**1960 Sonrası Sanat**

**Güncel Sanat II: Dönem**

**1940  
All-Over   
Art Brut   
Funk Öncesi   
İnformel Sanat   
Lekecilik  
San Fransisco Okulu   
Semiyotik (Gösterge Bilim)   
Soyut Dışavurumculuk   
Lirik Soyutlama  
Uzamcılık**

**1950  
Asamblaj  
Color-Field (Renk Alanı)  
Damlatma Tekniği  
Hard-Edge  
Kinetik Sanat  
Şipşak Estetiği  
Yeni Dada**

1960

**Akademik Sanat  
Anlatı Sanatı  
Antiform  
Arte Povera  
Dekolaj  
Estetikçi Fotoğraf  
Eylem (Action)  
Figüratif-Figürasyon  
Fluxus  
Formalizm  
Funk  
Gövdesel Sanat  
Happening (Oluşum)  
Hiperrealizm  
In Situ (Yerinde)  
Kavramsal Sanat  
Land Art  
 Op'art**

**Özel Mitolojiler  
Performance (Performans)  
Pop'art  
Post-minimalizm  
Post-modernizm  
Process Art  
Sanat ve Teknik  
Sibernetik Sanat  
Uyarlama  
Video  
Yeni Gerçekçilik (New Realism) (ABD,İngiltere)  
Yeni Gerçekçilik (Nouveau-Realisme) (Fransa)**

**Minimalizm/Minimal Sanat**

**1970  
Bad Painting  
Düzenlenmiş Fotoğraf  
Graffiti  
İletişim Estetiği  
Kamusal Sipariş  
Mono-Ha  
Pattern Painting  
Sanatçı Eşyaları  
Yeni Fovistler  
Yeni İmaj  
Yerleştirilmiş Yapıt (Enstalasyon)**

**1980  
Avangard Ötesi  
Özgür Figürasyon  
Pittura Colta  
Simülasyonizm  
Yeni Dışavurumculuk  
Yeni Geometri  
Yeni Kitsch**

**Günümüz sanatı, dayandığı söylem biçimleri ve ortaya koyduğu pratiklerle, sosyoloji, antropoloji ve felsefeyle yakın ilişkiler içinde düşünülmektedir. Yine, politik ve sosyolojik yazılarla birlikte sergiler üzerine yazılanların yan yana, arka arkaya, iç içe olarak sunulmaları günümüz sanatının temel karakteri olmuştur.**

**Sanat ve sosyoloji birlikteliğini gösteren örneklemelerden biri olan edebiyat, şiir, plastik sanatlar, sinema ve tiyatro ile ilişkilendirilen teori, küratörlük sistemi içindeki 1990’ların sanatına yeni bir yüz kazandırmıştır. Bu yeni yüz, sanatı ‘merkez ve çevre’ ilişkileri içine sokarken, “sosyoloji ise sanatın nesnesi olmaya doğru sürüklenmiştir.**

**Günümüz sanatının sosyoloji ve felsefeyle ilişkileri yanında, ‘dil’le ilişkilerinin yönü ve niteliğinin ne olduğu sorunsalını ele almak için, Duchamp’la başlayan sürece bir göz atmak gerekecektir.**

**Duchamp, sanatın morfolojik özellikleriyle ele alındığı, estetik ölçütlerinin sanat eserinin ayrılmaz parçası olduğu düşüncesinin hakim olduğu 20. yüzyılın ilk çeyreğinde, estetik ve biçimci özelliklere karşıt geliştirdiği görüşlerle ve çalışmalarıyla, modern sanat için de yeni ufuklar açan bir fenomendir.**

**Duchamp, sanatın estetik açıdan değerlendirilmesi ve analiz edilmesine karşı çıkar, “estetik yargının sanatçının yaratıcı kişiliğini, özellikle de sanatçının son derece insanca olan kişiliği ile, görünüşe göre insanüstü olan yaratıcılığı arasındaki ilişkiyi göz ardı ettiğini düşünür.**

**Estetiğin tümüyle sanat dışı olduğu düşüncesi, bu anlamda sanatı morfolojik özellikleri ile değerlendiren anlayışın reddini de getirir. Bu noktadan itibaren sanatta söz konusu olan bir işlevsellik sorunudur.**

**Bir sorunsal olarak, sanatın işlevi ilk olarak Marcel Duchamp tarafından ortaya atıldı. Aslında Marcel Duchamp’ı sanata kimliğini veren kişi olarak ele alabiliriz.**

**Ready-made ile beraber, sanat değişti, dilin şeklinden ziyade ne söylediği üzerine odaklandı. Bu, sanatın doğasını, bir morfoloji probleminden çıkarıp bir işlev problemi yönünde değiştirdi. Sanat doğasında kavramsaldır çünkü o sadece kavramsal olarak var olur.**

**Duchamp, ready-made konusundaki düşüncelerini ve bu kavramı kullanmaktaki niyetini şöyle açıklamıştır:  
  
“Daha 1913’te, bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takmak ve onun dönüşünü seyretmek gibi eşsiz bir düşünceye kapılmıştım. Birkaç ay sonra, ucuza bir kış akşamı manzarası satın aldım, ufka biri kırmızı, öbürü sarı iki küçük tuş vurduktan sonra resmi “Eczane” diye adlandırdım. 1915’te New York’ta bir hırdavatçıdan kar küreği satın aldım, üstüne de “Kol kırılması olasılığına karşı” diye yazdım. Söz konusu sunuş biçimini adlandırmak için Ready-Made sözcüğünü kullanmak işte o sıralarda geldi aklıma. Çok açık seçik olarak ortaya koymak istediğim bir nokta var; diyeceğim, bu ready-made’lerin seçimini ben kesinlikle estetik nitelikli herhangi bir büyük zevkin etkisiyle zorla benimsemedim.**

**Bu seçim, aynı andaki tam bir zevklilik ya da zevksizlik yokluğuyla…aslında tam bir uyuşukluk olgusuyla uygunluk içinde olan görsel bir kayıtsızlık tepkisi üstünde temellenmişti. Önemli bir özellik vardı: Yeri geldiğinde ready-made’lerin üstüne yazdığım kısa tümceydi bu. Söz konusu tümce, tıpkı bir başlık gibi, nesneyi betimleyecek yerde izleyicinin düşüncesini daha dilsel olan başka bölgelere sürüklemeye yöneliktir. Kimi zaman da, sunuşla ilgili grafik nitelikli bir ayrıntı ekliyordum: Bunu da, ses yinelemelerine olan düşkünlüğümü karşılamak için “ready-made aided” olarak adlandırıyordum.**

**Duchamp, mizahı ve ironiyi kendi sanatsal diline, soru sorma biçimlerine dönüştürmüştür. Kendi çalışmalarından söz ederken, mizahtan, ironiden söz ettiği bilinir. Onun çalışmalarını okuma çabası içine girenler de, aynı kavramlarla düşünmek durumundadır.**

**Duchamp burada, Leonardo’nun bir fetiş haline getirilmiş Mona Lisa’sının bir ofset baskısına bıyık takıp, bir de L.H.O.O.Q diye isimlendirmiştir. Bu çalışma “açıkça soylu sanat geleneğine yapılan bir saldırıydı.**

**Duchamp, ironinin ve mizahın, geçmişi tüm söylem kalıpları ve pratikleriyle alaşağı edebilen araçlar olduğunun farkındadır. Böylesi bir dil durumunun keskinliğini ve eleştiri gücünü iyi bilmektedir.**

**Duchamp’ta gördüğümüz sanatçının ölümüdür. Deha artık makinadır. Artık değerli olan bir şey yapmak değil, düşünmektir.**

**Soyut Dışavurumculuk**

**1946 / 47'lerde New York'ta geometrik soyutlamanın düzenlenmiş form yapısını reddeden bir resim anlayışı ile sanatçı, kendi fizik hareketlerini de yansıtan bir boyamayı gündeme getirdi.**

**Bu anlayışın Amerika'da doğmasına, bu kıtaya göç eden Andre Mason ve Max Ernst gibi sürrealist akımın önemli temsilcileri neden oldular.**

**Soyut Ekspresyonizmde yaratma işlemi, resmin bir çeşit konusu olmaktadır ve jestlere bağlı olan bu "Gestial Resimde" lekeler ve materyalin kendiliğinden oluşması kompizyonun akılla düzenlenmesi görüşünü de ortadan kaldırmaktadır.**

**Çağrışımlara bilinçaltı özgür kılınıyor; yapıt bir ön düşünce ya da tasarım olmadan, çağrışımların getirdiği anlık düşüncelerle biçim buluyordu. Bu biçimler genellikle yüzen lekeler gibiydi.**

**Önemli temsilcileri Jackson Pollock, Williem de Kooning ile Franz Kline'dir. Savaş, yaşam düzeninin sarsılması, rasyonel düzenlere olan şüphe ve kişisel bağımsızlığa olan istek altmışlı yılların ortalarına değin süren bu resim anlayışının temelidir.**

**Bu anlayış giderek soyut ekspresyonizmin lirik çeşitlemelerini gösteren eserlerin ortaya çıkmasına neden olur. Bu çeşitlemelerin önemli ressamları Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Stil ve Morris Louis'dir.**

**Soyut ekspresyonizm, 1950'li yılların ortalarından itibaren Robert Rauschenberg ve Jasper Johns'un ortaya attıkları bir çeşit yeni realizm ile yani daha sonraki adıyla Pop-art ile hızını kaybetti.**

**POP ART**

**Pop Art**  
**II. Dünya savaşından sonra meydana gelen köklü değişimlerin bir getirisidir. Tüketimi çekici hale getirmek için reklamlar, renkli afişler, hatta resimli dergi ve romanlar kullanılmaya başlanır. Pop Art Sanatı tüketime yardımcı bir reklam aracı olarak doğar, gelişir.   
Claes Oldenburg bu sanatın öncüsü olmuştur.**

**Dönemin çılgın sanatçılarından Richard Hamilton, bilmecemsi, karmaşık, acayip bir kolaj yapar ve adını da "Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?" koyar. Tablodaki her şey son derece alaycı ve ironiktir;**

modern dünyayı simgeleyen garip eşyalarla dolu bir salonun ortasında kas manyağı olmuş bir adam durmaktadır, elinde muhtemelen halter niyetine taşıdığı dev bir topitop vardır, kanepede ise kafasına abajur geçirmiş çıplak bir arka sayfa güzeli sakin sakin hayallere dalmıştır.   
O dönem için son derece aykırı bir çalışmadır bu; pek çok insan nefesini tutar ve merakla neler olacağını beklemeye başlar.

**Beklenen patlama 60'larda Amerika'dan gelir. O günlerde pek popüler olan sadelik kumkuması minimalizm, böyle renkli ve canlı bir akımın karşısında fazla bir şey yapamaz tabii ki, kaderine küsüp kenara çekilir.**

**Pop art'ın tartışmasız lideri Andy Warhol ve Roy Lichtenstein, Claes Oldenbourg, Keith Haring gibi diğer pop art duayenleri, akademik sanatın gelenekleriyle hemen hemen tüm bağları koparırlar ve soyuta da sırtlarını dönerek halka gerçeği olduğu gibi sunarlar.**

**New York dev bir atölyeden farksızdır artık, şehirle birlikte ona bağlı tüm değerler de sanatın içindedir. Araba ilahlaşmış, cinsellik alenileşmiş, konserveler, pizzalar, patlamış mısırlar ikonlaşmış, sinema ise düşler ve yıldızlar üretmeye yarayan mükemmel bir makine olmuştur.**

**Çizgi roman başta olmak üzere, medya ve sinema pop art sanatçıları için önemli bir esin kaynağı haline gelmiştir.   
Kendini kabul ettiren şey sıradan bir sanat akımı değil, tam anlamıyla bir ‘hayat tarzı'dır.**

**“Burjuvazi, tarihte son derece devrimci bir rol oynamıştır. İktidara geldiği her yerde burjuvazi, tüm feodal, babaerkil, kırsal ilişkileri darmadağın etmiştir.**

**İnsanları doğal efendilerine düğümleyen cicili bicili feodal kordonları acımasızca koparıp atmış ve insan ile insan arasında kupkuru çıkar dışında, duygusuz ‘nakit ödeme’ dışında, hiçbir bağ bırakmamıştır.**

**Dindar esrikliğin kutsal ürpertilerini de, şövalyece yüksek heyecanları da, dar kafalı burjuva duygusallığını da bencil hesapçılığın buz gibi suyunda boğmuştur. Bugüne dek, üstün değer verilen ve sofuca bir ürküntüyle bakılan ne kadar eylem varsa, burjuvazi bunların üstündeki kutsallık örtüsünü çekip atmıştır. Doktoru da, hukukçuyu da, rahibi de, şairi de, iktisatçıyı da kendi ücretli emekçisi haline getirmiştir.**

**Üretim araçlarında, dolayısıyla üretim ilişkilerinde ve dolayısıyla tüm toplumsal ilişkilerde sürekli devrim yapmaksızın burjuvazi varolamaz!!!!!!!!!!!**

**Pop art'ın kült ismi Andy Warhol ise New York'ta kurduğu ve “Factory” adını verdiği atölyesinde sade yaratıcılığın sınırlarını aşıp türlü yeniliklere imza atar.   
Parlak renklerle adeta badana yapılmış Marilyn Monroe, Elvis Presley, Elizabeth Taylor portreleri büyük sansasyon yaratır.**

**Andy Warhol**

**ABD'li ressam, film yapımcısı ve yayıncı. Pop Art akımının en önemli temsilcilerinden kabul edilir. Seri üretimin, seri üretim nesnelerinin sıkça kullanıldığı bir sanat türünü kullanır. Sanatçı, resimlerini afiş tekniği ile çoğaltmıştır. Bu radikallik aslında bir tepkidir ve çağın toplumsal olaylarıyla bir bütünlük içindedir.**

**Andy Warhol içinde yaşadığımız dünyanın görsel yapısını değiştirmiştir. Ölümü olan 1987'den bu yana, Warhol; bir sosyal kaşif, radikal bir demokrat olarak bu yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olarak anılır.**

**1928‘de Çekoslavak göçmen bir ailenin en küçük çocukları olarak Pittsbourg kentinde doğar. Pittsbourg; o yıllarda, çelik üretimi yapılan, dumanlı, Amerika'nın ortabatısında yer alan bir kentti.**

**Sanatçı, buradaki hastalılklı ve yoksullaşmış getto yaşamının izlerini; doğduğu yörenin sade stilini ve seri üretim kültürünü Manhattan'daki stüdyosuna taşıyacaktır.**

**Warhol aslında New York'taki soyut ekspresyonistlerin resim tarzına yabancı bir üretim kültürüyle büyümüştür. Dolayısıyla onun için fabrika, diğer enstitülerden (Castelli Galerisi'nden, Uluslararası jet Sosyete'den ya da Modern Sanatlar Müzesi'nden) daha tanıdıktı.**

**1945'de Carnagie Teknoloji Enstitüsünde *Sanat Müfredat programına başlar. Burada Warhol aynı sınıfı paylaştıkları Amerikalı soyutçu ressam ve modernist eleştirmen Balcolm Greene ile tanışır. Greene'in didaktik ve sosyal bilinç ile ilgili düşüncelerinden etkilenen Warhol, 17 yıl sonra oluşturacağı ayrıksı stilinin temelini bu yıllarda atacaktır.***

**1964'te Warhol, Stanble Galerisi'nin mekanlarını, adeta çocukluk günlerinin Pittsbourg sokaklarını yansıtan bir mantıkla Brillo kutularıyla donatmıştır.**

**1960'da Warhol; Comic Strips (Komik Çizgi Romanlar) resimleri, reklam fişleri ve ticari nesnelerin resimlerini yapmaya başlar. Bu tür resimler o günlerde Amerika'da oldukça modadır. Warhol, sonraları reklamcılığı ve illüstratörlüğü bir tarafa itip ciddi bir sanatçı tavrıyla bu konuları ele alır ve Pop imajlarını işlemeye başlar resimlerinde.**

**Onun sanatının büyüklüğü bir anlamda *Gerçek Sanat ile Reklam Sanatı rasındaki çizgiyi bulandırmasından gelir.***

**Pop imajlarını kendine malederek eleştirel bir tutumla kullanan Warhol, o yıllarda Amerika'nın *Yüksek Kültürünü oluşturan ve kişisel ekspresyona dayalı resim yapan Soyut Dışavurumcuların kültürel balayını sona erdiren bir tavır sergiler.***

**İlgiyi öznel bir ruh halinin dışavurumundan, tekrar nesneler dünyasına çekmiş ve kitle iletişim araçları tarafından yaratılan ya da Kapitalizm'in kültürel mantığını ortaya koyan bir noktaya dikkat çekmiştir.**

**II. Dünya Savaşı sona ermişti ve herkes mutluydu. Fakat Amerika'da bu işten karlı çıkan bir kesim de vardı ki bunlar savaşın sona erdiğine pek sevinememişti. Servetlerine servet kattıkları bu günlerin sona ermesi doğrusu onları bir parça üzmüştü. Savaş o yıllarda oldukça modaydı.** **Jackson Pollock bu ortamda ortaya çıkmıştı.**

**Amerika televizyonu, Amerikan sineması, Amerikan arabaları, Amerikan müziği, Amerikan iş yaşamı, tatil beldeleri gibi şeyler revaçtaydı.** **Başta genç sanatçılar olmak üzere bir çok kişi çılgın bir tüketimin ardındaki mantığı sorguluyordu.**

**1950'li yıllarda resim yapmaya başlayan Warhol’un reklam dünyasından sanat dünyasına geçişi ise 1960'lı yıllarda gerçekleşir. 1962'de Campbell hazır çorba kutularının etiketlerine, Coca Cola şişelerine, Brillo bulaşık teli kutularının taklitlerine yer verdiği resimleriyle bir anda dikkatleri üzerine çeker.**

**Ertesi yıl bu tür tüketim mallarının resimlerini fotoğrafik ipek baskıyla seri biçimde üretmeye girişir. Daha sonra ünlü kişilerin portrelerini yaparak göz alıcı renklerle bunların sayısız çeşitlemelerini yapmaya başlar.**

**Warhol böylece, sanat yapıtını mekanik bir ürün haline getirmeyi, sanatçının kişiliğinden ve duygularından soyutlamayı amaçlamaktadır.**

**Seri üretim ürünlerinin etiketleri ve canlı, renkli dünyasını, katışıksız ve çarpıcı renklerle aktarırken, sanki Fovların renk evrenini çağrıştıran bir anlayış sergiliyordu. Öyle ki; özellikle Hollywood yıldızlarının yer aldığı resimlerinde kullandığı saf renkler bir ışık kaynağı gibi parlak ve zariftir.**

**Marilyn Monroe, Liz Taylor ve Mona Lisa tıpkı geçmişin dinsel idolleri (Meryem ve Azizeler) gibi yaldızlı ve pırıltılı renklerle bezenmiştir. Warhol'un bu resimleri özellikle Ortodoks kiliselerindeki ikonları anımsatır.**

**Çocukluk yıllarından itibaren sürekli gittiği kiliselerin sunaklarında yer alan kutsal figürlerden oluşan ikonlar ve dışarıdaki ışığı bir renk yumağı gibi içeriye yansıtan vitraylar Warhol'un resim evrenini besleyen ve bilinçaltına işleyen en güçlü kaynaklardı.**

**Benliğini temizleyen ve onu ruhsal bir arınmaya sürükleyen bu etkiyi Kapitalizm'in yapısında da hisseder!**

**O, *"Coca Cola'ya hayranım çünkü hem zengin hem de fakir bu ürünü tüketiyor: Burada tüm ayrımların silindiği bir eşitlik var..." derken seri üretimin standardizasyon mantığının altını da çizmiştir aslında.***

**1960'lı yılların ortalarında kendini sinemaya verir ve *Eat (1963), My Hustler (1965), The Chelsea Girls (1966), Blue Movie (1969) gibi filmlere imza atar. Erotik öğeler içeren, belli bir olay örgüsüne dayanmadıkları için sıkıcılıktan kurtulamayan bu aşırı uzun (bazı filmleri 25 saat sürüyor) filmler, sinema eleştirmenleri tarafından ilk underground filmler olarak tanımlanır.***

***Tıpkı resimlerinde olduğu gibi filmlerinde de dondurulmuş bir anın biteviye tekrarıyla mekanikleşmiş jestlerin belirginleşmesini vurguluyordu: Örneğin; uyuyan bir arkadaşını sekiz saat boyunca hep aynı pozisyonda filme kaydedebiliyordu.***

**Warhol toplumu etkileyen imajların dayanaklarını araştırdığı çalışmalarında çeşitli çözümler üretiyordu.  
Birincisi, eğer çalışmanız yanlış bir düşünce üzerine temelleniyorsa başarılı olmanız imkansızdır. İkincisi, sanatsal çalışmaların içeriğine egemen olamazsanız, başarılı olmanız mümkün değildir. Ayrıca İmajlarınızı bir bankaya ya da bir müzeye gönderiyorsanız, bu yerlerin değerinde güçlü ölçüler eklemelisiniz yapıtlarınıza. Üçüncüsü, eğer ünlü bir sanatçı olmayı amaçlıyorsanız kendinizi ve yaşamınızı en gerçekçi şekilde yapıtlarınıza koymak zorundasınız. Yoksa resimlerinizin anlamı havada kalır. Şöhret olsanız bile bu kalıcı bir şey olamaz.**

**Warhol, Kooning'in resimlerindeki kadın figürlerini çoğaltarak, kadınlığın arketipik ve mitolojik yönünü tersine çeviren kalabalık bir anlatım sergiliyordu.  
O ünlenmiş, kahramanlaştırılmış çağdaş ikonların imajlarını alaysı bir dille sunarken, bu eğlencelik yüzlerin ( Liz Taylor, Mona Lisa) ardındaki masumiyeti ya da dramı ortaya koyuyordu. Sanki şöyle söylüyordu insanlara; "Bu kadınların arketipi sizin için yeterli mi?"**

**Warhol'un bu imajları daha sonra farklı renklerle ve formatlarla tekrar tekrar sunması, mükemmel bir alaycılık ve saplantılı bir tekrarla aynı resimsel düşünce için farklı bir vurguda ortaya koyduğunu gösterir.  
Bu süreçte Warhol, Soyut Ekspresyonistlerin resimlerindeki or-ganikliği gölgede bırakacak denli içerik ve kaliteye (renk ve imaj) hakim oldu.**

**Pollock'un kendi vücut diliyle oluşturduğu anlayışı, tuval çevresindeki Şa*manistik Dans Ritueli’ni, Dans Diyagramları olarak kendine uyarladı. Kendi resimlerini de yerde oluşturuyor ve diyagramlarını daha sonra duvara asıyordu. O buna Neo-primitivist dans diyor ve bir kokteylde bunu canlandırıyordu.***

**1970'den sonra ise halka açık ve kolektif bir anlayışla, sanki Pollock'un damlacıklar halinde boyayı yüzeye serpmesine gönderme yaparcasına, oksitlenmiş tuvallere, bazı arkadaşlarıyla birlikte işiyordu. Bu saygın bir tutum gibi görünmemesine rağmen, bu durumu daha belirgin kılmak için gerekliydi ona göre...**

**Onun Marilyn'lerine, Mona Lisa'larına, dans diagramlarına bir anlam çıkararak bakmaya kalkarsak büyük bir hata yapmış oluruz. Çünkü, 'Pop Art, nesneleri sevmenin yoludur'. Yine ona göre Pop Art her zaman iki şeydir:**

***Birincisi o insanları şeyleri ve imajları övmek için bir yoldur. İkincisi bunların neye benzediğini ve ne olduğunu gösteren bir yöntemdir. Ve sonuçta tabi ki Pop Art bir sanattır ve uzun bir imaj geleneğinin ciddi bir şekilde tartışılmasıdır.***

**Warhol'un *Campbell Çorba Tenekelerini seçip boyamasının sebebi bunların Warhol için bir şey ifade etmesinin ötesinde o dönemin (kapitalizmin) ticari bir yansıması olarak onu ilgilendirmiş olmasıdır.***

**Warhol bunları (Campbell tenekelerini) bir natürmort kaygısı içinde, kendi devrimci stratejisini ortaya koyan bir unsur olarak kullanmıştı.**

**O bize, içerisinde yaşamaktan göremediğimiz kültürel şeyleri ve onların rollerini ezberletir. Warhol böylece geçmişin görünüşünü de bu yolla yeniden inşa eder.**

**Warhol, Marilyn'in ölümünü izleyen birkaç gün içerisinde onun 1950'lerde yayımlanmış bir fotoğrafını ele geçirir ve yüzü, çenenin altından kestikten sonra fazla bir değişiklik yapmadan serigrafiyle basar. Serigrafi, Warhol'un pozunu yüzlerce defa değişik tuvallere basmasına olanak sağlıyordu.**

**İlkinde yüzü, küçük, özerk tuvallere yansıtmış sonrasında ise onu defalarca kez tekrarlayarak büyük tuvallere aktarmıştır. Bu, pozun değişmeden yaratıcı süreçleri yansıtmasını sağlamıştır.**

**Warhol'un Marilyn'leri belki de doğu katolik kiliselerinin mozaik tavanlarındaki azize portrelerinde görülemeyecek denli büyüleyici ve herşeye rağmen açıkça sanatçının figürlerini kutsadığnın bir göstergesiydi.**

**Warhol'un Marilyn serisini gerçekleştirirken kullandığı yöntemleri ve beslendiği kaynakları analiz edebilmemiz için özellikle İkon Sanatı üzerinde durmamız gerekmektedir.**

**Gerek renklerin ve gerekse biçimlerin seçimindeki kimi yönelimler Warhol'un resimlerini hangi mantıkta kotardığnı ele vermektedir. Çünkü Warhol, özellikle Ortaçağın mistik bakış açısıyla ortaya çıkan ve İncil'deki kimi hikayelerin resimlenmesi olan 'İkonografi' anlayışını kendi figürleriyle özdeşleştirmiş ve yepyeni bir resimsel yöntem geliştirmiştir.**

**Gauguin’le başlayan ve sonraları Fovlar(özellikle de Matisse) tarafından uygulanan; parlak renk yüzeylerini yanyana getirerek boyama şekli, daha sonraları Pop sanatçıları tarafından kullanılmıştır.**

**KAVRAMSAL SANAT**

**Joseph Beuys  
Alışılmış sanatçı görüntüsünden tümüyle ayrı bir kişiliği olan Beuys, kavramsal temelli birçok alanda iş üretmesine rağmen genelde Fluxus sanatçısı olarak tanımlanabilir.**

**Oluşumlarında ve gösteri sanatı bağlamında gerçekleştirdiği eylemlerden genellikle politik görüşlerine yer vermiş gösterilerinde izleyicinin de katılımını sağlamıştır.**

**Beuys'un yapıtlarını ve performanslarını oluşturduğu dönemde, süren Soğuk Savaş ve dünyadaki kutuplaşma sürecini farklı bağlamlarda sorgulayan sanatçı, iletişim ve bilgilenme süreçlerine ilişkin bir dizi etkili iş üretmişti. Bunların, iletişimin bugünkü kadar hızlı ve güçlü olmadığı dönemde üretilmiş olduğunu düşünürsek, Beuys'un imlediği kavrama ve anlamlandırma biçimlerinin önemine ilişkin önemli doneler elde edebiliriz.**

**Yapıtlarındaki insanın tinsel ve düşünsel gelişmesine ilişkin iyimser boyut, sanatın iyileştirici, düzeltici bir araç olarak kullanılmasını önermesi, bu kutuplaşmanın ve yalıtılmışlığın üstesinden gelmek için önerdiği çözümlerdir.**

**Beuys bu altyapı üstüne temellenen sanatıyla ve tavrıyla sanatçının bir eylemci, bir kuramcı, bir oyuncu ve bir şaman olduğunu ortaya koymuştur ki, bu günümüze değin süregelen bütüncül bir sanatçı özelliğidir.**

**ikinci Dünya Savaşı'nda bir savaş pilotu olarak görev yapan Beuys, uçağının Kırım yakınlarında düşmesi sonucu şans eseri ölümden dönmüş, geçici bir kafa travması geçiren sanatçıyı buradaki Kırım Tatarları hayata döndürmüşlerdir. Keçe ve içyağı ile sarılarak donması engellenen Beuys, daha sonra kızaklarla oradan uzaklaştırılarak kurtarılmıştır**

**Bu olay, Beuys'un yaşamı ve düşünce dünyasındaki ciddi değişimi de içerir. Ölümle dirim arasındaki o ince çizgide, savaşın ve yayılmacı politikaların içyüzünü kökten bir biçimde kavrayan sanatçı, düşünsel bir eylemci olarak kendi kültürünü sağaltma girişiminde bulunacaktır.**

**Yaşamı, çevreyi, politik olayları yorumlayan, kendi özündeki tinsel ve düşünsel değerleri ülküleştiren bu arayış, insansal bir yabancılaşmaya kafa tutmaktaydı.**

**Genelde toplumun aklında Joseph Beuys'a ilişkin düşünceler onu anlayamamakla ona hayran olmak arasında gidip gelir. Çünkü Beuys da Dadaistler gibi, sanat söz konusu olduğunda uzlaşmazdır. Bu uzlaşmazlık, sanat denen ve neredeyse dinsel bir doktrine dönüşmüş alana bir meydan okumadır.**

**Her ne kadar o da Dadaistlerin yazgısını paylaşmak zorunda kalmışsa da, bugün hala ilk günkü gibi tartışılıyor olması bile onu canlı tutmaya yetmektedir. M.Foucault'nun yaşam tümden bir sanat eseri olabilir mi?** **sorusunun yanıtını verir bir anlamda...**

**"Yaşamım, sanatımdır!..." diyen Beuys, gerçekleştirme eylemini salt bir yapıtla ilintilendirmekten çok, tüm edimleriyle politik tavrıyla ve söylemiyle, yaşamının tümünü kapsayan bir 'Eylem ödevi’nde bulur sanatsal duruşunu.**

**Joseph Beuys'un 'düşünce sisteminin genişletilmesi'nin en önemli yollarından biri toplu söyleşiler, dersler ve tartışmalardır. 1960'lardan ölümüne dek, bu süreğen konferanslar Beuys'un tabiriyle daha iyi düşünmek, hissetmek ve istemek için sanatçıya yardımcı olmuştur.**

**Terimlerin biçimlendirilişi, imgelem dışında düşünülemez ve dilde güçlü bir biçimde vurgulanmamış olan alanları keşfe yöneliktir bu çaba... Böylece yeni terimlerin çeşitliliği tekrar tekrar vurgulanmaktadır. Çizilmiş karatahtalar bu alana gönderme yapmaktadırlar. Derinlikleri çizimler, yüzeyleri ise soyutlamalarla belirlenmiştir.**

***Yönlendirici Kuvvetler; Karatahtalardaki diyagramlar ve çizimler yoluyla, sanatçı toplumun köklü düşüncelerini sarsmak ve sanatın perspektifiyle dönüştürmek ister. Beuys öncelikle karatahtalar üzerine yazıp, çizmiş, daha sonra bunları yere bırakmıştır. En sonunda ise bu 100'adet karatahtayı ahşap*platform üzerine sermiş ve bunlardan üç tanesini de şövaleye koymuştur.**

**Özellikle tavşan, Beuys'un çalışmalarında çokça yer almıştır. Bunlardan en önemlisi *Ölü Bir Tavşana Tabloları Nasıl Açıklamalı?... adlı çalışmasıdır. Bu happening'de sanatçı kucağındaki ölü tavşana çizimlerini anlatmaktadır. Bu tavır ironik olduğu kadar, politik bir duruşu da sembolize etmektedir.***

**Beuys'a göre çizim (desen) doğanın gücünü kavramak için en temel yöntemdir. Desen; Beuys'un dünyadaki düşünce sitemine açılan penceresi olmuştur.**

**Sanatı ele alışı ve yorumlayışı açısından Marcel Duchamp‘ın ve Dadaizm'in çizgisine oturan Fluxus hareketi; *Multiples filmler ve çeşitli nesnelerden oluşan Fluxus ürünlerinin hemen hepsi eklektik bir nitelik taşımaktadır. Etkileri günümüzde de devam etmekte olan ve kitle kültürünün bir parçası haline gelen hareket, bir akımdan çok yaşayan bir mite dönüşmüştür.***

**BEUYS'U OKUMAK**   
**Heykel olarak Nesne ya da Eylem**   
  
Joseph Beuys (1921–1986) öğrenciyken önemini kavrayamadığımız sanatçılardandı. Sonradan fark ettik, bize takılan gözlükmüş bunun nedenlerinden biri. ‘Modernist gözlük’, sanatçıların bazılarını bulanık, bazılarını çarpık göstermiş, bazılarınıysa hiç göstermemişti. Ayrıca, demek ki biz de yeteri kadar şüpheci, başkaldırıcı ve dışa dönük değilmişiz.

Sözün özü, ‘modern sanat’ta çok önemsenen ‘plastik değerler’in dışına çıktıkları için bağlantı kuramamıştık bu gibi sanatçılarla. Örneğin Beuys kendisine ‘heykeltıraş’ diyordu, ama ortada ‘heykel’ falan yoktu! Kitap ve kataloglardaki imgelerin altında sanatçının adı yazıyordu, fakat o imgeler de eylemlerden arta kalan malzemelerden oluşturulmuş yerleştirmeler ve ona ilişkin belgelerdi. Basılı görüntü onun işi hakkında ipucu verse bile kesinlikle tatmin etmiyordu. ‘Figüratif’ ya da ‘soyut’, ustaca kotarılmış biçimlere odaklanmıştık çünkü biz.

Beuys’u anlamak için eylemlerine ya bizzat şahit olmak ya da filmlerini izlemek, neyi niçin yaptığına ilişkin konuşmalarını dinlemek ve hakkında yazılanları okumak gerektiğini sonradan öğrendik. “Yapıt kendi kendini temsil eder, açıklamaya gerek yok” diyen ketumlardan değildi o. Kabul, örneğin, Brancusi ya da Picasso’yu anlamak için de ihtiyaç var okumaya, dinlemeye, yüzleşmeye (Ayrıca, bu büyük ustaları çalışırken izlemenin de tadına doyum olmaz bir ‘estetik gösteri’ olduğunu söylemeye gerek bile yok.

Ne var ki, bu gibi sanatçılarda önemli olan, çalışma süreci sonunda ortaya çıkan üründür, nesnedir. Oysa Beuys’ta ürün, süreçtir; daha doğrusu, sanatçının sürece yayılmış eylemidir.

‘İzleyici, sanatçı ve yapıt’ arasındaki geleneksel ilişki geçerli değildir burada. İzleyici, örneğin, ‘Uzayda Bir Kuş’ ile baş başa kaldığında, Brancusi sahneyi çoktan terk etmiştir. Ancak, ‘Amerika’yı Seviyorum, Amerika da Beni’ adlı ‘iş’te Beuys’un aradan çıkması olanaksızdır; çünkü sesiyle, nefes alıp verişiyle, devinimleriyle –tüm varlığıyla– yapıtın bir parçası haline gelmiştir. “Teatral bir çalışmayla bir bronz heykel karşılaştırılamaz” diye düşünebiliriz belki. Ama gelin görün, Beuys yaptığı işe ‘heykel’ (daha doğrusu ‘toplumsal heykel’) demiştir, ‘tiyatro’ ya da ‘drama’ değil.

‘Geleneksel heykel’ ile ‘Beuys heykeli’ arasındaki bir diğer önemli fark da özgünlükle ilgilidir. Brancusi ölüp gitmiş olabilir, ama özgün yapıt (Uzayda Bir Kuş) hâlâ müzede sergilenmektedir, fırsatını bulan gidip görebilir. Ne var ki, Beuys’un bizzat parçası olduğu özgün yapıt, eylem biter bitmez yok olmuş, geriye de yalnızca çizimler, film ve fotoğraf karelerinden ibaret bir takım belgeler, yerleştirmeler ve tanıkların anıları kalmıştır.

Bu belgeleri seyreden birinin, geleneksel heykelden aldığı estetik hazzı araması anlamsızdır (zaten bulması da olanaksızdır). İzleyici, Brancusi’un bir heykelinin mantığını, dayandığı ilkeleri anlamasa bile, dokunup okşadığında harika duygular yaşar. Böyle bir heykel göze olduğu kadar ele de hitap eder. Oysa Beuys’un heykeline dokunmak olanaksızdır. Geriye kalan artıklara, belgelere dokunmak mümkün olsa bile, bunun da dokunarak deneyimlenen estetik hazla ilgisi yoktur.

Beuys için önemli olan, şu ya da bu tür bir estetik hazdan ziyade, seyircinin yaratıcı (‘iyileştirici’) sürece bizzat katılmasıdır. Seyirci seyircilikten sıyrılıp sanatçılığa soyunmalı, sahneye inmelidir. Dünya gerçek bir sahne, her insan da sanatçıdır –yeter ki farkına varsın, niyet etsin.

O halde tek çare kalıyor geriye: Belgelerin yardımıyla, yapıtta çöreklenmiş düşünceyi anlamak. O zaman yeni bir estetik bağlama atlayabilir, keşfetmenin hazzını yaşayabiliriz belki. Ancak, Beuys’a göre bu yetmez. Hatta zihni rahatlatıp uyuşturduğu için, estetik hazzın zararlı olduğu bile söylenebilir.

‘Toplumsal beden’ hasta olduğu için iyileştirilmeyi beklemektedir; ancak mesele şu ki, hastalığın sorumlusu yine toplumun kendisidir Beuys’a göre. O halde ilk iş onu uyarmak, sarsmaktır. Bunu da ancak ‘sınırları ve tanımı genişletilmiş bir sanat’ yapabilir. Beuys’un yönteminin ‘şamanvari’ olmasının nedeni de burada aranmalıdır (Şaman kültüründe ayinlerin iyileştirici ve eğitici bir rolü vardır). Kabile ayinlerinin modernleşmiş halleridir onun gösterileri. Kabile ayinleri geleneklere şaşmaz bir şekilde bağlıyken, onunkiler geleceğe dönüktür.

Beuys 1950’lerden itibaren Almanya’da ilginç bir kişilik olarak su yüzüne çıkmaya başlamış; 1964’teki Fluxus şenlikleri kapsamında gerçekleştirdiği eylemleriyle de uluslararası arenada tanınmıştır. Ancak, hissettiği ‘toplumsal sorumluluk’ açısından diğer Fluxus üyelerinden ayrılıyordu sanatçı (çünkü onlar ‘toplumsal sorumsuzluk’ anlayışıyla çıkmışlardı yola).

Fluxus’un kurucusu Maciunas’ın daha sonraki Fluxus programlarında Beuys’un adına yer vermemesi de büyük olasılıkla bu yüzdendi. Beuys, 1964’ten sonra Maciunas’ın 1978’deki ölümüne kadar bir daha Fluxus gösterilerine katılmamış, ancak bağımsız gösteriler, eylemler yapmayı sürdürmüştür.

En büyük destekçisi de René Block’tu. 1964–79 arasında Berlin’de, 1974–77 arasında da New York’ta kendi galerilerini işleten René Block, deneysel çalışmalara sadece hoşgörüyle bakmıyor, elinden geldiğince destekliyordu. Ayrıca, Amerika ve Avrupa sanatı arasında bir nevi köprüydü. Beuys’u Amerika’ya bir gösteri için davet etmesi de bu yüzdendi. Teklifine sanatçı evet derse, hem kendi ülkesinin sanatçısını desteklemiş, hem ses getirici bir sanat gösterisi sayesinde yeni açtığı galerisinin adını duyurmuş, hem de Amerikan sanatına yeni bir soluk getirmiş olacaktı.

**“Amerika’yı Seviyorum, Amerika da Beni”**

Rene Block’un teklifini kabul edip etmeme konusunda önce kararsız kaldı sanatçı. Nedeni, Amerikan devletinin hem içeride hem de dünyadaki yanlış politikalarıydı. O toprakların asıl sahiplerini katletmiş, soylarını kurutmuş, sadece paranın geçerli olduğu acımasız bir düzen kurmuştu bu devlet. Ayrıca, ‘özgür dünyanın yeni lideri olarak’, gariptir, öteden beri dünyada ne kadar demokrasi karşıtı hareket varsa desteklemiş, oralarda darbeler planlamıştı. Halen de bu politikasını sürdürmekte, dünyayı kendi isteği doğrultusunda yeniden biçimlendirmekteydi.

Ancak, daha derinde, zihninin bir yerlerinde Beuys’un başka sıkıntılarla da boğuştuğunu tahmin edebiliriz. İkinci Dünya Savaşında Amerika Japonya’ya iki atom bombası atmış, bunu gören Almanya da kayıtsız şartsız teslim olmuştu. O çirkin savaşta, bir Alman savaş uçağının pilotuydu Beuys, hem de gönüllü olarak! Uçağı Kırım semalarında Ruslar tarafından düşürülmüş; karda donmak üzereyken Tatarlar tarafından kurtarılmış, ölümden dönmüş, bir süre de savaş esiri olarak alıkonmuştu.

Bu çelişkiler hiçbir zaman yakasını bırakmıyordu sanatçının. Ne yapmalıydı, acılı ve çelişkili yüreğini nasıl rahatlatmalı, iyileştirmeliydi? Tamam, Amerikan liberalizmi faşizmi yenmişti ve o an için bu iyi bir şeydi; ancak yenilen ve yerle bir olan, kendi ülkesiydi. Buna nasıl sevinebilirdi ki?! Gönüllü savaş pilotu olduğu için pişmanlık içindeydi (üstelik, az daha ölüyordu!); ancak yine de o bir Alman’dı ve hep öyle kalacaktı. Almanya’nın yakın tarihi, Amerika’nın yakın tarihinden daha masum falan değildi! Beuys’un kararsızlığının bir nedeni de (ki bu, en yüzeysel, taze ve kişisel olanıydı) beş yıl önceki tatsız bir olay yüzünden Amerikan başkanı Nixon’ı hiç sevmemesiydi.

Düşünüp taşındıktan sonra, Block’un New York’ta bir gösteri yapma konusundaki teklifini (bir fırsata dönüştürmek üzere) kabul etti Beuys. Gerçekleştireceği eylemiyle, hem Amerika’nın Vietnam politikasını (ve hâlâ iktidarda olan Nixon’ı) protesto edecek, hem Amerikan sanatının hegemonyasına meydan okuyacak, hem de Amerikan yerlilerinin maruz kaldığı trajediye (‘yaralanmış toplumsal beden’e) dikkat çekecekti.

Ancak, bazı koşulları vardı: Amerika’ya özgü bir kurt (coyote) dışında, mümkün olduğunca Amerika hakkında bir şey görmeyecek, kimseyle yakın temasa geçmeyecek ve ülke topraklarına ayak basmayacaktı. Öyle de yaptı. 1974 Mayıs’ında (şimdi yerinde yeller esen İkiz Kulelerin gölgesinde) René Block’un New York’ta yeni açılan galerisinde, tel örgüyle bölünmüş küçük bir odada, bir avuç izleyicinin önünde vahşi bir kır kurdu ile beş gün boyunca birlikte yaşadı Beuys. Eylem genel hatlarıyla şöyleydi:

Uçak Amerika’ya girdiği andan itibaren gözlerini kapattı sanatçı. Pasaport kontrolünden geçer geçmez, henüz havaalanındayken bir keçeye sarıldı. Bu vaziyette bir sedyeye yatırıldı ve yol boyunca ‘acil’ alarmı veren ve önünde (daha önceki birçok çiziminde ve gösterisinde de yer alan) büyükçe bir kırmızı + işareti olan bir ambulansla galeriye kadar getirildi. Böylece, havaalanı ve galeri arasındaki mesafede Amerika hakkında elden geldiğince az şey görmüş oldu.

Galerinin bir kısmı, daha önceden tel örgüyle kapatılarak bir kafese dönüştürülmüştü. Böylece, insanlar içerde olup bitenleri korkmadan, rahatça izleyebileceklerdi. Kafesin tabanı tahtadandı. Tabanın tahta olmasının nedeni sanatçının ayaklarını yerden (yani, ‘Amerikan toprağı’ndan) kesmeye yönelikti. Kafesin içinde vahşi bir kurt, biraz saman, birkaç tutam kuru ot, türbin sesi yayan bir cihaz ve yanı sıra beş nüsha Wall Street gazetesi vardı.

Keçeye sarılı vaziyette, dikkatlice kafese yerleştirildi sanatçı. Hareketsiz bir şekilde, bir süre öylece kaldı. Bu arada, mekânın ilk sahibi –kurt– içeri getirilen bu garip nesneye yaklaştı, etrafında dolaştı, birçok açıdan kokladı ve sonra sakinleşti. Derken, kurdun kokusuna alıştığına kanaat getiren Beuys yavaş hareketlerle kımıldamaya başladı. Bedenin dört duruşunu (yatay, çömelme, ayakta durma ve özgürleşme aşamalarını) tek tek göstermek istiyordu.

Tabii bu arada, kafesteki arkadaşını kesinlikle ürkütmemesi gerekiyordu. Bu yüzden, yattığı yerden alabildiğince yavaş hareketlerle doğruldu, çömeldi, ayağa kalktı ve bir süre daha bekledi. Sonra, içeride sakladığı ucu eğri bastonunu dışarıya doğru uzattı ve yine yanında getirdiği feneriyle içerden bastonunu aydınlattı. Beuys bütün bunları yaparken kurt da etrafında dört dönüyordu. Üzerindeki keçeyi yavaş yavaş açmaya çalışırken, bu çabasına kurt da katılıyor, keçeyi çekiştirip duruyordu. Ve en sonunda üstündeki keçeyi tamamen attı sanatçı. İlk kez orada karşılaşan ve birbirine yabancı olan bu iki yaratık, kafesin içinde (tel örgünün dışındaki izleyicilerin gözleri önünde) karşı karşıyaydı işte. Sakin, temkinli ve merak içinde, birbirine bakıyordu.

Baston, el feneri ve kendisini saracak büyüklükte keçenin yanı sıra, birkaç içyağı parçasını, eldivenlerini ve nota sesi veren metal üçgenini de getirmişti sanatçı. Önceki eylemlerinde de kullandığı bu nesnelerin simgesel anlamları vardı. Örneğin, ‘keçe’ sıcaklık, yalıtım ve barınak; ‘içyağı’ da yakılmış enerji ve merhem demekti. İkinci Dünya savaşı sırasında uçağı düşüp karda donmak üzereyken, Tatarlar onun bedenine içyağı sürerek bir keçeye sarmışlar, böylece hayatını kurtarmışlardı. Şimdiki eylemi sırasında da, kendisi ayaktayken, dışarıdan bakıldığında hem bir Tatar çadırına benzemişti hem de kurdun alışmasını sağlamıştı keçe.

Öte yandan, metal üçgen bilinci ve başlangıcı temsil ediyordu (eylem, metal üçgenin üç kez çalmasıyla başlatılmıştı). Türbin sesi, teknoloji; el feneri, depolanmış enerji ve yön; eldivenler, her türlü eylemi yapabilen eller (hem el, hem pençe); borsa haberlerini yazan Wall Street gazetesi de Amerikan ekonomisinin acımasızlığı demekti. Beuys’u saymazsak, eylemin en önemli kahramanı olan kurt ise, çok eski zamanlarda Amarika’ya Orta Asya’dan yerlilerle birlikte gelerek bu topraklara yerleşen bir kurt cinsini temsil ediyordu. Kurt ayrıca Amerikan yerlileri (Kızılderililer) demekti.

Avrupa’dan gelen eli silahlı ‘beyaz adam’ hem Kızılderilileri hem de kurtları katletmişti. Kısaca, kurt ‘asıl Amerika’ydı Beuys’un gözünde. Gösteri sırasında eldivenlerini kurda vererek, simgesel olarak dostluk elini uzattı. Beş gün boyunca birbirlerini incitmediler; aynı mekânda yemek yediler, barış içinde yaşadılar. Bu süre içinde kurt zaman zaman Beuys’un keçesinde uyudu; buna karşılık, saman ve otlardan yapılmış kendi yuvasında Beuys’un uyumasına izin verdi (Bu arada, Wall Street gazetelerine -Amerikan rüyasına- bol bol işedi kurt).

Tıpkı Tatar ve Kızılderili kültüründe olduğu gibi, kurdun insanın anlayamayacağı kadar güçlü bir sezgisi, ruhu olduğuna inanıyordu sanatçı. Öyle ki, bir anlamda, kurt maddî dünya ile ruhlar alemi arasında bir köprüydü. Gerçi Beuys çocukluğundan beri hayvanlara düşkündü; daha o zamanlarda yakın çevresinde bulduğu tavşanlardan börtü böceğe kadar bir hayvanat bahçesi kurmuştu kendine. Kurda olan bu ilgisi Tatarlarla yaşadığı zamanlarda ilerlemiş, ruhsal bir boyuta ulaşmıştı. Özetle, o toprakların asıl sahibi olan bu ‘vahşi yaratık’, barışın ne olduğunu ‘beyaz adam’a bizzat göstermiş oldu. Beys’un ‘Amerika’yı Seviyorum, Amerika da Beni’ sözünün nedeni işte buydu.

Beş gün süren eylemin sonunda, sanatçı yine keçeye sarıldı, sedyeye yatırıldı ve aynı ambulansla havaalanına götürüldü. Uçağa binmek için keçeden çıkarıldı ama bu kez de gözlerini kapayarak Amerika’dan çıkıncaya kadar eylemini sürdürdü. Tabii, bu eylemi tıpkı diğerleri gibi fotoğraf ve film çekimleriyle belgelendi.

Dünden bugüne bakıldığında, hiç kuşkusuz Beuys’un ‘Amerika’yı Seviyorum, Amerika da Beni’ adlı gösterisi, sadece kendisinin değil, sanat tarihinin de en çarpıcı, öğretici, düşündürücü ve dolayısıyla en akılda kalıcı çalışmalarından biri olarak yer etti belleklerde. Onun bu çalışması vesilesiyle şu sonuçlar çıkarılabilir:

**\*** ‘Konuşma’larından ‘eylem’ ve ‘yerleştirme’lerine kadar, Beuys tüm yaptıklarına ‘heykel’ (‘toplumsal heykel’) demiştir. Ama onun sanatının bugün aynı zamanda ‘gösteri sanatı’, ‘fluksus’, ‘oluşum’, ‘eylem sanatı’ ya da ‘beden sanatı’ başlığı altında da değerlendirildiğini görüyoruz ki bu da önermiş olduğu “genişletilmiş sanat” kavramıyla uygunluk içindedir.

**\*** İzleyiciyle olan ilişkisi açısından, fluksus ve oluşumlar arasında, kendine özgü bir yerde duruyordu Beuys. Fluksus sanatçıları gibi o da sahnede, seyircinin karşısındaydı. Seyircinin müdahalesine yol açacak bir tavırdan uzak durma konusunda aralarında benzerlikler vardı. Ancak, fluksus sanatçıları seyirciden uzaktayken, Beuys bir yerleştirme içinde, tıpkı bir ‘şaman’ gibi seyircinin hemen önündeydi. Seyirciye çok yakın olması açısından, onun gösterileri zaman zaman oluşumlara benzetilmiştir. Oysa, bir oluşum esnasında seyircinin planlı ya da plansız katılımına ses çıkarılmaz, hattâ katılımı beklenirdi.

\* Beuys’un gösterileri, kendi bedenlerini bir sanat nesnesi ya da sanat alanı olarak öne süren Marina Abramoviç, Chris Burden ve Orlan gibi sanatçıların gösterilerinden de farklıdır. Adı geçen sanatçıların dikkat çekmek istedikleri şey öncelikle ‘beden’dir; bedense, bir ‘nesne’dir eni sonu. Ancak Beuys, kendi bedenini kullansa bile, ‘süreç’ ve ‘eylem’ üzerinde yoğunlaşmıştır. Topyekün toplumsal dönüşümün sağlanması, ‘toplumsal beden’in iyileştirilmesi, bilincin uyandırılması için bir ‘araç’tır onun bedeni. Bu açıdan, Beuys bir ‘beden sanatçısı’ değil, ‘eylem sanatçısı’dır.

**\*** Eylemleri, Orta Asya kabilelerindeki ‘şaman’ların gösterisine çok benzer. ‘Bilen’, ‘bilge’ ve ‘gaipten haber veren’ gibi anlamlara gelen şaman sözcüğünü Tatar Türklerinden aldığını belirtmiştir Beuys. Bu tip kültürlerde şaman, doktordur. Şaman, hastanın yerine geçer, onun için acı çeker; ruhlarla ilişkiye geçer. Genellikle konuşarak iyileştirir, psikoterapisttir; bir aracıdır. Şamanlar nasıl kendi kabilesinin dirliğinden, düzeninden sorumluysa, Beuys da başta yaşadığı toplum olmak üzere, tüm insanlığın ve doğanın dirlik ve düzeninden sorumlu tutmuştur kendini. Beuys’un işe kendinden başlaması, kendisini sanata bir malzeme yapması; bir anlamda ‘yaşamını sanat olarak kurması’ bu bağlamda değerlendirilmelidir. Ölümden döndüğü için, yaşamın ne kadar değerli olduğunu görmüş, yaşamı sanat aracılığıyla kutsamış, bize de bunu önermiştir.

**\*** ‘Temsil’ sorununa gelince: Beuys, gerek geleneksel gerekse modern temsil yöntemlerini aşmış; ancak, ‘temsil’den tümüyle vazgeçmemiştir. Daha açık söylersek, ‘Amerika’yı Seviyorum, Amerika da Beni’ adlı çalışmasında, ‘kurt’, taştan yontularak oluşturulan bir ‘kurt heykeli’ (yani bir ‘yanılsama’) değil, etiyle kanıyla gerçek bir kurttur. Kompozisyonu oluşturan diğer bütün elemanlar da gerçektir: Keçe keçedir, fener fenerdir, insan insandır, gazete gazetedir vs... Ancak, örneğin, kurt o gösteride yalnızca kurt değildir. Kendi maddi varlığının dışına taşan bir anlamdır o. Kafesin içinde insanların bizzat şahit olduğu o varlık, ‘beyaz adam’ tarafından soyları tükenme noktasına getirilmiş Amerika’nın asıl sahipleri olan (bir kurt cinsini ve Kızılderilileri) temsil etmektedir, simgelemektedir Beuys’un eyleminde. Yine, (baştan beri anlatıldığı üzere) sanatçının kendisi dahil, kafesin içindeki diğer nesneler, başka şeylerin temsilleridir. Bunu, sanatçının kendisi de belirtmiştir zaten.

**\*** Özetle, ‘öteki’ne üstten bakan safçı (ırkçı, pürist) bir sanat anlayışının dışına taşan; yaşam, sanat, iş, eğitim, eylem ve politikayı bir potada eriterek yeni bir varoluş yöntemi öneren biridir Beuys. Dünyayı değiştirmek ve iyileştirmek isteyenlerin soyundan gelen bu sanatçı, modern dönemde doğmuş olsa da postmodern döneme aittir.   
 

**Land Art**

**Land art, 1960’ların sonunda ABD’de ortaya çıkmış, 1970’lerde tüm batı ülkelerini etkilemiş avantgarde sanat türüdür. Çağdaş sanatın non–art veya anti-form hareketleri içinde yer alan Land art akımı hiçbir sanatsal *-izm* ile açıklanamaz.**

**Bu akım, doğanın geniş alanlarına insan müdahalesi olarak düşünülebilir. Taş, toprak ve birçok doğal malzemenin kullanılmasıyla gerçekleştirilen bu sanatta, çok çeşitli uygulama biçimleri vardır.**

**II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan yenilikçi sanat tavrı resim, heykel ve benzeri disiplinler arasındaki sınırları kaldırırken sınırsız malzemeyi barındıran çevreye yönelim başlamıştır.**

**Doğa sanatı niteliği altında toparlanmış sanatsal çalışmalar iki düşünce altında irdelenebilir. Birincisi, sanatsal malzeme ile doğaya uyumlu çalışma ve ikincisi doğadan sanata aktarma.**

**Doğaya uyumlu çalışmada ‘sanat doğa içindir’ düşüncesi ile birlikte sanatsal biçimlendirme yolu seçilmiştir.**

**Land-art aynı zamanda galericilik düzenine karşı oluşmuş bir akımdır. Land-art akımı içerisinde yer alan sanat eserleri zaman zaman galerilerde sergilenmiştir, ancak bu işlerin asla satışı yapılamamıştır.**

**Robert Smithson**

**New Jersey’de doğan ve çok iyi eğitim alan sanatçı jeoloji, endüstriyel artıklar ve bilim kurgu gibi alanlarda çalıştı. İlk olarak 1960’larda modüler birimleri ile çoğunlukla kristal yüzeyleri anımsatan minimalist çelik heykelleri ile dikkat çekmiştir.**

**Daha sonraki işlerinde heykelle alakalı olan oluşmaya karşı özellikle yere atma ve dökme gibi işlemlerin farkında olduğunu ortaya çıkarıyor. ‘Yavaş akış’ kavramını sürdürerek yerçekimi kuvvetine karşılık verir.**

**1970 Nisan’ınında Smithson, en ünlü yeryüzü eseri haline gelecek olan Spiral Jetty’i (Spiral Mendirek) Utah’taki büyük Tuz Gölü'nün kuzeydoğusundaki dondurucu kıyılarına inşa etti.**

**Micheal Heizer**

**Michael Heizer temiz kesim geometrik soyutlamalar yapmak peşindeydi. 1972’de Heizer 1800 dönümlük Nevada’da, Los Angeles’in yaklaşık yüz seksen mil kuzeyinde Garden Valley’i satın aldı.**

**Burada,masif toprak ve beton formlardan oluşan bir çeşit yeryüzü işleri şehri inşa etmeye başladı. İlk eleman ‘Complex One’ 1974’te tamamlandı ve bir mastabayı anlatıyordu.**

**Heizer'in Double Negative’i ve Smithson’un Spiral Jetty’si hiç şüphesiz, çağdaş sanatın daimi klasikleri haline gelerek, en etkileyici ve üzerinde en çok konuşulmuş erken dönem yeryüzü eserlerindendir.**

**Kinetik Sanat**

Hareket olaylarını inceleyen bilim dalıdır. 20. yy.’ da Amerika’ da doğmuş olan Op’art duran ya da hareket halinde bulunan objelerin retina ile algılanması olayı denemelerini konu edinen bir sanat türüdür. Optik deyimi hareket olayını da kapsamaktadır. Böylece kinetik-optik deyimi birbirine yakın anlamda kullanılmaktadır. Kinetik sanat büyük ölçüde optik özellik göstermektedir

PERFORMANS SANATI (Happening): 1960'lı yıllarda ortaya çıkan, izleyicinin önünde canlı olarak icra edilen bir sanat biçimidir. Performans sanatında sanatçı önceden belirlemiş olduğu bir kavramı topluluk önünde bir gösteri halinde uygular. Sahne ve gösteri sanatları ile ortak yönler taşımasına rağmen, dans, müzik, tiyatro, sirk, jimnastik gibi etkinliklerden farklı olarak görsel sanatların içinden çıkmış öncü bir akım olarak kabul edilir.

**KAVRAMSAL SANAT:** 1960'larda artık kendilerini alışılageldik [sanat] eseri biçiminde göstermeyen sanat eserleri için kullanılmaya başlanmıştır. *Fikir sanatı* olarak da geçer. Kavramsal sanatçılar, bir resim veya heykel yapmak üzere yola koyulup bu amaca yönelik fikirler üretmek yerine geleneksel gereçlerin ve biçimlerin ötesinde düşünüp fikirlerini uygun malzemeler ile ifade etme amacı güderler. Klasik anlamda resim veya heykel tarzı nesneler, ticari mal olmaya elverişli olduklarından sanatsal yaratı ve beğeninin dışında tutulur.

**Arte Povera** (Yoksul Sanat), İtalya'da 1967'den itibaren gelişmeye başlayan ve uluslararası bir çizgide seyreden modern sanat tarzı. Eleştirmen ve kuramcı Germano Celant'ın 1967 ve 68 yıllarında açtığı iki serigiyle başlattığı bu akım, anlamsal şifreleri yoksullaştırma, kültürü kilişelerden hatta tüm simgesel eklemelerden arındırma gerekliliğini savunmuştur.

Hard-Edge  
  
1950-1960 yıllan arasında ABD'de etkili olan Hard-Edge ilk kez 1958'de Kaliforniyalı eleştirmen Jules Langsner tarafından dile getirilmiştir. Daha sonra 1959'da Lavvrence Allovay bu terimi tek renkli ve belirgin, kesin çizgileri olan kompozisyonlar için kullanır. Hard-Edge yapıtlarında son derece titiz simetrili bir geometri görülür. Hareket Josef Albers'in öncülüğünde, Kari Benjamin, Lorser Feitelson, Frederick Hammersley, Al Held, Ellsworth Kelly, Alexander Liberman, John McLaughlin, Kenneth Noland, Ad Reinhardt, Leon Folk Smith, Frank Stella, Jack Younger-man tarafından yaygınlaşmıştır. Minimal Sanatın\* temel yapılarının habercisi olan Hard-Edge, Color-Field'la\* birçok benzerlik gösterir ve çoğu zaman bu iki hareketi birbirinden ayırmak zordur (Kenneth Noland gibi sanatçılar her iki akım içinde görülmektedir .

**Bad Painting (Kötü Resim)**  
  
"Bad Painting", Marcia Tucker'm Yeni New York Çağdaş Sanat Müzesî'nde düzenlediği bir serginin adıdır. Kötü (had) olmak isteyen bu resim kabalığı ve bayağıhyla ama aynı zamanda anlamlı oluşuyla ve az ya da çok belirtik içeriğiyle dikkat çeker. FigüratiP ve otobiyografiktir. Dönemin eleştirmenlerinin en çok beğendiği Kavramsal Sanat\* ve Minima-lizm\* gibi eğilimlere karşı tepki gösterir. Bad Painting, Funkoncesi\* ve Funk\* uzantısı içinde yer alır. 1970'li yıllarda ortaya çıkmış, 1980'lerde Avrupa ve Amerika'da etkili olan Figürasyon'a\* dönüş yolunun açılmasına katkıda bulunmuştur.  
Bu akımın önde gelen isimleri: James Al-bertson, Joan Brovvn, Robcrt Colescott, Cply, Charles Garabedian, Neil Jenney, Judith Lin-hares, Earl Staley.