

TOPLUMSAL HEYKEL OLARAK SANAT: JOSEPH BEUYS'UN KURAMI VE GÜNCEL YANSIMALARI

Ramazan CAN

Öğr. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, n.ramazancan@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9024-5356

Can, Ramazan. "Toplumsal Heykel Olarak Sanat: Joseph Beuys'un Kuramı ve Güncel Yansımaları". ulakbilge, 95 (2025/2): s. 147-156. doi: 10.7816/ulakbilge-13-95-03

ÖZ

Sanatın estetikten öteye geçip toplumsal dönüşümün bir aracı olup olamayacağı sorusu, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yoğun biçimde tartışılmaya başlanmıştır. Bu tartışmalarda en radikal ve etkili yaklaşımlardan biri, Alman sanatçı Joseph Beuys tarafından geliştirilen toplumsal heykel (Soziale Plastik) kuramıdır. Beuys'a göre her birey bir sanatçıdır ve toplumsal yapı, kolektif yaratıcılıkla şekillendirilebilecek bir heykel gibidir. Bu makalede bu kuramın temel varsayımları incelenerek günümüz sanat pratiğiyle olan ilişkileri araştırılacaktır. Joseph Beuys'un 20. yüzyılın ikinci yarısında geliştirdiği "toplumsal heykel" kuramı, sanatı yalnızca estetik nesneler üretme pratiği olmaktan çıkararak, toplumu dönüştürme aracı haline getirir. Bu makalede Beuys'un kuramsal çerçevesi incelenmekte, ardından çağdaş sanatçılar üzerinden bu yaklaşımın günümüzdeki izdüşümleri değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Heykel, Heykel, Joseph Beuys

Makale Bilgisi:

Geliş: 24 Temmuz 2024

Düzeltilme: 9 Aralık 2024

Kabul: 10 Şubat 2025

Giriş

Joseph Beuys (1921–1986), disiplinler arası uygulamalarıyla çağdaş sanatın sınırlarını ve olanaklarını derinden yeniden tanımlayan, yirminci yüzyılın en etkili, yenilikçi ve tartışmalı sanatçılarından biri olarak bilinmektedir. Beuys, 12 Mayıs 1921'de Almanya'nın Krefeld şehrinde tüccar Josef Jakob Beuys (1888–1958) ve Johanna Maria Margarete Beuys çiftinin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Doğumdan hemen sonra ailesi Almanya'nın Aşağı Ren bölgesinde yer alan Kleve'ye taşınmıştır. Kendi notlarından aktarıldığına göre küçük yaşta kendince kimya deneyleri yapmış; yakın çevresinden topladığı çeşitli böcek, fare, tavşan gibi hayvanlardan bir sirk kurmuş; onlara yer altında yollar sığınaklar yapmış. Derken, daha önce yaşamış olduğu gibi bir düşünceye kapılmış, bunalıma girmiş ve beş yaşında intihara teşebbüs etmiştir. Ailesinin yardımıyla bunalımı atlattır (Yılmaz, 2013, s.342). Ailesi koyu bir Katolik olan Beuys ilk ve ortaokulu Kleve'de okumuştur. Okuldayken resim dersinin yanında piyano ve çello dersleri de almıştır. Çok erken yaşlardan itibaren doğa, fen ve hayat arasındaki bilgileri ve ilişkileri araştıran bir gençlik dönemine sahiptir. 1939 civarında, sorumlulukları arasında poz verme ve hayvanlarla ilgilenmek olan bir sirkte yarı zamanlı çalışmaya başlamıştır. Bu işi yaklaşık bir yıl sürdürmüştür. 1941 baharında Abitur'unu başarıyla kazanarak okuldan mezun olmuştur. Sonunda tıp alanında bir kariyer seçmiş olsa da 1941'de Beuys Luftwaffe'ye gönüllü olmuş ve Heinz Sielmann'ın himayesinde Polonya'nın Posen kentinde uçak radyo operatörü olarak eğitim almaya başlamıştır. O zamanlar Almanlaşmış bir üniversite olan Posen Üniversitesi'nde biyoloji ve zooloji derslerine katılmıştır. Doğa bilimlerine olan erken ilgisi göz önüne alındığında, Beuys tıp alanında bir kariyer düşünmüş, ancak okulunun son yıllarında, muhtemelen Wilhelm Lehmbruck'un heykellerinden etkilenerek, heykel alanında bir kariyer yapmayı düşünmeye başlamıştır. Çeşitli muharebe bombardıman birliklerinin bir üyesi olan Beuys Kırım'da görevlendirilmiş. 1943'ten itibaren ise başlangıçta Königsgrätz ardından doğu Adriyatik bölgesine taşınan bir Ju 87 "Stuka" pike bombardıman uçağında arka nişancı olarak görevlendirilmiştir. Bu zamandan kalma çizimler ve eskizler korunmuştur ve karakteristik tarzı bu erken çalışmalarında açıkça görülmektedir. 16 Mart 1944'te Beuys'un uçağı, o zamanlar Freiberg Krasnohvardiiske Raion olan Znamianka yakınlarında Kırım Cephesi'ne düşmüştür. Bu olaydan yola çıkan Beuys, göçebe Tatarlar tarafından kazadan kurtarıldığına dair bir efsane yaratmıştır. Bu insanlar Beuys'un vücuduna hayvansal yağlar sürüp keçeyle sararak kırık kemiklerini tedavi etmişlerdir.

Beuys bu hikâyeyi şu şekilde anlatmaktadır, "Tatarlar olmasaydı bugün hayatta olmazdım. Onlar, Rus ve Alman cepheleleri arasındaki o zamanlar kimsenin olmadığı topraklarda yaşayan Kırım göçebelerydi ve hiçbir tarafı kayırmıyorlardı. Onlarla zaten iyi bir ilişki kurmuştum ve sık sık yanlarına oturdum 'Du nix njemcky' derlerdi, 'du Tatar' ve beni klanlarına katılmaya ikna etmeye çalışırlardı. Göçebe yaşam tarzları elbette beni cezbedti, ancak çok kısıtlı bir hareket alanına sahiptiler. Yine de Alman arama ekipleri pes ettiğinde, kazadan sonra beni karda keşfedenler onlardı. Onlar beni bulduklarında bilincim yerinde değildi ve ancak on iki gün kadar sonra tamamen kendime geldim ve daha sonra bir Alman sahra hastanesine götürüldüm. Dolayısıyla o zamana dair anılarım bilincimi delen görüntülerdir. Hatırladığım son şey, atlamak için çok geç olduğu, paraşütlerin açılması için çok geç olduğuydu. Yere çarpmadan birkaç saniye önce olmalı. Neyse ki bağlı değildim arkadaşım bağlıydı ve çarpma anında atomize oldu ve sonrasında kendisinden neredeyse hiçbir şey bulunamadı. Ama uçağın yere çarpmasıyla aynı hızda geri uçtuğu için ön camdan fırlamış olmalıyım ve bu beni kurtardı, ancak kafatasımda ve çenemde kötü yaralanmalar vardı. Sonra kuyruk devrildi ve tamamen kara gömüldüm. Tatarlar beni günler sonra böyle buldu. 'Voda' (Su) diyen sesleri, ardından çadırlarının keçelerini ve peynir, yağ ve sütün yoğun, keskin kokusunu hatırlıyorum. Vücudumu ısıyı yeniden üretmesine yardımcı olmak için yağla kapladılar ve sıcaklığı korumak için bir yalıtkan olarak keçeyle sardılar.' Kimilerine göre bu hikaye bir yalandan veya abartıdan ibarettir.

Nisbet'e göre, kazanın kurgusal versiyonu, 1968 ile 1970 arasında (iddia edilen olaydan yaklaşık otuz yıl sonra), ortaya çıkmıştır. İlk olarak, Tatarlar ve kaza hakkında konuşan Beuys, ikisini birbirine bağlayıcı açıklamalar yapmadı. Sonraki yıllarda bağlantılar kurarak hikâyeyi tamamladı. Örneğin, *Amerika'yı Seviyorum ve Amerika Beni Seviyor* (1974) isimli performansında olduğu gibi 1970'lerin ortalarında Beuys'un çalışmalarının yorumlanmasında bu hikâyeyi kullanılmamıştır. Beuys'un 1979 Guggenheim sergisi için kataloğunu yazan Caroline Tisdall, kurtarmayı heykellerindeki malzemelerle somut olarak ilişkilendiren ilk kişi olmuştur (Şahin, 2022 s.127).

Sanatçının bu mitsel öyküyü kurguladığı dönemde, eserleri Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki büyük koleksiyonlar tarafından satın alınıyordu ve Beuys'un kendi mitolojisi, eleştirmenler ve küratörler tarafından hem heykellerini hem de eylemlerini tartışmak için kullanılan ayrılmaz bir yorum aracı haline gelmiştir. Anlaşılan bu mitsel hikâyeye ilgi çekici gelmiştir (Şahin, 2022 s.127).

Bu kazanın gerçekten de olup olmadığı tam bilinemesi de onun anlatımına dayalı olarak "onun yeniden doğuşuna" ruhani bir metafor olarak kullandığı bu malzemeler, sanatı için önemli bir yer edinmiş, Şamanizm ile kurduğu bağa dayanan yeniden hayata dönme olgusu bu organik malzemeleri ve şamanik öğeleri kullandığı sanat pratiğini oluşturmada etkili olmuştur. Bu referansla Beuys'un imzası haline gelen yağ, keçe, bal gibi organik

malzemeler, dönüştürücü ve iyileştirici gücü temsil etmektedir. Ayrıca Şamanizm'de önemli yeri olan hayvan figürleri de sıklıkla performanslarında ona eşlik etmiştir (Ertuğrul Tomsuk, 2022, s.909).

1945'e kadar savaş tutsağı olan Beuys anlattığına göre tutsak olduğu bu yıllarda çokça kabuslar görmüş, suçluluk duygusuyla kıvranmıştır. İnsanın geleceğiyle ilgili sorunlarla bu kez daha yakından ilgilenmeye başlamıştır. Savaş tutsağı olmadan önce felsefeye bulaştığı için Beuys'un bu konularla zaten meşgul olduğu tahmin edilebilir. Filozof Rudolf Steiner'in etkisiyle insan ve diğer canlı varlıklar arasındaki ilişkiler, doğal olgular gibi konular üzerinde kafa yormaya başlamıştır. Özgürlüğüne kavuşup Almaya'ya döndükten sonra daha önce ideali olan tıp öğrenimine başlar ancak bir süre sonra bundan vazgeçip 1947'de Düsseldorf Sanat Akademisi'ne başvurmuş ve kabul edilmiştir. Önce Enseling diye bir hocanın yanında çalışmış; ancak onu fazla kuralcı ve kuru bulduğu için Ewald Matare'nin öğrencisi olmaya karar vermiştir. Matare ışığın yalıtılmış sınırları yerine doğal ilişkiler üzerine kafa yoran bir hocaydı. Beuys onun yanında resimler, çizimler yapmıştır. Nihayetinde, modern bir doktor olarak değilse bile bir sanatçı (modern şaman) olarak insanları iyileştirme düşüncesi işte o yıllarda doğmuştur (Yılmaz, 2013, s.343).

Beuys'un Sanatı

Beuys'un sanatı durmadan onu mitleştirir. İşlerine bakılırsa o bir şamandır, bir şifacıdır, kâhindir, büyücüdür, rahiptir... Ayrıca eylemcidir, politikacıdır, filozoftur, medya yıldızıdır, profesördür. Hem Uluslararası Özgür Üniversite'nin (1973) hem Uluslararası Öğrenci Partisi'nin (1967) hem de Doğrudan Demokrasi Örgütü'nün (1971) kurucusudur. Yeşiller Partisi'nin de kurucuları arasındadır. Beuys bu dünya kadar öteki dünyalara da vâkıf olan, "aşağıdaki bitki ve hayvanlar kadar yukarıdaki ruhlar ve meleklerle" de haberleşebilen, çocukluğundan beri hayatındaki her hadisenin gizemli anlamlar barındırdığı ruhani bir önder, mesihçi bir hoca olarak kendini şamanlaştırırken, izleyicileri üzerinde ciddi bir otorite, bir iktidar kurar. Kendi kültürünü kurarken, dünyada bu kültür izleyecek hatırı sayılır bir cemaati örgütlemeyi de başarmıştır (Artun, 2015).

1961 Düsseldorf Akademisi'nden mezun olan sanatçı aynı okulun heykel bölümüne profesör olarak atanmıştır. Burada vermeye başladığı heykel derslerini amaçlarını gerçekleştirebilmek için bir fırsata çevirmeyi planlamıştır. Derslerine sadece sanat öğrencileri değil farklı bölümlerden gelen öğrencilerde katılabilmiştir. Asıl amacı öğrencilerin zihinlerini açmak, onların özgürleşmelerine katkıda bulunmaktır. Öğretme işi, öğretmenden öğrenciye akan tek taraflı bir akım değil, karşılıklı bir ilişkiydi. Ders ya da konferanslar, düşüncelerin aktarıldığı çok önemli sanatsal (politik) eylemlerdi (Yılmaz, 2013, s.352). Beuys, her şeyin soruyla başladığını fakat, derslerini büyük amfilere taşıdıktan sonra tek tek sohbetler yapmaktan kaçındığını ifade eder. Bunun yerine genel sohbetlerde herkesin bir şeyler öğrendiğini fark ettiğini dile getirir. Bu şekilde yaptığı derslerde her öğrenci kendi sorunlarının yanı sıra başkalarının sorunlarından da bir şeyler öğrenmeye çalışmaktadır. Ayrıca, özel sorunların da bazı istisnalarıyla birlikte açıkça tartışıldığını, yine öğrencilerin resimle, heykelle çizimle ilgili çok değişik konular açarak bunun üzerinde konuşulduğunu ifade ederken sabit bir eğitim planının olmadığını ilave eder. Ona göre; herkes kendi hedefine dayanarak bir şeyler yapmalı ve sonra da bunu her şey berraklaşsın diye soruyla ifade etmelidir. Ayrıca derse başlarken önceden hazırlanmış bir temayı reddettiğini ve herkesin kendi temasını öne sürmek zorunda olduğunu vurgular. Okulda öğrencilerin soruları üzerine, sözelimi uzam sorunu, ya da somut plastik sanatla heykel arasındaki fark üzerine önceden planlanmamış bile olsa kendiliğinden tartışmalar başlayabildiğine dikkat çeker (Uz,Uz, 2018, s.51). Öğrencilerle her türlü konuda sürekli tartışmaktadır; bazı gruplarca reddedilse bile, ilişkilerini asla koparmıyordu. Gençlerin iyi niyetlerine inanıyordu. Ayrıca hali hazırdaki siyasi partilerin öğrencileri kullandığını dile getirmektedir. Bu nedenle 1967'de kurulan Alman Öğrenci Partisi'nin önde gelen kurucularından biri olmuştur (bu parti daha sonra fluxus gösterilerinin yapıldığı bir merkez haline gelmiştir). Diğer siyasi partilerin öğrencileri kullandıklarını düşünüyordu. Bu yüzden arkadaşlarıyla birlikte 'Partilere Oy Yok', 'Şiddete Hayır' ve 'Kendi Kendinizi Yönetin' gibi pankartlarla sokaklara çıkmıştır. Bu gösteriler 1970'te Referandum Yoluyla Doğrudan Demokrasi Örgütü'nün kurulmasına yol açmıştır. Örgütün başlıca amacı, bir avuç insana hizmet eden parti diktatörlüğünü aşmaktır. Bunun için Parti Diktatörlüğünü Yen adıyla bir gösteri yapmıştır. Yine 1972 Kassel Dokümenta 5'te 100 gün boyunca sabahtan akşama kadar yaptığı konuşma da Referandum Yoluyla Doğrudan Demokrasi Örgütü hakkındaydı. Konuşan, felsefe yapan, iddiada bulunan bir heykel olarak Beuys, kendisine ayrılan bölümün kapısına şunları yazmıştı: "... Erkek ve kadınlar arsında eşit haklar istiyoruz. Partiler yıllardan beri ev kadınlığını bir meslek olarak görmediler, hiçbir önlem almadılar. Diğerleriyle eşit olmak koşuluyla, bu mesleğe ücret ödenmeli, Ev kadınlarına maaş!" (Yılmaz, 2013, s.352). Gerçekleştirdiği tüm bu sanatsal eylemler Beuys'un sanatın dönüştürücü gücüne inanmasından kaynaklıydı ve bu düşünceyle yaratıcılığın derin toplumsal değişimi katalize edebileceğini öne sürüyordu.

Beuys'un isminin Fluxus sanat hareketi içinde anılması Fluxus sanatçılarının ve Beuys'un sanatsal problematiğinin benzer paydada buluşması ile açıklamak mümkündür. Beuys'a göre de Fluxus için sanat, Duchamp öncesinde bize sunulan anlamda yücelik terimini içinde barındıran bir imayla sunulmaz. Sanat bir insan

eylemidir. İnsan yaşam içinde var olur ve ondan her anlamda beslenir, dolayısıyla sanat da yaşamı yansıtmalı, hatta yaşamın kendisi sanat olmalıdır (Beyoğlu, 2019, s.36). Performans, heykel, çizim, enstalasyon ve çevresel aktivizm gibi çok çeşitli medyaları bir araya getiren Beuys, sanatsal yazarlık, kalıcılık ve maddi değer gibi geleneksel kavramlara sürekli olarak meydan okuyor. Keçe, hayvan yağı, bakır, bal gibi alışılmadık malzemeleri kendine özgü kullanımı yalnızca estetik değil, aynı zamanda derinden sembolikti ve şifa, koruma ve ruhsal yenilenme temalarını çağırıyordu. "Şişman Sandalye" (1964) gibi ufuk açıcı çalışmalar ve "The Pack" (1969) gibi enstalasyonlar, onun karmaşık, çok katmanlı anlatıları görünüşte basit ama son derece çağırıcı araçlarla ifade etme konusundaki kararlılığının örnekleridir. Beuys'un, altın varak ve balla kaplıyken ölen bir hayvana sessizce sanat eserlerini anlattığı "Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Açıklanır" (1965) gibi performans çalışmaları, savaş sonrası performans sanatının ikonik örnekleri haline gelmiştir. Benzer şekilde, Beuys 1974'te New York'taki Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni performansını ise bu kez canlı bir kır kurduyla gerçekleştirir. Elinde çoban değneğine benzer bir bastonla, keçelere sarınmış olarak kapatıldığı bir odada, kır kurduyla üç gün geçirir; Wall Street Journal gazeteleri üzerinde yatar. Yorumlara bakılırsa bu gösteri, hem Amerikan yerlilerine uygulanan mezalim hem de Nazi mezalimiyle yaşanan travmaların bir kefareti gibidir. Bu travmaların sağaltılması yönündedir. Yani bir mesih gibi Beuys, insanlığı işledikleri günahlardan kurtarır. Bu günahların failleri, performansta ifade edildiği gibi, kurban olurlar (Artun, 2015).



Görsel 1. *Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni*, 1974, New York

Toplumsal Heykel Kuramı ve Günümüz Sanat Pratiklerine Yansımaları

Form nedir? Form nasıl meydana gelir? Bir örnek vermek gerekirse bir parça kil, Beuys bunu kaotik bir yapı olarak görmektedir. Kaotik yapıdaki bu kilin bir şeye dönüşmesi için bir heykeltıraş tarafından belli bir enerjiyle yoğurulması gerekmektedir. Belirgin bir biçime dönüşen bu kili Beuys kristalize bir yapı olarak görüyor. Form, hareket, Kristalize yapı bu üç kavram onun için çok önemlidir. Ona göre dönüştürme sürecinde elde edilen formdan ziyade sürecin kendisi değerlidir. Bu yaklaşım Beuys'un kullandığı malzemelerle de ilişkilidir. Yağ bunlardan en önemlisidir. Bir kütle yağ hem mekanik olarak biçimlendirilebilir ve dönüştürme sürecine sokulabilir hem de ısı ile eritilip bir kalıba dökülebilir. Yani aslında iki şekilde de harcanan bir enerji söz konusudur. Beuys için enerji ve enerji akımı çok önemli kavramlardır. Bu yüzden kullandığı malzemelerin bir grubu kendisinin

ifadesiyle kristalize strüktürler demir ve bakır vb. gibi bunlar enerjiyi ileten malzemelerdir. Ve bunların karşıtı olarak iletken olmayan daha esnek malzemeler yağ keçe balmumu gibi. Beuys bu teoriyi olduğu gibi insanlara transfer etmek istemektedir. Kendi söylemiyle insanın üretkenliğinin, yaratıcılığının ilk ürününden önce ya da ilk ürünü insanın düşüncesidir bu yüzden düşünce plastiktir. Genişletilmiş sanat tanımı bunu ifade etmektedir. Beuys'a göre bu bağlamda fikir, niyet, düşünce, enerji, irade, ilham gibi kavramların bir araya gelmesiyle oluşan kaotik yapıdan bir biçim ortaya çıkabilir. Ortaya çıkan bu biçim sistemin karşısında olmalıdır onun bahsettiğı bu sistem kapitalizm, adaletsizlik, doğayı tüketen endüstriden başka bir şey değildir. Onun değiştirmek istediğı içinde yaşanılan bu toplumsal düzendir. Dolayısıyla bahsedilen bu sanat tanımını topluma uygulamak gerekmektedir. Beuys buna sosyal heykel diyor. Sanat ile toplum arasındaki sınırı kaldırmak istiyor. Toplumun değişmesi gerekiyor ve insanlar bu toplumu değiştirebilir. Eğer toplum bu etkiyle değiştiriyorsa o zaman toplum bir heykeldir. Toplum düzeninin değişmesine katkı sağlayan herkes de sanatçıdır. Beuys bunu şu şekilde ifade ediyor: "Düşünce ve söz tıpkı bir heykelin plastik bir nesneyi gördüğü şekilde plastik sayılmalıdır. Burada asıl amaçladığım şey sözle başlamak maddeleşmenin bir düşünce ve eylem bileşeni olarak ortaya çıkmasını sağlamak. Benim için en önemli şey, insanın, ürünleri sayesinde, bütüne nasıl katkıda bulunabileceğini ve nasıl sadece mal üretmeyip bütün toplumsal organizmanın heykeltıraşı ya da mimarı olabileceğini öğrenmesidir." (Harrison, Wood, 2011, s.952).

Beuys'un düşüncesi belli bir toplumsal idealizm düşüncesiyle açıklanabilir. Yeryüzünde olumlu bir değişim sağlayabilmek için sanatın önemine vurgu yapar ve sanatı daha geniş alanlarda yararlanılabilecek bir disiplin olarak da görmektedir. Yine sanatçı sanatı; sadece belli kesimin ifade alanı olarak görmez, toplumun tüm bireylerinin sanatsal yaratmada yer almasını savunmaktadır. "Beuys, bütün öğretilerinde, yazılarında ve konferanslarında, bir sanatçının bir sanat yapıtı yaratması gibi, herkesi, bir araya gelerek yeni bir toplumsal sistem kurmaya çağırmıştır. Beuys'a göre herkes bir yaratıcı gizil güce sahip olduğundan bir sanatçıdır ve sanatçı olarak herkesin işlevi, olagelen kültürün temel koşullarını sorgulamaktır" (Atakan, 2008, s.34).

Ayrıca Beuys'a göre; sanat öğrenilebilir, belli bir yetenek gerekse de sıkı çalışma sürecinin bir parçasıdır. Sanat akıldan gelir, insanın söyleyecek bir şeyi olması gerekir, becerinin diğer yanında, insanın onu ifade edebilmesi gerekir. Ayrıca Beuys, bir bütün olarak toplumun tüm bireyleri estetik eğitimden geçmesi gerektiğini ve yavaş yavaş insanların sanat eğitimi almalarının zorunlu olduğunun anlaşılmasını vurgulamaktadır. Bu sanatsal eğitim verimli bir toplum için sağlam bir temel sağlayabilir. Toplumumuzun başarıları güç ilişkileriyle yönlendirilip belirleniyor. Ama dünyamızın nasıl değişeceğini belirlemek birkaç kişiden ibaret olamaz, herkes olabilir düşüncesindedir. Yine sanatçıya göre günümüzün en büyük sınırlayıcı mekanizmalarından biri de okuldur. Çünkü okul öğrencileri geliştirmez, yönlendirir düşüncesindedir (Uz,Uz, 2018, s.52). Sanatçı 1972'de üniversitedeki görevinden alındıktan sonra, okul dışında 1973'te giderek daha fazla ders vermeye başlamıştır. Ateşli konuşmasını görsellerle desteklemek için kara tahtalara diyagramlar ve işaretler çizerek yoğun politik bilinç arttırma seanslarını gerçekleştirmeye devam etmiştir. Sanatçının verdiği bu dersler; heykelle bağlantıyı koparma değil, onun yerine herkesi kapsayan bir toplumsal heykele doğru daha hızlı gelişmeyi içermektedir (Fineberg, 2014, s.223). Toplumsal heykel olarak adlandırdığı sanatının toplumu en iyi yönde şekillendirme gücünün olduğuna inanmıştır. Sanatçı, eğitim reformu, halkın demokrasisi ve Yeşiller Partisi kampanyalarına katılarak siyasete önem vermiş ve siyasette gittikçe daha aktif hale gelmiştir. Beuys, heykellerinde ve enstalasyonlarında kasıtlı olarak uçak kazasından kurtarılanın da etkisiyle yağ, keçe, toprak, taş, yiyecek maddesi, bakır ve demir plakaları gibi malzemeler kullanmıştır. Oda büyüklüğündeki mekânlarda enstalasyonlar kurgulanmıştır. 1982-87 yılları arasında eserleri ağaç dikme eylemi 7000 Meşe'de olduğu gibi müzelerden taşıp aktivist gösterilere dönüşmüştür. (Sanat Atlası, 2010, s. 558). Beuys'un 1982 yılında Kassel'deki Documenta 7 kapsamında başlattığı 7000 Meşe projesi, toplumsal heykel anlayışının en somut örneğidir. Bu projede 7000 meşe ağacının dikilmesi ve her ağacın yanına bir bazalt taşı yerleştirilmesi hem çevresel farkındalık hem de katılımcı bir sosyal eylem olarak kurgulanmıştır. Günümüzde toplumsal heykel anlayışı, çağdaş sanat pratiklerinde katılımcı, sosyal odaklı ve dönüştürücü yönleriyle oldukça etkili bir biçimde yansımaktadır. Bu anlayış, sanatın artık sadece estetik bir nesne değil; toplumu şekillendiren, dönüştüren ve birlikte üretimi teşvik eden bir araç olduğunu göstermektedir. Sanatçılar izleyiciyi pasif bir konumdan çıkarıp aktif bir katılımcıya dönüştürmeye çalışmaktadırlar. Örneğin: Tania Bruguera gibi sanatçılar, izleyicilerin toplumsal meselelerle doğrudan etkileşime girdiğı projeler geliştirmişlerdir. Ayrıca sanatçılar, geleneksel galeri-müze dışına çıkarak kamusal alanlarda işler üretmeye başlamışlardır. Bu tür projeler genellikle sosyal, politik ya da çevresel meseleleri merkeze almaktadır. Örneğin: Türkiye'den Hafriyat Grubu veya Oda Projesi gibi kolektiflerin kent yaşamına, mekâna ve yerel halkla ilişkiye dair projeleri bu bağlamda değerlendirilebilir.

1968 yılında Küba'da doğan Tania Bruguera, kariyeri boyunca sanatı politik bir araç olarak kullanmayı tercih etmiştir. Sanatçı, özellikle ifade özgürlüğü, göç, devlet kontrolü ve toplumsal adalet gibi temalarla ilgilenir. Bruguera'nın işleri, izleyiciyi yalnızca görsel bir nesneyle karşı karşıya bırakmak yerine, onları sürece aktif bir katılımcı olarak dâhil eder. Bruguera'nın sanatsal yaklaşımı, Beuys'un toplumsal heykel kavramının çağdaş bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Beuys'un "herkes bir sanatçıdır" söylemi, Bruguera'da "herkes bir yurttaştır ve sanat aracılığıyla toplumsal değişimin parçası olabilir" anlayışına evrilir.



Görsel 2. Tania Bruguera, *Tatlin's Whisper #6*, 2009, Solomon R. Guggenheim Museum

Havana Bienali'nde gerçekleştirilen bu performansta Bruguera, bir kürsü kurarak izleyicilere sansürsüz şekilde 1 dakika boyunca konuşma hakkı tanımıştır. Tania Bruguera, 2009 Havana Bienali'ndeki performansı Küba'da normalde reddedilen ifade özgürlüğü için geçici bir platform oluşturulur. Sergiyi izleyenler sahneye çıkıp bir dakika boyunca sansürsüz olarak konuşmaya davet edildi, ardından askeri üniformalı iki oyuncu onlara eşlik ederek uzaklaştırılır. Her konuşmacının omzuna, Fidel Castro'nun 1959 devriminin zaferinden sonra Havana'daki ilk konuşması sırasında konan güvercini ima eden beyaz bir güvercin yerleştirilmiştir. Bu performans, ifade özgürlüğü konusunu doğrudan hedef almış ve Küba'daki sansür mekanizmalarını görünür kılmıştır. İzleyici bu işte yalnızca bir gözlemci değil, bizzat sanat eserinin öznesi haline gelir. Tania Bruguera'nın sanatı, toplumsal heykel kavramının çağdaş yorumlarına önemli bir katkı sunmaktadır. Sanatı eylemle, katılımı ve politik duruşla buluşturan Bruguera, sanatın pasif bir nesne olmaktan çıkıp toplumu dönüştüren bir pratik olabileceğini kanıtlamaktadır. Onun çalışmaları, günümüz sanat dünyasında estetikten çok etik ve politik sorumlulukların öne çıktığı bir yönelimi temsil etmektedir.

Ahmet Ögüt (d. 1981), kavramsal ve politik sanat pratiğiyle tanınan bir çağdaş sanatçıdır. 2012 yılında başlattığı "The Silent University", Avrupa'da yaşayan ancak çalışma izinleri olmadığı için mesleki bilgi ve becerileri toplum tarafından kullanılmayan mültecileri, sığınmacıları ve göçmenleri kapsayan bir projedir. Proje, Londra, Stockholm, Hamburg, Amman, Mardin gibi pek çok şehirde faaliyet göstermiştir. Her şehirdeki yapı, yerel bağlama göre farklı şekillenmiş, ancak temel etik ilke olan "sessizliğe karşı direnç" korunmuştur.



Görsel 3. The Silent University, Ahmet Öğüt

Beuys'un sanat anlayışı gibi, "The Silent University" de izleyiciyi pasif konumdan çıkarır. Projede katılımcılar sadece öğrenen değil, öğreten konumundadır. Bu, sanatın yönünü nesneden insana, eyleme ve sürece çevirir. Beuys'un eğitim anlayışı sanatla iç içedir. "Free International University" projesi, alternatif bir öğrenme modelidir. Benzer şekilde Öğüt de "The Silent University" ile resmi akademik yapıları sorgular, bilgi üretimini yeniden tanımlar. Sanatçı sanatın yalnızca sanat kurumlarında değil, kamusal ve gündelik yaşam alanlarında var olması gerektiğini savunur. "The Silent University" dersleri müzelerde, galerilerde ve kültür merkezlerinde gerçekleştirilmiş, ancak içeriği kamusal sorumluluk ve etki temellidir. Projenin isminde geçen "sessizlik", yalnızca konuşmama durumu değil, sistematik olarak konuşturulmama, yani susturulma halidir. "The Silent University", bu sessizliği politikleştirerek onu eyleme dönüştürür. Sessiz olan, bu kez bilgi paylaşarak konuşur; görünmeyen, bu kez öğretici olur. Bu yönüyle sanat, bireysel bir ifade değil, kolektif bir güç haline gelmektedir.

Tino Sehgal (d. 1976, Londra), İngiliz-Alman kökenli çağdaş bir sanatçıdır. Sanat kariyerini özellikle performans, katılımcı sanat ve canlı deneyim alanlarında sürdürmektedir. Sanat eğitimi öncesinde ekonomi ve dans alanlarında da eğitim almıştır, bu da onun işlerindeki bedensellik, davranış ve sistem eleştirisi gibi katmanları besleyen önemli bir arka plan oluşturur.



Görsel 4. Tino Sehgal – “This Progress”, 2010

Tino Sehgal’in 2010 yılında New York’taki Guggenheim Müzesi’nde sergilenen “This Progress” adlı eseri, fiziksel bir nesneye ya da görsel bir öğeye sahip değildir. Ziyaretçiler, müzeye adım attıklarında bir dizi performansçı ile karşılaşır. Bu kişilerle yaptıkları konuşmalar, yaş gruplarına göre değişir: Çocuklar izleyicilere “İlerleme nedir?” gibi temel sorular yöneltilir, Gençler sohbeti derinleştirir, Yetişkinler daha soyut ve felsefi düzeyde sorularla katılım sağlar. Ziyaretçi, müzeyi fiziksel olarak gezerken aynı zamanda bir düşünsel yolculuk yapar. Bu performans, bireyin yaşadığı deneyimle “sanat”ı birlikte üretmesine dayalıdır. Tino Sehgal, sanatın ticarileşmesini ve nesneleştirilmesini reddeder. Eserlerinde kayıt, belge, katalog yoktur. Bu yaklaşım, Beuys’un “sanatın kurumsal yapılar içinde sıkışmaması gerektiği” düşüncesiyle paraleldir. Beuys, sanatın “müze duvarlarında değil, yaşamın içinde” olması gerektiğini savunurken; Sehgal, izleyiciyi sadece gören değil, düşünen ve konuşan bir özneye dönüştürür. Bu bağlamda sanatın maddi değil, düşünsel bir iz bırakması hedeflenir.

Sonuç

Beuys’a göre; belirli ölçüde bir yetenek gerekse de sanat öğrenilebilir bir süreçtir. Ayrıca Beuys bu süreçte tüm toplumun dahil olması gerektiğini savunmaktadır. Çünkü ona göre dünyanın daha yaşanılabilir hale gelmesi için bu gerekliliktir. Herkesin yaratıcı gizli güce sahip olduğu bir dünyada, olagelen kültürün temel koşulları sorgulanır ve daha iyi bir hale getirilir. Dolayısıyla ona göre sanat güçlü bir politik araçtır. Joseph Beuys’un çağdaş sanat söylemi üzerindeki bu derin etkisi, devrim niteliğindeki kavramları ve yöntemleri yeni nesil sanatçı ve düşünürlere ilham verdiği için küresel olarak hissedilmeye devam etmektedir. Mirası, sanatın toplumdaki rolü, çevre etiği, eğitim reformu ve kolektif hafıza etrafında devam eden tartışmalarda varlığını sürdürmektedir. Beuys’un yaşamı ve çalışmalarına ilişkin bu inceleme, modern sanatın en dinamik figürlerinden birinin doğasında var olan karmaşıklıkları ve çelişkileri aydınlatarak, onun kalıcı etkisine dair anlayışlı bir inceleme sunmayı amaçlıyor. Joseph Beuys’un “toplumsal heykel” kuramı, sanatın sınırlarını radikal biçimde genişleterek, onu toplumsal katılımın, eğitimin, politikanın ve ekolojinin iç içe geçtiği bir alan olarak tanımlar. Günümüzde bu kuram yalnızca sanatçılar için değil, sosyal hareketler ve eğitim pratikleri için de ilham verici bir çerçeve sunmaktadır. Bu bağlamda sanat, yalnızca temsil değil, aynı zamanda eylem ve dönüşüm biçimi olarak yeniden düşünülmelidir.

Kaynaklar

- Artun, A. (2015), Joseph Beuys: Şaman mı, Şarlatan mı?, e-skop sanat tarihi eleştirileri, <https://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-mi-sarlatan-mi/2677>
- Atakan, N. (2008), Sanatta Alternatif Arayışlar, 1. Baskı, İzmir: Karakalem Kitabevi Basım Yayım.
- Beyoğlu, A. (2019). Sanatta Mekan Kurgusu Bağlamında Joseph Beuys yapıtları. YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Kış 2019 (21), s. 33-41.
- Ertuğrul Tomsuk, E. (2022), Beuys ve Doğa İlişkisi Bağlamında Sanatın İyileştirici Gücü, *ulakbilge*, 76 (2022 Eylül): s. 907– 916. doi: 10.7816/ulakbilge-10-76-01
- Erden, O. (Hazırlayan), (2012), Çağdaş Sanat Hakkında Bilmemiz Gereken Her Şey (Tempo Dergisinin Eki), İstanbul: Boyut Mabaacılık.
- Gerhard Van Der, G. (2005), (Joseph Beuys ve Kardeşler), Joseph Beuys Aslolan Çizimdir (Schloss Moyland Müzesi Koleksiyonundan Bir Seçki), Çev: İlknur Özdemir, Ogün Duman, Şebnem Sunar, Bernd Neidlein. Yayına Hazırlayan: Mine Haydaroğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Finerberg, J. (2014), 1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri, Editör: Arif Ziya Tunç, Çev: Simber ATAY-ESKİER, Göral Erinc YILMAZ, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Harrison, P. ve Wood P. (2011), Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, Çev: Sabri Gürses, 1. Baskı, İstanbul: Küre Yayınları.
- Selvi, S. (2010). Sanat atlası dünyanın en kapsamlı müze kitabı. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Şahin, D. (2022). Joseph Beuys'un sanatında yağ ve keçe. *yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 27, 125-135. doi: 10.17484/yedi.1015346
- Uz, A., Uz, N. (2018), Eğitim ve Sanatta Yenilikçi Sıradışı Yönleriyle Joseph Beuys, *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)*, cilt:5, sayı:9.
- Yılmaz, M. (2013) *Modernden Postmoderne Sanat*, Ankara Ütopya yayınevi

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1.** <https://onedio.com/haber/joseph-beuys-tarafindan-gerceklestirilen-ilginc-bir-sanat-olayi-vahsi-bir-kurt-ile-ayni-kafeste-1-hafta-248994>
- Görsel 2.** <https://www.guggenheim.org/artwork/33083>
- Görsel 3.** <https://www.visibleproject.org/project-4/the-silent-university/>
- Görsel 4.** https://berkshirefinearts.com/03-09-2010_tino-sehgal-at-the-guggenheim-museum.htm

ART AS SOCIAL SCULPTURE: JOSEPH BEUYS'S THEORY ITS CONTEMPORARY REFLECTIONS

Ramazan Can

ABSTRACT

The question of whether art can transcend aesthetics and become a tool for social transformation has been intensely debated since the second half of the 20th century. One of the most radical and influential approaches within this discussion is the theory of social sculpture (Soziale Plastik) developed by the German artist Joseph Beuys. According to Beuys, every individual is an artist, and society itself can be shaped like a sculpture through collective creativity. This article examines the fundamental assumptions of this theory and explores its relationship with contemporary artistic practice. Joseph Beuys's theory of the "social sculpture," developed in the second half of the 20th century, transforms art from a mere practice of producing aesthetic objects into a means of social transformation. This paper analyzes Beuys's theoretical framework and subsequently evaluates the contemporary reflections of this approach through the work of modern artists.

Keywords: Social Sculpture, Sculpture, Joseph Beuys