

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**JOSEPH BEUYS VE ANSELM KIEFER'İN
SANATINDA HAFIZA VE PLASTİK DİL OLUŞUMU**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Recep Cuma YILDIRIM

Enstitü Anasanat Dalı: Resim

Tez Danışmanı: Prof. Füsun ÇAĞLAYAN

NİSAN – 2021

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**JOSEPH BEUYS VE ANSELM KIEFER'İN
SANATINDA HAFIZA VE PLASTİK DİL OLUŞUMU**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Recep Cuma YILDIRIM

Enstitü Anasanat Dalı: Resim

“Bu tez sınavı 29/04/2021 tarihinde online olarak yapılmış olup aşağıda isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ
Prof. Füsun ÇAĞLAYAN	BAŞARILI
Prof. Neslihan ERDOĞDU	BAŞARILI
Doç. Fatih BALCI	BAŞARILI

 SAKARYA ÜNİVERSİTESİ	T.C.		Sayfa : 1/1
	SAKARYA ÜNİVERSİTESİ		
	SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ		
	TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU		
Öğrencinin			
Adı Soyadı	:	Recep Cuma YILDIRIM	
Öğrenci Numarası	:	Y176017009	
Enstitü Anasanat Dalı	:	Resim Anasanat Dalı	
Enstitü Sanat Dalı	:	Resim	
Programı	:	☒ YÜKSEK LİSANS	☐ DOKTORA
Tezin Başlığı	:	JOSEPH BEUYS VE ANSELM KIEFER'İN SANATINDA HAFIZA VE PLASTİK DİL OLUŞUMU	
Benzerlik Oranı	:	% 16	
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,			
☒ Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.			
			18/05/2021 İmza
☐ Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafıma yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.			
Bilgilerinize arz ederim.			
			/...../20..... İmza
Uygundur			
Danışman Unvanı / Adı-Soyadı: Prof. Füsun ÇAĞLAYAN Tarih: 18/05/2021 İmza:			
☐ KABUL EDİLMİŞTİR ☐ REDDEDİLMİŞTİR EYK Tarih ve No:			Enstitü Birim Sorumlusu Onay

İÇİNDEKİLER

RESİMLER LİSTESİ.....	iii
ÖZET.....	vii
ABSTRACT	viii

GİRİŞ.....	1
------------	---

BÖLÜM 1: HAFIZA KAVRAMINA BAKIŞ	4
--	----------

1.1. Kişisel ve Toplumsal Hafıza	4
1.2. Toplumsal Hafızanın Tarihsel Süreci.....	5
1.3. Zaman ve Mekân	9
1.4. Sanatçı ve Hafıza	11

BÖLÜM 2: BEUYS VE KIEFER’İN SANATI BAĞLAMINDA PERFORMANS, FLUXUS VE KAVRAMSAL SANAT	12
--	-----------

2.1. 1960 Sonrası Değişen Estetik Paradigma ve Kavramsal Sanat.....	12
2.2. Fluxus ve Performans Sanatı	14
2.2.1. Fluxus	14
2.2.2. Performans Sanatı.....	16

BÖLÜM 3: JOSEPH BEUYS	19
------------------------------------	-----------

3.1. Joseph Beuys’un Kişisel Öyküsü	19
3.2. Sosyal Heykel Kuramı.....	21
3.3. Joseph Beuys’un Sosyal Plastik Dili ve Çalışmaları	22
3.4. Joseph Beuys’un Sanatında Toplumsal ve Kişisel Belleğin Plastik Diline Yansıması.....	37

BÖLÜM 4: ANSELM KIEFER’İN HAYATI VE SANATI.....	39
--	-----------

4.1. Anselm Kiefer’in Kişisel Öyküsü	39
4.2. II. Dünya Savaşı’nın Etkileri ve Yeni Dışavurumculuk	40

4.3. Anselm Kiefer'in Sanatının Oluşumunda Toplumsal Bellek	42
4.4. Anselm Kiefer'in Erken İşleri: İşgaller	44
4.5. Kahramanlık Sembolleri.....	50

BÖLÜM 5: PROJE ANALİZİ “BAŞKALAŞIM ANITI” 65

SONUÇ	77
--------------------	-----------

KAYNAKÇA.....	79
----------------------	-----------

ÖZGEÇMİŞ	82
-----------------------	-----------



RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Joseph Beuys, “ <i>Plight (Vaat)</i> ”, 1985, Anthony d’Offay Gallery, London ..	24
Resim 2: Joseph Beuys, “ <i>Infiltration for Piano</i> ”, 1966, Georges Pompidou Center, Paris	25
Resim 3: Joseph Beuys, “ <i>The Pack (Sürü)</i> ”, 1969	26
Resim 4: Joseph Beuys, “ <i>Sled (Kızak)</i> ”, 1969.....	27
Resim 5: Joseph Beuys, “ <i>Fat Corner (Yağ Köşesi)</i> ”, 1986.....	27
Resim 6: Joseph Beuys, “ <i>Earth Telephone</i> ”, 1968.....	28
Resim 7: Joseph Beuys, “ <i>Fat Chair (Yağ Sandalyesi)</i> ”, 1964-1985, Tate Modern, Londra	29
Resim 8: Joseph Beuys, “ <i>Ausfegen (Süpürüp Atma)</i> ”, 1972	30
Resim 9: Joseph Beuys, “ <i>Ausfegen (Süpürüp Atma)</i> ”, 1 Mayıs 1972, Karl Marx Meydanı, Berlin.....	30
Resim 10: Joseph Beuys, “ <i>How to Explain Pictures to a Dead Hare (Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır?)</i> ”, 1965	31
Resim 11: Joseph Beuys, “ <i>I Like America and America Likes Me (Amerika’yı Seviyorum Amerika’da Beni)</i> ”, 1974, New York	33
Resim 12: Joseph Beuys, “ <i>7000 Oaks (7000 Meşe)</i> ”, 1982, Documenta 7, Kassel	34
Resim 13: Joseph Beuys, “ <i>7000 Oaks (7000 Meşe)</i> ”, 1982, Documenta 7, Kassel	35
Resim 14: Joseph Beuys, “ <i>Küvet</i> ”, 1960, Leverkusen.....	36
Resim 15: Albrecht Dürer, “ <i>Meryem’in Yedi Çilesi Ölü İsa’ya Ağıt</i> ”, 1497, Gemaldegalerie Alte Meister Dresden	38
Resim 16: Joseph Beuys, “ <i>Kukei / Akopee-nein / Browncross / Fat corners / Model fat corners</i> ”, 20 Temmuz 1964.....	38

Resim 17: Anselm Kiefer, “ <i>Heroische Sinnbilder (Kahramanca Semboller)</i> ”, 1969, Tate ve İskoçya Ulusal Galerileri, Edinburgh	45
Resim 18: Anselm Kiefer, “ <i>Besetzungen (İşgaller)</i> ”, 1969	46
Resim 19: Anselm Kiefer, “ <i>Heroische Sinnbilder (Kahramanca Semboller)</i> ”, 1969 Tate ve İskoçya Ulusal Galerileri, Edinburgh	47
Resim 20: Anselm Kiefer, “ <i>Besetzungen (İşgaller)</i> ”, 1969	48
Resim 21: Anselm Kiefer, “ <i>Heroische Sinnbilder (Kahramanca Semboller)</i> ”, 1969... ..	48
Resim 22: Caspar David Friedrich, “ <i>Wanderer Sea of Fog</i> ”, 1818	49
Resim 23: Anselm Kiefer, “ <i>Besetzungen (İşgaller)</i> ”, 1969	49
Resim 24: Anselm Kiefer, “ <i>Heroische Sinnbilder (Kahramanca Semboller)</i> ”, 1969 (kapak).....	50
Resim 25: Anselm Kiefer, “ <i>Heroische Sinnbilder (Kahramanca Semboller)</i> ”, 1969 (s. 10-11), Würth Koleksiyonu, Künzelsau.....	52
Resim 26: Anselm Kiefer, “ <i>Heroische Sinnbilder (Kahramanca Semboller)</i> ”, 1969 (s. 21).....	53
Resim 27: Anselm Kiefer, “ <i>Heroische Sinnbilder (Kahramanca Semboller)</i> ”, 1969 (s. 20).....	53
Resim 28: Anselm Kiefer, “ <i>Heroisches Sinnbild V (Kahramanlık Sembolü V)</i> ”, 1970 Würth Koleksiyonu, Künzelsau	54
Resim 29: Anselm Kiefer, “ <i>Heroisches Sinnbild VIII (Kahramanlık Sembolü VIII)</i> ”, 1970, Würth Koleksiyonu, Künzelsau	54
Resim 30: Anselm Kiefer, “ <i>Deutschlands Geisteshelden (Alman Ruhani Kahramanları)</i> ”, 1973.....	55
Resim 31: Anselm Kiefer, “ <i>Parsifal III</i> ”, 1973	56
Resim 32: Anselm Kiefer, “ <i>Innenraum (İç Mekân)</i> ”, 1981	57

Resim 33: Anselm Kiefer, “ <i>Margarethe</i> ”, 1981	58
Resim 34: Anselm Kiefer, “ <i>Shulamite</i> ”, 1983	59
Resim 35: Anselm Kiefer, “ <i>Haşhaş ve Bellek</i> ”, 1989.....	60
Resim 36: Anselm Kiefer, “ <i>Zweinstromland – The High Priestess</i> ”, 1985-89.....	61
Resim 37: Anselm Kiefer, Atölye, Fransa Barjac	62
Resim 38: Anselm Kiefer, Atölye, Fransa Barjac	63
Resim 39: Anselm Kiefer, Atölye, Fransa Barjac	64
Resim 40: Cuma Yıldırım, “ <i>İsimsiz</i> ”, Sergi Düzeni, 2017	67
Resim 41: Cuma Yıldırım, “ <i>İsimsiz</i> ”, 2017	67
Resim 42: Cuma Yıldırım, “ <i>İsimsiz</i> ”, 2017	67
Resim 43: Cuma Yıldırım, “ <i>İsimsiz</i> ”, 2015	68
Resim 44: Cuma Yıldırım, “ <i>İkonografik</i> ”, 2017	68
Resim 45: Cuma Yıldırım, “ <i>Terkedilebilir mi?</i> ”, 2016.....	69
Resim 46: Cuma Yıldırım, “ <i>Ev</i> ”, “ <i>Terkedilebilir mi?</i> ”, Sergi Düzeni, 2016	69
Resim 47: Cuma Yıldırım, “ <i>Ev</i> ”, 2016	70
Resim 48: Cuma Yıldırım, “ <i>Çarpık Kentleşme</i> ”, 2015.....	70
Resim 49: Cuma Yıldırım, “ <i>İsimsiz</i> ”, 2015	71
Resim 50: Cuma Yıldırım, “ <i>İç Kapı</i> ”, 2016.....	71
Resim 51: Cuma Yıldırım, “ <i>Başkalaşım Anıtı</i> ”, 2019	72
Resim 52: Cuma Yıldırım, “ <i>Sunak</i> ”, 2015.....	73
Resim 53: Cuma Yıldırım, “ <i>İsimsiz</i> ”, 2014	74
Resim 54: Cuma Yıldırım, “ <i>Hiçlik/ Kırmızı, Yeşil, Kahverengi</i> ”, 2014.....	74

Resim 55: Cuma Yıldırım, “ <i>İsimsiz</i> ”, 2017	75
Resim 56: Cuma Yıldırım, “ <i>İsimsiz</i> ”, 2017	76
Resim 57: Cuma Yıldırım, “ <i>İsimsiz</i> ”, 2015	77



Sakarya Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti

Yüksek Lisans	☒	Doktora	☐
Tezin Başlığı: Joseph Beuys ve Anselm Kiefer'in Sanatında Hafıza ve Plastik Dil Oluşumu			
Tezin Yazarı: Recep Cuma YILDIRIM		Danışman: Prof. Füsün ÇAĞLAYAN	
Kabul Tarihi: 29 Nisan 2021		Sayfa Sayısı: viii(ön kısım)+82(metin)	
Anasanat Dalı: Resim			
Sanatçı kavramı, sanayileşme sonrası kent hayatına geçişle ve modern sanatla birlikte ortaya çıkmış; sanat üretimi bireyselleşmiş, sanatçı sosyal bir kimlik olarak toplumsal sorunlarla ilgilenmeye başlamıştır. Bu sorunlar sanatçıları yeni yönelimlere itmiş ve sanat nesnesi de yeniden tanımlanmıştır. Yapıt artık estetik bir nesne olmak zorunda değildir. Meta haline gelmiş galeri duvarlarındaki estetik kaygılar, yerini fikir ve kavramlara bırakmıştır. Sanatçılar bundan sonra galerileri, müzeleri eleştirir ve sanatın alınıp satılması gibi olguları kabul etmezler. Bu yönelimler neticesinde ortaya çıkan yapıtlar, sanatçıların yaşadığı atmosferi ve toplumun yansımalarını seçtikleri imge ve nesnelerle sorgulamaktadır. 1960 sonrası değişen estetik paradigmalarda birlikte sanat üretimi, Performans sanatı ve Fluxus hareketi ile hayata dahil olmaya çalışan çağdaş bir ritüel olarak yeniden biçimlenir. Fluxus ve Performans Sanatı, sanat üretimini insana dair tüm sorgulamaların yapıldığı deneysel bir arenaya dönüştürür. Alman sanatçı Joseph Beuys, Kavramsal Sanat, Fluxus ve Performans Sanatı içinde öne çıkan bir isimdir. Yapıtlarında kişisel öyküsü ile Alman kimliğini sorguladığı enstalasyonlar üreten Anselm Kiefer'se Beuys'un öğrencisi olan bir sanatçıdır. Bu çalışmada, 1960'larda ortaya çıkan Kavramsal Sanat, Fluxus, Performans Sanatı içinde değerlendirilen Joseph Beuys ve 1970'lerde Neo Ekspresyonizm akımına dahil olan Anselm Kiefer'in sanatlarında oluşturdukları plastik dil, imge ve nesne seçimleri araştırılmıştır. Beuys ve Kiefer'in sanatlarındaki hafıza unsuru ve birbirlerine olan etkileri incelenmiştir.			
Anahtar Kelimeler: Fluxus, Performans Sanatı, Sanatta Toplumsal Hafıza ve Kimlik, Yeni Dışavurumculuk			

Sakarya University
Institute of Social Sciences Abstract of Thesis

Master Degree	X	Ph.D.	
Title of Thesis: The Formation Of Memory and Plastic Language In The Art Of Joseph Beuys and Anselm Kiefer			
Author of Thesis: Recep Cuma YILDIRIM Supervisor: Prof. Füsün ÇAĞLAYAN			
Accepted Date: April 29, 2021		Number of Pages: viii (pre text) + 82 (main body)	
Department: Painting			
The concept of artist emerged with the transition to urban life after industrialization and modern art; art production has become individualized; the artist has begun handle social problems as a social identity. Such problems have pushed the artists to new directions, and the art object was redefined. The artwork doesn't have to be an aesthetic object anymore. The aesthetic concerns in gallery walls which become commodities were replaced by ideas and concepts. From now on, artists criticize galleries and museums and don't accept such fact as the purchase and sale of art. As a resulting of these orientations question the atmosphere in which artists live and the reflections of the society with the images and objects they choose. Art production with changing aesthetic paradigms after 1960, is reshaped as a contemporary ritual trying to get involved in life with the performance art and the Fluxus movement. Fluxus and performance art, turn art production into an experimental arena where human inquiries are made. German artist Joseph Beuys is a prominent name in conceptual art, Fluxus and performance art. Anselm Kiefer, who produces installations querying German identity with his personal story in work was a student of Beuys. In this study, conceptual art, Fluxus and performance art that emerged in 1960s evaluated by Joseph Beuys and the Neo Expressionism movement in 1970s by Anselm Kiefer, were investigated for plastic language, image and object choices. The memory element in the art of Beuys and Kiefer and their effects on each other were examined.			
Keywords: Fluxus, Performance Art, Social Memory and Identity in Art, New Expressionism			

GİRİŞ

1960 sonrası değişen estetik paradigmlarla birlikte sanat üretimi, Performans ve Fluxus hareketi ile hayata dahil olmaya çalışan çağdaş bir ritüel olarak yeniden biçimlenir. Fluxus ve Performans Sanatı, sanat üretimini insana dair, tüm sorgulamaların yapıldığı deneysel bir arenaya dönüştürür. Bu çalışmada, 1960'larda ortaya çıkan Kavramsal Sanat, Fluxus ve Performans Sanatı içinde değerlendirilen Joseph Beuys ve 1970'lerde Neo Ekspresyonizm akımına dahil olan Anselm Kiefer'in, sanatlarında oluşturdıkları plastik dil, imge ve nesne seçimleri araştırılmıştır. Beuys ve Kiefer'in sanatlarındaki hafıza unsuru, kişisel geçmişleri ile toplumsal bellek arasındaki ilişki ve birbirlerine olan etkileri incelenmiştir.

Tez başlığında yer alan iki Alman sanatçı Joseph Beuys ve Anselm Kiefer'i seçmiş olmamdaki ana etken, kişisel çalışmalarında etkilendiğim ve sanatlarını paralel bulduğum sanatçıların farklı malzeme kullanımları ile eser üretimlerini incelemektir. Sanatçıların yaşadıkları geçmişi, ait oldukları toplumla etkileşimlerini ve bu etkilerin sonuçlarını gözlemlemek ve bunun sanat üretimlerine nasıl yansıdığını, plastik dillerinin oluşumunu çözümleyebilmektir. Her iki sanatçıda da gözlemlediğim ve onları seçmeme neden olan özellik, temel meselelerinin *kışisel ve toplumsal hafıza* beraberinde *kimlik* problemi ile uğraşıyor olmalarıdır. Sanatçıların yapıtlarının otobiyografik kökene sahip olması, sanat üretimleri üzerinden toplumsal kimlikleri ile de bir hesaplaşmadır.

Çalışmanın Konusu

Tezin birinci bölümünde hafıza kavramı, toplumsal hafıza ve kişisel hafızanın, kavram olarak kullanılışları incelenmiştir. Sanatçının, hafıza kavramı ile ilişkisi temel olarak kurulmaya çalışılmıştır.

Tezin ikinci bölümü 1960 sonrası Fluxus ve Performans sanatlarına odaklanır. Beuys ve Kiefer'in çalışmalarından önce 60 sonrası sanat ortamındaki gelişmeler ve yeni arayışlar, sanat kavramını, içeriğini ve algısını, tamamıyla dönüştürmüştür. Fluxus ve Performans sanatının deneyselliği; tiyatro, müzik, edebiyat vb. sanatlarla bağlantı kurarken; sanat eylemini de disiplinler arası bir alanda hayatın toplumsal sorunlarının ve insana dair tüm varlık problemlerinin sorgulandığı bir konuma getirmiştir.

Joseph Beuys'un yaşamı ve üretimlerinin incelendiği tezin asıl amacını oluşturan üçüncü bölümde ise; Beuys'un, sanat üretimleri ve performansları aracılığıyla toplumsal hafıza ile kurduğu ilişki ve yapıtlarındaki yansımaları incelenmiştir.

Joseph Beuys, Performans Sanatı ve Fluxus akımında yer alan bir isim olarak eylemleri, performansları ve enstalasyonlarında "sanatı" bir sorgulama aracı ve iyileştirici güç olarak kullanmıştır. Beuys'un sanatındaki temel yapının, kişisel geçmişi ve hafızası olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçının sanatındaki plastik dil, performanslarında üstlendiği iyileştirme referanslı şamanik rol, kişisel geçmişindeki travmatik bir kaza ve sonrasında yaşadıklarına dayalıdır. Oluşturduğu enstalasyonlarda, sıklıkla anı nesneler kullanan Beuys'un hafıza kavramını, sanat hayatında temel belirleyici bir etken olarak kullandığı göze çarpmaktadır.

Tezin dördüncü bölümü, sanatçı Anselm Kiefer'in hayatı ve sanat üretimlerine odaklanır. Sanatçının tıpkı Beuys'ta olduğu gibi toplumsal hafıza ve kişisel hafızanın kesiştiği alan olan hafıza unsurunun, sanat üretimlerine etkileri incelenmiştir. Yaşayan ünlü isim ve bir dönem Beuys'un öğrencisi olan Anselm Kiefer de; aynı şekilde kişisel ve toplumsal belleğinin kesiştiği bir hatta işler üretmektedir. Kiefer'in imgesel dünyası, Alman toplumunun ortak geçmişi ile bağlantılı imgeler ve anılarından simgeleştirdiği, şiirsel bağlantılar kurduğu nesnelerden oluşmaktadır. İki sanatçı da yer yer geleneksel malzeme ile birlikte; asamblaj, enstalasyon, performans gibi farklı disiplinlerle sanat üretiminin sınırlarını zorlayan isimlerdir.

Tezin son bölümü olan, beşinci bölüm de ise; kişisel çalışmalar ve proje anlatılarak, tezin genel kapsamı ile ilişkisi kurulmaya çalışılmıştır. Sanat üretiminde plastik dil oluşumu sanatçının *kimlik problemi* ile doğrudan ilişkilidir. Plastik dilin göstergesi olan imge oluşturma ve nesne seçimleri de sanatçının kişisel geçmişi, belleğinde oluşan anılar ve hafızası ile ilgilidir. Tez çalışmasında bir sanatçının çalışmaları aracılığıyla oluşturduğu imge ve nesneler evreninin kökenindeki *kışisel geçmişi ve belleğinin* onun sanatını belirlemede ne kadar önemli olduğunun altı çizilmek istenmiştir. Sanatçının problem edindiği konular veya ana temasının kişisel geçmişi olması, kendi kişisel üretimimde benimseyeceğim yolu ve yöntemi keşfetmek açısından tez çalışmamın yol gösterici olacağına inanıyorum.

Çalışmanın Amacı

Çalışmanın amacı, sanat üretiminde toplumsal hafıza unsurunun, sanatçının belleğini ve üretimini ne ölçüde etkilediğini ortaya koymaktır. Sanatsal üretimlerinden yola çıkarak tezin konusunu oluşturan iki sanatçı ve dâhil oldukları akımlar incelenerek birbirlerine olan etkileri, çalışmalarda kullanılan imge ve nesnelerin kişisel hafıza ve toplumsal hafıza ile nasıl bağ kurduğu ve nesne seçimlerinin nedenleri araştırılmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın Önemi

Konu seçimim, lisans dönemi ürettiğim resimler ve asamblajlarla plastik dil açısından bağlantı kurabileceğim iki sanatçının çalışmalarını incelemek ve bu sanatçıların dâhil oldukları akımlar ve üretimleri arasında ilişki kurabilmeyi hedeflemektedir. İki sanatçı da performansın yanı sıra geleneksel malzeme, hazır nesne, buluntu nesne vb. malzemelerle yerleştirme yaparak mekânı kullanan sanatçılardır. Bu sanatçıların, toplumsal bellek ve kişisel belleği gözeterek oluşturdukları imge ve nesne seçimleri vardır. Sanatçılar, oluşturdukları plastik dille hafızaya, estetik algıya ve sanatın algısına dair yeni öneriler getirmektedirler. Tezin özgün değeri seçilen iki sanatçının, akımlar aracılığıyla aralarındaki benzerlikleri, farklılıkları ortaya koymak ve kişisel çıkarımlarla sonuçlara ulaşarak sanat üretimine katkılarını belirtmek olacaktır.

Çalışmanın Yöntemi

“Joseph Beuys ve Anselm Kiefer’in Sanatında Hafıza ve Plastik Dil Oluşumu” başlıklı çalışmada, sözü edilen sanatçıların üretimlerine yön veren modern dönem ve bu dönemde öncüsü oldukları sanat akımları, çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Çalışma oluşturulurken literatüre uygun olarak yazılı ve sözlü kaynaklar olan; kitap, makale, dergi ve söyleşilerden yararlanılmıştır. Söz konusu sanatçılar ve üretimleri araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır. Sanatçıların üretimlerinde konu edindikleri olgular, kullandıkları materyaller, bulundukları atmosferin, çalışmalarına etkileri ve çalışmaları sonucunda ortaya çıkan yeni yönelimlerin nedenleri nitel paradigmanın bakış açısıyla ortaya konmaya çalışılmıştır.

BÖLÜM 1: HAFIZA KAVRAMINA BAKIŞ

Hafıza kelimesi Arapça “saklamak, muhafaza etmek, ezberlemek” gibi anlamlara gelen *hıfz* kökünden türemiş bir kelimedir. Türkçe’de ise yaşanmış olayları, öğrenilenleri ve bunların geçmişle olan ilişkisini bilinçli olarak saklama gücü, dağarcık, akıl ve zihin anlamlarına da gelen *bellek* kelimesi kullanılmaktadır (TDK, <https://sozluk.gov.tr/>).

Hafıza, bir kavram olarak değerlendirilen, birçok kitap ve makale konusu olan, psikoloji, felsefe, sosyoloji ve tarih gibi birçok alanda irdelenmiş disiplinler arası bir olgudur. Bunun nedeni, insanın yaşamını sürdürmesinde büyük öneme sahip olan deneyimin ve bu deneyim alanlarının nasıl bir işleyişe sahip olduğunu anlama isteğidir. Bu işleyiş sayesinde deneyimlenen bilgiler “bellek” olarak adlandırılan yerde depolanır ve çağrışımlarla hatırlanır.

Hatırlama, bireyin belleğinde depoladığı bilgilerin ihtiyaç duyulduğunda bilince gelmesidir. Birey belleğindeki bilgileri hatırlama, unutma ya da önem durumu gibi olgularla kategorilendirerek depolar. Kategorizasyonu belirleyen ise mekân, zaman, travmalar ve toplumsal çevre gibi durumlardır. Hafıza olgusu bireysel, toplumsal ve kültürel hafıza olarak farklı ilişkiler neticesinde şekillenir. Araştırmanın sınırlılıkları göz önüne alındığında, bireysel ya da otobiyografik hafıza ve toplumsal hafıza kavramları asıl meseleyi oluşturmaktadır.

Hafızaya kavramsal bir bakış açısıyla bakmadan önce, hafıza ya da bellek olgusunu tanımlamak gerekmektedir. Bu tanımla, kavramı irdeleyen düşünürler perspektifinde ele almak, araştırmada hafıza kavramına hangi çerçeveden bakıldığını anlamamıza olanak sağlayacaktır.

1.1. Kişisel ve Toplumsal Hafıza

Bireysel hafıza, bireyin iç olgusunu ilgilendiren, beyinde yer alan, psikoloji ya da nöroloji bilimiyle ilgili olduğu düşünülen bir kavramdır. Belleğe aktarılan bilgilerin nasıl kategorize edileceği ve ne kadar süre saklanacağı gibi konular kişinin beyin kapasitesi ya da yönelimiyle değil, kültürel ve toplumsal çevreyle belirlenir (Assmann, 2018: 26).

Toplumsal hafıza ya da kolektif hafıza kavramları birçok düşünür tarafından farklı bakış açılarıyla tanımlanmıştır. Toplumsal hafıza kavramını, sosyolojinin temelleri üzerine oturtan ilk düşünür Maurice Halbwachs'tır. Ona göre toplumsal hafıza, ortak bir mekânda tanıklıkla oluşabilir. Genel bir tanımlama yapacak olursak toplumsal hafıza, bireylerin kişisel hafızalarının dışında, toplumsal bir mekânda meydana gelen olaylara tanıklık ederek ortak bir paydada buluşmalarıyla oluşur. Toplumsal hafıza küçük ya da büyük grupları ifade edebilir. Toplumsal hafızayı oluşturan etkenler kültürel, siyasal ve ekonomik değişikliklerdir. Değişim halinde olan, toplumsal öneme sahip bu meseleler deneyimlenerek bir sonraki kuşağa aktarılır. Toplumsal hafıza bağlamında ortaya konulan nesneler bireylerin değer yargıları ve kişisel hafızalarıyla belleğe depolanır (Assmann, 2018: 44-45).

Kültürel hafıza ise bireysel ve toplumsal hafızaya etki eden, kuşaktan kuşağa aktarılan norm ve değerlerdir. Mısırolog Jan Assmann, “kültürel hafıza” kavramını şöyle açıklamıştır:

“Gelenekler, kültürel anlamın devredilme ve canlandırılma biçimi olarak kültürel belleğin alanına girer. Bu saptama anıtlar, mezar taşları, tapınaklar ve idoller gibi sadece amaca yönelik olmayan; aynı zamanda bir anlam içeren semboller, ikonalar ve temsiliyetler gibi içe dönük zaman ve kimlik dizinini dışa çevirmesiyle nesneler belleğinin sınırlarını aşan her şey için geçerlidir.” (Assmann, 2018: 28)

1.2. Toplumsal Hafızanın Tarihsel Süreci

Bellek ya da diğer adıyla hafıza, bilme durumunun temelini oluşturan, geçmişte edinilen ya da kültürel normlarla kodlanmış bilgi ve tecrübelerin ihtiyaç duyulduğunda hatırlanması için saklandığı bir depodur. Hafıza, bireylerin kişisel eylemlerinin sonucunda oluşan bilgilerin, ihtiyaç duyulduğunda hatırlanarak şimdiki zamanda algılandığı ve gelecek kuşaklara aktarılmak üzere saklandığı bir depo olmasının yanı sıra, sonsuz bir iletişim ağıyla kişisel anıların paylaşılarak hafızanın canlı tutulduğu, kolektif çerçevede yeri olan bir olgudur. Hafızayla ilgili birçok kavram ve düşünce ortaya atılmıştır. Kavram, Aydınlanma Çağı'nın yanı sıra 20. yüzyılda popüler bir kavram haline gelene kadar bireysel, toplumsal ve kültürel olarak adlandırabileceğimiz farklı bellek türleri olarak ele alınmıştır.

Hafıza olgusu Antik Çağ'dan bugüne kadar hatırlama, unutma ve zaman bağlamında birçok düşünür tarafından irdelenmiştir. Kavramın ilk ele alındığı metin, Platon'un *Menon: Erdem Üzerine Notlar*'ıdır. Platon'a göre bilgiye ve başarıya ulaşmada en büyük etken hatırlamadır. Hafıza, anlamlı sorular sorularak yanıtlar aranan diyalektik bir sanattır (Akt. Karaarslan, 2019: 30). Hatırlama (*anamnesis*), gerçek bilginin ortaya çıkmasıdır. Platon, gerçek bilginin doğmadan önce ruhta saklı olarak var olduğunu savunur. Ona göre hatırlama ya da anamnesis, doğum anında unutulmuş olan ideaların ruhtaki izlerinin yeniden hatırlanmasıdır (İlhan, 2018: 33). İdealar ise, dünyada var olan şeylerin gerçek hallerini ruha kodlamıştır. Dünyaya geldiğimizde daha duyumsamadığımız birçok şey belleğimizdedir. Ruha kodlanmış olan gerçek bilgi, bulunulan yerdeki nesnelerin, ilk örnekleri olan idea izlerinin hatırlanmasıdır. Platon gerçek bilginin, duyumsanan nesneyle ruhta saklı olarak bulunan form izlerinin birbirleriyle örtüşmesi olduğunu savunur (İlhan, 2018: 32).

Platon gibi “geçmiş” kavramından hareketle hafızayı bireysel bir bakış açısıyla ele alan Aristoteles, hafızayla ilgili dokuz kitaptan oluşan, *De Memoria et Reminiscentia* (*Hafıza ve Uyanış*) adlı bir çalışma yapmıştır. Aristoteles, Platon'dan farklı olarak idealar dünyasından ziyade hatırlamayı ya da unutmayı, “geçmişteki deneyim ve algılama sonucu oluşan imgeler ve anıların hatırlanması”, şeklinde tanımlar. Bu açıdan baktığımızda hatırlama, zaman kavramıyla ilişkilidir. Buradaki zaman kavramı, fiziksel olan hareket ya da bir noktadan başka bir noktaya geçişi, dolayısıyla geçmişini ifade eder. Zamanın, değişimi ifade etmesi sebebiyle insan, yaşamı boyunca sürekli olarak farklı deneyimler ve anılara sahip olur. Aristoteles'e göre hafıza, geçmiş demektir. Bu bağlamda hafıza, geçmişe ait izlenimlerin ve deneyimlerin ruhun bir yetisi olan bellekte bıraktığı izlerin, geçmişteki formlarıyla hatırlanmasıdır. Aristoteles Platon'un *iz metaforu* yerine, “zamanı ruha işlemek” olarak adlandırdığı *kayıt* kavramını önerir (Akt. Karaarslan, 2019: 31). Aristoteles bilgi kaynağının duyular olduğunu ifade ederek, hafıza kavramını duyumsama ve algılama ile ilişkilendirerek ele alır. Bu durumun bedenin bir fonksiyonu olduğunu ifade eder (Karaarslan, 2019: 31). Platon ve Aristoteles için gerçek bilgiye ulaşmanın yöntemi hatırlamadır. Bireyin doğumundan ölümüne kadar süren yaşam döngüsünde onu etkilemiş olan deneyimler ve anılar onun bireysel hafızasını oluşturur (İlhan, 2018: 38).

Antik Çağ'dan Rönesans'a gelene kadar hafıza olgusu, felsefe biliminin ilgilendiği bir olguyken Rönesans'la beraber geçmişle bugün arasındaki ilişkiyi içeren politik bir ilgiye dönüşmeye başlamıştır. 17. ve 19. yüzyıl arasında birçok düşünür düzenin inşasının meşru bir zeminde gerçekleşmesi için, geçmişte yaşamış bireylerin nasıl bir düzende yaşadığına cevap ararken hafızaya, dolayısıyla da bilginin kaynağına ilgi duymuşlardır (Karaarslan, 2019: 32).

Hafıza kavramının zaman kavramıyla ilişkisini “bireysel hafıza” kavramı çerçevesinde ele alan Henri Bergson konuya, *Madde ve Bellek* adlı eserinde yer vermiştir. Hafıza konusunu *zaman* ya da *süreç* bağlamında incelemiştir. Ona göre zaman kavramı, geçmişle şimdiki zaman arasında kalan *süreç*'tir. Hafızayı oluşturan şey ise bu süreçte bilgilerin ve anıların depolandığı alandır. Bergson, hafızayı bireyin içsel akış deneyimi olarak ele almıştır. Geçmiş kavramını şimdiye katılan bir kavram olarak incelese de mekândan soyutlanmış bir zaman fikrini savunmuştur (İlhan, 2018: 43).

Hafıza konusu özellikle 20. yüzyılın ilk çeyreğinde birçok alanın temel meselesi haline gelmeye başlamıştır. Psikanalizin kurucusu Sigmund Freud, serbest çağrışım yöntemiyle kişinin, toplumun önyargıları neticesinde bastırmış olduğu duygularını açığa çıkarmaya çalışmıştır. Bu sayede hafızada bulunan toplumsal normlarla baskılanan ve unutilan duyguların, kişinin gündelik yaşamında merkezî bir öneme sahip olduğunu kanıtlamıştır. Freud bu yaklaşımıyla, 20. yüzyılın ikinci yarısında savaşın hafıza ile olan ilişkisi bağlamında ortaya çıkan travmatik hafızanın ilk çerçevelerini belirlemiş olabilir (Karaarslan, 2019: 35-36).

Hafıza kavramı ile ilgili çalışma yürütmüş olan düşünürlerden Emile Durkheim, hafızanın sosyal bir olgu olduğunu savunmuş ve *Kolektif Bilinç* kavramını ortaya atmıştır. Bu kavramla hafıza, sosyoloji disiplininin de konusu haline gelmiştir. Fransız toplum bilimci Maurice Halbwachs bu kavramdan hareketle *Kolektif Bellek* kuramını oluşturmuştur. Halbwachs'tan önce zaman, mekândan soyutlanarak bireyin içsel algısı olarak görülmekteydi. Ancak zaman, mekânla var olan kolektif bir düzlemde var olabilir. Halbwachs'a göre, kolektif bellek bir grubun zaman ve mekân içinde konumlanışlarıyla ilintilidir ve bireyin bulunduğu zaman dilimiyle sınırlı olan ve sınırlarına ulaşamayandır (İlhan, 2018: 44). Kolektif belleğin zamanla ilişkisi, bir toplumun üyeleri için benzer bir şekilde bölünmüş olmasıdır. Gündelik yaşam içerisinde

akan zaman, bireylerin geçmişle ilgili düşüncelerini ve hatırlama anlayışlarını belirler. Bu bağlamda zaman bireysel bir düzlemde değildir, dolayısıyla geçmiş ve hatırlama bireysel değildir. Kolektif bellek ve bireysel belleğin en önemli farkı zaman kavramıdır (İlhan, 2018: 45).

Halbwachs, belleğin sosyal koşullara bağlı olduğunu söyleyerek bireysel belleğin oluşması için tek şartın sosyal çerçeve olduğunu savunmaktadır (Akt. Assmann, 2018: 44). Ona göre bellek, insanın sosyal bir ortamda yaşadığı süreçte oluşur. Bellek bir bireye ait olmakla beraber toplumsal normlarla şekillenebilen bir olgudur. Bu perspektiften bakıldığında belirli bir sosyal grupta yaşayan bireyler, gruptaki diğer üyelerle kurdukları sosyal ilişkiler neticesinde ortak bir bellek oluşturmaktadır. Bellek, sürekli iletişim halinde varlığını sürdüren bir canlı organizma gibidir. Kurulan bu iletişim ağında bulunan bireyler belleği canlı tutarlar. Ağın içerisindeki alışveriş duraklarsa ya da çevresi değişirse unutma gerçekleşir (Assmann, 2018: 44-45). Halbwachs’a göre kolektif hafıza, tarih ve gelenek kavramı altında toplanabilecek her türlü biçimden farklı bir yeredir. Ona göre gelenek, hatırlamanın biçimlendirilmesidir (Assmann, 2018: 53).

Hafıza konusunu Karl Marx, *sınıf bilinci* kavramıyla ele almıştır. Marx’a göre sınıf bilinci kavramı aynı ortak değerlere ve bilince sahip bireylerin ortak bilincidir. Marx, sınıf bilinci kavramını burjuva sınıf bilinci ve proletarya sınıf bilinci olarak iki sınıfa ayırır. Bu farklılık temelinde sınıf bilinci, bireylerin ya da grupların deneyimlerinden öte, üretim ilişkilerinin sonucunda ortaya çıkan bir kavram olarak ele alınmaktadır. Marx’a göre devrimin gerçekleşebilmesi için kolektif hafıza oluşmalıdır. Marx, işçi sınıfının sınıf olabilmesi için sınıf bilincinin oluşması ve kolektif bir davranış sergilenmesi gerektiğini savunur (Karaarslan, 2019: 37-38). Marx’ın hafızayı belirli bir grup içerisinde değerlendirmesi ve bunun gerekliliğini savunması, Halbwachs’ın kolektif hafıza kavramıyla benzerlik göstermektedir.

Jan Assmann (2018: 38) *Kültürel Bellek* adlı kitabında, bir gruba dayanan ve sosyal manada sorumluluk gerektiren “hatırlama kültürü”nden bahseder. Assmann’a göre, “Neyi unutmamamız gerekir?” sorusu konunun temelini oluşturur. Her sosyal grup bu sorunun cevabıyla karşılaşmaktadır. Sorunun cevabı ise o grubun öz imgesinin ve kimliğinin belirlendiği yeredir. Bu yere Pieer Nora, “bellek toplulukları” demiştir.

Assmann’a göre, hatırlama kültürü evrensel bir olgudur ve hatırlamanın olmadığı bir topluluğun düşünölmeyeceğini söyler. Hatırlama kültürünün en önemli ögesi ise zamandır. Geçmiş, sadece ilişki kurulduğunda görünür olur ve hatırlanır. Assmann geçmişin *geçmiş* olduğunun kabullenilerek geçmişle ilişkinin devam edeceğine vurgu yapar. Bunun gerçekleşmesi için ise geçmişten kalan bazı delillerin olması gerektiğini ve bu delillerin bugüne dair karakteristik farklılıklar gösterebileceğine inanılması gerektiğini söyler (Assmann, 2018: 39).

1.3. Zaman ve Mekân

Mekân ve zaman ilişkisi modernite ile birbirinden ayrılmıştır. Zaman, farklı parçalara bölünerek farklı işlevlere hizmet eder hale gelmiştir. Kapitalist sistemin bir yansıması olan emeğin ve dolayısıyla işin çalışma ve dinlenme zamanları mekânsal olarak ayrılır (Lefebvre, 2014: 329).

Zamanı, çalışılan zaman ya da boş zaman olarak ayıran mekânsal farklılık, yeni bir noktaya gelmiştir. Meta haline gelmiş emeğin yönetilmesi zaman aracılığıyla gerçekleştirilir. Sonuç olarak zaman bir ürüne, dolayısıyla da bir metaya dönüşmüştür. Üretim ve tüketim döngüsü içerisinde metalaşan zaman kullanımı, çalışılmayan zaman olan boş zaman için de geçerlidir. Boş zaman tüketime ayrılmıştır. Tüketimin sorunsuz bir şekilde gerçekleşmesi için pazar günü gibi tatil günleri belirlenmiştir. İnsanlar boş zaman olarak nitelendirilen bu zaman dilimlerinde, mekânlardaki tüketim nesnelerini ve hizmetleri tüketerek geçirirler. Burada zaman, mekânın kullanım değeridir; tüketilen nesnelerin ötesinde mekânın tüketimi de söz konusudur. Zaman kullanımı da satın alınabilen bir meta haline dönüşmüştür (Lefebvre, 2014: 344).

Walter Benjamin, *Pasajlar* adlı yapıtında işçinin boş zamanını geçirdiği dünya fuarlarından, “emeğine yabancılaşmış işçinin eğlence mekânı” diye bahseder. Bu mekânların, insanların zaman geçirmesi için oluşturulmuş bir fantazmagori (aldatıcı, göz boyayan) yerler olduğunu savunur. Bu mekânlar eğlence endüstrisinin de desteğiyle, içerisine dâhil olunmasını kolaylaştırır. İnsanlar ise bu aldatıcı mekânda kendilerine ve başkalarına yabancılaşarak vakit geçirirler (Benjamin, 2002: 94).

Kapitalizmle izole olan bireyin deneyimleri ve deneyim alanları değişime uğramıştır. Sistemin gerekliliklerinden olan kent yaşamı, bilgi artışı gibi olguların deneyim olarak dâhil olmadığı uyarıcılarıdır. Zamanın fonksiyonlarından olan deneyim, sistemin düzenlediği zaman parçalarında yaşanır.

Bu değişimler neticesinde teknolojik gelişmenin en önemli yansıması çalışma alanında gerçekleşmiştir. Üretim döngüsünde aletten makineye geçişle insanın doğa ile arasında aracı görevi gören teknik yapı özerklik kazanmaya başlamıştır. Gündelik hayat yeniden kurgulanmaya başlanmış ve eski olan her araç geri kalmış olarak nitelendirilmiştir. Devam eden bu süreç, kapitalizmin belirmesinde büyük bir rol oynamıştır. Bu yönüyle teknolojik gelişmelerin arka planında bulunan sanayi devrimi, gündelik hayatın dönüşümü ve üretim-tüketim ilişkilerinin yeniden şekillenmesine olanak sağlamıştır. Böylece modernitenin temelleri de atılmış olur (Karaarslan, 2019: 74-76).

Moderniteyle beraber hafıza kavramı ile ilgili olarak, diğer dönemlerden farklı olacak şekilde toplumsal hatırlama ve unutma gibi yeni biçimler ortaya çıkmıştır. Teknolojik yeniliklere eşlik eden siyasal devrimler, seküler hayat, yeni bilim alanları ve bunun gibi birçok sebep modernitenin ilerleyişini sağlayan bileşenlerdir. Burada ortaya çıkan sonuçlar toplumsal hatırlama ve unutma biçimlerini şekillendirmiştir. Fransız Devrimi'yle başlayan ve dünya savaşlarıyla devam eden süreçte, kitlesel ölümler ve göçler gibi olaylar, toplumsal hatırlama ve unutma biçimlerini doğrudan etkileyerek yeni bir ekonomik ve sosyal örgütlenmeye sebep olmuştur (Karaarslan, 2019: 96). Bu bağlamda meydana gelen bu gelişmelerle, toplumsal hafızaya çeşitli müdahale biçimleri geliştirilmiştir. Toplumsal hafızaya müdahale gücünü elinde bulunduran ulus-devlet yapısı siyasal bir oluşumdan çok, askerî ve ekonomik güç sahibi yönetici sınıftır (Karaarslan, 2019: 141). Bu güçle, toplumsal hafıza çarpıtılarak yeniden oluşturulur.

Anıtlar, müzeler ve tarihî öneme sahip kamusal alanlar hafızayı canlı tutan mekânlardır. Bu mekânlar, geçmişle kurulan bağlar açısından önemlidir. Pierre Nora'nın söylemiyle, "...bellek mekânları, hafızayı canlı tutabilen en önemli unsurlardır." (Nora, 2006: 12) Özellikle önemli olayların yaşandığı bu alanlar, toplumsal grupların hafızasını canlı tutarak unutulmaması gerekenleri hatırlatır. Bununla birlikte iktidar, modernitenin getirdiği unutuşu sürekli hale getirmek için bu mekânları yeniden kurgulamaktadır. İktidarın sahip olduğu diğer güç ise, kitle iletişim araçları olan basılı ve görsel

yayınlarıdır. Kitle iletişim araçlarının, geçmişi hatırlatma ve belleği canlı tutma gibi önemli bir işlevi olduğunu söyleyebiliriz. Öte yandan geçmişte yaşanmış siyasi, ideolojik olayları ve anları konu edinerek yapılan yayınlarla toplumsal hafızayı inşa etmektedirler. Burada iktidar mekanizması, bellek inşasını kendi ideolojik görüşleri çerçevesinde medya aracılığıyla yeniden düzenleyebilir ve toplumu yönlendirebilir (Doyuran, 2018: 65).

1.4. Sanatçı ve Hafıza

1. Dünya Savaşı'nın getirdiği yoğun travmayla geleneksel bellek aktarımı çökmüştür. Savaşın ve modern yaşamın getirdiği deneyimlerle sanat nesnesi ile birey arasındaki ilişki değişerek ortak bir kültürel alan yaratılmıştır. Devam eden dönemde sanatçılar sanat nesnesinin aracılığıyla, kurumları sorgulayan ve eleştiren bir duruş sergilemişlerdir. 18. yüzyılda kilise ve sarayın gözetimine daha sonra da piyasa ve kitle kültürüne direnen sanat, özerkleşmenin ilk adımlarını atmıştır. Sanatın özerkleşmesi tam anlamıyla, 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başında oluşmuştur denilebilir. Hayattan yalıtılmasıyla sanatın içeriği kendi formuna dönüşmüştür. Sanat artık kurumları ya da toplumu değil, yalnız kendini temsil etmektedir (Burger, 2017: 20). 2. Dünya Savaşı arasında değişen birçok unsurla sanatta gerçekleşen bu arayışlar, sanatçı ve sanat nesnesinin sorgulanmasını da sağlamıştır. 2. Dünya Savaşı'nın yıkıcı sonuçları ve tarihin nasıl yazılacağı gibi tartışmaların getirdiği belirsizlik, 20. yüzyılın sonlarında başlayan yeni hafıza olgusuna ilginin nedeni olabilir. Bununla beraber küresel krizler, sömürgecilik, kimlik tartışmaları gibi meseleler sanatçıların toplumsal ve kültürel alanlara yönelmesini sağlamıştır. 1960 sonrasında ise Kavramsal Sanat ve onun temelinde ortaya çıkan Performans Sanatı ve Fluxus gibi yönelimlerle sanat nesnesi, düşüncenin önemli olduğu bir ifade aracı haline gelmiştir. 1960 yılı ve sonrasında sanattaki dönüşümlerle sanatçının toplumsal meselelere eğilimi artmıştır. Sanatçı, geçmişi yeniden kurgulayarak toplumsal unutmaya engel olabilir.

BÖLÜM 2: BEUYS VE KIEFER'İN SANATI BAĞLAMINDA PERFORMANS, FLUXUS VE KAVRAMSAL SANAT

2.1. 1960 Sonrası Değişen Estetik Paradigma ve Kavramsal Sanat

Joseph Beuys'un üretimleri ile Performans Sanatı ve Fluxus akımını değerlendirmeden önce 60 sonrası sanatında estetik algıyı değiştiren, dönüştüren, düşünceyi sanat üretiminin merkezine yerleştiren kavramsal sanat akımını incelemek gerekmektedir.

“Kavramsal Sanat” teriminin tarihsel başlangıcı, Sol Lewitt'in 1967 tarihinde Art Form dergisinde yayınladığı “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” (Paragraphs on Conceptual Art) yazısı gösterilebilir. Sol Lewitt'in, “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” yazısıyla birlikte “Kavramsal Sanat” terimi tüm yönleriyle açıklanmıştır. Lewitt bu yazısında; düşünce ve kavramın işin en önemli yanı olduğunu, bütün karar ve planların baştan oluşturulup uygulamanın sadece bir formalite gereği olduğunu, dolayısıyla düşüncenin sanatı oluşturan bir makineye dönüşmüş olduğunu belirtmiştir (Yılmaz, 2013: 289).

Kavramsal sanatçılar; Ludwig Wittgenstein, Ferdinand de Saussure, Claude Levi-Strauss ve Roland Barthes, sanatı dil bilimsel çözümlemeler ve göstergebilim kuramlarından yararlanarak çözümlemeye çalışmıştır. Sanat çözümlemelerinde bulunan Sanat ve Dil grubu (Art & Language) Kavramsal Sanatı daha ileriye taşımıştır. Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Balevin ve Harold Hurrell gibi sanatçılar, ortak projeler gerçekleştirdikten sonra 1968'de İngiltere'de Sanat ve Dil grubunu kurmuşlardır. Joseph Kosuth, grubun yayınladığı metinler ve derginin Amerika editörlüğünü yapmıştır (Atakan, 2008: 46).

Terry Atkinson; bir sanatçının yazdığı metni sergilemesi durumunda, görüntünün alışlagelmiş bir sanat nesnesinin dışına çıkmasının önemli olmadığını, önemli olan tek ölçütün okunabilir olması olduğunu belirtmiştir. Sergilenen metin, alışlagelmiş bir heykel veya bir resim değildir. Böylece izleyicinin aklının karışması doğaldır. Çalışma kendi içeriğine göre değerlendirilerek, sanat yapıtının var olması ile olmamasına ilişkin karışıklık, onu tanıyıp tanımamaya bağlıdır (Atakan, 2008: 47).

Joseph Kosuth da “Kavramsal Sanatı” 1969’da yayımladığı makalelerle sorgulamıştır. Şair Apollinaire, 1910’da Kübizmi açıklamak için “Kavram Resmi” diye bir terim kullanmıştır. Düşüncesi şu şekildeydi: Varlık görüntülerin ötesindedir. Resimdeki varlık, zihinsel bir tasarım sonucudur. Resim, bir kavram resmi. Duyuma karşı zihni öne çıkartan bu düşünce, sanatın kavramsallığıyla da bazı benzerlikler taşır (Yılmaz, 2013: 285).

Kosuth, sanatın doğasını anlayabilmek için eski önermelerin terkedilmesi gerektiğini savunur. Burada Marcel Duchamp’ın katkısı yatsınamaz. *Hazır Nesne* kavramını sanata kazandıran Duchamp, sanat nesnesinin kendisini değil altında yatan anlatıyı sorgulamanın asıl sanat olduğunu göstermiştir.

Kosuth’a göre bir nesnenin sanat olabilmesi için; nesneye, sanat bağlamında bir anlam yüklenmeli ve öyle düşünülmelidir. Yani bir nesneyi alıp onu sanat nesnesine dönüştürmek için belirli bir bakış açısına sahip olarak bu eylemin gerçekleştirilmesi gerekir. Kosuth’a göre; çağdaş sanatı anlamak ve çıkarımda bulunmak için gerekli olan şey sanatın kavramlarını ve eseri yapan sanatçının söylemlerini bilmektir.

Kosuth’un 1965’te gerçekleştirdiği; *Bir ve Üç İskemle, Bir ve Beş Saat, Bir ve Üç Masa*’da sözlük tanımlarının fotokopi kopyaları kullanılmıştır. Örnek olarak, *Bir ve Üç Sandalye*’ye baktığımızda ortada gerçek bir sandalye varken sağında nesnenin sözlük anlamı, solunda ise nesnenin fotoğrafı bulunur. Sanatçının istediği duyumsama; nesnenin kendisi, görüntüsü ve sözlük anlamı arasında kurulan bağıdır. Gerçek nedir?, Temsil nedir?, Algılanan nedir? gibi soruları irdeleriz. Nesne mi kavramın taklididir yoksa kavram mı onu temsil eder? Biz sandalyeyi gerçek olarak algılarız çünkü duyu organlarımızla algılayabiliriz. Ancak, bu sandalye de birçok sandalye gibi kendinden öncekilerin kopyasıdır (Yılmaz, 2013: 293-297).

Kavramsal Sanat terimini savunan sanatçılar, sanatı galerilerdeki alışlageldik biçimde sergilenen bir sanat nesnesi üretmek yerine, tartışmalar aracılığıyla sanatın kuramsal yanını çözümlemeyi ve sanatı yeniden tanımlamayı amaçlamıştır. Sanatçı, alışılmışın dışına çıkarak, bilinen malzemelerden uzaklaşarak düşünmeye başlamış ve eserlerini düşünceleriyle bağdaşan, uygun nesnelerle ifade etmiştir. Sanat, irdeme ve diyalog hâlini alınca sanat nesnesi, bir meta olmaktan kurtulup düşünsel bir sürece dönüşmüştür.

2.2. Fluxus ve Performans Sanatı

2.2.1. Fluxus

Fluxus, ilk defa George Macianus tarafından ortaya atılmış bir kavram olup akan, akışkan anlamına gelmektedir. Akımın öncüsü olan Macianus, 1963'te Fluxus manifestosunu yayımlamıştır. Manifestoda sanatçı “Sanatı burjuva hastalıklarından, entelektüel, profesyonel ve ticarileştirilmiş kültürden arındırmak, ölü sanattan, taklitten, yapay sanattan, soyut sanattan, illüzyon sanatından, matematiksel sanattan arındırmak” amacı taşıdıklarını belirtmiştir (Maerinez ve Demiral, 2016: 186). New York’tan Batı Almanya’ya, Avrupa’nın pek çok merkezinde çalışmalarıyla dikkat çeken Fluxus sanatçıları, “sanat karşıtı (anti-art)” bir düşünceyi benimsemişlerdir. Sanat üretim biçimleri ise Dick Higgins’in adlandırmış olduğu “intermedia (ortamlar arası)” yöntemiyle oluşturulur. Ortamlar arası, geleneksel sanat formlarının ötesine geçen, sınırları ortadan kaldırma amacı güden, tüm sanatların kuramsal ve pratikte bir arada kullanılabilmesini amaçlayan üretim biçimlerini ifade eder.

Fluxus’un, disiplinler arası yaklaşımı bu oluşumun en önemli parçası olmuştur. Bu durum, birçok alanda sanatsal üretim yapan farklı disiplinlerdeki sanatçı ve düşünürü bir araya getirmiştir. Estetik kaygıları bir kenara bırakarak üretim yapan Fluxus sanatçıları, sanat ve sanatçı kavramını yeniden tanımlamışlardır. Fluxus’a göre sanat ve sanatçı, galerilerde boy gösteren, halktan üstte olan bir anlayıştan çıkmalıdır. Fluxus sanatçıları, sanatçı olmadıklarını her fırsatta dile getirirler. Bu olgular bağlamında sanat fikrini yıkmayı tam anlamıyla başaramamışlarsa da sanat bağlamı anlamında üretilen eserlerin, malzeme ve metotlarının genişlemesinde önemli bir etkiye sahiptir.

Fluxus’un kırk yıldan fazla varlığını sürdürmesinin nedeni, deneysel ve eğitimsel kökenlere dayanmasıdır. 1950’lerin sonunda müzik eğitimi deneyleri ile bağlantılı görevlerde birbirleriyle tanışan yaklaşık otuz Fluxus sanatçısı vardı. Bu eğitimlerin en önemlisi, New York’taki Sosyal Araştırmalar Yeni Okulu’nda deneysel besteci John Cage tarafından 1957-59 yıllarında sunulan müzikal kompozisyon sınıfıydı (Arapoğlu ve Yazuz, 2012: 56).

Fluxus hareketiyle birçok sanatçıyı ilişkilendirmek mümkündür. John Cage (1912-92), Joseph Beuys (1921-86), Nam Jun Paik (1932-2006), Robert Morris (1932-) vb. tek bir

akım içerisine sokulamayan sanatçılardır. Fluxus hareketini benimsemişler ve daha birçok akım içerisinde de yer almış ve eserler üretmişlerdir.

Fluxus sanatçıları, video ve performans gibi üretim tekniklerinin yanı sıra birçok organik ve inorganik malzemelerle de üretimlerini gerçekleştirmişlerdir. Eylemlerinin nasıl bir kurguyla süreceğine önceden karar vermezler. Onlar için her şeyin bir devinim içerisinde devam etmesi ve sürekli olması önemlidir. Fluxus sanatçılarının amacı, eylemlerinde herkesin katılabileceği, etkileşim fikrinin hâkim olduğu, interaktif çalışmalar yapmaktır.

Fluxus akımıyla sesini duyurmuş olan Joseph Beuys'un çalışmaları, teknik bakımdan diğer sanatçılarla benzerlikler gösterse de "hissettiği sorumluluk" nedeniyle grup içindeki diğer sanatçılardan ayrılmaktaydı. Beuys, diğer Fluxus sanatçıları gibi gösterilerini izleyiciden uzak bir şekilde gerçekleştirmemiştir. Kendini dünyaya adanmış olan sanatçı, "alanı ve tanımı genişletilmiş -devrimcileştirilmiş- bir sanat aracılığıyla yeryüzünün ve insanlığın iyileştirilmesi, olumlu yönde değiştirilmesi doğrultusunda çalışan, şaman" ruhuna sahip bir sanatçıydı (Yılmaz, 2013: 341). "...sanatın sadece kendi varlık sorunsalı üzerine eğilmesini iddia eden sanatçı ve kuramcılardan da ayrılıyordu. Ona göre sanat açıklayıcı değil, aslında *biçim verici -değiştirici-* bir güçtü" (Yılmaz, 2013: 341).

Beuys'un, alışık olmadığımız malzemeyi sanat üretimlerinde kullanması ve bunlara simgesel anlam yüklemesi, Fluxus akımı performanslarını başka bir boyuta taşımıştır. Beuys, performanslarıyla geleneksel sanat kalıplarının kısıtlayıcı yapısını açık bir şekilde gösterdiği gibi "yeni sanat anlayışının bireye, topluma ve doğaya yönelik duyarlılıklarını" da göstermektedir (Antmen, 2009: 206).

Fluxus hareketi savunucuları, tıpkı Dada gibi kuramsal bağlam olarak alışılagelmiş bir karşı duruş sergileyerek grup hâlinde çalışmaları gerektiğine inanmışlardır. Eylemlerine de bu ekseninde sosyal, siyasi olayları yansıtmışlar, geleneksel estetik kalıplara karşı "yeni sentezler" geliştirmişlerdir. Bu bakış açısında "1. Dünya Savaşı'ndan sonra Dada neyse, 2. Dünya Savaşı'ndan sonra Fluxus odur" denilebilir. İkisi de "burjuva sanatına ve kurallara bağlı bir estetiğe kafa tutar". Ancak bu sefer Duchamp'ın yerini Beuys almıştır (Şahiner, 2013: 49).

Duchamp ve Beuys, geleneksel malzemenin dışında farklı nesneleri sanata dâhil etmeleriyle benzerlik gösterebilir de birbirinden oldukça farklıdır. Duchamp, nesneyi bağlamından kopararak sanat eserinin ne olduğunu sorgularken; Beuys'un nesnesi, kendi bağlamında anlam kazanmaktadır. Beuys, izleyicinin nesneye yabancılaşmasının aksine kendi bağlamında onu tanımamız için çaba gösterir. Duchamp'da ürün sonuçken, Beuys'da ürün süreçtir. Duchamp'da her nesne sanat olabilirken, Beuys'da her insan sanatçı olabilir (Yılmaz, 2013: 347).

Beuys kendi belleğindeki imgeleri ya da eylemleri sanatına malzeme veya yöntem olarak kullanır. Yaşamın akışını sanatla birleştirir.

2.2.2. Performans Sanatı

Günümüzde sanat, geleneksel kalıpların dışında, yeni bir estetik algı ve düşünceyle üretilmektedir. Sanat tarihi kronolojik olarak incelendiğinde bir önceki akım ve bu akımların ortaya çıkmasını sağlayan sanatçıların birbirleriyle olan etkileşimleri, sanat eserinin yeniden tanımlanmasını sağlamıştır. Bu tanıma göre sanat üretimi, geleneksel malzeme kullanımının dışında birçok yeni medyumla da çalışmalarını gerçekleştirebilmektedir. Geleneksel kalıpları yıkan ve yeni bir önerme sunan Marcel Duchamp'tan sonra Joseph Beuys'da sanat alanında yaptığı pratiklerle 20. yüzyılın son çeyreğinde provakatif sanatçılarından biri olarak anılmaktadır .

Performans sanatının temelleri, 20. yüzyıl başındaki Dadaizm, Fütürizm, Sürrealizm gibi sanat akımlarına dayanmaktadır. 1920'li yılların başındaki bu akımlar, sanat ile hayat arasındaki sınırları yok etmeyi amaçlamaktaydı. Bu durum, 1960'lı yılların sonunda ortaya çıkan Performans Sanatı için de itici bir güç oluşturmuştur. Kendinden önceki sanat anlayışını sorgulayan, klasik sanat yapma biçimini yıkmaya çalışan Performans Sanatı'nın en önemli temsilci ise Fluxus'tur. Performans ve Fluxus gibi gösteri temelli olan sanat hareketleri bedeni geçmiş temsillerinden ayırır ve bedeni sanat yapısına dahil ederek sanat ile hayat arasındaki sınırları ortadan kaldırmayı amaçlar. Bedenin kendisinin direkt olarak sanat pratiğinde kullanılması, izleyici ile doğrudan ilişkiye geçmesine olanak sağlarken sanatçı ile izleyici arasında farklı bir deneyim alanını da mümkün kılmıştır. Bunun en önemli temsilcilerinden biri de Joseph Beuys'tur. Sanat ve hayatı birleştirmeyi amaçlayan Beuys'un performanslarının temel

nesnesi kendisi olmuştur. Sanatçı, performanslarını gerçekleştirirken kendi bedenini ve kendi anılarına ait olan nesneleri kullanmaktadır. Böylece sanatçı kendi deneyimini izleyici ile ortak bir paydada buluşturarak kişisel hafızasına ait olan anıları toplumsal hafızadaki ortak anılara dönüştürmeyi amaçlar. Bu bölümde Joseph Beuys'un kişisel hayat hikâyesine kısaca değinilerek sanatçının dahil olduğu çalışmalar, Fluxus ve Performans Sanatı kapsamında incelenmiştir.

Performans kelimesini ele aldığımızda, Türkçede “gösteri” olarak anıldığını görürüz. Kelimenin kökenine baktığımızda bir eylem göstererek yapmak, izleyiciye bir şeyler anlatmak için yapılan eylemlerdir (TDK).

Performansın gerçekleşmesi için hikâye örgüsü, performansı gerçekleştiren kişi ya da kişiler ve izleyiciler hazır bulunmalıdır. Çünkü bir performans eyleminin gerçekleşmesi için izlenen ve izleyen etkileşimli bir hâlde olmalıdır.

Performans sanatının kökleri 20. yüzyıl başındaki Dada hareketlerine, 1920-30'lu yılların Sürrealist ve Fütürist performanslarına dayanmaktadır. 20. yüzyıl başında avangard olarak tarif edilen bu akımların oluşturdukları gruplar, yazdıkları manifestolar, yaptıkları sosyal, politik ve estetik eylemler, 1960'lı yıllardaki Performans Sanatı ve Fluxus'un ortaya çıkmasında önemli bir yere sahiptir.

“George Maciunas, ‘Somutluk ve gürültü fikrini, Fütürizm ve Russolo'dan aldık. Hazır-nesne fikrini Marcel Duchamp'dan. Kolaj fikrini Dadacılarıdan. Bunların hepsi, John Cage'le sonuçlandı.’ diyerek, Cage'in hazır nesne fikrini hazır-ses kullanarak genişlettiğini, Fluxus sanatçılarınsa hazır-nesne'yi hazır-eylem'e dönüştürdüğünü söylemiştir.” (Akt. Antmen, 2009: 204)

1959 yılında Allan Kaprow tarafından gerçekleştirilen Happening'ler Batı ülkelerinde hızla yayılarak bir başlangıç noktası oluşturmuştur. Happening'lerin aldığı reaksiyonun bu kadar hızlı olması izleyicinin dâhil olmasındaki teşvik edici yanına bağlanabilir. Sanatçı izleyiciyle doğrudan etkileşime geçerek farklı bir bağ kuruyordu. İzleyici artık galeri duvarına asılmış bir esere bakmak yerine; o eser ve onu yapan sanatçıyla, doğrudan bir etkileşime girerek, interaktif bir deneyim yaşamıştır (Lynton, 1989: 330).

“20. yüzyılın ikinci yarısında disiplinlerarası özelliğiyle dikkat çeken ve ancak 1970’lerde başlı başına bir tür olarak kabul edilmeye başlanan Performans Sanatı, ‘Beden Sanatı’, ‘Happening’, ‘Aksiyon’ gibi çeşitli başlıklar altında gündeme gelmiş, Sitüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi farklı akımlar dâhilinde de uygulanmıştır.” (Antmen, 2009: 219)

20. yüzyılın önemli sanatçılarından olan Jackson Pollock “action painting” olarak adlandırılan fırça-tuval ilişkisini yeniden tanımlayan bir yaklaşımla eserlerini üretmiştir. Pollock yere tuval bezlerini sererek akışkan boyaları fırça ya da sopa gibi araçlarla yüzeyin üzerinde gezdirerek damlatma ve dökme yoluyla çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Sanatçının eserlerini bu yöntemle oluşturması aynı zamanda bir performanstır. Bu nedenle Jackson Pollock Performans Sanatı için önemli bir yere sahiptir.

Farklı akımlarla etkileşime giren sanatçılar ifade biçimi olarak Performans Sanatı çerçevesinde de çalışmalar yapmışlardır.

Performans Sanatı’nın en belirgin özelliği sanatçıların insan bedeni kullanarak çalışmalarınıdır. Bu yöntemle sanat üretiminin alışlagelmiş dilini yıkarak yeni bir direnme yöntemi, farklı bir ifade biçimi oluşturarak bir başkaldırı olduğu görülebilir. Sanat eseri artık tuval resmi ya da heykel olarak izlenen değil, izleyeninin de izlenenle etkileşim kurduğu paha biçilemeyen, korunan ve belirli bir sınıfa hizmet etmekten çıkarak alınıp satılmayan, halkla inerek etkileşim kurabilen, estetik yargının değil fikrin önemli olduğu bir eylemsel kültürel üretime dönüşmüştür.

BÖLÜM 3: JOSEPH BEUYS

3.1. Joseph Beuys'un Kişisel Öyküsü

20. yüzyılın önemli sanatçılarından olan Joseph Beuys sanatın bugünkü zemininin oluşmasında etkili olan sanatçılardan biridir. 1921 yılında Almanya'da doğmuş olan sanatçı Kleve'de hayvan yemi satıcısı olan bir babanın oğludur (Van der Grinten, 2005: 29). Beuys'un "... acı ve alçının karıştığı yer" olarak tarif ettiği Hollanda sınırındaki Krefelt şehri, bu tarihlerde "kumlukların, çalılıkların olduğu garip bir yermiş" (Yılmaz, 2013: 342). Sanatçının daha sonrasında çalışmalarında "acı" düşüncesini ana malzemesi olarak ele alması bu durumdan kaynaklanıyor olabilir. Küçük yaşta kendisine göre kimya deneyleri yapmaya, denemeye çalışır; çevresinde bulduğu böcek, fare, tavşan gibi hayvanlarla bir sirk kurar. Bunlara yer altından sığınaklar, yollar yapar. Beş yaşında ise daha önce yaşadığı hissine kapılıp intihara teşebbüs eder. Koyu Katolik olan ailesinin yardımıyla bunalımlı dönemini atlatır. On dört yaşında sirke katılır ve bu grupla şehrin dışında gezilere gider. Daha çocukken doğa olayları ilgisini çekmeye başlar. Bu dönemde doğa olayları ile ilgili okumaya, araştırmaya yönelir, "insanları ve doğayı iyileştirmeyi" hayal eder. Sanatçının hayali çocuk doktoru olmaktır. Bu hayalinde çocukken geçirdiği bunalımın da etkisi olduğu söylenebilir. Beuys, Wagner'i dinleyerek Art Nouveau'yu inceler ancak öğrenimini fen bilimlerinde yapar (Yılmaz, 2013: 342). Beuys' un yetenekli olduğunu keşfeden öğretmenleri; margarin fabrikasında işe girmesini isteyen ailesine karşı çıkar ve okulu bitirmesini sağlarlar (Van der Grinten, 2005: 29).

2. Dünya Savaşı bu hayalini gerçekleştirmesine engel olur. Sanatçı daha sonradan doğa bilimlerine ilgi gösterir aynı zamanda müzikle de ilgilenir. Doğa bilimi ve müzikle kurduğu yakınlık daha sonradan sanatçının sanat hayatında da ifade bulur (Van der Grinten, 2005: 29).

Toplumu ve doğayı iyileştirmeyi ülkü edinen Beuys, çelişkili bir yaklaşımla 1945 yılındaki 2. Dünya Savaşı'nda savaşmak üzere Alman Hava Kuvvetleri'ne gönüllü pilot olarak katılır. Neden savaşa katıldığını sorduklarında ise Beuys "genelde ilişkiler üzerine bilgi edinmek için, ayrıntılardan uzak, olaylara daha yukarıdan bakabilmek için" diye yanıt verir (Yılmaz, 2013: 342). Savaş sırasında filosu Sivastopol'de

konuslanırken, Kırım üzerinde göreve çıktığı sırada uçağı düşer ve ağır yaralanır. Sanatçı ilk defa bu şekilde doğuyla karşılaşır; kendisi soğuktan donmak üzereyken bölgede yaşayan göçmen Kırım Tatarları tarafından uçaktan çıkarılır ve tedavi edilir. Beuys’u tedavi etmek için vücudu bal ve iç yağıyla kaplanır (daha sonradan bu malzemeleri sanat üretiminde kullanır.), donmak üzereyken bulunduğu keçeyle sarmalanır.

1945 yılına kadar savaş tutsağı olur. Sanatçının anlattığına göre suçluluk duygusu çekmiş insanlığın geleceğine dair sorularla daha çok ilgilenmeye başlamıştır. Savaş tutsağı olmadan önce de felsefeyle ilgilenmesi zaten bu meseleleri önceden de dert ettiğini göstermektedir. Filozof Rudolf Steiner’in de etkisiyle insanların diğer canlılarla olan ilişkisi, “doğal olgular” gibi konular üzerine düşünmeye başlar. Tutsaklığı bittiğinde Almanya’ya geri döndüğünde tıp eğitimine başlar ancak vazgeçer (Yılmaz, 2013: 343).

Beuys’un “Şamanizmin düşünsel dünyasıyla tanışması da” Kırım’da tutsak olduğu dönemde gerçekleşir. “Bu düşünceye göre, seçilmiş bazı insanlar çile süreçlerini atlatarak ya da bunlara dayanarak ruhlar dünyasıyla alışlageldik gerçeklik arasında aracı rolünü üstlenebilir ve sağaltma süreçlerini harekete geçirebilir” (Van der Grinten, 2005: 30). Bu düşünce aslında Avrupa akılcılığının, vahşi kapitalizmin, ilerleme ideolojisinin, birey ve toplum arasındaki iktisadî ilişkisinin tam zıddı yönündedir. Ölümden dönen sanatçı bu yaşadıklarından sonra sadece doğa bilimleriyle ilgilenmez. Tatarların uyguladığı sağaltma sürecinde Beuys sanatçı olmaya karar verir (Van der Grinten, 2005: 32).

Sanatçı yaşamı boyunca savaşa katılmış olmasının verdiği pişmanlık duygusu ve yaralanma esnasında oluşan bedensel hasardan kaynaklanan ruhsal çöküntüyle hayatına devam eder. Sanatçının sanatsal dilini oluştururken “yaralanma” konusunu ele alması da yaşadıklarının etkisinden kaynaklanmaktadır. “Onun düşüncesinde sanat, insanlığın kaderini incelemek ve değiştirmek için bir fırsattır. Bu yüzden, *insan işin merkezidir*. Düşünce, duygu ve irade bahşedilmiş bir *heykeldir insan*.” (Yılmaz, 2013: 344)

Beuys’un bu dramatik öyküsü çalışmalarının yön bulması açısından çok önemlidir. Neredeyse bütün eserlerinde bu malzemeleri ve hikâyesindeki metaforları görmek

mümkündür. Eserlerindeki spiritüel etkilerin temelini bu hikâye oluşturur. Beuys'un eserlerinde kültürler arası bağ, iyileştirmek ve ritüeli andıran sahnelerle sıkça karşılaşmamız bu durumun ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Savaş sonrası ailesinin yanına dönen Beuys, Düsseldorf Sanat Akademisi'nde öğrenim görmeye başlayarak kısa sürede öğrenimini tamamlayıp 1961'de profesörlüğe kadar yükselir.

Burada dersler verdiği sırada atölyelerin herkesin kullanımına açık olması gerektiği görüşünü savunduğundan 1972'de akademi ile ilişkisi kesilir. 1962'de sanat, müzik ve edebiyatı bir araya getiren çalışmalarıyla dikkat çeken Fluxus grubuyla tanışmış ve kısa sürede Fluxus'un en etkili ve ünlü üyesi olur. Resimden Performans Sanatı'na geçmesinde, sanatın toplumda daha etkili olması gerektiğine inancı önemli bir rol oynamıştır.

3.2. Sosyal Heykel Kuramı

Almanya'nın önemli sanatçılarından biri olan Joseph Beuys, sanat ile ilgili çalışmalarına 1950'li yıllarda başlar. Nazi ordusunda asker olan sanatçı 2. Dünya Savaşı'nın izlerini, yıkıcı etkisini, sanat yoluyla göstermeye, hem kişisel olarak hem de toplumsal olarak bununla yüzleşmeye çalışıyor gibidir. Sanatın iyileştirici gücüne inan Beuys, çalışmalarında kullandığı keçe, yağ, balmumu, çöp, çeşitli ev gereçleri gibi malzemelerle savaş yıllarındaki deneyimlere göndermede bulunur. Sanatçı kendi kişisel belleğinde kalan izleri izleyiciye gösterirken, yeni bir düşünme biçimi önermiş, ayrıca insanların kaçınmış olduğu gerçeklerle de yüzleşmesini sağlamıştır (Şen, 2006: 39).

Beuys'a göre sanatçı, sosyal yaşamda var olan sorunlara eğilerek o sorunları çözme ve hatırlatma yönünde hareket eder. Beuys'a göre beraber yaşadığımız toplum sanatın kendisidir.

“Foucault'nun “yaşam tümünden bir sanat eseri olabilir mi?” sorusunun yanıtını verir bir anlamda. “Yaşamım, sanatımdır!” diyen Beuys, gerçekleştirme eylemini salt bir yapıyla ilintilendirmekten çok, tüm edimleriyle, politik tavrıyla ve söylemleriyle, yaşamının tümünü kapsayan bir “Eylem Ödevi” bulur sanatsal duruşunu (Toksöz Şahiner, 2002: 113).

Beuys 1963'ten 1986'ya kadar toplamda 70 performans, 50 enstalasyon ve 130 kişisel sergi yapmıştır. Performans Sanatı'nı hem “sağaltım aracı” hem de “sosyal dönüşüm

projesi” olarak görür. Sanatçı, birbirinden farklı malzemelerin yan yana gelerek oluşturduğu absürt kompozisyonlarını katmanlar hâlinde kurgulamıştır. Bu kurgusunda kullandığı malzemelere belli anlamlar yükleyerek oluşturduğu çalışmaları veya eylemleriyle şaman rolünü üstlenerek dünyayı değiştirme gücünün olduğuna inanmıştır (Şen, 2006: 39).

Fluxus akımında, aslında pek çok hazır nesne ile asamblajlar bir araya gelmektedir. Joseph Beuys da bu sanat akımı ve Performans Sanatı ile “düşünce ve konuşmayı birer form olarak düşünür ve yaşadığımız dünyayı nasıl şekillendirdiğimizi bir tür ‘Heykel’ olarak kabul eder” ve ortaya “Sosyal heykel” kavramını atar. “Bu bağlamda heykel, sosyal bir yapı olarak bir tür evrimsel süreçtir ve herkes de sanatçıdır.” Ayrıca “nesnelerim, heykel ve de genel olarak sanat fikrinin dönüşümünün uyarıları olarak görülebilir” (Antmen, 2009: 207).

Her insan bir sanatçıdır düşüncesini Beuys, 1973’te “Bir Saha Kimliği Arıyorum” başlıklı yazısında şöyle açıklamaktadır: “Özgürlüğünü hisseden, özgürlük durumunda olan ve bütün diğer koşulları GELECEĞİN SOSYAL DÜZENİNİN TOTAL SANAT YAPITINI yaratmayı öğrenen HER İNSAN BİR SANATÇIDIR.” (Akt. Antmen, 2009: 211).

3.3. Joseph Beuys’un Sosyal Plastik Dili ve Çalışmaları

Beuys’un işlerine geçmeden önce sanatçının kullandığı malzemeleri ve yöntemini incelemek nesnelere yüklediği anlamları ve bununla birlikte sanatsal pratiklerini algılayabilmemiz açısından önem taşımaktadır.

Kullandığı malzemelerden biri olan içyağı, sanatçıya göre kaotik bir özellik taşımaktadır. Sanatçı, yağı depolanmış, yakılmış bir enerji gibi görmektedir. Ayrıca ısındığı zaman eridiğini ve bunun balmumuna da benzediğini belirten sanatçı “kendi sanatını arının sanatına” benzetmektedir. Arıların yapmış olduğu üründe, geometrik ve plastik olmak üzere iki özellik olduğunu belirtir. Geometrik yapısının ısı aldığı zaman biçim değiştirdiğini çünkü plastik olduğunu söyler. Keçe ise “bir yalıtım maddesidir”, enerji depolamayı, soğuk ve sıcak arasında denge kurmayı sağlar.

“Bakır ise bir iletkenidir. Tesadüfe bakın ki, Beuys, ameliyattan sonra, kafasında bir bakır parça taşımak zorundaydı. Ayrıca *Avrasya Bastonu* adını verdiği, bir ucu eğri bakır bir çubuğu vardı. Beuys, her şeyin kökeninin doğuda olduğuna; bu çubuğun da doğudan batıya giden yönü belirlediğine ve iletişimi sağladığına inanıyordu. U biçimli olması, akımın tekrar eski yerine dönmesi demektir. Baston iletken- aynı zamanda Beuys’u simgeleyen bir nesneydi.” (Yılmaz, 2013: 345)

Beuys’ un diğer malzemeleri ise bitki artıkları, fidan, kemik, kurt, ölü tavşan, tüy gibi organik malzemeler; televizyon, vida, askı, piano, cep saati, mıknatıs, radyo gibi teknolojik malzemeler; sandalye, tabak, ocak, gözlük, yemek, fırça gibi günlük kullanım ürünleri; çikolata, bal, margarin, patates gibi yiyecekler; kara tahta gibi oyun objeleri ve bazı kimyasallardır (Yılmaz, 2013: 345).

Beuys’un çalışmalarında düşünce ve süreç ön plandadır. Kendi yaşamından yola çıkarak kullandığı sıradan gündelik nesnelerin üzerine yüklemiş olduğu simgesel anlamlar, izleyicinin o nesne üzerine tekrar düşünmesini sağlar. Nesnelerin yaşamsal izler barındırdığına dikkat çeker. “Bu bağlamda Beuys sanatın, yaşamın ta kendisi olduğunu ısrarla vurgularken nesnelerle kurduğu ilişkiyi de yeniden tanımlar. Nesneler salt yaşamsallık barındırdıkları için keyfi olarak konumlandırıldıklarında dahi anlamsal bir dizge oluştururlar sanatçıya göre” (Şahiner, 2013: 139).

Beuys’un neredeyse bütün enstelasyonlarında kullanmış olduğu keçe ve içyağın Şaman kültüründe önemli bir yeri vardır. Bu kültür keçeyi, iktidar, ölüm ve yaşam gibi kavramlarla ilişkili totemlerinde kullanırdı. Örneğin; ölü yakma törenlerinde ölen kişinin yanına insan boyutunda keçeden yapılmış bir totem konulur ve üzerine ölen kişinin külleri serpilirdi. Bu yapılan totemin ölen kişiye yolculuğunda eşlik edecek, yol gösterecek kardeş ruh olduğunu düşünürlerdi. Çadırlarına keçeden yaptıkları kadın ve erkek kuklaları asarlardı. Bu totemin evin bireylerine iyi şans getireceğine inanıyorlardı (Sucuoğlu, 2014: 50).



Resim 1: Joseph Beuys, “*Plight (Vaat)*”, 1985, Anthony d’Offay Gallery, London

Kaynak: <http://tayandhergay.blogspot.com/2012/11/plight-by-joseph-beuys-1985.html>

(Erişim Tarihi: 08.12.2020)

Beuys bazı çalışmalarında sessizlik ve mekân arasındaki ilişkiyi de sorunsallaştırmaktadır. Sanatçı Londra’daki Anthony d’Offay Galerisi için yukarıda görseli bulunan (Resim 1) “Plight - Vaat” adlı çalışmayı yapar. Bu çalışmada sanatçı malzemeleri (keçe, piyano) kendi bağlamında yan yana getirerek bir nevi çalışmanın kendisine içkin anlatısının duyulmasını sağlar. Sanatçı, galeri mekânının yanındaki inşaat gürültüsünü yutacak şekilde bir iş yapmak için galeri sahibine bir “vaatte” bulunur. “Sese karşılık sessizliği ortaya çıkaracak bir yapıt yaratmak için söz vermiştir” (Arslan, 2018: <https://manifold.press/piyanonun-yersizyurtsuzlasmasi>). Sanatçı galerinin iki odasını da tavandan yere kadar, pencereleri de keçeyle kaplayarak rulo halinde keçeleri yerleştirir. Bu keçeler hem yandaki inşaatın neoliberal dünyanın gürültüsünü yutarken hem de ana rahmindeki güvenli, sıcak alana dönmeyi deneyimletmiş olabilir. Kendi yaşamış olduğu mitsel öykünün malzemelerinden olan keçe (ve yağ), “hayat ve ölüm arasındaki eşiğin, doğum-ölüm-yeniden doğum döngüsünün, eşzamanlı olarak

bedensel ve ruhsal şifa bulmanın metaforu, öte yandan sanat yapıtını deneyimleyen kişinin dış dünyadan yapıtı oluşturan nesnenin içine, iç mekânına nüfuz edebilmesi, gizli ve kutsal anlatısını işitebilmesi için gerekli yoğunlaşmış (ve sessiz) mekânsallığı yaratmanın zamanlar-ötesi aracı” olur (Arslan, 2018: <https://manifold.press/piyanonun-yersizyurtsuzlasmasi>). Beuys için keçe, “tüm insanların ruhlarının ses olarak işitilmeyen sesi” ni ifade eder. Yerleştirmede keçeyle kaplı oda kapalı bir piyano, üzerinde bir kara tahta ve termometre bulunmaktadır. Burada sanatçı “sessiz bir piyano ve yazısız bir kara tahtanın söylediklerini işitmek için dokunma duyusunun bir bedensel deneyim mekânı yaratmıştır.” Fakat bu malzemeler herhangi bir hikâye anlatmaz. Sadece çalışmayı deneyimlerken kişinin içindeki “ruhsal güçleri uyarmakla yetinir.” (Arslan, 2018: <https://manifold.press/piyanonun-yersizyurtsuzlasmasi>).



Resim 2: Joseph Beuys, “*Infiltration for Piano*”, 1969, deri, keçe, piyano, 152 x 240 cm, Georges Pompidou Center, Paris

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/joseph-beuys/infiltration-for-piano-1966-1> (Erişim Tarihi: 08. 12. 2020)



Resim 3: Joseph Beuys “*The Pack, (Sürü)*”, 1969, voswogen minibüs, kızak, keçe, el feneri, içyağı

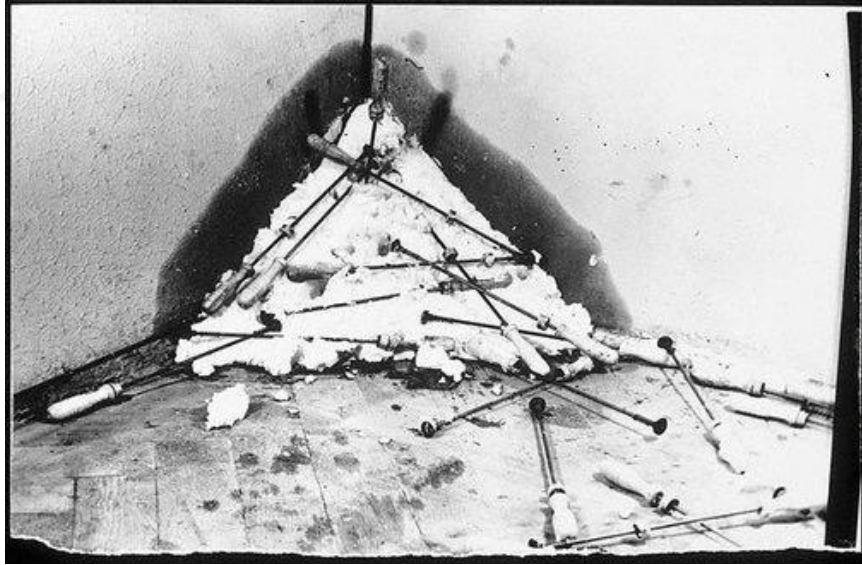
Kaynak: <http://feymag.com/Haberler/Detay/Sanat/Joseph-Beuys-ve-Sanati> (Erişim Tarihi: 1.12.2020)

René Block’a ait olan Volkswagen münibüs yıllarca sanatçıları ve onların çalışmalarını taşımak için kullanılmıştır. René Block, Beuys’tan minibüsü kullanarak bir çalışma yapmasını ister ve sonucunda sürü ortaya çıkar (Resim 3, 4). Çalışma minibüs ve arkasına dizilen 32 adet kızaktan oluşur. İlkel bir ulaşım aracıyla yeni nesil bir aracın bir araya geldiği bu çalışmada minibüs kızakları, kızaklar da Beuys için önemli olan keçe, yağ ve ele fenerini taşır (Yılmaz, 2013: 347).



Resim 4: Joseph Beuys, “*Sled (Kızak)*”, 1969

Kaynak: <https://uploads5.wikiart.org/images/joseph-beuys/sled.jpg!PinterestSmall.jpg> (Erişim Tarihi: 1.12.2020)



Resim 5: Joseph Beuys, “*Fat Corner (Yağ Köşesi)*”, 1986

Kaynak: https://www.artgallery.nsw.gov.au/media/thumbnails/collection_images/4/434.1997.12%23%23S.jpg.505x329_q85.jpg (Erişim Tarihi: 18.12.2020)

Beuys'un bir diğerk çalışması olan (Resim 5) "Yağ Köşesi" adlı enstalasyonunda sanatçı mekânın köşesine sıvı biçiminde olan yağı yerleştirir. Burada sıvı akışkan, kaotik biçimli olan yağın "düzgün geometrik biçime kavuşmasını" ifade eder. Sanatçı bu yerleştirmeyeyle duygu, düşünce ve istenç kavramlarının benzer olduğunu söyler. "İstenç kaotik olana, duygu harekete ve düşünme kavramı da biçime karşılık gelmiştir." (Beyoğlu, 2019: 39).



Resim 6: Joseph Beuys, "Earth Telephone", 1968, ahşap tahta üzerinde telefon, kablolar, toprak ve çim
20 x 76 x 69 cm

Kaynak: https://www.glenstone.org/wp-content/uploads/prod/2018/04/BEUYj_GF_EarthTelephone-1066x800.jpg (ErişimTarihi: 18.12.2020)

Sanatçı (Resim 6) "Earth Telephone" adlı çalışmasıyla, enerji akışına göndermede bulunur. Burada telefon, enerjiyi yeryüzünden geçiren bir elektrik akımı ileticisini temsil ederken keçe ise bu sıcaklığın korunmasını sağlamaktadır (Wye, 2004: <https://www.moma.org/collection/works/76821>). Bu nedenle çalışmadaki malzemeler olan gerçek telefon, toprak, kablo ve saman hem sanatçı ve izleyici hem de insan ve doğa arasında bir iletişim sembolü olarak yorumlanabilir.

Beuys'un çalışmalarında mekân önemli bir unsurdur. Çalışmaların şekli ve boyutu mekânla sınırlıdır; ancak sanatçı, materyallerin organik yapısını bozmaz. Zamanla

birlikte geçirmiş olduğu kimyasal tepkimeyi kontrol etmeye çalışmaz. Bu durumun Beuys'un sanat anlayışında altını çizmiş olduğu akış, süreç ve değişimden yana olan düşüncesinin de somut karşılığı olduğu söylenebilir. Bu kuram ve teknik bağlamında gerçekleştirdiği en önemli işlerinden biri de “Yağ Sandalyesi”dir (Resim 7).



Resim 7: Joseph Beuys, “*Fat Chair (Yağ Sandalyesi)*”, 1964-1985, ahşap, cam, metal, kumaş, boya, yağ ve termometre, 183 x 155 x 64 cm, Tate Modern, Londra

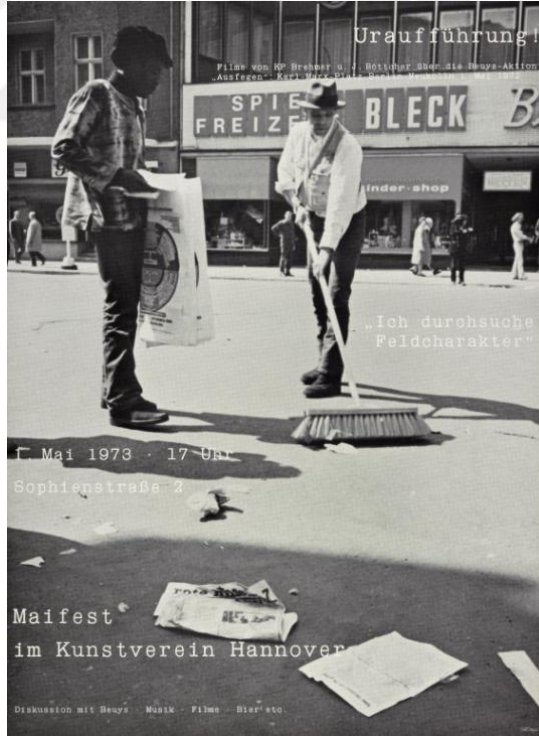
Kaynak: <https://sculptureandcombinedmedialsad.tumblr.com/post/40179165979/joseph-beuys-fat-chair-1963>, <https://smarthistory.org/joseph-beuys-fat-chair/> (Erişim Tarihi: 08.12.2020)

Beuys iskemle ve üzerine koymuş olduğu katı yağ ile insan bedenine göndermede bulunur. Çalışmadaki yağ, insan bedeninin sindirim, boşaltım ve cinsel bölgelerine gönderme yapar. Beuys bu bölgelerin “psikolojik açıdan irade gücünü” temsil ettiğini düşünür. Yağın esnek oluşu ve ısıyla birlikte şekil değiştirmesini insanın içsel duygu ve süreçlerini ifade ettiğini düşünür (Yılmaz, 2013: 345-346).



Resim 8: Joseph Beuys “*Ausfegen (Süpürüp Atma)*”, 1972, Berlin

Kaynak: <http://sanatokuma.blogspot.com/p/beuys-joseph.html> (Erişim Tarihi: 30.11.2020)



Resim 9: “*Ausfegen (Süpürüp Atma)*”, 1 Mayıs 1972, Karl Marx Meydanı, Berlin

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-manifest-im-kunstverein-hannover-diskussion-mit-beuys-ar01106> (Erişim Tarihi: 30.11.2020)

“Süpürme” ya da “Süpürüp Atma”(Resim 9), Beuys tarafından 1972 yılında Batı Berlin’de Karl Marx Meydanı’daki 1 Mayıs gösterileri sırasında yapılır. Beuys, biri Asyalı diğeri Afrikalı iki öğrencisiyle gösteriye katılır ve elindeki kırmızı süpürgeyle alanı süpürmeye başlar. Süpürdüğü nesneleri öğrencilerinin elinde olan ve üzerinde “Parti diktatörlüğü böyle aşılr” yazılı torbalara doldurur. Beuys bu eylemi gerçekleştirirken hiçbir gruba yakın durmamış ve bağımsız bir noktada öğrencileri ile gösteri bitene kadar bekler. Gösterinin bitmesiyle alandaki bildiri ve atıkları süpürürler. Beuys bu atıkları alıp galeri mekânına taşıyarak konik bir şekilde yığmış yanına da kırmızı süpürgeyi koyarak sergilemiştir (Resim 8).

Beuys’a göre bu eser simgesel olarak herkesin hakkı olan özgürlüğe giden yolda yürürken herhangi bir partinin kölesi olmamak fikrini vurgular. Sonuç olarak bu çalışma hem fiziksel ortamın hem zihnin kötü şeylerden arınması anlamına gelmektedir (Yılmaz, 2013: 347-348).



Resim 10: Joseph Beuys, “How to Explain Pictures to a Dead Hare? (Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır?)”, 1965

Kaynak: http://id.feymag.com/Upload/Article/Galerynews/a3936eae-c_How to Explain Pictures to a Dead Hare.jpg (Erişim Tarihi:17.12.2020)

Joseph Beuys 26 Kasım 1965'te Almanya'nın Dresden kentinde Galeria Schmela'da gerçekleştirdiği “*Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır?*” çalışmasında yüzünü bal ve altınla kaplar, kucağına da Beuys'un eserlerinde sıkça kullandığı ölü bir tavşan alır. Beuys bu görünüşüyle bir şamanı andırmaktadır. Sanatçı üç saat boyunca kucağında bulunan ölü tavşanla, galeri içerisinde dolaşarak tavşana duvarda bulunan resimler hakkında bilgiler verir. Bu eylemi, dudaklarını -sessizce- sanki konuşuyormuş gibi hareket ettirerek yapar.

Beuys'un kucağındaki ölü tavşan Antik Roma ve Yunan mitolojilerinde, Hristiyanlık'ta ve Eski Alman kabilelerinde farklı anlamları sembolize ederken bal, Germanik mitolojisinde yeniden doğumu, altın ise saflığı, güneşi sembolize etmektedir (Erden, 2012: 57).

“*Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır?*” adlı çalışmasında Beuys sanatın diğer bağlamlarından öte ruhsal bir boyutta da algılanması gerektiğini vurgulamıştır (Farthing, 2012: 501). Ayrıca sanatçı bu çalışmasında politik bir duruş sergileyerek otoriteyi görünür kılar ve buna karşı bir tutum sergilenmesi gerektiğinin altını çizer.

Joseph Beuys'un ses getiren performanslarından biri olan “Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni” adlı eylemi Beuys'tan Amerika'ya bir eleştiri olarak geldi. Amerikalı küratör Rene Block, Beuys'tan galerisi için bir çalışma yapmasını istedi. Amerika'ya gitme konusunda kararsız olan Joseph Beuys Amerika'nın yerlilere yaptıklarını ve 2. Dünya Savaşı'nda Japonya'ya karşı atom bombası kullanmasını büyük bir şiddetle kınıyordu. Bütün bu etkenlere rağmen New York'ta gösteri yapma fikrini kabul etti. Bu fırsatı kendi lehine döndürecek. Tek bir eserle hem Amerika politikasına, geçmişte yaptıklarına ve sanattaki Amerikan hegemonyasına darbe indirecekti. Joseph Beuys, Amerika'ya gelmeden önce koşullarını bildirdi. Geldiği andan itibaren kurt dışında Amerika'ya özgü hiçbir şey görmeyecek ve temas etmeyecek, ülke topraklarına ayak basmayacaktı. Berlin'den kalkan uçak New York'a vardı ve andan itibaren sanatçının gelişi ses getirdi. Havalimanında keçeyle sarılıp sedyeyle taşınarak galeri salonuna getirildi. Galeride zeminden yukarıda yapılan kafesin içine giren sanatçı bu kafeste Amerika'ya ayak basmamış olacak ve Amerika'yla birlikte beş gün boyunca yaşayacaktır. Kafesin içinde bulunanlar vahşi bir kurt, Beuys, saman, Wall Street

gazetesi ve bastonu. Kurtu ürkütmemek için çok yavaş hareketler yapan sanatçı, kurdun kokusuna alışması için zaman tanımıştır.



Resim 11: Joseph Beuys, “*I Like America and America Likes Me (Amerika’yı Seviyorum Amerika’da Beni)*”, 1974

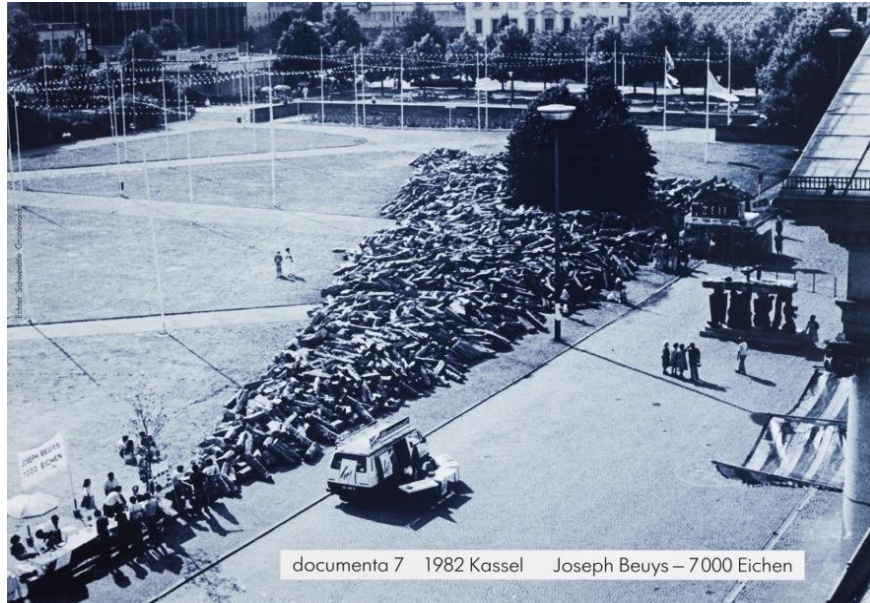
Kaynak:<https://reader016.staticcloud.net/reader016/html5/20190526/5571f95d49795991698f68d3/bg4.png> (Erişim Tarihi: 17.12.2020)

Beş günlük zaman içerisinde Beuys ve kurt birbirlerine zarar vermeden yaşarlar. Beuys zamanını Wall Street gazetesi okuyarak geçirir. Kurt, evi olan samanlarda, Beuys uyurken ise Beuys’un keçesinde uyur. Kurt, Amerikan yerlilerini temsil etmekteydi, gazete ekonomideki Amerika baskısını, keçe ise barınağı temsil ediyordu. Performansta kurt ve Beuys ilişkisini barış içerisinde yaşamakla yorumlanabilir. Joseph Beuys performansın sonucunda tekrar keçeye sarılarak havalimanına götürülerek uçağa konulur.

Aktivist görüşleri ve eylemleriyle tanınan Joseph Beuys'un çevre sorunları ile mücadelesini ortaya koyduğu en önemli çalışması, Kassel'deki "Documenta 7" için yaptığı "7000 Oaks" (7000 Meşe) eylemidir. Beuys 7000 sayısıyla Documenta 7'ye gönderme yaparak, hızla endüstrileşen şehrin ekolojik manada iyileşmesine katkı sağlayarak, yaşayan ve gelişim süreçleri gözlenebilen bir çalışmaya imza atar. Beuys bu çalışmada zamanla gelişerek devam edebilecek bir kolektif eylem gerçekleştirir. Beuys ağaçların %60'ını meşe türünden seçer. Bu türü seçme nedeni ise meşenin gelişimi uzun süren ve zamana yayılan bir ağaç türü olmasıdır. Ağaçların geri kalanları ise kestane, ceviz, akasya, akçaağaç, karaağaç, alıç, keçiboynuzu, vb. onbeş farklı ağaç türünden oluşur.

"Beuys projeyi, 'insan yeteneğinin, doğayla sembolik bir iletişim içerisinde, yeni bir sanat kavramına doğru ilerlemesi' olarak tanımlamaktadır. Meşe, yaşamın kırılganlığını ve insanla doğa arasındaki karşılıklı yararlı ilişkiyi ifade etmektedir." (Uysal, 2009: 72)

Beuys'a göre ağaç dikme eylemi, toplumun ve tüm ekolojik sistemin dönüşümünü vurgulamaktır. Beuys 1981 yılında yayımladığı manifestoda ekolojik krizi, geç kapitalizmin yaşadığı krizin belirtilerinden biri olarak gördüğünü açıklamıştır.



Resim 12: Joseph Beuys, "7000 Oaks (7000 Meşe)", 1982, Documenta 7, Kassel

Kaynak: https://www.tate.org.uk/art/images/work/AR/AR00745_10.jpg (Erişim Tarihi: 18.12.2020)

Beuys'un sanatın, radikal bir sosyal değişim yaratma gücüne olan inancının en görkemli ifadesi olarak “7000 Meşe” projesini düşünür. Beuys bu projenin ilk ağacını 1982 yılında diker. Son ağaç da Beuys'un oğlu tarafından ölümünden bir yıl sonra, 1987 yılında dikilir.



Resim 13: Joseph Beuys, “7000 Oaks (7000 Meşe)”, 1982, Documenta 7, Kassel

Kaynak: <https://allartisqueuseful.files.wordpress.com/2012/10/joseph1.jpg> (Erişim Tarihi: 18.12.2020)

Joseph Beuys “7000 Meşe” ile ekolojik bir performans gerçekleştirirken *sosyal heykel* kuramını pratiğe dökmüştür. Bu performans için gönüllü olarak ağaç dikenler aynı zamanda bir sanat eyleminin parçası olabilmilerdir. Beuys'un “herkes sanatçıdır” söyleminin temelinde yatan dünya için bir şeyler yapabilme ve katkıda bulunarak iyileştirme “7000 Meşe” ile somut bir zemine oturur. Beuys yaşamı boyunca sanatla hayatı birleştirerek hayatla sanatın ortak bir paydada olması gerektiğine inanıyordu. Hatta onun sanatı, kendi yaşantısı ve içinde yaşadığı toplumun izdüşümleridir.



Resim 14: Joseph Beuys, “Küvet”, 1960, beyaz emaye, yapışkan sıva, yapışkan bant, gazlı bez, gres yağlı boya, bakır tel, Leverkusen 1973, 86 cm x 102 cm x 46 cm (Städtische Galerie im Lenbachhaus ve Kunstbau'da hasar gördükten sonra 1977'de sanatçı tarafından yeniden yapıldı. Münih), Fotoğraf: Mario Gastinger

Kaynak: https://www.lenbachhaus.de/fileadmin/_processed_/c/1/csm_G_18805__BeuysJ_Fremdfoto-Gastinger_ONLINE_7a5fe07ca3.jpg (Erişim Tarihi: 17.12.2020)

“Küvet” adlı çalışmayla (Resim 14) Beuys, dünyaya gelen her insanın sert maddi koşullara temas ettiğini göstermeye çalışır. Küvet, insanların yaşadıkları yara ve travmayı temsil etmektedir. Mario Kramer, Beuys’un çalışmasında bireysel travmanın özünü -doğum- Auschwitz’in toplu travmasıyla ilişkilendirdiğini öne sürer (Akt. Abdullah, 2016: <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/kiefer-and-beuys>).

Küvetin içinde, bir el gibi biçimlendirilmiş olan parafin vardır. “O el; yaratıcılığı, yalnızca sanatçının yaratıcılığı olarak değil, antropolojik ve insani anlamda yeniden sunar. Vurgu burada nesnenin anlamı üzerine yapılandırılmıştır–manevi bir doğanın enerjisi ile kaplanmış sıkı, maddesel bir şey” (Beykal, 1992: 32).

3.4. Joseph Beuys'un Sanatında Toplumsal ve Kişisel Belleğin Plastik Diline Yansıması

1960'lı yıllarda çalışmalarıyla dikkat çeken Beuys'un, yukarıda vermiş olduğumuz örneklerden de anlaşılacağı gibi, performanslarında ve malzemelerinde, kendi kişisel belleğinden izler taşıdığını görürüz. Sanatçının plastik dilinin oluşumunda hafıza ögesi belirleyici konumdadır. Hazır nesnelere geçmişiyile bağlantılı olan, kişisel anlamlar yükler. Kişisel hafızasında yaşadığı olaylardan seçtiği kimi nesneleri (Örn. keçe gibi) performanslarında ve enstalasyonlarında leithmotif olarak tekrarlar. Sanatçı, 2. Dünya Savaşı'nda yaşamış olduğu olayları yüklenip yaralarını sanatla iyileştirmeye çalışıyor gibidir. Ortak yaşanan bir toplumsal hafızanın kültürel kodları ile kişisel hafızasının seçtiklerini birleştirerek eylemlerine yansıttığını görürüz. Çalışmalarına baktığımızda bir yandan hastalık, travma ve ölüm diğer yanda ise kurtarma, tedavi ve yeniden doğuş, sanatçının sıkça kullandığı metaforlardır. Kırım'da uçağının düşmesinin ardından Tatarların bakımı ile mucizevi şekilde hayatta kalır. Ölümden dönen asker ressam, günahlarından arınmış, savaşta acı çeken Alman halkını iyileştirecektir. Beuys'un acı çeken sanatçı miti, Nazi'nin kolektif travması ve savaşın yıkıntılarını ele alışı geçmişteki İsa ikonalarını anımsatır. Beuys, Şaman ve İsa benzeri bir kurtarıcı olmaya çalışıyor gibidir. Beuys'un sanat anlayışının merkezine, bireysel özgürlüğü, yaratıcılığı ve sorumluluk idealine dayanan gelecekteki toplumu alması sanatçının ütopyacı bir yaklaşımı olduğunu gösterir.

Kim Levin, Beuys'un Alman halkına ve insanlığa mesih benzeri kurtarıcı imajı geliştirdiğini, Hitler gibi izleyicilerini büyüleyen performanslar gerçekleştirdiğini söyler. Ayrıca Levin, Beuys'un siyasi olanla flört hâlinde olmasının ilerici demokratik amaçlar doğrultusunda olduğunu da belirtir. Levin'e göre Beuys, "... üstün bir ırk oluşturmak yerine herkesi sanatçı yapmak istiyor. Milliyetçiliğin yerine enternasyonalizmi, yıkım yerine yaratıcılığı, insandaki ırk duygusuyla yaşama duygusunu, yeşilin soğukluğunu kahverenginin sıcaklığıyla değiştirmek istiyor." (Akt. Abdullah, 2016:<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/keifer-and-beuys> , Erişim Tarihi: 25.12.2020)

Beuys'un yaşamına ve çalışmalarına baktığımızda fail ve kurban rolleri ile acı ve suçluluk duygusunu ayırmak zorlaşır. Beuys buna bağlı olarak sanatını "Nazi tarihi ve deolojisine karşı bir çürütme, bir panzehir ve o zamanın öğretilerinin bilinçsiz bir yansıması olarak tanımlar."

(Abdullah, 2016: <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/kiefer-and-beuys> , Erişim Tarihi: 25.12.2020)



Resim 15: Albrecht Dürer, "Meryem'in Yedi Çilesi Ölü İsa'ya Ağut"(Solda), 1497, tuval üzeri yağlı boya, 63 x 46 cm, Gemaldegalerie Alte Meister Dresden

Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/teknikler/resim/albrecht-durer-meryemin-yedi-cilesi-olusaya-agit-6759/> (Erişim Tarihi: 25.12.2020)

Resim 16: Joseph Beuys, Fluxus Yeni Sanat Festivali'nde "Kukei / Akopee-nein / Browncross / Fat corners / Model fat corners"(Sağda), performansı sırasında fotoğraflandı, 20 Temmuz 1964, Technical College Aachen

Kaynak: <http://photography-now.com/exhibition/8852>, (Erişim Tarihi: 25.12.2020)

BÖLÜM 4: ANSELM KIEFER'İN HAYATI VE SANATI

4.1. Anselm Kiefer'in Kişisel Öyküsü

Yeni Dışavurumculuk akımının Almanya'daki en önemli temsilcilerinden olan Anselm Kiefer, 8 Mart 1945'te 2. Dünya Savaşı'nın bitişinden iki ay önce Danube yakınlarında küçük bir kasabada dünyaya gelir. Doğduğu kasabada bulunan askeri garnizon ve tren istasyonu bölgeyi açık hedef haline getirir. Müttefik kuvvetleri tarafından bölge ağır bombardımana maruz bırakılarak yok edilir. Kiefer ve ailesi sağ kurtulur fakat tanıdıkları birçok insan hayatını kaybeder. Kiefer savaşın yıkıntıları içerisinde doğar (Akt. Koç, 2015: 6). Çocukluğu savaş yıkıntılarındaki tuğla ve taş parçalarıyla oynayarak geçer. Lise eğitiminden sonra Freiburg Üniversitesi'nde hukuk eğitimi gören Kiefer, bir süre sonra eğitimini bırakarak resim yapmaya yönelir. Georg Baselitz ve Joseph Beuys'un etkisinde çalışmalar yapan Kiefer, 1971 yılında Beuys'la tanışır ve öğrencisi olur. Kısa bir süre sonra da Baselitz'le tanışır.

Kiefer'in sanatının çıkış noktası, Nazi Almanyası'nın felaketle sonuçlanmış mağlubiyeti ve onun hafızalarda miras kalan izleridir. Kiefer, çalışmalarında Almanya'nın travmatik tarihini nesnel bir bakış açısıyla inceler (Yılmaz, 2013: 424). Kiefer savaşa tanıklık etmese de bu travmatik olayın etkilerinden nasibini alır, bombaların yıktığı binalar arasında büyür. 1969 yılında Kiefer, sanat eğitimini tamamlarken bitirme projesi olarak çalıştığı *Sanatçı Defteri* yapıtı için bir dizi fotoğraf çeker. Sanatçı bu fotoğraflara müdahalelerde bulunarak kağıtlara yapıştırır ve defter haline getirir (Akt. Koç, 2015: 3). Bu fotoğrafların bir bölümü Pierre Nora'nın, hafıza mekânları olarak adlandırdığı tarihî mekânların fotoğraflarıdır diyebiliriz. Nora, hafızanın mekânsal olarak kurulduğunu dile getirirken, toplumların kolektif belleğinin canlı tutulmasında ve korunmasında bu mekânların aracı görevi gördüğünü savunur.

Kiefer'in çalışmalarında büyük yıkımlara sebep olmuş savaş temasının yanında, bu olgunun zıttı olan yaşam ve varoluş gibi karşıt olguları da görebilmek mümkündür. Kiefer varoluşun temellerine inmek için din ve mitoloji gibi alanlara ihtiyaç duyar. Hatta çalışmalarını deneyimleyen izleyicinin de din ve İncil tarihi, Nazi Almanyası, Mısır mitolojisi, İskandinav mitolojisi gibi alanlarda bilgi sahibi olmasını istemektedir (Koç, 2015: 4).

Kiefer, çalışmalarını gerçekleştirirken İtalya, İsrail, Hollanda, İsviçre, Mısır ve Fransa gibi birçok ülkeye gider, hatta manastır yaşamını bile deneyimler. Sanatçı bu gezilerde edindiği gözlemlerle manzara temalarını konu edindiği büyük boyutlu eserler üretir. Simgesel anlamlar barındıran gerçek malzeme ve katmanlı boyaların oluşturduğu bu çalışmalar sanatçının belleğindeki iz düşümlerdir. Kiefer'in çalışmalarındaki imgeler ve nesneler, tuval yüzeyinde ya da heykel olarak karşımıza çıkarken bazı çalışmalardaki cümleler ise anlatımını güçlendirmektedir. Kiefer'in sanatını anlayabilmek için temeline yani savaş olgusuna bakmak önemlidir.

4.2. İkinci Dünya Savaşı'nın Etkileri ve Yeni Dışavurumculuk

Almanya'da 4.2 milyon kişinin, dünyada ise 40 milyondan fazla kişinin hayatını kaybettiği 2. Dünya Savaşı, yeni bir dönemin başlamasıyla 1945'te sona erer (Erhan, 1996: 259). Savaşın sona ermesiyle Almanya; İngiltere, Fransa, Sovyetler Birliği ve Birleşik Devletler'ce işgal edilir, Berlin bölgesiyse dörde bölünür (Erhan, 1996: 226). İşgalci taraflar işgal ettikleri bölgelere askerlerini konuşlandırırlar. Egemenliğini kaybeden Alman halkı, sosyal ve kültürel anlamda ciddi problemlerle karşı karşıya kalır (Akt. Boyraz ve Cantürk, 2015: 470). 1961'de Berlin Duvarı'nın inşa edilmesiyle ülkede daha önceden var olan bölünme artar, doğu - batı arasındaki ilişki tamamen kesilir. Küresel açıdan da bu karmaşık durum oldukça dikkat çeker. 1990'da, Helmut Kohl'un görev süresinin on altı yılından sonra bölünmüş olan Almanya, Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla tekrar birleştirilir (Akt. Boyraz ve Cantürk, 2015: 471).

1933 - 1945 yılları arası ve 2. Dünya Savaşı sonuna kadar Aryan ırkının üstünlüğünü benimseyen nasyonal sosyalistler diğer etnik grupları dışlar, sosyal ve sanatsal alanda radikal değişimler yaparlar (Boyraz ve Cantürk, 2015: 474). Nasyonal sosyalistlerin lideri Adolf Hitler, Alman kültürünü yücelten bir sanat politikası benimser ve modern sanatı reddeder. Bauhaus okulunu kapanmaya zorlar ve "ayrılık" anlamı taşıyan eserlerin sergilenmesini engeller (Uslu, 2009: 123). Savaşın plastik sanatlara etkisine bakıldığında zaman, Almanya'nın savaştan çok önce zaten köklü bir sanat geleneği olduğunu, Albrecht Dürer, Caspar David Friedrich ve Otto Dix gibi sanatçıların varlığına bakarak söyleyebiliriz. 2. Dünya Savaşı'ndan sonra ise Almanya'nın özellikle batı kanadının, "kavramsal" ve "plastik" açıdan farklı ilerlemeler kaydettiği görülür. Batı kanadı üzerinde etkili olan Birleşik Devletler, sanat anlayışı üzerinde

Amerikalılaştırma politikası izlemişlerdir. Bunun savı *The Cultural Cold War in Western Europe 1945-1960* (Giles Scoltt-Smith ve Hans Krabbendam, Ed.) adlı eserde sıkça vurgulanır. Amerikalılar, 1945 ve 1949 yılları arasında Almanların nasyonel sosyalist dönemine ait sanatsal değerlerini akıllardan silmek için faaliyetlerde bulunurlar (Boyraz ve Cantürk, 2015: 471-472). 2. Dünya Savaşı sonrası ilk yıllarda batıda “soyut dışavurumcu” bir üslup görülürken ilerleyen yıllarda “kavramsal” üslup ön plana çıkmaktadır. 1960’lı yılların sonrasında her ne kadar Birleşik Devletler ve Avrupa’da Kavramsal Sanat boy göstermiş olsa da Alman sanatçılar Kavramsal Sanat yanında boya tabanlı disiplinlerle üretilen çalışmaları sürdürürler. Savaşın bitimiyle Doğu ve Batı Almanya olarak ayrılan ülkede Birleşik Devletler ve Sovyetler Birliği etkileri sanatçıların çalışmalarında gözlemlenir. Doğu Almanya’da realist bir yaklaşım, Batı Almanya’da ise soyut dışavurumcu bir tavır benimsenir. Soyut dışavurumculuk savaştan sonra batılı ülkelerin çoğunda ilgi görmeye başlar. Batının önem verdiği sanatsal olgular birçok Alman sanatçının ilgisini çeker.

1958 - 1966 yılları arasında Batı Almanya’da soyut sanat alanında faaliyet gösteren Düsseldorf çıkışlı Zero Grup; Otto Piene, Heinz Mack ve Günther Uecker gibi sanatçıların katılımıyla Batı Almanya’nın önde gelen gruplarından biri olur (Akt. Boyraz ve Cantürk, 2015: 473). Almanya’nın sanattaki en etkili çıkışları Zero Grup (ZERO) ve Joseph Beuys’un ön ayak olduğu Kavramsal Sanat ve Fluxus hareketleriyle olur (Yılmaz, 2013: 335-336).

Doğu Almanya’da, Sovyet tabanlı toplumdaki haz etmeyen ve kavramsallığı bırakıp tuval resmi üzerine çalışmalar yapan Yeni Dışavurumcu akımını benimseyen George Basalitz karşımıza çıkmaktadır. George Basalitz 1963’te açtığı sergide dışavurumcu tavırla ürettiği kişisel işlerini ters biçimde asmasıyla ilgi odağı olur (Yılmaz, 2013: 423). 1970’li yılların sonundan itibaren Alman sanatçıların benimsediği Yeni Dışavurumculuk akımının temelinde, ortak geçmiş ve kültürden beslenerek geçmişle hesaplaşma durumu vardır (Antmen, 2009: 266). Sanatçılar, tarihsel resime geri dönerek geçmişlerini metafor, alegori, hikâye ve fotoğraf alanları kullanarak değerlendirirler. Bu bağlamda George Basalitz, halk ve tarihî motifleri modern bağlamda ele alan Yeni Dışavurumcu akımının en önemli temsilcisidir (Küçükşen Öner, 2014: 1118).

1970'lerden itibaren Avrupa ve ABD'de görülmeye başlanan "Yeni Dışavurumculuk" akımı ile sanatta; boya, figür, anlatı ve tarih gibi birçok geleneksel sanat unsurları yeniden kullanılmaya başlanır (Antmen, 2009: 263). Yeni Dışavurumculuk akımını benimseyen George Baselitz, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz gibi Alman sanatçılar, Joseph Beuys'un açtığı yolda giderek ulusal geçmişten ve kültürel coğrafyadan beslenmişler, geleneksel bir mecra olan tuval resimlerini, kendi geçmişleriyle hesaplaştıklarını düşündüren imgelerle yaratmışlardır (Antmen, 2009: 266). ABD'de Julian Schnabel, Eric Fischl, David Salle; İtalya'da Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi benimsedikleri Yeni Dışavurumculuk akımı ile sahip oldukları kültürel kimliklerini, kendilerine özgü üsluplarla açık yahut örtük anlamlar barındıran eserler üretirler (Antmen, 2009: 263).

Yeni Dışavurumculuk'ta özellikle vurgulanan, tarihsel olguların, anı kırıntılarının ve korkuların bireysel ve öznel yorumlanmasıdır. 1980'li yıllardan daha önceki zamanlarda modernizmin dışladığı figüratif resim, Yeni Dışavurumculuk akımı ile yeniden ilgi odağı olur (Antmen, 2009: 265).

Yeni Dışavurumculuk akımının önde gelen isimlerinden biri olan Almanya doğumlu Anselm Kiefer, 2. Dünya Savaşı sırasında dünyaya gelir. Bu dönemin etkilerini, kültürel kimliğini sorgulama yoluyla eserlerine yansıtır ve malzemelerini de bu bağlamda seçer. Sanatçı, insanların acılarını metaforik bir algıyla, belleğinde daha önceden var olan imgeleri kullanarak sanata dönüştürür. Anselm Kiefer'in çalışmalarında mit - tarih, formalizm - toplumsal içerik, metafor - düz anlam ve meteryal - semantik gibi diyalektik karşıtlıkların yarattığı gerilime ve muğlaklığa dayalı bir denge vardır. Belleğe ait sorgulamalarını birey ve toplum belleğinde olan, etkileyen - etkilenen ikilemiyle ifade eder (Çiçek, 2016: 53).

4.3. Anselm Kiefer'in Sanatının Oluşumunda Toplumsal Bellek

Almanya'nın Nazi mirasını içsel bir mesele hâline getiren Anselm Kiefer, kendisini sanatçı olmaktan öte bu sürecin varisi olarak görür. Kiefer, eserlerinde geçmişin izini silmek ya da ona tamamen saldırmak yerine geçmişi benzersiz bir sanat pratiğiyle yeniden şekillendirir. Kiefer, kişisel belleğinden yola çıkarak bir Nazi geleceği yaratmayı hayal eder (Şahiner, 2013: 88).

Sanatçıya göre savaşın travmatik izlerinin unutulmaya terk edilmesi, rafa kaldırılması ya da tarihsel bağlamdaki anlatılarının dışında kalan görsel bir dil kullanılarak anlatılabilmesi gerekiyordu.

“1970-72 yıllarında Joseph Beuys'un öğrencisi olan Anselm Kiefer'in resimlerinde Almanya'nın yakın tarihine yönelik imgelerin yanı sıra uzak geçmişe yönelik mitolojik simgelere de yer verilmiş; saman, kül, kan gibi malzemelerin kullanımıyla savaş, yıkım ve soykırım gibi olgulara işaret edilmiştir. Büyük boyutlu anıtsal resimlerinde Almanlığı ve Alman geçmişini anıtsallaştırdığı için kimi kesimlerce eleştiriye de uğrayan Kiefer'in resimlerinin koyu, karanlık atmosferi özünde Almanya'ya yakılmış görsel bir ağıt niteliğindedir. Bu açıdan bakıldığında Kiefer, diğer Alman Yeni Dışavurumcularıyla karşılaştırıldığında en karamsar vizyonu ortaya koyandır.” (Antmen, 2009: 266)

2. Dünya Savaşı'nda Hitler'in “Alman Kültürü” adına ortaya koyduğu faşizm temelli yaklaşımı, Kiefer'in sanat pratiğinde arka planı oluşturmakla beraber, sanatçının geleceğe dair bakış açısını da temellendirir. Kasvetli, bir şeyleri örtme eğilimli, suçlayıcı ve bilmece kuran bakış açısına sahip Kiefer'in dine, ideolojiye, ulusal kimlik ve tarihe bakışı, Yahudi soykırımıyla özdeşleşebilir (Şahiner, 2013: 89). Kiefer, Donald Kuspit'e Açıklamalar'da (1987) sanatın işlevi hakkında şunları söyler:

“Sanatın sorumluluk alması gerektiğine ama bunu yaparken sanat olmaktan çıkmaması gerektiğine inanıyorum. Birçok sanat türü, sanat olarak etkili olabilmektedir. Minimalist sanat çağdaş bir örnek sayılabilir örneğin. Ama bu kadar 'saf' bir sanatın içeriğe zarar verdiğini düşünüyorum ben; sanatın bir içeriği mutlaka olmalıdır. Benim sanatımın içeriği çağdaş olmayabilir ama politiktir. Bir anlamda eylemcidir.” (Akt.Antmen, 2009: 269)

Kiefer, Alman kimliğinin iz düşümleriyle üretimlerini gerçekleştiren bir sanatçıdır ve çalışmalarında, Alman kültürüne ve belleğine göndermeler yaparak bir iç hesaplaşma içerisine girer.

“Kiefer'in en çok tercih ettiği tekniklerden biri ise çoktan kömürleşmiş, küllenmiş hissi veren tuvallerine eriyik hale getirilmiş kurşunu dökerek katliamın korkunçluğunu her seferinde biraz daha vurgulamasıdır. Bu bize Kiefer'in psişik gelgitlerini çağırıştırır. Bir yandan eritilmiş kurşunun her seferinde çıkardığı sesle

faşizan ve sadist duygularını tatmin eden ve Hitler ile özdeşleşen sanatçı, diğer yandan da bu imgeleri örtmek, dondurmak ve gömmek istemektedir adeta.” (Şahiner, 2013: 89-90)

Anselm Kiefer’in çalışmalarındaki düşünsel temel, din ve muhafazakârlıkla ilintilidir. Hristiyanlık, Yahudilik ve Gnostisizm gibi konular çalışmalarının birçoğunda görülmektedir. Kiefer’in sanat yaklaşımına baktığımızda ise sezgisel bir bakış açısı ya da kuram temelli bir anlayış görebiliriz. Fakat bunu genele yaymamız mümkün değildir. Nesneler ve tarihsel yığınaklar sanatçının çalışmalarını okumamızda bize yardımcı olabilir (Şahiner, 2013: 92).

Kiefer’in üretimlerinde kullandığı tıpkı Joseph Beuys gibi belli başlı malzemeleri vardır. Bu malzemeler kurşun, saman, toprak, bitki ve boyadır diyebiliriz. Kiefer bu malzemelerle birçok farklı tekniği bir arada kullanarak üretimlerini gerçekleştirir. Sanatçı, eserlerini sürekli olarak kendi kimliği ve kültürel kökeniyle ilişki kurarak üretir. Kiefer, Nazi dönemiyle ilgili fotoğraf ve performanslarıyla yeni bir Nazi gerçeği yaratma eylemi içerisinde (Giderer, 2003: 170-171). Sanatçı bu yolla, kendi geçmişiyile bağ kurar ve bu sayede unutulmuş ve üstü kapatılan karanlık geçmişini canlı tutar.

Kiefer daima politik güç ve iktidarla ilgilenir. Bu imgeler Şahiner’e (2013: 92-93) göre faşist sanatın ve mimarinin yasaklı imgeleridir; iyilik ve merhametten yoksunluğunu ifade eder. Sonucunda acımasızlık belirginleşir, böylece karanlığa giden gücü daha da belirgin olarak fark ederiz. Kiefer’e göre, bu imgelerden kurtulmanın yolu onları sürekli göstermekten geçer.

Kiefer’in kendi kişisel hafızasındaki imge ve nesnelerle ilişkilendirdiği plastik dilini anlayabilmek için erken dönem işlerine bakmak gerekmektedir.

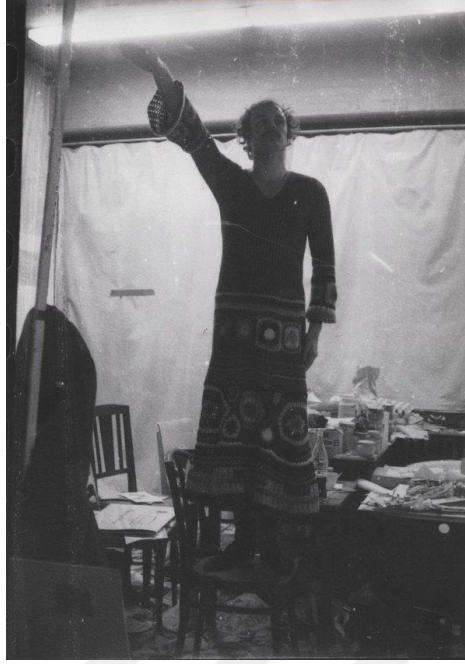
4.4. Anselm Kiefer’in Erken İşleri: İşgaller

Anselm Kiefer’in çalışmalarındaki imgeler ve semboller kendi kişisel hafızasında yer edinmiş savaş kalıntılarını temsil etmektedir. Kiefer daha okul yıllarındayken okuldaki tarih derslerinde, hafızalarda travmatik izler bırakmış olan Nazi dönemiyle ilgili anılara değinilmediğini, bu anıların gündelik hayatta konuşulup tartışılmadığını fark eder. Sanatçı bu sessizliği sorgular ve içsel bir mesele haline getirir. Kiefer’e göre sessizlikle,

geçmişe ait anılar parçalanarak kaybolur. Kiefer buradan yola çıkarak eksik parçalardan oluşan bir bütün olamayacağını savunarak “kolektif hafıza” ve “hafıza kaybı” konularına ilgi duyar. Bu durumu destekleyen bir başka olay ise Kiefer’in, Hitler ve Goebbels’e ait konuşmaların ses kayıtlarını dinlemesidir. Sanatçı, kayıtları dinledikten sonraki duygularını “şok edici” olarak tanımlar (Koç, 2015: 16). Kayıtlarda dinlediği sesin bu şok ediciliğinden etkilenerken geçmişle yüzleşen Kiefer, Nazi selamı verdiği fotoğraflardan oluşan *İşgaller* adlı yapıtını, daha sonra ise *Sanatçı Kitapları* kitap serilerini gerçekleştirir (Koç, 2015: 14).

Kiefer, *İşgaller* adlı çalışmasından yola çıkarak daha sonra birçok farklı teknikte ve farklı malzemelerle seriler yapar. Sanatçı bu üretimlerine *Kahramanlık Sembolleri* adını verir. Kiefer’in daha öğrencilik yıllarında yaptığı bu üretimler onun sanat yaşamı boyunca yaptığı üretimlerinin temelini oluşturur ve üretimlerinde buna sıkça değinir (Vardar, 2015: 15).

Anselm Kiefer, 1969 yılında Freiburg Sanat Akademisi’nde öğrenci iken, ilk sanat üretimi olan *İşgaller* adlı çalışmasını yapar (Vardar, 2015: 15). Kiefer, Nazi selamı vererek gerçekleştirdiği ilk performans denemelerini Karlsruhe’deki stüdyosunda oluşturur. Resim 18’deki çalışmasında üzerinde askerî bir kıyafetle su dolu bir küvetin üzerinde Nazi selamı verir. Sanatçının su yüzeyinde batmadan durduğu bu çalışma hem Mesih’in su üzerinde yürüdüğü mucizesine hem de nasyonal sosyalistlerin kendi aralarındaki bir espiri olan Hitler’in su üzerinde yürümesi şakasına gönderme yapar. Stüdyosundaki Nazi selamı verdiği bir diğer fotoğrafta (Resim 17) ise Kiefer, bir sandalyenin üzerinde hippie kıyafetiyle görülmektedir (Weikop, 2016: <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/Occations-heroic-symbols>).



Resim 17: Anselm Kiefer, “*Heroische Sinnbilder (Kahramanca Semboller)*”, 1969, fotoğraf, siyah beyaz kâğıt üzerine, Tate ve İskoçya Ulusal Galerileri, Edinburgh

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-600/public/images/anselmkieferheroicsymbols.jpg> (Erişim Tarihi: 1.12.2020)



Resim 18: Anselm Kiefer, “*Besetzungen (İşgaller)*”, 1969, kolaj, siyah beyaz fotoğraf 'İşgaller' fotoğraf denemesinde yayınlandı, Interfunktionen, no. 12, 1975 Fotoğraf: Atelier Anselm Kiefer

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-840/public/images/fig2occupations-interfunktionen-1975crop.jpg> (Erişim Tarihi: 14.12.2020)

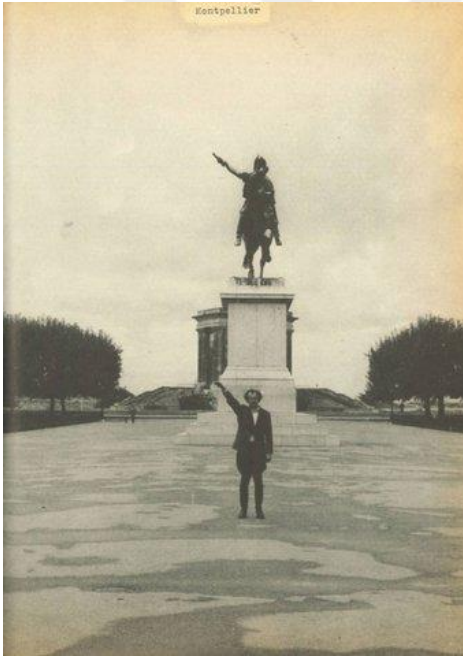
Kiefer bu eylemlerinden dolayı Neonazi olmak gibi sığ bir bakış açısıyla değerlendirilip suçlanır. Ancak sanatçının asıl amacı, var olan sorunun derinine inerek sorunu daha da büyütmek ve devam ettirmektir. Sanatçı bu durumla ilgili bir söyleşisinde kendini Hitler ile özdeşleştirmedigini ancak, onun çılgınlığını anlayabilmek için öyle davrandığını söyler (Akt.Yılmaz, 2013: 424-425). Geçmişte yaşanmış olayların üzeri kapatılarak ya da yok sayılarak yapılan tek şey başka bir bellek inşasıdır. Dolayısıyla geçmişte yaşanmış olanın hatırlanması ve aktarılması, toplumsal bilincin oluşumunda önemli bir etkidir. Kiefer'in *İşgaller*'i, 1945 yılında Nazi selamı vermenin yasak olduğu gerekçe gösterilerek yasaklanır.



Resim 19: Anselm Kiefer, *“Heroische Sinnbilder (Kahramanca Semboller)”*, 1969, Tate ve İskoçya Ulusal Galerileri, Edinburgh

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-840/public/images/fig4heroicsymbolstatear01172.jpg> (Erişim Tarihi: 14.12.2020)

Kiefer, Nazi selamı verirken gerçekleştirdiği performanslarını daha sonara kamusal alanlara taşır (Resim 19, 20, 21). Almanya başta olmak üzere, Avrupa'nın birçok şehrinde Nazi selamı vererek bir performans serisi yapan sanatçı, performanslarında sıra dışı kıyafetler ve Nazi üniforması giyer (Vardar, 2015: 15). Vezüv Dağı'ndaki volkanik krater arazisinde Nazi selamı vermiş olan Kiefer, bu kez üniformayla değil ceket, pantolon ve güneş gözlüğü gibi asker görünümünden uzak bir tarzda performansını gerçekleştirir (Resim 19). Burada bir Nazi'nin fiziksel görünümünü ve sert duruşunu yansıtmamış olmasındaki amaç, nasyonel sosyalistlerin toplumdaki gizlenme çabalarına bir gönderme olabilir (Weikop,2016:<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/Occations-heroic-symbols>).



Resim 20: Anselm Kiefer, “*Besetzungen (İşgaller)*” (Solda), 1969, Fotoğraf: Atelier Anselm Kiefer

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-340/public/images/fig5occupations-interfuktionen-1975.jpg> (Erişim tarihi: 14.12.2020)

Resim 21: Anselm Kiefer, “*Heroische Sinnbilder (Kahramanca Semboller)*” (Sağda), 1969

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-340/public/images/fig6anselm-kiefer-heroische-sinnbilder-ii-1969-book-p2.jpg> (Erişim tarihi: 14.12.2020)

Sanatçının Nazi selamı verdiği *İşgeller* fotoğraflarından yola çıkarak oluşturduğu diğer çalışması ise *Kahramanlık Sembolleri*'dir. Kiefer, *Kahramanlık Sembolleri* adı altında oluşturduğu resimlerinde Nazi selamını bir boşluğa ya da farklı zaman parçalarının bir arada olduğu bir mekânda, bazen de kahramanlığı simgeleyen tarihî heykellere selam verirken görülür. Sanatçının bu imgeyi her defasında tekrarlaması onun geçmişle yüzleşmesini sağlarken izleyicinin imgeyi deneyimlemesi ise ortak bir bellek canlanmasını sağlar. Kiefer için fotoğraf, kayıt etme ve belgeleme gibi özellikleri olan, belleği canlı tutan önemli bir materyaldir.



Resim 22: Caspar David Friedrich, “*Wanderer Sea of Fog*” (Solda), 1818, Kunsthalle Hamburg

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-420/public/images/fig9caspardavidfriedrichwandererabovetheseaoffog.jpg> (Erişim tarihi: 14.12.2020)

Resim 23: Anselm Kiefer, “*Besetzungen (İşgaller)*” (Sağda), 1969

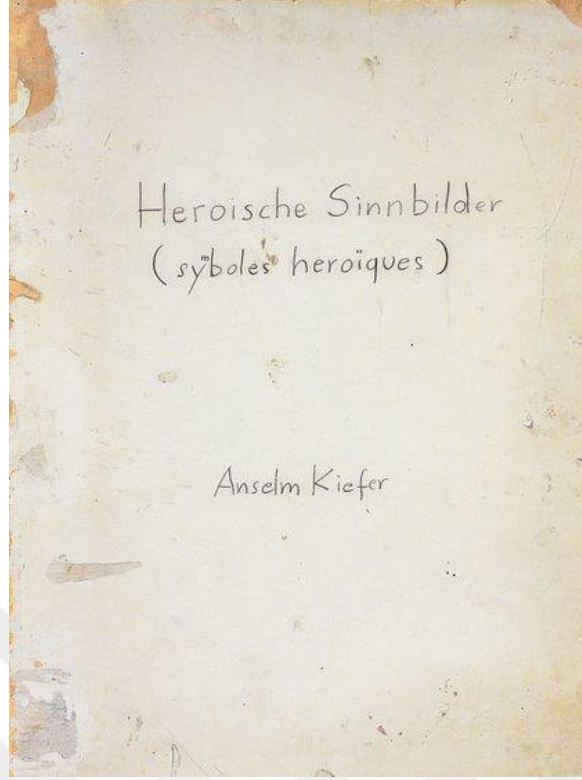
Kaynak: <https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-420/public/images/replacement-occupations-fig.8-and-difficult-reception-fig.4for-production.jpg> (Erişim tarihi: 14.12.2020)

Kiefer, Nazi selamı vererek gerçekleştirdiği başka bir çalışmasında ise (Resim 23) savaş döneminde deniz üstünlüğü isteyen Hitler'in deniz donanması olan *Kriegsmarine*'e gönderme yapıyor olabilir (Weikop,2016:<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/Occations-heroic-symbols>). Sanatçı, Alman romantik dönemi ressamı Caspar David Friedrich'in "*Wanderer Above the Sea of Fog (Sisler İçinde Gezgin)*" adlı çalışmasına (Resim 22) atıfta bulunarak gerçekleştirdiği eyleminde dalgalı bir denize selam durmaktadır.

Sanat tarihçi Mark Rosenthal'e göre ise Kiefer, 1930 - 1940 yılları arasında Almanya'nın kaotik görüntüsünü eleştirerek daha önce doğaya duyulan saygının şiddetle nasıl değiştiğini ifade ediyor (Weikop,2016:<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/Occations-heroic-symbols>). Savaş döneminde de Hitler işgal ettikleri yerleri kullanılamasın diye yaktırmıştır.

4.5. Kahramanlık Sembolleri

Kahramanlık Sembolleri, Anselm Kiefer'in 1969'da Karlsruhe'deki öğrencilik yıllarında gerçekleştirdiği İşgaller fotoğraflarından hareketle gerçekleştirdiği, Avrupa'nın önemli kamusal ve özel alanlarındaki performanslarından yola çıkarak oluşmuştur. Kiefer bu eylemlerinde Nazi üniforması ve çeşitli kıyafetlerle tarihî öneme sahip mekânlarda Nazi selamı verir. Gerçekleştirdiği performanslar sonucu çekilen fotoğraflar eylemlerin belgesi olurken *Kahramanlık Sembolleri* adını verdiği ve uzun yıllar birçok yapıtında görülebilecek temel bir imge haline gelir.



Resim 24: Anselm Kiefer, “*Heroische Sinnbilder (Kahramanca Semboller)*”, 1969 (kapak) karton üzerine monte edilmiş kâğıt, grafit, orijinal dergi fotoğrafları, kartpostallar ve keten şeritler üzerine sulu boya ile kırk altı sayfalık kitap, 66,4 x 51 x 8,5 cm, Würth Koleksiyonu, Künzelsau, Fotoğraf: Atelier Anselm Kiefer

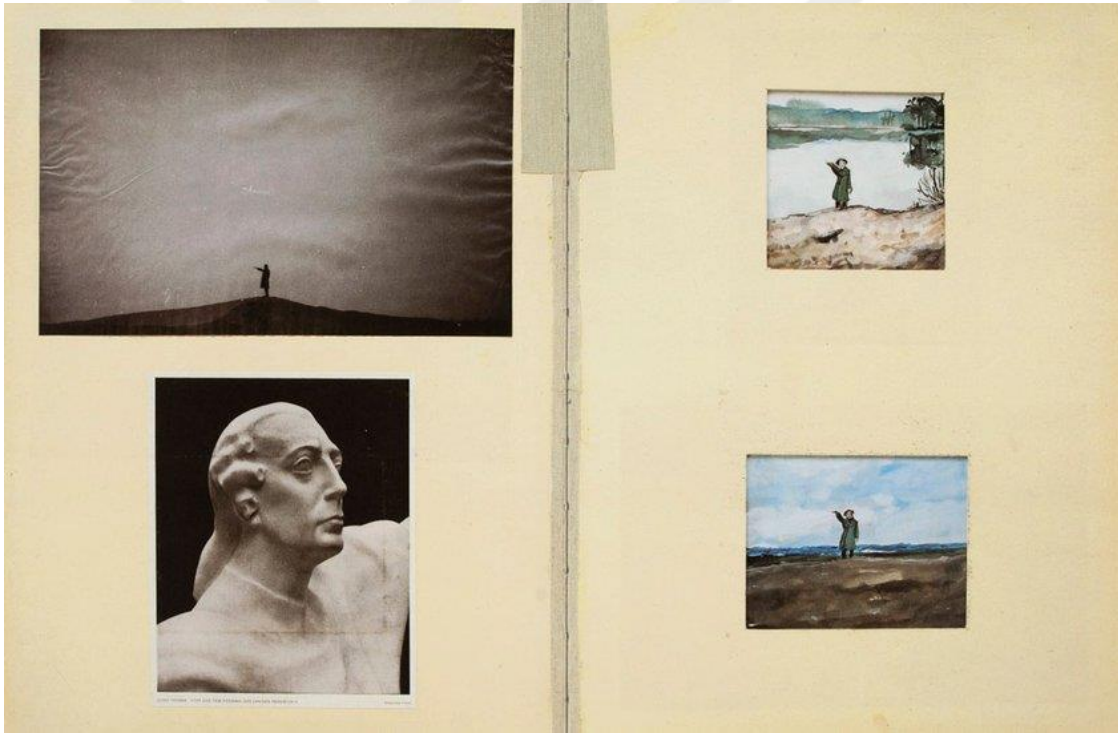
Kaynak: <https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-420/public/images/fig1heroic-symbols-cover.jpg> (Erişim tarihi: 14.12.2020)

Kiefer’in bir dizi çalışmasını kapsayan Kahramanlık Sembolleri’nin çıkış noktası ise, 1943 yılında Nazi sanat teorisyeni olan Robert Scholz’un nasyonel sosyalist sanat dergisi *Die Kunst im Deutschen Reich* (Alman İmparatorluğu’nda Sanat)’in şubat sayısında yayınlanan makalesidir.

(Weikop: 2016: <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/Occations-heroic-symbols>)

Die Kunst im Deutschen Reich’in bu sayısı Hitler için önemli bir yere sahip olan heykeltıraş Arno Breker’in imparatorluk kartalı heykeli ve Hitler’in 1943 yılında doğu cephesinde bulunan askerlerle Cermen şövalyelerini karşılaştırdığı konuşmasının bir özeti ile başlamaktadır. Ayrıca dergide, Christian Daniel Rauch’un 1806’da yaptığı

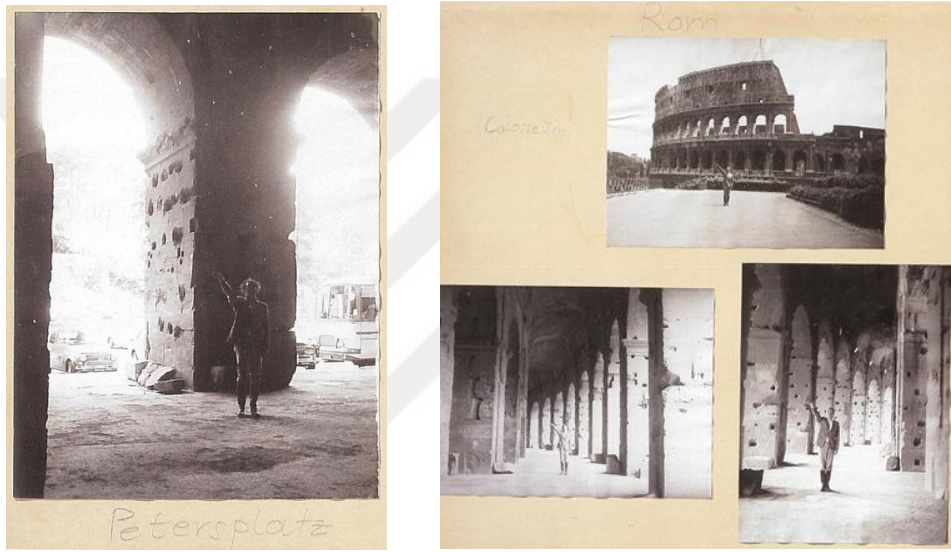
Prusya Kraliçesi büstü, Franz Von Lenbach'ın Otto von Bismarck portresi ve Johann Gottfried Schadow'un Büyük Frederick heykeli gibi tarihsel şahsiyetlerin tasvir edildiği eserlere aşırı milliyetçi makaleler eşliğinde yer verilir (Weikop, 2016:<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/Occations-heroic-symbols>). Bu durum, Nazi ideolojisinin tarihi, kültürü ve sanatı manipüle ederek yeniden oluşturmalarına örnek gösterilebilir. Kiefer'e göre Nazilerin geçmişi araçsallaştırarak Alman kültür tarihindeki kahramanlık hikâyelerini aşırı milliyetçi anlatılarla sunması, eylemlerini meşrulaştırma çabasıdır. Sanatçı bu duruma, kahramanlık sembollerini yıkarak yeniden inşa ettiği *Sanatçı Kitapları* çalışmasıyla karşılık verir (Resim 24).



Resim 25: Anselm Kiefer, “*Heroische Sinnbilder (Kahramanca Semboller)*”, 1969 (s.10-11) Würth Koleksiyonu, Künzelsau, Fotoğraf: Atelier Anselm Kiefer

Kaynak: https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-840/public/images/fig4heroic_symbols-spread-page-10-11.jpg (Erişim tarihi: 16.12.2020)

Kiefer, *Kahramanlık Sembolleri* fotoğraflarından ve Nazi yayınlarından aldığı görsellerle bir dizi sanatçı kitabı yapar (Resim 25, 26). Bu çalışmalar, kağıtların bir araya getirilerek kabaca ciltlenmesiyle oluşturulmuş defteri andıran kitaplar, fotoğraflar, küçük sulu boya resimleri ve Nazi geçmişiyle ilişkili görsellerden oluşturulur. *Kahramanlık Sembolleri* (Heroische Sinnbilder) ve *Jean Genet* (Für Jean Genet) adlı çalışmalar en önemlileridir (Weikop,2016:<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/Occations-heroic-symbols>).



Resim 26: Anselm Kiefer, “*Heroische Sinnbilder (Kahramanca Semboller)*”, 1969 (s. 21)

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-600/public/images/fig10anselm-kiefer-heroische-sinnbilder-ii-1969-book-p21.jpg> (Erişim tarihi: 16.12.2020)

Resim 27: Anselm Kiefer, “*Heroische Sinnbilder (Kahramanca Semboller)*”, 1969 (s.20)

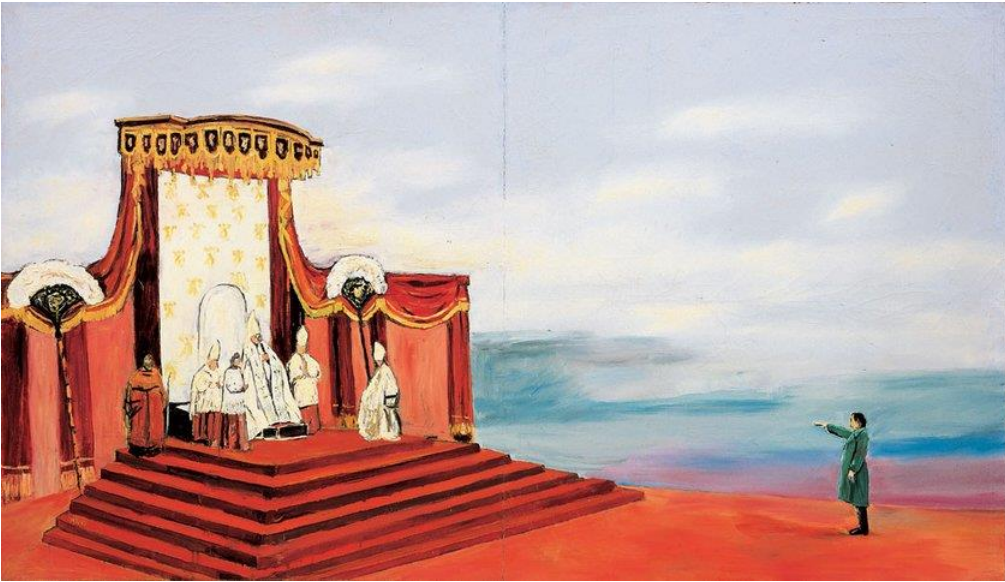
Kaynak: <https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-720/public/images/fig9anselm-kiefer-heroische-sinnbilder-ii-1969-book-p20.jpg> (Erişim tarihi: 16.12.2020)

Kiefer’in *Kahramanlık Sembolleri*’ni geleneksel üretim teknikleriyle de gerçekleştirdiğini görmekteyiz (Resim 28, 29). Resimlerinde Nazi selamını bir boşluğa ya da farklı zaman parçalarının bir arada olduğu bir mekânda, bazen de kahramanlığı simgeleyen tarihî heykellere verirken görülür.



Resim 28: Anselm Kiefer, “*Heroisches Sinnbild V (Kahramanlık Sembolü V)*”, 1970, Würth Koleksiyonu, Künzelsau, Fotoğraf: Würth Koleksiyonu

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-840/public/images/fig7heroicsymbolv.jpg> (Erişim tarihi: 18.12.2020)

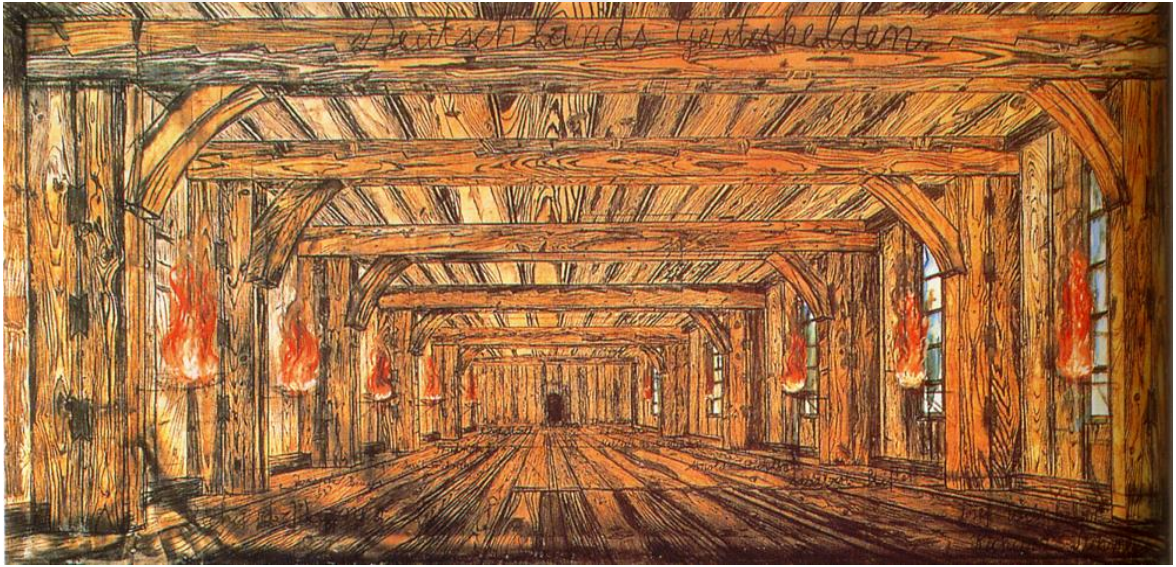


Resim 29: Anselm Kiefer, “*Heroisches Sinnbild VII (Kahramanlık Sembolü VIII)*”, 1970, Würth Koleksiyonu, Künzelsau

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-840/public/images/fig8heroic-symbol-viii-painting.jpg> (Erişim tarihi: 18.12.2020)

Anselm Kiefer, performans ve fotoğraf kullanarak gerçekleştirdiği çalışmalarının kavramsal altyapısını, 1972-1973 yılları arasında büyük boyutlu resim çalışmalarına dayandırır. Kişisel belleğinin dışavurumu olan imge ve nesneleri, bellek ve mekân ilişkisiyle ortaya koymaktadır.

Kiefer, Bernhard Jansen'in 1920 tarihinde yazdığı "*Dünyevi Bilgelik Yolları (Ways of Wordly Wisdom)*" adlı kitabından ilham alarak bir dizi çalışma gerçekleştirir. Teolog olan Bernhard sözü edilen kitabında birçok Alman filozofun düşüncelerine yer verir (Şahiner, 2013: 91). Bu kitaba ithafen yaptığı "*Deutschlands Geisteshelden (Alman Ruhani Kahramanları)*", duvarlarında meşaleler olan, perspektifle boşluk hissi veren ahşap bir mekândır. Kitapta sözü edilen Alman düşünürlerin adı mekânın zemininde yazarken en üstte "*Almanya'nın ruhani kahramanları*" yazmaktadır (Resim 30). Sanatçı burada yeniden inşa edilmesi gereken Alman kimliğinin bu kahramanlarla olabileceğine vurgu yapmaktadır. Ancak mekânın ahşap olması ve meşaleler bu inşa sürecinin zorluğunu göstermektedir.



Resim 30: Anselm Kiefer, "*Deutschlands Geisteshelden (Alman Ruhani Kahramanları)*", 1973, çuval bezi tuval üzeri yağlıboya, füzen, 307 x 682 cm

Kaynak: <https://artis.files.wordpress.com/2010/11/anselm-kiefer-germanys-spiritual-heroes1.jpg>
(Erişim Tarihi: 22.04.2021)

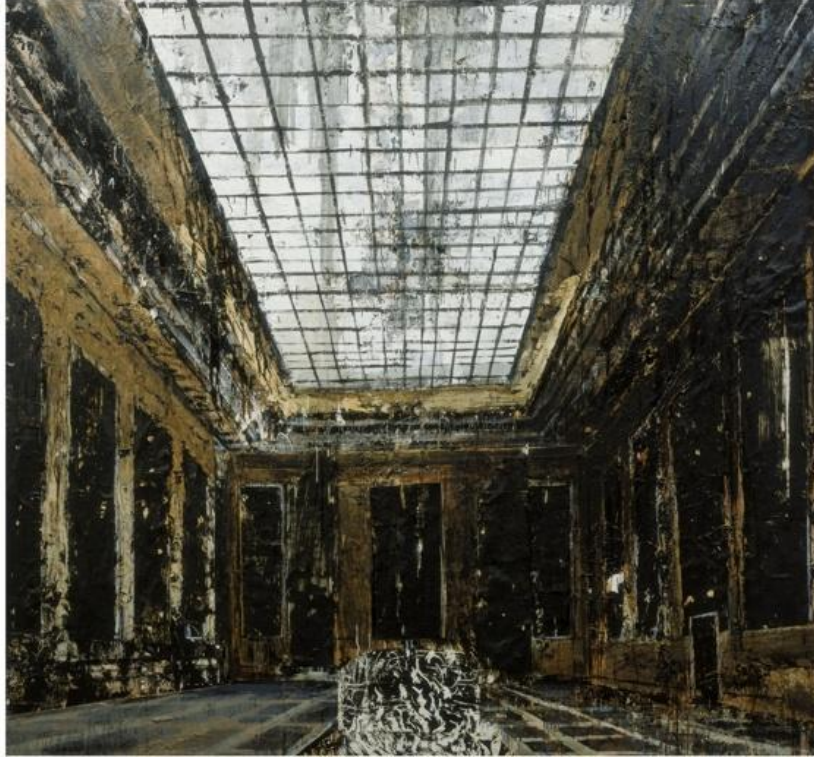
Kiefer, içsel yüzleşmelerini konu edindiği birçok ahşap mekân çalışması gerçekleştirmiştir. Bu çalışmalardaki mekân kurgusunu Hornbach'ta terkedilmiş bir okulun çatı katında oluşturduğunu söyleyebiliriz. Dar ve geçmişten izler barındıran bu mekân, aynı zamanda sanatçının laboratuvarı gibidir (Şahiner, 2013: 88-89). Simyaya ilgi duyan ve birçok malzemeyi deneyimleyen Kiefer, geçmişinin sembolik yansımalarını çalışmalarında somutlaştırır. Bu mekânda yaptığı diğer çalışması “*Parsifal III*” ise, savaş sonrası tarihinin nasıl inşa edildiğine bir göndermedir (Resim 31). Sanatçıya göre inşa sürecinde yaşananların üzeri örtülmeye çalışılmış, toplumsal bir bilinçsizlik oluşturulmak istenmiştir. Kiefer Hornbach'ta gerçekleştirdiği diğer mekân kurgularında, Alman kültürünün temellerini oluşturan imgeleri yok etmek ister. Sanatçının sembolik anlamlar barındıran mekânsal kurgularında ateş imgesi yok etmeyi ifade eder. Kiefer'in çalışmalarında ateşi kullanmasının başka bir nedeni de Nazilerin bir çok eyleminde ateşi kullanması olabilir.



Resim 31 : Anselm Kiefer, “*Parsifal III*”, 1973, tuval üzeri kağıt, petrol, kan, 300,7 x 434,5 cm

Kaynak: https://artblart.files.wordpress.com/2010/12/anselm-kiefer-t03405_c_72.jpg?w=655 (Erişim tarihi: 18.12.2020)

Kiefer mekan konusunu ele aldığı diğer çalışmalarında devasa mimari yapılara yer vermiştir. Nazi döneminde inşa edilen ve çeşitli amaçlar için kullanılan bu gösterişli yapılar, Hitler'in güce duyduğu arzunun somutlaşmış halidir. Kiefer gösteriş ve güce duyulan arzunun nasıl bir katastrofi ürettiğini göstermektedir (Resim 32).



Resim 32: Anselm Kiefer, “*Innenraum (İç Mekân)*”, 1981, tuval üzerine yağlı boya, akrilik, kağıt, 287,5 x 311 cm

Kaynak:<https://www.thetimes.co.uk/imageserver/image/%2Fmethode%2Ftimes%2Fprodmigration%2Fweb%2Fbin%2F86f1cbd0-1caf-37f9-9ce5-4f17e5ad8ccd.jpg?crop=780%2C520%2C0%2C0&resize=1180> (Erişim Tarihi: 22.04.2021)

Holocaust, hafızalarda derin izler bırakan, tarihe kara bir leke olarak kaydedilen bir savaş suçudur. Hitler'in Yahudi ırkına yaptığı akıl almaz eylemlerin hafızalara bıraktığı izler Kiefer'in çalışmaların da sıklıkla görülür. Yahudi bir şair olan Paul Celan, tüm ailesini nazi kaplarında kaybeder. Celan yıllarca kaplarda kalmış; yapılan bütün eziyetlere ve ölümlere şahit olur. Maruz kaldığı dehşetin anılarıyla hayatına devam

etmek istediye de bunu sürdüremez ve 1970 yılında intihar eder. Celan yaşadığı travmanın dışavurumunu ise Death Fugue şiiriyle göstermiştir (Koç, 2015: 31).

Şiirde iki karakterden bahsedilir. Bu karakterler, Alman ari ırkını betimleyen sarı saçlı Margarethe ve Yahudi alman Shulamite'dır. Yazar karakterlerinin kimliğini saç renkleriyle sombolize etmiştir. Kiefer *Margareth* adlı çalışmasında, yazarın betimlediği karakterleri, belleğindeki referanslarla sombolize ederek kullanır. Saman sarısı Margarethe'i temsil ederken kömür karası yanmış lekeler Shulamite'i simgeler (Resim 33).



Resim 33: Anselm Kiefer, “*Margarethe*”, 1981, 280 x 380 cm, San Francisco Modern Sanat Müzesi(SFMOMA), San Francisco, ABD

Kaynak: <https://uploads5.wikiart.org/00222/images/anselm-kiefer/anselm-kiefer-margarethe-oh-gcr.jpg!Large.jpg> (Erişim Tarihi: 22.04.2021)



Resim 34: Anselm Kiefer, “*Shulamite*”, 1983, tuval üzerine yağ, emülsiyon, gravür, gomalak, akrilik boya, saman, 541 x 368.3 cm, Doris ve Donald Fisher Koleksiyonu, San Francisco Modern Sanat Müzesi(SFMOMA), San Francisco, ABD

Kaynak: [https://ka-perseus-](https://ka-perseus-images.s3.amazonaws.com/b35b3f63c6baecd48e43e2f0cda0d99dad2a81fe.jpg)

[images.s3.amazonaws.com/b35b3f63c6baecd48e43e2f0cda0d99dad2a81fe.jpg](https://ka-perseus-images.s3.amazonaws.com/b35b3f63c6baecd48e43e2f0cda0d99dad2a81fe.jpg) (Erişim tarihi:18.12.2020)

Kiefer, Paul Celan’ın şiirlerine göndermelerde bulunduğu birçok resim ve heykel çalışması gerçekleştirir. Yukarıda bahsedilen Yahudi kadın *Shulamite*’ın adını taşıyan bu çalışma ise Celan’ın şiirlerinden sanatçıya aktarılan başka bir imgenin sanatçının belleğindeki görüntüsüdür (Resim 34).



Resim 35: Anselm Kiefer, “*Haşhaş ve Bellek*”, 1989, kurşun, cam, haşhaş bitkisi, demir

Kaynak: <https://www.e-skop.com/images/UserFiles/images/Editor/kiefer1.jpg>

(Erişim Tarihi: 22.04.2021)

Kiefer’in üretimlerinin temeli, kişisel belleğinin yanı sıra Hitlerin Almanya’dan kovduğu Yahudi entellektüellerin düşünceleridir. Sanatçı, “*Tarih Meleği*” isimli çalışmasında Yahudi olduğu için Almanya’dan kovulan Walter Benjamin’in “Tarih Felsefesi Üzerine Tezler” makalesinde sözü edilen “Tarih Meleği”ne atıf yapar (Artun, 2016: skopbülten). Tarih Meleği, cennete ulaşmak isterken sürekli olarak tarihteki yeni olayları gözden geçirmektedir (Şahiner, 2013: 95). Kiefer’in kurşun levhalardan yaptığı diğer uçağı ise Paul Celan’ın “*Haşhaş ve Bellek*” isimli şiiriyle aynı adı taşır (Resim 35). Uçağın kanatlarında kurşun levhalardan yapılmış kitaplar görülmektedir. Bu kitaplar bilgiyi ifade ederken Kiefer’in sanatının entellektüel yönünü vurgulamaktadır.

Kiefer çalışmalarını birçok malzeme kullanarak gerçekleştirir. Kurşun, demir, ağaç, cam, kumaş, boya, gomalak, reçine, kül, saman, toprak... gibi malzemeleri yakarak ya da eriterek dönüştüren Kiefer, doğal şartların etkilerini de kullanır. Kiefer’in büyük

boyutlu anıtsal enstalasyonlarında sıkça kullandığı kurşun hem ağır olması hem de simyacılıkta altın üretmek için kullanılması sebebiyle sanatçının ilgisini çekmiştir. Kurşun, altın madeni üretiminde altının temizlenip gerçek değerine ulaşması için kullanılan bir elementtir. Sanatçının çalışmalarında yer alan nesnelerin kurşunla üretilmiş olması arındırıcı bir metafor olabilir (Şahiner, 2013: 96).



Resim 36: Anselm Kiefer, “Zweistromland - The High Priestess”, 1985-89, çelik raf, cam, jiletli tel, kurşun

Kaynak: <https://uploads7.wikiart.org/00225/images/anselm-kiefer/the-high-priestess-zweistromland-1985-1989.jpg!Large.jpg> (Erişim Tarihi: 22.04.2021)

Kiefer, kurşun levhalarla ürettiği savaş uçaklarının yanı sıra resim, enstalasyon ve heykel çalışmalarında sıklıkla kullandığı dev kitaplar üretir. Kurşundan yaptığı kitaplara asitle müdahaleler de bulunan sanatçı, kurşunu ateşle eriterek resimlerinin yüzeyinde de kullanır.

Sanatçı, kurşun levhalardan ürettiği kitapları dev raflara yerleştirdiği heykel serileri gerçekleştirir. Bu çalışmaların üretim sürecinde, Kabala metinleri, Yahudi gelenekleri

gibi konular çerçevesinde araştırmalar yapar. Çalışma büyük boy 200 civarında kurşun levhadan yapılmış kitapların iki devasa rafa yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur (Resim 36). Kitaplık olarak kurgulanmış çalışma, biriktirilen tarihsel anıları ifade ederken terk edilmiş, bir yerlere bırakılmış bilginin kullanılmadığını ifade etmektedir (Çağlayan, 2018).



Resim 37: Fransa Barjac, Fotoğraf: Charles Duprat

Kaynak: <https://i0.wp.com/parkstone.international/wp-content/uploads/2019/11/Anselm-Kiefer%E2%80%99s-Mysterious-Studio-in-Barjac-1.jpg?w=343&ssl=1> (Erişim Tarihi: 22.04.2021)

Anselm Kiefer'in çalışmalarında kullandığı, sembolik anlamlar yüklediği imge ve nesneler, belleğinin dışı yansımalarıdır. Sanatçı bu yansımaları alışlagelmiş yöntem ve tekniklerin dışında, kendi üretim biçimiyle somutlaştırır. Kiefer'in çalışmalarını gerçekleştirirken kullandığı malzemeleri ve üretim biçimini düşündüğümüzde devasa büyüklüğe sahip atölyelerde çalışması olağandır. Kiefer'in çalışmalarını gerçekleştirdiği ilk mekân Almanya'daki okul binasıdır. Burada sanatçı ahşap mekân serilerini oluşturur. Daha sonra 1992 yılında Fransa'nın Barjac bölgesinde iki yüz dönümden oluşan araziye taşınır (Resim 37, 38, 39). Burada eski bir fabrikayı atölye olarak kullanır ve araziye başka alanlar da inşa eder. Sanatçı çalıştığı bu araziyi tamamen bir esere dönüştürerek yer altı tünelleri, devasa resimler, heykeller ve birçok mekânsal kurgular oluşturur.

Çalışmalarında yoğun katmanlı boyalar kullanan Kiefer, üzerlerine kurşun döktüğü ya da nesneler monte ettiği büyük boyutlu resim çalışmaları yapar. Bir şantiye alanını andıran araziye bıraktığı malzemeler ve doğada bulunan diğer nesneler sanatçının üretim malzemeleridir. Sanatçı doğal koşulların da etkisiyle sürekli değişim içinde olan malzemelerle yeni bir dünya kurgular. Kiefer bir süre sonra bu alanı olduğu gibi bırakarak başka bir atölyeye taşınır. Taşınmasının nedeni çalışmasının doğayla nasıl bir ilişki kuracağını, onu nasıl dönüştüreceğini gözlemlemektir. Kiefer'in çalışmalarında kullandığı malzemeler zamanla değişebilen ya da tahrip olabilen malzemelerdir. Bu yönüyle Beuys'un malzemelerindeki süreç ilişkisi aklımıza gelmektedir. Buna örnek olarak sıcaklıkla formu değişen iç yağı ve balı düşünebiliriz.



Resim 38: Fransa Barjac, Fotoğraf: Charles Duprat

Kaynak: <https://i0.wp.com/parkstone.international/wp-content/uploads/2019/11/Anselm-Kiefer%E2%80%99s-Mysterious-Studio-in-Barjac-2.jpg?w=460&ssl=1> (Erişim Tarihi: 22.04.2021)



Resim 39: Fransa Barjac, Fotoğraf: Charles Duprat

Kaynak: <https://i2.wp.com/parkstone.international/wp-content/uploads/2019/11/Anselm-Kiefer%E2%80%99s-Mysterious-Studio-in-Barjac-4.jpg?w=460&ssl=1> (Erişim Tarihi: 22.04.2021)

Kiefer bölgeden ayrılmadan önce yönetmen Sophie Fiennes’la “*Over Your Cities Grass Will Grow (Çimler Örtsün Üzerinizi)*” belgesel film çalışmasını gerçekleştirir. Bu çalışma yapılanları kaydetmenin yanında, sanatçının çalışma sürecini de gözler önüne serer. Sanatçı çalışmalarına Fransa’da 36 hektarlık bir antrepoda devam etmektedir.

BÖLÜM 5: PROJE ANALİZİ “BAŞKALAŞIM ANITI”

Tez kapsamında sunduğum çalışmalardan oluşan “Başkalaşım Anıtı” isimli projem, modernitenin sonuçlarıyla toplumda yaşayan bireyin, otoriter yönetim, teknolojik gelişmeler ve popüler kültürün gündelik yaşam pratiğimize dahil ettiği yeni alışkanlıklarla oluşan kaotik atmosferde savrulması devam ederken, iktidar mekanizması da toplumsal belleğin inşasını gerçekleştirir.

Üretimlerim, bu sorunsallar dizisi, öznenin kendi kimliğini bulma çabaları, toplumsal yapı ve katmanları içerisinde nerede konumlanacağına dair sorular ve konular etrafında şekillenir. Başrolde olan beton ve imgesi, bireyin içinde bulunduğu bu düzende geçirdiği başkalaşımın izdüşümlerine ilişkindir. Gündelik gerçeklikte nesne olarak, sert, soğuk, taşınması ve tahribatı zor bir yapı elemanı olan beton, işlerde ortaya çıkan distopik kurgularda hazır nesne bağlamı ve çağrıştırdığı psikolojik/sosyolojik anlamlara karşılık gelir. Demir şeritler, organik bir form gibi betonun iskeletini ve uzuvlarını oluştururken soluk ve kirli renkler de içinde yaşadığımız gerçekliğin temsilini oluşturur.

Çalışmalarım, bu konular çerçevesinde oluşan kaotik atmosferin benim sanatsal perspektifimden yeniden inşasıdır. Oluşturduğum çalışmalarda, izlenen ve izleyen arasında bir bağ kurularak yaşadığımız gerçeklik sorgulanır. Tuval ve boya ilişkisi kurarak oluşturduğum kurgularda, geometrik formların ifade ettiği beton imgesi çalışmalarımın ana imgesidir (Resim 53, 54, 55, 57). Bu imge, tıpkı Joseph Beuys’un keçe kullanması ya da Anselm Kiefer’in kurşunu kullanması gibi belleğimde yer edinmiş sorunların dışı yansımasıdır. Tuval yüzeyinde ki boşluk ve mekân arayışları inşa edilmiş sistemin atmosferini oluştururlar.

Çalışmalardaki perspektif kullanımı, çalışma öncesi yapılan ön hazırlık (eskiz) ve çalışmaların temel kurgusu açısından önemli bir yere sahiptir. Üretim sürecindeki deneysel atölye çalışmalarım sonucunda tuval resmi dışında çimento, kum, demir, ağaç, tel, zift, çeşitli harçlar, boyalar, vernikler gibi malzemelerle tuval yüzeyinin dışına çıkan çalışmalar gerçekleştirdim (Resim 43, 49)

Resim 40'taki çalışmada, duvarda asılı resmin sağ tarafındaki betondan taşmış olan demirler zemine temas ederek karşısında duran çalışmayla yerin altından bir bağ kurmaktadır. Burada vurgulanan sınırlarla çizilmiş toprak parçalarıdır.

“Terkedilebilir mi?” maruz kalınan bir durumu “Ev” ise maruz kalınan sonucu ifade eden çalışmalardır (Resim 45, 47). Birçok nedene bağlı olarak göçe zorlanmış ya da bulunduğu yeri terk etmek durumunda kalmış mültecilerle ilgili olan bu çalışmada, başka bir coğrafyada yaşamak zorunda olan birey kendisine sağlanan şartlar sınırlılığında yaşamaya çalışır. Belleğinde iz bırakmış anılarıyla boğuşurken bir de sahip olduğu kültürel özellikler tarafından dışlanır, ‘Öteki’ olur. “Terkedilebilir mi?” gelinen yeri, “Ev” ise ona sunulan yeni yaşamı ifade eder.

Çalışmalarda daima denge, ağırlık merkezi gibi konulara ilgi duymuşumdur. Bu durum tuval yüzeyine monte edilmiş beton nesnelerin resimle kurduğu ilişkidir (Resim 43). Çalışmaların duvardaki konumu tüm mekânla ilişki kurar.

Çarpık kentleşme ise doğup büyüdüğüm mahallede kentsel dönüşüm adı altında yapılan başka bir bellek inşasının sonucudur. Farklı ekonomik imkânlarla sahip aynı yerde yaşayan, ortak paylaşımları olan bir topluluğun anılarının oluştuğu yerden zorla kovulmalarıdır. Çalışmada sekiz adet dikdörtgen beton ve onlardan daha büyük bir beton bulunmaktadır. Buradaki simetrik düzen yapılan binaları, büyük olan dikdörtgen ise onları yapan gücü simgeler (Resim 48).

“İç Kapı” (Resim 50) isimli çalışma birçok çalışmamın temelini içeren aile ilişkilerine dair göndermeler barındırır. Ailenin yaşam alanına bir müdahale gibi duvar üzerine yaptığım bu çalışma, evin terkedilmesiyle yok olacaktır.

“Sunak” sorgulamanın olmadığı kayıtsız şartsız inanılan ve tartışılması tabu kabul edilen din gibi olgularla ilişkilidir. Çalışma perspektif kullanımı ve mekân arayışları bakımından Kiefer’in iç mekân ve mimari yapıları konu edindiği çalışmalarla benzerlik göstermektedir (Resim 52).

Farklı kimliklere sahip bireyler, sahip oldukları kültürel özellikleri etkileşime geçerek birbirlerine aktarırlar. Birbirinden farklı kültürlerin bir araya gelmesi çoğu zaman çatışmalara yol açar. Birçok toplumda, azınlık olan her zaman kabul görmeyip

ötekileştirilir. Başkalaşım Anıtı'nda bu durumu kent yaşamıyla ilişkilendirilerek kent yaşamını ve ötekileştirilmiş bireyi nasıl dönüştürdüğünü anlatmak istedim (Resim 51).



Resim 40: *İsimsiz*, sergi düzeni



Resim 41: *İsimsiz*, 2017, tuval üzeri akrilik boya, beton, demir, tel, 160 x 195 x 41 cm



Resim 42: *İsimsiz*, 2017, beton, ağaç, demir, 160 x 78 x 128 cm



Resim 43: *İsimsiz*, 2015, tuval üzeri akrilik boya, gaz beton, çimento, demir, 135 x 170 x 12 cm



Resim 44: *İkonografik*, 2017, kağıt üzeri karışık teknik, çap: 29 cm



Resim 45: *Terkedilebilir mi?*, 2016, tuval üzeri akrilik boya, çimento, demir, 150 x 230 x 12 cm



Resim 46: *Ev, Terkedilebilir mi?*



Resim 47: *Ev*, 2016, enstalasyon, hafif beton, demir, 307 x 110 x 152 cm



Resim 48: *Çarpık Kentleşme*, 2015, alçıpan üzeri, beton, demir, akrilik boya, 121 x 75 x 15 cm



Resim 49: *İsimsiz*, 2015, tuval üzeri akrilik boya, renkli çimento, tel, 98,5 x 118 x 6,5 cm



Resim 50: *İç Kapı*, 2016, duvar üzeri akrilik boya, ağaç kapı, cam, 215 x 228 x 7 cm



Resim 51: *Başkalaşım Anıtı*, 2019, tuval üzeri akrilik boya, zift, beton, ağaç, demir, tel, 165 x 110 x 90 cm



Resim 52: *Sunak*, 2015, tuval üzeri akrilik boya, 150 x 140 cm



Resim 53: *İsimsiz*, 2014, tuval üzeri akrilik boya, 100 x 147 cm



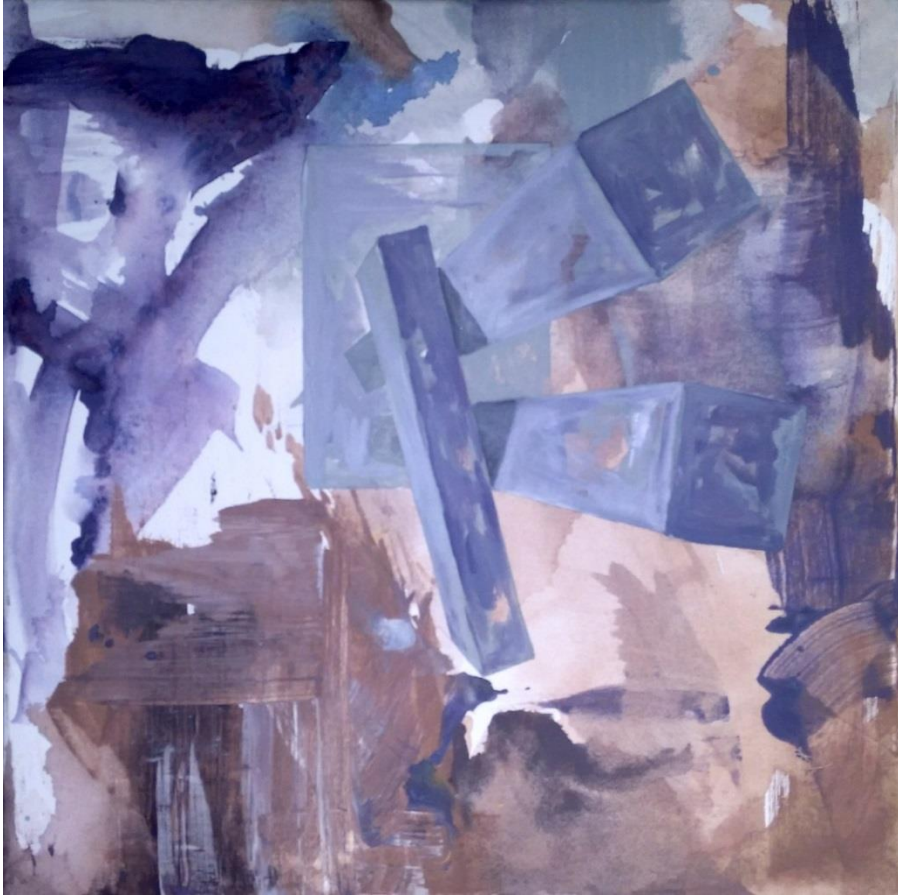
Resim 54: *Hiçlik/Kırmızı, Yeşil, Kahverengi*, 2014, tuval üzeri akrilik boya, triptik, 100 x 210 cm



Resim 55: *İsimsiz*, 2017, tuval üzeri akrilik boya, 100 x 70 cm



Resim 56: *İsimless*, 2017, kâğıt üzeri karışık teknik, 22 x 30 cm



Resim 57: *İsimless*, 2015, tuval üzeri akrilik boya, 50 x 50 cm

SONUÇ

1960 sonrası dönemde ortaya çıkan sanat eğilimleri, sanatla hayatın buluşması temelinde ortaya çıkar. Sanat eseri, belirli bir sınıfa sunulan, galeri duvarlarında ya da müzelerde belirli estetik normlarla üretilen nesneler olmaktan çıkarak toplumsal meselelerle ilgilenilen bir alan hâline gelir. 1960 sonrası ortaya çıkan Kavramsal Sanat ve düşünsel olarak onun temellerinde oluşan Fluxus ve Performans Sanatı, toplumsal meseleleri çok yönlü bir şekilde ele alan deneysel bir alan oluşturur. Sanatçılar alışlagelmiş üretim yöntemlerini reddederek oluşturdukları çalışmalarında nesneleri kullanırken düşünsel altyapılarına en uygun olanları seçerek üretimlerini gerçekleştirirler. Böylece sanat meta olmaktan kurtularak düşünsel bir süreç dâhil olur. Sanatçılar yaşadıkları toplumun değişim ve dönüşümlerine duyarlı ve sesini yükselten kişiler hâline gelirler.

1960 sonrası sanatta özellikle Fluxus hareketiyle öne çıkmış Joseph Beuys, gerçekleştirdiği enstalasyon ve performanslarında daima sanatın sorgulayan, eleştiren ve politik bir yerde olduğunu vurgularken toplumun iyileşmesi için de bir güç olduğunu savunur. Beuys'un sanatının temellerini oluşturan imge ve nesne seçimleri 2. Dünya Savaşı'ndan kalma kişisel geçmişle bağlantılıdır. Birçok çalışmada gördüğümüz keçe, içyağı, bal gibi nesneler sanatçının hafızasında yer edinen travmatik geçmişle ilgilidir. Beuys'un sanat üretimlerinde eleştirel ve politik bir tavır görünür. Beuys aktivist bir tavırla toplumsal olaylara katılır ve öncülük eder. Beuys'a göre sanatçı sosyal yaşamda var olan sorunlara eğilmeli, o sorunları çözme ve hatırlatma yönünde hareket etmelidir. Beuys'a göre beraber yaşadığımız toplum sanatın kendisidir. Toplumu nasıl şekillendirdiğimiz ve bunun için ne yaptığımız sanatçı açısından önemli olgulardır. Beuys buna heykel diyerek sosyal heykel kavramını ortaya atar. Buna göre her insan sanatçıdır ve sosyal yapının tamamı evrimsel süreç içerisinde gelişen bir sosyal heykeldir. Beuys'a göre sanatçı yaşadığı toplumun meseleleriyle ilgilenmeli ve yapıcı çözümler oluşturmalıdır. Yaptığı her eylemin altında sanatın iyileştirici gücü olduğu söylemi vardır.

1970'lerde yeni dışavurumculuk akımıyla resim yeniden gündeme gelir. Bu dönemde sanatçılar toplumsal, kültürel ve politik meselelerden etkilenir ve üretimlerini geleneksel malzemelerle gerçekleştirirler. Akım Kavramsal Sanat'a karşı doğmuş olsa

da temellerinde Kavramsal Sanat'ın argümanlarını barındırır. Akıma dahil olarak üretimlerini gerçekleştiren sanatçılar tarih ve hafıza kavramlarını sıklıkla kullanırlar. Yeni Dışavumcu akımın en önemli isimlerinden olan Anselm Kiefer'in çalışmalarında toplumsal hafıza ve tarih olgularını, kendi kişisel belleği zemininde inşa ettiğini görürüz.

Tezin ana konusunu oluşturan hafıza olgusunu, üretimlerine konu edinen ve araştırmanın diğer kısmını oluşturan Anselm Kiefer, kişisel belleği ve yaşadığı toplum olan Almanya'nın toplumsal belleği üzerinden yola çıkarak empatik bir bakış açısıyla bir Nazi gerçekliği yaratır. Kiefer'in çeşitli kıyafetler ve üniformalarla yaptığı işgaller adlı eylem, fotoğraf ve kitap çalışmalarında Neo Nazi suçlamalarıyla da karşılaşmıştır. Aslında Kiefer savaşın ve milliyetçi duygularla yapılan eylemlerin getirdiği yıkıma gönderme yapar. Sanatçının deyimiyle bu çılgınlığı algılayabilmek için Hitler ile empati temelli bir ilişki kurar. Sanatçı, savaşın yıkıntı görünümünü ve dönemin politik imgelerini kullanarak izleyeni, oluşturduğu bu atmosfere dâhil eder.

Araştırmanın çerçevesini belirleyen Joseph Beuys ve Anselm Kiefer kendi otobiyografik kökenlerinden yola çıkarak sanat üretimlerini gerçekleştirirler. Sanatçılar çalışmalarıyla geçmişle hesaplaşırken ortaya çıkan üretimler ise, bir uyarıcı gibi toplumsal hafızayı tetikleyen unsurlar olur. Ayrıca ortaya çıkan çalışmaların etki alanlarıyla bir toplumsal hafıza oluşturmak da söz konusudur.

Bir sanatçının çalışmalarında imgeler ve seçtiği nesneler onun sanatının dilini oluştururken kurduğu evrenin kökenlerinin ilişkili olduğu kişisel geçmişi ve belleği sanatçının oluşturduğu dili anlamamız açısından da bize referans olabilir.

KAYNAKÇA

- ABDULLAH, H. (2016). Kiefer and Beuys: Cathexis and Cartharsis, (Christian Weikop, Ed.), In Focus: Heroic Symbols 1969, Anselm Kiefer , *Tate Research Publication* (Erişim Tarihi: 13.12.2020).
<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/kiefer-and-beuys>
- ANTMEN, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. (2. Baskı) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- ARAPOĞLU, F., YAVUZ S. (2012). *Bir Sanatsal Biçim Olarak "Arada Olmak": İntermedya Üzerine Çözümlemeler*, 55-61 (Erişim Tarihi: 8. 12. 2020).
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1214>.
- ARSLAN, S. (2018). *Piyano Parçasından Parçalanmış Piyanoya: Piyanonun Yersizyurtsuzlaşması*, İstanbul: 27. 02. 2018 (Erişim Tarihi: 8. 12. 2020).
<https://manifold.press/piyanonun-yersizyurtsuzlasmasi>
- ARTUN, A. (2016, Temmuz 21). *Anselm Kiefer'in Dehşetengiz Savaş Uçakları*, Sokopbülten (Erişim Tarihi: 25. 01. 2020).
<https://www.e-skop.com/skopbulten/anselm-kieferin-dehsetengiz-savas-ucaklari/3012>
- ASSMANN, J. (2018). *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ATAKAN, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi.
- BENJAMIN, W. (2002). *Pasajlar*, (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BEYKAL, C. (1992). *Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi* (D. Derman, Çev.), İstanbul.
- BEYOĞLU, A. (2019). *Sanatta Mekân Kurgusu Bağlamında Joseph Beuys Yapıtları*, YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 21, s. 33-41 (Erişim Tarihi: 18. 12. 2020). <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/628789>
- BOYRAZ, B., CANTÜRK, A. (2015). *Gerhard Richter ve Anselm Kiefer Örnekleminde İkinci Dünya Savaşı Sonrasında Almanya'da Plastik Sanatlar, İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, Cilt:4, Sayı:2 s.468-481.
- BURGER, P. (2017). *Avangard Kuramı*, (E. Özbek, Ş. Öztürk, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- ÇAĞLAYAN, F. (2018). *Anselm Kiefer'in Sanatında Toplumsal Belleğin Travmatik İzleri ve Plastik Anlatımındaki Simgeler*, Zeugma Multidisipliner Çalışmalar Kongresi, 13-16 Eylül 2018, Gaziantep.

- ÇİÇEK, Z. (2016). *Teknolojinin Gölgesinde Resimde Estetik Süreç*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- DOYURAN, L. (2018). *Kollektif Belleğin İnşası*, İstanbul: Cinius Yayınları.
- ERDEN, O. (2012). *Çağdaş Sanat Hakkında Bilmemiz Gereken Her Şey (Tempo Dergisinin Eki)*. İstanbul: Boyut Mabaacılık.
- ERHAN, Ç. (1996). *Avrupa'nın İntiharı ve İkinci Dünya Savaşı Sonrasında Temel Sorunlar*, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, Sayı: 51 s. 1-4, 259-273.
- FARTHING S. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (G. Aldoğan, F. Candil Çulcu, Çev.) İstanbul: Hayal Perest Yayınları.
- GİDERER, E.H. (2003). *Resmin Sonu*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- İLHAN, M. E. (2018). *Kültürel Bellek Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Hatırlama*, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- KARAARSLAN, F. (2019). *Toplumsal Hafıza*, İstanbul: Ketebe Yayınları.
- KOÇ, E. (2015). *Anselm Kiefer; Sanatının Anlam ve Biçimlendirme Kaynakları*, Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- KUSPİT, D. (2010). *Sanatın Sonu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- KÜÇÜKŞEN ÖNER, F. (2014). *Kötü Ruhlar Manifestosu: Baselitz*, Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Sayı: 9/2, s. 1089-1122, Ankara.
- LEFEBVRE, H. (2014). *Mekânın Üretimi*, (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- LYNTON, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- MARTINEZ, E. H. V, DEMİRAL, A. (2016), 20. ve 21. Yy. da Sanatta Malzeme Olarak *Beden; Performans Sanatı*, s. 180-200.
<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/192486>
- MERDANER, E. (2016). *Joseph Beuys - Sanatı ve Felsefesine Bir Bakış*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- NORA, P. (2006). *Hafıza Mekânları*, (M. E. Özcan, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- SUCUOĞLU, M. (2014). *Fluxus Bağlamında Hazır Nesne Kullanımı ve Joseph Beuys Örneğinde Araştırılması*, Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.

- ŞAHİNER, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar* (2. Baskı), Ankara: Ütopya Yayınevi.
- ŞEN, Ö. (2006). *Yirminci Yüzyılda Avangard Sanatın Etkisinde Dönüşüme Uğrayan Desen Anlayışının Joseph Beuys Örneğinde İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Anada.
- TAYLOR, F. (2012). *Exorcising Hitler: The Occupation and Denazification of Germany*, London: Bloomsbury Publishing.
- TDK. (2011). *Güncel Türkçe Sözlük*. (Erişim Tarihi: 30/03/2021) <https://sozluk.gov.tr/>
- TOKSÖZ ŞAHİNER, H. (2002) *Sanat ve Teknoloji Bağlamında 20. Yüzyılda Gelişen Yönelimler ve Kişilik*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- USLU, S. S. (2009). *Hitler'in Sanat Politikası ve Siyasi Bir Araç Olarak Mimarlık*, Doga, Sayı:8, s.122-129, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- UYSAL, F. (2009). *Çağdaş Sanat ve Eko Sistem*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez, İstanbul.
- VAN DER GRINTEN, G. (2005). *(Joseph Beuys ve Kardeşler), Joseph Beuys Aslolan Çizimdir (Schloss Moyland Müzesi Koleksiyonundan Bir Seçki)*. (İ. Özdemir, O. Duman, Ş. Sunar, B. Neidlein, Çev., M Haydaroğlu, Ed.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- VARDAR, G. (2017). *Anselm Kiefer'in Kahramanlık Sembolleri Serisi'nin Roland Barthes'in Mit Kavramı Üzerinden Göstergebilimsel Analizi*, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 5, Sayı: 55, s. 14-28.
- WEICOP, C. (2016). *' Occupations / Heroic Symbols '*, (Christian Weikop Ed.), In Focus: Heroic Symbols 1969, Anselm Kiefer, Tate Research Publication. (Erişim Tarihi:13.12.2020). <https://www.tate.org.uk/research/publications/ in-focus / heroic-symbols-anselm-kiefer / Occations-heroic-symbols>
- WYE, D. (2004). *Sanatçılar ve Baskılar: The Museum of Modern Art*, New York: The Museum of Modern Art. (Erişim Tarihi: 18. 12. 2020). <https://www.moma.org/collection/works/76821>
- YILMAZ, M. (2013). *Moderden Postmoderne Sanat*, (Genişletilmiş 2. Baskı), Ankara: Ütopya Yayınevi.

ÖZGEÇMİŞ

Recep Cuma Yıldırım, lisans eğitimini Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde tamamladıktan sonra, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda yüksek lisans eğitimine başlamıştır.

