıklarında biyofilik öğrenme kurallarının yerini, bu kuralların hayatın daha çağdaş teknolojik özelliklerine aynı ölçüde uyum sağlamış modern karşılıkları almaz. Aksine bu kurallar, yeni yapay ortamlarda körelmiş halde ve düzensiz biçimlerde ortaya çıkarak nesilden nesile varlıklarını korurlar*[5]. Örneğin içgüdüsel yakınlık hissine baktığımızda şehirde doğup büyümüş olan insanlar içinden hiç yılanla karşılaşmayanlarının dahi, yılanlarla ilgili rüyalar gördüğünden bahsedebiliriz. Ancak atalarımızın doğal yaşam ile etkileşimi sırasında

[5] Edward O.Wilson, A.g.k., s.151-152

yılanlar hakkında edindiği deneyimler bugün bizlerin rüyalarına kadar nasıl yansıyabiliyor?

Deneyimler sonucunda ortaya çıkan duygular, korkudan kayıtsızlığa, hoşlanmaktan tiksinmeye, huzurdan korku dolu endişeye kadar geniş bir yelpaze oluştururken, biyofili hipotezinin bu sorusuna cevap veren kişi yine biyofilinin genetik olarak şekillenmesini konu alan 'Biyofili hipotezi' adlı kitabıyla, Edward O. Wilson'dur. Wilson 1993 tarihinde yazmış olduğu kitabında içgüdüsel yakınlığımızı ifade eden karmaşık davranış biçimlerimizin genetik olarak programlanmamızla ilişkili olduğunu ortaya sürmüştür. Araştırmacıya göre bu faktör genetik etki dışındaki faktörlerden çok daha fazla rol oynamaktadır. En güçlü etkileşim faktörü olduğu için genetik açıdan uygunluğumuz en üst düzeye doğa tarafından çıkarılmıştır.

Sosyobiyologların araştırmalarına göre insanoğlunun gruplaşmaya başladığından beri göstermiş olduğu özgecilik, içgüdüsel yakınlık hissinin ve gen aktarımının oluşmasını sağlayan temel yapıdır. Bahsedilen iki farklı özgecilik vardır. Birincisi karşılıklı özgecilik, ikincisi akraba seçimine yönlendiren özgeciliktir. Karşılıklı özgecilikte; birisine yardım etmemizin sebebi bizimde aynı durumda olabileceğimizi ve yardım isteyebileceğimizi düşünmemizdir. Bunun dışındaki diğer zamanlarda da genetik olarak ilişkili olduğumuz aile bireylerine yardımcı oluruz. Çünkü onlarla ortak genleri taşıyoruzdur. Böylece aynı genden gelenleri kollayarak onların yaşam sürekliliğini de sağlamış oluruz. Akrabalık ilişkilerimiz toplumda rahat etmemizi ve mutlu yaşamamızı sağlar ve buna da akraba seleksiyonu denir. Yakın akrabalardan oluşan topluluk kendi içerisindeki etkileşim sayesinde dışarıya tek bir bireymiş gibi ortak tepkiler vermeye başlar. Bunun temel sebebi ortak genleri korumaktır.

İçgüdüsel yakınlık hissinin nasıl oluştuğu ve aktarımı sorusuna geri dönecek olursak şunları söylemek mümkün olur; evrimleşmesini sürdüren bu topluluklar kültür, kalıtsal öğrenme eğilimlerinin etkisi altında gelişirken bu eğilimleri belirleyen genler de kültürel bağlamda doğal seçimle yayılmış olmalıdır. Charles Lumsden ve Wilson'a göre öğrenme kurallarının duyumsal eşiklerinin ayarlanması, öğrenmenin hızlandırılması ya da durdurulması ve duygusal tepkilerin değiştirilmesiyle çeşitli biçimlerde varyasyonlar ortaya çıkabilir. "Belli bir genotip* belli bir davranışsal tepkiye daha çok meyillidir. Bu

tepki hayatta kalmayı ve sağlıklı üremeyi sağlar, bunun sonucu olarak genotip bütün topluluğa yayılır ve davranışsal tepki daha sık görülür"[6]. Bu açıklamada da gördüğümüz gibi biyofilinin kökeninin gen-kültür ortak evrimine dayandırılması mantıklı bir tanımlamadır. Charles Lumsden* kaynaklı bu açıklamaları pekiştirmek için geçmişten günümüze gen-kültür evrimi aracılığıyla ulaşmış bir örneğe göz atmakta yarar vardır. Hem biyolog hem de bir sanat tarihçisi olan Balaji Mundkur'un, insan ve yılan ilişkisi saptamalarına bakabiliriz.

İlk çağlardan günümüze, birçok canlı için ölüm tehdidi içeren zehirli yılanlar, dünyanın dört bir tarafında primatlarda ve diğer memelilerde ciddi hastalıklara ve can kayıplarına yol açmıştır. Yılan karşısında duyduğumuz korkunun yol açtığı fobik davranış biçimlerinin temeli, insanoğlunun henüz mağaralarda yaşadığı ilk dönemlere kadar uzanmaktadır. Günümüzde dahi, insanlar ve şempanzeler, yılan karşısında benzer tepkileri vermektedirler. Bu hayvana karşı korkunun yanı sıra nefret ve hayranlık duygusu da taşırlar. Onları hayvanat bahçelerinde izleyebilmek için para verir, hikâyelerinde, metaforlarında kullanırlar. İnsanlarda çok az miktardaki olumsuz teşvikle fobi haline dönüştürebilen bu korku, nesilden nesile aktarımı sayesinde bugünlere kadar ulaşmıştır. Bu örnekte de görüldüğü gibi "evrimsel zaman boyunca yılanların kötü etkisine sürekli maruz kalma, yinelenen deneyimin doğal seçimiyle kalıtsal bir çekinme ve hayranlık olarak [...]ortaya çıkmıştır"[7].

Bu başlık altında bir diğer örnek olan, C.G Jung'un gözleminden de bahsetmek yerinde olacaktır. Kişinin bilinçaltındaki iki farklı tepkisinin tanımlaması yapan Jung, bunlardan birine ortak bilinçaltı, diğerine ise kişisel bilinçaltı adını vermiştir. Jung ortak bilinçaltı içeriğinin arketip olduğunu ve doğuştan gelme uyarıcı mekanizmalar aracılığıyla çalıştığını ileri sürmektedir. Bu sav biyofilinin genetik oluşumunu destekler niteliktedir. Buna örnekleme yapmak gerekirse hayatında henüz yırtıcı bir kuş olan doğan'ı görmemiş civcivin, onu ilk görüşünde kaçmaya başlamasıdır. Burada doğan

---

[6] A.g.k., s.154.

* Bir canlının sahip olduğu genlerin toplamına genotip denir.

* Charles Lumsden düşünce, kültür, yaşam ve hücresel hastalıklar arasındaki kompleks ilişkileri incelen fiziksel teoriler üzerine çalışmaktadır. Harvard Üniversitesi'nde, Edward O. Wilson ile gen-kültür evrimi ve bu evrimin insanlık tarihi içindeki rolü üzerine araştırma yapmıştır.

[7] A.g.k., s.155.

imgesi civciv için bir uyarıcıdır. Civciv hayatta kalabilmek ve çevreye uyum sağlayabilmek için kaçar, bu olay bir arketiptir. Fakat çeşitli kültür oluşumlarının çoğalmasıyla bu arketip fikri kimi zaman farklı biçimde ifade edilmeye başlanmış ve evrensel olan biçimler, bölgesel ve etnik farklılıklarda değişime uğramıştır.

Benzer bakış açısı ile diğer tepkilerinde, aynı yoldan fakat farklı seçilim baskıları altında ve değişik gen gruplarıyla ortaya çıkmış olabileceğinden bahsedebiliriz. Biyofilinin kalıtımsal gelişimini incelerken, toplumun olduğu kadar bireyinde kendi içindeki evrimini ve bu gelişim içinde doğa ile olan ilişkisini incelemek gerekir. Bu evrede kültürün etkisinden de bahsetmek gerekmektedir. İnsan gelişiminin ilk evrelerini oluşturan çocukluk dönemi incelenmesi gereken bir zamandır. Bu durumda birçok soru sormamız gerekir; Çocukların kalıtımsal eğilimlerinin yanı sıra doğa ile kurdukları iletişim hangi değişkenlere bağımlıdır? Doğa ve çocuk arasında gelişen bu bağlar modern toplum tarafından zayıflatılabilir ya da koparılabilir mi? İnsanın çevre bilinci ve buna ilişkin akılcı sebepleri çocukluk döneminde mi gelişiyor? Bu sorularla bir kez daha yinelendiği gibi, gen-kültür ortak evrimindeki hipotezi kültürel bağlamda incelemek daha doğru olacaktır.

Bu aşamada biyolojik kökenimizi anlayabilmekten, çevresel davranışlarımıza, tarihe, politikaya ve daha birçok bilime uzanan derin araştırmalar gerekmektedir. Kültürel evrim bölümünü incelerken erken çocukluk döneminden başlayarak bireyselliğin oluşumuna kadar olan dönem içinde biyofili kavramı aranmalıdır. Unutmamak gerekir ki, genetik aktarımın yanı sıra aynı kültür düzeyinde bireylerin oluşturdukları toplumlarda edinilmiş olan tecrübeler, atalarından alınıp bir sonraki nesillere aktarılır. Bu aktarım, dil ve kültür alanında gelişen toplulukların dillerinde, metaforlarında, efsanelerinde ve mitlerinde kullanım biçimlerine göre farklılık gösterir.

Wilson'un da dediği gibi, başka yaşam biçimleriyle ilişki kurma dürtüsü çocukluk döneminin başından itibaren kendini gösterir. Erken dönemde yaşanılan ortam, çocukların doğaya karşı olan tutumlarını olumlu ya da olumsuz şekilde etkileyebilmektedir. Nabhan* ve St. Antonie'nin 1993 yılında yayınladıkları bir araştırmada çevre ve kültürün çocuklar üzerindeki etkisine bir kez daha işaret etmektedir.

Araştırmacılar Uto Aztecan medeniyetinden (U.S/Mexico) O'odham ve Yaqui kabilelerinin doğaya olan yakınlıklarını incelemişlerdir. İncelemeyi birkaç jenerasyona yayarak her iki kültürdeki kabilelerin birkaç kuşağını araştırmışlardır. Araştırma sonucunda eski neslin vaktinin büyük bölümünü avlanarak geçirirken, yeni neslin çoğunlukla televizyon izlemek gibi günümüze ait uğraşılara yöneldiğini görmüşlerdir. Böylelikle genç kuşağın bir önceki kuşağa göre doğa hakkında daha bilgisiz ve ilgisiz olduğu ortaya çıkmıştır. Bu çocuklar yeşil düzlük alanlarda koşup oynama olanağına sahipken 30 dakikadan fazla açık alanda vakit geçirdiklerinde sıkılmaktadırlar. Televizyon karşısında vahşi doğayı keşfetmek ise onlara daha cazip gelmektedir. Bunun yanı sıra bir diğer olumsuz gelişme ise yaşadıkları habitat olan çölde, hayatta kalmayı sağlayan ve sekiz bin yıldır o bölgenin ana yemek kaynağını oluşturan kaktüs cinsinden haberdar olmayışlarıdır. Bu araştırmadan çıkardığımız sonuç biyofilinin dışavurumunun çevre, zaman ve kültür değişkenleri bağlamında alt gruplara ayrıldığıdır. Bu grupların her birindeki davranış biçimleri diğerine göre farklılık göstermektedir. Genel olarak doğadan uzaklaşmaya meyilli tavırlar sergileyen yeni nesil kabile üyeleri, atalarından farklı olarak üç temel mekanizmayı deforme etmeye başlamışlardır. Bunlar; "[...]çöldeki biyolojik çeşitlilik, çevre hakimiyeti, bitki ve hayvan hikayeleri aracılığıyla doğa ile oluşturulan içsel bağlardır"[8].

Psikolojik yapının kültürler arası gösterdiği farklılık fikrini fiziksel yapılara benzeterek de ifade edebiliriz. Örneğin benzetmeyi evler üzerine yapalım. Her kültürde insanlar kendi yaşam koşulları ve imkanlarına göre evler inşa eder. Bu evlerin ihtiyaçlara cevap veren çeşitli fonksiyonları olmalıdır. Örneğin çatı inşa etmemizin nedeni yağmurdan korunmaktır. Rüzgardan korunmak için duvarları, güneş ışığını kontrol edebilmek için pencereleri, yapının içine girip çıkabilmek için de kapıları yaparız.

Tüm bu elemanların amaçlanan fonksiyonları bizim çevre ile etkileşimimizi ortaya koymaktadır. Topluluklar yaşadıkları bölgelerin coğrafi özelliklerine,

---

[8] Jr. Peter H. Kahn,The Human Relationship with Nature, London, The MIT Pres, 2001, s.42-43

* Gary Nabhan, Northern Arizona Üniversitesi'nde Doğal çevreyi Yaşatma Merkezi'nin yöneticiliğini yapmaktadır.

ihtiyaçlarına, iklim şartlarına ve eldeki malzemelerine göre farklı karakterlerde yapılar inşa eder. Örneğin bir Eskimo evi, bir kerpiç ev ve Frank Lloyd Wright'ın* şaheseri ortak elemanları barındırıyor olabilir ama Texas'ta bir Eskimo evi inşa edemezsiniz. Tüm Eskimo evlerinden bile tamamen aynı karakterlere sahip olmasını bekleyemezsiniz. Fiziksel yapılarla kurulan bu benzetme sonucunda şunun farkına varırız, psikolojik yapılarımız çevre ile olan ilişkimize göre inşa edilir. "[...]çevre bizi zorlayabilir veya teşvik edebilir ancak yapımızı bütünüyle değiştiremez"[9].

İnsanın çevre bilinci ve buna ilişkin akılcı sebepleri çocukluk döneminde mi gelişiyor? Bu soruya cevap verebilmek için yine bir araştırma sonuçlarından yararlanacağım. Bu araştırma deneysel metotlara dayandırılmıştır. İlk olarak Piaget** tarafından kullanılan bu yöntem daha sonra birçok araştırmacı tarafından benimsenmiştir. Bu metot karşınızdaki kişinin yargılama-sebep-değer ölçülerini belirlemek için sorular yöneltilmesine dayanmaktadır. Alınan yanıtlar teybe kaydedilir ve yapılan değerlendirmelerle sonuca varılır. Araştırma kayıtlara 'Houston Çocuk Araştırması' olarak geçmektedir. Bu araştırmanın sonuçları kişisel ve ahlaki açıdan şehirlerde yaşayan, gelir düzeyleri ortalamanın altındaki siyah çocukların, çevresel konulara bakışları göstermektedir. Bu inceleme sonucunda hayvanların, bitkilerin ve park alanlarının burada yaşayan çocukların çoğunluğu tarafından oldukça önemsendiği ortaya çıkmıştır. Çocuklar çevreleri hakkında ebeveynleri ile konuşuyorlar ve geri dönüşüme katkıda bulunmak için farklı malzemeleri birbirinden ayrıştırıyorlar. Ayrıca su kirliliğinin kuşlara, böceklere ve toprağa zarar vereceğinden de haberdarlar. Biliyorlar ki çevre kirliliğinin sonuçları dolaylı yoldan onları etkileyecektir. Çocukların çoğu nehri kirletmenin ahlaki zorunluluğu ihlal etmek olduğunu düşünüyorlar. Bu öğretilmiş bir bilgidir ve toplumdan topluma göre yaptırımları için farklı uygulamalar vardır. Araştırmacılar bu veriden yola çıkarak çocukların çevrelerini, ahlaki yaptırımlar yüzünden korumalarına yol açanın antroposentrik gereklilik yüzünden ortaya çıktığını

---

[9] A.g.k., s. 52.

* Frank Lloyd Wright 1867- 1959 yılları arasında yaşamış bir mimardır. 500'ün üzerinde tasarımını gerçekleştirdiği yapılar ile organik mimarinin kurucusu olarak tanınmaktadır.

** Jean Piaget (1896–1980) insan davranışları üzerine araştırmalar yapmıştır. Toplum içinde bilginin yayılım metodu üzerine yaptığı araştırmaları psikoloji, sosyoloji ve genetik bilim alanlarına esin kaynağı olmaktadır.

düşünüyorlar. Yani "doğanın korunması gereklidir çünkü insanoğlunun refahı buna bağlıdır"[10].

Çocuklardan ancak birkaçı biyomerkezcil sebeplerden dolayı bu düşünüş tarzını benimsemişlerdir. "Çevresel filozoflar genelde biyosentrizmin, antroposentrizme karşı bir üstünlüğü olduğunu düşünmüşlerdir"[11]. Sonuç olarak buradaki araştırmanın bulguları bizleri farklı disiplin alanlarında araştırma yapmaya zorlamakta ve bambaşka perspektifler sunmaktadır. Wilson'un görüşüne göre gittikçe kompleks hale gelen bu yapı, daha sağlıklı ortamlarda incelemeler yapılarak araştırılmalıdır. Örneğin ekonomi ve zaman açısından hiçbir alanda baskılanmadan eğilimlerimizi çok daha iyi sergileyebiliriz. Yine de Houston çevresinde yapılan araştırmada şunu unutmamak gerekir ki, "[...]ekonomik açıdan zorluk çeken bu ailelerin çocukları, zor şartlarda yaşamalarına ve kendilerini yeterince ifade edememelerine rağmen, doğaya olan ilgilerini kaybetmemişlerdir"[12]. Bu ifadeden yola çıkarak şunu söyleyebiliriz; insanlar çevresel değerleri ve akılcı sebepleri ile organize olurken çevresel konular üzerine toplumsal söylevlerini çocukluk döneminde geliştirmektedir. Bu çocukları azda olsa baskılamakta, ahlaki olarak farklı yaptırımlara yol açmakta ancak kökten bir değişime sebep olamamaktadır.

[10] Jr. Peter H. Kahn, A.g.k., s. 112.
[11] A.g.k., s. 112.
[12] A.g.k., s. 114

2- BEUYS'UN YAŞAMI

Joseph Beuys 12 Mayıs 1921 tarihinde aile doktorunun Johanna Beuys'un evde doğum yapmaması ısrarları üzerine, Krefeld' de dünyaya geldi. Ancak Beuys her zaman kendini çocukluk dönemini geçirdiği, liseyi bitirdiği ve savaştan sonra ilk stüdyosunu kurduğu Kleve'li olarak hissetmiştir. Sanatçının ebeveynlerinden ne annesinin ne de babasının tarafından sanatla ilgilenen kimse yoktu. Babası Joseph Jacob Beuys, oğlunu koyu Katoliklerden oluşan küçük bir burjuva çevresinde yetiştirmiş bir iş adamıydı. Beuys'un babası katı ve kuralcı biriydi. Annesi ise her zaman babasının gölgesinde kalmıştı. Beuys'un annesi ailevi sorunlarda çekimser kalıp kendini geri planda tutmuş olmasına rağmen oğlunun gelişimini ve sanat kariyerini yakından takip etmiş ve desteklemişti. Beuys'un annesine ailesinden miras kalan bilime yatkınlık, Beuys'u da etkilemiştir.

Sanatçı ebeveynleriyle yakın bir ilişkisi olmadığı gerçeğini hiçbir zaman saklamadı. New York State University'de sanat tarihi ve felsefe profesörü olan ve sanat eleştirmenliği de yapan Donald Kuspit, Joseph Sandler'in Güvenlikten Süperego'ya adlı kitabını kaynakça olarak göstererek sanatçının çocukluk dönemi psikolojisini incelemiştir. Kuspit, Beuys ile ebeveynleri arasında sıcak ilişkilerin gelişememesini "içinde yaşanan zamanların zor olmasına ve sanatçı üzerinde tehdit edici ve baskıcı bir etki bırakmış"[13], olmasına bağlıyordu. Savaş yıllarının toplum üzerindeki etkisi ister istemez yaşamın her alanına yayılıyordu. Böylece kopuk olan aile bağlarının üzerine birde duyulan kaygılar eklenip çocuk yaştaki Beuys'a hissettirilince, sanatçının kişilik gelişiminde zedelenmeler ortaya çıkmıştı. Kısacası "Beuys'un ebeveynleri kendisine, bir çocuğa kazandırılması gereken ilk duygu olan emniyet duygusunu kazandırma sorumluluğunu yerine getirmekte başarısız oldular"[14]. Bu sebepten dolayı sanatçının kişiliği güven duygusunun olmadığı, özerklik ve inisiyatif niteliklerinin gelişmediği aksine özbenliğin yadsındığı suçluluk, şüphe ve aşağılık duygularının baskın hale

[13] Aktaran: Donald Kuspit, Joseph Beuys Sanatçının Gövdesi, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s.54.
[14] A.g.m, s.54.

geldiği bir duruma doğru yöneliyordu. Ortaya çıkan başkalaşıma karşı sanatçı bir savunma mekanizması geliştirmeyi başarmıştı. Joseph Beuys kendisini diğer insanlardan farklılaştıran bu özelliğini yaşamının ileriki dönemlerinde de lehine kullanacaktı. Sanatçının geliştirmiş olduğu korunma mekanizması, içerisinde bulunduğu durumu yadsıyabilmesinden ve yaşamış olduğu harabiyeti oyunlarıyla gidermeye çalışmasından ibaretti. Kendini, büyük bir felaket içerisinde gördüğü toplumdan arındırarak yeni bir çevre oluşturmaya çabalıyordu. Böylesi bir yaşam biçiminin sıkıntılarını üzerinde taşıyan Beuys henüz beş yaşına basmıştı ki, kendi yarattığı çelişkili durum karşısında daha fazla dayanamayıp intihar girişiminde bulundu. Çünkü ancak doğaüstü bir alanın kendisine bu yalanlamanın içinde yaşamasına izin vereceğine inanmıştı ki, bu da ancak ölümden sonra mümkündü.

Sanatçı erken yaşta geçirmiş olduğu ağır depresyonu ilgi alanlarına yönelerek atlatmaya çalıştı. Doğaya olan eğilimini ön plana çıkararak evinin arka bahçesinde botanik koleksiyonu yapmaya başladı. Bitkiler, hayvanlar, ağaçlar ve mantarlar hakkındaki gözlemlerini defterine kaydediyordu. Hatta etraftan topladığı canlılarla bir hayvanat bahçesi ve laboratuarı kurmuştu. Genelde fare, sıçan, sinek, örümcek, balık ve kurbağa yakalıyordu. Arka bahçede arkadaşlarıyla çadır kuruyor, yeraltına gizli geçitler yapıyor ve hazinelerini saklıyordu. Çocukluk dönemini geçirdiği bu yıllarda hayvanlar ve bitkiler dışında Beuys'u etkileyen bir diğer faktör de Aşağı Rhine'nin peyzajıydı. *Çocukluk maceralarını anımsarken buraları en küçük detaylarına kadar anlatmaktan büyük zevk duyardı. Sırt üstü yatıp dakikalarca bulutları ve mavi gökyüzünü izlediğini anımsıyor. Büyüme çağından bahsederken bir çoban olduğunu ve hayali bir sürüyü güttüğünü hayal edermiş*[15].

Stachelhaus tarafından aktarılan bu bilgi, sanatçının kendi tedavisine erken yaşta başladığının bir kanıtı niteliğindedir. Ayrıca Freud'un, sanatçılar fantezi kurma eğilimleri güçlü olan kişiliklerdir, görüşünü desteklemektedir. Erik Erikson'un da belirttiği gibi sanatçı ailesiyle arasındaki sıcaklığı ve güven duygusunu geliştirmek için kendisini çoban, ebeveynlerini ise birer koyun olarak hayal edip oyunlarında düşlemiş

[15] Heiner Stachelhaus, Joseph Beuys, New York, Abbeville Press, 1974, s. 12.

ve eksikliğini hissettiği bu duyguyu kendine kazandırmıştır. Sanatçının bu yolla gerçekleştirdiği sağaltımı daha sonra sanatına da yansıyacaktır. Bu metotla Beuys, izleyicisini tıpkı düşsel sürüsünde olduğu gibi himayesine alacak ve güven duygusunun yaydığı sıcaklık ile savaş sonrası yaralı toplumu iyileştirecektir. Sevecenlik ve sıcaklığın birbirini bütünlediği yapıtlarında çocukluk döneminden izler taşıyanlar geçmişindeki zedelenmeyi ve özgüven yoksunluğunu ortaya çıkaracaktır.

Alfred Adler, İnsan Tabiatını Tanıma adlı kitabında oynanılan her oyundan gelecek için yapılan hazırlık olarak söz eder. "Bir çocuğun herhangi bir oyuna yaklaşım biçimi, seçtiği ve önem verdiği oyunlar çocuğun çevresine karşı tavrını, çevresi ile ilişkilerini ve başka insanlarla kendisi arasında nasıl bir bağlantı kurmuş olduğunu dile getirmektedir"[16]. Pedagoji profesörü Gross, bu gözlemi onaylayarak oyunların çocuklar için toplum hayatı ile ilgili egzersizler olduğunu ve çocuğun kendini ifade etmeyi öğrenerek sosyalleşme duygusunu tatmin ettiğini söylüyor. Gross'un açıklamasına göre; "Her çocukta ilerideki yetişkin halinden bir şeyler bulunduğu görülecektir"[17].

Zorlu bir çocukluk dönemi geçiren Beuys'u, Jung Psikolojisinin ana hatlarına göre inceleyecek olursak, öncelikle Beuys'un içedönük bir kişilik sergilediği kanısına varırız. İçedönük çocuk kararsız ve çekingendir, tek başına yaşamayı sever. Birçok arkadaş yerine bir tek arkadaşı tercih eder. Ailelerine kaygı veren bu çocuklar, nazik, düşünceli ve zengin hayal gücüne sahiptirler, tıpkı Beuys gibi. En çok gereksinim duydukları şey, daha belirginleşmemiş olan yeteneklerini geliştirmektir. İçedönükler yalnız olduklarında da küçük bir grup içerisinde olduklarında da etkindirler. İçedönüklerin bu özelliği Beuys'un okul döneminde arkadaş grubu içerisinde lider olmasını açıklar. Onlar için kendi yargıları genel olarak kabul edilen bir görüşten daha üstündür. Popüler olandan uzak durmayı tercih ederler. Birçok sanatçı bu nitelikleri taşımaktadır, "çağdaş sanat aşırı öznellik ve içedönük duyuş ile hissetmenin

[16] Alfred Adler, İnsan Tabiatını Tanıma, Türkçesi: Dr. Ayda Yörükan, İstanbul, Şefik Matbaası, İş Bankası Kültür Yayınları, 2003, s.105–106.
[17] A.g.k., s.107

karışımından kaynaklanmaktadır"[18]. Jung'a göre karakterlerinden ötürü zor anlaşılanların zihinleri kolektif bilinç dışından gelen imajlarla doludur.

Sözü edilen psikolojik tavırların dışavurumu Batı'da onaylanmamaktadır. Oysaki bu davranış biçimi Doğu'da dışadönük davranış biçiminden çok daha fazla önemsenir ve toplumda egemendir. Örneğin kutsal şamanlığa veya bir Budist rahipliğe giden yol bu güzergâhı –içedönüklüğü- izler. İnsanbilimci Ralph Linton'un araştırmasına göre Doğu'da şaman olarak seçilecek kişi çocuk yaşta belirgin içe dönük eğilimler göstermelidir. Bu eğilimler toplum tarafından yüreklendirilir. Yeni yetişen şaman genellikle başıboş dolaşarak zamanın çoğunu tek başına geçirir ve toplum karşıtı davranışlar sergiler. "Batı yarıkürenin maddi ve teknik açıdan gelişmesi ve bunun tersine Doğunun maddi yoksulluğu fakat daha geniş ruhsal gelişmesi bu temel üzerine açıklanabilir"[19]. Büyük bir olasılıkla, Beuys geçireceği uçak kazasından sonra Doğu felsefesine olan yatkınlığını keşfedecek ve kullanacağı malzemelerle ruhsal zenginliğine göndermede bulunacaktır. Ayrıca kimsenin tüm yaşamı boyunca aynı davranış biçimini sergilemediğini dikkate alacak olursak, bu savın sanatçının ileriki dönemlerini destekler nitelikte olduğunu fark ederiz. Beuys'da doğuştan gelen bir eğilimin varlığı kuşkusuzdur fakat farklılaşmalar da gözlemlenir. Beuys ileride geçireceği kaza sonrasında ihtiyacı olan sıcaklık duygusunu Tatarlarda bulup, içedönük tavrından vazgeçerek, dışadönük davranış biçimleri sergilemeye başlayacaktır. Çünkü o artık ne yapması gerektiğini biliyordur.

Lise yıllarındaki Beuys'a geri döndüğümüzde ise İngilizce öğretmeni Dr. Heinrich Schönzeler'le olan yakınlığından bahsetmemiz gerekir. O Beuys'a karşı sevecen ve sabırlıydı. Birinci Dünya Savaşında her iki bacağını da kaybetmiş bir gaziydi. Her sabah okula üç tekerlekli motorlu bisikletiyle gidiyordu. Beuys ve birkaç sınıf arkadaşı onunla caddenin köşesinde buluşuyor ve okula kadar bisikletleriyle eşlik ediyorlardı. Beuys gürültücü ve neşeli tavırlarıyla grubun lideriydi. Sanatçı liseyi bitirmeden bir yıl önce huzursuz ruhu tarafından bir sirk ile kaçmaya zorlanmıştı. Sirkin

[18] Frieda Fordham, Jung Psikolojisinin Ana Hatları, Türkçesi: Aslan Yalçıner, İstanbul,Engin Ofset, Say Yayınları, s. 51.
[19] A.g.k., s. 36-37.

gideceği yerlere poster asıyor, bildirileri hazırlıyor ve hayvanlara bakıyordu. Fakat sirk macerası bir sene sonra eve dönmesiyle sona ermişti. Bunun üzerine babası kontrolünden çıkan Beuys'u okuldan alıp Kleve'de ki bir margarin fabrikasına çırak olarak göndermek istemişti. Fakat Beuys öğretmenleri tarafından okula alınıp 1940 yılında Hindenburg okulundan mezun edilmişti. Beuys fabrikada çalışmamasına rağmen hayatının ileriki bölümlerinde bu fabrikanın ürünü olan margarin, yaşamında büyüleyici bir role sahip olacaktı. Mezun olmadan üç sene önce Kleve'li heykeltıraş olan Archille Moortgart ile tanışmış, atölyesinde sık sık ziyaret etmişti. Fakat Beuys'un heykeltıraşlığını etkileyen kişi Alman ekspresyonist Wilhelm Lehmbruck'tur. Sanatçı Lehmbruck'un ilk röprodüksiyon resmine 1938 yılında Naziler tarafından yakılan, Kleve'deki okuldan kurtardığı kitaplar arasında rastlamıştır. Diğer alabildiği kitaplar Thomas Mann ve İrlandalı botanikçi Carolus Linnaeous'un 'systema naturale' adlı kitabıdır. Bilime ve akademik eğitime olan düşkünlüğünün yanı sıra sanatçı, Lehmbruck'un illüstrasyonlarını, gördüğü ilk andan itibaren bırakamayacağını biliyordu. Beuys heykel kavramı üzerinde yoğunlaşıp, heykeldeki içsel deneyimi tanımlamaya çalışırken Rudolf Steiner'in 'Almanlara Çağrı ve Uygarlaşan Dünya' adlı şaşırtıcı kitabını bulmuştur. Beuys'a göre Steiner'in Alman toplumuna çağrısı yeni bir sosyal organizasyon yaratma eğilimiydi.

Beuys 1940 yılında okuldan mezun olduktan hemen sonra askere alınmıştı. Oysa önceden tıp alanında pediatri eğitim almak istiyordu. Luftwaffe için gönüllü asker olmuş ve Posen'deki Hava Okuluna atanmıştı. Buradaki eğitmeni kendisinden dört yaş büyük olan Heinz Sielmann idi. Askerlikte kurduğu bu dostluk, ileride Beuys'un yaşamında önemli yer tutacaktı. Sielmann biyoloji ve zooloji eğitimleri almıştı. Sielmann Okuldan mezun olduktan sonra ilk filmi olan "Baltık Lagünü ve Çayır Kuşları" nı çekecek ve daha sonra 'Hayvanlar alemine Yapılan Uzun Yolculuk' adlı televizyon dizisiyle büyük bir üne kavuşacaktır. Beuys'da doğal olarak askerliği süresince Sielmann'ın bilgilerinden yararlanacaktır. Zaten Sielmann Beuys ile tanıştıktan kısa bir süre sonra onun doğaya olan merakını farkına varmış ancak sanatsal yeteneğini görememiştir. Nöbet tuttukları zamanlar dışında çevreyi gözlemlemek ve analiz yapmak için uzun yürüyüşlere çıkmışlardır. Sielmann Beuys'dan bahsederken

onu, diğerlerinden farklı olarak, bireyci, hiçbir şeye körü körüne inanmayan, dik kafalı biri olarak tarif ediyordu. Komutanın odasının temizliğinden, yediği yemeğine kadar her şeyinden Beuys sorumluydu. Beuys'un bitkilere olan merakı yüzünden barakada amatör ama fantastik baharatlarla bezenmiş yemekler pişiyordu. Ona göre Beuys hazırcevap, fazlasıyla uyanık, iyi bir yoldaş ve başarılı bir radyo operatörüydü. Bu özelliklerinden etkilenen Sielmann, dört sömestr boyunca zooloji ve botanik üzerine dersler verdiği Posen'deki Reich Üniversitesine Onu da götürüyordu.

Beuys savaş yıllarından bahsederken, o yılların deneyimi öğrenmek olduğunu söyler ve hiçbir zaman şikâyetçi olmadığını vurgulardı. Ona göre birçok kez ciddi yaralar almış olmasına rağmen, savaş yaşanması gereken bir tecrübeydi. Beuys'un savaş dönemini 'deneyimi öğrenmek' olarak algılamasının sebebi Sielmann'a ve daha sonra Kassel Üniversitesinde filozofi-antropoloji ve estetik profesörü olan Asemissen'in yakın ilgisinden kaynaklanıyordu. Beuys, Sielmann'ın emrinde çalıştığı zamanlarda Hermann Ulrich Asemissen'in emrinde çalışan askerlerle de ilişkiliydi. Asemissen'in küçük tavan arasında toplanıp uzun felsefi sohbetler yaparlardı. Ancak sanatçının geri kalan askerlik dönemi hakkında fazla bilgi yoktur. Beuys Posen'de radyo operatörü olarak eğitimini tamamladıktan sonra 1941 yılında Erfurt'a, oradan da Königgratz'a alçak bombardıman uçağı pilotu olmak üzere eğitime gönderilmiştir. Bu olay büyük kaza olmadan önce Beuys'u etkilememişti. Hatta 1941 yılının mayıs ayında bir süreliğine izne ayrılması ve Weimar'a yolculuk yapmış olması bunun bir kanıtı niteliğindedir. Beuys burada Nietzsche'nin arşivini ziyaret ettikten sonra Belvedere Şatosu'nu gezip arka bahçesinde suluboya çalışıp ve bir de şiir yazmıştı. Bu coşkulu şiir doğaya ithaf edilmişti. Henüz yirmi yaşındaki Beuys savaşa bu derece yakın ve uzaktı.

Askerliğinin bu döneminde kendisinin de pilotluğunu yaptığı JU 87 Stuka Bombardıman uçakları, genelde köprüleri, gemileri ve tankları hedef alıyordu. Tabi ki bombaları alçalıp 2 bin fitten bırakmak Stukaları zora sokuyordu. Çünkü karşı ateşe oldukça yaklaşıyorlardı. Bu Beuys'un başına birçok kez gelmesine rağmen her defasında kurtulmuştu. Ancak ilk kez 1943 yılında Kırım'da uçağı düşürülmüştü. Bu sefer Rusya'daki bir bölgeye atakta bulunmuşlardı. Dalış esnasında uçakları karşı ateş tarafından vurulduğundan, uçak sınıra gelemeden irtifa kaydetmeye başladı. Birdenbire

karşılaştığı tipinin de etkisiyle uçak kontrolden çıktı ve düşüş sonucunda çarpışma gerçekleşti. Beuys çarpışmanın şiddeti ile kokpitten fırladı ve böylece diğer pilot gibi sıkışarak ölmekten son anda kurtuldu. Bir mucize eseri oralardan geçen bir grup göçmen tatar uçağı fark edip, pilotunu karın derinliklerinden çıkarmışlardı. "Sekiz gün boyunca Ona çadırda baktılar. Süt, peynir ve kesilmiş süt ile besleyip büyük ve ciddi yaralanmalarını hayvansal yağ ile ovup, sıcak tutmak ve vücut ısısını korumak için keçeye sardılar"[20]. Çarpmanın şiddetiyle Beuys'un kafatasının iki bölgesinde de kırıklar oluşmuştu. Her yerinde şarapnel parçaları vardı. İçlerinden sadece biri daha sonra çıkarılabildi. Sanatçının kaburgaları, bacakları ve kolları kırılmıştı. Saçları köklerine doğru yanmış, burnu paramparça olmuştu. Eğer Tatarların bu sıcak ilgisi ve bakımları olmasaydı, Beuys olay yerinde hayatını kaybetmiş olurdu. Kendisine gösterilen bu yaklaşıma Beuys oldukça şaşırmıştı. Hatta kurtarıcıları olan tatarlar Beuys'a sağlığına kavuştuktan sonra onlarla kalmasını teklif ettiler. Beuys da bundan etkilenmiş olacak ki daha sonra bu cazip öneriyi kendi gibi yaralı herkes için aksiyonlarına taşıdı.

Uçağının düşürülmesinden kısa süre sonra Beuys Tatarların elinden Alman Araştırma partisi üyeleri tarafından teslim alındı. Daha sonra iyice sağlığına kavuşan Beuys, cephe hattında görev aldı. Ancak eskiye oranla daha asi bir kişilik sergiliyordu. Bu yüzden rütbesi iki kez aşağı çekilmişti. Hollanda'ya yollanmış, paraşütçü olmuştu. Savaşta birçok kez yaralanmış ve 1945'de savaşın sona ermesinden bir yıl öncesinde, dalağının alınması gerekmişti. Beuys, evine dönmeden önce Cuxhaven İngiliz savaş kampında tutsak edilmişti. *Savaş ve tutsaklık Beuys üzerinde derin izler bırakmış ve sağlığını bozmuştu. Ama yinede o bunu umursamıyordu. Onun için önemli olan geliştirdiği fikirlerini uygulamaya koymaktı. Beuys kafasında her şeyi oturtmuştu, artık sanat bilimi üzerine çalışacaktı*[21]. Posen'deki ve Reich'deki üniversite deneyimlerini düşünüyordu.

Beuys uzmanlığını farklı alanlarda geliştirip daha sonra hepsini sanatına sokarak, sanatın sınırlarını genişletecekti. 1943 yılında 'Sivastopol Arkadaşım' ve 'Orienenburg İnterim' sergisini açtı. POW kampından serbest bırakıldıktan hemen sonra

[20] Heiner Stachelhaus, A.g.k., s. 22.
[21] A.g.k., s. 26.

Kleve'li heykeltıraş Walter Brüx ile kontak kurdu. Brüxs onu Düsseldorf Akademisi sınavları için hazırladı. Brüx, Beuys'un olağanüstü yeteneğinin farkındaydı. Onu heykeltıraş olması için cesaretlendirmişti. Brüxs, Beuys'u 'Kleve'li Sanatçıların Uyanışı' topluluğuna davet etti. Beuys sekiz yıl boyunca bu toplulukta katılımcı olarak bulundu. Sanatçı Düsseldorf'da Devlet Sanatlar Akademisi'ne girmeden önce savaş yıllarında radyo eğitmenliği yapan Sielmann ile buluştu. Sielmann o sıralar ilk uzun belgesel nitelikli filmi olan, Vahşinin Sesi'ni çekiyordu. Beuys Sielmann'a yardım etmeye karar vermişti. Kamerayı taşıdı, kamuflaj için mekan oluşturdu, kuşların ilgisini çekmek için seslerini taklit etti. *Sielmann Beuys'da bazı değişiklikler olduğunu hissetmişti. O, Kırım'daki çarpışma esnasında bazı zihinsel değişimlerin oluştuğunu düşünüyordu. Sielmann arkadaşını bu kadar duyarlı ve aşırı hassas biri olarak tanımıyordu*[22]. Beuys 1945 senesinde 'Soğuğun Sergisi'ni ve 1946 da 'Sıcağın Sergisi'ni gerçekleştirdi. 1947 senesinde Düsseldorf Sanat Akademisi'ne girdi. 1946 yılında tanıştığı Erwin Heerich'in görüşüne göre Beuys, diğer öğrenciler arasından tarzı ve düşünceleriyle öne çıkıyordu. Heerich ve Beuys donanmada tanışmış ve daha sonra aynı stüdyoyu paylaşmışlardı. Heerich, sanatçının eğitim hakkındaki görüşlerine ilgi duyuyor, Onu her zaman eğitim sistemine karşı duruşlarıyla hatırlıyordu.

Beuys 1951 senesine kadar sürecek eğitimine ilk olarak, heykeltıraş Joseph Enseling'in atölyesinde başlamıştı. Ancak Beuys, Enseling ile uyuşamadığı için bu atölyedeki çalışmaları uzun sürmedi. Beuys'a göre Enseling doğayı yapıtlarında tutsak ediyordu. "Sadece Beuys için değil, savaşta bulunmuş, ölümün sıcaklığını hissetmiş herkes için bu yapıtlar bambaşka bir dünyaya aitti"[23]. Gerçekleri yansıtmayan bu işlerin sanatsal bir problematiği yoktu. Beuys 1947 yılında 'Sağırlar İçin' adlı sergisini, bir yıl sonra da 'Kullhaus' sergisini Krefeld'de gerçekleştirdi. Beuys artık Mataré'nin atölyesine ilgi duyuyordu. Sert bir insan olan ve otoriter yapısından dolayı uzlaşmacı tavırları olmayan Mataré'yi, Beuys ilk görüşmelerinde etkilemişti. "Mataré, Beuys'un çizimlerine ve üç boyutlu işlerine baktıktan sonra onun heykeltıraş değil ressam olması

[22] A.g.k., s.27.
[23] A.g.k., s. 28.

gerektiğini söylemişti"[24]. Bu olay üç defa arka arkaya retrospektif sergi açtığı 1949 yılında oldu. Bundan bir yıl sonra Mataré günlüğüne, Beuys'da çok farklı bir ritim duygusu ve takdire değer tahammül gücü olduğunu ve her ikisinin de sanatçı olmak için vazgeçilmez bir ön koşul olduğunu yazmıştır. Mataré'nin öğretim programını ortaçağ mason localarından ilham alması, öğrencileri için büyük bir merak konusuydu. Hatta Beuys dahi, asi ruh yapısına rağmen Mataré'nin otoritesini kabullenmiş, onun en iyi öğrencilerinden olmuştu. Beuys materyallere karşı olan duyarlılığıyla Mataré'den övgü alıyordu. *Mataré öğrencisinin sıra dışı yeteneğinden haberdardı ve bu aralarındaki gizli gerilimin kaynağıydı. Çizimleriyle Beuys hem form hem de içerik olarak bambaşka bir gezegendeydi.*[...] *Yeni mit elemanları kullanıyordu. Tüm bu elemanlar insanoğlunda ve hayvanlarda bulunan vasıflardı*[25]. Bu çalışmalar, Mataré'nin öğrencisi olduğu zamanların değil, liseden beri gelişen ilgi alanlarının sonucuydu. Mataré ile çalıştığı yıllarda zihninde depoladığı ansiklopedik bilgiyi serbest bırakmıştı. Mataré sayesinde kullandığı malzemeleri genişleterek anlatım biçimini bulmuştu. Her ne kadar Mataré ve Beuys'un işlerinin arkasındaki uyarıcılar birbirinden farklı olsalar da, yapmak istedikleri şey ortaktı. Her ikiside hayvanların doğasına ait olan temel öğeleri keşfetmek istiyordu. Mataré bunu heykellerinde hayvanların kendine özgü formlarını kullanarak yapıyordu. Tüm modernitesine rağmen geleneklere bağlı kalırken, Beuys bunu ihlal ediyordu. Beuys'un rölyef ve heykellerdeki hayvanlar ve ilişkilendirme normalde görmemiz mümkün olmayan şekilde görselleşiyordu. Mataré'ye göre öğrencisinin sanatı kesinlikle duygularla ilişkiliydi. Beuys artık plastik bir dille insanı, düşünceyi ve özü aramaya başlamıştı.

Mataré, Beuys'un uygulamalı sanatlardaki başarısını oldukça iyi hatırlıyordu. Savaş sonrası kamu alanları için birçok iş alarak öğrencileriyle bu projeleri gerçekleştiriyordu. Bu öğrencileri arasında Heerich ve Beuys da vardı. Onlar öğrenimlerinden sonra da Mataré ile sıkı ilişkiler içerisindeydiler. Beuys Cologne Katedrali'nin Kuzey Pentecost Kapıları için yardım ederek 1948'de mozaiğin montajını

[24] Heiner Stachelhaus, A.g.k., s. 28.
[25] A.g.k., s. 29-30.

üstlendi. Beuys'un Mataré'ye yardım ettiği diğer işler içinde 1951 tarihli Heinrich ve Maria Nauen'in Anıtı vardır. Bu rölyef Beuys tarafından yapılmıştı.

Beuys seçkin bir heykeltıraş olmasına rağmen aldığı işler azdı. Böylece geliri gidere denkleştirmede zorlanıyordu. Tek kabul edilen ve monte edilen işi 1951'de Büderich mezarlığındaki Fritz Niehaus için kumtaşından yaptığı anıtı ve bundan on yıl sonra van der Grinten anıtı için yaptığı iki haç figürü olmuştur. 1947 ve 1960 yılları arasında sanatçı Hıristiyan sembolizmi ile yakın ilişki içerisindeydi. Bu dönemin yapıtları haç serileri olarak ortaya çıkmıştı. Sanatçı 1949 yılında 'Kutuda İsa' işini gerçekleştirdi.

Bu arada Beuys okulun en başarılı öğrencilerinden biriydi. Akademi Beuys gibi başarılı öğrencilere stüdyo veriyordu. Odasını paylaştığı Erwin Heerich *Beuys'un köşesinden her zaman bir tıslama ve fokurdama seslerinin geldiğini hatırlıyor. Tıpkı eskiden ailesinin evinde olduğu gibi bu stüdyonun bir köşesinde de kimyasallar, hayvanlar ve bitkiler üzerine bir laboratuar kurmuştu. Laboratuarda mikroskoplar, tüpler, iğneler, forsepsler, kaplar ve büyüteçler kullanmıştı*[26]. Üzerinde hakimiyet kurduğu bu materyallerin biyolojik ilişkilerini, mikrokozmik olaylarını ve bedensel fonksiyonlarını inceliyor olmalıydı. Heenrich'e göre simya kokan bu işlere sahip olan Beuys'un, niçin bilimsel bir altyapıya ihtiyaç duyduğu ortadaydı. Bu sistem etrafında dönen Beuys, sanatı yaşam prensibi olarak keşfediyordu.

Sanatçı çalışmalarını sürdürürken diğer taraftan daha çok okumalı ve para bulmalıydı. Küçük bir sergi bile onun için büyük bir kazançtı. Kleve'de Profile Group ile senede bir sergi açıyordu. 1951'de Kranenburg'da van der Grinten evinde, 1952'de ise Wuppertal ve Nijmegen Sanat Müzelerinde sergiler açtı. Daha sonraki yıllarda 'Steel & Iron' sergisinde Pieta ödülünü kazanarak Krefeld'deki Edelstahlwerke çelik şirketi için bir çeşme tasarladı. Bu dönemlerde Beuys, Leonardo, Steiner ve Goethe ile ilgileniyordu. "Her ne kadar farklı yaklaşımlara sahip olsalar da her üçü de Beuys'un sanat, yaşam, zaman, cennet, cehennem, var olma, dünya ve kozmosa olan ilgisinin

[26] A.g.k., s. 34.

arkasındaki kişiliklerdir. Sanatçının keskin, dokunaklı, kırılgan görünüşlü resimleri ve sayısız heykellerinde bu ilişkiler gözlemlenmektedir"[27].

Sanatçıyı bu dönemlerde destekleyen van der Grintenlerdi. Joseph Beuys ve van der Grinten kardeşler savaş sonrası alman sanatının verimli, yaratıcı ve güçlü isimlerindendi. Van der Grinten kardeşler Kranenburg'lu bir çiftçinin iyi eğitim almış iki oğullarıydılar. Beuys'un karizmatik kişiliğinden fazlasıyla etkilenen bu ikili, onun erken dönem işlerini sergiliyorlardı. Van der Grinten kardeşlerin koleksiyonu daha çok grafik ağırlıklı işleri barındırıyordu. Fakat 1951 yılında Hermann Tauber'in tavsiyesi üzerine modern sanat adı altındaki koleksiyonlarına Beuys'un işlerini de eklediler. Beuys buna oldukça sevinmişti. Çünkü her bir işini 5 dolara satın alan kardeşler, ekonomik açıdan sanatçıya yardımcı oluyorlardı. 1950 yılında Beuys, Leonardo'dan esinlenerek gerçekleştirdiği birkaç çizim ve objesini kardeşlerin çiftliğinde sergiledi. Bu serginin adı "Giocondologie" idi. Tabi ki bu isim Leonardo'nun Mona Lisa -La Gioconda- sına göndermede bulunuyordu.

Franz Joseph ve Hanz van der Grinten kardeşlere göre Beuys'un yaşamı yoksulluk içinde geçiyordu. Sanatçının bu durumu ancak Düsseldorf Akademisi'ne profesör olarak atanması ile düzelmişti. 1953 Şubatında van der Grinten kardeşlerin Kranenburg'daki çiftlik evinde, Beuys'un ilk gerçek sergisi, resimleri, heykelleri ve tahtadan işleri ile açıldı. Van der Grinten kardeşler sanatçının kişisel etkileşim alanında verdiği yapıtlarını destekliyorlardı. "Onlarda şimdilerde binlerce Beuys işi var. Bunların içinde yedi yüzü aşkın suluboya ve eskiz, birkaç yüz resim, birkaç yüz obje ve heykeller ile erken dönem baskıları vardır"[28]. 1953 yılındaki sergiden sonra van der Grinten'ler Avrupa'nın önemli müzeleri ve sanat enstitüleri için Beuys koleksiyonlarından sergiler düzenlediler. Hans van der Grinten ziraat üzerine aldığı eğitimi bir kenara bırakarak Kranenburg Disiplinlerarası Sanat Koleksiyonu'nun binasını inşa etti. Ayrıca Nijmegen'deki Commandirie Van St. Jan Müzesi'nin yönetimini ve küratörlüğünü üstlendi. Franz Joseph ise hukuk eğitiminden hemen sonra sanat tarihi ve felsefe eğitimi aldı. Yatılı bir okulda sanat ve sanat koleksiyonculuğu üzerine dersler vermeye başladı.

---

[27] A.g.k., s. 38.
[28] A.g.k., s. 44.

Beuys 1958 yılında, üzerinde savaşta ölenlerin adlarının yer alacağı Büderich Savaş Anıtı'nı meydana getirmiştir. Ancak bu proje Mataré tarafından engellenmeye çalışılmıştı. Aynı sene aralarında çıkan sürtüşmeden dolayı Mataré, Beuys'un Düsseldorf Sanat Akademisi'ne profesör olarak atanmasını engellemişti. "Mataré bu atamaya engel olabilmek için senatoya, Beuys'un sıra dışı bir sanatsal yeteneği olduğunu ve akademisyen olması durumunda başarısız olacağını çünkü öğrencilerine yardım etmek yerine onları zorlayarak, baskı uygulayacağı açıklamasını yapmıştı"[29].

Beuys için henüz hiçbir şey yerine oturmamıştı. Dönem dönem ortaya çıkan ciddi psikolojik sorunlarını bastırmaya çalışıyordu. Sanatçı geçirmiş olduğu bu zorlukları yine Grinten kardeşlerin destekleriyle atlatabilmişti. Beuys 1954 yılında akademideki stüdyosunu bırakıp Düsseldorf'da kiraladığı stüdyoya geçtiğinden beri kötüleşmiş, zayıflamıştı. Savaştaki fiziksel yaralanmaları dışında psikolojik açıdan oldukça zarara uğramış, dayanma gücünü kaybetmişti. Ayrıca sanat hayatındaki girişimlerinde elde ettiği kimi başarısızlıklarından dolayı hayal kırıklığına uğramıştı. 1954 yılında nişanlısının yüzüğünü ona geri yollaması üzerine iki senedir depresyonun eşiğine kadar sürüklenmiş olan Beuys, daha sonraları korkunç zamanlar yaşadı. Düsseldorf ve Essen'deki psikiyatri kliniklerinde başarısızlıkla sonuçlanan tedaviler gördü. Bir keresinde yazar arkadaşı Adam Rainer Lynen'in dairesine haftalarca kendini kilitlemişti. Arkadaşları camı kırarak içeriye girmiş ve karanlık odadan Beuys'u çıkarmışlardı. "Beuys odanın içinde haftalarca karanlıkta çizimler yapmıştı. Sürekli olarak yok olmak istediğinden bahsediyordu"[30]. Yine de halen daha sanat düşüncesi onu terk etmemişti. 1957 senesinde Kleve'den bir marangoz sanatçının isteği üzerine bir sandık yapıyordu. Bu sandık yağlanıp katranlandı ve kauçuk kaplanarak atölyesine taşındı. Sandık boş ve katrandan dolayı siyahtı. Tıpkı izole edilmiş bir mekan gibiydi. "Beuys'a göre ancak bu sandığı içerisinde yeni buluşlar ve deneyimler oluşabilirdi. Kendini onun içinde oturmaya, yaşamaya zorunlu hissediyordu"[31]. Kriz dönemine ait

[29] Heiner Stachelhaus, A.g.k., s. 33.
[30] A.g.k., s. 48.
[31] A.g.k., s. 48.

olan bu iş, sanatçının ruhsal durumunu ortaya koymaktadır. Sanatçı o dönemlerde izole edilmiş bir mekana ihtiyaç duyuyordu. Burada oluşturulan izolatör ilkesi Sosyal Heykel Teorisi için bir ön koşuldur. Beuys bu işinden daha sonra arzulardan arınmak ve Tibet'te kendini hapsetmek olarak bahsedecektir.

Davranışlarıyla sanatçı tamamen insanlıktan uzaklaşmış, fiziksel açıdan da daha kötüye gitmişti. Oldukça kilo kaybetmiş, her açıdan zayıflamıştı. Bu dönem tam iki yıl boyunca devam etti. Fakat birden bire iyileşmesini tetikleyen bir şey oldu. Beuys'un fiziksel ve psikolojik açıdan iyileşmesini sağlayan bu olayın kahramanı van der Grinten kardeşlerin annesiydi. Anne, Beuys'a kendi oğlu gibi bakıyor ona şefkat ve ılımlılıkla yanaşıyordu. 1957 senesinin nisan ayında Beuys çiftlik evine davet edildi. Beuys bu teklifi kabul ettikten sonra altı hafta boyunca çiftlik evinde kaldı. Kendini iyi hissettiği zamanlarda çiftlik işinde çalışıyor, tarla sürüp, ekin ekiyordu. Ancak halen daha kendini toparlayamamıştı. Kalbi her gün çalışmasını kaldıramıyordu. Van der Grinten'ler onun doğa üzerindeki bu hâkimiyeti karşısında oldukça etkilenmişlerdi. Bambaşka bir yeteneği olduğunu düşünüyorlardı. Beuys çok yönlü kişiliğini sergiliyordu. Zaman zaman yapmış oldukları sohbetlerinde savaştan, sanattan, politikadan ve çiçeklerden bahsediyorlardı. Ancak bu sohbetler bile sanatçının kendisini toparlamasına yeterli olamıyordu. Beuys bir süre yataktan çıkmaz oldu ve sadece sigara içerek yemek yemeyi reddetti. Bu durum karşısında bayan van der Grinten kendini oldukça hırpalamıştı. Onunda sağlığı bozulmaya başlamıştı. Sonunda Franz Beuys'un gitmesi gerektiğini söyledi ve Beuys evden ayrıldı. Fakat çiftlikte geçirdiği dönem ona çok iyi gelmişti. Çiftlik evinde Beuys'un yaratıcı gücü tekrar çiçek açmıştı. Tabi ki bunun başlıca sebebi çiftlikte çalışıp kendi kendini sağaltmasıydı. Beuys bunu daha önce çocukluk döneminde de yapmıştı. Bu seferde aynı metotla, kendini doğaya yönlendirerek iyileştirmişti. Bu arada birçok iş üretmişti. Diyaloglar daha çok sanatsal üretim ve yeni fikirler üzerinde şekillenmişti. Ve sonunda Beuys sanat kabiliyetini kaybettiği fikrinden kendini kurtarmış ve onu terk ettiğini düşündüğü tanrısına geri dönmüştü. Beuys nihayetinde gözle görülür bir iyileşme gösteriyordu. Çalışmaları ile eski konuları ve fikirleri yeni görüşleriyle sentezliyordu. Franz Joseph'e göre eski konulara dönüş söz konusuydu. Krizde ortaya çıkan ölüm fikri de bundan sonraki işlerinde yer alacaktı.

Kasvetli görüntüler kullanıyordu. Beuys savaş dönemini lehine dönüştürdüğü gibi kriz döneminden de oldukça faydalanmış ve işlerine yansıtmıştır. 1956–57 yıllarında yapmış olduğu Miserere, Elveda, Kadın'ın Mezarı, Başı Bandajlı Kadın, Kanayan Geyik, Haçtaki Adam, Şok, Beyaz Kız, Kanada Geyiği- Rengeyiği ve Kadın, Karda Tavşanlar, Ölüm ve Kız adlı işleri geçirmiş olduğu ağır depresyonun izlerini taşımaktadır. Sanatçı 1970 senesinin başlarında Götz Adriani, Winfried Konnertz ve Karin Thomas ile yapmış olduğu söyleşide geçirmiş olduğu bu sıkıntılı dönemden kendini yenileme evresi olarak bahseder. Beuys bu krize neden olanın sadece savaş zamanları olmadığından bahseder. O insanlığın savaş sonrası aldığı halden de rahatsız olmuştur. Bu yüzden içinde bir şeylerin ortadan kalkması gerektiğini düşünmüş ve uzun süre huzursuz bedenini oradan buraya sürüklemiştir. Sonunda dayanma gücünü de yitirince acilen yenilenme ihtiyacı hissetmiş ve fiziksel ve ruhsal olarak metamorfoz geçirmesi gerektiğine inanmıştır.

Sanatçının bu dönemdeki işlerine baktığımızda 1960 senesinde gerçekleştirdiği 'Çocuk Küveti' ilgimizi çeker. Beuys aksiyonunda kullanmış olduğu küveti çocukluğunda yıkandığı küvete benzettiği için kullanmıştır. Küvetin dış yüzeyi bandajlarla sarılmıştı. Beuys küveti kimi zaman su ile doldurmuş kimi zamansa ufak tefek değişiklikler yaparak, içerisine suda yüzen yağları ve kanlı tıbbi malzemeleri eklemişti. Beuys için küvet doğumdan sonraki plasentanın artık kısmını ve karın bağını sembolize ediyordu. Bu düzenleme kendi doğumuna ve her yeni doğmuş bebeğin dış dünya ile kontak kurduğu andaki, o ilk soğukluk yüzünden geçirdiği incinmeye göndermede bulunuyordu.

1958 yılında Ewald Mataré'nin tüm engellemelerine rağmen sanatçı 1961 senesinde Düsseldorf Akademisi'ne profesör olarak seçildi. Bir kez daha Mataré 1958 yılındaki gibi akademiye girişini engellemeye çalışmıştı. Sanatçıyı bir akıl hastası olarak değerlendiriyordu. Onun öğrenciler üzerinde baskı yaratacağından şüpheleniyordu. Oysaki Beuys kendini öğrencilerine adamış, onların kişisel problemleriyle dahi ilgileniyordu. Sanatçı akademiye girmesiyle beraber eğitim sistemi hakkındaki görüşlerini belirginleştirmeye başlamıştı. Ona göre sanat üzerine çalışmak isteyen biri mutlaka çalışmalıydı. Akademinin diğer atölyelerine başvurup kabul

olunmayan öğrencileri kendi sınıfına kabul ediyordu. Çünkü dosyası yüzünden yargılanma oldukça yanlıştı. "Ona göre yeteneğe başka biçimlerde değer biçilmeliydi"[32]. O öncü olarak başka değerleri ortaya çıkarmak istiyordu. Zamanla Beuys'un atölyesinde dört yüz öğrenci olmuştu. Bu patlamaya hazır bir dinamit gibiydi, kanuni açıdan limit çoktan aşılmıştı. Ona göre üniversitelerde ve fakültelerde bir reform yapılmadıkça artan eğitim talebine cevap vermek mümkün değildi. Bu reform Düsseldorf Akademisi'nde başlamalıydı. Beuys'a göre üniversiteler herkese sanat eğitimi vermeli ve sonrasında bu kişiler uzmanlaşacakları alanda öğrenim görmelilerdi. Sanat akademileri eğitimdeki geleneksel yerlerini yeniden tanımlamalıydı. Tüm eğitim sistemleri yenilenmeliydi. Beuys bu fikri ressam ve öğretim üyesi olan Siegfried Neuenhausen ile geliştirmişti. Amaç sanatın etkisini objelere taşımaktı. Okulda on saat izole bir ortamda ders vermenin hiçbir anlamı yoktu. Örneğin matematik öğretmenleri devamlı olarak sanat dersleri de vermeliydi. Matematik sanat gibi heykelimsi bir yaratıcı güce sahipti. Belki bundan 30 yıl sonra böyle bir sistem yürürlüğe konabilirdi. Bunları gerçekleştirebilmek için bu tarz bir eğitime anaokulundan başlanması gerekiyordu. Bir heykele şekil vermek gibi, insanoğlu da en alttan en üste kadar doğru şekilde yoğrulmalıydı. Sanatçıya göre bugünkü eğitim sayesinde gençler, egoist eğilimler sergiliyor, iletişim kuramıyor ve ahlaksız bir toplumun bireylerini oluşturuyorlardı.

1961 yılında gerçekleştirilen 'Joseph Beuys: resimleri, suluboyaları, yağlı boyaları ve heykelleri- van der Grinten koleksiyonundan' adlı serginin Kleve'de Stadtisches Müzesi'ndeki açılışında kardeşlerin Beuys hakkındaki övgülü sözleriyle karşılaşırız. Beuys aynı yıl James Joyce'nin isteği üzerine Ulysess'e eklemelerde bulunur. Sanatçı iki yıl sonra 26 Ekim 1963 tarihinde de van der Grinten kardeşlerin çiftlik evinde ünlü sergisini gerçekleştirdi. Beuys teatral bir formu olan fluxus hareketi tarafından korunma altına alınmıştı. Dada'nın varisi olan fluxus'da her şey bir rüzgârda uçuyor gibiydi. Müzik, tiyatro, ses, kelimeler, hareket... Bu büyük bir şovdu. Beuys'da kendini bu cazibeye kaptırmıştı.

---

[32] A.g.k., s. 79.

Sanatçı 1961 yılında 'Boynuzlar' adlı işini sergiledikten bir yıl sonra 1962'de gerçekleştirdiği 'Yeryüzü Piyanosu' ve 'Sıcak Yağ' adlı işleriyle Fuxus akımına dahil oldu. Bu zahmetli çalışmalar ile dikkatler sanatçının acılı ve şamanist kişiliğine yönelmişti. 1963 senesinde 2–3 Şubat günleri 'Festum Fluxorum Fluxus' adı altında Düsseldorf Akademisinde ilk fluxus aksiyonunu ortaya koydu. Beuys ilk gün 'İki Müzisyen için Beste'yi, ikinci gün ise 'Sibirya Senfonisi 1.ölçü'yü gerçekleştirerek burada ilk kez tavşan kullandı. Aynı sene Köln'deki Zwirner Galeride 'Yağ Köşesi' adlı işini gerçekleştirmiş ve burada ilk defa yağ kullanmıştır. 1964 senesinde ise Kassel'de gerçekleştirilen Documenta 3'e 'Kraliçe Arı' çizimleri ile katıldı. Temmuz ayında ise Aachen'deki Teknoloji Enstitüsü'nde, Yeni Sanat Festivaline aksiyonu ile katıldı. Daha sonra aynı yıl Berlin'de gerçekleştirdiği 'Marcel Duchamp'ın Suskunluğu Abartıldı' adlı Happening'i alman televizyonundan canlı olarak gösterildi. Kasım'ın birinde ise 'Şef ve Fluxus Şarkısı'nı Rene Block Galeride gerçekleştirdi. Sanatçı bu aksiyonunda keçe, bakır, yağ, tavşan, mikrofon ve hoparlör kullanmıştı. Aksiyon eş zamanlı olarak New York'tan Robert Moris'in katılımı ile gerçekleştirilecekti. Ancak Morris sekiz saat süren bu aksiyona katılamamıştı. Aynı yıl sanatçı Berlin Duvarı'nın 5 cm daha yükseltilmesi gerektiğini söylemiştir. Ona göre duvarın hesaba dayalı açılarla yeniden yapılandırılması bu duvarı yıkar ve yok eder. Böylece fiziksel duvarı kimse kendine problem etmez. Beuys için önemli olan zihinsel duvarın nasıl yıkılacağıdır.

Beuys artık fluxus akımına dahil olmaktan çıkıyordu. O şamanist tavırlarıyla diğer sanatçıların arasından sıyrılıp ayrı bir platform oluşturuyordu. 1965 senesinde Galerie Parnas, Wuppertal, Almanya'da '24 Saat Happening'ini ve keçeye sarılı üç çam dalından oluşan 'Kar Yağışı' adlı işini gerçekleştirdi. 26 Kasımda ise yüzünü bal ve altın ile kapladığı 'Ölü bir Yaban Tavşanına Resim Nasıl Anlatılır?' adlı aksiyonunu Düsseldorf, Galeri Alfred Schemala'da gerçekleştirdi. 1966 yılda 14–15 Ekim tarihleri arasında Berlin'deki ikinci fluxus çalışması olan 'Avrasya' ve 'Sibirya Senfonisi'nin 34. Hareketi'ni, Kopenhag'da, Galerie 101'de gerçekleştirmiştir. Bu çalışmasında sanatçıya eşlik eden ölü tavşan içi doldurulmuş şekilde halen daha sergilenmektedir. Sanatçı bir sene sonra 22 Haziran 1967'de (DSP) Alman Öğrenci Partisi'ni Düsseldorf'da kurmuş, Eylül ayında da Stadtisches Müzesi'nde 'Paralel Process 1' adlı enstalasyonunu

sergilemiştir. 1968 yılında Kassel'de düzenlenen Documenta 4'e katılmıştır. Sanatçı iki bakır masa, akü ve kimyasal araçtan oluşan 'Fond 2' işini gerçekleştirmiştir. Bu enstalasyonda ısı ve enerji üretimi ile dönüştürülme fikri ön plandaydı. Ancak bu sene Düsseldorf Akademisinden on akademisyen, Beuys'un aktivitelerinin Akademiye zarar verdiğine dair bildiride bulunmuşlardı. 1969 Mayısının sonlarına doğru Shakespeare'in Titus Andronicus adlı oyunu ile Goethe"nin Iphigenia in Tauris eserinin etkisindeki sanatçı 'Iphigenia / Titus Andronicus' adlı işini Experimenta 2, Alman Performans Sanatları Akademisi, Frankfurt'ta gerçekleştirmiştir. Beuys 1970 yılının Ağustos sonlarına doğru Edinburg Sanat Okulu'nda 'Keltik: İskoçya Senfonisi' adlı aksiyonda yer almıştır. Sanatçı 1969 yılında Schemala Galeri'de 'Fond 3'ü ve 'Sürü' adlı işlerini sergiledi. Aynı sene Frankfurt'ta Experimenta 2'de 1972 senesinde Kassel'de gerçekleştirilen Documenta 5'de 100 gün boyunca sanat, demokrasi ve ilişkili konular hakkında konferans verdi. Sanatçı insanların ilgi alanlarını genişletip yaratıcılıklarını canlandırmaya teşvik etmiştir. Eğitimin sistematiğine karşı çıkmıştır. Bu teorisiyle diğer akademisyenleri karşısına alan Beuys, 10 Ekim 1972'nin güz döneminin başında dosyası yüzünden kabul edilmemiş 125 öğrenciyi sınıfına almıştır. Ancak aynı gün akademik kariyerine son verildiğine dair aldığı mektup ile görevden alınmıştır.
1973'de ise Antropozofi Topluluğuna üye olmuş ve 27 Nisan'da Yaratıcılık Ve Disiplinlerarası Araştırma İçin Uluslararası Özgür Okul'u ortaya çıkarmıştır.

Beuys'un A.B.D.'de ilk ortaya çıkışı 1974 yılının Haziran ayında "Batılı İçin Enerji Planı" ile olmuştur. Bu bir sergi ya da seminer değil, tam olarak enerji planıydı. Bundan sonraki yıllarını seyahat etmeye ve ulaşabildiği kadar çok insanla diyaloga girmek için çabalamıştır. Sanatçının temel prensibi öğretecek bir şeyleri olanlarla öğrenme ihtiyacında olanları bir araya getirmekti. Enerji Planı, sanatçının 1972 yılında Heinrich Böll ile Düsseldorf'da kurduğu Uluslararası Özgür Yaratıcılık ve Disiplinlerarası Araştırma Üniversitesi'nin –FIU- bir uzantısıydı. Bu üniversitede geleneksel öğrenci ve öğretmen ilişkisi yıkılmalı buradaki monolog diyalog haline gelmeliydi. Herkes bir diğerine bir şeyler öğretmelidir. Burada sanat tek evrimsel ve devrimsel güç olarak görülmekteydi. Vietnam Savaşı boyunca Amerika'ya gitmeyi reddeden Beuys nihayet New York'taydı. Beuys burada belki de hiç hissedilmeyen bir

krizden bahsediyordu. *İnsan vücudu evrenin bir mikrokozmozudur. Kriz anlarında kendimizi bedensel açıdan tehdit altında hissederiz. Krizden kurtulabilmek için maneviyata dönmek gerekir*[33]. Bu söylemde bulunan Enerji Planı'nda Beuys güçlü ruhsal boyutlara yer vermektedir. Beuys, Enerji Planı seminerleri için bir insan figürü ya da bitki çizdiğinde düşüncenin, arzunun ve duyumun farklı kapasitelerini tarif etmektedir. Steiner'e göre toplum organizasyonu üç ana başlıkta toplanır: Bunlar ekonomi, hukuk ve kültürdür. Bu üç ana başlık Beuys'un tarif ettiği farklı kapasitelerin en iyi şekilde kullanıldığı alanlardır. Sanat fikri değiştirilmelidir. Burada yaratıcılık prensibinin çıkış noktasına bakmak gerekir. İnsanoğlu sadece fiziksel kontekstten oluşmamıştır. Sadece fiziksel dünyadaki doğum ve ölüm arasında var olmaz. İnsanoğlunun düşüncesi bambaşka bir kaynaktan doğar. Doğal olarak sanatı bir takım karmaşık materyallerden oluşmuş bir süreç olarak kabul edemeyiz. Toplumun sanatın fonksiyonunu kavrama üzerine olan problematiğini çözümlemenin tek yolu kendimize ve insanoğluna dair anlayışımızı değiştirmemizdir. *İnsanoğlunu anlamanın tek yolu insanoğlunun ruhsal ihtiyaçlarını gidermesi gerektiğini farkında olmaktır. Ancak bundan sonra diğer enerjilerini geliştirebilir. Böyle bir bakış açısıyla tüm plan bir çeşit enerji planıdır*[34].

1971 yılında Bataklık Aksiyonu" sonrasında 1972 yılında Berlin Karl Marx Platz'da 'Süpürme' adlı işini gerçekleştirmiştir. Beuys bu çalışmasında biri Afrikalı ve diğeri Asyalı olan iki asistanın yardımıyla Karl Marx alanında toplanmış olan göstericilerin attıkları bildirileri süpürmüş ve daha sonra onları sergilemiştir. 1974'de ise New York'ta canlı çakal kullandığı aksiyonunu ortaya koymuştur. Ardından önce Londra'da daha sonrada New York'ta 'Yönlendirme Güçleri'ni sergiledi. İş 100 adet karatahtanın üzerine yazılıp çizilenlerin izleyiciler ile tartışılmasından oluşuyordu. Sanatçı 1976'da Venedik Bienali'ne katıldı ve 1977'de Documenta 6'da 'İş Yerinde Bal Pompası' adlı işini sergilerken iki ton bal, 220 kilo margarin, iki gemi tribünü, çelik taşıyıcılar, plastik hortumlar ve üç bronz çanak kullanmıştır. 1979 yılında Sao Paulo

[33] Carin Kouni, Energy Plan For The Western Man/ Joseph Beuys In America, New York, Four Walls Eight Windows, 1990, s.9.
[34] A.g.k., s. 9.

Bienali'nde, Batı Almanya'yı temsil ederek New York'taki Guggenheim Müzesi'nde en büyük retrospektif sergisini açtı. 1980 yılında Almanya'yı Venedik Bienalinde temsil etmiştir.

19 Haziran1982 tarihinde Kassel'de gerçekleştirilen Documenta 7'de '7 Bin Meşe' projesini başlatmıştır. 1983 senesinde Düsseldorf'daki Galerie Konrad Fischer'de 'Acı Odası' adlı enstalasyonunu gerçekleştirmiştir. Tokyo'daki Seibu Müzesi'nde işlerini 1984 yılında sergiler ve "Limon Baterisi" adlı son çoğaltmasını 1985'de yapıp ve yine son enstalasyonu olan 'Plazzo Regale'yi Museo di Capodimonte, Naples'de açmıştır. 12 Ocak 1986 senesinde Duisburg'da Wilhelm Lehmbruck Ödülü'nü alan sanatçı 23 Haziran 1986'da Kalp rahatsızlığı yüzünden ölmüştür. 1987'de ise Beuys'un oğlu Wenzel, 8. Documenta'da 7 Bin Meşe aksiyonunun son meşelerini dikmiştir.

3- BİYOFİLİ VE J. BEUYS

Biyofili hipotezini tanımladıktan ve Beuys'un yaşamından kısaca bahsettikten sonra sanatçının felsefesinin ve yapıtlarının hangi noktalarda hipotez tarafından kapsandığını ortaya koymak gerekmektedir. Bu aşamada tanımlamaların doğrultusunda sanatçının yaşamı boyunca biyofilik izler taşıyan işlerini incelemek ve bulgulardan bahsetmek gerekmektedir. Sanatçının biyofilik yapıda bir kişilik sergilediğine dair şahitlik yapan üç alt başlıktan bahsetmek mümkündür. Bunlardan ilki insanoğlunun doğaya olan eğiliminin derinliklerinde Doğu Afrika Savanalarından ileri geldiğini savunan Savana Hipotezidir. İkinci alt başlık Biyofili ve Biyofobi çelişkisi içerisinde incelenen Beuys işleridir. Burada sanatçının Bataklık Aksiyonu'na ve A.B.D'nin fobik olarak yaklaşım gösterdiği canlılardan biri olan Canis latrans ile dayanışmasından söz etmek gerekir. Diğer alt başlık ise biyofilik varlığın kanıtı niteliğinde görülen sembolik dilin sanatçı tarafından işlerinde bir anlatım biçimine bürünmesidir.

3.1- SAVANA HİPOTEZİ

"Savana, uzun ve kurak mevsimi olan tropikal bölgelere özgü, yüksek otların egemenliği ile belirgin bir bitkisel oluşuma sahiptir"[35]. Bu bölgelerde otlar, küçük boylu otsu bitkiler, genel olarak ağaç ve ağaççıklar bulunur. Bitki topluluğunun yoğunluğunun azalan sayısına göre sırayla korulu savan, ağaçlı savan, çalılı savan ve otlu savan gibi türlere ayrılır. Savana bölgelerinin günümüzdeki genişliği, insan müdahalesi olmasaydı, çok daha geniş alanları kapsayacaktı. Bugünkü haliyle savana Afrika'da özellikle Kongo havzasında, Nijer ırmağının kıvrımı ile çevrilmiş iç bölgelerde ve göller bölgesinde geniş alanları kaplarken Asya'da ve Avustralya'da ise kısıtlı alanlarda yer alır. Bunun dışında Brezilya'da, Venezuela'da ve Amerika anakarasında da gelişmiştir. Bu bölgelerin egemen faunası hızla yer değiştirebilecek türlerden oluşmuştur. Bu bölgedeki insanlar çoğunlukla hayvancılık ve tahıl tarımı yaparlar. Savana ülkelerinde köyler su kaynaklarının yakınında sazdan yapılmış kulübeler halindedir. Kimi zaman birbirinden uzak tarlaların yanına geçici küçük evler ve basit barınaklar da yapılır.

Biyofili hipotezi içerisinde, "insanların doğaya olan derin eğilimlerinin Doğu Afrika savanalarına dayanan geçmişlerinden kaynaklandığı"[36], düşünülüyor. Bu eleştiri kimilerine göre biyofili için geçerli bir kanıt oluşturamamaktadır. Bazıları savana benzeri yerlere ilgi göstermektense tropik sahillerle ilgilenir. Karla kaplı Alpler'e çıkmak ya da yağmur ormanlarına yolculuk yapmak isterler. Diğerleri ise Güneybatı Pasifik'te kızılağaç ormanlarında evler yaptırıp, Afrika savanalarına benzemeyen çeşitli doğal peyzajları tercih etmektedirler. Bu ve benzeri gözlemler şu ana kadar savana hipotezini çürütüyor gibidir. Ancak bu olumsuzluğu hipotezin tarafındaki bir olumlamaya çekmekte bizlerin elindedir. Bu habitata benzemeyen alanlara karşı duyulan yakın ilişki kurma gereksinimi yine o mekanın içerisinde, kişi üzerinde yarattığı etkide saklıdır. Örneğin bir kumsalı kendine yakın hisseden kişinin beğenisinden bahsetmek için şöyle bir söylem kullanılabilir; "kumsallar da görsel

[35] Elisabeth M. Benders-Hyde, http://www.blueplanetbiomes.org/savanna.htm,
[36] Jr. Peter H. Kahn., A.g.k., s. 38.

açıdan savanalar gibi göz alabildiğine geniş düzlüklerdir. Sahiller korunmak için bariyer görevini görür ve su kaynağıdır"[37]. Eğer Alpler ile ilişki kurmak gerekirse buranın bir diğer coğrafi özelliği olan yükseltisinden bahsetmek gerekecektir. "Bu yükselti savanalardaki gibi yüceltme ve içsel rahatlama ile özdeşleştirilebilir"[38]. Genelde açık bir peyzajı olan toprak ve ağaç dokusu iyice hissedilebilen manzaralar daha çok tercih edilmektedir. Wohlwhill tarafından 1968 yılında elde edilen deneysel kanıtlar sonucunda kişilerin manzaradaki doğal zenginliğe önem vermekte olduklarını ancak fazla elemana sahip görünümleri tercih etmedikleri ortaya çıkmıştır. Tüm bu örnekler dışındaki bir diğer önerme ise bazı bölgelerin doğal yapıları dışında ilgi görüyor olmasına yöneliktir. Örneğin kültürel alanlarda araştırma yapan antropologlar çeşitli kültürleri incelemek adına birçok yeri gezmek ve gözlemlemek zorundadırlar. Ancak bu gibi örnekler oldukça azdır. Bir diğer önerme ise karşımıza şu şekilde çıkmaktadır. "Savana bölgesine hiç benzemeyen amazon nehrinin etrafında milyonlarca yıl boyunca yaşayan insanlar, genetik farklılaşma sonucunda, hayatta kalabilmek için besinlerini sağlayan bu topraklara karşı memnuniyet verici bir takım hisler geliştirmiş olabilirler"[39].

Diamond ise 1993 yılında yapmış olduğu açıklamalara göre kişilerin doğuştan gelen savana ve benzeri habitatlara karşı tutumlarını aşırı abartılı bulmuştur. Çünkü insanlar en azından bir milyon yıl önce Afrika savanalarından etrafa yayılmışlardır. Bu süre zarfında içsel tepileri değiştirebilmek için on binlerce jenerasyon oluşturulmuş ve yeni yerleşim yerlerine adapte olunmuştur. Eğer böylesi bir yorum genişletildiğinde biyofiliyi evrimsel biyoloji tarafından açıklamakta yetersiz kalırsa, bahsedilen bölgenin kültürel yapısına dönmek, geçirmiş olduğu deneyimleri algılamak ve bu açıdan savana benzeri peyzajlarına ilgisini değerlendirmek gerekmektedir. Savana hipotezine karşı oluşturulan olumsuz eleştiriler mutlaka ki biyofili hipotezini de negatif yönde etkilemektedir. *Ancak buradaki hipotez tıpkı Freudian teorinin karşılaştığı benzeri problemler gibi sorunlarla karşımıza çıkmaktadır. Bu ortak alandaki benzerlik psiko-analitik teorideki görsel verilerin delil olarak kullanılmasıdır. Örneğin Freudian*

[37] A.g.k., s. 39.
[38] A.g.k., s. 39.
[39] A.g.k., s. 39.

teoride, babasını öldüren bir oğul Oedipa Komplekse örnek gösterilmektedir. Ancak somut bir kanıt bulmak neredeyse imkânsızdır[40]. İşte biyofili hipotezi de bu zorluklarla iç içedir. Onunda günümüz şartları altında, bilimsel olarak kanıtlanamayan ve test edilemeyen metaforiklerle anlaşılması beklenmektedir.

Biyofili hipotezinin savana önermesi için gerekli olan yaklaşım biçimi, Joseph Beuys'un yaşam tarzına dönüştürdüğü sanat anlayışını kavramak ve yapıtlarını yorumlayabilmek için ihtiyaç duyulan düşünce sistemine benzemektedir. Sanatçının işlerinde dikkatimizi çeken ilk şey savananın coğrafik elemanlarına benzer somut yapısıdır. Beuys işlerinde kullandığı renkler, formlar ve elemanlarla bir savanayı anımsatmaktadır. Savanadaki doğal zenginliklerin yüksek miktarına karşın eleman sayısındaki kısıtlama Beuys'un işlerinde de rastlanan bir niteliktir. "Beuys yapıtlarına sokarak kullanım alanlarını genişlettiği basit, sade ve fakir malzemeleri terci etmiştir"[41]. Bu materyaller arasında özellikle kağıt önemli rol oynamıştır. Bunun yanı sıra sanatçının kullandığı diğer malzemelerden kartonlar, kağıt kırpıntıları, bezler ve mukavvalar da natürel malzemelerdendir. Beuys'un kendine gereç olarak seçtiği kan, sığır çayı, meyve suyu, kesilmiş süt suyu, sebze ve bitki suları ile çamurlu su da bu doğal malzemeler arasında yer alır. Ayrıca yapıtlarında sık sık kullanmış olduğu kısıtlı renk tonları zenginliği yansıtmaktadır.

Sanatçının kullanmış olduğu malzemelerini bir kenara bırakıp işlerini düşünsel alanda da incelememiz gerekir. Savanaya benzer habitatların insanlar üzerinde yarattığı kimi duygulara sanatçının işlerini deneyimleyen kişiler üzerinde de rastlamak mümkündür. Beuys'un işlerindeki duyumsal gücü bu deneyimlemelerle ilişkilendirmemiz yanlış olmaz. Bu etkilerden birisi olan güven duygusu sanatçının işlerinde de sağlanmaktadır. Örneğin yapıtların birçoğunda kullanılan keçe malzemesi doğal yalıtkanlığıyla ve yaydığı ısı ile güven duygusunu vermektedir. Burada da diğer örneklerde olduğu gibi fiziksel olarak dışarıdan yapılan müdahale zamanla içsel dünyaya yayılmaktadır. Bu olay su kenarında oturmayı tercih eden ya da sınırlı çevrenin kontrolünü elinde tutabilen kişide oluşan güven duygusunun hazzı gibidir. Bu önermeye

[40] A.g.k., s. 40.
[41] Heiner Stachelhaus, A.g.k., s. 150.

sanatçının Lavanta Filtresi adlı işinde de rastlanır. Yağın filtreden süzülerek etrafa yayılan kokusunun duyulması gibidir. Bu koku insanda bir tür rahatlama duygusu yaratmaktadır. Savana ile Beuys arasında böylesi bir ilişki kurma cesaretine referans olarak, sanatçının Steiner'in Antropozofisine olan ilgisini gösterebiliriz.

Sanatçının içgüdüsel olarak doğaya olan eğilimini örnekledikten sonra biyofili hipotezinin tanımına bağlı kalacak olursak, sanatçının kültürel alandaki etkileşimine değinmek gerekir. Beuys'un çocukluk döneminde Kleve'de yaşadığı bölgenin coğrafi ve kültürel yapısı, onun psikolojik yapısının oluşumuna etki etmiştir, işte bu etkiyi incelemek yerinde olacaktır.

Biyofilik bir kişilik sergilemek için genetik aktarımın yanı sıra, kişinin içinde bulunduğu kültürel yapının da incelenmesi gerektiğinden bahsetmiştik. "Wilson'a göre biyofilik içgüdü erken çocukluk döneminden itibaren kendini gösterir ve koşullar içinde yoğrularak kişinin bireysel gelişimine etkide bulunur"[42]. Beuys'un yaşam öyküsünde de bahsedildiği gibi sanatçı içinde bulunduğu savaş yılları yüzünden oldukça sıkıntı çeken ailesinin baskısını üzerinde hissetmiştir. Bu koşullar altında kendini erken yaşta doğayı keşfetmeye adamış ve sosyal yaşamı önemsememiştir.

Genel olarak 3 ile 7 yaşları arasını kapsayan erken çocukluk döneminde, çocuk-doğa arasındaki ilişkinin oluşumu kişilikteki duygudaşlık gelişimine bağlıdır. *6 yaş altındaki çocuklar üzerinde yapılmış olan bir araştırmaya göre bu yaş ortalamasındaki çocukların rüyalarının %90lık bir bölümü hayvanları kapsamaktadır. Çocuklarda duygudaşlığın güçlenmesi için özellikle hayvanlarla ilişki kurmaları gerekmektedir. Kurulacak olan bu ilişki hem gerçekçi olarak hem de hayali olarak tasarlanabilir*[43].

Joseph Beuys'un hayali bir sürüyü güttüğünü ve evlerinin arka bahçesinde oluşturduğu hayvanat bahçesini düşündüğümüzde sanatçının empati duygusunun bir hayli gelişmiş olduğu fikrine varırız. Bu bağlamda sanatçının çocukluk dönemini geçirdiği ve anılarına ev sahipliği yaptığı Kleve kasabasının coğrafi özelliklerine ve sanatçı üzerindeki etkisine yönelmek gerekmektedir. 45,000'lik nüfusu ile Kleve,

---

[42] Jr. Peter H. Kahn., A.g.k., s. 2.

[43] Randy White, Moving from Biophobia to Biophilia: Developmentally Appropriate Environmental Education for Children, http://www.whitehutchinson.com/children/articles/biophilia.shtml, 2001 White Hutchinson Leisure & Learning Group,

Almanya'nın Hollanda sınırına oldukça yakındır. Bu yerleşim yerinin etrafında eski dönemlere ait kalıntılar vardır. Çalılık alanların yanı sıra çöl benzeri kumluk alanlara ve yeşil düzlüklere de rastlanır. Kleve'nin Kellen bölgesinde geniş düzlükler arasındaki kanallarında otlayan koyun sürülerinin oluşturdukları alışıldık manzaralar, büyük olasılıkla sanatçının çoban-sürü fantezilerine kaynaklık etmektedir. Beuys'un da oldukça etkilendiği kırsal alanları içinden Aşağı Rhine bölgesi bozulmamış doğasıyla ve zengin fauna ve florasıyla tanınmaktadır. Ayrıca bu bölgede İmparatorluk Ormanı olarak bilinen ve tarihi 14. yüzyıldan da eskiye dayanan 5100 hektarlık yeşil alanı vardır. "Bu orman 15. yüzyılda Kleve'li düklerin hakimiyetine geçmeden önce imparatorların avlandığı Heilige Wald(Kutsal Orman) olarak da bilinmektedir"[44]. Geçmişten günümüze peşinde birçok efsane ve mitleri sürükleyen bu ormandaki ağaçlar büyük oranda meşe ve kayındır. Günümüzde bu orman koruma altına alınmıştır, kayın ve meşe ormanları şimdilerde koruma altına alınmış yerlerdir. Bu sebepten olacak ki sanatçı ileride Documenta 7'de gerçekleştirdiği projesinde meşe ağacını kullanmıştır. Kutsal Orman bugün de geçmişte olduğu gibi avcılık için kullanılmaktadır. Ayrıca sanatçının ileride özellikle eskizleriyle sık sık gündeme getireceği kızıl geyik ve diğer geyik türlerini keşfetmek isteyenler için ideal bir gözlem yeridir. Bunun yanı sıra ormandaki hayvanlar arasında tilki, porsuk, ağaç sansar, yılan, ağaçkakan, cücekarga, akbaba, beyaz güvercin ve baykuş vardır.

Böylesi bir pastoral çevrede büyüyen Beuys yalnız bir çocukluk dönemi geçirmiştir. Burası şiirsel yapısı ve doğallığı ile sanatçıyı etkilemiş olacak ki Beuys, genç yaşta çevresi ile ilgilenmeye başlamıştır. Kleve kasabasının kültürel yapısına da göz atacak olursak geçmişten günümüze Fransızlara, Germenlere, İspanyollara ve hatta Asya kültürlerine ev sahipliği yapmış olduğunu görürüz. Kleve 1056'dan 1242 senesine kadar kontlara daha sonraları 1417'lerde ise düklere ev sahipliği yapmıştır. Bu dönemlerde inşa edilmiş kale ve şatolar Alman Ortaçağ efsanelerini barındırmaktadır. 1647 tarihinden 1670'e kadar Kleve'yi yöneten Johann Moritz von Nassau'nun çürümeye yüz tutmuş olan kasabayı bir bahçe şehir haline dönüştürmüş olması da

[44] http://www.kleve.de/kommunen/kleve/english/www.nsf/pages/0index.htm,

Beuys'un doğaya olan yatkınlığını açıklamamıza yardımcı olabilir. Ayrıca Nassau tarafından 1653 yılında kasaba meydanına yerleştirilen Demir Adam heykeli, ileride tıpkı simgesel kuğu motifi gibi sanatçını işlerine yansıyacaktır. Beuys yapmış olduğu söyleşilerinde Kuğu Şatosu'ndan bir hayli etkilendiğini söylemiştir. En yüksek kulesinde kuğu heykeli bulunan ve efsanesi Kuğu Şövalyeleri'ne kadar dayanan bu şato Kleve'nin silueti olarak kabul edilir.

Bu veriler ışığında Beuys'un sergilemiş olduğu biyofilik davranışın hem içgüdüsel hem de çevre etkenlerine bağlı kalarak nasıl güçlendiğini ve kendini belirginleştirdiğini fark etmek mümkündür. Ancak bu aşamada kendini gösteren bir diğer sorun ile karşılaşırız. Sanatçının tavrını oluşturan biyofilik yapısı insan merkezcil bir anlayışa mı yoksa doğa merkezcil bir anlayışa mı dayanmaktadır?

Biyofilinin Dayanakları bölümünün sonunda Houston Çocuk Araştırması kaynağından yararlanarak toplum-çocuk-doğa ilişkilerini incelemiştik. Burada doğaya karşı olumlu tepkiler gösteren çocukların davranış biçimleri antroposentrik ve biyosentrik olmak üzere iki başlığa ayrılmıştı. Bu başlıklardan biri olan ve İnsan merkezcil olarak da tanımlayabileceğimiz antroposentrik anlayış, derin ekolojinin "doğa merkezli" düşüncesinin tam tersi olarak bilinmektedir. Bu Çevrecilik anlayışında doğa, insanların kullanımına sunulan dışsal nesneler ve güçler yığını olarak görülür. Doğaya karşı böylesi bir davranış biçimi gösteren bireyler doğaya hükmetme isteği içerisindedirler. "Derin Ekoloji ise kendisini 'doğa merkezli' bir düşünüş olarak 'insan merkezli' çevreciliğin tam tersi olarak tanımlar"[45]. Derin Ekolojinin temelinde insan sevmez, anti teknolojik, anti ussalcı, doğa ile mistik bir birlik düşüncelerine de yer verilmiştir.

"Vahşi doğayı merkez alan bu düşünüş, temelde idealist olup doğa ile mistik bir "birlik" olarak bütünleşme yolunu Budizm'de, Taoizm'de ve özellikle diğer doğu dini düşüncelerde bulur"[46]. İnsanın doğadan ötekileşmesini 'ilk günah' olarak görüp buna

[45] Günseli Tamkoç, Derin Ekolojinin Genel Çizgileri, Birikim Dergisi, Sayı: 57–58, , ocak-şubat 1994, s. 87

[46] Stephan Elkıns, "Mistik ekolojik politika", Türkçesi: Sevda Alankuş Kural, A.g.d., s. 91,

lanet etmekle kalmaz, evrimsel süreçteki farklılıkları görmezden gelip canlı cansız her şeyi 'eş değer' sayarak bu yabancılaşmanın ortadan kaldırılacağını savunur.

Bu verilere bağlı kaldığımızda aklımıza hemen sanatçının dünyanın bugünkü durumunun bir insanlık suçu olduğunu belirttiği sözleri gelmektedir. O bundan dolayı insanlığı suçlamakta ve bu suça kendini de ortak etmektedir. Bu suç ortaklığı Beuys'un kendi içindeki biyofilik yapısını daha ileriki dönemlerde diğer insanlarla paylaşmaya zorlamıştır. Beuys bu suç ortaklığı ile bir şekilde kendini topluma karşı aklamaya çalışmıştır. Beuys her ne kadar biyomerkezcil anlayışa yatkınlığını göstermiş olsa da sanatçının yapıtlarını ve yaşamını inceleyecek olursak böyle bir kanıya varmak için oldukça erken olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü Beuys her ne kadar mistik öğelere yer vermişse de, o her işinde yaralı toplumu iyileştirme amacını gütmüştür. Bu sebepten dolayı sanatçı insan sevmez olarak tanımlanamaz. Ancak tam tersi olarak insan merkezci de değildir. Bu şartlar altında Beuys'u bu zıt düşünce sistemi arasında dengeleri koruyacak bir yerde konumlandırmak bence en doğrusu olacaktır.

3.2- BİYOFİLİ VE BİYOFOBİ ÇELİŞKİSİ

Edward O. Wilson insanların içgüdüsel olarak diğer canlı organizmalara olan eğilimini biyofili olarak tanımlamıştır. Ancak "bu duygusal eğilimler içerisinde, korkuyla karışık saygıdan dehşete, huzursuzluktan endişeye, çekicilikten tiksintiye kadar birçok karmaşık duygu barınır"[47]. Bu sebepten dolayı terim içerisinde barındırdığı olumlu ve olumsuz tepkileri ayrıştırmıştır. Günümüzde doğaya karşı duyulan iyi duyguları biyofili ile açıklarken, doğaya karşı olan negatif duygularımızı ve korkularımızı biyofobi olarak tanımlarız.

S. Kaplan'ın Wilson ile yaptığı söyleşisinde de belirttiği gibi doğaya karşı geliştirilmiş olan özel duyguların birçoğu pozitiflikten çok negatiflik taşımaktadır. Ulrich 1993 senesinde biyofili ve biyofobiyi zıt iki olgu olarak görmüş ve deneysel metotlarla araştırmasını desteklemiştir. Araştırmalarında deney aracı olarak farklı biyofobik uyarıcılar kullanmıştır. Canlı hayvan olarak; yılan ve benzeri sürüngenler, örümcek ve böcekler, resimsel olarak da; kan resimleri, kapalı mekan ve yükseklik ile ilişkili resimler kullanmıştır. Araştırmada kullanılmış olan örümcekler ve zehirli yılanlar gibi birçok küçük canlı, aynı boz ayılarının, dağ aslanlarının ve büyük yırtıcı hayvanların insanları korkuttuğu gibi korkuturlar. Bataklıklar ise bizlere hiçte çekici gelmeyen mekanlardır. Uzak durmaya çalıştığımız karanlık ormanlar, mağaralar, sarp kayalıklar ve uçurumlar bizlere yasaklanmıştır. Bu araştırmanın sonucunda Ulrich, "[...]insanoğlunun biyolojik açıdan bu canlılar ve olaylar karşısında tepki gösterdiklerini belirtiyor. Araştırma, insanların duydukları korku ve endişeden dolayı düşünmeden otomatik olarak reaksiyon verdiklerini, edindikleri biyofobik tepkiyi kazandıklarını, unutmadıklarını ve daha sonraki benzer durumlarda da aynı tepkiyi gösterdiklerini ortaya çıkarmıştır"[48].

---

[47] Edward Wilson, Biophilia and the Conservation Ethic, Washington, Island Pres, 1993, s. 31.
[48] Ulrich, R. S. "View Through a Window May Influence Recovery From Surgery, Science, Stanford University's HighWire Press, 1984, Sayı: 224, s. 420–421.

Biyofilinin kanıtı niteliğini taşıyan savana hipotezi aracılığıyla Beuys'un işlerindeki eğiliminin nedenlerini araştırdıktan sonra ortaya çıkan bu ilginin içerisindeki pozitif yaklaşımın olumlamalarından bahsetmek gerekmektedir. Beuys yapıtlarıyla doğaya karşı olumlu yönde eğilim göstermekle kalmaz, aksine birçoğumuzca abartılı bulunacak davranışlar sergileyerek, bazı biyofobiklere özenle yaklaşır.

3.2.1- Bataklık Aksiyonu

D.W.Orr biyofobiyi tanımlarken insanların negatif eğilim gösterdikleri canlılardan ve habitatlardan rahatsızlık duyduklarını belirtmiştir. "Huzursuzluk yaratan bu durum karşısında insan, diğer canlıyı küçümsemeden, incitmeye ve hatta yok etmeye kadar uzanan farklı davranış modelleri göstermektedir. Orr'a göre insanların fobik yaklaşım gösterdikleri bu canlılar genelde insan tarafından kontrol edilemeyen, insan yapımı olmayan ve teknoloji ile bağlaştırılamayanlardır"[49]. Fobi yaratan bu organizmalardan biri de bataklıklardır. İnsanoğlu bu habitatları günden güne artan taleplerini karşılamak için kurutarak yok etmeye çalışmaktadır. Ancak doğaya karşı alınmış böylesi bir tavır bizlere görünürde avantaj sağlarken dolaylı yollardan da dezavantaj sağlar.

Sanatçının aksiyonu aracılığıyla anlatmak istediği de tam olarak budur. İnsanoğlunun yok etmeye çalıştığı bu habitatlara Beuys bambaşka bir bakış açısından bakmaktadır. "Sanatçıya göre Bataklıklar Avrupa peyzajında en çok canlı organizmanın bulunduğu alanlardır. Sadece bitki örtüsü açısından değil, yaşam alanları açısından, kuşlar ve hayvanlar için canlılığın depolandığı, gizemin ve kimyasal değişimlerin sürdüğü ve antik tarihin korunduğu mekanlar olarak da görülmelidir"[50]. Bataklıklar tüm ekosistem içindeki su olayları için gereklidir. Rutubeti sağlar, yeraltı sularına ve iklime etki ederler.

Beuys bu aksiyonunu gerçekleştirmeden önce bataklık içinden çıkarılan ve muhteşem detaylarını koruyan 'Grauballemann' adı verilen vücudun keşfinden oldukça

---

[49] Jr. Peter H. Kahn., A.g.k., s. 31.

[50] Activism to publicize ecological issues/ monitoring ecological problems, http://greenmuseum.org/c/ecovention/sect2.html

etkilenmiştir. Vücudun bataklıktaki asit ortamında korunması fikrini büyüleyici bulmuştur. Beuys bu sebepten dolayı dikkatini Avrupa'daki ve Güney Amerika'daki bataklıklara yönlendirmiştir. Beuys aksiyonu ile kimileri tarafından fobik olarak yaklaşım gören bataklıkların ekosistem içerisindeki önemini vurgulamak istemiştir. Sanatçıya göre "[...]yavaş yavaş fosilleşmenin gerçekleştiği bataklıklar bir tür sağaltım merkezi olarak görülebilir"[51]. Günümüzde özellikle kozmetik alanında yaygınlaşan kullanımıyla bataklık çamurları, Beuys'un olumlu düşüncelerini desteklemektedir. Sanatçı bu aksiyonunu 1971 senesinde Zuider Zee'de gerçekleştirmiştir. Aksiyon boyunca bataklığın üzerindeki taşlara basarak birinden diğerine sıçramış ve bataklığın bir ucundan öteki ucuna geçmiştir. Daha sonra bataklığın etrafındaki harabe yapılardan birisinin önüne geçip kollarını her iki yana açarak çarmıha gerilmiş İsa figürüne göndermede bulunmuştur.



Resim 1: Bataklık Aksiyonu, 1971.



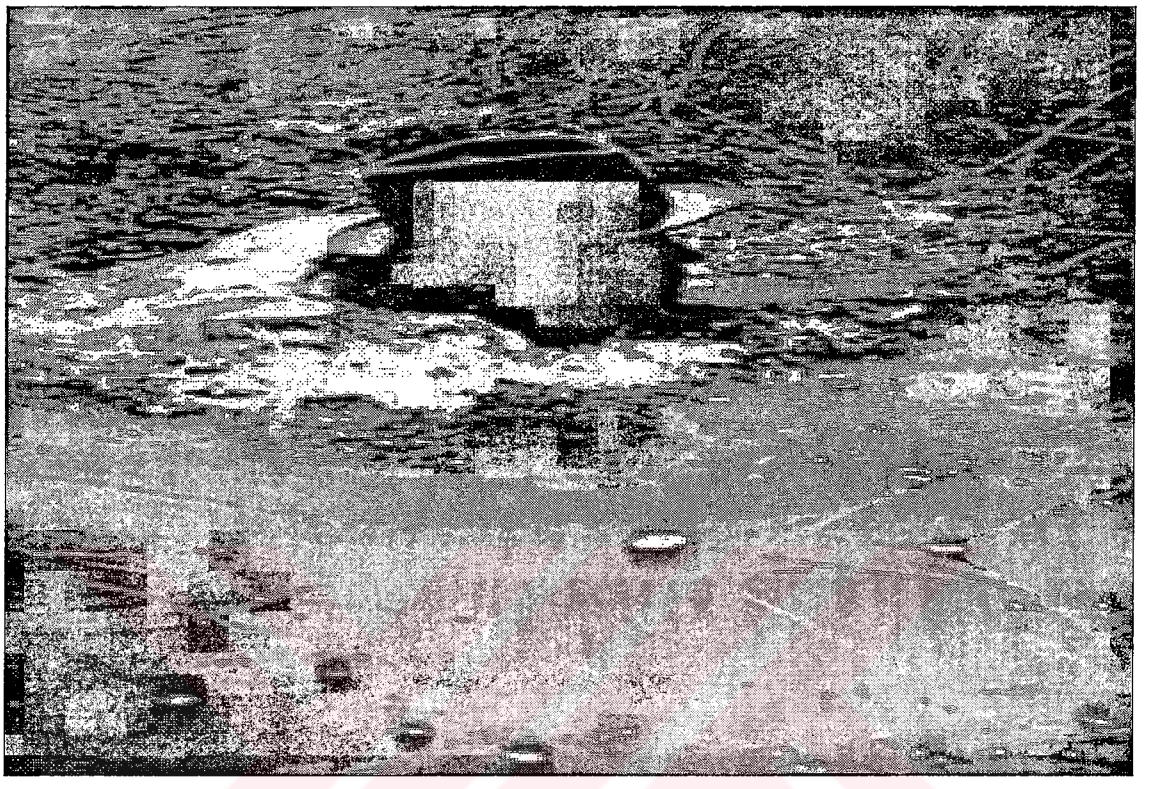
Resim 2: Bataklık Aksiyonu, 1971.

Beuys bir süre kımıldamadan durmuş ve nihayetinde siyah bataklığın içine girmiştir. Burada çamurun içinde banyo yapmış ve çukurunun içerisinde yüzerek kendini

---

[51] Tate Modern Talk: Caroline Tisdall, Joseph Beuys: Bits and Pieces, The Social Sculpture Research Unit, http://www.brookes.ac.uk/schools/apm/social_sculpture/tisdall/TateModernLecture.htm

bataklıkla ilişkilendirmiştir. Beuys'un özellikle bu bataklığı seçmesinin sebebi, buranın arazi kazanmak için kurutulacak olmasıdır.



Resim 3: J. Beuys, Bataklık Aksiyonu, 1971.

3.2.2- Beuys ve Canis Latrans

Joseph Beuys'un yaşamında hayvanlar, özellikle erken dönem çocukluğundan beri büyük role sahiptirler. Bu dönemde, oyunlarında kullanmış olduğu malzemelerin sanatına yansıması da gayet doğaldır. Sanatçının 0–6 yaş arasını kapsayan bu süreç, ileriki dönemlerde çevresini algılama biçimine temel oluşturmaktadır. Örneğin aynı malzeme üzerinde çalışmalarına rağmen ortaya çıkardığı formları, bir süre akademide öğrencisi olduğu Mataré'nin formlarından oldukça farklıdır. Her ikisi de canlı formları üzerine çalışmış olmalarına rağmen O, "[...]Mataré gibi fiziksel yapıyı forma yansıtmaktansa, Franz J. Van der Grinten'in de dediği gibi, canlıların varoluşsal doğalarını, totemik ve mitsel yapılarını kendine sorunsal edinmiştir"[52]. Böylesi bir

[52] Heiner Stachelhaus, A.g.k., s. 54.

eğilim sergilediği ve yıllardan sonra tekrar çocukluk dönemi aurasına büründüğü işlerinden biri 'Çakal: Amerika'yı seviyorum, Amerika'da beni' adlı işidir. Beuys'un bu işinden bahsetmeden önce aksiyon içinde öne çıkan çakal hakkında kısa bir ön bilgi vermek, çakalın aksiyon içerisindeki önemini kavramamıza yardımcı olabilir.

Sanatçı Amerika'da gerçekleştirdiği bu aksiyon için, halk arasında çakal olarak bilinen Canis latrans'ı seçerek "[...]bambaşka bir Amerika ile diyalog kurmaya çalışmıştır. Çakal, Güney Amerika Yerlileri için güçlü bir tanrısal yaratıktır"[53]. Jung'un tanımlamasına göre son derece kurnaz ve çok yönlü bir karaktere sahip olan çakal düzensizliğin ruhu, sınırların düşmanıdır. "O, insanlara kutsal olanı işaret eder, kimi mitlerde de olduğu gibi insanın, yaratıcısı ile iletişim kurmasında yol göstericilik yapar. Beraberinde yağmuru getirir, risk ve güvenlik arasındaki dengeyi öğretir"[54]. O, Zeus, Prometheus, Orpheus ve Hermes karakterlerinin A.B.D.'deki yansımasıdır. Hikayelerde yer alan çakal her şeyden önce kaosu düzene, düzeni kaosa dönüştüren bir transformatördür. Transformatör çakal şamanlar için de önemlidir. Şamanlar hayvan ruhlarının yardımı ile esrimeli yolculuklara çıkarlar. Bu aşamada hayvanları yardımcı ruh olarak görür ve dönüşümlerini gerçekleştirirler.

Amerika'da çakalın mitsel varlığı kadar öne çıkan bir diğer özelliği de fiziksel varlığıdır. Charles L. Cadieux'a göre A.B.D.'nin kazanamadığı ilk savaş Vietnam değildir. Daha önceden 1937 ve 1981 yılları arasında dört milyona yakın çakal öldürmelerine rağmen bu savaşı kaybetmişlerdir. Çakallara karşı açılan savaşlarda strychnine, thallium sulfate, çeşitli kurt kapanları ve siyanür patlayıcıları gibi benzeri donanımların tüketimi, fobik tavırlar sergileyen insan portresi çizmektedir. Caroline Tisdall insanların çakallara eziyet etme eğilimlerini, kişilerin korkma kaynaklı nefretlerine ya da küçümseme duygularına bağlamaktadır. İnsanoğlu her zaman nefret ettiği objeyi ortadan kaldırmaya çalışır. Günah keçisi ve ezeli kurbanlar her toplumda kendini gösterir.

---

[53] Carin Kuoni, A.g.k., s. 14.

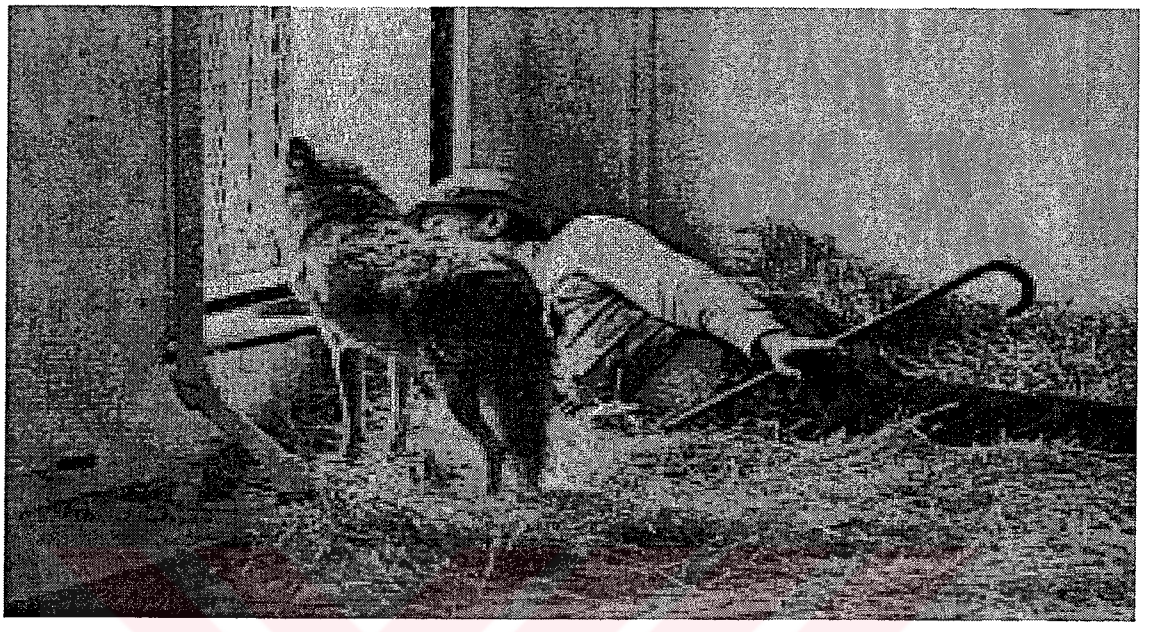
[54] Shamanism working With Animal Spirits, http://www.geocities.com/RainForest/4076/index2.html, 1997-2004 Animal Spirits® Home Page

İnsanlar tarafından bu derece korkulan bir canlının hayatta kalabilmesi oldukça şaşırtıcıdır. Canis latrans, Homo Sapiens'in yanında Kuzey Amerika'ya kolay adapte olabilen en başarılı memelidir. Çakalın habitatı Maine ormanlarından Los Angeles şehir parkına, Alaska'dan Guatemala dağlarına kadar uzanmaktadır. Mitolojik ve biyolojik açıdan çakalın hayatta kalması ve evrimsel değişimin örneği olması Beuys'un ilgisini çekmiştir. "Sanatçı çakalın neslinin Bering Boğazı'nı geçerek yenidünyasına gelen Paleo-Sibiryalı ve Avrasyalı kır-kurdu olduğunu düşünmektedir. Çakal yeni evine gelirken Paleo-Asiatic şaman bilgisini yanında getirmiş ve Kuzeybatı Amerika ile Mesoamerika'ya yaymıştır"[55]. Böylece Beuys bu aksiyonda kendi karakteristik elemanlarını, şamanist tekniklerini ve sembolik dilini kullanarak daha çok telepatik algılamaya yoğunlaşmıştır. Sonuçta A.B.D.'nin psikolojik travma noktası olan enerji sorununa değinmiştir. Bu sorun materyalistlik, mekanizmalaştırma ile pozitivist ve doğal değerler arasındaki farklılığı ortaya koymaktadır.

Sanatçı aksiyonundan bahsederken bu işini çakal ile Avrupa'da gerçekleştiremeyeceğinden söz etmiştir. Tabi ki Amerika'da diğer kıtalarda yaşayan birçok hayvan vardır. Ancak Amerikalılar geçmişten bu yana çakalı kendilerine sorunsal edinmişlerdir. Beuys'un bu aksiyonu için özellikle çakalı seçmesinin nedeni gerçekten de "Amerika'nın psikolojik travma geçirmesine yol açtığını düşündüğü beyaz adam ve yerliler çatışması"[56] sorunu olduğunu düşünmesiydi. Beuys'a göre çakal en basit ve ilkel biçimiyle Amerika'yı temsil etmektedir. Ancak beyaz adam bu varlığı kirletmiş ve onu yok etmeye çalışmıştır. Sanatçı bu hayvan ile etkileşim içine girerek aslında Amerikan yerlisi ile beyaz adamı ilişkilendirmek istemiştir. Beuys için Amerikan toplumunun giderek büyüyen yarasını iyileştirmenin tek yolu, çakal aracılığıyla iki topluluğu yüzleştirmektir. Bu sebepten dolayı aksiyonda çakala karşı alınacak tavır çok önemlidir. Bu tavrı belirlemek için Amerikan yerlilerinin çakal hikâyeleri önemli referans oluşturmaktadır. "Amerikan yerlilerince ve diğer birçok kültürde ortak olarak anlatılan hikâye, bir zamanlar hayvanların da insan olduğu ya da

[55] David Levi Strauss, A.g.k., s. 40.
[56] A.g.k., s. 141.

insanlarla aynı dili konuştukları dönemlerden bahseder"[57]. Yitik zamanda her canlı bir diğeriyle iletişim kurabilmektedir.



Resim 4: J. Beuys, Çakal Aksiyonu, 1974.

İnsanlığın diğer canlılarla iç içe yaşadığı bu kutsal zamanı esas alan Beuys, aksiyonu içerisinde büründüğü rol ile geçmiş zaman büyücülerini andırır. Beuys'un aksiyonu Paleotik dönemdeki maskeli dansın güncelleştirilmiş haline benzemektedir. Paleotik dönemdeki mağara, Beuys'un galeri odasına dönüştürülmüştür. Aksiyon aracılığıyla Beuys'un büründüğü büyücü kişiliği yabanıl hayvanların başıdır. O, av büyüsü aracılığıyla hayvanların kaderlerini kontrol edebilir, kılıktan kılığa girebilir ve ustalıkla onları kurban edebilir.

O "[...]hayvanların yüz hareketlerini öğrenmiş olduğundan kendi danslarını onların eylemlerine dayandırır ve onlarla kurduğu medyumsal bağı geliştirdiğini duyumsar. Bu yolla paleolitik avcı-büyücü, hayvanlar ile olan içli dışlılığıyla[...] ve bilincini bir hayvan biçimine dönüştürebileceği inancıyla eski yerli şamanların ilk müjdecisidir"[58].

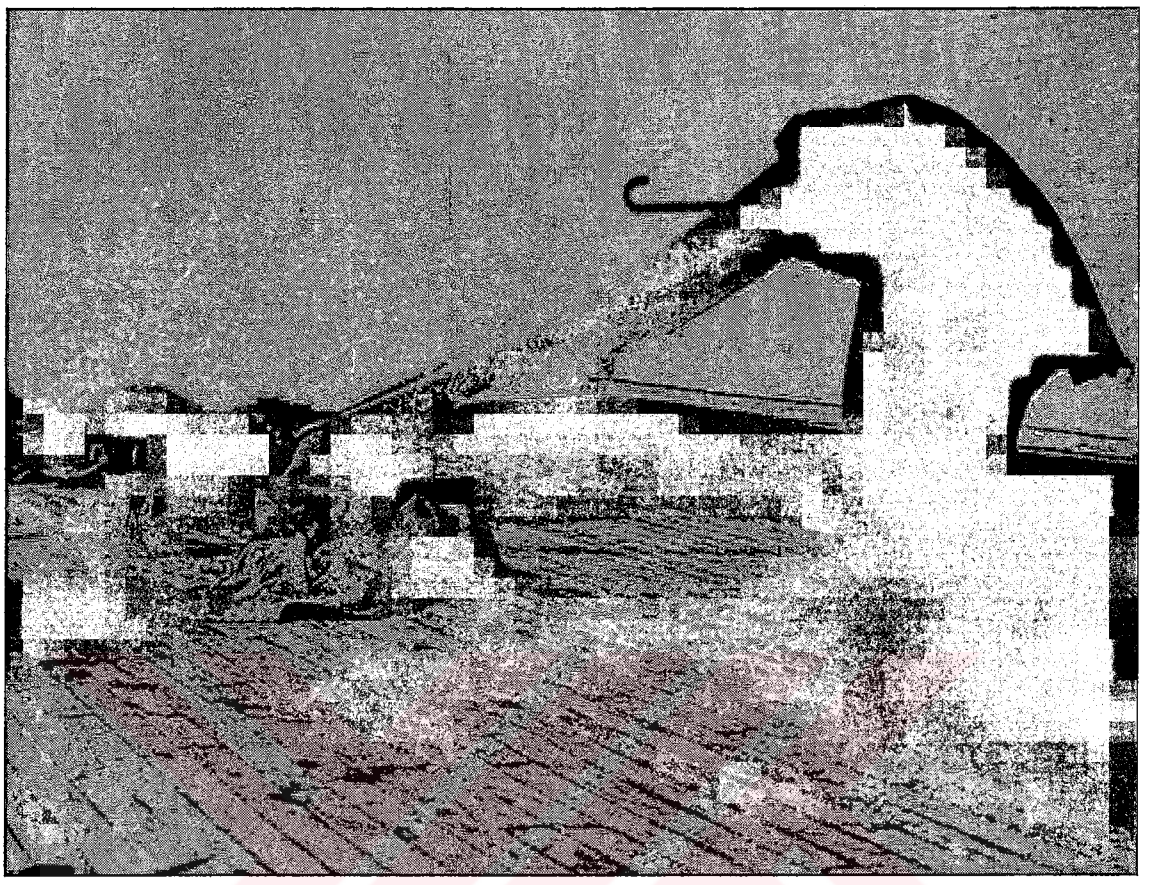
---

[57] David Levi Strauss, Between Dog & Wolf, U.S.A, Autonomedia, 1999, s. 37.
[58] Nevill Drury, Şamanizm/ Şamanlığın öğeleri, Türkçesi: Erkan Şimşek, İstanbul, OKYANUS Yayıncılık, 1996, s. 22.



Resim 5: J. Beuys, Çakal Aksiyonu, 1974.

Beuys 1974 yılında New York, René Block galeride gerçekleştirdiği Çakal adlı aksiyonuyla A.B.D.'deki ilk ve tek aksiyonunu gerçekleştirmiştir. Sanatçının biyofilik davranış biçimiyle yaklaşmayı tercih ettiği aksiyonu oldukça başarılı bulunmuştur. Üç gün süren aksiyonda büyüleyici bir zamanlama, ışıklandırma ve ritim duygusu kendini göstermiştir. Beuys bambaşka bir dünyaya yolculuk yapmaktadır. Amerikan toplumu gibi O da yaralıdır ve iyileştirilmeye ihtiyacı vardır. Sanatçı havaalanına indiği andan itibaren gözlerini kapatmıştır. Buradan ambulans içinde keçeye sarılı ve gözleri kapalı olarak ayrılmıştır. Beuys'un havaalanından aksiyonunu gerçekleştireceği galeriye kadar olan yolculuğu New York Sağlık Departmanı'nın olumsuz yaklaşımı ve Kennedy'de polis tarafından ambulansın durdurulması gibi kimi engellerle karşılaşmış olmasına rağmen genel anlamda yumuşak bir atmosfer içinde sürdürülmüştür. Sanatçı bu davranış biçimini açıklarken çakal dışında hiçbir Amerikalıyla diyaloga girmek istemediğini belirtmiştir. Keçeye sarılı olarak ambulansın içinde yolculuk yapması, Beuys'un kendi



Resim 6: J. Beuys, Çakal Aksiyonu, 1974.

miti olarak kabul ettiği Kırım'da düşürülüp Tatarlar tarafından kurtarıldığı ve hayatta kalmasını sağlamak için sıcak tutan keçeye sarıldığı ana göndermede bulunur.

Sanatçının kullandığı malzemeler her zamanki gibi giydiği avcı yeleği ve keçe şapkasının yanı sıra baston, el feneri, iki büyük parça keçe, çelik üçgen, bir parça saman ve günlük Wall Street Journal gazeteleri ile aksiyonun başlangıcında ve sonunda kendisini havaalanına taşıyan sedye ve ambulanstır. Beuys René Block Gallery'de aksiyonu için düzenlenen odaya girdiği andan itibaren aksiyonlarını üç gün boyunca birbirini takip edecek şekilde organize etmiştir. Seanslara böldüğü performansının her başlangıcında [...] *seyirciyi, kendini ve çakalı hazırlanması için uyararak çelik üçgenin üç köşesine üçer kez vuruyordu. Bu çelik üçgen sanatçının boynunda asılı duruyordu. Çelik üçgen Avrasyalı şamanların ihtiyaç duyduğu ateşin simyasal göstergesi olduğu kadar, yeryüzü ve Merkür gibi feminen elementlerin ve yaratıcı zekanın da*

sembolüydü[59]. Beuys Soho'daki galeriye vardığında hazırlanmış olan malzemelerinden ötürü kaygılanmıştı. Keçe parçaları az, ahşap zemin aşırı derecede temizlenmiş ve çakal ile kendisini izleyiciden ayıran separatör yetersizdi. Bu eksiklerin giderilmesi ve aksiyonun başlaması ancak iki gün sonra gerçekleşmiştir. Sanatçı aksiyonun başlamasıyla sadece çakala konsantre olmuş, kendini izole etmiş, çakaldan başka Amerika'ya ait hiçbir şeyle yüzleşmemişti. Sanatçı büyük oranda kendi mitsel elemanı olan keçesini ve samanı ön plana çıkarıyordu. Bu elemanlar üç günlük süre boyunca Beuys ve çakal arasında paylaşılıp değiş tokuş edildi. *Beuys bu aksiyonu boyunca bir tavşan kadar dikkatliydi. Çakala çok temkinli yaklaşıyordu. Tavşan/Beuys çukurunu kazıyor ve çakalın dünyasında yeniden doğmak için bekliyordu. Çakalın geçmişi paleotik dönemdeki mağaraların duvarlarına kadar uzanıyordu. O olayların öncesini ve sonrasını biliyordu. Tavşan çakala hayatta kalabilmeyi öğrenmek için gelmişti*[60].

Kimi zaman çakal, Beuys'un keçesini O da çakalın samanını kullandı. Bu zaten daha önceden amaçlanmıştı. Sanatçı bir şaman gibi girmiş olduğu esrimede yitik zamana geri dönmüş ve çakal ile konuşmaya başlamıştı. Sonuçta doğru ruhsal odaklanma ile iyi bir kontak kurulmuştu. Böylece Beuys amaçladığı gibi Batının güçlerinden biri olan çakalı tekrar Batı'ya dahil etmiş oldu. Ancak Beuys çakal ile kurmuş olduğu bu iletişimde geçmişten günümüze değişen değerleri de göz ardı etmedi. Hâkimiyetin artık insanoğlunda olduğunu anlatmak ister gibi çeşitli davranış biçimleri sergiledi. Kimi zaman çocukluk anılarına dönerek güven duygusunun yanı sıra iyiliği sembolize eden çoban kılığına girerek hiyerarşiyi hissettirdi, kimi zamansa keçeyi ve şapkasını üzerinden atarak, sıradan bir kişiliğe bürünüp, onun himayesi altına girdi.

Bu uygulamalar kesin bir tavır koymaktan uzak gibi gözüküyordu ancak bu sayede çakalın da ne derecede yumuşak başlı olabileceğini ve özgürlüğe gereksinim duyduğunu gösteriliyordu.

Sanatçının kullanmış olduğu üçgen çakala yönelik bir tepiydi. Sanatçının armonik hareketlerini destekliyordu. "Çıkarmış olduğu gürültü tanımlanmamış olan enerji ile ilişkiliydi. Bu aynı Beuys'un heykellerinde ve aksiyonlarında kullandığı yağın

[59] David Levi Strauss, A.g.k., s. 43-44.
[60] A.g.k., s. 46.

kaotik yapısı gibiydi"[61]. Kullanmış olduğu el feneri enerjinin sembolüydü. Burada pillerde depolanmış enerji gün geçtikçe zayıfladığından piller değiştirilmişti. El feneri ile elde edilen ışık kaynağı suni olarak değil, aksine doğadaki bir ışık kaynağı olarak düşünülmüştü. El fenerinin içerisindeki enerji dışında birde çakalın kendi içindeki enerjisi vardı ve bu bambaşka bir şekilde işlemekteydi. Onun enerjisi geceleri daha canlı ve güçlüydü.

Kullanılan bir diğer elemanda sanatçının kahverengi eldivenleriydi. Bu malzeme insanoğlunu diğer canlılardan farklılaştıran unsurlardan biri olan ele göndermede bulunmaktadır. El özgürce gerçekleştirebileceği hareketlere dikkat çekmektedir. Ayrıca el kullanımı tüm insanoğlu için evrenseldir. Yazı yazabilir, bıçak tutabilir, enstrüman çalabilir ya da çeşitli formlar oluşturabilir. Bu organın kullanımı özel bir yetenek gerektirmez, uygulama biçimi embriyonik kökenlidir. Diğer canlılarda olduğu gibi örneğin kartal pençesi gibi tek bir amaç için kullanılmamaktadır.

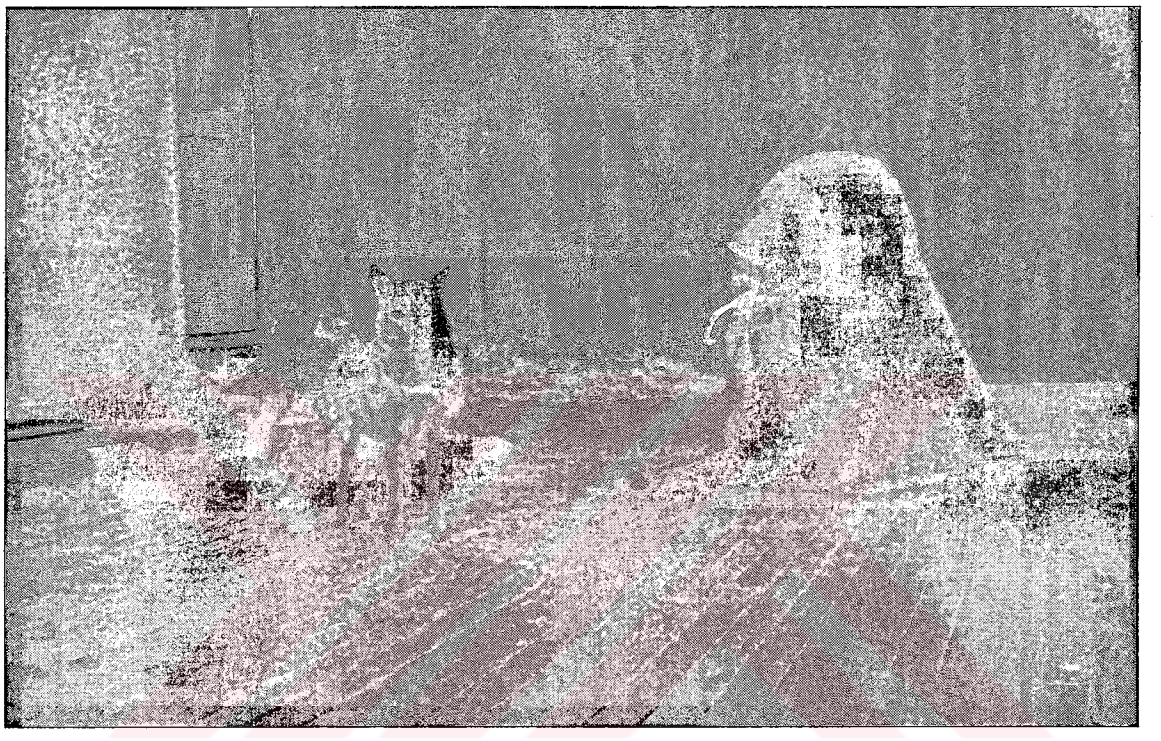
"Sanatçının çakala eldivenlerini atmasının sebebi çakalın elleriyle oynamasını izin verdiğini gösteren dostane bir yaklaşımdır"[62]. Ayrıca bu malzeme hayvanların efendisi olan ve Trois Freres duvarlarında tasvir edilen şamanın kostümünün bir parçasıdır. Beuys'da, şamanın kürkün içine girmesi gibi keçenin içine sarılmış ve içinde el feneri ile kaybolmuştur. Böylece şamanistik davranışlar gösteren Beuys çakalı atalarının bir zamanlar yaşadığı o cennetlik durumuna davet etmiş olmalıdır. Sanatçının kimi zaman bastonunun ucunu, sarılı olduğu keçenin tepesinden çıkarması onu bir enerji iletkeni, ya da anteni olarak kullandığının işaretidir. Beuys bir şaman gibidir. O transformatör ve iyileştirici rolüne bürünmüştür. Ayrıca konik şekil almış keçesini Sibirya'dan Kuzey Amerika'ya göç eden avcıların barınaklarına benzeterek de Sibirya'dan geldiğini düşündüğü çakal ile iletişim kurmaya çalışmıştır.

Aksiyonda kullanılan bir başka malzeme de çakalın her gün üzerine tuvaletini yaptığı Wall Street Journal gazetesidir. Finans haberlerinin bulunduğu bu gazete sanatçıya göre A.B.D'nin günümüzdeki hastalığının belirtisidir. Bu gazete paranın maddi çıkarlar için üretimini ve materyalist anlayışı desteklemektedir.

---

[61] Carin Kouni, A.g.k., s. 143.
[62] A.g.k., s. 143.

Beuys bu aksiyonunda "[...] kendi öğretilerini bu hayvana sundu ve ondan öğrendi"[63]. Sanatçı ve çakal arasında kurulan bu ilişki daha sonraki bölümde bahsedeceğim Umwelt teorisine örnektir. Aksiyon içerisinde her ikisi de kurulan ilişkide üretilen enerji için çaba sarf etmişlerdir. Doğa ve kültür çakalın tuvaletini gazeteye yapması ile ortaklık kurmuşlardır.



Resim 7: J. Beuys, Çakal Aksiyonu, 1974.

Daha önce de bahsettiğim gibi, *Beuys çakalın samanını çakal ise Beuys'un keçesini kullanmıştır. Buradaki keçe Umwelt'e göre insan ve çakal arasındaki anlaşmanın kanıtıdır. Çünkü burada her iki canlı da öznel tepkilerini verirken malzemenin ısı yayan özelliğine ilgi duymuş ve ortak bir yaklaşım sergilemişlerdir*[64].

[63] Donald Kuspit, A.g.k., s. 56.

[64] Suzanne Anker, The Bio-Logic Of Joseph Beuys, http://www.geneculture.org/cmp/biologic.shtml#top, CAYC, Buenos Aires 1994

3.3- BİYOFİLİK SEMBOLİZM

Daha önceki bölümlerde de bahsettiğim gibi biyofili hipotezi sadece genetik saptamaların incelenmesiyle kısıtlanamaz. Kültürel açıdan bakıldığında kendini belli eden biyofilik yapıyı, kullandığımız semboller dünyasında da bulmak mümkündür. Bu bağlamda hayvanların, bitkilerin ve doğa olaylarının dilimizde, kültürümüzde ve yaşam biçimimizde son derece yaygın bir etkisi olduğundan bahsetmek gerekir. Dil ve kültür geliştikçe, insanlar çeşitli canlı organizmaları metaforların ve mitlerin temel kaynağı olarak kullanmışlardır. Hemen hemen tüm uygarlıklarda doğal çevreler, insanların karakterlerine ve değer yargılarına dair ipuçları vermektedir.

"Hayvan formları dilin oluşumundan itibaren insanlar tarafından düşüncelerini anlatmak, ilişki kurmak için kullanılmış ve taklit edilmişlerdir. Günümüzde en çok çocukların okul öncesi kitaplarında rastladığımız bu semboller dilimizdeki karakterlerin %90 dan da fazlasını oluşturmaktadır"[65]. İnsanoğlu gelişimi boyunca milyonlarca yıl hayatta kalabilmek için doğaya bağımlı olarak yaşamıştır. Bu süre zarfında dilinin sosyalliği ve düşünce tarihinin gelişimi için hayvanlardan ve habitatından esinlenmiştir. Büyük bir olasılıkla ilkel insan dilini oluştururken, hayvanlar arasındaki iletişim biçimlerine yabancı olmayan bir dil yaratma çabasındaydı.

Böylesi bir varsayımdan yola çıkacak olursak ilk önce hayvanlar arasındaki bildirişim sistemini kavramamız gerekir. "Hayvan psiko-fizyolojistleri bütün sosyal hayvanların kendi aralarında düzenli işaretler yardımı ile bilgi alışverişi yaptıklarını, heyecanlarını hareketler, tavırlar, mimikler, sesler vb. ile belirttiklerini ve bir bildirişim sistemi geliştirdiklerini saptamışlardır"[66]. İki canlı arasındaki bildirişim, ortak kalıplara sahip bireyler arasında (kaynak) ve (alıcı), aktarılan işaretler (mesaj), aracılığı ile kurulan ilişkileri (etki-tepki) kapsamaktadır. Kaynaktan çıkan dış uyarıcının alıcıda yol açtığı davranışları belirleyen duygusal, çok yakın geçmişe ait hatıralar ya da yakın geleceğe ait uyarılardır. Hayvanların aralarında kullandığı

---

[65] Kristen Williams & Jill Thomas, Biophilia: Nature as a Source Of Symbolic Representation In Culture, http://jrscience.wcp.muohio.edu/humannature02/ProposalArticles/Draft1Biophilia.Natureasa.html

[66] http://www.dusunenadam.com.tr/edebiyat17.htm

iletişim metodu, çok değişik nitelikler gösteren optik, akustik, elektrik, fiziksel ve kimyasal karakterlere sahiptir. Bu işaretler ortak kalıplar halinde kalıtımla devam eder ve doğuştan gelme bir içgüdüsellik ile kullanıma hazırlanır. Günlük yaşamlarını oluşturan ve hayati bir önem taşıyan bu işaretler beyin merkezinin kontrolü altındadır. Ancak bu sistem kendini objektif kalıplar ve bölgesel nüanslar ile belli etmektedir. "Bazı üstün hayvan türlerinde, ses bildirişim sistemi bakımından insanlarınki ile ortak mekanizmalar bulunmuştur"[67]. Özellikle arılanın bildirişim sistemleri şaşılacak derecede bir dili anımsatmaktadır. "Arıların kimyasal bildirimler ve sesli işaretler eşliğinde danslardan meydana gelen bildirişim sistemleri oldukça karmaşık ama anlamlı mesajlar örgütü halindedir"[68]. Onların eğitim ve öğrenim temelleri insanınkiyle benzeşmektedir.

"İlkel insanda da hayvanlarla ortak, doğuştan mevcut, kalıtım yolu ile kuşaktan kuşağa geçen, hareket, ses ve öteki işaretlerle başlayıp gelişen ilkel bir bildirişim sistemi vardı"[69]. Hayvanlardan alınan bu modelleme, milyonlarca yıl doğal ortamda geçirmiş olduğu mutasyonlar sonucunda evrimleşen insan tarafından geliştirilmiştir. Gırtlak yapısındaki başkalaşım, çizgili kaslardaki değişim ve beynin kafatası içindeki yayılımı, insanın taklit, öğrenim ve tasvir ile gelişen, orijini kalıtıma dayanmayan çok çeşitli, zengin anlamlı, değişken, uzak geçmişi hatırlatan, yaratıcı bildirişim modellerine yönelmesini sağlamıştır. Bu onu hayvandan ayıran en önemli özelliktir. Nihayet insan "[...]sembolik faaliyetini ifade eden dil, sesler, jestler, davranışlar, tavırlar ve işaretler aracılığı ile düşüncelerini, olayları ve somut gerçekleri belirtme yeteneğini ortaya koymuştur. Ancak insan dili, bildirişim kalıpları, sembolleri"[70], işaretleri ve değişebilirlikleri ile işaretlerle örgütlenmiş haliyle hayvan bildirişimlerinden ayrılmış olsa da doğa gürültüleri, hayvan haberleşmeleri, jestleri, mimikleri, sesleri ve taklitleri gibi benzeri hayvansal öğelerini bir kenara bırakmak yerine zengin anlamlı ortak kalıplarının içerisine dahil etmiştir.

---

[67] A.g.m.
[68] A.g.m.
[69] A.g.m.
[70] A.g.m.

Biyofilinin kimi savunucularına göre, insanoğlunun yaptığı işten haz alabilmesi için metaforik dışavurumlara başvurması yaygın bir özelliktir. İnsanlar arasında yaygın olarak görülen bu kullanım biçimi hayvanlar âleminde hiçbir canlı tarafından böylesine kullanım yaygınlığı göstermez. Lawrence'ın, 1993 senesinde S.R. Kellert ve E.O. Wilson'un yayınladığı Biyofili Hipotezi kitabındaki yorumuna göre, " [...] insanlar duygu ve düşüncelerini ne kadar çok hayvansal terimlerle ifade yoluna giderlerse kişilerin biyofiliye olan eğilimleri hakkında o kadar çok bilgi edinmek mümkün olur"[71]. Topluluk içerisinde hayvan sembollerinin kullanımı diğer kavramsal tasarılar ele alındığında kullanım alanlarının ne kadar yaygın ve çeşitli olduğunu ortaya koymaktadır.

Hayvan ve insan doğasındaki bildirişim sistemini tanımladıktan ve dil yapımızdaki hayvan sembollerine değindikten sonra işleri aracılığıyla konuşan ve özgün dilini yaratan Beuys'un yapıtlarından da bahsetmek gerekir. Sanatçı, tıpkı insanoğlunun günlük yaşamındaki bildirişim sistemlerinde hayvan sembollerinden yararlanması gibi, kendisinin oluşturduğu ve genişletilmiş olarak tanımladığı sanat kavramının içerisinde hayvan sembollerinin kullanımına sık sık yer vermiştir. İnsanoğlunun bu semboller aracılığıyla kendisine bir dil yaratması gibi sanatçıda yaratmış olduğu özgün biçimiyle sanat dilini belirlemiştir. Yapıtlarında kullanmış olduğu her biyofilik sembol sanatçının varoluş felsefesinin yapı taşlarına göndermede bulunmaktadır. Beuys'un biyofilik yapıda kullandığı semboller Lawrence'nin de dediği gibi, doğaya olan ilgisini ön plana çıkarmaktadır. Maden, bitki, bitkisel, hayvan ve hayvansal ürünler olarak gruplaştırılabilen bu semboller aynı zamanda yitirilmiş cennete gönderme bulunurken içlerinde mitleri ve şamanizm öğretilerini de barındırırlar.

Bu bağlamda kullanılan semboller hem biyofilik hem mitsel hem de şamanizmdeki konumlarınca ele alınmalıdır. Sanatçı doğa ile etkileşim içinde olarak, yarattığı işlerinde geleneksel bilimsel metotları, gözlemleri, deneyleri ve araştırmaları sonucunda elde ettiği verileri temel almıştır. Yapıtlarında her ne kadar şiirsel bir

[71] Jr. Peter H. Kahn., A.g.k., s. 34.

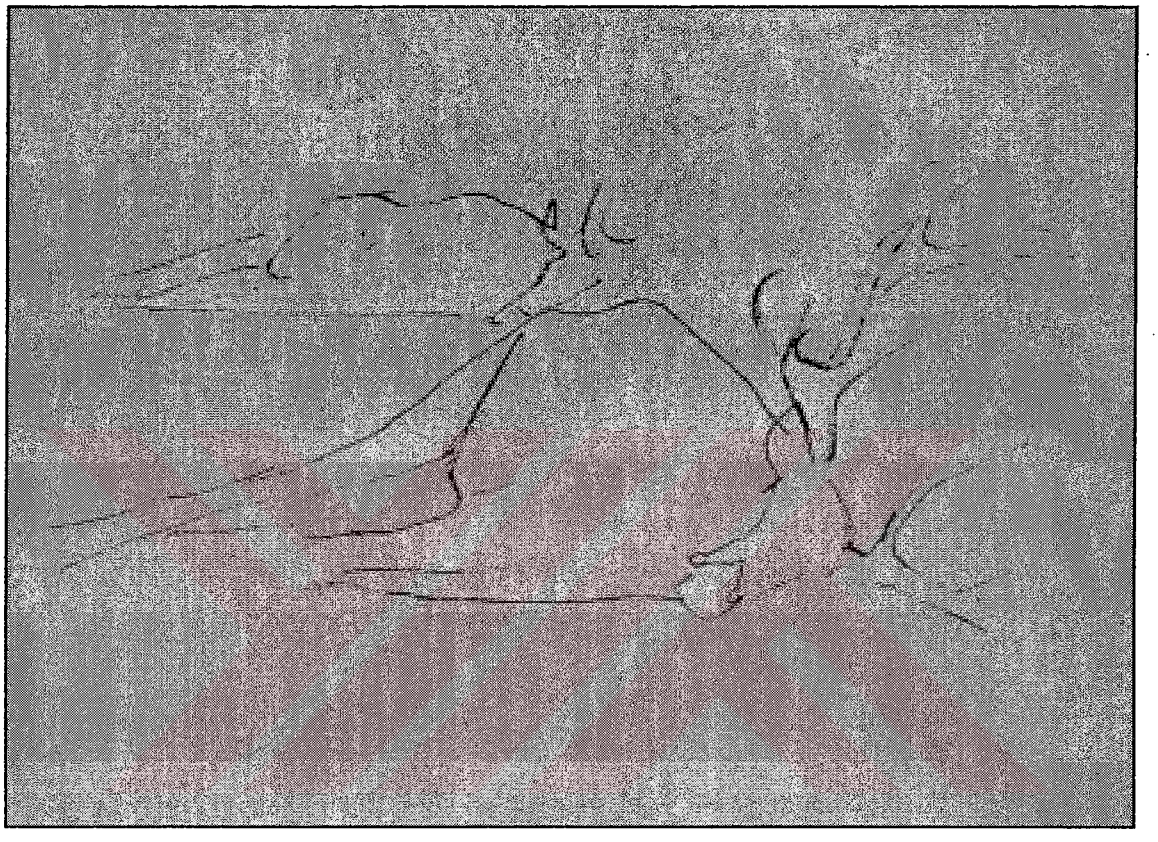
anlatım ile doğayı betimlese de, bu anlatım genelde metafor ve sembolleri içermektedir. Örneğin yapmış olduğu kimi peyzajları ve canlıları geleneksel metot aracılığıyla değil, tersine bilimsel tespitleri içinde barındıran bir bakış açısıyla oluşturmuştur. Bu doğa olaylarını ve canlılığı bugünkü biçimiyle değil, canlıların yeryüzündeki ilkleri ve doğal afetler aracılığıyla yeryüzünde oluşan ilk yapılar olarak tasvir etmiştir. "Beuys'un kullanmış olduğu bir diğer metaforik tekrar ise başları bitki şeklinde olup bulutlara doğru köklenip, filizlenmiş insan figürleridir"[72]. Sanatçının bu ve benzeri yaratıları, çevresine bakış açısını gözler önüne sermektedir. İnsanoğlunun, bitkinin kökleri aracılığıyla topraktan beslenmesi gibi onunda düşünceleriyle, ruhsal dünyadan beslendiğini ortaya koymuştur. Böylece sanatçı Steiner ile arasında bir bağ kurmuş olur.

Beuys'un işlerinde dünyevi ve ruhsal gerçeklikleri birbirine bağlayan figürler çoğunlukla hayvan imgeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu canlılar iki gerçekliğin arasındaki köprü ile birinden diğerine kolayca geçebilenleridir. Daha önceden de bahsedildiği gibi bazı hayvan ruhları şamanların koruyucularıdır. Beuys bu hayvanları işlerinde kullanırken genelde yalnız kalmayı tercih etmektedir. Ancak böylelikle yoğun bir konsantrasyon sonucunda çıkmış olduğu içsel yolculuğunda o hayvan ile iletişim kurabilmektedir. Aksiyonlarının birinde kucağında ölü bir yaban tavşanı taşımış, bir diğerinde ise sahneyi hayalete benzeyen bembeyaz bir at ile paylaşmıştır. (Titus/ Iphigenia -1969). En çok hafızalarda yer eden işi ise (Çakal: Ben Amerika'yı Seviyorum, Amerika'da Beni -1974) üç gün boyunca çakalla beraber bir galeri odasında yaşamış olduğu işidir. Tüm bu aksiyonlar sanatçının içindeki şamanın hayvanlara olan eğilimini ortaya koymaktadır. O hayvanların dilini anlayabilir, bazı yeteneklerini paylaşabilir hatta kendini onlardan birine dönüştürebilir. Sanatçının işlerine dönüp baktığımızda kişiliğini birçok hayvanla özleştirdiğini fark ederiz. Beuys bu canlılar arasından en çok yaban tavşanını ön plana çıkarmaktadır. Yanında her zaman ya bir tavşan bacağı ya da kürkünden bir parça taşımaktadır. Kimi zamansa tavşan ile olan yakınlığını kulaklarını göstererek örneklemektedir.

---

[72] Carin Kuoni, A.g.k., s. 11.

Sanatçının işlerinde ikinci sıklıkta kullandığı diğer hayvanı ise geyiktir. Sanatçı diğer canlı formlarını kullanırken algılama farklılıklarını ortaya koyar. Örneğin erken dönem eskizi olan Cenin'de ve Kuş'ta algılamamız ışık ve maddenin kapsam alanında daha sezgisel bir hale dönüşmektedir.



Resim 8: J. Beuys, Ölü Erkek Geyikler, 1982.

Bu algılama biçimi Kuğu'da da kendini gösterir. Sanatçının diğer bir çalışması olan Ölü Erkek Geyik ise doğadan birebir çalışma olarak karşımıza çıkar. *Genç Yaban Tavşanı ise o kadar şeffaftır ki neredeyse gözden kaybolacak gibidir. Buradaki uçuculuk ve narinlik sanki sanatçının insan figürlerinde kullandığı çizginin tam tersidir. İnsan figürleri açıkça ortada ve kendinden emin adeta beklenmedik bir şekilde canlılıklarını korurlar. Bu farklılık beklide canlıların hayvanlar âlemindeki sınıflandırmasına (Piramidal yapıya) kadar gidiyor olabilir*[73]. Sanatçı sezgisel algılamasını güçlendirmek

[73] Evi Kliemand, http://www.grafos-verlag.com/ARTISTS/ENGLISH/BEUYG.htm, Grafos Verlag. AG., 1998-2003.

için hayal gücünü farklı boyutlara taşımakta ve bu sıra dışılığı yaşam biçiminden yapıtlarına kadar yansıtmaktadır. Beuys'un hayvanlarla çalışması görünmeyen güçlerin varlığını hissettirmektedir. Bu enerjiler sanatçının yapıtları aracılığıyla girilen diğer alemi apaçık ortaya koymakta ve unutmuş olduğumuz güçleri büyük kişilikler olarak karşımıza çıkarmaktadır. Sanatçının tavşan, çakal, at ve diğer canlılarla gerçekleştirdiği işlerine göz atmadan önce kısaca bu canlıların algı dünyalarını keşfetmemiz gerekir. Çünkü Beuys insan ve diğer canlılar arasındaki bu farklılığı kendisini aracı konumuna getirerek en aza indirgemeye çalışmakta ve o ilk yaratılış anına geri dönmeye çabalamaktadır. Sanatçının hayvanlarla iletişim kurabilmesi için sembolik bir dile ihtiyaç duyması onun Umwelt teorisine olan bağlılığının bir kanıtı niteliğindedir. Örneğin 'Çakal' adlı aksiyonunda yapmış olduğu akustik ve görsel hareketler bu teoriyi destekler. Alman biyolog Jakob von Uexküll (1864 – 1944) madde, çevre ve algılama arasındaki simetriyi semiyotik kümelenme olarak gözlemlemiştir.



Resim 9: J. Beuys, Kuş, 1980.

"Jakob von Uexküll'ün çalışması yaşayan organizmaların öznel olarak çevreyi nasıl algıladıkları ve yorumladıklarıyla ilişkilidir"[74]. Bu çalışma içerisindeki kilit sözcük Umwelt'tir. Bu sözcüğün açılımı anlam bakımından çevre kelimesine de eş tutulmasına rağmen buradaki anlamıyla hayvanların duyusal dünyaları ya da öznel evren olarak kabul edilir. "Ekolojistlerin çoğunluğu ekosistemdeki tüm organizmaların aynı çevreyi paylaştıklarını düşünür. Ancak Uexküll bu canlıların aynı ortamı paylaşmalarına rağmen farklı Umwelt'leri olduğunu savunmuştur"[75]. Biyologa göre tüm canlı organizmalar aynı ekosistemi paylaşmalarına rağmen aynı mekanda farklı öznel evrenlere sahiptirler. Örneğin çiçek açan bir bitkinin duyusal dünyası bir karıncanınkinden ya da bir insanınkinden daha farklıdır. Hatta Beuys, Halpern ile yapmış olduğu söyleşisi sırasında kendini bir tavşan olarak tanıtmış ve adatavşanı ile arasındaki farklılıklardan bahsetmiştir. Beuys ayrıca kendisinin fiziksel dünyayı duyumsamadaki hassasiyetine dikkat çekmiştir. Sanatçıya göre herkesin fiziksel dünyaya ilişkin bir duyumsama yeteneği vardır. O sahip olduğu özel yeteneği sayesinde diğerlerinden farklılaştığını ifade eder. Ancak bu tanımlamayı türler arasında yapacak olursak Beuys'un da değişiyle, insanın ortak özelliği olan ayakları üzerinde durmasının, kendini beslemek ve korumak için araç kullanmasının onu diğer algı dünyalarından ayrıştırdığını görürüz.

Uexkül'ün ana fikri Umwelt'in bileşenlerinin canlı organizmaların her biri için farklı bir anlam taşımasıdır. Bir nesne kimine yemek olurken kimine ev ya da düşman olabilir. Canlı duyusal alanını dünya ile olan sürekli ilişkisi sayesinde kurar. "Bilim adamının bu teorisi Charles Peirce (1955) tarafından öne sürülen semiyotik fikri ile tutarlılık kazanmaktadır. Uexküll'ün teorisini semiyotik dilde kullandığımızda duyusal dünyanın öğelerinin sadece çevredeki bir takım objeler olmadığını, aksine birçok organizma tarafından yorumlanan işaretler sistemi olduğu ortaya çıkar"[76]. Umwelt daha çok bir organizma ya da nesil içindeki içsel iletişim dili olarak algılanmalıdır. Ancak

---

[74] Alexei Sharov, http://www.ento.vt.edu/~sharov/biosem/txt/umwelt.html, Department of Entomology, Virginia Tech, Blacksburg, Virginia 24061.
[75] Alexei Sharov, A.g.m.
[76] A.g.m.

diğer tür ve organizmalarla da görsellik, kimyasallar ve akustik sinyaller aracılığıyla ilişki kurulabilir.

3.3.1- Sürü Enstalasyonu ve Doğal Olmayanın Cazibesine Karşı Biyofili

İnsanların doğaya olan eğilimlerinden bahsederken doğaya karşı sergiledikleri olumsuz tavırlarından da bahsetmiş ve bunu biyofobi olarak açıklamıştım. Modern toplumumuzun biyofobik tavırları, insanları fobik canlıdan uzaklaştırarak yapay olan nesnelere karşı büyük ilgi beslemeye yönlendirebilir. Örneğin çağımızda toplum üyeleri kendilerini doğadan yabancılaştıran pahalı arabalar alabilmek için oldukça para ve zaman harcarlar. Yapaylığa olan düşkünlüklerinin bir diğer örneği de müzik enstrümanları çalmayı öğrenme, resim yapabilme, kitap yazabilme gibi alanlarda sarf ettikleri büyük eforlardır. Aynı toplum üyeleri dünyanın dört bir yanıyla iletişim kurar, bilgisayarda oyunlar oynar ve sanal ortamda sohbet ederler.

İnsanların yapay olana bu derece sıcak yaklaşımı karşısında biyofilinin cevabı yine kendini olumlamaktadır. Biyofili canlılara karşı duyulan bu olumsuz hislere karşın, cansızlara da benzeri duygular beslenmekte olduğuna dikkat çeker. İnsanlar ilerleyen bir otomobilin önünde durmaktan hatta duran iki aracın arasından geçmekten de çekinirler. Genellikle silahlara ve insan yapımı olan diğer yapay objelere karşı da korku beslerler. Ancak yinede "[...]insanlar yapay üretim objelerini doğal olanların aksine daha sevimli bulurlar"[77]. Daha önce bahsedildiği gibi lüks otomobillere ilgi oldukça fazladır ve bir o kadar da para ve vakit harcanır.

Burada göz ardı edilmemesi gereken şey bu insan yapımı ürünlerin pazarlama yöntemleridir. Reklamcılar ürünlerini rakip firmalardan daha çok satabilmek için çarpıcı metotlar bulmak zorundadır. Özellikle otomobil reklamlarında tanıtılan ürünlerin olumlu özelliklerinden bahsederken doğa betimlemelerine yer verilmesi ürünleri çarpıcı kılar. Ürün doğal bir objeymiş gibi gösterilmeye çalışılır. Örneğin bir otomobil reklamında otomobilin pastoral bir çiftliğin yanından geçmesi, koşan at sürüleri ile görüntülenmesi ya da kumsalda ve deniz kıyısında hız yapması bizlere hiç de yabancı

[77] Jr. Peter H. Kahn., A.g.k., s. 37.

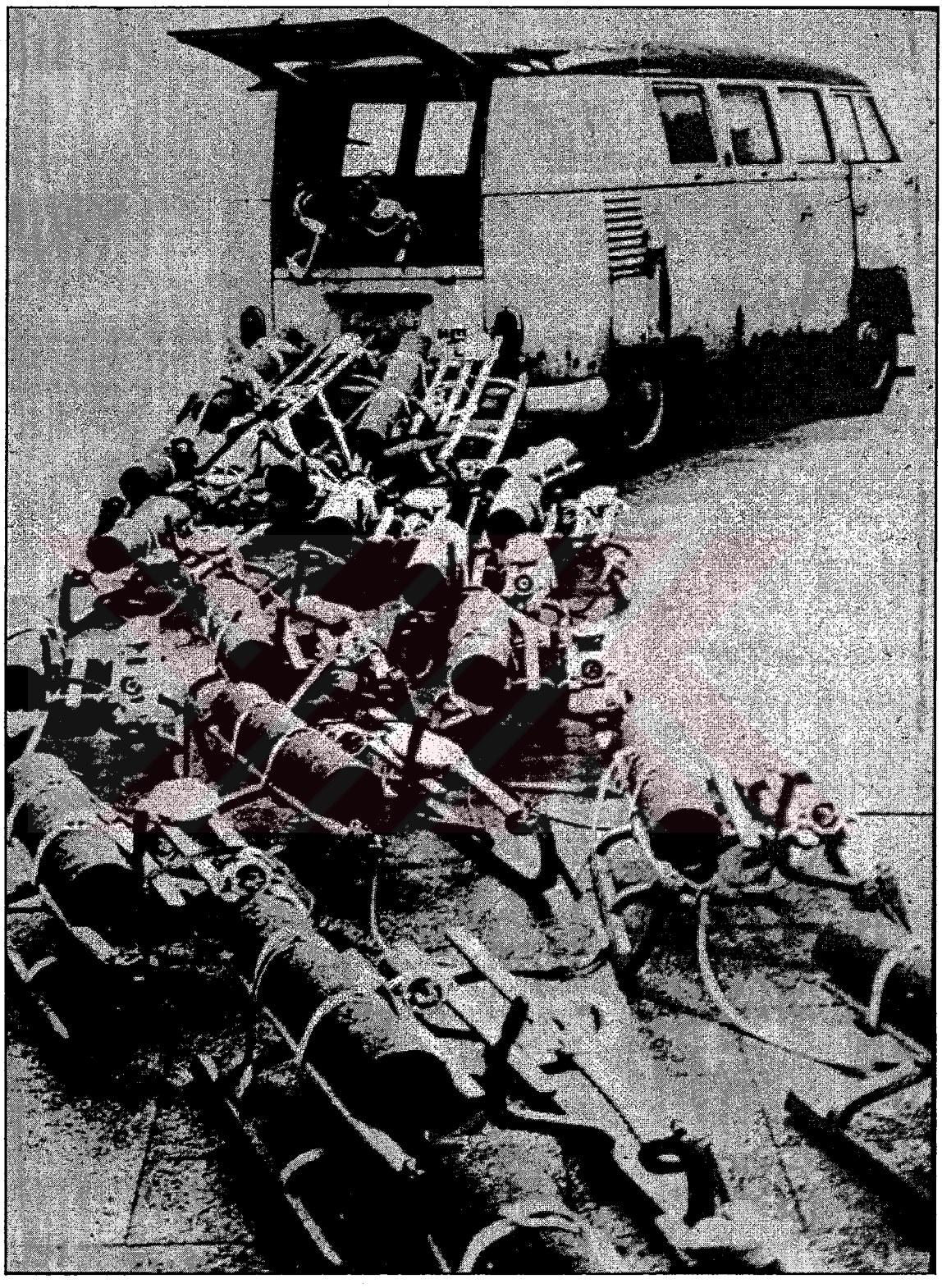
gelmemektedir. Böylesi bir gözlem asla küçümsenmemelidir. Çünkü bu ve benzeri gözlemler, insanoğlunun yapay olanı tercih etmesine rağmen doğal olana bağlılığını kanıtlamaktadır. İnsanoğlu farkında olmasa bile içten içe büyük bir tutku ile ona bağlılığını ortaya koymaktadır. "Biyofili yandaşlarına göre insanın doğa ile olan ilişkisini gözler önüne serme ve karakter tahlilini gerçekleştirme, bu ve benzeri olayları inceleyerek, toplumun kültürü ve medeniyet seviyesini ortaya çıkarma ile doğru orantılıdır"[78]. Bu bağlamda Beuys'un doğa ile ilişkisini anlamak için işlerini incelemek gereklidir. Sanatçı ne malzeme kullanırsa kullansın onu doğaya atfetmektedir. Tıpkı yapay objelerin tanıtımında doğal olan ile bağ kurulması gibi sanatçı da kullanmış olduğu yapay objelerle, doğal olana göndermede bulunmaktadır. Beuys ilk dönemlerde olduğu gibi doğayı ön plana çıkartmaktan yanadır. Onun için çağımızda hastalıklı toplumun yaralarını iyileştirmenin tek yolu insanın kendini ve doğasını tanımasıyla mümkündür. İnsanlık bu amacı için içsel dünyasında yolculuğa çıkmalıdır. Çıkacağı bu yolculukta materyalist anlayışından sıyrılmak zorunda olan Beuys, yanına sadece kendine yol gösterecek bir el feneri, ısınmak ve düşüncelerini izole edebilmek için keçe ve hayatta kalabilmek için yağ alacaktır. Sanatçı bu fantezisinden yola çıktığı Sürü adlı enstalasyonunu 1969 senesinde gerçekleştirmiştir.

Beuys bu enstalasyonda bir adet Volkswagen minibüs, yirmi adet kızak ve her bir kızağa yerleştirilmiş keçe, yağ ve el feneri kullanmıştır. Bu çalışmada minibüsün konumlandırılma biçiminde ince detaylar gizlidir ve bu ayrıntılar yapıtın yorumlanabilmesi için büyük önem taşır.

Kızaklar minibüsün arka kapısından apar topar dışarı çıkartılmış izlenimi vermektedir. Bu yerleştirme izleyiciye, minibüs ile daha fazla ilerlemenin mümkün olmayacağını ve artık yolculuğa kızaklarla devam edilmesi gerektiğini ifade etmektedir. "Sanatçı birçok işinde olduğu gibi burada da kullandığı malzemeler arasında demir parçalarına yer vermiştir. Beuys bu elemanı diğer aksiyonlarında olduğu gibi yine yeryüzü yani toprak ile ilişkilendirmiştir"[79].

---

[78] A.g.k., s. 37.
[79] Carin Kuoni, A.g.k., s. 131.



Resim 10: J. Beuys, Sürü, 1969.

Çünkü demir tıpkı Beuys gibi, bir transformatördür ve enerji transferini sağlamaktadır. Enstalasyonda metal dışında enerji ile ilişkili bir diğer eleman da el feneridir. Bu depolanmış enerji kaynağını yapıt bağlamında düşünecek olursak, kızak ile yapacağımız yolculukta el fenerine de yer verilmesi, geri kalan yolun karanlık ve zorlu olabileceğinin ipucunu verir.

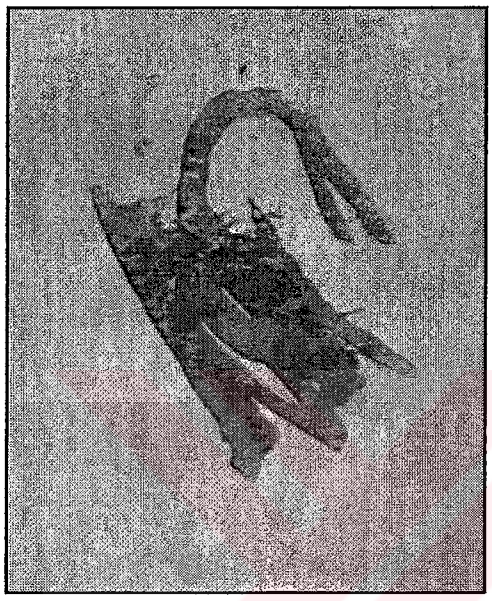
Bu yolculukta yanımızda keçe ve yağ bulunması da yorucu ve uzun yolculukta bize barınağa ihtiyacımız olacağını ve olası yaralarımızı iyileştirmemiz gerektiğini söyler. Bu yaralanmalar yolculuk sırasında oluşabileceği gibi çok önceden de oluşmuş olabilir. Hatta belki de bu yolculuğa çıkmamızın sebebi dahi olabilirler. Beuys'un burada kullanmış olduğu minibüs özel olarak seçilmiştir. Volkswagen içten yanmalı motora sahip bir araç olup ucuza mal edilmiş ve çelikten yapılmıştır. Halkçı bir anlayışla üretilmiş olan bu araç Hitlerin icadıdır ve kelime anlamıyla halkın arabasıdır. Sürü enstalasyonuna baktığımızda açıkça insan olduğuna dair hiçbir kanıt göremememize rağmen minibüsün varlığı bu eksikliği yok eder. Ancak "[...]çıkılacak yolculukta sürücü, lider ya da yol gösterici biri bulunmamaktadır. Bu da yapacağımız seyahatin bunları gerektirmediğini, bu yolculukta herkesin kendi kızağında kendi malzemeleriyle kendinin lideri olması gerektiğini ortaya koymaktadır"[80]. Beuys minibüs ile çıktığı yolculuğu kızak ile sürdürme kararı almıştır. Bilindiği gibi kızaklar genelde köpek ya da geyik benzeri güçlü hayvanlar tarafından çekilmektedir. Bu hayvanlarda sürüler halinde yaşamaktadırlar. Beuys Sürü adlı enstalasyonunda bu noktaya da dikkat çekmiş olabilir. Seyahatin geri kalan kısmında tıpkı şamanın esrime yolculuğuna çıkarken yardımcı hayvan ruhlarına ihtiyaç duyması gibi yolcuda kızağı çekecek olan hayvana ihtiyaç duyar. Beuys, yapay olanın cazibesine karşı daha çok kol gücü gerekten ve yolculuğu zorlu kılan doğal yolu seçmiştir.

---

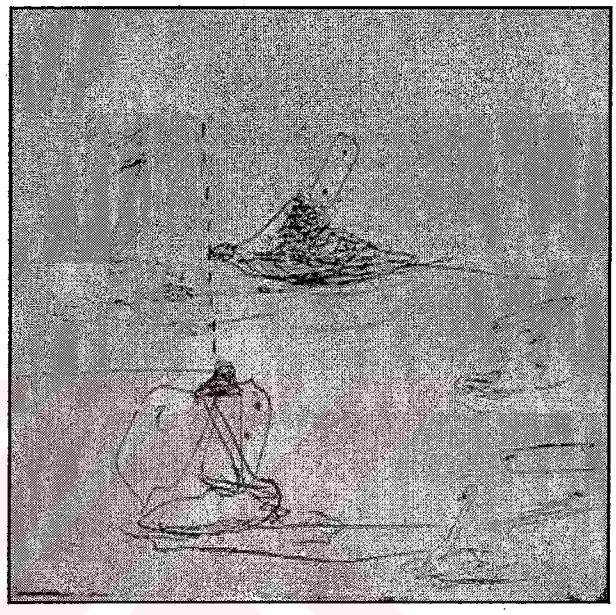
[80] Thorsten Scheerer and Klaus Dieter Schönfeldt, Joseph Beuys Revisited - Linda Woodfield interviews Thorsten Scheerer, Athena on http://home.pages.de/~athena/ in August 1996. Athena e-text registration: ath-ep971/woo

3.3.2- Sanatçının Çalışmalarında Kullandığı Biyofilik Semboller

3.3.2.1- Kuğu



Resim 11: J. Beuys, Kuğu, 1980.



Resim 12: J. Beuys, Kuğuların Anlayışı, 1985.

Sanatçı kuğunun Apollo'nun kutsal kuşu olduğunu ve Zeus'un Leda'ya bir kuğu kılığına girerek yanaştığını biliyordu. Ayrıca Rhine'nin Lohengrin efsanesiyle büyümüştü. Bu destan sayesinde Beuys kuğuya çocukluk dönemlerinden kalma bir sempati besliyor olabilir. Kuğu Şatosunun en yüksek kulesinde kuğu heykeli bulunmakta ve Lohengrin efsanesinin de dediği gibi, Kleve'li Prensler geçmişlerini Kuğu Şövalyelerine dayandırmaktadırlar. Beuys'un kuğu ile ilgilenmesinin bir diğer nedeni de, şamanlarca da önemsenen bir hayvan olmasından kaynaklanıyor olabilir. İnanışa göre kuğu, insanın kendi içindeki gücünü harekete geçirmesini sağlar. Kuğu sembollerin anlamlarını ortaya çıkarmamıza yardımcı olur, geleceği gösterir, ruhsal evrimimizi ve duyularımızı geliştirmemizi sağlar. Ayrıca nezaketi ve uzlaşmacılığı da sembolize eder.

3.3.2.2- Geyik ve Boynuz

Sanatçının yapıtlarında kullandığı geyik, hemen hemen dünyanın dört bir yanına adapte olmuştur. Geyiklerin en tipik özelliği, Beuys'un da ilgisini çekmiş olan, dallı boynuz yapılarıdır. Her geyik türünün kendine has boynuz şekilleri vardır. Sanatçının kimi yapıtlarında adı geçen Kanada Geyiğinin -Mus- çatallı boynuzları memelilerde bilinenlerinin en büyüklerindendir. Uzunluğu kimi zaman 1.60 m.yi, ağırlığı ise 20 kg.ı bulur. *Geyiğin çatallı ve tüylü boynuzları her yıl tüy dökerek yenilenmektedir. Her sene üreme döneminden sonra geyiklerin boynuzları düşer ve yerine yenisi çıkar. Her yenilenmede bir fazla çatallı boynuz sürülür*[81].

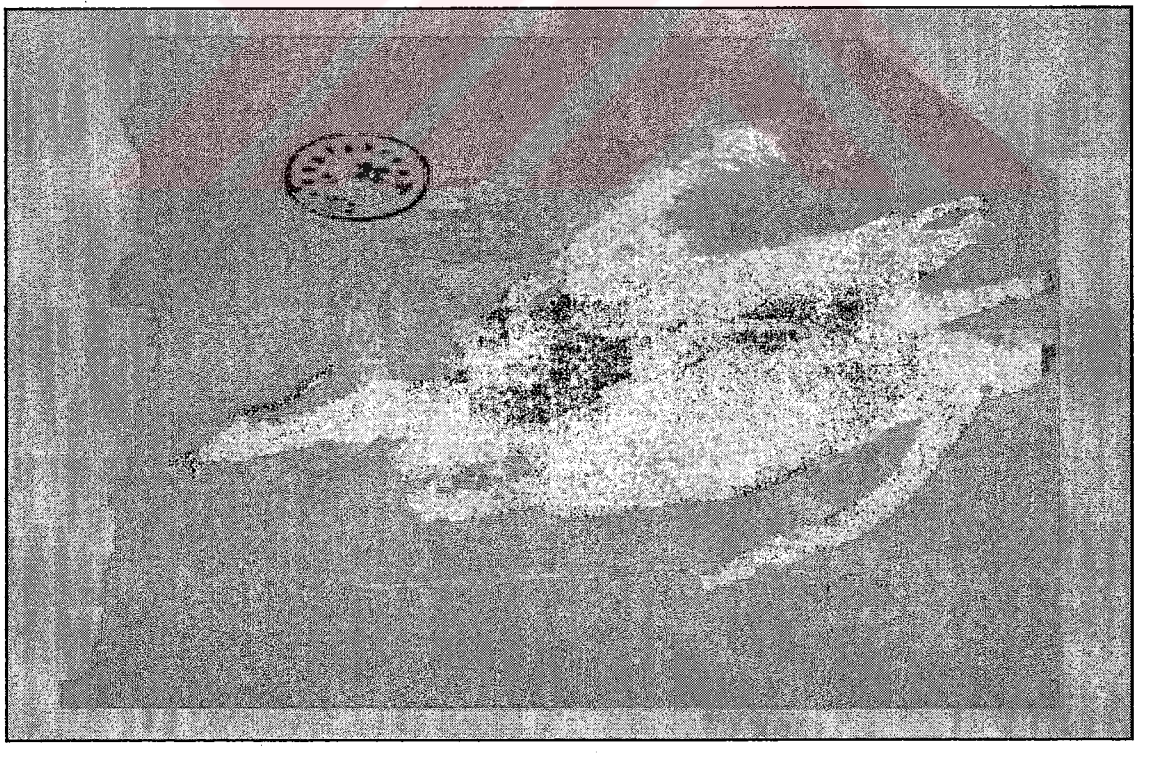


Resim 13: J. Beuys, Geyik Kafatası, 1980.

[81] Tanya Dewey, Bret Weinstein, Anne Bartalucci, University of Michigan Museum of Zoology. The ADW Team http://animaldiversity.ummz.umich.edu/site/accounts/information/Alces_alces.html, 1995–2004.

Beuys'un eskizlerinde sıklıkla karşılaştığımız boynuzlar büyüme evresinde yeniden oluşuma başlayan yumuşak ve süngerimsi bir yapıya sahiptir. Boynuzlar içlerinden damarlar geçen kadifemsi ince bir deri ile kaplıdır. Bu yapıdaki kan damarları zamanla büzülür ve deriyi kurutur. Boynuzlar, geyikler arası kavgalarda ve savunmada kullanıldığı gibi, aşırı vücut ısısını dışarı atmada da radyatör vazifesi yapmaktadır.

Beuys'un hayvanlar üzerindeki ilgisi fiziksel ve ruhsal enerjilerini ortaya çıkararak insan ile paralel davranış biçimlerini ortaya koymaktır. Sanatçının bu canlının boynuzları üzerine algılama biçimindeki farklılıklarından bir diğeri de, bu canlının öteki hayvanların boynuzlarına oranla kan dolaşımının derin gizini ortaya koyuyor olmasıdır. Boynuzun içerisine dolaşan kan, başın dışında da dolaşmış olur. Boynuz canlının dolaşım sisteminin bir yıl boyunca gerçekleştirdiği aktivitesinin fiziksel yansımasıdır. Yani senelik bir dışavurum kendini sürekli yenileyerek, Beuys'un heykel teoreminde olduğu gibi içten dışarıya, sıvıdan katıya doğru bir dönüşümü karşımıza çıkarmaktadır. Bu örnekte de görüldüğü gibi Beuys geyik boynuzlarını, sadece fiziksel oluşum olarak değil, duyusal bir dışavurum gibi de algılamaktadır.



Resim 14: J. Beuys, Erkek Geyik, 1980.

Sanatçının bu düşünce sistemini Steiner'den referans aldığını söylememiz mümkündür. Ancak Beuys için tek kaynak teozofinin öğretileri değildir. Geyik şamanlarca da önemsenen bir canlıdır. Şamanlar zaman zaman geyiklerin bilgeliklerine başvururlar. Onlar geyikleri [...]*hem düşünsel hem de fiziksel yönden kolayca incinebilen nazik yaratıklar olarak görürler. Kendilerine gelişmiş olan duyma yetilerini örnek alırlar*[82]. Ayrıca kutsal hayvan geyik, Doğa tanrıçası ile iletişim kurma gücüne sahiptir. Her zaman yol göstericiliğiyle tanındığı gibi, hedefe ulaşabilmek için alternatifler de üretir.

Beuys'un yapıtlarında karşılaştığımız geyik ve boynuz malzemesi insanoğlu tarafından sömürü elemanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak sanatçının yapıtlarında geyiğe verdiği rol ile bu tavır, 180 derecelik bir sapma gösterir. Sanatçının işlerinde sık sık yer alan koyun, erkek geyik ve Kanada geyiğinin ortak noktaları, boynuzlarının yanı sıra sürüler halinde yaşamalarıdır. Bu hayvanların topluluk halinde yaşamlarını sürdürmeleri büyük olasılıkla sanatçıyı çocukluk dönemi hayallerine döndürüyor ve uyarıcı yapısıyla çobanlık rolünü anımsatıyordu.



Resim 15: J. Beuys, Koyun İskeleti, 1985.

"Erkek geyik Beuys'un ilk önemli aksiyonlarından olan ve 1963 senesinde gerçekleştirdiği Sibirya Senfonisi'nde önemli bir rol oynaması için seçilmişti. Ancak ölü bir erkek geyik bulmak pek mümkün olmadığından, O da yabani tavşanı

[82] Shamanism working Wıth Animal Spirits, A.g.m.

kullanmıştı"[83]. Geyik Abidesi ise en önemli işlerinden biri olmuştur. Sanatçının işlerinde geyik genellikle ölüme mahkum edilmiş olarak karşımıza çıkar. Bu konuda özellikle sanatçının 60'lı yıllarda geçirdiği depresyonun izlerini taşıyan eskizleri bulunmaktadır. Kanayan Geyik, Yaralanmış Geyik, Ölü Geyik ve Ay, Geyik İskeleti Üzerindeki Ölü Adam, Ölü Dev Geyik gibi. Beuys'un bu döneminin geyik elemanını kullandığı işlerine yansıması, geçirmiş olduğu zor zamanlara, kendi kırılganlığına ve içerisinde bulunduğu tehlikeye göndermede bulunduğunu düşündürtmektedir.



Resim 16: J. Beuys, Geyik Başı, 1985

3.3.2.2.1- Göz Kamaştırıcı Aydınlığında Erkek Geyik Olan Yıldırım

Sanatçı, Göz Kamaştırıcı Aydınlığında Erkek Geyik Olan Yıldırım (Blitzschlag Mit Lichtschein auf Hirsch) adlı işini 1958'de tasarlamış olmasına rağmen 1985 yılında gerçekleştirmiştir. Bu yerleştirmede alüminyum, bronz, demir ile birlikte çeşitli boyutlardaki otuz dokuz elemana yer vermiştir. Bu elemanlardan otuz beş tanesi yapıları itibariyle tarihöncesi çağlara ait yaratıkları andırmaktadır. Sanatçının teatral işleri arasında yer alan bu yerleştirme içinde, yeryüzü, hayvan ve ölüm kavramlarını

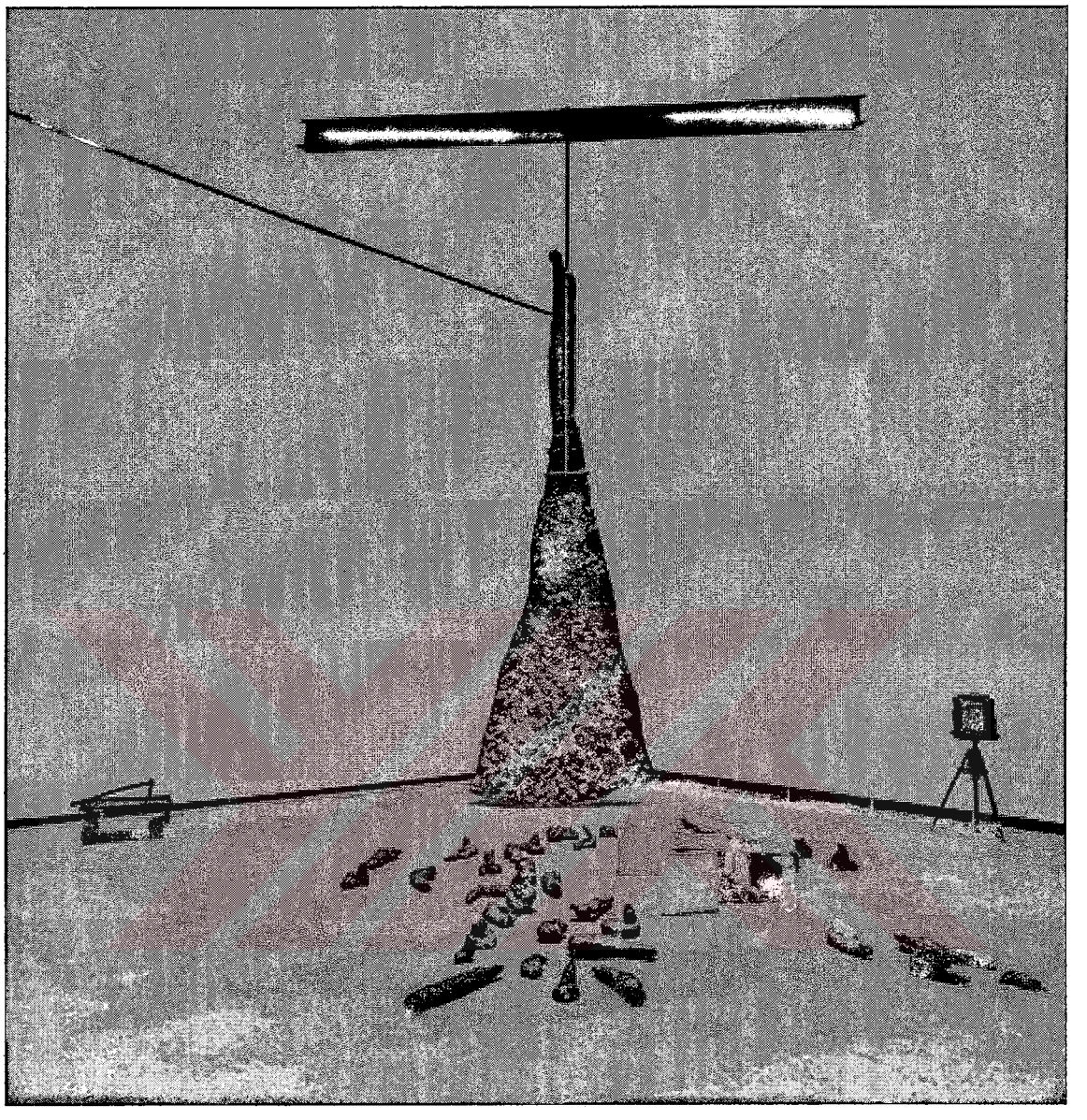
[83] Heiner Stachelhaus. A.g.k., s. 55.

barındırmaktadır. Karmaşık bir düzenleme olan yerleştirmede izleyici, daha önce görmediği bir yapıyla karşı karşıya kalmıştır. Büyük yapı geyik benzeri bir hayvanın varoluşunun ilk dönemlerine ait, evrimleşme sürecini henüz tamamlamamış formunu anımsatmaktadır. Mitsel ve sembolik öykülere göndermede bulunan yapıt, sanki ani bir yıldırım ışığı ile aydınlanmış anlık bir görüntüye şahitlik yapan sanatçının elinden çıkma bir iş gibidir. Bu öyküde geyik figürü tahta ayaklara dayanmış olan ütü masası, keçi ise köşede duran üçayaklı el arabasıdır. "Asılı duran üçgen yapı yıldırımı sembolize etmekte ve yarı formal yaratıkları aydınlatmaktadır"[84]. İşe ismini veren geyik alüminyumdan yapılmıştır. Bu malzeme doğal yapısıyla ışığı yansıtmaktadır. Tavana asılı duran formun etrafında primitif canlıları andıran formlar bulunmaktadır. Bu formlar büyük yapıya aitmiş gibi görünmektedirler. Büyük yapıdan etrafa saçılmış gibi görünen bu biçimsiz nesneler, kil kümecikleri şeklinde tasarlanmışlardır. Kendi başlarına bir alan kaplamalarına rağmen bağımlı gibi gözükmektedirler. Buradaki "amaç yaşamın gizemini ve orijinini prototipte birleştirebilecek tarih öncesi bir canlı yaratmak[...]"[85] ya da yaratıcıyı tasvir etmek olarak yorumlanabilir. Bu yorumlama için tekrar Steiner'in Teozofi'sine göz atmak gerekmektedir. Enstalasyondaki diğer sembolik eleman ise metal tripottur. Bu eleman Boothia Felix'i sembolize etmektedir. Boothia Felix, Kuzey Amerika'da, ısısı 78 dereceye kadar ulaşabilen bir yarımadadır. Bu yarımada eskiden kuzey manyetik kutubu olarak konumlandırılmaktaydı. Enstalasyonda bu objenin üzerine dikdörtgeni andıran bir kütle konmuştur ve üzerinde küçük bir pusula vardır. Sanatçı burada yıldırımın gücü aracılığıyla doğanın yaratıcı gücüne başvurmuştur. Sanatçı diğer işlerinde olduğu gibi burada da iletken olan metalleri evrenden yeryüzüne akan enerjinin transformatörü olarak kullanmak istemiştir.

---

[84] http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=27008&searchid=7893, 2004

[85] Heiner Stachelhaus, A.g.k., s. 166.



Resim 17: J. Beuys, Göz Kamaştırıcı Aydınlığında Erkek Geyik Olan Yıldırım, 1985.

Beuys'a göre geyik Hıristiyan inancında da olduğu gibi, ruhun iletkenidir. Geyiğin boynuzlarının yenilenmesi ve tekrar büyümesi yeniden dirilişin ve ruhun arınmasının sembolleştirilmesidir. Ayrıca sanatçıya göre erkek geyik başlangıçta varolan hayvanların koruyucusudur.

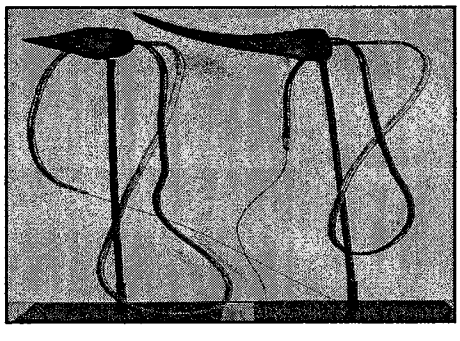
Beuys bu işini ölümünden hemen önce 1985 yılında tamamlamıştır. Enstalasyon şu anda Guggenheim Müzesinde sergilenmektedir. Sanatçının bronz kalıba alınan tek işi olarak, Documenta 8'de sergilenmiştir.

3.3.2.2.2- Boynuzlar

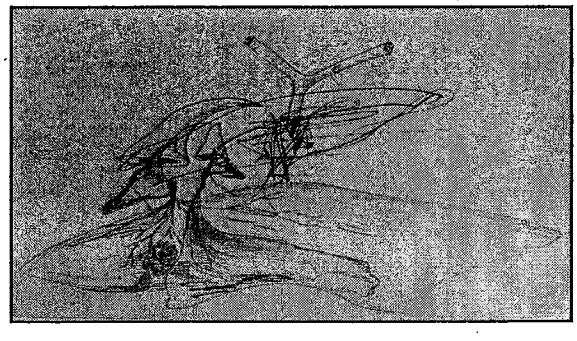
Sanatçı Boynuzlar adını verdiği işini 1961 yılında gerçekleştirmiştir. Bu işinde gergedan boynuzlarını kullanmıştır. Boynuzlara iliştirdiği kırmızı tüpler damarları çağrıştırmaktadır. Sanatçı bu yapıyı, geyiklerin içerisinde kan dolaşımı olan çatallı boynuzlarına benzetmektedir. Mitolojik dünyada geyiklerin boynuzlarının duyarlılığı aracılığıyla ruhsal dünya ile ilişki kuruyor olması Beuys'u etkilemiştir. Burada kullanılan boynuzlar adeta bir anten gibidirler. Boynuzlar metal çubuklarla yeryüzüne enerji transferi yapmaktadırlar.



Resim 18: J. Beuys, Adsız (Boynuzlar), 1961.



Resim 19: J. Beuys, Boynuzlar, 1961.



Resim 20: J. Beuys, Adsız (Boynuzlar), 1961.

3.3.2.3- Balarısı

Balarıları sanatçının heykel teoreminin esin kaynağı olarak bilinmektedir. Beuys balarılarının kovan içinde oluşturdukları ısı ve kardeşlik kavramlarına ilgi duymuştur. Bu ilgi erken yaşta kitaplarını okumaya başladığı Steiner sayesinde oluşmuştur. "Steiner 1918 yılında 'Üç Bölümden Oluşan Cumhuriyet'i formüle etmiştir. Burada politik, kültürel ve ekonomik olarak bir ulustaki üç ayrı sistemden bahsediyordu"[86]. Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki sosyal sorunlara dikkat çeken Steiner'in öncelikli amacı, devlet üzerindeki baskıyı kaldırmaktı. Toplum ancak ekonomi ve kültürün birbirinden ayrılmasıyla sağlığına kavuşacaktı. Devlet, halkı için iç ve dış tehlikeleri yok ederek eşitliği sağlamalıydı. Sanat, bilim, din ve eğitim özgürlük prensibinden tekrar doğmalıydı. "Steiner böylesi bir modelleme için balarılarını incelemişti. Katıldığı seminerlerde kovan yapısından ve toplumdan bahsediyordu. Steiner'e göre antik çağlardan kalan tanrısal yaratıklar olan arılar, insanoğluna örnek olmalıydı"[87].

Steiner'in arılara karşı olan ilgisi, Beuys'un da dikkatini çekmiş ve onu bu canlılara doğru yönlendirmiştir. Steiner'in dünyasındaki balarıları insanoğlunun mikro kozmostaki sembolleri gibidirler. Steiner ve Beuys'a göre arı kovanı içerisindeki hiyerarşik düzenleme insanlığa uyarlanmalıdır. Sanatçının toplum için önerdiği bu modellemeden bahsetmeden önce Beuys'un yapıtlarında kullandığı arı kovanı-toplum-ısı-kardeşlik arasındaki ilişkiyi incelemek yararlı olacaktır.

Isının arı davranışları üzerinde kayda değer etkileri gözlemlenir. Ortam sıcaklığının değişimi, arıların faaliyetleri üzerinde etkilidir. Kovandaki sıcaklığın 33–34 derece civarlarında sabit tutulması petek örme, mum salgılama ve yavru yetiştirmek için gereklidir. Ancak dış ortamdaki hava sıcaklığı sabit değildir. "Kışın zor şartlarında arılar, yaşamalarını sürdürmek için en düşük sıcaklığı temin edecek şekilde metabolik aktivite içerisine girerler. Sonbaharın sonlarına doğru ise, çevre sıcaklığının da düşmesiyle beraber kovanın içerisinde salkım olarak adlandırılan sosyal organizmayı

[86] Heiner Stachelhaus, A.g.k., s. 64.
[87] A.g.k., s. 64.

oluştururlar"[88]. Örneğin arılar, kovan içi sıcaklığın 14 dereceye düşmesi halinde kümeleşerek ısıyı arttır, 10 derece civarında ise salkım oluşturarak en az bal tüketimi ile vücut ısılarını sabitlerler. Arıların davranış biçimlerindeki bu farklılık sıcaklığın sabit tutulabilmesi için gereken organizmayı oluşturur. Buradaki davranış biçimleri arasından Beuys'un ilgisini çeken, arı kovanındaki kardeşlik ve bir diğerini kollamadır. Arılar bu yöntemi ısı ayarı için kullanmaktadırlar.

Beuys'a göre ikinci Dünya Savaşından henüz çıkmış yaralı halkların da iyileşebilmek için güven duygusu yayan ısıya ve kardeşliğe ihtiyacı vardır. Beuys insanoğlunun bu ihtiyacının doğada diğer toplu halde yaşayan canlılar arasında giderildiğini görmüştür. Böylece insanlara doğaya bir kez daha dönüp bakmalarını öğütlemiştir. "Kardeşlik prensibinin arı kovanındaki örneklerinden bir diğeri de, cinsiyetin tüm çıkarlar göz önünde bulundurulduğunda koloni için göz ardı edilmiş olmasıdır. Dişiliğinden vazgeçen işçi arıların yerine kraliçe arı dişiliği sembolize eder"[89].

Alman böcek bilimcisi Gustav Rosch'un yaptığı bir dizi deney, arıların yaşam evrelerindeki görev değişikliklerinin vücutlarında meydana gelen başkalaşımla ilişkili olduğunu ortaya çıkarmıştır. Arılarda dönem dönem bazı bezler aktivitesini kaybederken bir diğeri etkinlik göstermeye başlamaktadır. Kovandaki düzene göre herkesin bir görevi vardır. Hepsi bir diğeri için çalışır ancak kendi çıkarını gözetmez. "Her arının belli sorumlulukları olmasına rağmen acil durumlarda görev değişikliği yapabilirler. Bu olayla arının tavrını, mimarlık ya da mühendislik yapan birisinin olağanüstü bir hal karşısında sağlık konusunda görev yapmasına benzetebiliriz"[90]. Böylesi bir dayanışma modeli arı kovanında olduğu kadar herhangi bir toplulukta da avantajdır. Bu örnekte de görüldüğü gibi arılardaki kardeşlik kavramı insan toplumuna uyarlanabilir. Ancak Beuys'a göre böyle bir uygulamaya geçebilmemiz için eğitim sistemimizde köklü değişimlerin olması şarttır. Bu yüzden Beuys akademide

---

[88] http://www.ardahanaricilik.gov.tr/akhakkinda.htm,
[89] Heiner Stachelhaus, A.g.k., s. 67
[90] ARILARIN HAYATI 3, http://www.hayvanlaralemi.net/yazilar/ari1_3.php

profesörlük yaptığı dönemde eğitim sistemine karşı zıt görüşleriyle anılmış ve FIU'yu kurmuştur.

Beuys'un ilgi odağı olan ısı karakterinin arılardaki bir diğer kullanım alanı da savunma stratejilerinde yer alır. *Balarısı ısı aracılığıyla düşmanlarını yok eder.*[...] *Hücum başlayıp bir eşek arısı saldırıya geçtiğinde yaklaşık olarak 500 balarısı havalanıp eşek arısının etrafını sararlar.*[...] *Balarıları bu sırada hızla titreşerek vücut ısılarını arttırırlar*[91]. Bu esnada eşek arısı adeta fırında pişiyormuşçasına ısınır ve sonunda kavrularak ölür.

Beuys'un arılar üzerindeki gözlemlerinde ısının kullanımı kadar dikkatini çeken bir diğer elemanda arıların peteklerin yapımında kullandıkları balmumudur. Balarıları, balmumunu karınlarının altında yer alan dört çift salgı bezinden salgılarlar. Bu bezlerin bitiştiği yerde iki küçük aralık bulunur. Balmumu bu aralıklarda ufak ince pullar şeklinde oluşur. Bu parçaları almak isteyen arılar arka bacaklarını kullanırlar. Daha sonra maddeyi çene kemikleriyle alarak yoğurur ve işlenebilir hale getirirler. Bu aşamada da yine sıcaklığın rolü ön plana çıkar. Balmumu üretiminde ısının 35 derece olması gerektiğinden peteği inşa etmeye başlayan işçi arılar, birbirlerine kenetlenerek adeta bir top biçimini alırlar. Arılar balmumundan oluşturdukları peteklerin bir kısmının içerisine bal koyarlar. Balın ana malzemesi arıların çiçeklerden ve meyve tomurcuklarından topladıkları nektarlardan oluşur. Arılar nektarı bala çevirirler. Topladıkları polenleri ise bal yapımında kullanmaz, sadece protein ihtiyaçlarını gidermek için kullanırlar. Çiçeklerden ve meyve tomurcuklarından alınarak yutulan nektar, arıların bal midesi denilen organlarında kimyasal bir değişime uğrar ve içinde birçok vitamin ve mineral bulunan ağır şekerli bir sos halini alır. Bu sos kovandaki hücrelere yerleştirildikten sonra üstü mumdan bir kapakla örtülür. Daha sonra bal, petek içindeyken arılarca sağlanan özel havalandırma sistemi sayesinde bildiğimiz kıvamını ve tadını alır. Arıların ürettikleri bal bütün canlıların yaşamlarını devam ettirebilmek için ihtiyaç duydukları nemi barındırmadığından bakterilerin yaşamaları için uygunsuz bir ortam oluşturur. İnsan vücudunu etkileyen birçok organizma balda yok olur. Örneğin

[91] A.g.m.

antibiyotiklere karşı dirençli olduğu bilinen MRSA bakterisini bala karşı koyamadığı tespit edilmiştir.

Arının birçok yönüyle Beuys'un ilgisini çekiyor olması, balı işlerine sanat elemanı olarak sokmasıyla sonuçlanmıştır. Sanatçı yoğun bir şekilde arıların fonksiyon ve aktiviteleri üzerine konsantre olmuştur. Ayrıca Beuys arıların fiziksel özelliklerini, balı, balmumunu ve mitolojik sembollerini de yapıtlarında kullanmıştır. Steiner'in 1923 yılında Goetheanum'da gerçekleştirdiği arılar ve toplum üzerine olan seminerleri hakkında bilgi sahibi olan Beuys'un deyimiyle, "Balmumu, insan vücudundaki kan, kas ve kemik benzeri bir maddedir ve sıvı formunu kana, kasa ya da kemik hücresine çevirene kadar muhafaza etmektedir"[92]. İşçi arıların bitkilerden toplayarak kovanlarına getirdikleri maddeler ve vücutları aracılığıyla balmumu oluşturma işlemleri, "İnsan bedenindeki kan hücrelerinin hareketliliğiyle, vücudun her yerinde damarlar aracılığıyla dolaşmasıyla, benzerlik gösterir"[93]. Bu örneklerde de görüldüğü gibi Beuys, kendini arılarla ilişkilendirmek isterken arı kovanındaki düzeni toplumla, balmumunu vücuttaki bir maddeyle, arıların hareketlerini ise vücudun bütünüyle bağdaştırmaktadır.

Beuys için içeriden dışarıya doğru organik bir form olarak heykel fikri, arıların kendilerine özgü metabolik işlemleri sayesinde doğmuştur. Beuys'un geliştirdiği bu teori toplum üzerinde de büyük rol oynar. "Sanatçıya göre arılar çiçekten aldıkları sıcaklık niteliği taşıyan nektarı, bal ve balmumu yapımında kullanırlar"[94]. Böylece ilk ısınma işlemi, güzel kokuların oluşumu, yayılımı ve bitkinin kendi balı sayılan nektarı meydana getirmesiyle öncelikle çiçekte oluşur. Balarısı bu maddeyi çiçekten kendi vücuduna alarak daha yüksek bir aktiviteye dönüştürmek için bal operasyonunda kullanır. Böylece "Arı ortada olanı toplar ve daha yüksek bir düzeye taşır"[95]. Kültürel açıdan değerli olarak nitelendirilen bu olay Beuys için disipline edilmiş insanoğlu modelidir. Beuys bu minik yaratıklar sayesinde sanat kavramını genişleterek sosyal heykel fikrini oluşturmuştur.

---

[92] Heiner Stachelhaus, A.g.k., s. 55.
[93] A.g.k., s. 57.
[94] A.g.k., s. 57.
[95] A.g.k., s. 57.

Sanatçıyla yapılan bir röportaj sırasında Beuys, arı kolonisinin insan topluluğunun aksine içerisinde bireyselciliği barındırmadığını söylemiştir. Sanatçıya göre arı, insan vücudundaki tek bir tüye tekabül etmektedir. Vücut organlarının, arının toplumda olduğu gibi birçok fonksiyonu vardır. Örneğin; kalbin fonksiyonu beyninkinden farklıdır. İnsanoğlunda kraliçe arıya paralel fonksiyonlar kalple beyin arasında bölünür. Çürümüş hücreleri atma vücudumuzdaki günlük işlemlerdendir. Benzer işlemleri arı kovanlarında da gözlemlemek mümkündür. Örneğin işçi arılar, çiftleşme döneminin sona ermesiyle birlikte erkek arıları dolaylı yoldan ölüme mahkûm ederler. Arılar gerekli durumlarda sadece erkekleri imha etmekle kalmaz eğer yiyecek stokları yetersizse yumurtaları ve larvaları da imha edebilirler. Bu, arıların koloninin sayısını düşürmek için uyguladıkları bir yöntemdir. Eğer bu davranış biçimi vücudumuzdan atıkların atılması işlemine benzetilirse, kovan içindeki arıların bireysel olanı öldürmediklerini ancak işlemin hızını yavaşlatmamak ve daha uzun süre yaşayabilmek için bu işlemi gerçekleştirdiklerini söyleyebiliriz. Arı burada bir birey olarak görünmek yerine sadece organizmadaki bir hücre gibi algılanmaktadır. Daha önce de bahsettiğimiz gibi bu olay insan fizyolojisinde de yer alır. Bir deri, bir kan ya da bir kas hücremiz gibi. Pratik olarak şunu söyleyebiliriz ki insanoğlu bir arı kovanı gibidir. Bu bağlamda Beuys'un ısı ile özleştirdiği arı ise heykel teoreminin yapı taşıdır.

Beuys çiçekteki sıcaklığın arı kovanına alınarak daha üst bir seviyeye dönüştürüldüğünden bahsederken yapmış olduğu heykellerindeki sosyal sıcaklık aktarımına da değinir. Beuys da kendini arı gibi bir transformatör olarak kabul etmektedir. Sanatçının heykel düşüncesine göre oluşturduğu sanat kavramı, sadece sanatçı ile değil herkesle ilişkilidir ve antropolojik açıdan da kendini ortaya koyan bir kavramdır. Herkesin bir şeyler yaratabildiği sürece sanatçı olduğunu ve gelecekte bunun sosyal sıcaklık heykeli olarak şekilleneceğini söylemiştir. Bu sağaltıcı düşünce sistemi içerisinde kardeşlik prensibi ile sıcaklık prensibini barındırır. Bu sistemde herkesin bir diğerinin ihtiyacını gidermesiyle aralarında yarattıkları etkileşimi kardeşlik olarak tanımlarız ki, bu mükemmel şekliyle arı kovanında mevcuttur. Onlarda bireysel hücreler diğer yüksek organizmalardaki gibi gelişmemiştir. Ancak yaşam her birinde ve hareket halindedir. Zaten önemli olan da budur.

Beuys heykel ile olan ilişkisinde ısı, kaotik, geometri ve kristal prensibi arasında ortaya çıkan polariteyi vurguluyor ve heykel için olan iki Alman sinonimini ayırt ediyor. Bunlardan ilki bildhauerei(yontu), ikincisi plastik. "Bildhauerei geometrik olarak oyulmuş olan, plastik ise içsel hareketi olandır. Beuys'a göre arılar yapmış oldukları heykellerinde her ikisini de kullanmaktadırlar"[96]. Arılar kristali, geometriyi ve sıcaklığı kapsayan bir prensip içinde çalışırlar. Fakat Beuys'u ilgilendiren sadece arıların heykelleri değildi. Onun ilgisini çeken bitki ile arı arasındaki füzyondur. Arı bitkiye geldiğinde bir bütünlük söz konusudur. Burada her iki canlıda tek bir amaç için birlik olurlar. Beuys bir röportajında teorisi hakkında daha fazla bilgi vermektedir. "Katı olanı eksilterek şekil vermeye yontu, ona akışkan sıvı, organik birikimi eklemeyi ise plastik diye tanımlar"[97]. Buna örnek vermek gerekirse büyük bir buzul dağından yarılarak kopan kaya bildhauerei'ye ait olabilir. Diğer taraftan ise sıvının işlevi sayesinde katılaşarak oluşan kemik plastiğe aittir. Bunun bir diğer örneği insan fizyolojisinde saklıdır. Sertleşmiş olan her şey sıvı bir aşamadan geçerek oluşmuştur. Embriyolojide dahi, bunun izine rastlamak mümkündür. *Sıvı olanı genelleştirilmiş devinim ile sağlamlaştırılır. Temel evrim prensibi ile gerçekleşen bu şey harekettir. Plastikteki bu farklılık onu bildhauerei'den farklılaştırır* [98]. Sonuçta bireysel bir obje ortaya çıkar. Ayrıca bu heykel teoremi yaşamın ilk olarak sularda başladığı ve daha sonra karalara yayıldığı düşüncesiyle uyuşmakta ve Steiner'in insan tanımıyla uyuşmaktadır.

1952 yılında Arıların Psikolojisi ve Kral Arısı'nı yaptıktan sonra, 1959 yılındaki Arıların Yaşamından adlı eskizlerini daha sonraları oluşturduğu İş Yerinde Bal Pompası adlı işinde kullanmıştır. Sanatçının yaratmış olduğu her yapıt daha sonra aksiyon ve enstalasyonlarında tekrardan kendini göstermiştir. Beuys düşüncelerini forma aktarmak ve diğerlerine yaymak için küçük heykeller de yapmıştır. Örneğin: 1978 senesinde gerçekleştirdiği Makine Odası adlı işinde konserve edilmiş yağ ve bal kullanmıştır. Bana Bal Ver(1979) adlı işinde de çoğaltılmış bal konserveleri kullanmıştır. İş Yerinde

---

[96] Heiner Stachelhaus, A.g.k., s.69.
[97] A.g.k., s.70.
[98] A.g.k., s. 70.

Bal Pompası'nı anımsatan bu çalışmalar 1979 yılında gerçekleştirdiği Ekonomik Değer-Süzülmüş Bal- adlı işiyle paraleldir. Beuys'un bu işi Beuysian ütopyanın bir bölümü olarak görülebilir. İşbirliği içerisinde bal üreten arıların küçük ama düzenli sosyal yapıları ile yaşam için gerekli olan besini sağlamaları Beuys'u etkilemiştir. Üretim aktivitesi kovandaki yaşamı sağlamak için kendiliğinden ısı açığa çıkartmaktadır. Bu model Beuys için insan toplumunun nasıl fonksiyonel hale gelebileceğinin bir göstergesidir.



Resim 21: J. Beuys, Bal Kabı, 1982.



Resim 22: J. Beuys, İş Yerinde Bal Pompası, 1977.

3.3.2.3.1- İş Yerinde Bal Pompası

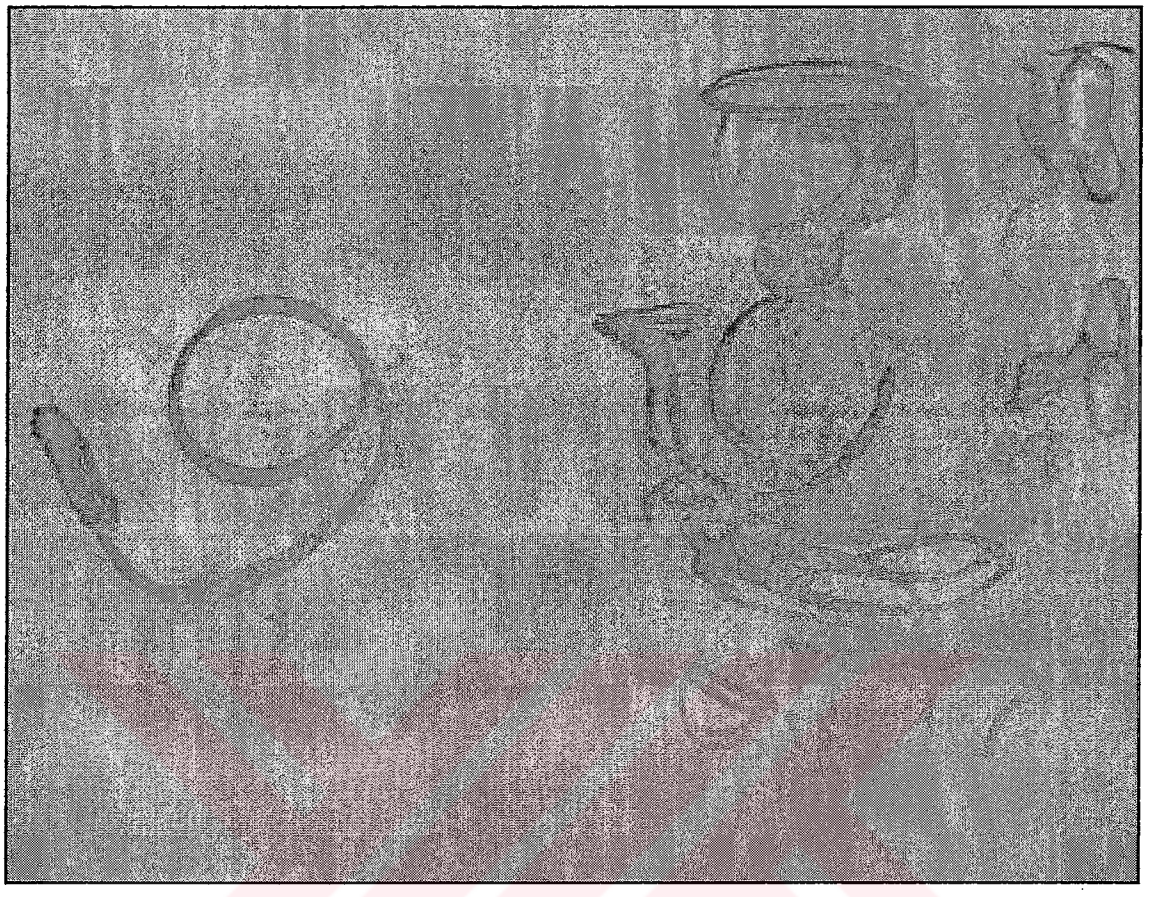
Sanatçı yeniden doğuşun simgesi olan arıların fonksiyon ve aktiviteleri üzerine yoğunlaşmıştı. 1977 yılında Documenta 6'da devasal çalışması olan Bal Pompasını gerçekleştirirken aklında arılar ve insanlar vardı. Beuys'un bu işi yalnızca çeşitli malzemelerin kullanımından oluşmuş fonksiyonelliği de içinde bulunduran bir sanat yapıtı değildi. Bunun da ötesinde sanatçının ön gördüğü sosyal mekanizmaydı.



Resim 23: J. Beuys, İş Yerinde Bal Pompası, 1977.

Bal Pompası fikirlerin kurumlar içerisindeki hareketliliğine göndermede bulunan düşünce makinesiydi. Pompanın yanı sıra iki adet elektrik motoru da vardı. Bu motorlar birbirleriyle ilişkilendirilmişti. Bunlardan biri, iki ton ağırlığındaki balı pompa ile 17 metre yüksekliğindeki devasa bir sistemin içerisine pompalayarak Fridericianum Müzesi'nin odalarında gezindiriyordu. "Diğer motor ise 100 kilogram Romi marka margarini ince yağ tabakalarına dönüştürerek krank milini döndürüyordu"[99].

[99] Jenn Joy and Thorsten Scheerer. http://athena.formstreng.net/ep/ep021.html#1, © 2002



Resim 24: J. Beuys, Arıların Yaşamından, 1978.

Dönmenin hızından dolayı kimi zaman yağ ısınarak akışkan hale geliyordu. Üç adet bronz kap makine odasının diğer köşesine yerleştirilmişti.

Yapı yarım daire şeklinde tasarlanmıştı. Makinelere bağlı borular etrafa yayılarak odayı kaplıyorlardı. Buradaki borular U-dönüşü yaparak, altı metre sonra son bulacak şekilde yerleştirilmişti. Oluşturulan bu dar geçit balın sirkülasyonunu engellemekteydi. Bu yüzden boru içerisindeki bal, yolunu bulabilmek için yavaşça plastik hortuma yönelmek zorundaydı. Bu hortum sürecin başladığı yere kadar balı geri götürüyordu. Bal başladığı yere geri dönmeden önce borudan bir kez daha yukarıya doğru çıkmak ve hortumun tümünden geçmek zorundaydı. İşlemin gerçekleştiği yerin arka odasında sanatçının FIU'su izleyicileri sanatı ve sosyal yaşamı tartışmak için içeri davet etmekteydi.



Resim 25: J. Beuys, İş Yerinde Bal Pompası, 1977.

Bal pompası sanatçının Documenta 6'da 100 gün boyunca konuşması ile başlattığı Uluslararası Özgür Üniversitesi'nin bir parçasını oluşturuyor. Sanatçı burada metaforik döngüsel sisteme dikkati çekmek istiyordu. Bu işi ile geleneksel sanat kavramını aşıp onun yerine yeni bir olgu getiriyordu. 100 gün boyunca yapılan konuşmalar ve verilen seminerler sonucunda ortaya çıkan, etrafa dağılan ve emilen enerjiyi göstermek istiyordu. İş Yerinde Bal Pompası enstalasyonu sanatçının sosyal heykel fikrinde enerjinin bal, ısının da makine hareketi ile sembolize edildiğini ortaya koymaktadır. "Bal boru hattı Beuys'un FIU için seçtiği yere konumlandırılmıştı. Bal sanatçı için doğadaki ilk heykel formu olarak karşımıza çıkmaktadır"[100].Beuys bu heykel formunu insan ile ilişkilendirmek istemiştir. *Bal pompası onun için insan vücudundaki kan dolaşımıydı. Sanatçı kalp yerine çelik bal çanağını koymuştu. FIU*

[100] Heiner Stachelhaus A.g.k., s. 164.

odasının kalp karıncığı olduğu yerden ana arterler çıkıyordu. Bu arterler aracılığıyla da bal, nabız sesiyle buradan pompalanıyor ve geri dönüyordu[101]. Buradaki ana organ ise çatıdaki uzun tüptü. Orada birbirine dolaşmış gayet kompleks görünümlü tel ipler, halatlar ve borular vardı. Bu bölüm ise insan vücudunda kafaya karşılık geliyordu. İçerisindeki beyin, yaratıcı güçlerin sembolüdür. Makinenin çalışması ile bal arterin gezdiği mekanlarda insanlarla tümlenmektedir. Böylece Beuys bir kez daha insan ve hayvan organizmalarını birbirleriyle ilişkilendirmiştir.

Günümüzde Bal Pompası parçalar halindedir ve Humlebaek'in Danish kasabasında Lousiana Müzesi'nde bulunmaktadır. Karatahtalar ise İsviçre'de Schaffhausen'de sergilenmektedir. Sanatçı bu işini daha sonra 1979'da yapmış olduğu "Bana Bal Ver" adlı çoğaltması ile tamamlamıştır.

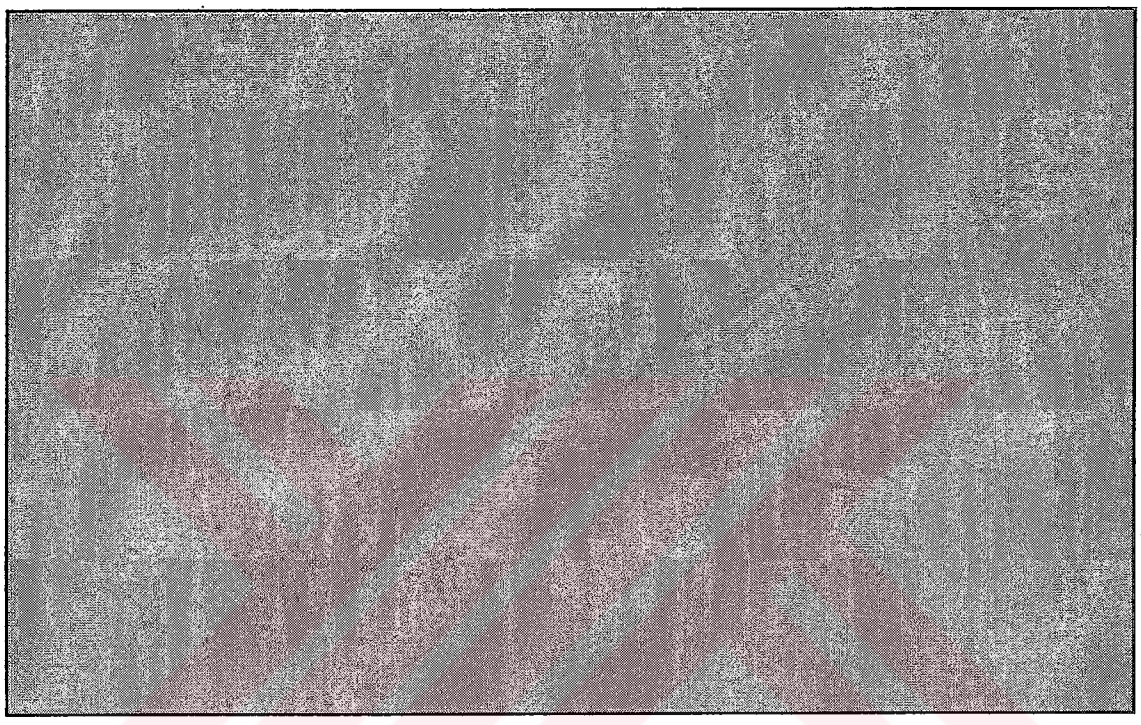
3.3.2.4- Yaban Tavşanı

Tavşanlar da tıpkı geyikler gibi hemen hemen dünyanın her yerine adapte olmuşlardır. Oryctalagus cuniculus yani ada tavşanı olarak da bilinirler. Bugün yetiştirilmekte olan evcil tavşanların çoğu ada tavşanından evciltme ve ıslah yolu ile elde edilmiş olup Avrupa, Britanya Adaları ve Kuzey Afrika'ya yayılmışlardır. En belirgin özellikleri büyük kulakları ve ayakları olan bu canlılar, kendilerini güvende tutmak istediklerinde ve doğum yapacakları dönemlerde yeraltına tüneller kazarlar. Gürültüden korktuklarında ya da benzeri durumlarda ani davranış değişiklikleri gösterirler. Genellikle gruptaki diğer bireyleri tehlikeye karşı uyarmak için arka ayaklarını yere vururlar. Geceleri aktif olan tavşanların, kazdıkları tüneller, gündüzleri dinlenme yeri ve sığınak olarak kullanılır.

Birçok uygarlıkta tavşanın varlığı kültürel tarihin geçmiş zamanlarına dek uzanır. "Germanik kış tanrıçası Ase'den antropomorfik tanrıça Unut'a kadar uzanan geniş bir alana yayılmıştır. Mısırlı tanrıçanın kafası tavşan şeklindedir"[102]. Mısır tanrıçası Unut, Eostre olarak da bilinmektedir. Tanrıçanın tavşanı yeniden dünyaya gelecek olan için yumurtlayarak olayı müjdeler. "Eostre ismi çeşitli değişimlere

[101] A.g.k., s. 164.
[102] A.g.k., s. 59.

uğrayarak, Ostara, Austre ve Easter adını almıştır ki tüm bu isimlerin kökeni Sanskritçe Usra yani şafak anlamına gelir"[103]. Paskalya bayramının kökeni de buradan gelmektedir. Yaban tavşanları yılın bu dönemlerinde ilginç davranışlar gösterirler. Hızlı kovalamacalar, havaya zıplamalar ve boks benzeri hareketleri bir dönem modern dünyada kötülük simgesi olarak görülmüştür.



Resim 26: J. Beuys, Genç Tavşan, 1982.

Bunun yanı sıra doğurganlık ve bereketi de sembolize ederler. Mısırlılarca tanrısal güçleri olan bu hayvan oldukça duyarlı organlara sahiptir. Tavşan, Eros ve Afrodit'in kutsal hayvanı sayılırken, Aztek ve Çin kültüründe aya aittir. Bunun sebebi ayın yüzeyindeki oluşumları tavşan formuna benzetmeleridir. "Antik Kelt medeniyetinde ise ay ve avcı tanrı ile özdeşleştirilirler. Bu benzetmeye Çinlilerde, Meksikalılarda, Asyalılarda ve Avrupalıların geleneklerinde de rastlanır"[104]. Çin de kullanılan beyaz tavşan figürü ay festivali içindir bu hayvan vahşi olanlarının koruyucusu olmasının yanı sıra şansa ve şansızlığa da işaret eder. Budist ve Hint

[103] Anna Franklin,From Familiars, The Animal Powers of Britain, Capall BannLepus europaeus Pallas, http://www.geocities.com/annafranklin1/hare.html, 1778
[104] A.g.m.

sembolizminde de tavşan ayın hilal durumundayken belirir. Güney Amerikan yerlilerinde ise tavşan şafağın kahramanı, baba ve koruyucudur. Aynı zamanda yaratıcı ve dönüştürücüdür. "O suların, rüzgârın ve karın koruyucusudur. Hızlı düşünen ve karşılaştığı fiziksel zorlukları kurnazlığı ile yenebilendir"[105]. Algonquin yerlilerine göre büyük tavşan dünyayı yaratandır.



Resim 27: J. Beuys, Çinli Şeker Tavşanı, 1979.

Bir keresinde Beuys tavşan olduğunu söylemiştir. Kendisini bir ada tavşanı olarak değil de sadece bir tavşan olarak tanıtmıştır. Çünkü o yaban tavşanının aksine yeraltına gitmek yerine sadece kendi biçimine uygun küçük bir delik açmaktadır. Sanatçı tavşanın yeniden doğumla ve kazarak içinde yaşadığı toprak oyuğu ile olan ilişkisini incelemiştir. Gerçekte tavşan yaşamı boyunca insanoğlunun ancak zihinsel

[105] Shamanism Working With Animal Spirits

olarak yapabildiğini fiziksel olarak yapandır. Bir yapının içini kazar. "Toprağın altına girer ve oradan yeniden doğar. O reenkarnasyonun sembolüdür ve kadınla, doğumla, adet görme ve kandaki birçok değişim ile yakından ilişkilidir"[106].

Tavşan sanatçının işlerinde birbirinden farklı şekillerde kendini gösterir. Bir tavşan eskizi kendini resimlerinde, tavşanın kanı, malzemede ya da ölü bir tavşan kendini Beuys'un aksiyonlarından birinin içerisinde bulabilir. Kimi zamansa işin adında varlığını gösteren tavşana, Tavşanın Mezarı adlı işinde olduğu gibi, fiziksel olarak yapıtın içinde rastlayamayız. Sanatçı 1962–67 tarihleri arasında gerçekleştirdiği Tavşanın Mezarı adlı işinde tavşandan çok kimyasal madde koleksiyonu yapar gibiydi. "Pigmentler, alkalin solüsyonları, ilaçlar, asitler, iyotlar ve rengarenk boyanmış paskalya yumurtaları göze çarpıyordu. Buradaki amaç düşünme ve görmenin kökleşmiş kalıplarını kırmak isteyişidir"[107]. Kısaca tavşan, Beuys'un mit ve ritlerle yaşama döndürebileceğini umduğu hayvanıydı. Kendini onunla benzeştiriyor, onu özel hayvanı olarak görüyordu. Tavşanın steplerde özgürce yaşaması, zig zag çizerek kaçabilme yeteneği, kendini derin çukurların içine saklaması, karanlığı, mistik yanları ve verimliliği onun ilgisini çekiyordu. "Ona göre tavşan ve diğer hayvanlar insan gelişimi için birer katalizör görevi görmektedirler. Beuys, hayvanların insanlığı mümkün kılmak için kendilerini kurban ettiklerini düşünmüştür"[108].

3.3.2.4.1- Ölü Bir Yaban Tavşanına Resim Nasıl Açıklanır?

Sanatçı 26 Kasım 1965 tarihinde ölü bir yaban tavşanına aksiyonunda başrol verdi. Beuys'a göre bu işi "[...] insan ve hayvan bilinciyle, düşünce ve dil problemlerini barındırıyordu"[109]. Ölü Bir Yaban Tavşanına Resim Nasıl Açıklanır?, adlı aksiyonu Galeri Alfred Schmela, Düsseldorf'ta gerçekleştirildi. Sanatçı galeri girişinin yanındaki odanın köşesinde, bir sandalyede oturmuştu. Suratını bal ile kapladıktan sonra üzerine altın varak yapıştırdı. Beuys'un kullanmış olduğu bal rastgele seçilmiş bir malzeme değildi. Sanatçı balı düşünme yeteneği ile ilişkilendiriyordu. Beuys'a göre insanlar

[106] Heiner Stachelhaus A.g.k., s. 60.
[107] A.g.k., s. 60.
[108] A.g.k., s. 60.
[109] http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Beuys, 19:40, 1 Aug 2004. GNU Free Documentation License.

düşünce üretip ortaya yeni fikirler sürmelidirler. Bunun için de bala ihtiyaçları vardır. Bal kuşkusuz yaşayan bir maddedir. İnsan düşünceleri de bu yolla canlanabilir. Ayrıca burada kullanılan bal, modern toplumdaki insanın ölü düşüncelerine yeniden canlılık kazandırmayı amaçlamaktadır. Beuys balın yanı sıra ısının korunması için de diğer aksiyonlarında da olduğu gibi keçeye başvurmuştur.

"Sanatçı aksiyon başlangıcında sandalyede oturarak kucağındaki ölü yaban tavşanına sabit gözlerle bakıyor ve konuşuyordu. Daha sonra ayağa kalkıp kucağındaki ölü tavşana duvarlardaki resimleri göstermeye başladı"[110]. Tavşana resimleri açıklarken bir yandan da ayağına bağladığı metal parçaları ile sessizliği bozmak adına gürültüler çıkarıyordu. Gelişmeleri ancak odanın dışından izleyenlere göre Beuys, tavşanla konuşuyor gibiydi. Aksiyon içerisindeki bu sahne insanların aklında en çok kalan bölüm olmuştur. Sanatçıya göre hayvana bir şeyler açıklıyormuş gibi görünmek, o canlıya yaşam ve evren hakkında bir sır verildiği izlenimini yaratmalıydı. Beuys ölü bir hayvanın bile bir insandan çok daha fazla gelişmiş sezgi güçlerine sahip olabileceğini söylemiştir. "Beuys aksiyonu süresince zaman zaman bu yürüyüşe bir son verip, elinde tuttuğu ölü tavşanı ile galerinin ortasında yatmakta olan göknar ağacının üzerine çıkmıştır"[111]. Beuys'un bu hareketi şamanistik bakış açısıyla da yorumlanabilir. Beuys'un bu aksiyonunda suratını bal ve altın varak ile kaplaması bize Afrika masklarını anımsatmakta ve bizi şamanist yorumlara sürüklemektedir. Bu tür boyanmış bir maske Afrika'nın etnik grupları arasında gözlemlenir. Özellikle Etopya'nın güney batı bölgesinde yaşayan karo kabilesinde rastlanan bir mask biçimini anımsatmaktadır. Bu bağlamda Beuys'a yaklaşacak olursak, tavşan ruhu ile iletişim kurmak için bu sembolik ağaca ihtiyaç duyduğunu kavrarız. Ancak bu sayede insanlığı iyileştirmek için çıktığı yolculukta kendisine eşlik edecek olan tavşanı yanına çağırabilir. Bütün bunları son derece hassas ve konsantre olunmuş bir şekilde gerçekleştirmiştir.

---

[110] Heiner Stachelhaus A.g.k., s. 135.
[111] A.g.k. s. 135.



Resim 28: J. Beuys, Ölü Bir Yaban Tavşanına Resim Nasıl Açıklanır?, 1965

Beuys burada "[...]kendi canlı bedeniyle ölü tavşan bedeni arasında ilişki kurmaya çalışırken bir yandan da ölü toplumda eksik olan farkında olma durumuna dikkat çekmek istemiştir. Burada tavşandan alınarak topluma nakledilen ve yeniden hayata kazandırılan organ korunmaktadır"[112].

3.3.2.4.2- Avrasya

Avrasya, Avrupa ve Asya anakaralarını bir bütün olarak belirtmek için türetilmiş bir kelimedir. Bu tanımlamaya göre Avrupa Asya'nın Kuzey- Batı'sındaki yarımadasıdır. Beuys'un işlerinde Avrasya coğrafi sıfatı ile ön plandadır. Avrasya Beuys için modern zamanların birbirinden ayırdığı iki anakarayı birleştirir. Bunun sonucunda elde edilen bütünlük sanatçının dünya görüşüne paraleldir. "O bu terimi kullanırken batılı adam ile doğulu adam arasındaki ruhsal durumu bütünlemeye çalışmıştır"[113].

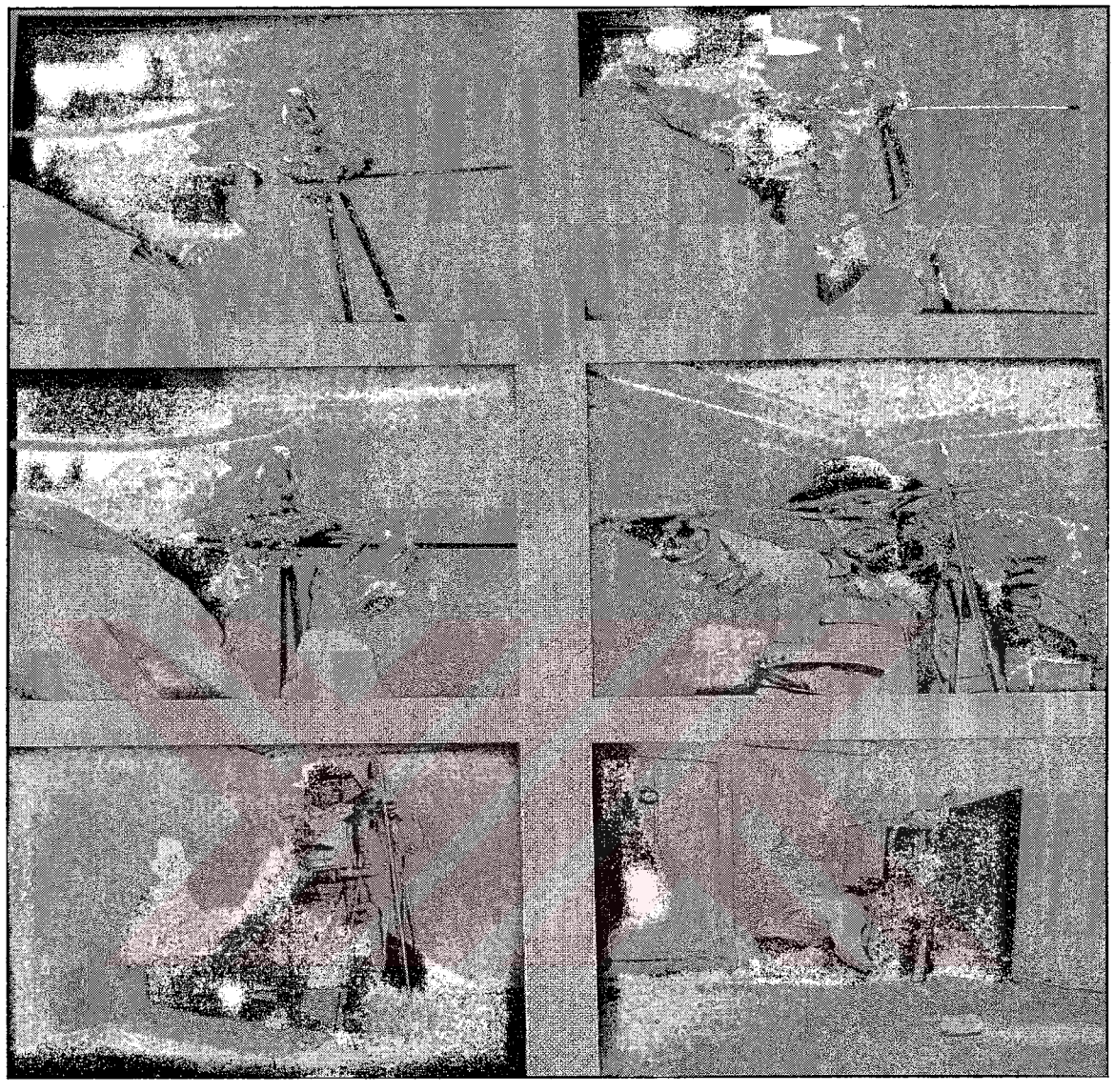
Avrasya–34.Sibirya Senfonisi Hareketi, sanatçının Berlin'deki ikinci fluxus çalışmasıdır. Aksiyon 14–15 Ekim 1966 tarihinde 101Gallery, Kopenhag'da gerçekleştirilmiştir. Beuys aksiyonunda oldukça karmaşık ve kendine özgü sembollerini kullanmıştır. Sanatçı aksiyona başlar başlamaz dönüşümünü de başlatmıştır. Aksiyon süresince galeri mekanını adım adım dolaşmıştır. Haçın Dağılımı adlı bölümde "[...]yerde duran iki küçük haçı dizlerinin üstüne çökmüş halde karatahtaya doğru itmiştir. Bu haçlar aynı zamanda alarm mekanizmasına sahip birer saattirler"[114]. Beuys daha sonra karatahtaya bir haç çizmiş ve bir süre sonra altını silerek Avrasya sözcüğünü eklemiştir. Tahtanın sol tarafında ise Haçın Dağılımı kelimelerini yazmıştır. Sanatçı bu aksiyonunda bir de ölü tavşan kullanmıştır. Ölü tavşanın aksiyon içerisindeki rolünü iyice anlayabilmemiz için önce şamanist tavırlar sergileyen Beuys'un esinlendiği kaynağa göz atmamız gerekir.

---

[112] Suzanne Anker, Art into Society/Society into Art sponsored by ICASA at New York University, 1994, http://www.geneculture.org/cmp/biologic.shtml

[113] http://www.walkerart.org/beuys/info_introframe.html

[114] Heiner Stachelhaus A.g.k., s. 137.



Resim 29: J. Beuys, Avrasya, 1966.

Şamanların dünyasında tavşan kutsal bir hayvandır. Şamanlara göre *tavşan bilgeliği ve öğretiyi temsil eder. Kurnazlığın sembolü olan tavşan beraberinde çelişki ve paradoksu getirir. O kişinin espritüelliği içinde saklı olandır. Ayrıca gizli olanı algılayan, sezgisel mesajları ileten, hızlı düşünen, alçak gönüllü, korku ile hareket eden ve sezgi gücü kuvvetli olandır*[115]. Tavşanlar şamanlar tarafından kurban edilir. Daha sonra postları ve derileri yüzülürken etin kemikten ayrılması işleminde, kemiklere ayrı bir özen gösterilir. "İçi tekrardan doldurulan hayvan sırıklara geçirilip canlıymış gibi sergilenir.

[115] Shamanism Working With Animal Spirits

Zedelenmeden etten ayrılan kemikler bir bütün halinde deri torbalara konup ağaçlara asılır"[116]. Buradaki beklenti kemiklerin tekrardan ete bürünüp canlanmasıdır. Reenkarnasyonu simgeleyen bu canlının tanrılar tarafından kemiklerinden tekrar doğurtulacağına inanılır. Bu yüzden ayrıştırma işlemi kemiklere zarar vermeden yapılmalıdır. Şamanların ritüellerinde yer alan bu çalışma modern tıbba çok da uzak değildir. Günümüzde de kemik iliklerinden alınan kök hücrelerle kopyalama (yeniden doğuş) işlemi gerçekleştirilmektedir.

Şamanlardan sonra tekrar Beuys'a dönersek, işlerinde gördüğümüz sırıkların üzerinde asılı duran tavşan derisi ve kemiklerin, yeniden doğuşun sembolleri olduğunu kavrarız. Beuys aksiyonunda tavşanın bacaklarından ve kulaklarından ince siyah tahtalar geçirmiştir. Daha sonra tavşanı omzuna alarak ve tahtaları yere sürterek duvardaki karatahtaya bırakmıştır. Burada tavşanın bacaklarının arasına beyaz pudra serpip, ağzına termometre yerleştirmiş ve ağzındaki boruya üfleyerek boru aracılığıyla türlü sesler çıkarmıştır. Sanatçının boru aracılığıyla çıkarmış olduğu seslere, sol ayağına taktığı bakır plakadan çıkan gürültüler de eşlik etmiştir. Burada gerçekleştirmiş olduğu aksiyona Fluxus Konseri ve çıkarmış olduğu seslere Sibirya Senfonisi adını vermiştir. Galeri odasının diğer köşesinde ise çadır biçiminde bir keçe parçası bulunmaktaydı. Çubukların üzerinde keçeden bir üçgen, aşağıda ise bir yağ köşesi oluşturulmuştu. Danimarkalı eleştirmen Troels Anderson, sanatçının yapmış olduğu bu aksiyon ile Doğu ve Batı arasındaki ayırımı ortadan kaldırmaya çalıştığını söyledi. Bu ayırım Bizans ve Roma arasındaydı. Aksiyondaki yardımcı aktör olan tavşanın uzun çubuklar ile kulaklarının hareket ettirilmesi, yağ ve keçe köşelerinde oluşan açıların bir çeşit ekosu olarak değerlendiriyordu. Karatahtada birisi keçe için olan 32 derece, diğeri ise yağ için olan 21 derece yazıyordu. Sanatçı neden bu ısı derecelerini seçtiğini ifade etmemektedir. Ancak üçüncü derece olan 42'nin insan için termometrede tehlikeli bir sayı olduğunu biliyoruz.

[116] Mircea Eliade, Şamanizm, Türkçesi: İsmet Birkan, Ankara, İMGE Kitabevi Yayınları, 1999, s. 191.

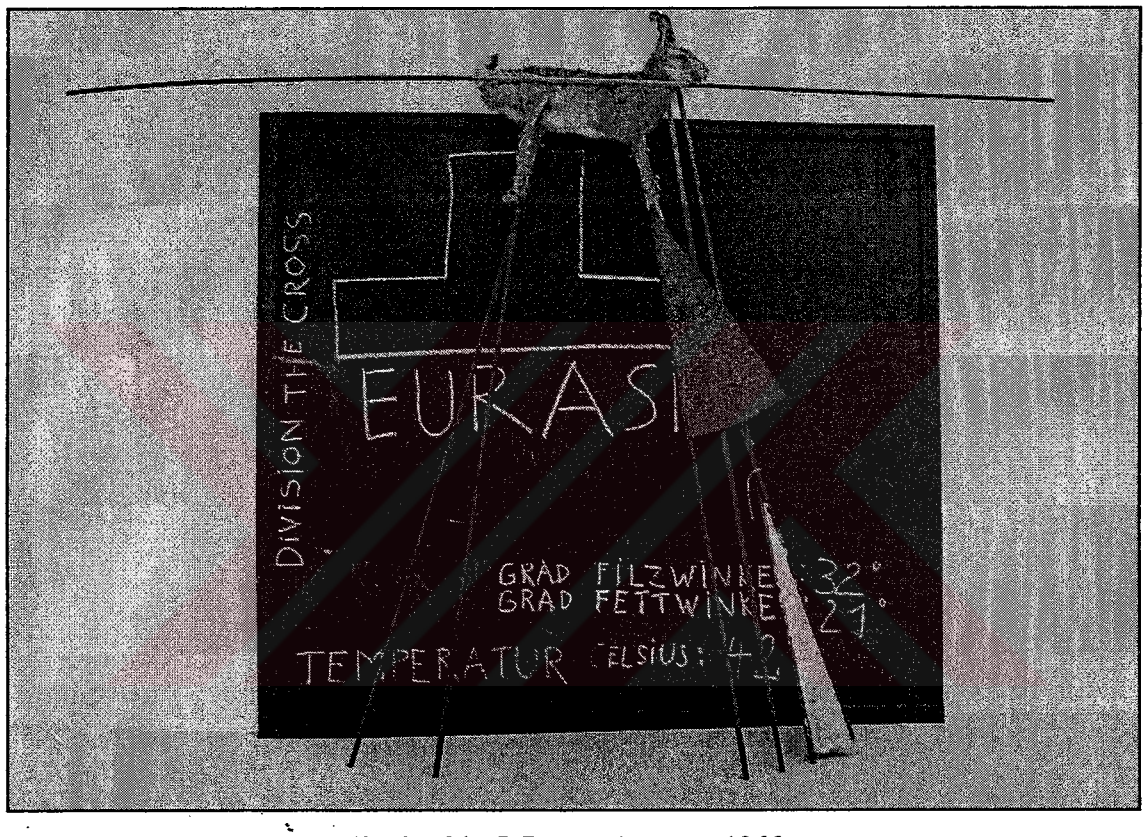


Resim 30: J. Beuys, Avrasya, 1966.

"Anderson'a göre Beuys pudrayı kar, termometreyi soğukluk, boruya üflemeyi ise rüzgar olarak kullanıyordu. Böylece karşımıza bir Sibirya tablosu çıkıyordu"[117]. Ayrıca

[117] Heiner Stachelhaus A.g.k., s. 137.

sanatçının Ölü Bir Yaban Tavşanına Resim Nasıl Açıklanır? adlı işinde de kullanmış olduğu ve ayağına taktığı metal plakaları da her şeyin daha kötüye gittiğini ve evrenin adeta donmaya başladığı yorumlarını yapmıştır. Ancak bu yoruma birkaç eklemede bulunmak gerekmektedir. Beuys'un diğer aksiyonlarında olduğu gibi yine sağaltıcı bir şaman rolünü üstlendiğini unutmamamız gerekir. O yine hastasının tüm acılarını üzerine alarak tanrılar katına çıkmakta ve bir yeniden doğuş, bir umut aramaktadır.



Resim 31: J. Beuys, Avrasya, 1966.

Her zaman olduğu gibi koruyucu hayvanı yanındadır ve o sezgisel alandaki gücüyle sanatçıya yol gösterecektir. 42 derecelik ateşin insan bedeninde yarattığı tahribat büyüktür. Hatta bu yüksek ateş kimi zaman halisünasyon görmeye yol açabilir.

Buradan da anlaşılacağı gibi hasta olan insandır. Bu sefer Beuys'un hastası aslında aynı atadan gelen fakat zamanla farklılaşmış olan Avrasya halkıdır. Şamanist eğilimler gösteren Beuys'un bir transformatör olduğunu kanıtlayan şey diğer aksiyonlarında da ayağına sarmış olduğu metal plakalardır. Beuys yeryüzü ile gökyüzü arasında köprü gibidir ve bu iletişim kabiliyetini insanoğlunu iyileştirmede kullanacaktır. Sanatçı bu

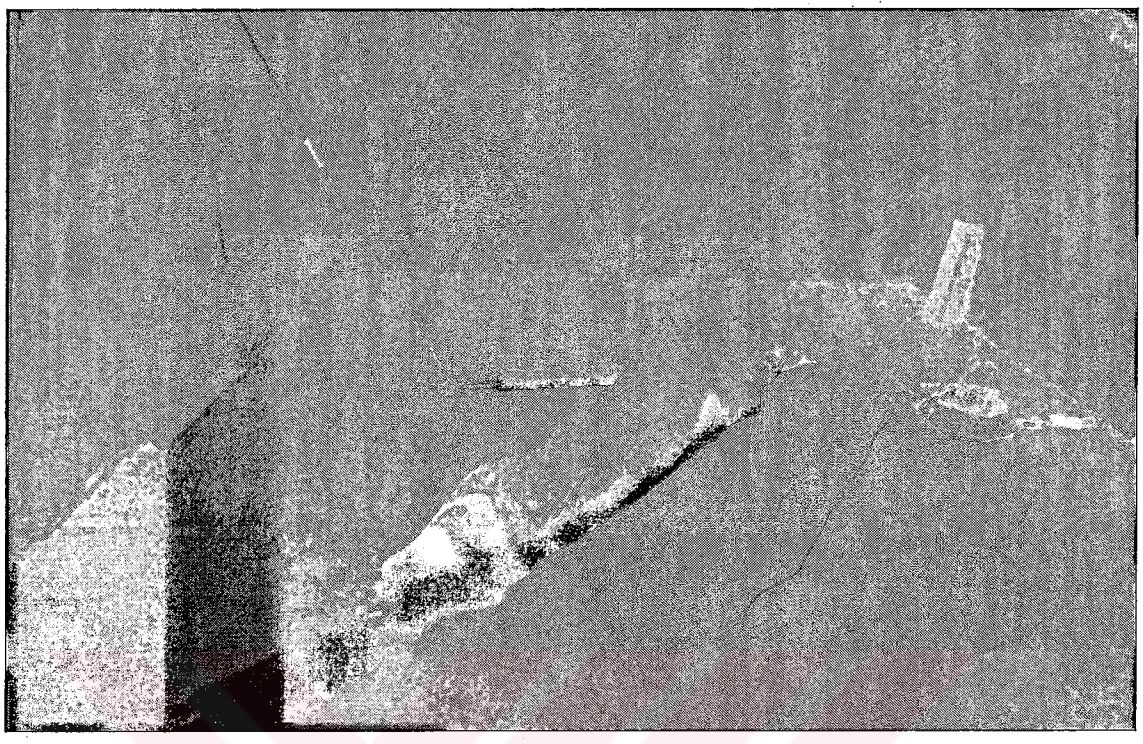
aksiyonun bir benzerini iki hafta sonra Rene Block Gallery, Berlin'de gerçekleştirmiştir. Ancak bu sefer Haçın Bölünüşü'nü kullanmak yerine aksiyona 32. Sibirya Senfonisi'ni dahil etmiştir. Sanatçı bu aksiyona Avrasya Değneği adını vermiştir.

3.3.2.4.3- Şef

Sanatçı 1 Aralık 1964 tarihinde 'Şef' adlı aksiyonunu Rene Block Galeri, Berlin'de gerçekleştirdi. 5x8 metre genişliğindeki galeri alanında Beuys, mikrofonu ile keçeye sarılı bir şekilde yere uzandı. Galerinin sağ duvarına güçlü bir hoparlör yerleştirildi. Bu hoparlör aracılığıyla sanatçının kalp atışları, soluğu, ıslığı, hırıltıları, öksürüğü, iç çekmeleri, tıslamaları ve alfabenin harflerini mırıldanması gibi benzer sesleri dinletildi. Bu sesler Anderson, Christiansen ve diğer fluxus sanatçılarıyla beraber yapmış oldukları ses kayıtlarını tekrardan kompoze etmeleriyle oluşturulmuştu. Sanatçının sarılı olduğu keçenin her iki ucunda ölü tavşanlar bulunmaktaydı. Yerde sırt üstü yatan Beuys'un hemen yanında 1.78 metre uzunluğunda bakır bir değnek keçeye sarılmış duruyordu. Keçe iletken bakırı yalıtarak onu bir enerji koruyucusu haline dönüştürmüştü. Galerinin sol duvarında ise yerden 1.65 metre yukarıda bir tutam saç kümesi ve iki parmak tırnağı bulunuyordu. Tırnaklar sanatçı için en az boynuzlar kadar önemliydi. "Beuys'a göre tırnaklar bir çeşit fosildi. Bu maddeler uzamalarına rağmen his taşımadıkları için ölü sayıldıkları ve insan ile kimi canlılar arasında bir ortaklık teşkil ettiklerinden dolayı sanat elemanına dönüşmüşlerdi"[118]. Bu inorganik formlara bataklıklardaki fosillerde de rastlanması Beuys'u burada bir ilişki kurmaya yöneltmiştir. Her birimizin vücudu bu muhteşem yapıdan 20 adet büyüyen fosilimiz vardır. Beuys bu malzeme ile sanat yapmıştır. Ona göre vücudumuzdaki bu minik fosiller diğer fosillerle eko yapmaktadırlar. Bu varsayım bataklıklarla aramızdaki bir bağ olarak kabul edilebilir. Fosilleşme sistematiğine göre madde büyüyecek, ölecek, çürüyerek geriye fosilini bırakacaktır. Beuys ardışık olarak gerçekleşen prosesten oldukça etkilenmiş ve bu yöne dikkat çekebilmek için aksiyonunda bu malzemeye yer vermiştir.

---

[118] Caroline Tisdall, A.g.m.



Resim 32: J. Beuys, Şef, 1964

Aksiyon mekanının bir diğer yerinde ise 1.67 metre uzunluğunda yağ şeridi vardı. Köşedeki duvarın sağına ve soluna sanatçı yağ köşeleri inşa etmişti. Ritsel özellikler barındıran aksiyon sekiz saatte tamamlanmıştır. Sanatçıya göre bu aksiyon önemli bir ses parçasıydı. En çok tekrarlanan ses, gırtlaktan gelen ve geyik ile at sesine benzeyen 'öö' sesiydi. Beuys özellikle geyiklerin davranışları üzerine yoğunlaşıyordu. 'ÖÖ' sesi onun için vahşi doğanın içlerinden çıkagelen bir sesti. Geyikler özellikle çiftleşme dönemlerinde bataklıklara gidiyor ve çamurlar arasında yuvarlanarak kendilerini daha büyük göstermeye çalışıyorlardı. Beuys'da buralara gidip bu hayvanları gözlemleme fırsatı buluyordu. "Sanatçının çıkarmış olduğu bu ses, ilkel bir sesti ve geçmişle bugün arasında kurulan bir bağ aracıydı"[119]. Bu aksiyonun aslında eş zamanlı olarak New York'tan Robert Morris tarafından yürütülmesi planlanmıştı. Ancak 8 saat süresince sabredemeyen Morris yüzünden New York'taki bölümü gerçekleştirilememiştir. Sanatçının da dediği gibi bu gibi performanslar arkalarında bir teorem bulundururlar. *Burada akustik olarak taşıyıcılık yapan ses dalgası enerji taşıyıcısı olarak, anlamsal bir*

[119] http://www.walkerart.org/beuys/hyper/set_chief.html

bilgi eklemeden kullanılmıştır. Dalga hayvanlar âlemine ait bir sesi taşımaktadır. Ses dalgası formsuzdur ve ona biçimini verecek olanda anlamıdır[120]. Ses bilinçli bir şekilde hayvandan alınmıştır. Böylesi bir tavır insanoğlu dışındaki diğer varlıklarla iletişim kurma dürtüsü sonucunda ortaya çıkmıştır. Böylece diğer enerji üreten türlere yönelerek onların farklı yeteneklerini farkına varmak bizim algı düzeyimizi de genişletecektir. Caroline Tisdall, sanatçının bu işinden bahsederken "eğer düşünce sistemi üzerinde konumlandırılmış heykel kavrayışımızı genişletebilirsek, o zaman sesteki ve dildeki düşüncenin kendisi sanat haline dönüşür ve bu sefer biçimsiz ve anlam yüklenmemiş olan 'öö' sesi tam tersi bir forma kavuşur"[121], diyor.

Bu aksiyonda sanatçının keçeye sarılı olarak durması ve her iki ucunda da ölü yaban tavşanlarının bulunması, onu bir çeşit taşıyıcı dalga haline büründürmüştür. Ayrıca hiç hareket etmeden yerde uzanıyor olması ölümü çağrıştırmaktadır. Bu kadar uzun bir süre hiç kıpırdamadan keçeye sarılı olarak hissiz, boş, duygusuz ve ölüymüş taklidi yapıyor olmak, paniklememek için yoğun bir konsantrasyon gerektirmektedir. Sanatçı bu ve benzeri aksiyonlarının kendini radikal açıdan değiştirdiğini ve buradaki ölüm taklidinin bile gerçek bir ölüm aksiyonuna dönüştüğünü vurgulamaktadır. Uzun bir süre keçeye sarılı olarak kalan Beuys oldukça ısınmıştır. Isı öğesi şamanlarca da vazgeçilmez bir elemandır. Isıya dayanma insan-üstü bir duruma erişildiğinin kanıtıdır. Genellikle şaman esrimesini ısınmadan sonra sonuca bağlayabilir. Seansın bazı anlarında ısı yayma gibi güç ve yeteneklerin ortaya dökülmesi, şamanların esrime yoluyla eriştikleri yeni ikinci durumun gerçekliğini saptama ve kanıtlama zorunluluğundan ileri gelmektedir. Aksiyona ismini veren şef ile herkesin içinde bulunan bireysel şefe gönderme yapılıyordu. "Eğer kişi hür iradesini kullanacak olursa, kendi kendinin şefi olabilir"[122].

---

[120] A.g.m.
[121] A.g.m. Caroline Tisdall, *Joseph Beuys*, (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1979), 177
[122] Heiner Stachelhaus A.g.k., s. 134.

3.3.2.5- Yağ ve Keçe

Beuys'un heykellerinde kullandığı malzemeler arasında yağ ve keçeye de rastlanır. Yağ hareketli, hafif, yanıcı ve sıvıdır. Yağ ortam ısısına göre esneklik göstererek erir, sıvılaşarak akışkanlık kazanır ya da donarak katılaşır. Yağ, bal gibi yendiği takdirde vücutta enerjiye dönüştürülür. Yağın sarı bir rengi ve ısıda değişkenlik gösteren karakteristik bir özelliği vardır. Sanatçının işlerinde bu malzeme ısı aracılığıyla tamamıyla eritilebilir, soğutulabilir, bir araya toplanabilir ve forma sokulabilir. Bu niteliği ile Beuys'un heykel teoreminde yer alan yağ, "[...] kaotik yapıdan yani dolaylı enerji formundan biçime yönelen yapıdadır. Yağın sahip olduğu amorf kütle tıpkı balmumu gibi belirli bir ısıda erirken amorf karakterini korur ve esnekliği sayesinden dışarıdan gelen etkilerle de yeni formunu oluşturabilir"[123]. Buradaki yeniden biçimlendirilebilme özelliği sanatçı için önemlidir. İnsanoğlu da tıpkı yağ gibi kaotik yapılı düşünsel dünyasında yeniden biçimlenmelidir. O ancak yeniden doğumla yaralarını iyileştirebilir. İsteğe göre biçimlenen kaotik yapı, düşünsel olanın strüktüre geçişini ve Beuys'un heykel teoremini sembolize eder. Yağ aynı zamanda yanmış enerjidir. Düşünce üretirken bile enerji tüketiriz. Bu yüzden Beuys'un birçok işinde yağı destekleyen enerji deposu olan bataryalara ya da iletken metallere rastlarız. Ancak bu malzemeleri göz ardı edecek olursak sanatçının işi içerisindeki varlığı dahi yeterlidir. O, uçak kazasında şarapnel parçacıklarıyla yaralanarak iletkenliğini kazanmıştır. Beuys artık farklı dünyalar arasındaki iletişimi sağlayan modern şamandır. Sanatçı, bedeniyle heykel teoremini destekleyen elemanlar arasına yerleşmiştir.

Yağ ayrıca Beuys için akışkan bir süreçten varolan ve zamanla yaşam tarafından sertleştirilen unsurları yeniden biçimlendirmek için kullanılan bir malzemedir. Beuys'un yağ ve balmumu gibi katı durumdan akışkan duruma geçebilen malzemeleri seçmesinin sebebi sıcaklıklarının diğer insanlara ulaşmasını ve onları sağaltmasını istemesinden kaynaklanıyordu. Beuys'a göre içindeki şeyler (dışsal kültürel nesneler tarafından simgeleştirilebilen duygular ve tinsel gruplaşmalar) tümüyle farklı bir yere yerleştirilmeliydi. Sıcaklık hayatın sinonimi*, soğukluk ise ölümün

[123] A.g.k., s. 71.
* sinonim: eş anlamlı.

sinonimi olarak görülmeliydi. Beuys için hayat ısı, ısı enerji, enerji düşünce, düşünce ise plastik olandır. Sanatçı yarattığı mekanları köşelerde kullandığı yağ ile ortamı yanıltır ve yanılma sonucunda mekanın sınırları ortadan kalkmış olur. İllüzyona ait olan bu düşünce sistemi daha önceden de gördüğümüz gibi Berlin Duvarını 5 cm. büyültme fikrinde de mevcuttu. Böylece Beuys fiziksel sınırlamaları olan mekanlara müdahale etmektedir.

Sanatçı enerjiye ve ısıya olan ilgisi sonucunda yalıtkan bir malzeme olan keçeye de başvurmuştur. Keçe aracılığıyla da elde edilen sıcaklık, Beuys için aynı zamanda dönüşümünü sağlayan güçlü metaforik elemanlarındandır. Bu, çağdaş toplumun geçirmesi gereken hem ruhsal hem de fiziksel dönüşüm aracıdır. Keçe ve yağ malzemesi Beuys için sadece teoremini destekleyen elemanlar değildirler. Bu malzemeler her şeyden önce onun yaşama dönmesini sağlayanlardır. Tatarlara özgü metotlarla onu hayata döndürme çabaları içerisinde rol alan maddelerdir. Sanatçının yapıtlarında keçeyle ve yağla kaplananlar genellikle hasta olanı temsil etmektedir. Birçok aksiyonda Beuys kendini keçeye sarmaktadır. Bu tavır onun hem tatarlar tarafından kurtarılış sürecini, hem kendini hastasının yaralarını üzerine alan bir şaman olduğunu, hem de bir insan olarak yaralı toplumu sembolize ettiğini göstermektedir. Beuys'un şamanlarla olan ilişkisi sadece sağaltım metodu ile kısıtlı değildir. Onlarda zaman zaman keçe ve yağ kullanırlar. Tanrıların sembollerini keçeden yaparak içlerini iç yağıyla yağlayıp, evlerinin yakınlarına tavşan derisi gerilmiş ağaçlar dikerler.

3.3.2.6- At

At şamanlarca "Gücü, tahammülü, sadakati, arkadaşlığı, özgürlüğü, yolculuğu temsil eden, tehlikelerden koruyucu, türler arası ilişkiyi sağlama ve engelleri aşmaya yardımcı olan"[124] canlı olarak görülmektedir. Bunun yanı sıra şamanlarca esrimeyi sağlayan at, ruh göçürücü ölüm hayvanı olarak da bilinmektedir. Bu canlı, şamana sadece yeraltına yaptığı mistik yolculuklarında değil gökyüzüne çıkmasında da refakat eder. Ancak "Ata dayalı mitolojide yeraltına değil, ölüme ilişkin karakter ağır basar; at ölümün mitsel bir

[124] Shamanism working with Animal Spirits, http://www.geocities.com/rainforest/4076/index8.html

görüntüsüdür"[125]. At, şamanı ve ölüyü diğer dünyaya götürdüğü gibi erkekliğe girişteki bazı sırra erme törenlerinde de önemli yer tutar. Bu ve benzeri sırra erme törenlerinde kullanılan atın gerçek olması gerekmez. Kimi zaman ucu at başlı bir değnek, sırık, yakılan kır at kılları veya bir post da simgesel olarak atın yerini tutmaktadır. Bu malzemeler ile elde edilen simgesellik ruhun bedenden ayrılmasını ve şamanın mistik ölümünü barındırmaktadır.

3.3.2.6.1-İphigenie/Titus Andronicus

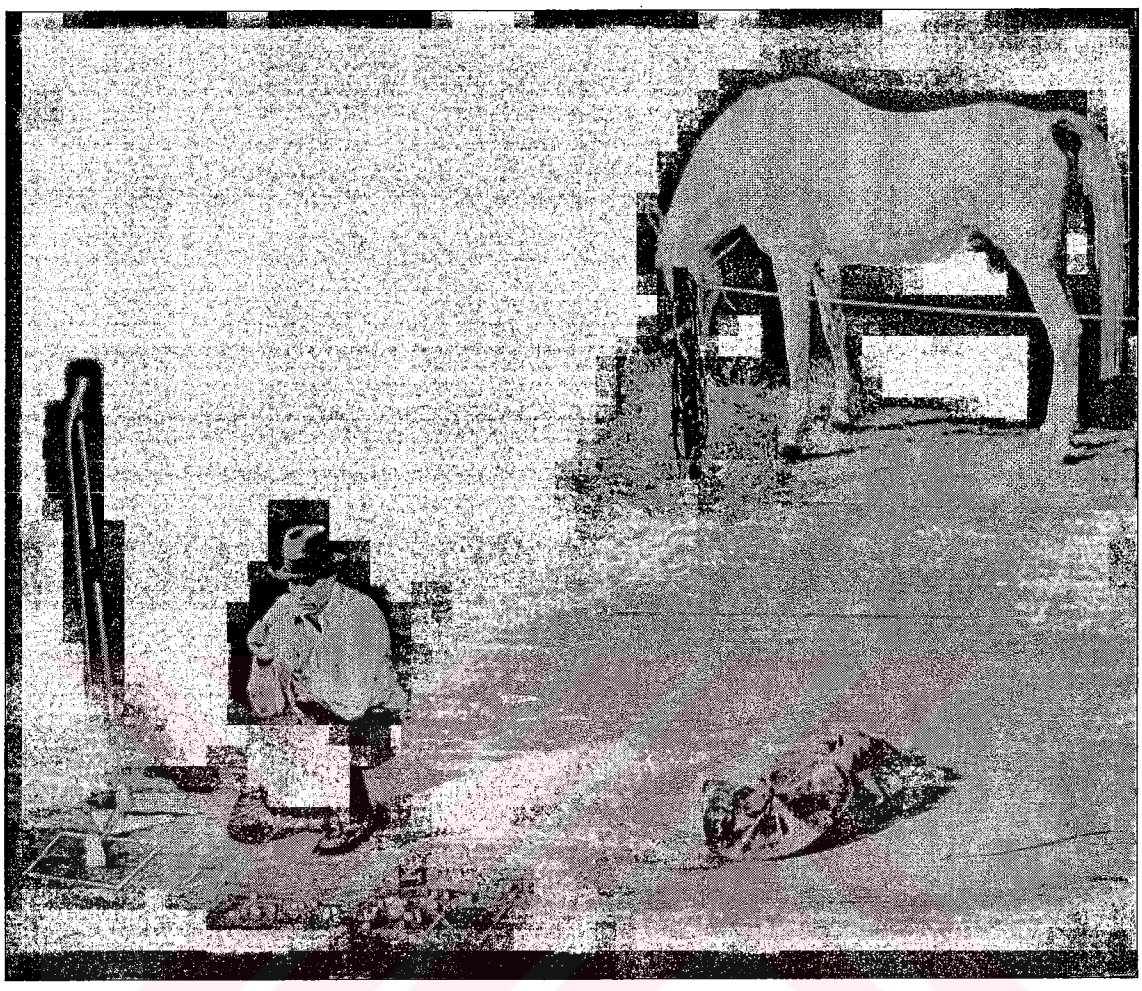
Beuys bu performansını 1969 senesinin Mayıs ayında Experimenta III Festivali, Frankfurt'ta gerçekleşmişti. Sanatçı İphigeneia/Titus Andronicus adlı performansı boyunca sahnede beyaz bir at kullanmıştır. At ip ile çevrilmiş bir alanın içinde duruyor ve otluyordu. "O, geçmişle bugün arasında kurulan bir bağ aracıydı"[126].

Beuys sahnede atın önünde yer almıştı. Yanında mikrofon, şeker ve margarin vardı. Kafasının üzerine büyük bir metal parçası olarak görünen müzik enstrümanı, zili yerleştirmişti. Metal sayesinde Beuys dönüştürücülüğüne işaret ediyordu. Ayrıca müzik enstrümanından çıkan ses dalgalarını taşıyıcı olarak kullanıyordu. Shakespeare'in Titus Andronicus'u ile Goethe'nin Iphigenia in Tauris'inden alıntıları sanki teypten dinletiliyormuş izlenimi yaratıyordu.

---

[125] Mircea Eliade, A.g.k., s. 508.

[126] http://www.walkerart.org/beuys/hyper/set_chief.html



Resim 33: J. Beuys, Iphigenie/Titus Andronicus, 1969.

Oyun yazarı olan Botho Strauss, performansın yoruma açık olduğundan bahsetmiştir. Strauss'a göre at, Beuys ve oyunlar arasındaki bir araç niteliğindedir. Her iki oyunun da dramatik bir yapısı vardır. Bu oyunlara barbarlık ve hükmetme isteği hâkimdir. At örneğini de verebileceğimiz gibi sanatçının bu performansı içerisinde şamanistik elemanlar barındırmaktadır. Beuys atı kullanarak esrime durumuna geçmektedir ve bu hayvanı tragedyalardaki ölüm teması ile bağ kurmak için kullanmaktadır. Beuys'da tıpkı şaman gibi olaylara müdahale ederek onları dönüştürmek ve düzeltmek isteği içerisindeydi. Bu iki oyunda da anlatıldığı üzere toplumda barbar özellikler sergilemektedir ve Beuys barbarlıkla parçalanmış toplumu kendi metoduyla birleştirmeye çalışmıştır.

Shakespeare Titus Andronicus'u tahminen 1589–90 civarında yazmış olduğu düşünülmektedir. Öç alma teması etrafında gelişen oyun Elizabeth çağı tiyatrosunun sık sık ele aldığı bir konudur. "Titus Andronicus Goth'lara karşı savaşlarında zafer kazanarak yurduna dönen Romalı bir komutandır"[127]. Titus Goth'lar kraliçesi Tamora'yı, oğullarını ve zenci aşığı Aaron'u da esir alarak beraberinde Roma'ya getirince ard arda işlenen cinayetlere sebebiyet vermiş olur. Oyunda sembolik olarak ortaya çıkan tabut, Titus'un savaşta yitirdiği 21 oğlunu temsil etmektedir. Ancak oyun içerisinde bu ölüler dışında da tam 13 cinayet işlenir. Bu katliamlar Tamora ve Titus aileleri arasındadır. Titus'un kızı olan Lavinia'ya tecavüz edilerek dili ve iki eli kesilir. Bunun yanı sıra ölü ruhu yatıştırmak için insan kurban etme ve insan etinden hazırlanan bir yemek sahnesine de yer verilmiştir. Kısacası bu oyun medenileşmemiş insanoğlunun davranışlarıyla doludur. Tüm barbarlığa rağmen bu oyunu ilginç kılan şey "insanların çektiği acıların ortaya konuluş biçimidir. Bu ıstırap doğallığa öykünmeyen, stilize bir biçimde canlandırıldığı taktirde, sahnedeki görüntü dinsel ayinleri anımsatan, dokunaklı bir tablolar dizisi oluşturur"[128].

Beuys'un bu performans içindeki rolünü daha iyi kavrayabilmemiz için Goethe'nin Iphigenia Tauris'te adlı yapıtından da kısaca bahsetmek gerekir. Euripides'in Iphigeneia Aulis'te ve Iphigeneia Tauris'te adlı iki Tragedyası vardır. Troya savaşına doğrudan egemen olan ve Goethe'ye konu olan Iphigeneia, Agamemnon ile Klytaimestra'nın kızıdır. Euripides'in tragedyasında Iphigeneia, Eubolia yarımadasının karşı limanı olan Aulis'te kurban edilir. Bir diğer söylenceye göre Iphigeneia kurban edilmek üzereyken tanrıça Artemis ona acır ve onun yerine bir geyik koyarak onun kurban edilmesini sağlar. Böylece Artemis Iphigeneia'yı kaçırarak Tauris'teki (yani bugünkü Kırım yarımadasında) tapınağında rahibe yapar. Iphigeneia'nın tapınaktaki görevi kıyıya çıkan yabancıları tanrıçaya kurban etmektir. Ancak bir gün iki yabancı çıkagelir, bunlar Orestes ve arkadaşı Pylades'tir. Çok geçmeden Orestes ve Iphigeneia kardeş olduklarını anlarlar ve yanlarına Delphoi'deki

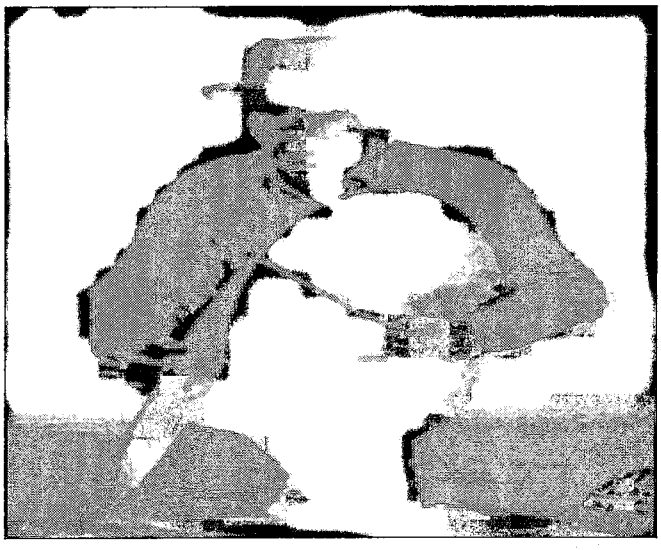
[127] URGAN Mina, Shakespeare ve Hamlet, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1984, s. 196.
[128] WELLS Stanley, Shakespeare Yazar ve Eserleri, Türkçesi: Cevza Sevgen, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, s. 38.

Apollon kâhininin isteği olan Artemis heykelini de alarak beraberce Tauris'ten kaçarlar. Goethe tarafından 1789 yılında yeniden kaleme alınan bu oyunda erdem, ahlak, ruh temizliği, saflık, gerçeklere bağlılık ilkelerine yer verilmiştir. Burada Iphigeneia sürgün edildiği barbar Kral Thoas'ın ülkesindeki yabancıların kurban edilmesi geleneğine iyi davranışları sayesinde son verdirir. Ancak Goethe'nin yeni yorumuna göre kardeşler Artemis heykelini çalmadan oradan ayrılırlar. Burada da gördüğümüz gibi Goethe mitolojik anlatımı olanı daha da insancıl kılarak bir üst düzeye çıkarmaya çalışmıştır. Iphigeneia ve Orestes'in yeni rolleri mitsel ve şimdiki zaman arasında bir köprü inşa etmiştir.



Resim 34: J. Beuys, Iphigenie/Titus Andronicus, 1969.

Beuys'da buradaki mitsel zaman ile günümüz arasında performansı aracılığıyla bağ kurmuş ve göstermiş olduğu bu şamanistik tavrında kendine yardımcı ruh olarak beyaz atı seçmiştir. Ancak Beuys ne üstü kapalı bir biçimde tekstlerden bahsediyor nede onları illüstre ediyordu. Aksine tekstlerle hareketlerini kısıtlamıyordu. Sanatçı oyunları akustik bir malzeme, bir hazır yapıt objesi olarak algılıyor ve kelimelerini tekrarlayarak metni kendi alanına çekiyordu. Bu kendiliğinden olan ve teatral olmayan bir şeydi. Beuys tiyatroya, geleneksel mekana ve edebi hayal gücüne müdahale ediyordu. Performansı boyunca Asyalı tapınak dansçılarının hareketlerini anımsatan simgesel el, kol ve baş hareketleri yapıyordu. Bu hareketler önceden tasarlanmaktan çok sezgisel ve anlık dışavurumlar olarak ortaya çıkıyordu. Bu ses, söz, söyleşme, dans, el, yüz ve bedensel tavırlar tiyatronun olduğu kadar şamanın da yardımcı öğeleri sayılmaktadırlar. Fakat Beuys teatrallikten çok şamanlığa yaklaşmaktadır. O, aynı şarkısını söyleyen bir şamanın, izleyicisi olan topluluk üzerinde hakimiyet kurması ve diğer taraftan da ruhlarla girdiği ilişkide onların etkisi altına girmesine benzer bir tablo çizmektedir.



Resim 35: J. Beuys, Iphigenie/Titus Andronicus, 1969.

Beuys performansındaki sahne hakimiyetini daha sonraları ata bırakmıştır. Hoparlörden çıkan sesler ideal arketipi andıran bir görüntüye odaklanmıştır. Sahne ikiye bölünmüştür. Boş taraf Titus'u simgelemektedir. Diğer tarafta ise büyüleyici beyaz bir at demirden bir tabakanın üzerinde durmaktadır. Metal zeminden ötürü atın yürüyüşleri vurgulanmaktadır. Beuys da aynı at gibi bembeyaz bir kürke bürünmüş ve kendini İphigeneia ile özdeşleştirmiştir. Ayrıca Beuys sahnenin önünde otururken elindeki tebeşiriyle etrafına diyagramlar çizmiş ve margarini ile şekeri zaman zaman Titus'un boş bölmesine serpiştirmiştir.

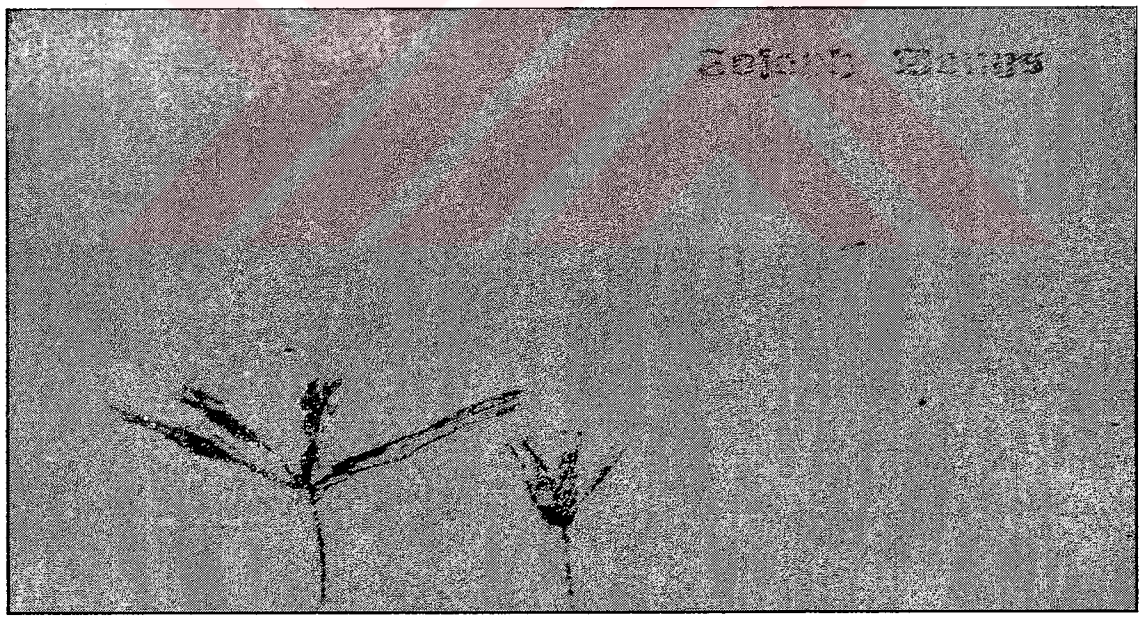
3.3.2.7- Bitki

13. ve 18.yy.lar arasında bütün Avrupa'da hayvan ve bitki davaları görülüyordu. Bu davalarla onlarda insanlar gibi yargılanıyorlardı. Hayvanlara bir avukat temin ediliyor ve davaya çağrılıyorlardı. Dava sonucunda alınan " [...] karar, hayvanların ve bitkilerin doğal yasayı izlemekle yetinen tanrı yaratıkları, insanların başlarına günahlarının cezası olarak gönderilmiş bela ya da bizzat kilise yetkisine doğrudan karşı koyan şeytanın araçları olarak yorumlanmalarına göre farklılık gösteriyordu"[129]. Oysaki zamanımızda biz modern insanlar için böylesi bir dava saçmalıklar ve garipliklerle doludur. Doğanın varlıkları olan hayvanlara ve bitkilere sanki tüzel kişiliklermiş gibi davranmak anormalliktir. Çünkü yalnızca tüzel kişilerin bir davayı hak eden varlıklar olduğunu düşünürüz. Doğanın bizim için hiçbir hukuksal değeri yoktur. Modern insanın doğaya karşı bu yaklaşım biçimi, doğa ile iletişim kabiliyetini kaybetmiş insanoğlunun

[129] Luc Ferry, Ekolojik Yeni Düzen, Türkçesi: Turhan Ilgaz, İstanbul, YKY., 2000, s. 12.

portresini çizmektedir. "Doğa artık bizimle konuşmamaktadır çünkü uzun zamandan beri ona bir ruh atfetmeyi ve onda gizli güçlerin barındığına inanmayı bıraktık"[130].

Beuys'un 7 Bin Meşe projesinden on yıl önce 1972 yılında, Southern California Law Review dergisinde Profesör Christopher D. Stone'nin "Ağaçların hukuksal bir statüsü olmalı mıdır?" başlıklı makalesi yayınlanmıştır. Stone bu makalesinde kendi deyişiyle, ormanlara, okyanuslara, ırmaklara ve çevrede doğal olarak adlandırılan tüm o nesnelere, hatta bütünüyle çevreye yasal haklar vermemiz gerektiğini vurgulamıştır. Hümanizm savına karşı çıkan bu önerme bugün dahi kimi hukukçular tarafından Fransa'da savunularak yeni bir doğa sözleşmesine başvurma zorunluluğu yaratmıştır. "[...]kurnazca yapılandırılmış olan bu hukuki yapı, doğanın eski çağlardaki kavrayışına dönüş lehindeki tartışılabilir felsefi bir tavır alışı gizlemektedir"[131]. Kendilerini gerçek anlamıyla postmodern sayan bu savın düşünürleri, hümanizm sonrasının filozof ve hukukçuları, doğa varlıklarının tüzel kişi statüsüne geri döndüğü modernlik öncesi bir dünya görüşüyle tuhaf bir duygu ve düşünce ortaklığı kurmuşlardır.



Resim 36: J. Beuys, Dianthus, 1945.

13–18.yüzyıllar arasındaki modernlik öncesi postmodernlik bizi hümanist bir hukuk görüsünden kozmik bir hukuk görüsüne geçmeye çağırmaktadır. Böylesi bir yaklaşım

[130] A.g.k., s. 16.
[131] A.g.k., s. 20

Beuys'un işlerinde de mevcuttur. Beuys'un bitkilerle örülü bir şehir oluşturma düşüncesi insan yararına olduğu kadar bu canlıları ön plana çıkarmada ve bu söylevi desteklemektedir. Sanatçının yapıtlarında birçok botanik referans bulmak mümkündür. Bitkiler ile tedavi ön plandadır. Beuys yapmış olduğu söyleşilerde her zaman doğa sorunlarına ve insanoğlunun çalışma alanlarındaki sıkıntılarına daha fazla dikkat çekmek istediğini belirtmiştir. Çünkü böylesi bir yaklaşımın insanlık için bir terapi biçimi oluşturacağını ve yeni jenerasyonlar için iyi bir aktivite olacağını vurgulamıştır. Proje sayesinde oluşturulan bu sembolik başlangıç ile insan ırkını sosyal yapı ve pozitivist bir gelecek umudu ile yeniden yapılandırmak mümkün olacaktır. Sanatçıya göre ağaçlar insanlardan daha anlayışlı varlıklardı. *Ona göre yapraklarını okşayan rüzgârda, acı çeken insanoğlunun özü esiyordu, ağaçlar bunu sezebiliyor ve acı çekiyordu. Onlar da, hayvanlar gibi mirastan yoksun bırakılmışlardı*[132]. Beuys projesi ile bu canlılara haklarını geri vermek istemişti. Bu sanatçının sosyal heykel fikrini gerçekleşmesi için temel payı oluşturuyordu. Sanatçı böylelikle şehir yaşamının kalitesini en üst düzeye çıkarmak istemişti. Ancak bunun için bir süreç gerekiyordu. Süreç için önerilen 'süper zaman'dı. "Bu zaman meşe ağaçlarının yaşam süresiyle ölçülüyor ve yaklaşık 800 yıla yakın bir zaman dilimini tanımlıyordu"[133]. Etkinlik kapsamında kullanılan ağaç, zaman konsepti içerisinde sürekli olarak yeniden oluşumu sembolize etmekteydi.

Sanatçının bitkilere karşı yaklaşımı, şamanizme ait bir ön okumasının olduğu fikrini ortaya çıkarmaktadır. Çünkü sanatçının bitkiler ile kurduğu bağ, şaman ile ağaç arasındaki etkileşimle benzerlik göstermektedir. Şaman kendinden geçmeye hazırlanırken ve bu esrime esnasında bugünkü insanlık durumunu ortadan kaldırıp geçici olarak başlangıçtaki durumu yeniden yakalamış olandır. O, törenleriyle, yitip gitmiş olan cennetlik durumuna yeniden kavuşandır.

Mitolojik bütünlüğün bağlamında cennetlik dönemini ele aldığımızda, o dönemde insanoğlunun bir köprü vasıtasıyla yeryüzünden gökyüzüne geçebildiğini görüyoruz. O dönemlerde öbür tarafa rahatça geçmek mümkündü çünkü ölüm henüz

[132] Heiner Stachelhaus A.g.k., s. 148.
[133] A.g.k., s. 149.

yoktu. Ancak bu durum ortadan kalktıktan sonra bu geçidi yalnızca bazı ruhlar, kahramanların bir kısmı ve şamanlar kullanır oldu.

Bu cennetlik anına dönüş tipik bir şamanlık tekniği gerektirmektedir. Burada önemli olan şamanın tören esnasında gökyüzüne çıktığına dair simgesel olarak bir köprü veya merdiven kurduğuna inanılmasıdır. "Bir kozmik kuşaktan diğerine örneğin yeryüzünden gökyüzüne ya da yeryüzünden yeraltına geçebilmek gerekmektedir. Evrende üst üste bulunan bu üç büyük katmanı aşabilen kişi şamandır"[134]. Bu katmanlar merkezlerinden geçen bir eksen vasıtasıyla birbirlerine bağlı olduklarından birinden ötekine geçilebilir. Bu eksen bir açıklıktan, bir delikten geçer. Tanrılar ve ölüler gibi esrime halindeki şamanın ruhu da göğe ve yeraltına yaptığı mistik yolculuklarında bu geçidi kullanır. Örneğin Türk Tatarlar gök kubbeyi bir çadır gibi tasarlamışlardır. "Samanyolu çadırın dikiş yeri, yıldızlar da ışığın gelmesi için açılan deliklerdir. Bu kozmik sistemin bir diğer eşi de insanların yaşadığı mikro kozmos da yerini alır"[135]. "Gök ile yer arasında ki bağlantıyı mümkün kılan bu Dünyanın Merkezinin bir başka mitsel imgesi de kozmik dağdır"[136]. Bir diğer mitsel imge olan evren ağacı da kozmik dağ simgeselliğinin tamamlayıcısıdır. "Her ikisi de evrenin ekseni kavramının geliştirilmiş birer mitsel ifadesidir"[137].

Kozmik ağaç aynı zamanda şamanın davulunun malzemesidir. Şaman ritüelde kayın ağacına tırmanırken aslında kozmik ağaca tırmanmaktadır. Kozmolojik olarak evren ağacı yeryüzünün ortasında bulunduğu yerden yükselir. Dalları gökyüzüne, kökleri yeraltına iner. Böylece ağaç üç evren bölgesini birbirine bağlar. "Kozmik ağaç sürekli yeniden doğuş halindeki evreni, kozmik canlılığın tükenmez kaynağını, kutsallığın en tipik ve yetkin şeklini temsil eder"[138]. Sırra erme seansında şaman, yer ile göğün bağlanmasını ip aracılığıyla gösterir. Ayrıca şamanlık seansı için dikilen törenlik kayın direklerini birbirine bağlayan ipe de köprü denmektedir. Bu seanslarda kullanılan davulunda şamanın simgesel olarak göğe çıkmakta kullandığı çok basamaklı şaman

[134] Mircea Eliade, A.g.k., s. 291.
[135] A.g.k., s. 292.
[136] A.g.k., s. 298.
[137] A.g.k., s. 302.
[138] A.g.k., s. 304.

ağacına benzetmek mümkün olabilir. Gerek kayın ağacına tırmanmak gerekse davulunu çalmak, şamanın Evren Ağacına yaklaştığının ve sonunda üzerine çıktığının ifadesidir. Şaman davulunun üzerine döktüğü alkol ile onu tekrardan canlandırır. Birçok kültürün geleneklerinde hayvan-biçimli mitsel ata, yeraltı dünyasında Evren ağacının köklerinde yaşar. Şaman davulun yeniden canlanmış olan derisiyle sürdürdüğü mistik ilişkiler sayesinde mitsel ata ile ilişki kurar ve zamanın yürürlükte olmadığı mitlerin köken ve başlangıcı oluşturduğu o durumun içine girmiş olur. Bu açıdan baktığımızda tüm sırra erme ritüellerinin öbür dünya ile bir köprü oluşturmak, düşüşten sonra insanlık durumunun karakteristik özelliği olan düzeyler arası kopukluğu ortadan kaldırma çabası olduğunu görürüz.

Bu bağlamda Beuys'un ağaç ile olan ilişkisi şamanınkiyle benzerlik göstermektedir. Şaman gibi Beuys'da bir bakıma hastasının acılarını üzerine alarak yaralarını iyileştirmeye çalışmaktadır. Onun hastası modern toplumdur. Beuys'da bu toplumun bir üyesi olarak edindiği hastalığı kendi yarası gibi kabullenerek onu sağaltır. O, gökten dünyaya uçak aracılığıyla düşen ve kendi acılarıyla birlikte toplumun acılarını da üstlenen modern bir şaman olarak yeniden doğmuştur. Beuys'un sanatı gösteriyor ki yaşamı ve yapıtları, mitler, bilim ve doğa ile iç içedir. Sanat tarihçisi olan Udo Kultermann, sanatçıyı modern toplumun şamanı olarak kabul etmektedir. Şaman ilkel toplumlarda sanatçı bir eğilime sahiptir. O, bireysel çıkarlarından vazgeçerek toplumun yararı için çalışır. Kultermann'a göre günümüz şamanı, teknolojiye ve kitle iletişim araçlarına hâkim olan ve bu araçlar ile yeni özgürlük arayışında olandır. Ona göre şaman hem malzeme hem de ruhani güçleri kombine edebilen bir figürdü. Şaman niteliklerine sahip olan sanatçı günümüz maddeciliğinde şamanın gelecektekini sembolize ettiğini düşünmektedir.

3.3.2.7.1- Lavanta Filtresi

Beuys'un bitkisel yağ kullanarak gerçekleştirdiği işlerinden biri Lavanta Filtresi'dir. Sanatçı bu işini 1961 senesinde gerçekleştirmiştir. Lavanta Filtresi adlı

işindeki filtrenin prensibi, 'bitkilerdeki sıcaklık prosesi' ile ilişkilendirilebilir"[139]. Lavanta yağı pamuktan yapılmış bir koniden filtre edilmektedir. Bu yağ bitkinin yapraklarından elde edilen bir yağdır ve buharlaşarak atmosfere karışmaktadır. Beuys'un bu işindeki sağaltım aracı filtrede bulunabilir. Eriyerek akıp donan yağ damlası oluşumu ve filtredeki gazlı bezin yan anlamı olan gözenekli, koruyucu ve emici bandaj bize sağaltımı çağrıştırmaktadır.

Yara ile kurulan bir diğer ilişki koklama yoluyla elde edilmiştir. Koklandığı taktirde lavanta yağının ferahlatıcı, mutluluk duygusu verici, uyku düzenleyici, stresi azaltıcı, spazm ve kasılmaları çözücü, Alzheimer hastalığında bunamaya karşı, öğrenmeyi hızlandırıcı ve matematik hesaplamalarda performans artırıcı etkileri belirlenmiştir. Bu yağın ayrıca yanıklar üzerinde de iyileştirici etkisi vardır. Bu yapıtı yorumlamak için lavanta yağının bilimsel olarak kanıtlanmış faydalarını ipucu olarak değerlendirmek gerekmektedir. Diğer birçok yapıtında da gördüğümüz gibi Beuys yine sağaltım için doğaya yönelmiştir. Lavanta Filtresi adlı işinde de biyofilik tavırlar sergileyen Beuys insanlığı iyileştirmek için doğadan esinlenmiştir. Ancak iyileştirme sadece doğaya yönelmekle mümkün değildir. Beuys'un burada başvurduğu bir diğer referansı Steiner'in teozofisidir."Filtreden geçme işlemi uçucu yağın arınmış tinsel yapıya ulaşmasını göstermektedir. Metaforik bir anlatım biçimi söz konusudur"[140]. Heykelin alt kısmında bulunan diğer bir filtre ise yağın dışarıya dağılmasını engeller ve böylece burada biriken yağ zamanla reçineye dönüşür. Bu sızma işlemi, filtre edilmiş olanın ikinci aşamasında yüzeyde oluşturduğu lekenin zamanla yayılımına kadar devam eder. Bu filtre işleminin bir diğer yönüdür. "Rafine edilmiş esans ile düşüncelerin insan yeteneklerinin diğer güç alanlarına kayması söz konusudur"[141].

---

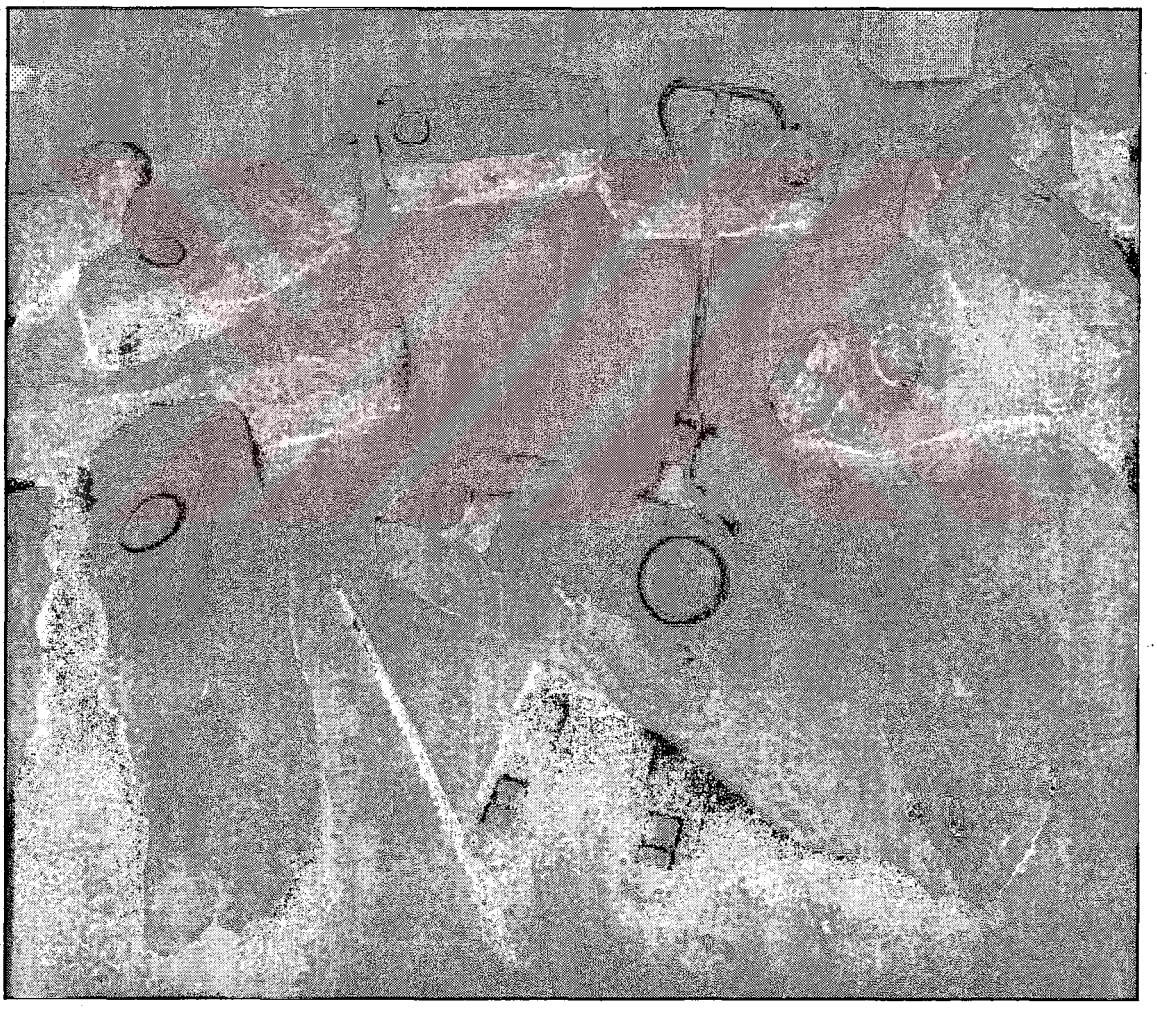
[139] Carin Kuoni, A.g.k., s. 123.
[140] A.g.k., s. 123.
[141] A.g.k., s. 123.



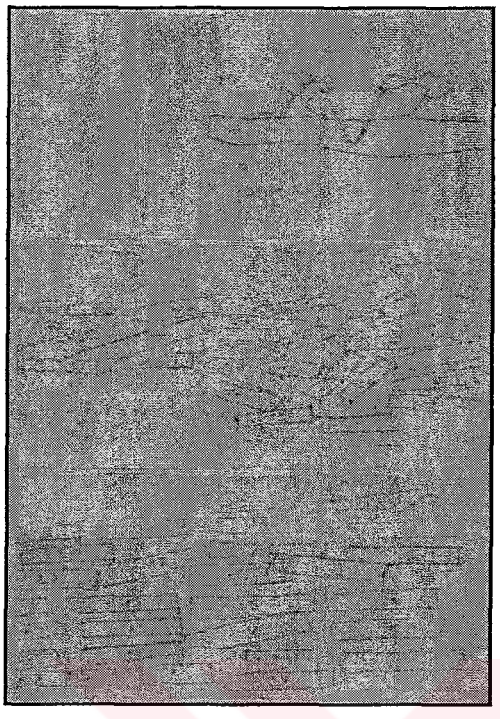
Resim 37: J. Beuys, Lavanta Filtresi, 1961.

Bu kılcal damarlarca gerçekleştirilen emilimden etkilenen bir esinlenmedir. Filtre ve infiltre işlemleri arasında zaman geçer: damlaların düşmesi arasında geçen zaman ve filtrenin içindeki sıvının yayılma zamanı. Bu işlemler sırasında bir koku da oluşmaktadır. Altta bulunan filtrenin içindeki yağın yüzde doksanı buharlaşır ve geriye sadece reçine çökeltilerini bırakır. Bu etere benzeyen yağ ile katı tereyağına benzeyen yağ arasındaki farklılıktır. Bir diğer fark da bu işlem sırasında yağın dışarı verdiği kokudur. İzlenen yolun kokusu her şeyin içine işlemiştir.

3.3.2.7.2- Yirminci Yüzyılın Sonu



Resim 38: J. Beuys, 20.yy ın Sonu, 1983.



Yerleştirme kil, keçe ve bazalt kolonlarından meydana gelmiştir. Sanatçının bu işi 7 Bin Meşe projesinin planlanması aşamasında ortaya çıkmıştır. Her bir bazalt taşı bir ağacın yanına yerleştirilecektir. Buradaki bazalt taşları kendi başlarına, büyümenin potansiyel sembolleri olarak görülebilirler. Her bir kaya parçasından bir koni biçimi kesilmiş ve oluşan boşluğun yeri kil ve keçe ile astarlanmıştır. Bu malzemeler ölü malzemeye iyice yerleştirilmişlerdir. Böylece sanatçının pekte hoşnut olmadığı 20.yy.ın sonuna doğru yeni yaşamların meydana gelmesi için bir imkân yaratılmıştır.

Resim 39: J. Beuys, 20.Yüzyılın Sonu, 1983–85.

3.3.2.7.3- Spülfeld Altenwerder Projesi

Sanatçı Bataklık Aksiyonu'nu gerçekleştirdikten 12 yıl sonra 1983 yılında Spülfeld Altenwerder projesini Elbe'de, Hamburg'un kuzey bölgesinde gerçekleştirmiştir. Altenwerden'de ki düzlükler Elbe'deki hava kirliliğinden ve Güney Denizi çamurundan ötürü oldukça kirlenmiş geniş bir alandı. Kirlilik oranı o kadar fazlalaşmıştı ki, yerleşim alanından geriye sadece kilise kalmıştı. Yerleşim bölgesindeki bu olumsuz gelişmeler üzerine Hamburg Şehri Sanat Yönetim Kurulu bu alanı kurtarabilmek için Beuys'a, Kamu Alanında Sanat Projesi adlı bir organizasyonu devretti. Beuys bu alanı kurtarabilmek için ağaç dikimine başlayarak bir bitki örtüsü oluşturmaya başladı. Sanatçının bilimsel bazlı görüşüne göre ağaçlar, toprağı toksik atıklarından arındıracak ve bu atıkların kaynak suyuna ulaşmasını engelleyecekti. Proje gerçekleştirildikten sonra sanatçı arazinin merkezine 20.yy.ın Sonu adlı işinden bazalt blokları yerleştirmek istemişti. Ancak projenin bu bölümü Hamburg belediye başkanı tarafından onaylanmadı.

3.3.2.7.4- 7000 Meşe

Sanatçının 7 Bin Meşe adlı projesi 1982 yılında gerçekleştirilmiştir. 7 Bin Meşe Kassel, Almanya'da gerçekleştirilen Documenta 7 Uluslararası Sanat Sergisi'nde başlamıştır. Proje kapsamında 7 bin meşe ağacının dikimi planlanmıştı. Beuys'un tasarısına göre her bir meşe ağacı, yüksekliği hemen hemen 1.20 metre civarını bulan kolon biçimindeki bazalt taşları ile birlikte dikilecekti. Projenin giderleri bağış karşılığında ödenecek, bunun karşılığında her bağış yapana, sanatçının imzasını taşıyan 'ağaç diploma' sertifikası verilecekti. Ancak olaylar Beuys'un beklentisinin dışında gelişmişti. Proje için yeterli bağışı toplanamamıştı. Araba sahipleri park yerlerini kaybetmekten korkarken diğerleri ise fazlasıyla büyüyeceklerini düşündükleri ağaçların gaz ve elektrik hatlarına zarar vereceğinden korkuyorlardı. Aynı yıl " [...] sanatçı dikim için 7 bin bazalt bloğunu Kassel'e yığdığında, şehrin sakinleri bu olayı şehrin tarihi dokusuna yapılmış bir saygısızlık olarak nitelendirip protesto etmişlerdi"[142]. Ne yazık ki böyle bir tepki, Beuys'un 'ekolojik simge' önerisinin tam olarak anlaşılmadığını gösteriyordu. Sanatçının insanlığı modernlik öncesi duruma daveti reddedilmişti.



Resim 40: J. Beuys, 7000 Meşe, 1982.

[142] Heiner Stachelhaus, A.g.k., s.148.

Tüm olumsuz tepkilere rağmen, nihayet proje yürürlüğe konuldu. Beuys 1986 senesinde yaşamını yitirdiğinde ancak 5500 meşe dikimini gerçekleştirebilmişti. Daha sonra bu sayı 6100'e ve nihayet oğlu Eva Beuys'un girişimleri ve yardımcı kuruluşların etkinlikleri ile 1987 senesinde, -Documenta 8'in açılışında- 7 bin ağaç dikimi ile sonuçlanmıştır. Ancak sanatçının ölümünden sonra tamamlanan bu proje, Beuys için sadece bir başlangıç noktasıydı.

Ona göre "İlk olarak Kassel'de gerçekleştirilen bu etkinlik dünyanın dört bir köşesine yayılmalı, çevresel ve sosyal açıdan yenilikçi tutumla değişimi başlatan global bir misyona bürünmeliydi"[143]. Bu anlayış ile Beuys'a destek veren Dia Sanat Kuruluşu bazalt taşıyla eşleştirilmiş ağaçlar dikmeye devam etmiştir. 1988 tarihinde gerçekleştirdiği etkinlikte meşe ağacı dışında, amerikan ağacı ve ıhlamur ağacı gibi diğer ağaç çeşitlerini de kullanmışlardır.



Resim 41: J. Beuys, 7000 Meşe, 1982.



Resim 42: J. Beuys, 7000 Meşe, 1982.

Dia Sanat Kuruluşu'nun yanı sıra özel kuruluşlarca ve bireysel çabalarla gerçekleştirilen birçok aktivite, bu projenin günümüze kadar ulaşmasını ve sürekli olarak kendisini yenilemesini sağlamıştır. Artık "Kassel merkezli olmak üzere birçok yerde yıllarca büyüyecek 'ekolojik heykeller' oluşturulmuştu"[144].

Sanatçı, Lynne Cooke ile yaptığı söyleşi sırasında bu projenin sadece biyosferik açıdan önemli olmadığını, bu yolla ekolojik bilincimizin de giderek artacağını, çünkü

[143] Dia Art Foundation, http://www.diacenter.org/ltproj/7000/, 1995–2004
[144] Heiner Stachelhaus, A.g.k., s.148.

insanların bitki dikimine asla son vermeyeceklerini düşündüğünü ifade etmiştir. Sanatçı kendisiyle yapılan bir röportajda 7000 sayısının önemini de vurgulamıştır. 7 sayısına birçok gelenekte rastlanır. Bu sayı özellikle şamanlarca kutsal olarak bilinir. Şamanlara göre doğada yedi katlı bir titreşim planı vardır. Bu yapının içindeki her unsur bir varlık planına karşılık gelmektedir. Duyuların algılayabildiği sadece bunlardan dördüdür. Steiner'in da açıkladığı gibi mineral âlem, bitkisel âlem, hayvansal âlem ve benlik. Ancak bunların dışında üç evrim basmağı daha mevcuttur. Bunlar farklı medeniyetlerde farklı isimlerle anılsa da yapılacak olan bir genelleme sonucunda Yarı Tanrılar, Tanrılar ve Gezegensel Ruhlar adları altında toparlanabilirler. Ancak sanatçının 7000 meşe seçiminin tek açıklaması şamanistik tavrı ile kısıtlanamaz.

Beuys projedeki ağaç sayısını belirlerken 7 adet bitki dikiminin oldukça eski bir kural olduğunu ve Amerika ile İngiltere'de Seven Oaks isminde yerleşim alanları bulunduğunu sözlerine eklemiştir. *Doğal olarak yedi sayısı, 7. Documenta ile de ilişkilendirilebilir. Sanatçı işine başlarken yedi adet meşe dikimini düşünmüş fakat yedi meşenin olsa olsa sadece dekoratif bir görünüme yol açacağını, 17 ya da 70 adedinin de yeterli olmayacağı kanısına varmıştır. 700 meşe ise, tüm şehri orman görümüne büründürmek için halen daha yetersiz kalmaktadır*[145]. Ancak 7000 meşe sanatçı için bir başlangıcı ifade edebilecek kadar güçlüdür.

Proje üç sene içerisinde gözle görülebilir bir fark yaratmış ve değişken zaman içinde yaratmış olduğu gücü, fark edilebilir bir şekilde ortaya koymuştur. Beuys'a göre başlatmış olduğu 7000 meşe dikimi aynı zamanda bir heykeldir. Bu heykel insanların günlük yaşamlarına göndermede bulunmaktadır. Bu özellik sanatçının sosyal heykel düşüncesinin temel yapı taşlarından birini oluşturmaktadır.

Proje için seçilen meşenin diğer ağaçlar içerisinde yavaş büyüyenlerin ve sert odunsuların grubuna dahil olması sanatçının bilinçli seçimine dikkat çekiyordu. Meşe ağacı derin ve saçak kök sistemi ile yağış sularını yeraltına indirerek erozyonu önlediği gibi yeraltı sularının ve kaynakların beslenmesini de sağlamaktadır.

---

[145] Carin Kuoni, A.g.k., s. 111.



Resim 43: J. Beuys, 7000 Meşe, 1982.

Meşe yaprakları aracılığıyla da zengin mikro organizma oluşumuna destek olmaktadır. Bu özelliklerinden ötürü Beuys meşe ağacının, gelecekte ekolojik, ekonomik ve biyolojik zenginlik sağlayacağını düşünürken ağacı her zaman bir heykel formu olarak gördüğünü de belirtmiştir.

Bu projede de görüldüğü gibi sanatçı, bitkiler ile gerçekleştirdiği işlerine referans olarak şamanların ağaç ile olan ilişkisini göstermişti. Şamanlarda ağaç dikme ve kutsal orman yaratma oldukça yaygındır. Ağaçlar etrafında yapılan ayinlerde şaman ağaca demirler çakar ve ağaçla kendi yaşamı arasında bir ilişki kurar. Bunun yanı sıra antik kültürlerde ağaç evrenin, yasanın ve canlılığın sembollerindendir. Bu ağaç gökyüzü (tanrılar ve ruhlar) yeryüzü (insanlar) ve yeraltı (ölülerin dünyası) arasındaki bağdır. Dikey olarak sembolize edilir ve direkt olarak Tanrının kişiselleştirilmesi ile ilişkilendirilir. Bu kozmik Ağaç her şeyden önce canlılığın ve verimliliğin kaynağıdır. Periyodik olarak kendini yenilemesi ile ağaç canlılığın kutsal gücünü temsil etmektedir.

Döngüselliği aracılığıyla tekrar doğuma ve canlılığa işaret ettiği gibi bazı türlerinin mevsimsel değişimlere uğramadığından dolayı Kozmik Yasayı ve onun cisimleşmesini de sembolize eder.

7000 Meşe projesinin diğer elemanı olan bazalt taşı da bilinçli seçimin sembollerindendir. Sanatçı bir başlangıç olarak gördüğü bu etkinliği gerçekleştirirken, kullandığı bazalt taşlarını bir işaretleme biçimi olarak kabul etmiştir. Beuys, sert bir yapıya sahip olan ve yavaş büyüyen meşe ağacının görselliğini güçlendirmek için, bazalt taşlarını ağaçların yanlarına eklemiştir. Geçmişten beri sürekli bir devinim içinde olan bu taş bir çeşit zaman göstergesi olarak da algılanabilir. Her ne kadar bazı inanışlara göre taşın bir ruhu olsa dahi taşın fiziksel olarak büyüyemediği ortadadır. Ancak her yıl ağaçların nasıl geliştiklerini fark etmemize yardımcı olabilirler. Bu durumda taşlar sadece birer stabil öğe olarak bulunmaktadırlar. Ağaçlar ilk dikildiklerinde taşlar ağaçlardan çok daha büyüktü, daha sonra ağaçlar büyüyüp taşlar ağaçların yanında birer cüce gibi kalmışlardır.

Bazalt taşları aktifliğini kaybetmiş volkan kraterlerinde bulunabilmektedir. Yerkürede, ergimiş magmanın soğuması ve katılaşması ile oluşan magmatik kayaç türleri yerkürenin katı haldeki kısımlarının büyük bölümünü oluşturur. Volkanik faaliyetler bir ya da birden fazla mineralin doğal olarak bir araya gelmesinden oluşan kayaçları ve lavları üretirler. Bu kayaçlara örnek olarak en sık rastlananlardan biri de bazalttır. Bazaltı meydana getiren lav soğuyunca çok kenarlı sütunlara ayrılabilmektedir. Bazalt taşının günümüzde ısı depolama malzemesi olarak kullanımı yaygındır. Bu taş ısıyı uzun süre koruyabildiği ve iletebildiği için tercih edilmektedir. Ayrıca bazalt taşından döşeme taşı olarak da yararlanılmaktadır.

"Taşlar burada doğal soğuma işlemi sayesinde 5–8 köşeli prizmatik ve kristale benzer bir forma bürünmektedirler"[146]. Volkanlardaki ısının soğuması sonucunda bugünkü şekline bürünen bazalt taşını, Beuys'un heykel kavramı içerisinde konumlandırabiliriz. Her bir ağaç ve bazalt taşı yapısını başlı başına bir yapıt ve aynı zamanda birbirini bütünleyen ve daha büyük bir tasarının parçalarını oluşturan

[146] http://www.diacenter.org/ltproj/7000/essay.html

elemanlar olarak algılayabiliriz. Bu yapıtın yapı taşlarında hayat vardır. Canlılık ilerleyen zaman ile varlığını sürdürmekte ve kristal kütlesini, şeklini, boyutunu ve ağırlığını korumaktadır.

Sanatçı bu iki elemanı yan yana koyarak oluşturduğu anıtın oranlarının bir daha asla ilk biçimi gibi olamayacağının farkındadır. Kaya ve ağaçların oluşturduğu bu bütünlük, ister istemez Steiner'in fiziksel ve ruhsal bedenine gönderme yapıldığını sezdirmektedir. "Özellikle ilk dikildiklerinde 6–7 yaşları civarında olan ağaçlara hükmedermişçesine bir yapıya sahip olan bazalt taşlarının birkaç yıl sonra dengeleneceğini ve ileriki yıllarda da ağacın boyutlarının yanında ek bir ilaveymiş gibi kalacağı hesaplanmıştır"[147].

7000 meşe projesi sanat yapmak isteyen herkese bir fırsat olarak görülmüştür. Sanatçı ağaçların sadece kuşlar ve böceklerin evleri olmadığını bunun yanı sıra insanlar için bir sanat objesi biçimini alabileceğini de göstermiştir. Ayrıca bu yolla sanatçı kendi kuramı olan, insanlara sanat yapmak için birleşik bir efor sarf etme anlayışının gerekliliğinden bahsetmiş olur. Sanatçının amacı insanlara, sanatın sadece resim yapmak olmadığını ve müzelerle kısıtlanamayacağını göstermektir.

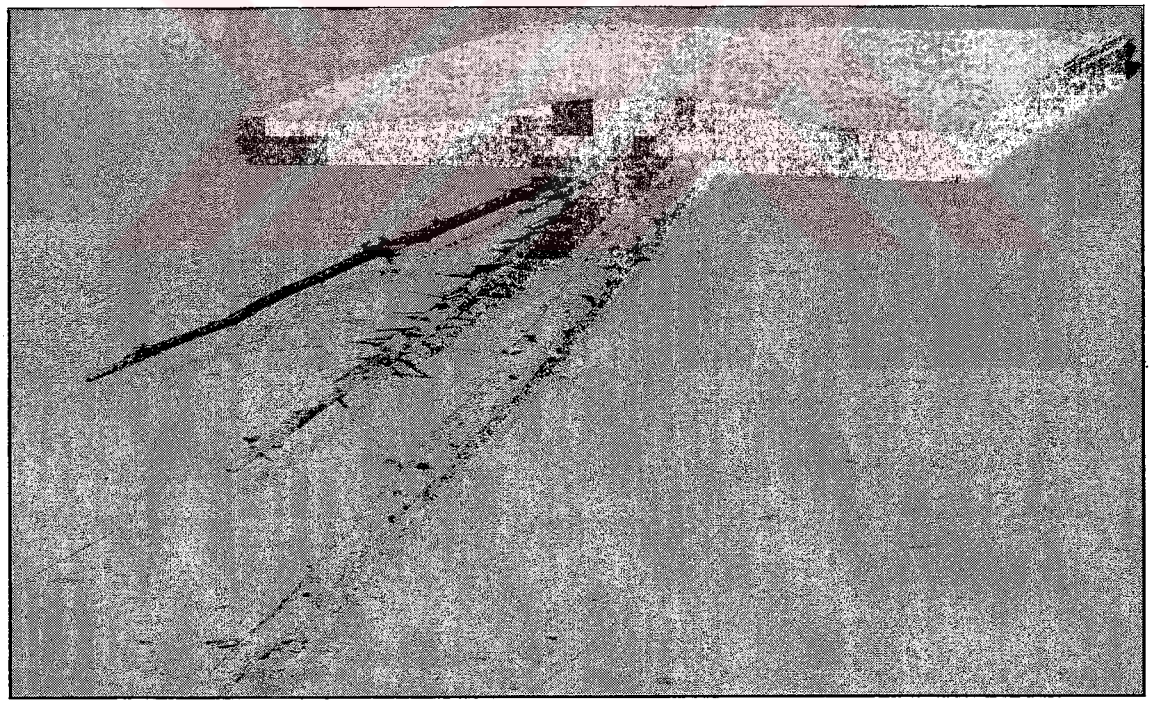
Beuys için sanat her yerde, bir sokak köşesinde bile yapılabilir. Bu sayesinde insanların, beraber çalıştığı taktirde projenin büyüklüğünün bir öneminin kalmadığı ve dünyamıza şekil vermek için gerekli güce ve sorumluluğa sahip olduğu hissi ağır basmaktadır. Beuys' a göre, bugün ayakta olan ağaçlar herkesin sanatçı olduğunu bir kanıtıdır. Ağaçları diken kişiler, ağaçlarda anıları olan kişiler, ağaçların yanından geçen kişiler ve ağaçların ne kadar değiştiklerini fark eden kişiler, birer sanatçıdır. Herkes kendi dünyasını oluşturmak için sorumluluk alır. Bu bağlamda dikilen her ağaç hayatın içindendir ve bir sanat yapıtıdır. Ağacı dikme işlemi bir sanattır. Ağaç sanattır. Hayatımıza olan dokunuşuyla yarattığı etki bir sanattır. Ağaçla kurduğumuz ilişki bir sanattır.

---

[147] A.g.m.

3.3.2.7.5- Kar Yağışı

Sanatçı Kar yağışı adlı işini 1965 senesinde gerçekleştirmiştir. Beuys bu işinde 1943 yılına, uçağının Ruslar tarafından vurulduğu o ana göndermede bulunuyor olabilir. Beklide Tatarların Beuys'u iyileştirmek için vücudunu yağ ile ovup yalıtıcı keçeye sardıkları anı anımsıyordur. İzleyiciyi bu bakış açısına sürükleyen, sanatçının işinde keçeye sarılmış üç adet çam gövdesi bulunmasıdır. Beuys kendini bu dallarla özdeşleştiriyor olabilir. Buradaki ağaç gövdeleri tıpkı Beuys'un uçak kazası sonrasındaki hali gibi yaralı ve çürümeye yüz tutmuştur. "Dallar keçeye sarılı bir şekilde yere dikey olarak değil yatay olarak konulmuştur. Yatay duran dallar doğadaki yapısından farklıdır"[148]. Genelleme yapacak olursak, doğal ortamında yatay olarak duran dal, cansızlığın belirtisidir. Ancak Beuys'un işi içerisinde dalların keçeye sarılmış olması bu dalları iyileştirme ya da tekrardan hayata döndürme adına yapılmış bir müdahaleden bahsetmektedir. Gövde aynı insanın yapması gerektiği gibi keçede depolanmış enerjiyi kendi yararına kullanmalı ve enerji transferini gerçekleştirmelidir.



Resim 44: J. Beuys, Kar Yağışı, 1965.

[148] Hans Dieter Huber, The Artwork as a System and its Aesthetic Experience/Remarks on the Art of Joseph Beuys, http://www.hgb-leipzig.de/ARTNINE/huber/writings/beuyse.html

3.3.2.7.6- Vitex Agnus Castus

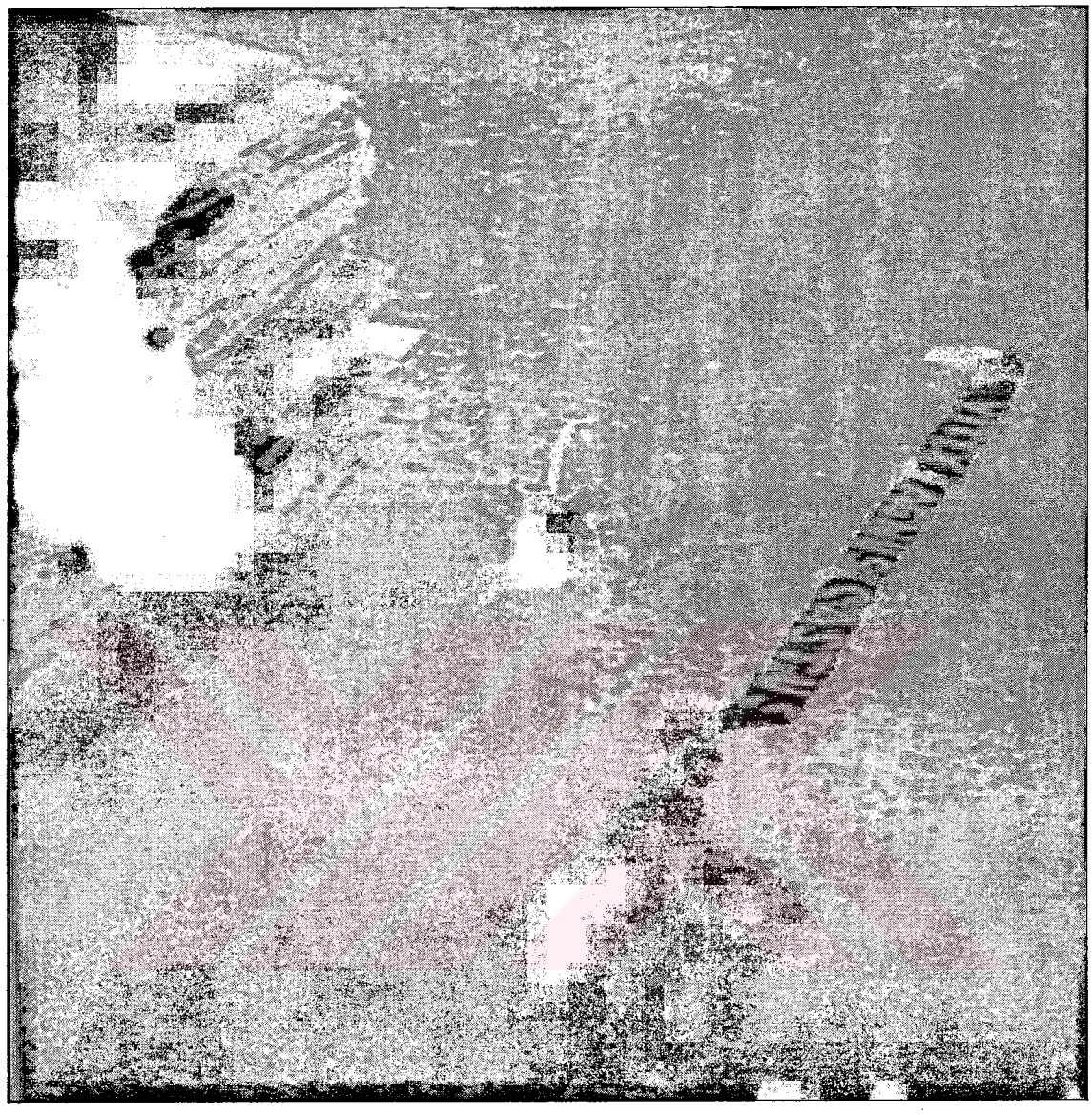
Sanatçı bu aksiyonunu 1972 yılının Haziran ayında Naples'deki Modern Art Agency Gallery'de gerçekleştirmiştir. Bu aksiyondan bahsetmeden önce Beuys'un sembolik elemanlarından biri olan bakır malzemesi hakkında ön bilgi vermek gerekmektedir. Beuys için keçe, bal ve yağ elemanları dışında ısı kavramıyla ilişkili bakır ve demir de vardır. Sanatçının özellikle bu aksiyonunda bakırı kullanması iletken yapısına ve taşıyıcılığına dikkat çekmektedir.

Beuys bu materyal ile arasında bir bağ kurmuştur. Daha önce de belirttiğim gibi sanatçı kendisini tıpkı bakır gibi, bir iletken olarak tanımlamıştır. Ancak sanatçı edindiği bu biyolojik özelliğini düşünsel boyuta da taşımıştır. Özellikle bu aksiyondaki rolüyle bakır ve demir, ısı kavramının fiziksel yapısına göndermede bulunmaktan çok, manevi yapısı ile ilişki kurmaktadır. Her iki malzeme de duygusal ve psikolojik alana hitap etmektedir. Buradaki enerji transferi duygu alanıyla ilişkilidir. Bunun yanı sıra sanatçı, demir ve bakırın fiziksel yapılarına etki ederek, anlam farklılıkları yaratmaya çalışmıştır. Örneğin bakır iyi bir elektrik ve ısı iletkeni olmasına rağmen, sanatçının onu keçenin yalıtkanlığı ile birleştirmesi sonucunda, bakır hızlı bir enerji transformatörü olur ve direncini kaybeder.

Diğer yandan demirin özellikleri bakıra oranla daha çok pasiflik göstermektedir. Bu sebeple demir, kuvvetinden ve direncinden ötürü geniş yapılarda ve malzeme yapımında aranan bir metaldir. Sanatçı işlerinde bu iki malzemeye sık sık yer verir. Örneğin İstasyon (Tramvay Durağı) adlı işi tamamen demirden yapılmıştır ve Fond II' deki devasal bateriler bakırdandır.

Beuys'un demir ve bakır malzemelerini kullandığı Vitex Agnus Castus adlı aksiyonu dört saat sürmüştür. "Bu süre zarfında sanatçı yerde yatarak yağ ile kaplanmış parmaklarını yanındaki bakır ve demir levhaya sürtmüştür"[149]. Bu levhaların arasına taş bir blok yerleştirilmiştir. Beuys başından hiç çıkarmadığı keçe şapkasının ucuna da

[149] Lynne Cooke, Joseph Beuys, http://www.diachelsea.org/exhibs/beuys/arena/essay.html



Resim 45: J. Beuys, Vitex Agnus Castus, 1972.

Vitex Agnus Castus ağacından alınmış bir dal yerleştirilmişti. Beuys arkasına üzerinde ağacın Latince isminin yazılı olduğu kobalt bir şerit bağlamıştır.

Aksiyona ismini veren bu bitki Akdeniz bölgesinde Hayıt ağacı olarak bilinir. Antik çağlarda bu bitki Romalılarda ve Yunanlılarda tanrıça Ceres'e sunulan adak için kullanılırdı. Tanrıça'nın ilk tapınakları bu ağacın büyüdüğü yerlere yapılmıştı. Yaprakları kimi zaman yatak için kullanılırken kimi zaman cinsel gücü arttırıcı bir ilacın yapımında kullanılmıştı.

Bu bilgilerden yola çıkarak sanatçının aksiyonu boyunca bu "[...]bitkiyi kobaltın soğukluğu ve sülfatın rengi ile kombine etmesi ve dişinin sembolü olan bakıra dokunması, erkeğin enerji işlemindeki aktivatör rolünü ortaya koymak istemesinden kaynaklandığı görüşüne varırız"[150].

Caroline Tisdall'a göre Beuys burada dişiliği sembolize eden bakır ile kontak kurarak yapıtta dişinin ve erkeğin farklılıkları ön plana çıkarmıştır. Sanatçı aksiyonunda erkeği sembolize eden elemana daha çok zihinsel güçler atfetmiş, statikliğini ve sertliğini ön plana çıkarmıştır. Dişi objeyi ise daha çok ruhsal zenginliği ile betimlemiştir. Ancak her iki eleman da aksiyon içerisindeki aktif ve potansiyel yapılarını korumuşlardır. Beuys'a göre dişi elementi her alanda erkek elementine göre daha çok beceri göstermektedir. Sanatçıya göre dişi olan daha cesur ve yeteneklidir. Bunun temelinde dişilerin doğurganlıkları ve yeni bir canlıyı dünyaya getirebilme yetenekleri vardır. Ayrıca Beuys aksiyonda kullanılan bateri aracılığıyla aktivite gösteren insanoğlunun rolüne işaret etmiştir. Enerji dişi ve erkek olan iki kutuptan akarak kendini gösteriyordu. Bu düzenlemeyi heykel olarak algılamak kimi zaman zorlaşmaktadır çünkü sanatçı burada çok fazla özgün eleman kullanmıştır. Beuys'un özgünlüğü, kullanım metoduyla işin etrafını bir koza gibi sarmıştır. Bu işte sanatçının iç dünyasının dışavurumu gözlemlenmektedir.

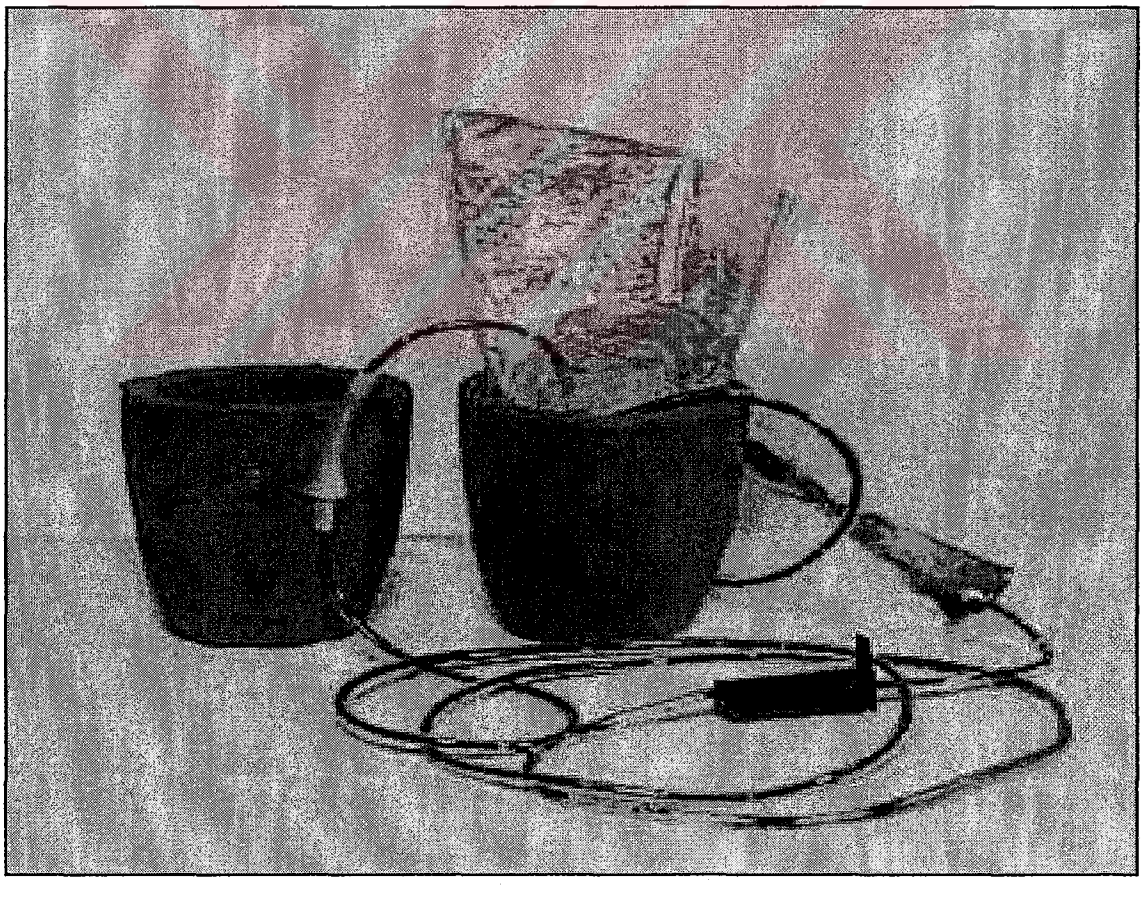
3.3.2.7.7- Alarm II

Sanatçının Alarm II adlı çalışması, Vitex Agnus Castus adlı aksiyonunda olduğu gibi organik yaşam formlarına pek fazla yer vermemesine rağmen yine de doğaya gönderme yaptığı işlerindendir. Sanatçı bu işinde beş elemana yer vermiştir. Bunlardan ikisi karışım kaplarıdır. Tarçın kırmızısı pigmenti ile boyanmış karışım kapları bronz dökümü içindir. Yan yana duran bu kaplardan sağ taraftakinin içinde infüzyon seti vardır. Serum torbasının içinde mavi bakır sülfat ile bir çeşit deniz kabuklusu olarak bilinen Jacob's Shell vardır. Garip bir simya düzenlemesini andıran bu yapıt, izleyicisi ile bağ kurmakta zorlanır.

---

[150] A.g.m.

Ancak kullanılan malzemelerin günlük yaşamdaki kullanım alanlarından yola çıkarak iş hakkında fikir sahibi olabiliriz. Örneğin buradaki serum setine baktığımızda bu malzemenin çoğunlukla hastanelerde kullanıldığını anımsarız. Özellikle büyük kazalar sonucunda hastaya takılarak sıvı takviyesi sağladığını ve yaşam kurtarıcı bir araç olduğunu aklımıza getirebiliriz. Kan dolaşımı insan yaşamı için zorunlu olan faaliyetlerimizdendir. Eldeki bu veriler aracılığıyla Beuys'un yine bir sağaltım metodu önerdiğini saptarız. Ancak buradaki iyileştirme çabaları doğrudan insan dışı bir canlı formuna yönelmiştir. Beuys bu sefer yaralı olanı, deniz kabuklusu olarak göstermektedir. Sanatçı bu saptamasında da oldukça haklıdır. Bu kabuk doğal şartlarda içinde canlısını barındırır. Dolayısıyla bu işte canlılığın sembolü olarak kullanılan malzeme kap içindeki kabuktur. Bu kabuklu denizlerdeki kirlilik yüzünden en çok etkilenen canlılar arasındadır.



Resim 46: J. Beuys, Alarm II, 1989.

Çünkü yaşaması için temiz suya ihtiyacı vardır. Aynı canlı, toksik maddeleri toplar ve bu metalleri toksit özelliğinden arındırarak ekolojik sistemde büyük bir görev üstlenmiş olur.

Buradaki bir diğer eleman olan bakır sülfat ise oldukça zehirlidir. "Sülfat bakteri ve plankton gibi tüm mikro organizmaları öldürür. Kabuktaki canlıda bu kimyasal tarafından öldürülmüştür"[151].

Karışım kapları ise endüstriyeldir. Yani canlının hayatına insan müdahalesi söz konusudur. Bu malzeme madenleri eritme ve rafine etmede kullanılır. Karışım kapları inorganik bir dünyaya ait olmasına rağmen iş içerisinde sanat elemanı haline dönüştürülmüştür. Çünkü bu malzemenin fonksiyonu sanatçının heykel düşüncesiyle paralellik kurmaktadır. Kaplar modellemede kullanılır ve şekilsiz metallere döküm ve soğutma işlemleri aracılığıyla stabile bir konum kazandırırlar.

Yeniden biçimlendirme kaostan –forma prensibi Beuys'un diğer yapıtlarında da mevcuttur. Bu kapların boyası olarak kullanılan kırmızı renk ise burada gerçekleştirilen işleme aktiflik, canlılık katmaktadır. Ayrıca sağ taraftaki kap ve içindeki malzemeleri kalp organının fonksiyonunu anımsatmaktadır. Plastik tüp kan dolaşımını sembolize eder. Fakat organizmanın tehlike içerisinde olduğu son derece belirgindir. Çünkü alıcı olan kabuk işlevini gerçekleştirememektedir. Bunun nedeni de kimyasallar aracılığıyla öldürülmüş olmasıdır. Dolaşımını gerçekleştiremeyen kan, pıhtılaşarak fonksiyonunu yitirmiştir. Böylesi bir durum alarm vermektedir.

[151] Hans Dieter Huber. A.g.m.

4- RUDOLF STEİNER VE ŞAMANİZMİN BEUYS'UN BİYOFİLİK İŞLERİNDEKİ ETKİLERİ

4.1- RUDOLF STEİNER'İN ETKİSİ

Antropozofi, Avusturyalı filozof Rudolf Steiner tarafından Goethe'nin doğa felsefesinden esinlenerek ortaya konmuştur. "Antropozofi insanoğlunun ve evrenin doğası hakkında bilgi edinim metodu olarak tanımlanır. Bu tinsel bilim insan yaşamının birçok alanına kadar uzanır"[152]. Antropozofinin temelinde tinselcilik vardır. Antropozofistlere göre evren sadece madde ve enerjiden oluşmamıştır. Onun farklı boyutlardaki karmaşık formlara sahip ruhsal dünyasını keşfetmek gerekmektedir. Örneğin antropozofi insanoğlunun, bitki ve hayvanların sahip olduklarından çok daha yüksek bir ruhsal boyuta sahip olduklarını ortaya koyarak, fiziksel ifade biçimi olmayan ruhsal varlıklardan da bahseder. Bu varlıklardan bazıları insan bünyesinde de yerini almıştır. Bahsedilen varlıklar düşünce ile kavranabileceği gibi üstün sezgilerle de algılanabilir.

Antropozofi için fiziksel madde, ruhsal olanın yoğunlaşmış biçimidir. Beuys'un heykel teoremindeki kaostan forma yöneliş bu bilimin de temel düşüncesine kaynaklık etmektedir. Tüm evreni anlamanın anahtarı insanı anlamaktır. Bu evrende insanoğlu, hayvanlar dünyasının merkezinde konumlandırılmıştır. Fiziksel dünyayı duyu organlarımızdan göz ile algılayabilmemiz gibi, duyuüstü organlarımızla da ruhsal dünyayı algılayabiliriz. Bu algılama için kişisel olarak her bireyin, içerisinde taşıdığı ve gelişimini gizli tuttuğu sezgilerin kullanılması gerekir. Ayrıca her insanda bulunan bilinç, kendini farkına varma, bireysellik ve özgürlük karakterleri korunmalı ve geliştirilmelidir.

Beuys'un da bu felsefeyi benimsemiş olduğu açıkça ortadadır. "Sanatçı 1973 senesinde, Düsseldorf Antropozofi Topluluğu'nun üyesi olmuştur. Beuys Steiner'in

[152] V.W.Setzer, 1998, http://www.sab.org.br/antrop/anthrop-eng.htm, June 4, 2004

insanlığı kurtarmak için kendi doğasını keşfetme gereksiniminden etkilenmişti"[153]. O da Steiner gibi hemen hemen her işinde toplumu bilinçlendirmek için en küçük üyesi olan bireye kadar inmekte ve ona, evren içindeki konumunu hatırlatmaktadır. Örneğin sanatçı Sürü enstalasyonunda gördüğümüz gibi, bireye çıkması gereken içsel bir yolculuk olduğu mesajını vermektedir. Ayrıca her yolcunun yanına verdiği malzemelerle yolculuk hakkında ipucu veren Beuys, herkesin yol göstericisinin kendisi olduğunu belirtir.

Beuys'u yaşam tarzından yapıtlarına kadar etkisi altında bırakan Steiner, Tanrısal Bilgelik adlı kitabında teozofi hakkında bilgi verir. "Teozofi sözcüğü Grekçe'de "tanrı" anlamındaki "theos" sözcüğü ile "ilâhî bilgelik, bilgi" anlamındaki "sophia" (sophos) sözcüğü birleştirilerek türetilmiştir. Teozofi bir yandan gizemli ve okült* tradisyonlara, bir yandan sezgisel medyumlukla alınan bilgilere dayalı bir felsefi sistemdir"[154]. Bu sistem, içerisinde doğanın keşfedilmemiş yönleriyle, insanın bilinmeyen yeteneklerini araştırır. Teozofi birey, tanrı ve melekler arasında doğrudan bağlantı kurmayı amaçlayan bir dini sistemdir. Bu inanışa göre fiziksel olan insan bedeni madensel dünya ile ilişkilidir. "Bu bedende madenlerle aynı tür özdek ve güçler bulunur"[155]. Bu güçler sadece ölümden sonra madenler dünyasının etkinliği kadar aktifleşirler. "Duyuüstü gözlem, canlılık esnasında fiziksel özdek ve güçlerin ayrışmasını engelleyen şeyi, insan özvarlığının bağımsız bir organı olan eter beden (yaşam bedeni) olarak tanımlar"[156]. Bu beden fiziksel olana her taraftan nüfus eder ve onun mimarı olarak tanımlanır. Kişi fiziksel bedeniyle madenler ile özdeşleştiği gibi eter bedeniyle de bitkilerle özdeşleşir. Oysaki eter bedeni kapsayan diğer bir uzuv olan astral beden, hayvanlar ile özdeştir. Eter beden nasıl ki fiziksel bedene biçimini korumasında yardımcı oluyorsa, astral beden de yaşam bedeninin güçlerini bilinç ışığı

---

[153] Heiner Stachelhaus, A.g.k., s. 39.
[154] http://www.dharma.com.tr/dkm/teozofi.php?menu=910
* Okültizm geçmiş çağlarda ve 'devre'lerde doğa, evren, tesirler, insan ve evren ilişkileri ve gelecek hakkında, gerek medyumnik yollarla, gerekse aktarılagelen ezoterik tradisyonlar yoluyla elde edilmiş derin bilgiler bütününün günümüze ulaşmış biçimi olarak tanımlanır, http://www.dharma.com.tr/dkm/article.php?sid=65
[155] Rudolf Steiner, Gizli Bilim, Türkçesi: Ayşe Domeniconi, İstanbul, OMEGA Yayınları, 2003, s. 33.
[156] Rudolf Steiner, A.g.k., s. 34.

ile aydınlatmaktadır. Bilincin başlıca özelliğinin bir varlığın başka bir varlıktan gelen etkiye tepki göstermek değil, bir tepkinin yanı sıra bir iç yaşantıya sahip olmasından ötürü, astral beden hayvanlarla aynı türden sayılmaktadır.

Dördüncü organ olarak bilinen 'ben' ise, doğanın hiçbir bölümüyle özdeş tutulamaz. "Astral beden kendi başına bırakıldığında zevk, acı, açlık ve susuzluk duyar. Ancak bu şeylerde kalıcı bir yön olduğunu duyumsayamaz"[157]. İşte burada devreye giren 'ben', kalıcılığın ta kendisidir. Yani diğer bedenlerin birbirine gereksinimleri gibi astral beden de 'ben'in geçmişi koruyan gücüne(benlik duygusuna), anımsama işi için ihtiyaç duyar. Ancak anımsamanın da çeşitli aşamaları vardır. Astral beden nesnenin bıraktığı dış izlenimin bilincine varır. Oysaki 'ben', nesneyle ilgili bu izlenim sonucunda edinilen bilgiyi kendisine mal eder, süreklilik ekler ve devreye ruh bedenini sokar. Bu noktada duyuüstü gözlem, bedensel ile ruhsal olanı ayırt eder. Ruhun astral beden ile ilişkiye girdiği bu bölüme duyum ruhu denmektedir.

Daha sonraları 'ben', elde ettiği bu bilgileri kendi öz varlığından da yüksek mevkilere taşır. "Ruhun bu etkinliği gerçekleştiren bölümüne anlak ya da gönül ruhu denebilir"[158]. Anlak ruhu özümsediği izlenimlerden elde ettiği anılar ile çalışır. Ruh bir 'ben' olduğunu anladığı zaman bireyin içerisindeki öz varlığının Tanrı'nın varlığı ile özümsendiği ortaya çıkar. 'Ben' bilincine kavuştuğu zaman bağımsızlığını ortaya koyar. 'Ben'in dışındaki hiç kimse onu adıyla çağıramaz. 'Ben' deneyimine bazı dinsel topluluklarda 'Tanrı'nın hiç kimsenin söyleyemeyeceği adı' denmektedir. "İnsan kendi varlığı içerisinde Tanrısal bir yön bulabilir.

Buradaki 'ben' gerçek doğasıyla ilk kez bilinç ruhunda ortaya çıkar"[159]. Burası gözle görülen her şeyin arkasındaki tin ile ilişkilidir. Tinselleştirmek, 'ben'den yola çıkan ruhu soylulaştırmak olarak bilinmektedir. Tin gelip geçici bedene karşın insanda öncesizliğe ve sonrasızlığa açıklık kazandırmaktadır. Kendini genişleten tin, astral beden üzerinde 'ben'in gelişimiyle tin benliğin oluşmasını sağlar. 'Ben'in insan öz varlığında geliştirdiği bir başka örgen ise yaşam tini'dir.

---

[157] A.g.k., s. 39.
[158] A.g.k., s. 42.
[159] A.g.k., s. 44.

Steiner, Gizli Bilim adlı kitabında gerçek sanatın insanlar üzerindeki etkisini dine benzetmektedir. "Eğer kişi duygu ve düşünceleriyle sanat yapıtının tınısındaki tinsel temelleri algılayabilirse, 'ben'inin bu yolla aldığı dürtüler eter bedenine kadar ulaşabilmektedir. Bu sav üzerinde yeterince duracak olursak sanatın insan evrimindeki olağanüstü değerini algılamış oluruz"[160].

Steiner'in teozofisinin ve benzer öğretilerin Beuys tarafından özümsendiği bir gerçektir. Sanatçı işleri aracılığıyla gerçekleştiği sağaltımını tıpkı Steiner'in öğütlediği gibi, tinsellik yoluyla izleyenin eter bedenine ulaştırma çabasındadır. Bunun yanı sıra Beuys, teozofinin öğretilerine körü körüne bağlanmış değildir. O bu öğretileri, sınırlarını genişlettiği sanat kavramının içine aktarırken, şamanistik tavırları ile de ilişkilendirmekte ve öznel dünyasını biçimlendirmektedir.

Steiner'in kişinin uyku halindeki fiziksel ve ruhsal beden tanımları, şamanın esrimeye geçişi ile benzerlikler göstermektedir. Ancak arada bazı farklılıklar olduğu da ortadadır. Örneğin şamanlar çok özel kişiler olduklarından topluluklardaki sayıları azdır ve esrimeye geçiş ancak bu insanlar için mümkündür. Oysa teozofi içerisinde her insanın ruhunun ve astral bedeninin bu yolculuğu gerçekleştirdiğini görürüz. Bu durumda şamanın diğerlerinden farkı, bu yolculuğun bilincinde olması ve algılarını duyuüstü dünyaya açmasıdır. Beuys da hem teozofiye olan bağlılığıyla hemde şamanist tavırlarıyla bu yolculuğun bilincinde olanlardandır.

Uyku esnasında astral beden, fizik ve eter olandan ayrılarak dışarıya çıkmaktadır. Böylece astral beden bambaşka bir varoluş biçimine dönüşür. Uyku, 'ben'in astral bedenle birlikte dışarı çıkması ve böylece bilincin kaybolması olarak tanımlanmaktadır. Eter bedenin fiziksel olana verdiği biçimin ilk örnekleri astral bedende saklıdır. Fiziksel beden sürekliliğini korumak için bir taraftan fiziksel dünyaya ihtiyaç duyar bir diğer yandan ise astral bedenle kendi dünyasına bağımlıdır. Astral beden ancak uyku sırasında bağlı olduğu dünya ile bir bütünlük oluşturabilmektedir. İşte bu nokta şamanın göğe, tanrılar katlarına çıkışına benzetilebilir. Çünkü astral bedenin dünyası tüm insanı doğuran evrenin ta kendisidir. İnsana biçimini veren

[160] Rudolf Steiner, A.g.k., s. 47.

imgelerin kaynağı burada bulunmaktadır. Şaman hasta olan ruha yardım amacıyla ya da kaçan ruhu bulup geri getirmek için gök katlarına tırmanır. Bu katlarda her şeyin orijini bulunmaktadır ve şaman olan kişi onlarla muhatap olabilir. Kişi uykusundan uyandığında astral bedeni tekrar fizik ve eter olanları tarafından emilir. Astral beden kendi dünyasından salt eter bedeni için gerekli imgeleri de beraberinde getirmiştir.

Ancak ölüm ile karşılaşıldığında olaylar daha farklı gelişir. Bu sefer eter beden, astral bedenin uyku halinde kendinden ayrılması gibi, o da fiziksel bedenden ayrılır. İnsan nasıl ki fiziksel dünyada dış dünyanın bilincine imgeler aracılığıyla varıyorsa, bu dünyada da astral bedenin fiziksel duyulardan bağımsız algıları sayesinde yaşamı algılar. Bu algılamanın gerçekleşmesi için 'ben'in algı yeteneğinin oluşması gerekir. 'Ben' ancak dış dünyaya yönelik arzularından arındığı zaman tam anlamıyla özgürleşecektir.

Ölüm karşısında 'ben'in, bir üst evrene geçme çabası için gösterdiği davranış biçimi bizlere hiçte yabancı gelmemektedir. Uçak kazası sonrasında kemikleri kırılan ve tıpkı şaman inancında olduğu gibi bu kemiklerden tekrardan doğan Beuys, böylece duyuüstü yeteneğini kazanır. Beuys'un geçirdiği depresyon yılları içinde, dış dünyaya yönelik arzularından arınmak için kauçuk sandığı yaptırması, bir şaman olduğuna inandığının ve 'ben'inin teozofinin öğretilerindeki ölüm ile karşılaştığını ortaya koymaktadır.

Yeni "bölgenin içerisinde duyusal dünyadaki algılamalara benzeyen ses algılamaları bulunmaktadır"[161]. Ancak bu dalgalar dış ortamdan yayılmak yerine Beuys'un heykel teoreminde olduğu gibi içeriden dışarıya yani 'ben' yoluyla dış dünyaya akan bir güç olarak belirmektedir. Bu olay duyusal dünyada kişinin kendi konuşmasını ya da söylediği şarkıyı duymasına benzetilebilir. Ancak tinsel dünyada kendinden dışarı akan bu sesler aynı zamanda başka varlıkların bildirgeleridir. Sesler aracılıyla gerçekleştirilen bir sonraki ve daha güçlüce sayılan dışavurum ise tinsel sözler aracılığıyla gerçekleştirilir. Bu durum içerisinde seslerin duyulmasında olduğu gibi sadece başka bir varlığın salt devinimli yaşamı 'ben'in içine akmakla kalmaz, varlık

[161] A.g.k., s.72.

'ben'e kendi iç dünyasını da açıklar. Böylece 'ben' duyusal dünyadaki ayırıcı elementleri tam anlamıyla aşmış olur ve özgürleşerek diğer tinsel varlıklarla iç içe yaşar.

Duyuüstü bilince göre tinler ülkesinin üç ana bölümü, fiziksel dünyadaki karalara, denizlere ve havaya benzetilebilir. Karalarda yer alan biçimler fiziksel organ ile algılanabilenlerdir. "Burası canlı olma yeteneğine sahip olmayan ilk örnekleri kapsar. Minerallerin, bitkilerin, hayvan ve insanların fiziksel biçimleriyle burada karşılaşılır"[162]. Ancak bu, tinsel dünyada tam tersidir, tinsel göz için kayalık bir alan aslında bir boşluk gibidir. Bununla beraber boşluğun çevresinde taşları biçimlendiren güç gözlenir. Ayrıca buradaki renkler de fiziksel dünyadakilerin zıttıdır. Bu bölgede yer alan renklerin fiziksel dünyanın renklerinin zıttı olması akla, Beuys'un kullandığı renk skalasını getirmektedir.

Beuys, kullandığı siyah beyaz fotoğraflarla ve gri renkteki keçe ile tinsel dünyaya işaret ediyor ya da bu renklerle fizik dünyadaki renkliliğe göndermede mi bulunuyordu?

İkinci bölgeyi oluşturan ve tüm yaşamı içerisinde barındıran, tinsellik, denizlerdir. Yaşam bu dünyayı denizler ve hatta damarları olan akarsular aracılığıyla dolaşır. Bu düzenek fiziksel bedendeki dolaşım sistemine benzetilebilir.

Üçüncü bölgeyi oluşturan hava çemberinde ise duyusal dünyadaki tüm duygular etrafta uçuşmaktadır. "Havanın dünya varlıklarını sarıp, içlerine dolması gibi burada da rüzgâr gibi esen tinsel sözler buradaki varlıkları sararlar"[163]. Bu dünyadaki bazı gelişmeleri de fiziksel dünyadaki ısı ve ışığın yerine koyabiliriz.

Tin ülkesini sararak ısıtan şey, düşünce dünyasıdır. Buradaki düşünceler yaşayan bağımsız varlıklardır. İnsanın fiziksel dünyada düşündükleri, tinler ülkesinde varlılarını sürdüren düşünsel varlıkların birer gölgeleridir. Bu düşünceler sayesinde insan fiziksel çevresini biçimlendirip zenginleştirmeye başlar. Duyuüstü bilimin açıkladığı gibi ısı kaynağını düşünce olarak görme eğilimine, Beuys'un heykel teorisinde de rastlanır.

---

[162] Rudolf Steiner, Teozofi/Tanrısal Bilgelik, Türkçesi: Ayşe Domeniconi, İstanbul, 2002, s. 116.
[163] Rudolf Steiner, Gizli Bilim, s. 73.

Sanatçının heykel düşüncesini anımsayacak olursak Beuys'un tinsel dünyanın varlıkları üzerine ciddi araştırmalar yaptığını fark ederiz. Bu bakış açısıyla sanatçının duygu ve düşüncelerine yaklaşmış oluruz. Beuys için tinsel dünyanın elemanları olan ses ve düşünceler başlı başına heykeldir. Beuys'un evren prensibi kanununa göre heykel her şeydir. Onun heykeli içsel bir deneyimdir. Görsel olarak kavranması oldukça zordur. Bunun için bambaşka organlarımızı kullanıma açmamız gerekmektedir. Beuys için dil, ses ve düşünce birer heykeldir.

Tinler ülkesinde, fiziksel dünyadaki ışığın yerine geçen, bilgeliğin en öz biçimleridir. Bunlar güneşe benzetilebilir çünkü etraflarını bilgelikle aydınlatırlar. Böylesi bir dünya içerisinde 'ben', fiziksel dünyadan kopar ve tinsel bir varlık olarak tekrardan doğar. 'Ben'in etrafını sırasıyla astral beden, eter beden ve fizik beden sarar. Ancak bu yeniden doğuş sonu olmayan bir devinim olarak kabul edilmez. Her varoluşun ardında bir önceki yaşamın izleri vardır.

Steiner antropozofist yaklaşımıyla Beuys'u oldukça etkilemiştir. 1909 senesinde yapmış olduğu bir açıklamada, ruhsal dünyanın keşfinin birey için öneminden bahsetmiştir. Steiner insanların materyalist bir anlayışa sahip olduğunu ve insanoğlunun duyduğu hasreti, ruhsal bilginin kültürüne yayılması sayesinde giderebileceğini söylemiştir. Bunun nedeni de insanoğlunun çağdaş düşünce biçimi içerisindeki büyük kaosun üstesinden gelemeyişidir. Yeni bir sosyal organizmaya doğru çağrıda bulunan filozofa göre, savaşın sorumlusu insanlığın ruhsal yaşamındaki güçsüzlüktür. Steiner'e göre düşünce tarzı giderek sertleşecek ve daha sonra yaşama da sıçrayacak ve akışkanlığı ve esnekliği ortadan kaldıracaktır. Ona göre emrin gerçek anlamı (kendini bil!) kozmosun evrimleşmesinin takip edilmesinde yatmaktadır. Çünkü insan evrenden doğmuştur. Benlik evrenden doğmuştur ve ruhsal yükselişimiz tüm evrene yayılmamızı sağlayacaktır. Kendini farkında olma eğilimi kişiye büyük dünyadaki yerini gösterecektir.

Steiner'in bu açıklamalarından yaklaşık yetmiş sene sonra Beuys'da buna benzer bir tanımlama yapmıştır. O, bulunduğumuz materyalist durum içerisindeki kriz anında, deneyimlediğimiz her negatif şeyin tarihsel gereklilik açısından muhakkak deneyimlenmesi gereken bir durum olduğunu dile getirmiştir. Çünkü sanatçı yaşadığı

savaş yıllarını bu şekilde değerlendirmekte ve her gün savaşı düşünmektedir. Savaşı bir tür yozlaşma olarak algılamakta ve sebeplerini materyalist anlayış biçimine yüklemektedir. Bazılarına göre sanatçının göstermiş olduğu şamanistik tavırlar akıldışı gelsede, ileride madde ile olan ilişkimizin gelişip bambaşka bir duruma dönüşecek ve bu tavır yadsınmayacaktır. Beuys da bu beklenti içerisindedir. Özgün yapıtlarında Beuys'un şamanistik figür ile çalışmasını kendi gerçekliği ile madde arasındaki etkileşimi bambaşka bir çalışma alanına taşıyor olmasından kaynaklanır.

Beuys, Bonito Oliva ile 1986 yılında yaptığı söyleşisinde insanoğlu ve ölüm hakkındaki fikirlerinden bahsetmiştir. Beuys'a göre insanoğlu çevresi tarafından belirlenmiş ve evrimleşmiştir. Bu bakış açısına göre özgürlük gibi bir terimden bahsetmek yanlış olur. Çünkü sanatçıya göre özgürlük sadece yaratıcılıktan gelmiş olabilir. Ancak özgür olan yaratabilir. Beuys her insan sanatçıdır derken aslında herkesin ressam ya da heykeltıraş olduğunu kastetmemiştir. Onun söylemek istediği herkesin yaratıcı duygulara sahip olduğu ve bu özelliğin tanımlanıp genişletilmesi gerektiğidir. Ona göre yaratıcılık herkese aittir ve özgürlük bilimidir.

Özgürlük = yaratıcılık = insanoğlu. Ayrıca yaratıcılık prensibi yeniden diriliş ile ilişkilidir. Eski form, çürümüş ya da felç edilmiş olan yeniden yaşama dönüştürülmelidir. Yaşamı, ruhu, canı tekrardan hayata geçirmek gerekir. Bu Beuys için sanatın genişletilmiş kavramıdır. Bu prensibe göre özgürlüğün yaratıcılıkla bulunması tanrıyı insan yapmaktadır. "Beuys için tanrı bilimsel terimler aracılığıyla bir jeneratör olarak tanımlanmalıdır. O büyük makine, tıpkı bir elektrik jeneratörü gibidir"[164].

Sanatçıya göre ölüm yaratıcılık metodolojisidir. Çünkü insanoğlu ölümü istemektedir. Büyük ihtimalle ölüm olmasaydı ya da insanlar çok daha uzun yaşasaydı, bugünkü evrimleşmiş halinden pek uzak olurdu. Ölüm insanlık için bir ihtiyaçtır. Bu sebepten insanoğlu bilinçaltında ölüm olmadan yaşayamayacağını farkındadır. Beuys'a göre insan eğer sadece yaşam ile ilgilenmiş olsaydı bir çeşit deniz yosunu da olabilirdi. Halbuki o ölümle, ruh ve formla ilgilenir. Bu şartlar altında Beuys, insan tanrıdır ya da

[164] Carin Kuoni, A.g.k., s. 179.

tanrının yaratıcı parmaklarının bir uzantısıdır, açıklamasını yapmıştır. Beuys'a göre ölüm, bilincinde olmanın temelidir.

Çağımızdaki materyalistik anlayış ölüme göndermede bulunur. Kimyasal analizlere göre cansızlık söz konusudur. Yani buna göre ölüm halinde bilinçli olma ihtimali yoktur. Beuys, bu bilinç eğer ki kafamı sivri bir köşeye çarparsam ve acımdan dolayı konuşursam bilinçli hale gelirim, diğer bir deyiş ile ölüm beni uyanık tutuyor, demiştir. Beuys'un bu sözünde tabii ki bir çelişki vardır. Bu onun gizemidir. Ölüm ile yakınlaştığında uyandığını ifade etmiştir. Ancak uyanma sadece yaşayanlar içindir. Beuys'un bu cümlesiyle anlatmak istediği "ölümün daha üstün bir yaşam formuna ulaşmak için bir aracı olduğudur. Bu yaşam formunu kavrayabilmek için de bilincinizin gelişmesi gerekmektir ve bu önemlidir"[165]. Beuys'un buradaki açıklamasından yola çıkarak tinsel dünyaya olan ilgisini anlayabiliriz. Sanatçının ölüm hakkındaki düşünceleri ve kimi işlerindeki ipuçları, Steiner'in yaratmış olduğu büyük etki hakkında referans verir.

[165] A.g.k., s.180.

4.2- ŞAMANİZMİN ETKİSİ

Şamanizm dar anlamda Sibirya ve Orta Asya'ya özgü bir dinsel olgudur, ancak sadece bu geniş bölgenin dini değildir. Şamanizm üzerine odaklaşmış bu bölgeler dışında şamanlığın biçimleri Kuzey ve Güney Amerika'da, Avustralya yerlilerinde, Endonezya'da, Güney-Doğu Asya'da, Çin'de, Tibet'te ve Japonya'da da görülmektedir. Şaman birçok kabilede sihirbaz, otacı, ruh güder, rahip, sağaltıcı, ozan rollerini benimsemiştir. Şaman hekim olduğu zamanlarda, hastalığa tanı koyar, hastanın kaçak canını arar ve bulur. Daha sonrada ruhu ait olduğu bedene dönmesi için ikna eder. "Onlar seçilmiş kişilerdir ve bu nitelikleriyle, topluluğun diğer üyelerinin ulaşamadığı kutsal alana erişebilenlerdir"[166]. Toplum içinden sıra dışı kişilikleriyle sivrilirler. Kişilik özellikleri bir içsel çağrışın ya da bir dinsel bunalımın ardından iyice belirginleşmeye başlar. Sibirya ve Kuzeydoğu Asya'da şamanlar üzerine yapılan araştırmalara göre, şamanlık mesleği kalıtsal aktarım ile kendiliğinden gelen bir iç çağrı ya da seçilme ile ya da kendisinin veya klanın istemiyle olabilir.

Genel olarak şamanizmin görüldüğü tüm topluluklarda, şaman olacak kişinin çılgın öfke nöbetlerine şahit oluruz. "O birden aklını yitirir, ormana çekilir, ağaç kabuklarıyla beslenir, kendini suya ve ateşe atar, bıçakla yaralar. Bu dönem kısaca sırra erme sürecinin başlangıcıdır" [167]. Shirokogorov'un Maçurya Tunguzları üzerine yaptığı araştırmasında, şaman olacak adayın dağlara kaçtığını görmekteyiz. Yedi gün ya da daha fazla bir süre dağda kalan aday, doğrudan doğruya dişleriyle yakaladığı hayvanlarla beslenmektedir. "Bu noktada adayın kendisi yabani bir hayvana dönüşmekte yani atalarıyla bütünleşmektedir"[168]. Dağda geçirdiği bu süre zarfından sonra köye inen aday, pisliğe ve kana bulanmış, giysileri parçalanmış, saçları dağılmış haliyle bir vahşiyi andırmaktadır. Buradaki her bir detay sırra erme olayı ile yakından ilişkilidir.

---

[166] Mircea Eliade, A.g.k., s. 25.
[167] A.g.k., s. 35.
[168] A.g.k., s.37.

Köye indikten ancak on gün sonra yeniden anlaşılır sözler mırıldanmaya başlayan adayın tavrı, sırra erme sürecinin tamamlandığına işarettir. Mikhaelowski'nin Güney Sibirya Buryat şamanları üzerinde yaptığı araştırmasında farklı bulgulara rastlanmıştır. Burada tanrının seçimi kişiye bir kaza aracılığıyla belirtilebilir. "Örneğin tanrılar geleceğin şamanını, başına yıldırım düşürerek ya da gökten düşen taşlarla istemlerini belli ederek de seçebilirler"[169].

Sakatlık, sinir hastalığı, içten gelen çağrı ya da kalıtsallık bir yeğlenişin ya da bir seçilişin dış belirtileridir. Bu dış belirtiler bazen fiziksel yapıda doğuştan, ağaçtan düşme ya da yılan sokması gibi sıradan kazalar aracılığıyla, bazense ciddi bir travma sonucunda oluşabilir. Yinede şuna değinmek gerekir ki; şaman kendi kendini iyileştirebilen hasta bir adamdır. Şamanın gök ile ilişkilendirilmesi yaygın bir olgudur. Çünkü Buryat ve Soyotlar başta olmak üzere bu dinsel olgunun görüldüğü diğer topluluklarda da güçlerin kaynağı gök olarak gösterilmektedir.

Şaman adayının seçilimini Beuys ile ilişkilendirecek olursak bir sürü benzerlikle karşılaşırız. Sanatçı Kırım'da geçirdiği uçak kazası sonucunda mucizevi bir şekilde kurtulmuştur. O gökyüzünden yeryüzüne düşmüş ve şans eseri tatarlar tarafından kurtarılmıştır. Bu pekâlâ sanatçının şaman olarak seçilim metodu olabilir. O bu olaydan sonra aynı bir şaman gibi zedelenmiş vücudundan tekrar doğmuştur. Beuys artık gök ve yer arasındaki bağları yeniden kurabilendir. Ancak onun bu seçilimi umduğumuz kadar kısa sürede gerçekleşmez. Unutmamak gerekir ki, " [...] şaman sadece hasta bir adam değil, hepsinden önce iyileşmiş bir adam, kendi kendini iyileştirmeyi başarmış bir insandır"[170]. Beuys'da 1950'lerin sonunda girdiği bunalımdan arınarak ve kendi değişiyle yeniden doğarak dünyaya gelmiştir. Beuys birkaç yıl süren bu süre zarfında şaman adayının tavırlarına benzer davranış biçimleri sergilemiştir.

Adayın şaman olabilmesi için sırra erme dönemini geçmesi gerekmektedir. "Kimi hastalıklar az çok patolojik rüya ve esrimeler, Şamanlık durumuna ulaşmanın birer yoludur"[171]. Şaman olacak adayın esrime deneyiminin içerisinde mutlaka

---

[169] A.g.k., s.38.
[170] Nevill Drury, Şamanizm, Türkçesi: Erkan Şimşek, İstanbul, 1996, s.29.
[171] Mircea Eliade, A.g.k., s.55.

bulunması gereken bazı olaylar vardır ki bunlar aynı zamanda esrimenin basamaklarını da oluştururlar. "Bedenin parçalanması ve ardından tüm iç organlarının yenilenmesi [...]"[172] ritüel olarak ölme ile onu izleyen dirilme ve ulaşılan mistik olgunluğu simgelemektedir. Bunun yanı sıra "Göğe çıkış, ruhlarla ve tanrılarla konuşma, yeraltına iniş ve orada ölmüş şamanların ruhlarıyla konuşma, çeşitli dinsel ve şamanistik vahiylere muhatap olma[...]"[173] temaları sırra erdirici niteliklidir.

Şaman göğe ve yeraltına yaptığı yolculuklarda tanrılar ve ruhlarla dolaysız ilişkiler kurar, onlarla yüz yüze görüşür, konuşur, yalvarır ya da ricada bulunur. Bu deneyim boyunca şamana, yardımcı ruhları refakat eder. İlkel toplumlardan günümüze varlığını sürdüren şaman, kuşkusuz biyofilik davranış biçimi sergilemektedir. Şamanlıkta Beuys'un ilgisini çeken bir başka olay da şamanların hayvanlarla sohbet etme ve kendini onlardan birine dönüştürebilme yetisidir. Gök ve yeraltı tanrılarıyla kuracağı ilişkilerde yardımcı ruhu genellikle hayvan biçimindedir. "Örneğin Sibiryalı ve Altaylı halklarda ayı, kurt, geyik, tavşan, her çeşit kuş ve iri solucan biçimindedirler. Adayın hayvan ses ve jestlerini taklit etmesi bir tür çarpılma yani ele geçirilme olarak algılanabilir" [174]. Ancak burada şamanın kendi yardımcı ruhlarını ele geçirmesinden söz etmek daha doğru olur. Çünkü şaman yardımcı ruhu olan hayvana dönüşür. Bu dönüşüm bir hayvan maskesi aracılığıyla elde edilebileceği gibi başka araçlarla da sembolize edilebilir. O artık bir hayvan-ruh'a dönüşmüştür. Bu sayede dönüştüğü canlı gibi konuşabilir, uçabilir ya da ötebilir. Hayvanların dili aslında ruhların kullandıkları dilin farklı bir biçiminden ibarettir. Şamanın, büründüğü hayvan biçimi altında diğer ruhlarla gizli dilde yaptığı konuşma ya da çeşitli maskeler, jestler ve danslar yoluyla canlandırdığı bu tür olaylar şamanın, olağan insanlık durumunu bırakıp gitmeye yani ölmeye yetenekli olduğunu göstermesinin çeşitli yollarıdır. Zaten "hayvanlar ilkel dönemlerden bu yana gerek ruhları öteki dünyaya götüren ruh güderler, gerekse ölenlerinin aldığı yeni biçimler olarak kabullenilmişlerdir. Öbür dünya ile gerçek ve doğrudan bir bağlantıyı simgeleyen hayvanlar kimi zaman sırtlarında adayı taşımış,

[172] A.g.k., s.56.
[173] A.g.k., s.56.
[174] A.g.k., s. 116

kimi zaman çeneleri arasında tutarak onu öldürüp diriltmiş ya da yutup yemişlerdir"[175]. En eski avcı toplayıcı topluluklarının dinlerinin temel öğesini oluşturan insan ile hayvan arasındaki mistik dayanışma kavramına göz attığımızda bu dayanışma sayesinde bazı kişilerin hayvana dönüşebildiğini, dillerini anladığını ve gizli güçlerini paylaşabilme yeteneğine sahip olduklarını görürüz. "Ne zaman bir şaman, hayvanın varoluş tarzına katılmayı başarsa bir anlamda 'o zamanlarda', yani insanla hayvan dünyası arasındaki kopmanın henüz gerçekleşmediği mitsel zamanlarda, geçerli olan durumu yeniden kurmuş olur"[176]. Sırra erme süreci seansları süresince şaman adayından vahşi hayvan ve kuşların çığlıkları duyulur. Bu bağrış çağırışlar ve hayvan davranışlarıyla haber verilen, ruhların törendeki varlığıdır.

Beuys da şaman gibi esrimeye geçtiği işlerinde hayvanlara ihtiyaç duymaktadır. Birçok işinde kullandığı ölü tavşanlar, at ve geyik boynuzları bu yaklaşıma birer örnektir. Ayrıca sanatçı fluxus hareketine dahil olduğu işlerinde, çıkardığı hırıltılar ve 'öö' sesleri ile de, ilksel dönemlere göndermede bulunmakta ve sırra erme süreci içerisinde olduğuna işaret etmektedir. Bu yolla Beuys kendini şamanla özdeşleştirmektedir.

Şaman üç kozmik kuşak arasında özgürce dolaşabilir. "Birçok topluluk için hayvanlar ile dostluk ve onların diline aşinalık, cennet kavramına bağlı belirtilerdir"[177]. Yaygın olan inanışa göre mitsel çağların oluşturduğu başlangıç döneminde insanlar ve hayvanlar birbirlerinin dillerini anlıyor ve barış içinde yaşıyordu. Ancak ilk günah olayı gibi büyük bir felaket sonucu gerçekleşen düşüş sonrasında insanoğlu bugünkü konumuna gelmiştir. O artık ölümlü, iki cinsiyetli, beslenmek için çalışmaya zorunlu ve hayvanlarla anlaşamayan bir tür haline dönüşmüştür. "Kendinden geçmeye hazırlanırken ve bu esrime esnasında, şaman bugünkü insanlık durumunu ortadan kaldırıp geçici olarak da olsa başlangıçtaki durumu yeniden yakalamış olur"[178].

Şamanın kullandığı kostüm Beuys'un kullanım tarzıyla balıkçı yeleğine, beyaz tişörte, jean ve keçe bir şapkaya dönüşmüştü.

---

[175] Mircea Eliade, A.g.k., s. 121.
[176] A.g.k., s. 121.
[177] A.g.k., s. 126.
[178] A.g.k., s. 126-127.

Mircea Eliade'nin de dediği gibi Sibiryalılarda şamanların temel kıstası hastalıklı olmaları, ritüelleri, ölümleri, yeniden diriltme, uzuvları bedenden ayırma işlemlerini gerçekleştirendir. Ancak o basit anlamda bir hasta olarak değerlendirilemez. A. Ohlmarks'ın Arktika histerisi fikrine göre Arktika şamanlığı ve Arktika-altı şamanlığı olmak üzere iki tip şamanlıktan bahsedilebilir. *Yazara göre kökende şamanlık yalnızca Arktika ülkelerine özgü bir olaydı. Aşırı soğuk uzun geceler kutup bölgelerinin ıssızlığı ve yalnızlığı, vitamin eksikliği ve bunun gibi etkenler bu bölgelerde yaşayan halkların sinirsel bünyeleri üzerinde olumsuz etkilerde bulunarak ruh hastalıklarına ya da topluluğun deyişiyle şamanistik kendinden geçmeye neden oluyordu. Bir şaman ile saralı arasındaki tek fark, saralının kendinden geçmeyi kendi arzusuyla gerçekleştiremeyişiydi*[179]. Şamanizm bu hastalıklı bedenin gerçekten kaskatı kesilmesine (katalepsi) neden olan ve bu arada ruhun bedenden ayrılıp göğe ve yeraltı dünyasına gittiğinin varsayıldığı bir kendinden geçme töreni olarak kabul edilmiştir. Arktika-altı şamanlığında ise kozmik baskının izine rastlanmamaktadır.

Şaman olacak [...] *kişi bir kış gecesinde, karlar içindeyken belli sayıdaki ıslak çarşafı vücuduna sararak kurutmak zorundadır. Bu ısı kendi bedeninde üretebildiği "psişik ısının" kanıtıdır. Gerçekten de istediği anda ısı üretebilmek şamanın temel saygınlık kaynakları içerisinde yer alır*[180]. Şaman olan sahip olduğu bu yetisiyle gerçekleştirdiği sağaltıma dikkatleri çeker. Şaman da Beuys gibi ısı yardımıyla sağaltım gerçekleştirmektedir.

Beuys'da da görülen şamanlık esrimesini belli bir uygarlığın ya da tarihsel anın ürünü olarak göremeyiz. Tersine onu insanlık durumunun yapıcı öğelerinden biri olarak görmemiz gerekmektedir. Esrime tüm arkaik toplumlarda rastlanan bir olgudur. Çeşitli din ve kültür farklılıkları yüzünden değişikliğe uğrayan şey sadece bu esrimenin yorumu ve değerlendirilmesidir.

Ancak tüm bu farklılıklara rağmen esrime aynen biyofili kavramı gibi her zaman orada ve kullanılmaya hazır olan, insan psişesinin sürekli ve evrensel bir parçasıdır. "Şaman gerçek olarak kabullendiği içsel varlıklarla karşılaşarak içsel bir

[179] A.g.k., s. 44.
[180] A.g.k., s. 142.

dünyayla doğrudan deneyim arayışındadır"[181]. Şamanlara göre bu varlıklar ruhlar dünyasında ona yardımcı olurken, Jung'a göre esrime esnasında görülen bu figürler kişiselleştirilmiş derin bilinçaltının bir parçasıdır. Hayvan formundaki bu figürler içerisinden yılan hem şaman efsanelerinde hem de modern insanın görülerinde ve rüyalarında en yaygın motif olarak yerini alır.

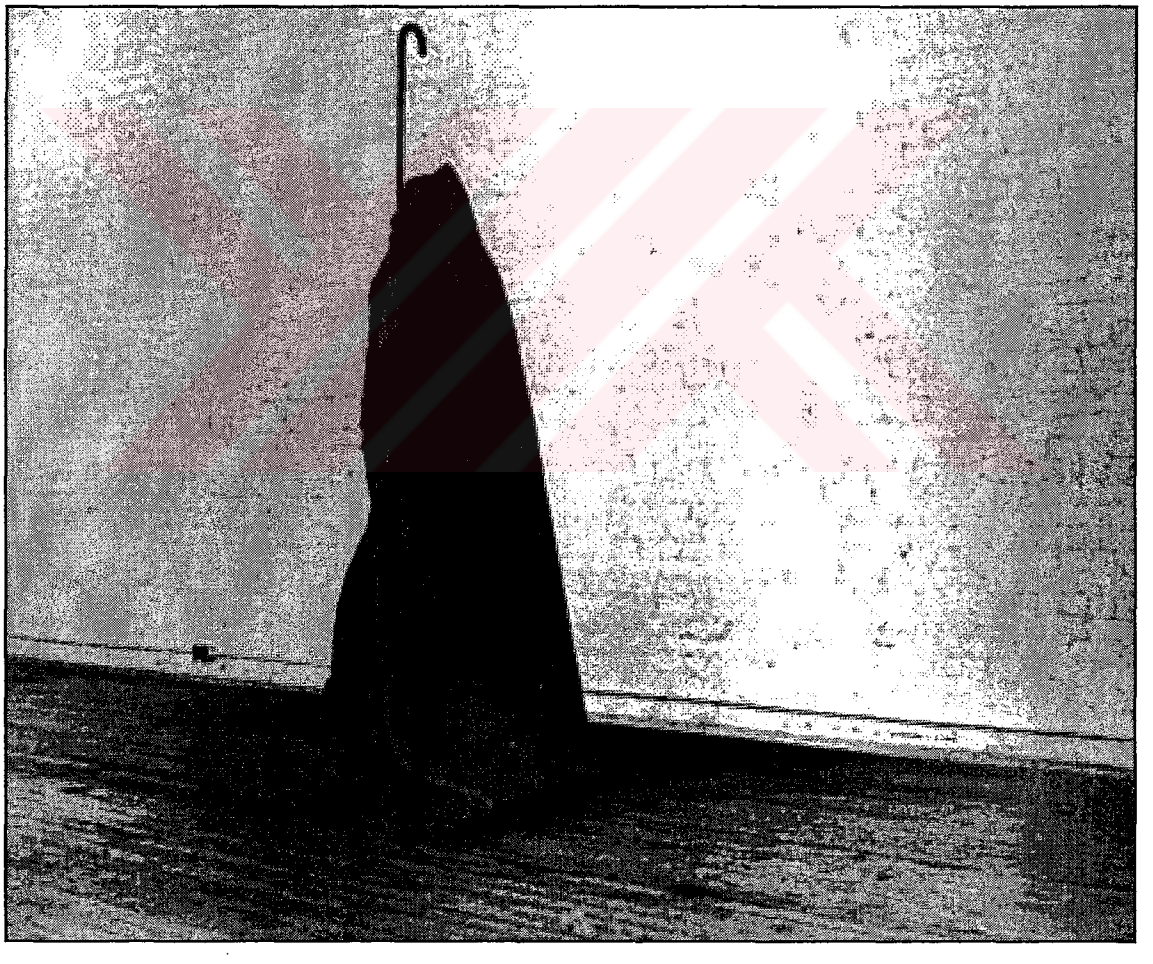
Modern zamanda hastalıklarımızı tedavi edebilmek için, her biri parçalanmış özün sadece bir kısmına odaklanmış üç farklı meslek grubuna ihtiyaç duyuyoruz. Beden üzerine tıp, zihin ve duygu üzerine psikoloji, ruh üzerine de din. Eski bir deneyim biçimi olmasına rağmen bugün bile halen izine rastladığımız şamanlık ise, zihni, bedeni ve ruhu bir bütün olarak kabul eder. Böylece kişiyi tedavi etme biçimi de farklılık gösterir. Şamanlık ve acı, sıkı bir şekilde birbirleriyle ilişkilidir. Şaman, hastasını iyileştirebilmek için kendisini ve hastasını bambaşka bir bilinç durumuna taşımak zorundadır. Bu noktaya ulaşabilmek için de acıyı kullanılır. Acı öteki dünyaya giden yolu açan anahtardır. Bu bilinç durumunda acıyla baş etme biçimi modern tıbbın yönteminden bir hayli farklılık göstermektedir. Bedenin ve zihnin acıya karşı doğal tepkisi bilinci yok etmeyken, şamanlıkta ise bu olay tam tersine işlemektedir. Acı yavaş yavaş kişiyi etkisi altına almakta ancak bilinçli kalmayı ve acıyla başka bir şekilde baş eden bilinç durumuna girmeyi amaçlar. Şamanlar törenlerine başlamadan önce mutlaka tanrılara ve kutsal ruhlara kurban verirler. *Bu kurbanın yüreği sökülür ve kanının bir damlası dahi yere dökülmeden bir kapta toplanılır. Ardından derisi sergilenir. Bütün avcı halkaların inancına göre kemikler canlılığın en son kaynağını temsil ederler. Canlı türü bu kaynaktan çıkarak istediği gibi yeniden türer ve ürer. Bu yüzden avlanan ve kurban edilen hayvanların kemikleri kırılmadan özenle toplanıp geleneğe göre, ya gömülerek ya da yüksek bir yere veya bir ağacın dalları üzerine konularak ya da denize atılarak ortadan kaldırılır*[182].

Metot olarak farklılık gösterse dahi cerrahlıkta da bambaşka bir dünyaya yapılan gizemli bir yolculuktan bahsetmek mümkündür. Cerrahta farklı araçlarla (elleri

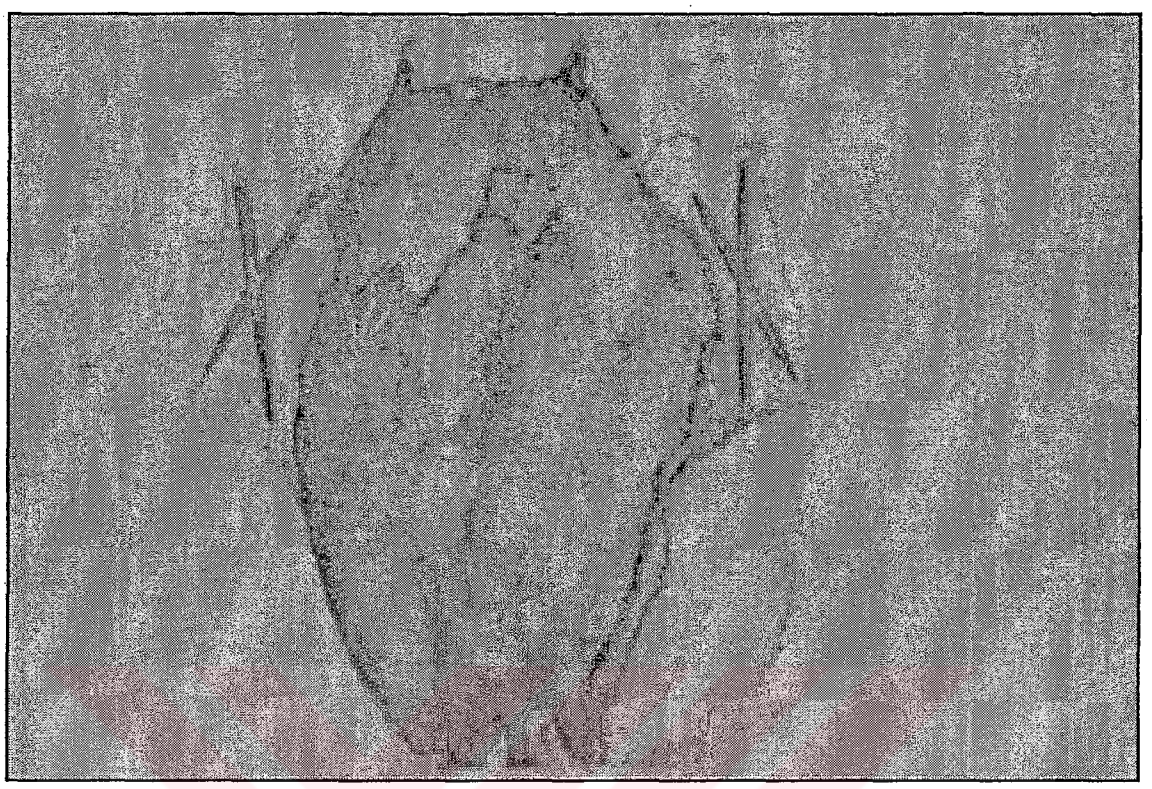
---

[181] Donald F. Sandner & Steven H. Wong, Kutsal Miras, Türkçesi: Nur Yener, İstanbul, Okyanus Yayıncılık, s. 10.
[182] A.g.k., s.270

ve aletleriyle) bir diğerinin bedeni içerisine girer. Cerrah bilinçsiz canlı bedene şifa için dış dünyadan çeşitli şifa imgeleri getirir ve bunları hastaya aktarır. Gerçekleştirilen ameliyatlar ile parçalanma ve başka dünyadan alınan beden uzuvlarının yeni bir bedeni içermesi, şamanlıktaki ölüp yeniden dirilme süreci ile fikirsel anlamda benzerlikler sergiler. Hastaya dış dünyadan şifa getirme ve organ nakli, modern tıpta ve şamanıkta yer aldığı biçiminden daha farklı bir biçimde Beuys'un işlerinde de yer alır. Sanatçının 'Yaban Tavşanına Resim Nasıl Açıklanır?' adlı işine geri dönecek olursak, bu konuya dair bir örneklemeyle karşılaşırız. Beuys aksiyonda tavşandan aldığı sezgisel organını yaralı toplumuna nakletmeye çalışmış ve böylece bir kez daha şamanist eğilimi hakkında ipucu vermiştir.



Resim 47: J. Beuys, Çakal Aksiyonu, 1974.



Resim 48: J. Beuys, Şaman Davulları, 1985.

SONUÇ

Beuys'un çalışmalarında kullandığı sembollerin birçoğu biyofiliktir.

Sanatçı işlerinde maden(sel), bitki(sel) ve hayvan(sal) öğelere yer vermektedir. Bu öğelere en belirgin şekilde yer verdiği yapıtları, tez içerisinde incelenmiştir. Ancak Beuys'un yapıtlarında bu elemanlara yer vermesi, onu biyofilik olarak tanımlamamız için yeterli değildir. Bize Beuys'un bir biyofilik olduğu fikrini veren, sanatçının bu elemanlara karşı yaklaşım biçimidir.

Beuys'un biyofilik kişiliğinin temeli genetik aktarım özelliklerine, gelişimi ise çocukluk yıllarındaki çevresine kadar uzanmaktadır.

Tezin birinci anabaşlığında biyofili hipotezinin genetik aktarımından ve erken çocukluk dönemi çevresinin öneminden bahsetmiştim. Bir diğer anabaşlıkta ise biyofili hipotezini olumlayan bu iki faktörü, Beuys'un yaşamı içerisinde araştırdım.
Bulgular içerisinde, değişkenlerden biri olan ve savana hipotezi başlığı altında incelediğim, çevre faktörünün önemi üzerinde durmak gerekmektedir. Beuys'un erken dönem çocukluk anılarından yola çıkıp, yaşamış olduğu Kleve kasabasının coğrafi ve mitsel yanlarını ipucu olarak değerlendirip, birbirleri ile ilişkilendirdiğimizde karşımıza biyofilik bir kişilik çıkmaktadır.

Beuys biyofilik özelikler sergilemekte ve bu davranış biçimini yapıtlarına yansıtmaktadır.

Sanatçı yaşamından edindiği izlenimleri ve deneyimleri işlerinde kullanır. Beuys doğaya olan aşırı tutkusu nedeniyle bu alandaki bilgisini yapıtları aracılığıyla izleyicisine iletmeye çalışır. O öncelikle yaralı olduğunu düşündüğü kendisini, daha sonrada yaralı olan toplumu iyileştirebilmek için sağaltımı doğada aramaktadır. Bütün bu yaklaşımlarıyla Beuys, biyofili hipotezine örnek oluşturmaktadır.

Şamanizm doğaya bakış açısı ve davranış biçimleri biyofilinin tanımı ile benzeşmektedir.

Beuys yaşam felsefesini yapıtlarına aktarırken, kullanmış olduğu elemanları özenle seçmektedir. Beuys için sanat yaşamın gerçekliğidir. Sanatçının yapıtlarındaki biyofilik özelliklerin yaşamından işlerine yansıması gibi, şamanistik düşünce biçimi de yaşamından sanatına doğru akışkanlık kazanır ve orada ifade biçimini bulur. Bu tıpkı heykel teoreminde olduğu gibidir. İçten dışarı doğru, sanatçıdan topluma doğru yayılmaktadır. Şamanizm öğretilerini düşünsel ve ifade metodu olarak kullanan sanatçının, kişiliği ve yapıtları birbirleri ile örtüşmektedir.

Antropozofist düşünce sistemi biyofili hipotezini destekler.

Joseph Beuys'un işlerinde biyofili hipotezi şamanizm ile ilişkilendirilebileceği gibi, antropozofist düşünce sistemi ile de ilişkilendirilebilir. Ayrıca antropozofi ile şamanizm arasında benzerlikler görülür. Şamanizmde hayvanlar ile kurulan bağ sonucunda şaman, tanrılar dünyasına çıkar. Bu dünya antropozofist inançtaki, herkesin kendi içinde tanrıdan bir parçasını bulacağı tinsel dünya ile benzeşir. Bu iki dünya tasviri farklı medeniyetlerde ve farklı yüzyıllarda, değişik tasvirlerle ortaya konmuş olsa bile özünde birbirlerini andırırlar. İçsel dünyamız tanrısallığa açılan bir kapı gibidir. Herkesin kendi içinde olan bu evrene giriş anahtarı Beuys'a göre, insanın doğaya yönelmesinde saklıdır. Beuys bu üç farklı öğeyi yorumlamış ve kendi mitini yaratmayı başarmıştır. Dolayısıyla biyofilik Beuys'dan bahsederken bu üç öğeyi ayırt etmek, sanatçıyı bütünüyle kavrama güçlüğünü beraberinde getirecektir.

Beuys'un kişilik özelliklerini ve sanata yaklaşım biçimini belirleyen biyofili aracılığıyla, sanatçının yapıtlarının yeniden yorumlanması mümkün olacaktır. Biyofilinin kalıtsal olması, şamanlığın geçmişteki en eski inanışlardan biri olması ve antropozofinin kişinin iç dünyasından bir parça olmasından dolayı, Beuys'u tarihin en uç noktalarından sanatçılarla ilişkilendirerek zaman kavramını ortadan kaldırabiliriz. Böylesi bir bakış açısı sanat tarihinde yeni bir kategori oluştururken, bizleri bambaşka ilgi alanlarına yönlendirecektir.

KAYNAKÇA

ADLER Alfred, **İnsan Tabiatını Tanıma**, Türkçesi: Dr. Ayda Yörükan, İstanbul, Şefik Matbaası, İş Bankası Kültür Yayınları, 2003.

ALPARSLAN Salt & Çobanlı Cem, Batı Teozofisi, www.dharma.com.tr/dkm/teozofi.php?menu=910

ANKER Suzanne, The Bio-Logic Of Joseph Beuys, www.geneculture.org/cmp/biologic.shtml#top, Art into Society/Society into Art sponsored by ICASA at New York University, 1994 CAYC, Buenos Aires 1994.

ARILARIN HAYATI 3, http://www.hayvanlaralemi.net/yazilar/ari1_3.php
Arı Kolonisi Hakkında, www.ardahanaricilik.gov.tr/akhakkinda.htm

BARTALUCCİ Anne, DEWEY Tanya, WEİNSTEİN Bret, Alces alces (elk and moose), http://animaldiversity.ummz.umich.edu/site/accounts/information/Alces_alces.html, University of Michigan Museum of Zoology. The ADW Team © 1995-2004

BROWN Jane K., GOETHE Johann Wolfgang http://worldroots.com/brigitte/goethe1.htm

CAMPBELL Joseph, **İlkel Mitoloji/Tanrının Maskeleri**, Türkçesi: Kudret Emiroğlu, Ankara, İmge Kitapevi Yayıncılık, 1992.

COOKE Lynne, Joseph Beuys, www.diachelsea.org/exhibs/beuys/arena/essay.html

COOKE Lynne, Joseph Beuys 7000 Oaks, www.diacenter.org/ltproj/7000/essay.html, © 1995-2004 Dia Art Foundation.

DE DOMİZİO Lucrezia, **The Felt Hat Joseph Beuys A Life Told**, Milano, Edizioni Charta, 1997.

DRURY Nevill, **Şamanizm/ Şamanlığın öğeleri**, Türkçesi: Erkan Şimşek, İstanbul, OKYANUS Yayıncılık, 1996.

ELİADE Mircea, **Şamanizm**, Türkçesi: İsmet Birkan, Ankara, İMGE Kitabevi Yayınları, 1999.

ERHAN Tuna, **Şamanlık ve Oyunculuk**, Okyanus Yayıncılık, İstanbul, 2000.

ERHAT Azra, **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001,

ERTEKİN Nergis, **Üç Ekoloji/ Yeşil Politika ve Özgürlükçü Düşünce Seçkisi**, Kurtiş Matbaacılık, İstanbul, 2003.

EVLİYAOĞLU Gökhan, Dil Nedir?, http://www.dusunenadam.com.tr/edebiyat17.htm

FERRY Luc, **Ekolojik Yeni Düzen**, Türkçesi: Turhan Ilgaz, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000.

FLANAGAN Patrick & Flanagan Gael Crystal, "Biophilia & Emotional Well-Being", www.feel.org/articles/biophilia.html, Created: 1998 ©1999.

FORDHAM Frieda, **Jung Psikolojisinin Ana Hatları**, Türkçesi: Aslan Yalçıner, İstanbul, , Say Yayınları, 2001.

FRANKLİN Anna,From Familiars, "The Animal Powers of Britain", www.geocities.com/annafranklin1/hare.html, Capall BannLepus europaeus Pallas, 1778.

GOULD James L & Gould Carol Grant, **Olağandışı Yaşamlar**, Türkçesi: Feryal Halatçı, Ankara, TÜBİTAK Yayınları, 2002.

HOLLAND N.Norman, **Psikanaliz ve Shakespeare**, Türkçesi: Özgür Karacam, Gendaş Kültür Yayınları, İstanbul, 2002.

HUBER Hans Dieter, The Artwork as a System and its Aesthetic Experience/Remarks on the Art of Joseph Beuys, www.hgb-leipzig.de/ARTNINE/huber/writings/beuyse.html

HÜBBERS Udo, Kleve and the Lower Rhine, http://www.kleve.de/kommunen/kleve/english/www.nsf/pages/0index.htm

HYDE Elisabeth Benders, Savanna, www.blueplanetbiomes.org/savanna.htm, Last updated 5/9/04, All commercial rights reserved. © Elisabeth M. Benders-Hyde 2000.

Joseph Beuys, http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Beuys, 19:40, 1 Aug 2004. GNU Free Documentation License.

Joseph Beuys: Lightning with Stag in Its Glare, http://www.massmoca.org/calendar.php

Joseph Beuys - Multiples, http://www.walkerart.org/beuys/info_introframe.html

JOY Jenn and SCHEERER Thorsten, Honey Pump At The Workplace http://athena.formstreng.net/ep/ep021.html#1, © 2002.

KAHN Jr. Peter H.,**The Human Relationship with Nature**, London, The MIT Press, 2001.

KLİEMAND Evi, Joseph Beuys, www.grafos-verlag.com/ARTISTS/ENGLISH/BEUYG.htm, © by Grafos Verlag. AG., 1998-2003.

KOUNİ Carin, **Energy Plan For The Western Man/ Joseph Beuys In America**, New York, Four Walls Eight Windows, 1990.

KUSPİT Donald, "Joseph Beuys Sanatçının Gövdesi", *Sanat Dünyamız*, Sayı: 52, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s.54–63.

Lightning with Stag in its Glare, www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=27008&searchid=7893 , 2004.

SANDNER Donald F. & Wong Steven H., **Kutsal Miras**, Türkçesi: Nur Yener, İstanbul, Okyanus Yayıncılık.

SAYIN Dr. Ümit, "Dünyada Yaşamın Başlangıcı", *BİLİM ve TEKNİK*, Sayı:390, Ankara, TÜBİTAK Yayınları, 2000, s.81.

SCHEERER Thorsten and SCHÖNFELDT Klaus Dieter, Joseph Beuys Revisited - Linda Woodfield interviews Thorsten Scheerer, http://home.pages.de/~athena/ , August 1996. Athena e-text registration: ath-ep971/woo

SETZER V.W., Anthroposophy, www.sab.org.br/antrop/anthrop-eng.htm, 1998, 4 June 2004.

Shamanism working With Animal Spirits, www.geocities.com/RainForest/4076/index2.html, © 1997-2004 Animal Spirits® Home Page.

SHAROV Alexei, Pragmatism and Umwelt-theory, www.ento.vt.edu/~sharov/biosem/txt/umwelt.html, Department of Entomology, Virginia Tech, Blacksburg, Virginia 24061.

SPAİD Sue, **Activism to publicize ecological issues/ monitoring ecological problems**, http://greenmuseum.org/c/ecovention/sect2.html

STACHELHAUS Heiner, **Joseph Beuys**, New York, Abbeville Press, 1974.

STEİNER Rudolf, **Gizli Bilim**, Türkçesi: Ayşe Domeniconi, İstanbul, OMEGA Yayınları, 2003.

STEİNER Rudolf, **Teozofi/Tanrısal Bilgelik**, Türkçesi: Ayşe Domeniconi, İstanbul, OMEGA Yayınları, 2002.

STEİNER Rudolf, **Onbir Avrupa Mistiği**, Türkçesi: Selma Övünç, DHARMA Yayıncılık, İstanbul, 2002.

STEİNER Rudolf, **Ruhsal Hayatın Değişimi/Metamorfoz**, Türkçesi: Şafak Sakarya, Ruh ve Madde Yayınları, İstanbul, 1995.

STEPHAN Elkins, "Mistik Ekolojik Politika", Türkçesi: Sevda Alankuş Kural, Sayı:82, *Telos*, Kış 1989–90.

STRAUSS David Levi, Between Dog & Wolf, U.S.A, Autonomedia, 1999.

TAMKOÇ Günseli, "Derin Ekolojinin Genel Çizgileri", *Birikim Dergisi*, Sayı: 57–58, Ocak-Şubat 1994, s. 87–91.

TİSDALL Caroline, Tate Modern Talk/ Joseph Beuys: Bits and Pieces, The Social Sculpture Research Unit, www.brookes.ac.uk/schools/apm/social_sculpture/tisdall/TateModernLecture.htm

ULRİCH, R. S. "View Through a Window May Influence Recovery From Surgery", *Science*, Sayı: 224, Stanford University's HighWire Press, 1984. s.40–42.

URGAN Mina, **Shakespeare ve Hamlet**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1984.

WALTHER Ingo F.**Art Of The 20th Century**, , Taschen, İspanya, 2000.

WELLS Stanley, **Shakespeare Yazar ve Eserleri**, Türkçesi: Cevza Sevgen, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995.

WHİTE Randy, "Moving from Biophobia to Biophilia: Developmentally Appropriate Environmental Education for Children", © 2001 White Hutchinson Leisure www.whitehutchinson.com/children/articles/biophilia.shtml

WİLLİAMS Kristen & THOMAS Jill, "Biophilia: Nature as a Source Of Symbolic Representation In Culture", http://jrscience.wcp.muohio.edu/humannature02/ProposalArticles/Draft1Biophilia.Naturеasa.htm

WİLSON Edward, **Biophilia and the Conservation Ethic**, Washington, Island Pres, 1993.

WİLSON Edward O., **Doğanın Gizli Bahçesi**, Türkçesi: Aslı Biçen, Ankara, Pro-Mat Basım Yayın, TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları, 2000.

ZÜLAL Asli, "Doğanın İyileştirici Gücü", *BİLİM ve TEKNİK*, Sayı:164, Ankara, TÜBİTAK Yayınları, 2001, s.74–77.

RESİM LİSTESİ

Resim 1: J. Beuys, Bataklık Aksiyonu, 1971.

Resim 2: J. Beuys, Çakal Aksiyonu, 1974.

Resim 3: J. Beuys, Çakal Aksiyonu, 1974.

Resim 4: J. Beuys, Çakal Aksiyonu, 1974.

Resim 5: J. Beuys, Ölü Erkek Geyikler, 1982.

Resim 6: J. Beuys, Kuş, 1980.

Resim 7: J. Beuys, Sürü, 1969.

Resim 8: J. Beuys, Kuğu, 1980.

Resim 9: J. Beuys, Kuğuların Anlayışı, 1985.

Resim 10: J. Beuys, Geyik Kafatası, 1980.

Resim 11: J. Beuys, Erkek Geyik, 1980.

Resim 12: J. Beuys, Koyun İskeleti, 1985.

Resim 13: J. Beuys, Geyik Başı, 1985.

Resim 14: J. Beuys, Erkek Geyiğin Göz Kamaştırıcı Parıltısıyla Aydınlanmak, 1985.

Resim 15: J. Beuys, Adsız (Boynuzlar), 1961.

Resim 16: J. Beuys, Boynuzlar, 1961.

Resim 17: J. Beuys, Adsız (Boynuzlar), 1961.

Resim 18: J. Beuys, Bal Kabı, 1982.

Resim 19: J. Beuys, Çalışma Yerinde Bal Pompası, 1977.

Resim 20: J. Beuys, Çalışma Yerinde Bal Pompası, 1977.

Resim 21: J. Beuys, Arıların Yaşamından, 1978.

Resim 22: J. Beuys, Çalışma Yerinde Bal Pompası, 1977.

Resim 23: J. Beuys, Genç Tavşan, 1982.

Resim 24: J. Beuys, Çinli Şeker Tavşanı, 1979.

Resim 25: J. Beuys, Avrasya, 1966.

Resim 26: J. Beuys, Avrasya, 1966.

Resim 27: J. Beuys, Avrasya, 1966.

Resim 28: J. Beuys, Lavanta Filtresi, 1961.

Resim 29: J. Beuys, Şef, 1964.

Resim 30: J. Beuys, Iphigenie/Titus Andronicus, 1969.

Resim 31: J. Beuys, Iphigenie/Titus Andronicus, 1969.

Resim 32: J. Beuys, Iphigenie/Titus Andronicus, 1969.

Resim 33: J. Beuys, Dianthus, 1945.

Resim 34: J. Beuys, 3 Parça Çizim- 20.yy, 1983.

Resim 35: J. Beuys, 20.yy'ın Sonu, 1983–85.

Resim 36: J. Beuys, 7000 Meşe, 1982.

Resim 37: J. Beuys, 7000 Meşe, 1982.

Resim 38: J. Beuys, 7000 Meşe, 1982.

Resim 39: J. Beuys, 7000 Meşe, 1982.

Resim 40: J. Beuys, Kar Yağışı, 1965.

Resim 41: J. Beuys, Vitex Agnus Castus, 1972.

Resim 42: J. Beuys, Alarm II, 1989.

Resim 43: J. Beuys Çakal Aksiyonu, 1974.

Resim 44: J. Beuys, Şaman Davulları, 1985.