Fluxus Hareketinde ‘Sanat ve Yaşam Birliği’

‘Unity of Art and Life’ in Fluxus Movement

Mehmet Susuz*

Abstract: From the past to the present day, art has developed a dynamic structure fed by socio-cultural processes. Situations such as wars, crises, migrations and industrialization made social changes and transformations inevitable. ‘Art’ was also affected by this process. Futurism, Dadaism and Surrealism, which nourished the art movements that emerged especially after the 1960s, included different codes in art, apart from the stereotypes of the art until that time. Fluxus has entered the process of building its theoretical foundations by feeding from the codes that these currents load onto art. Fluxus, which incorporates artists from many different cultures, has continuously expanded its scope with the works presented by the artists. Craig Saper used the term ‘Fluxus Laboratory’ for his Fluxus studies. This concept demonstrates the experimental feature of Fluxus. Fluxus artists make use of random processes in the natural flow of life in their work. In most of the works of Fluxus, the audience takes part in the formation process of the artwork. The audience, which was only the audience as an observer of art before the 20th century, was placed at the center of the formation process of Fluxus artwork thus the boundaries between art and society were removed. Fluxus takes an active stance by making use of the socio-cultural motivations that make up the dynamics of society. Wishing to be a part of the naturalness of life, Fluxus emphasizes on the "Unity of Art and Life" by removing the boundaries between art and life. 'Unity of Art and Life' stands among nine criteria of Dick Higgins and twelve Fluxus criteria of Ken Friedman. The aim of the research is to examine the performance works of John Cage and Fluxus artists Yoko Ono and Joseph Beuys, which have an important place in the emergence and development of the Fluxus movement, on the axis of the 'Unity Art and Life' criterion. In the Fluxus studies examined, the relational dimension between art and life has been tried to be revealed in the axis of socio-cultural motivations. In this research titled 'Unity of Art and Life in Fluxus Movement', scanning method was used in the process of obtaining written and visual data that will contribute to the integrity of the subject. The data obtained for the problem sentence of the research were evaluated in a way to form an integrity.

Structured Abstract: Considering the beginning of the art and its current situation; it is seen that art, artist and artwork are in a dynamic structure in this process. It can be said that the origin of the painting art dates back to the periods before Christ, and is based on drawings on the cave walls and stones. Today, although the point of whether these drawings are works of art or not is the subject of discussion, it can be seen that the drawings on the cave walls are similar in the context of formality with the works produced in the axis of

* Dr. Öğr. Üyesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
Asst. Prof. Dr. Necmettin Erbakan University, Faculty of Fine Arts, Department of Painting
ORCID 0000-0002-6318-5036
mehmetsusuz@yahoo.com.tr

Cite as/ Atıf: Susuz, M. (2020). Fluxus hareketinde ‘sanat ve yaşam birliği’, *Turkish Studies*, 15(2), 1325-1341.
<https://dx.doi.org/10.29228/TurkishStudies.42178>

Received/Geliş: 16 March/Mart 2020

Accepted/Kabul: 25 April/Nisan 2020

Copyright © MDE, Turkey

Checked by plagiarism software

Published/Yayın: 30 April/Nisan 2020

CC BY-NC 4.0

painting. However, the difference between the drawings on the cave walls and the ontological structures of the works produced in the following period should not be ignored. All art movements that have emerged from the beginning to the present have been fed by the socio-cultural motivations of the society in which they live.

Specially the beginning of leading art movements after 1910s is a reaction to the familiar forms of art. The ready-made objects of Marcel Duchamp allowed the objects that are part of the daily life beyond the transfer of the subject between art and life to be evaluated as art objects. This situation can be considered as an effort to remove the distance between society and art by bringing art and life closer. Marcel Duchamp has taken ready-made objects which are used in the real world and are a part of the daily life and produced for different purposes as they are, and has evaluated them from the status of art objects. These works of Duchamp have influenced the subsequent art movements and paved the way for the emergence of different artistic motivations.

Pop Art's incorporation of the images that are part of life into its art, which emerged after the 1950s, can be estimated in the context of the relationship between art and life. However, Pop Art artists have reflected a consumption object used in daily life sometimes with their collage technique and sometimes with their sculptural form. Although Pop Art aims to eliminate the gap between upper culture and subculture, the sale of its works at high prices could not save art from being a commercial commodity in the monopoly of the elite layer. Perhaps the most important feature that distinguishes Fluxus from Pop Art is that it objects the transformation of art into a commercial commodity. For Fluxus, art is that it does not turn into an object of commercial value that is bought and sold and has no purpose such as permanence. Fluxus emphasizes time / process. The aim is to emphasize the intellectual dimension of the works, not the material dimension. Another point that distinguishes Fluxus from Pop Art is that it includes the whole of the daily life (object, space, socio-cultural phenomena, viewers, etc.) beyond the use of objects that are part of the daily life.

As it is known, the artist creates the works he creates with the data he obtained from his life. In a sense, it can be said that the phenomenon that nurtures the process of the creation of the work of art develops in the axis of socio-cultural motivations. Just as the murals shown as the beginning of the art of painting give us information about the life of that period, the effects of the life of the period can be seen in the works of art produced in the following process. However, these effects have been in the form of transferring the images created by the artist through his observations to the surface. These images have come to life in the works, sometimes similar to the images that exist in the real world, and sometimes formalistically abstracted form by breaking their ties with reality. The idea that art is an integral part of life by destroying the boundaries between art and life makes Fluxus different from previous art formations. An activity in everyday life (dance, concert, cleaning, play, etc.) can appear as Fluxus performance. Perhaps the most important feature that makes the Fluxus movement effective is the inclusion of people who are pushed out of the art into the formation process of the work of art. This situation has placed an important mission for the individuals included in the art to unite art and life.

Findings and Conclusion

In this part of the research, performance studies of John Cage who is an inspiration for the formation process of the Fluxus movement with their experimental musical studies, and Yoko Ono and Joseph Beuys who have an important place among the artists of the Fluxus movement have been examined on the axis of the 'Unity of Art and Life' criterion.

It can be said that John Cage's 4'33" (photograph 1) study has experimental features. Although the audience had expected for the performance of familiar concerts from the pianist at the head of the piano standing before them, it was surprising for the audience that the pianist opened and closed the cover of the piano at certain intervals after sitting at the head of the piano and sat at the piano in quit for 4 minutes and 33 seconds. The sounds that contain all the reactions of the audience, whose expectations were not met within a period of 4 minutes and 33 seconds, constitute the whole study. The reactionary voices of the audience were no different from the voices in their daily lives. Cage created a piece with the donnees he obtained by leaving the trilogy of 'sound, silence and time (process)', which is a part of life, to the naturalness of the moment. The work named "4'33", which is a combination of random sounds, can be shown as an important work in terms of revealing the association of art and everyday life. With this work, Cage may have pointed out that people can play an active role in the formation of a composition without having any musical knowledge.

Ono's performance called 'The Cut Piece' (photograph 2) has accomplished its goals by not only artist-oriented but also by including the audience. This work emphasizes the unity of art and life by encouraging to

think over “art and life relationship” within the framework of the concepts such as life, death, violence, compassion, culture, gender, identity / deidentification, multiculturalism, feminism, war, peace, etc. The result of this study, in which random processes emerged, has determined that the audience's intellectual motivations turned into action. Yoko Ono's performance that she put the scissors on the floor and asked the audience to cut her dress can be seen as the starting point of turning her experimental performance into action. However, as the starting point of the theoretical foundations of performance, the negative processes experienced by the artist in her childhood and youth can be shown. In the study, Ono followed an experimental process to reveal the attitudes and behaviors of people from different cultures across their immobile vulnerable body. ‘The Cut Piece’ can be said to explain the situation of vulnerable women who are exposed to violence and this creates an empathy field for individuals or societies involved in the formation process of violence.

In the performance of Beuys (photograph 3), he brings criticism on the point art has come is not perceived by the society sufficiently. It may be thought that Beuys' performance in an exhibition hall free of viewers contrast with Fluxus' idea of removing the boundaries between art and society. But the artist did not exclude the audience completely from the process. He observed the reaction of the audience by offering them the opportunity to watch the performance from outside the gallery. In this study, it can be said that Beuys emphasizes that the educational strategies in the perception of art are insufficient and that it is necessary to include the spiritual processes in the art motivation. Beuys has placed metaphorical meanings on some living and inanimate signs that he used in his works. Rabbit is one of these signs. Perhaps the artist tried to emphasize the importance of the concepts of ‘mind’ and ‘energy’ in revealing creative motivations. Therefore, Beuys can be said to have given metaphoric structure to the rabbit sign by coding the concepts of ‘mind’ and ‘energy’. Beuys' belief that the rabbit still has the power of perception and can communicate with it, even though it is dead, reveals the unity of art and life in this work.

The traces of Futurism, Dadaism and Surrealism are often seen on the theoretical foundations of most of the art movements that emerged after 1950. In particular, Dadaism has placed different codes in art apart from the traditional ones. Dadaism, which reverses the form and content of the well-known artistic forms, has identified objects that are part of everyday life with an artist-oriented re-presentation strategy. The effects of these breaks in art in the early 20th century paved the way for “the change and transformation of art” in the following period. Every art movement has fed from one or more resources. It can be said that most of the art movements that occurred since the mid-20th century gained an “actional” character by feeding on the destructive effects of World Wars on various socio-cultural processes of the society. This period started a ‘chaos’ environment in which the structure of art was questioned by putting forward the ‘end of art’ theses. As it is known, every period of art carries the traces of the culture in which it lived. Therefore, it would not be wrong to talk about the interaction of art works and life at this point. However, in the process from the beginning to the present, both the physical structure and the conceptual aspect of art has carried the relationship between art and life beyond its familiar structure. Art, which is an area where events and objects, which are part of daily life, are reflected as images created on the axis of the artist, has passed to a different process with Dadaism. The fact that objects produced for various purposes are abstracted from their common use purposes and re-presented with different coding has brought a different dimension to the relationship between the object and art. Fluxus, unlike Dadaism, used the objects as it was without changing the nature of the object in everyday life. This aspect of Fluxus indicates “the unity of art and life”. Fluxus can be expressed as an art movement that creates itself by feeding from the tissues of life. Some Fluxus artists have taken the art of an eclectic structure with everyday life by taking advantage of the potential of products that have become a part of everyday life, such as video and television, which emerged with the development of technology. Fluxus emphasizes that people who do not have art knowledge can also take an active role in this process with their creative potential. Just like John Cage's *4'33"* or Yoko Ono's work *The Cut Piece*.

The intellectual dimension of Fluxus is at the forefront. Fluxus, which incorporates conceptual art codes, offers the audience, who left out of the art, the opportunity to act in the field of art, by centering the audience in the process of experiencing the emerging works. Fluxus creates a space where both artists and audiences (audiences) can apply their creative motivations. Philosophical thoughts are at the core of Fluxus studies. Just like in conceptual art the idea takes over form. The objects and images used in the works have the potential of a tool for the transfer of ideas.

Fluxus, makes them a part of art without breaking off the living and inanimate signs that are part of everyday life from their natural motivation in everyday life. In a way, it integrates the natural flow of life with

art. The interaction of 'Unity of Art and Life in Fluxus Movement', which is the main problem of the research, emphasizes this process. The same situation is acceptable for the studies of John Cage, Yoko Ono and Joseph Beuys, which are studied as an example. A study called "4'33", which included all the reactive processes that occurred after the "pianist and piano" indicators in John Cage's performance did not meet the expectations of the audience. The involuntary attitudes and behaviors of the audience in the performance process are the same as their usual behavior in daily life. This is where the 'unity of art and life' intersects. In Yoko Ono's work, The Cut Piece, dress, scissors, artist body and audience indicators have been used. It can be said that socio-cultural motivations shape the interaction process of these indicators. In Joseph Beuys' How to Explain Pictures to a Dead Hare; honey, a dead rabbit, artist body, pictures hanging on the wall, etc. indicators have been used. In particular, the artist's effort to communicate with a dead rabbit he held about the content of the paintings hanging on the wall has formed the work.

Unlimited materials and topics have opened up a wide range of creativity to Fluxus artists, making it inevitable to interact with different disciplines. In performance studies by Fluxus artists, it is possible to see instant random processes. Even if the same performance is performed in a different environment, it is inevitable that different experiences emerge as a result of the audience-artist interaction. This is also one of the important features of Fluxus. The performance is displayed in a venue and ends there. The source of Fluxus 'unity of art and life' is the natural continuity and randomness of life. As a result, Fluxus emphasizes that art and life cannot be considered separate and contain similar codes.

In this study, 'unity of art and life' of Fluxus has been tried to be explained through the examples discussed. In this context, researches on other criteria affecting the formation processes of Fluxus works is considered important in terms of perceiving the sociological structure of this art movement.

Keywords: Art, Fluxus Movement, Object, Unity of Art and Life, Performance.

Öz: Sanat, başlangıcından günümüze kadar sosyo-kültürel süreçlerden beslenerek dinamik bir yapı ortaya koymuştur. 20. yüzyıldan itibaren yaşanan savaşlar, krizler, göçler, sanayileşme, vb. durumlar toplumsal değişim ve dönüşümleri kaçınılmaz kılmıştır. 'Sanat' da bu süreçten etkilenmiştir. Özellikle 1960 sonrası ortaya çıkan sanat hareketlerini besleyen Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizm, sanatın o zamana kadar ki kalıplaşmış kodları dışında farklı kodları sanata dahil etmiştir. Fluxus, bu akımların sanata yüklediği kodlardan beslenerek kuramsal temellerini inşaa sürecine girmiştir. Çok sayıda farklı kültürden sanatçıyı bünyesine katan Fluxus, sanatçıların ortaya koyduğu çalışmalarla kapsam alanını sürekli genişletmiştir. Craig Saper, Fluxus çalışmaları için '*Fluxus Laboratuvarı*' ifadesini kullanmıştır. Bu ifade, Fluxus'un deneysellik özelliğini ortaya koymaktadır. Fluxus sanatçıları çalışmalarında hayatın doğal akışındaki rastlantısal süreçlerden beslenirler. Fluxus, çalışmalarının birçoğunda seyirciler sanat eserinin oluşum sürecinde yer alır. 20. yüzyıl öncesinde sanatın sadece izleyicisi olan kitle, Fluxus'ta sanatın oluşum sürecinin merkezine yerleştirilerek, toplum ile sanat arasındaki sınırlar ortadan kaldırılmıştır. Fluxus, toplumun dinamiklerini oluşturan sosyo-kültürel motivasyonlardan beslenerek eylemsel bir duruş sergiler. Yaşamın doğallığının bir parçası olmak isteyen Fluxus, sanat ve yaşam arasındaki sınırları kaldırarak 'Sanat ve Yaşam Birliği'ne vurgu yapar. '*Sanat ve Yaşam Birliği*', Dick Higgins'in dokuz ve Ken Friedman'ın on iki Fluxus kriteri arasında yer alır. Araştırmanın amacı, Fluxus hareketinin ortaya çıkışında ve gelişiminde önemli bir yere sahip olan John Cage ile Fluxus sanatçılarından Yoko Ono ve Joseph Beuys'un birer performans çalışmasını '*Sanat ve Yaşam Birliği*' kriteri ekseninde incelemektir. İncelenen Fluxus çalışmalarında, sanat ve yaşam arasındaki ilişkisel boyut sosyo-kültürel motivasyonlar ekseninde ortaya konulmaya çalışılmıştır. '*Fluxus Hareketinde Sanat ve Yaşam Birliği*' başlıklı bu çalışmada, konu bütünlüğüne katkı sağlayacak yazılı ve görsel verilerin elde edilme sürecinde tarama yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın problem cümlesine yönelik ulaşılan veriler bir bütünlük oluşturacak şekilde değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Fluxus Hareketi, Nesne, Sanat ve Yaşam Birliği, Performans.

Giriş

Sanatın başlangıcı ve günümüzdeki durumu göz önünde bulundurulduğunda; sanatın, sanatçının ve sanat eserinin bu süreçte dinamik bir yapı içerisinde olduğu görülmektedir. Resim sanatının kökeninin milattan önceki dönemlere kadar uzandığı, özellikle mağara duvarlarındaki ve

taşların üzerindeki çizimlere dayandırıldığı söylenebilir. Günümüzde de bu çizimlerin sanat eseri olup olmadığı noktası tartışma konusu olsa da mağara duvarlarındaki çizimlerin, sonraki süreçlerde resim sanatı ekseninde üretilen eserler ile biçimsellik bağlamında benzerlik gösterdiği görülmektedir. Fakat, mağara duvarlarındaki çizimler ile sonrasında üretilen eserlerinin ontolojik yapıları arasındaki farkın göz ardı edilmemesi gerekir. Başlangıcından günümüze kadar ki dönemde ortaya çıkan sanat akımları ve sanat hareketleri, içinde yaşanan toplumun sosyo-kültürel motivasyonlarından beslenmişlerdir.

20. yüzyıl, sanat ve toplum arasındaki sınırların giderek kalkmasına ve sanatın yaşamla iç içe geçmesine zemin hazırlamıştır. Bu gerekçe, bilindik sanatsal formlara karşı 1950’lerden sonra ortaya çıkan sanat hareketlerinin beslendiği kaynaklardan biri olmuştur. Fluxus hareketinin merkezinde de ‘sanat ve yaşam etkileşimi’ ön plandadır. “*Fluxus Hareketinde ‘Sanat ve Yaşam Birliği’*” başlıklı araştırmada öncelikle Fluxus kavramına değinmek faydalı olacaktır.

“Latince ‘akış’ anlamına gelen Fluxus günlük yaşamın sanata dahil olmasını hedefler” (Farthing, 2013: 512). “Fluxus sanatçıları, şenlikler, olaylar, gösteriler, yayınlar ve filmlerden oluşan çalışmalarıyla sanata alternatif bir yaklaşımın savunucuları olmuştur” (Atakan, 2008: 66). Fluxus fikrinin ortaya çıkışı 1962’den çok öncelere dayanır. Fluxus, Heraclitus felsefesinde ve aynı nehrin iki kez geçilemeyeceği fikrinde görülür. 14. yüzyılda Zen metinlerinde ve 1800’lerin sonlarında şekillenmeye başlayan bilim paradigmalarında Fluxus fikrine rastlanır. Fluxus fikri, Fluxus adı verilen belirli bir grup insandan çok önce var olsa da grup Fluxism’e, Fluxus etiketi altında yaratan, yayınlayan, sergileyen ve sahne alan deneysel sanatçıların, mimarların, bestecilerin ve tasarımcıların çalışmaları yoluyla somut bir şekil vermiştir. Fluxus grubunun ortaya çıkış tarihi 1962’dir. Avrupa, Japonya ve ABD’deki bazı sanatçıların çalışmalarında fiktisel benzerlikler vardır. Litvanyalı mimar ve tasarımcı George Maciunas, çalışmalarını bir galeride ve Fluxus adlı bir dergi aracılığıyla sunmak istese de başarılı olamamıştır. 1962’de Almanya’nın Wiesbaden kentinde, çalışmaları dergide yayınlanması planlanan sanatçı ve bestecilerin çalışmalarının yer aldığı dergiyi yayınlamak için para toplamak amacıyla planlanan festivale ‘Fluxus Festivali’ adı verilmiştir (Friedman, 1998b: 237-243). Düsseldorf’taki festival (1963), Düsseldorf Sanat Akademisi üyesi olan Joseph Beuys ve Fluxus Grubunun organizatörlerinden George Maciunas tarafından ortaklaşa düzenlenmiştir. Fluxus tarihinde sıkça olduğu gibi sanatçılar, sanatsal yenilikleri deneysel çalışmalar ile performansla dayalı ortaya koymayı amaçladılar. “Avrupadaki Fluxus festivallerinin neredeyse tümünde Fluxus performansları iki faktör etrafında şekillendi: birincisi, çoğu performansta sunulan Fluxus işlerinin çeşitli kaynaklarının gelişimi; ikincisi, özellikle hangi işlerin ekleneceğini etkileyen işlerin yer aldığı performans örnekleri”. Fluxus çalışmasının doğası, faaliyetlerinde var olan bir dönüşüm ve eğitim sürecinin bir parçasıydı (Smith, 1998: 5-18). Fluxus’un, üç kıtaya yayılan onlarca milletten kadınların ve erkeklerin yer aldığı geniş kapsamlı bir oluşum olması ve aynı zamanda kadın sanatçıların güçlü varlığı, onu diğer sanat oluşumlarından farklı kılan iki özelliğini ortaya koyar. Fluxus içinde yer alan kadın sanatçılar; “Alison Knowles, Yoko Ono, Carolee Schneemann, Mieko Shiomi, Takako Saito, Shigeo Kubota, Alice Hutchins, Nye Farrabas, Kate Millett, Carla Liss, Alice Hutchins, Charlotte Moorman ve diğerleri Fluxus’ta önemli roller oynadı”. Fluxus’a önemli katkılar sağlayan kadın sanatçılar, daha önce hiçbir sanat grubunda olmadığı kadar Fluxus’ta sanatın merkezinde konumlandılar (Friedman, 2012: 375).

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 Okulunda deneysel besteci John Cage tarafından 1957-59 yıllarında sunulan müzikal kompozisyon sınıfıydı (Higgins, 2002: 1). 1961’de George Maciunas, “...o sıralarda New York’tan Nam June Paik, Yoko Ono, Dick Higgins, Alison Knowles, Emmert Williams, Ben Peterson, La Monte Young’un, Almanyadan Joseph Beuys, Wolf Vostell ve başkalarının da içinde bulunduğu, ...bir grup sanatçıya ‘Fluxus’ adını verir” (Fineberg, 2014: 218). Smith’e göre 1961-

1978 yıllarına bakıldığında Fluxus grup faaliyetleri, Fluxus başlığıyla farklı zamanlarda ve değişen sanatçılarla gerçekleştirilmiştir. Fluxus'un başlangıcı ile geldiği nokta arasında fark bulunur. Bu bağlamda Fluxus, üç dönemde ele alınabilir. Birinci dönem, ilk Fluxus dönemi (festivaller dönemi) 1961'den 1964'e kadar olan performans etkinliklerini kapsar. İkinci dönem, 1964'ten 1970'e kadar ki faaliyetlerde performanslardan ziyade yayınlara ve Fluxus eserlerinin üretimine daha fazla odaklanılmıştır. Üçüncü dönem ise 1970'ten 1978'e kadar ki yılları kapsayan geç Fluxus performansları dönemidir. Nasıl görüldüğüne bakılmaksızın eserlerin farklı yapıları ön planda tutulduğunda Fluxus hareketinin tüm dönemleri; sanat, kültür ve yaşam olgularını merkeze yerleştiren bir anlayış sergiler (Smith, 2002: 3-4). Fluxus çalışmalarında görülen değişim ve dönüşümün temelinde, bu sanat hareketinin sanatçıya tanıdığı gerek malzeme gerekse düşünsel serbestliğin yattığı söylenebilir. Bilindiği üzere bir sanat eserinin üretim sürecinde sosyo-kültürel yapı önem arz eder. Farklı ülkelerden birçok sanatçının Fluxus hareketinin içerisinde yer alması, birçok farklı kültürel dokunun eserlere yansımaya ve Fluxus hareketinin kapsam alanının genişlemesine katkı sağlamıştır.

Ken Friedman, Dick Higgins'in 1981 yılında Fluxus'un yapısını oluşturan dokuz kriteri ortaya koyduğunu, kendisinin ise bu kriterleri on iki'ye çıkarttığını ifade eder. Friedman bu durumu; "Fikirlerimin Dick'inkilerle aynı olduğunu hissediyorum ancak hayati önem taşıdığını düşündüğüm anlamların nüansları için bazı terimleri daha kesin olarak hesaba katmak için değiştirdim" şeklinde açıklamıştır (Friedman, 1998b: 244). Fluxus'un yapısının algılanabilmesinde, Ken Friedman'ın on iki Fluxus kriteri¹ önem taşımaktadır:

- 1- Küresellik
- 2- Sanat ve Yaşam Birliği
- 3- İntermedia
- 4- Deneyselcilik
- 5- Şans
- 6- Oyunsallık
- 7- Sadelik
- 8- İmalılık/Kapsayıcılık
- 9- Örneklendirmecilik
- 10- Özgüllük
- 11- Zamanda Varoluş
- 12- Müzikalite (Friedman, 1998b: 244).

Bu araştırmada, Fluxus'un yapısını oluşturan kriterler arasında yer alan 'Sanat ve Yaşam Birliği' kriterinin Fluxus çalışmalarındaki yansımaları, ele alınan örnek eserler üzerinden ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Fakat, Fluxus hareketinden önceki süreçte sanat ve yaşam arasındaki ilişkisel boyuta değinmek, araştırmanın amacının gerçekleştirilmesi noktasında faydalı olacaktır.

Barrett'a göre, "Her türlü sanat kısmen içinde doğduğu dünya hakkındadır" (Barrett, 2014: 156). Dolayısıyla sanat olgusunun var olduğu her dönemde, içinde bulunduğu sosyo-kültürel yapıdan beslendiği söylenebilir. Günümüze kadar üretilen sanat eserlerine bakıldığında, sanat ve yaşam ilişkisi sanatçı estetiğiyle farklı biçimsel formlarda karşımıza çıkmıştır. Fakat bu eserlerde, gerçek dünyada yer alan nesnelerin sanatçı estetiğiyle herhangi bir yüzeye yansıtılmasının yanında, bu nesnelerin olduğu gibi eserlerde kullanımı da söz konusudur.

Özellikle 1910'lardaki öncü sanat hareketlerinin, sanatın bilindik yapısına karşı bir tepki niteliği taşıdığı söylenebilir. Marcel Duchamp'ın hazır nesneleri, sanat ile yaşam arasındaki konu transferinin ötesinde gündelik yaşamın bir parçası olan nesnelerin sanat nesnesi statüsünde

¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Ken Friedman. (1998b). Fluxus and Company. The Fluxus Reader. 1. Baskının içinde (237-253). K. Friedman (Ed.). Great Britain: Academy Editions. s.244-251.

değerlendirilmesine imkân tanımıştır. Bu durum, toplum ile sanatı, sanat ile hayatı birbirine yaklaştırarak aradaki mesafeyi kaldırmaya yönelik bir çaba olarak değerlendirilebilir. Duchamp, gerçek dünyada kullanılan, farklı amaç için seri şekilde üretilen gündelik yaşamın bir parçası olan hazır nesneleri olduğu gibi alıp sanat nesnesi statüsünden değerlendirmiştir. Duchamp’ın bu çalışmaları, sonrasındaki sanat hareketlerini etkileyerek farklı sanatsal motivasyonların ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır. Fluxus, bu sanat hareketleri arasında yer alır. Bu bağlamda, Fluxus hareketinin oluşumuna etki eden süreçlere² değinmek gerekmektedir.

Fluxus’un Kuramsal Temelleri

Germaner’e göre, günümüze kadar etkisini hissettiren Fluxus bir akımdan ziyade bir anlayıştır (Germaner, 1997: 59). Fluxus’un farklı disiplinlerle olan etkileşimi onu bir sanat tarihi meselesinin ötesine taşır. Edebiyat, müzik, dans, tipografi, mimarlık, sosyal yapı, matematik, politika... vb. olgular Fluxus’un oluşum sürecinde etken konumdadır. Fluxus, toplumu ve hayatı görmenin eylem ve yaşam aktivitesi yaratmanın bir yoludur (Friedman, 1998a: IX). Saper, Fluxus çalışmaları için ‘Fluxus Laboratuvarı’ kavramını kullanmıştır. Bu kavram, deneysel süreçlerden geçerek, deneme yanılma yöntemlerini uygulayıp, başarısızlıklarla sonuçlanan uygulamaların da içinde yer aldığı aktivitelere vurgu yapar (Saper, 1998: 139). Fluxus hareketinde yaşamın doğal akışındaki süreçler önemlidir. Bu süreçler, Saper’in ifade ettiği ‘deneme yanılma yöntemlerini’ içinde barındırarak, sanat eserlerinin oluşum süreçlerine rastlantısal durumları dahil eder.

“20. yüzyıl içerisinde Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizm akımlarının “devrimci sanat” düşüncesinden hareketle sistemleşmeleri, Dada ve Sürrealizm arasındaki konumu unutulmaksızın, ama onların dışında farklı bir değer olarak ele alınan Marcel Duchamp’ın varlığı ve etkileri ile yine deneysel kompozitör John Cage; Fluxus’a doğru izlenebilecek çeşitli biçimsel ve anlamsal yapılaşmaların “pre-fluxus” olarak adlandırılabilir zamandizinselliğini (kronolojisini) oluşturmaktadır” (Arapoğlu, 2009: 1-2).

Fütürizm, 1909 yılında İtalyan şair ve oyun yazarı Filippo Tommaso Marinetti tarafından yazılan bir bildiriyle adını duyurdu. Teknolojik gelişmeler neticesinde ortaya çıkan mekanik güçlerin biçimlendirdiği dünyada, makinelerin sağladığı dinamizm ve hız Fütürizmin çıkış noktası oldu. Marinetti, “...geçmişin kutsal kalıntılarının saklandığı yerler saydığı kitaplıkları ve müzeleri yıkacağına dair söz veriyordu”. Marinetti ve diğer fütürist şairler, eserlerini tiyatro ve benzeri salonlarda sergilediler. Bu mekanlarda eserlerini sergileyen, “Gelenekçi besteciler, gürültü makinelerinin çıkardığı seslerden oluşan yeni bir müzik türüyle dinleyicileri irkiltmeyi denediler”. İzleyicilerin alışkın olmadıkları bu tür çalışmalar, “...değişik ve deneyci nitelikteydi” (Lynton, 2009: 87-88). Dada’nın modernizme tepkisinin altında, sanatın metalaşması, elit tabakanın tekelinde olan kitleyi dışlaması gibi gerekçeler yatıyordu. Bu durum Fluxus için de geçerlidir (Kahraman, 2005: 167). Bu ifadeler ışığında, özellikle Dada’nın bilindik sanat kalıplarına karşı göstermiş olduğu reaksiyonun Fluxus hareketinin kuramsal temellerinin oluşum sürecinde etkili olduğu söylenebilir.

“Fluxus sanatçıları, tesadüf ve doğaçlama gibi dadaist stratejileri benimserler” (Farthing, 2013: 513). Dada gibi Fluxus da coğrafi olarak dağınık uluslararası sanat kültürlerinin alt grupları arasında bir arayüz görevi görmüştür. Agresif sanat karşıtı yapıları olmasına rağmen hem Dada kolektifi hem de neo-Dadacılar, alternatif sanat kültürleri olarak kendilerini kimliklendirmişlerdir (Milman, 1998: 156). Higgins, Fluxus’un Dada gibi görüldüğünü, ‘Dada’nın popüler imajı gibi’ izlenim bıraktığını ve emsallerini reddeden olumsuz bir eğilim olduğunu belirtir (Higgins, 1998: 219). “...Fluxus, özellikle bünyesinde taşıdığı neo-Dadaist tavırla birlikte sanatın ticarileşmesi gibi, piyasa olgusu gibi, yüksek modernizmin dışlayıcılığı gibi kavramlara kökten karşı çıkıyor, onlara

² Fluxus hareketi, sosyo-kültürel süreçlerden beslenerek var olmuştur. Ayrıntılı bilgi için bkz. Fırat Arapoğlu (2009). Sosyal Süreçleriyle Fluxus ve Ötesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. T.C. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı.

karşı yeni bir tutumun yükseltilmesi gerektiğini savunuyordu” (Kahraman, 2005: 167). “Fluxus çalışmaları bilhassa sanat ve hayat arasındaki ayrımları bulanıklaştırma şekliyle Allan Kaprow’un Happening’leriyle benzerlikler taşıyordu. Fluxus akımı böyle yaparak sanatı estetik düşünme nesnesinden siyasal eyleme dönüştürmüştür” (Shane, 2015: 80). 20. yüzyılın ilk çeyreğinde sanatta ortaya çıkan Dadaist paradigmlar, kendinden önceki sanatın genetik yapısını tahrip etmiştir. Bu noktada, Dada hareketinin kendinden önceki sanatın yapısına verdiği hasarın yanında sonraki süreçte sanatın yeniden biçimlendirilmesinde aktif rol alacak sanat hareketlerinin beslendikleri kaynak konumunda olması dikkate değerdir. Fluxus da bu hareketler arasında yer alır.

Fluxus’ta ‘Sanat ve Yaşam Birliği’

Fluxus için ‘sanat ve yaşam birliği’ merkezi bir konumdadır. Sanat ile yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldırmak, Fluxus’un en önemli amaçları arasındadır. ‘Sanat ile yaşam arasındaki sınırların ortadan kaldırılması’ söylemi Pop Art ve Happening için daha mantıklı görünüyordu. Fluxus’un kurucuları arasında yer alan sanatçılar, sanat ile yaşam arasında bir ikilik olarak ifade edilen noktaların çözülmesine yönelik çaba sarf ettiler. Günümüzde sanatın geldiği noktaya baktığımızda ve Fluxus’un bu sürece yaptığı katkıyı göz önünde bulundurduğumuzda, aslında sanat ve yaşam arasında var olduğu düşünülen sınırların hiç olmadığı görülmektedir. (Friedman, 1998b: 247). 1950’lerden sonra ortaya çıkan Pop Art’ın yaşamın bir parçası olan imgeleri sanatına eklememesi, sanat-yaşam ilişkisi bağlamında değerlendirilebilir. Fakat Pop Art sanatçıları, bazen gündelik yaşamda kullanılan bir tüketim nesnesini kolaj tekniğiyle bazen de heykel formuyla çalışmalarına yansıtmışlardır. Pop Art, her ne kadar üst kültür ile alt kültür arasındaki uçurumu ortadan kaldırmayı amaçlasa da ortaya koyduğu eserlerin yüksek fiyatlarla satılması, sanatı elit tabakanın tekelinde ticari bir meta olmaktan kurtaramadı. Sanatın alınıp satılan ticari değeri olan bir nesneye dönüşmesine karşı olan Fluxus, zamana/sürece vurgu yapar. Bu sanat hareketinde amaç, eserlerin maddi boyutunu değil fikirselle boyutunu ön plana çıkartmaktır. Fluxus’u Pop Art’tan ayıran önemli noktalardan biri, gündelik yaşama ait nesnelerin kullanımının ötesinde, gündelik yaşamın bütünü (nesne, mekân, sosyo-kültürel olgular, izleyiciler, vb.) sürece dâhil etmesidir.

Higgins’e göre Cage ve Duchamp, Fluxus sanatçıları tarafından çok beğenildi. Özellikle Duchamp, çalışmalarında kullandığı gündelik yaşamın bir parçası olan nesneler ile ‘sanat ve yaşamın iç içe geçmesini’ sağlamıştır. Higgins, ‘sanat ve yaşam birlikteliğinin’ Duchamp’ın ve Fluxus sanatçılarının çalışmalarındaki yansımaları şu şekilde ifade eder: Duchamp, gündelik yaşamın bir parçası olan pisuar nesnesini sanat eseri olarak sunmuştur. Bu nesne gündelik yaşamın sıradan bir nesnesidir. Fluxus’ta da benzer bir durum söz konusudur. Fluxus’un, “...günlük hayattan çok sıradan bir olayı alıp, performans gösterisiyle bir sahnede sergileyip, bu konsepti sanat olarak çerçevelemesi...” bakımından, Dada ile ‘yaşam-sanat’ olgularının sanat ekseninde karakterize edilmesinde benzerlikler görülür (Higgins, 1998: 221). “Fluxus’un sanattan çok hayatı değiştirmek yönündeki ideali, birçok sanatçının doğrudan hayatın kendisine, gündelik yaşamın yansıttıklarına odaklanmasına...” sebep olmuştur (Antmen, 2014: 206). Keser’e göre Fluxus hareketi, Zen Budist ve dadaist ekseninde gelişerek, bir sanat eseri üretmek yerine, sanatı yaşam ile kaynaştırmayı amaçlamıştır (Keser, 2009: 131). ‘Sanat ve Yaşam Birliği’, Dick Higgins’in dokuz Ken Friedman’ın on iki Fluxus kriteri arasında yer alır. Fluxus sanatçıları, ortaya koydukları çalışmalar ile sanat ve yaşamın birbirinden ayrı düşünülmemeyeceğini, sanat ve yaşam arasındaki sınırların kaldırılması gerektiğini savunmuşlardır.

Bilindiği üzere sanatçı, ortaya koyduğu eserleri yaşantısından elde ettiği verilerle oluşturur. Bir bakıma, sanat eserinin oluşum sürecini besleyen olgunun sosyo-kültürel motivasyonlar ekseninde geliştiği söylenebilir. Nasıl ki, resim sanatının başlangıcı olarak gösterilen duvar resimleri, o dönemin yaşantısı hakkında bize bilgi veriyorsa, aynı şekilde sonraki süreçte üretilen sanat eserlerinde de dönemin yaşantısının etkileri görülür. Fakat bu etkiler, sanatçının gözlemleriyle zihninde oluşturduğu imgelerin yüzeye aktarılması şeklinde olmuştur. Bu imgeler, bazen gerçek

dünyada var olan görüntülerin benzeri, bazen de biçimsel olarak gerçeklikle bağlarının kopartılarak soyutlanmış şekliyle eserlerde hayat bulmuştur. Sanat ile yaşam arasındaki sınırların yok edilerek, sanatın yaşamın ayrılmaz bir parçası olduğu düşüncesi Fluxus’u kendinden önceki sanat oluşumlarından farklı kılar. Gündelik yaşamda yapılan bir aktivite (dans, konser, temizlik, oyun, vb.) Fluxus performansı olarak karşımıza çıkabilir. Bilindiği üzere Fluxus hareketi, bünyesinde ‘sanatçı, nesne, süreç, izleyici ve mekân’ bileşenlerini barındırır.

Bulgular ve Yorum

Araştırmanın bu bölümünde, Fluxus hareketinin oluşum sürecine deneysel müzikal çalışmalarıyla esin kaynağı olan besteci John Cage’in, Fluxus hareketi sanatçıları arasında önemli bir yere sahip olan Yoko Ono ve Joseph Beuys’un birer performans çalışması, ‘*Sanat ve Yaşam Birliği*’ kriteri ekseninde incelenmiştir.

John Cage, 4'33" (4 dakika 33 saniye), 1952

Cage, dünyadaki sesleri müzik olarak algılayıp, bu dünyevi sesleri müziğe sokmasıyla, diğer bir ifadeyle Batı sanat müziğinin kalıplarının dışına çıkmasıyla ve dinlemeye dayanan bir dünyada olma biçimi önermesiyle adını duyurdu. “Cage’in müzik için istediği dünya, sosyal ve ekolojik gürültünün çoğunun yumuşatıldığı ve gürültüye yakın çoğu diğer seslerin bastırıldığı seçkin bir dünyaydı” (Kahn, 1997: 556). John Cage’in 4'33" (4 dakika 33 saniye) adlı çalışmasında da gerçek dünyanın doğal seslerinin müziğe eklemlendiği bir yapıyı görmek mümkündür. Bu seslerin, çalışmanın odak noktasını oluşturduğu söylenebilir.

Fotoğraf 1: John Cage, 4'33" (4 Dakika 33 Saniye), 1952
(https://www.youtube.com/watch?v=BH_KKv566T8)

“İlk performansında virtüöz piyanist David Tudor piyanoya oturdu, klavye kapağını açtı ve otuz saniye sessizce oturdu. Sonra kapağı kapattı. Yeniden açtı ve sonra tam iki dakika yirmi üç saniye boyunca tekrar sessizce oturdu. Daha sonra kapağı kapattı ve bir kez daha açtı, bu sefer bir dakika kırk saniye sessizce oturdu. Sonra kapağı kapattı ve sahneden çıktı” (Pritchett, t.y.: 167).

Cage’in çalışması, piyano notalarının yerine, konser salonunda seyircilerden kaynaklı oluşan seslerden oluşur. “Bu sesler; arada sırada öksürük, ayakların kayması ve yer değiştirmesi, hapsirme. (...) Burada, kompozisyon kendi kendine ifade ederek, bir dinleyiciye çalışmanın sürecinin içerisinde olduğu bilincini yüklüyor (aslında izleyici, ‘müzik’ yapımında yer alıyor)” (LaBelle, 2002: 48). “Cage, rastlantı ve doğaçlamaya yer vererek müzisyenlerin bir notasyonu takip eden/aynen uygulayan birer ‘işçi’ olmasını engellemiş, onların daha “performatif” olmasını sağlamıştır”

(Antmen, 2014: 223). Cage 4'33" te (fotoğraf 1), sanatçısına her konuda sessiz kalması talimatını verdi. "Performansı, hem ifadelerinde hem de algıyı diğer seslere kaydırma eylemlerinde izleyici üyelerine aktardı... 4'33", bu icraatı sanatçıyı susturma eylemiyle gerçekleştirdi. Yani, Cage'in sessizliği bir sessizliği takip etti ve ona bağlıydı" (Kahn, 1997: 560).

4'33" John Cage'in en ünlü eseridir. Salonda sessizlikle karşı karşıya kalan seyirci için zor bir durum olabilir. Tıpkı sergi salonuna sanat eserlerini görmeye giden izleyicilerin sergi salonunun boş olduğunu görmeleri gibi³. Eseri algılayabilmek için; "...sessizlik kavramını, sessizliğin gerçekten var olup olmadığını, bir bestecinin kasti ses içermeyen bir çalışma yapmasının felsefi önemini, bestecinin sessizliğini birçok şey için bir mecaz olarak düşünmeyi, konser izleyicisini bu konuma getirmenin politik sonuçlarını düşünmek gerekir". Cage'in bu çalışmasında izleyici, sadece bir dinleyici değil aynı zamanda bir besteci konumundaydı. "Bu onu, zaman yapılarının sınırları içinde oluşan tüm seslerin, kendi içlerinde ve herhangi bir kombinasyonda ortaya çıkabileceği bulgusuna götürdü" (Pritchett, t.y.:166-175). "Cage bu performansta piyanonun başında 4 dakika 33 saniye süreli bir sessizlik sahnelemiş, bu süre içinde duyulan her ses –kısacası hayatın kendisi- sanat ve hayat arasındaki sınırların yeniden düşünülmesinin bir tür çağrısına dönüşmüştür" (Antmen, 2014: 223).

Bu ifadeler ışığında John Cage'in 4'33" adlı çalışmasının deneysel özellikler barındırdığı söylenebilir. Seyircilerin her zamanki gibi karşılarında duran piyanonun başındaki piyanistten bilindik konserlerin benzerinin icrasını beklemelerine rağmen, Cage'in çalışmasında piyanistin, piyanonun başına oturduktan sonra belirli aralıklarla piyanonun kapağını açıp kapatması ve piyanistin '4 dakika 33 saniye'sessizce piyanonun başında oturması seyircilerde şaşkınlık yaratmıştır. '4 dakika 33 saniye'lik bir sürede beklentileri karşılanmayan seyircilerin gösterdiği reaksiyonların tamamını içeren sesler çalışmanın bütünü oluşturur. Seyircilerin tepkisel çıkarttıkları sesler, gündelik yaşantılarındaki seslerden farksızdı. Cage, yaşamın bir parçası olan 'ses, sessizlik ve zaman (süreç)' üçlemesini içinde bulunan anın doğallığına bırakarak elde ettiği donelerle bir eser oluşturmuştur. Rastlantısal seslerin birleşiminden oluşan 4'33" adlı çalışma, sanat ile gündelik yaşamın birlikteliğini ortaya koyması açısından önemli bir eser olarak gösterilebilir. Cage bu çalışması ile herhangi bir müzik bilgisine sahip olmadan da insanların bir bestenin oluşum sürecinde aktif rol alabileceklerine işaret etmiş olabilir.

Yoko Ono, Cut Piece (Kesme Parçası), 1965

"Ono'nun çalışmaları hem Doğu hem de Batı'nın metafizik düşüncesinden yararlanır ama Zen Budizminin, hem çalışmalarının radikal deneyseliliği hem de Alexandra Monroe'nun işaret ettiği gibi "beklenmedik, aracısız deneyimi kucaklayışı" açısından özel bir önemi vardır" (Munroe'dan Akt. Fineberg, 2014: 226). Fluxus sanatçılarından Yoko Ono'nun sahnede dizlerinin üzerine çökerek izleyicilere elbisesini makasla kestirdiği performans çalışmasının gerçekleşmesi

³ Bu ifadeye bakıldığında sanatta mekân olgusu, özellikle 1950 sonrasında farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Sanat eserlerinin, izleyicilere/sanatın alıcısı olan kitleye sunulduğu mekanlar olarak bilinen sergi salonu, galeri, vb. yapılara, 1950 sonrasında ortaya çıkan sanat hareketlerinde farklı misyonlar yüklenmiştir. Özellikle sanat nesnelerini bünyesinde barındıran bu mekanlar, sanatın nesnesi konumuna evrilmiştir. Yves Klein'in bir galeri mekânı için tamamen boşaltarak salt sanat nesnesi olarak sunduğu 1958 tarihli ve "Boşluk" adını verdiği çalışmasında sanat galerisinin bilindik kodlarını değiştirmiştir. Bu çalışmaya Fernandez Arman, aynı galerinin içerisini birçok atık malzeme ile doldurup, izleyicilerin galeriye girmelerini engellediği 1960 tarihli 'Doluluk' isimli çalışması ile cevap vermiştir. Bu çalışmalar ile sanatçılar, mekânın tek başına sanat nesnesi olma potansiyeline sahip olabileceğini vurgulamışlardır. Cage'in çalışmasındaki salon (mekân), salt sanat nesnesi olarak değil, 4'33" adlı performansın oluşum sürecine etki eden bir bileşen olarak görülebilir. Aynı şekilde Joseph Beuys'un 'Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır' (1965) (fotoğraf 3) adlı çalışmasında, izleyicilerin galerinin içerisine alınmayarak performansı dışardan izlemelerine imkân sağlanması, Fernandez Arman'ın 'Doluluk' isimli enstalasyon çalışmasıyla biçimsel açıdan benzerlik gösterse de eserlerin vermek istedikleri mesajların farklı kodları içerdiği söylenebilir.

seyirciye bağılıydı. Sanatçı, ‘Kesme Parçası’ adını verdiği bu performans çalışmasında hareket etmeden izleyicilerin sürece dâhil olmalarını sağladı (Shane, 2015: 80).

Fotoğraf 2: Yoko Ono, Cut Piece (Kesme Parçası), 1965
(<https://www.youtube.com/watch?v=IYJ3dPwa2tI>)

Kesme Parçası (Cut Piece) adlı çalışmada, performansa dahil olan her izleyici sanatçı ile görsel ve fiziksel etkileşimi sırasında rolünü müzakere edip zihninde canlandırarak kişisel yorumlarını özgürce yapmıştır. Sanatçı, gerçekleştirdiği her performans çalışmasının dinamiğini izleyicinin kültürel bağlamına borçludur. Bu çalışma sanatçının hem Japon hem de Batı sanat dünyasında kendisini konumlandırma çabası açısından önemlidir (Rhee, 2005: 114). ‘Kesme Parçası’, savaşın kadınlar üzerinde bıraktığı etkiyi kabul etmemizde hayati önem taşır. Çünkü sanatçı, Hiroşima ve Nagazaki’de çok sayıda sivil kadının hedef olarak seçilmesinden ve ölmesinden etkilenmiştir. Kesilmiş Parça, birçok şeyden bahseder ve bunlardan biri bedenle ulus arasındaki gerilime vurgu yapar (Bryan-Wilson, 2003: 120-121). Ono’nun çalışmaları “...yeni bir duyusalılık ve ekspresyonizmin ilanıdır” (Fineberg, 2014: 226).

Ono’nun ‘Kesme Parçası’ isimli performansı (fotoğraf 2), sadece sanatçı odaklı değil izleyiciyi de bünyesine katarak amaçlarını gerçekleştirmiştir. Bu çalışma yaşam, ölüm, şiddet, merhamet, kültür, cinsiyet, kimlik/kimliksizlik, çokkültürlülük, feminizm, savaş, barış, vb. kavramlar çerçevesinde ‘sanat ve yaşam ilişkisi’ üzerine düşünmeyi teşvik ederek, sanat ve yaşam birlikteliğine vurgu yapar. Rastlantısal süreçlerin ortaya çıktığı bu çalışmanın sonucunu, izleyicinin düşünsel motivasyonlarının eyleme dönüşmesi belirlemiştir. Elindeki makası yere koyup sahneye davet ettiği izleyicilerden elbisesini kesmelerini istemesi Yoko Ono’nun deneysel performansının eyleme dönüşmesinin başlangıç noktası olarak görülebilir. Fakat performansın kuramsal temellerinin çıkış noktası olarak, sanatçının çocukluğunda ve gençliğinde yaşamış olduğu olumsuz süreçler gösterilebilir. Çalışmada Ono, hareketsiz duran savunmasız bedeni karşısındaki farklı kültürden insanların tutum ve davranışlarını ortaya çıkartmak için deneysel bir süreç izlemiştir. ‘Kesme Parçası’, şiddete maruz kalan savunmasız kadınların durumunu anlatarak, bu şiddetin oluşum sürecinde yer alan birey ya da toplumlara empati alanı açtığı söylenebilir.

Joseph Beuys. How to Explain Pictures to a Dead Hare (Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır), 1965

“Alman sanatçı Joseph Beuys (1921-86) sadece radikal bir ekolojist değil, aynı zamanda insanlar ve doğal çevre arasındaki ilişki için radikal ekolojik paradigmlar yaratmada sanatın rolünün öncüsü bir araştırmacıydı” (Adams, 1992: 26). Beuys'un çalışmalarının 1960'ların ve 1970'lerin sanatsal ve politik tartışmaları bağlamındaki önemini anlamak için, iç çatışmaları ve onun içinden geçen çözülmemiş çelişkilerin yanı sıra kamuya açık Beuys'u kavramak çok önemlidir (Verwoert, 2008: 1).

Beuys'un hayatı hakkında bilgi sahibi olmamız sanatını algılayabilmemiz açısından önemlidir. İkinci Dünya Savaşı'na gönüllü savaş pilotu olarak katılan Beuys'un uçağı Kırım bölgesinde düşürüldü. Ağır şekilde yaralanan Beuys'u Kırım'da Tatarlar kurtardı. Soğuktan donmak üzere iken bulunan Beuys'un, “...vücuduna iç yağı sürüldü, keçeyle sarıldı ve ölümden kurtarıldı”. Beuys'a uygulanan tedavi yönteminde kullanılan keçe ve iç yağı, sanatçının sonraki dönem çalışmalarında sıklıkla kullandığı malzemelerdir. Beuys, tutsak kaldığı dönemde şaman kültürüyle tanıştı (Yılmaz, 2013: 342-343). “Beuys'un hayatta kalmasında önemli rolü olan bu serüven, sanatçının kendisini tavşan totemi imgesiyle özdeşleştirdiği şaman inançları üstüne çizimler ve nesnelere, bu yaşamsal süreç bağlamında yüklenmiş mesajları da içeriyordu” (Tansuğ, 1997: 85).

Fotoğraf 3: Joseph Beuys, How to Explain Pictures to a Dead Hare (Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır), 1965, (<http://www.sanatatak.com/view/joseph-beuys-proleterlerin-sonuncusu>)

Beuys, ‘Ölü bir Tavşan’a Resimler Nasıl Anlatılır’ adlı performansını boş⁴ bir resim galerisinde gerçekleştirdi. “...başı ruhsal (kutsal madde) olarak gördüğü altın varak ve bal karışımıyla kaplı, bir tanesi kurşun, diğeri keçe tabanı ayakkabı giyerek üç saat boyunca kollarında tuttuğu ölü bir yaban tavşanına anlaşılabilir sözlerle mırıldanmıştı” (Fleming ve Honour, 2016: 873). Beuys bu performansı ile ilgili şu ifadeleri kullanmıştır; “...ona görülmesi gereken her şeyi anlattım. Resimlere pençeleriyle dokunmasına izin verdim ve bu arada onlar hakkında konuştum...onları ona açıkladım çünkü insanlara açıklamaktan gerçekten hoşlanmıyorum. Elbette bunda gerçeklik payı var. Bir tavşan, inatçı rasyonalizmleriyle birçok insandan fazlasını kavrar...”⁵ (Lippard, 2001: 146).

⁴ Mekânın izleyicilerden arındırılmasına vurgu yapmak için ‘boş’ kavramı kullanılmıştır. Fakat izleyiciler, galerinin içerisine girmeseler de mekânın dışından Beuys’un performansını takip etmişlerdir.

⁵ Ursula Mayer’in Ocak 1970’te Joseph Beuys ile yaptığı “Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır” konulu görüşmelere dayandırılmaktadır. Lippard, L. R. (2001). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. (Ursula

Beuys’un performansını seyirciler, sadece galerinin girişinden ve sokağı gören pencerelerinden izleyebildi (Merwe, 2013: 14). Beuys performansında (fotoğraf 3), sanatın geldiği noktanın toplum tarafından yeterince algılanamadığına eleştiri getirmektedir. Beuys’un, izleyicilerden arındırılmış bir sergi salonunda performansını sergilemesi, Fluxus’un, sanat ile toplum arasındaki sınırları kaldırma fikriyle tezatlık oluşturduğu düşünülebilir. Fakat sanatçı, seyircileri tamamen sürecin dışında tutmamıştır. Seyircilere, galerinin dışından performansı izleme fırsatı sunan Beuys, onların verdikleri reaksiyonu gözlemlemiştir.

Beuys dünya ile yaşamayı, düşünmeyi ve etkileşime geçmeyi yaratıcı üretimin önemli bir süreci olarak kabul eder. Beuys’un bu yönü, gözlem gücünü geliştirerek içinde bulunduğu ortamı tüm yönüyle tanıyıp anlayan biri konumuna getirir (Merwe, 2013: 14). Beuys’un bu performansı, “...toplumsal aydınlanmayı yaratma konusunda resmin sınırlarını eleştirmektedir. Ama aynı zamanda sanatta açıklamaların yersizliğiyle ve ruhun mantıklı olmayan dünyasıyla iletişime geçmekle de ilgilidir” (Fineberg, 2014: 222). Beuys çalışmasında, resmin bireyi sınırlandığına, çizdiği kalıpların dışına çıkmayı ve toplumun yaratıcı potansiyelini yaşama aktarmasını engellediğine inanır. Bu çalışmada Beuys’un, sanatın algılanabilmesinde var olan eğitim stratejilerinin yetersiz olduğuna ve ruhsal süreçlerin de sanata dahil edilmesinin gerekliliğine vurgu yaptığı söylenebilir. Beuys, çalışmalarında kullandığı bazı canlı ve cansız göstergelere metaforik anlamlar yüklemiştir. Tavşan da bu göstergelerden bir tanesidir. Belki de sanatçı, yaratıcı motivasyonların ortaya çıkartabilmesinde ‘akıl’ ve ‘enerji’ kavramlarının önemine vurgu yapmaya çalışmıştır. Dolayısıyla Beuys, tavşan göstergesine ‘akıl’ ve ‘enerji’ kavramlarını kodlayarak, metaforik bir yapıya büründürdüğü söylenebilir. Beuys’un, tavşanın ölmüş olmasına rağmen hala algılama gücünün olduğuna ve onunla iletişim kurabileceğine olan inancı, bu çalışmadaki sanat ve yaşam birlikteliğini ortaya koyar.

Sonuç ve Genel Değerlendirme

1950 sonrası ortaya çıkan sanat hareketlerinin çoğunun kuramsal temellerinde Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizm’in dokularına rastlanır. Özellikle Dadaizm, geleneksel sanatın kodlarının dışında farklı kodları sanata yerleştirmiştir. Bilindik sanatsal formların biçim ve içeriğini ters yüz eden Dadaizm, gündelik yaşamın bir parçası olan nesneleri sanatçı odaklı yeniden sunum stratejisiyle kimliklendirmiştir. 20. yüzyılın başlarında, sanatta yaşanan bu kırılmaların etkileri sonraki süreçte ‘sanatın değişim ve dönüşümüne’ zemin hazırlamıştır. Her sanat akımının ya da sanat hareketinin beslendiği kaynak ya da kaynaklar bulunur. 20. yüzyılın ortalarından itibaren oluşan sanat hareketlerinin çoğunun, Dünya Savaşları’nın ve farklı sosyo-kültürel süreçlerin toplum ya da toplumlar üzerindeki yıkıcı etkilerinden beslenerek, ‘eylemsel’ bir karakter kazandığı söylenebilir. Bu dönem, ‘Sanatın Sonu’⁶ tezlerinin ortaya atılarak sanatın yapısının sorgulandığı bir ‘kaos’ ortamını etkin hale getirmiştir. Bilindiği üzere sanatın her dönemi, içinde yaşanan kültürün izlerini taşır. Dolayısıyla bu noktada sanat eserlerinin yaşam ile olan etkileşiminden bahsetmek hatalı olmaz.

Mayer “How to Explain Pictures to a Dead Hare” Art News, January, 1970. Base on Conversations With Joseph Beuys). Lucy R. Lippard (ed.). And Los Angeles, CA: University Of California Press. s. 146.

⁶ ‘Sanatın Sonu’ tezi, özellikle 1950 sonrası üretilen sanatsal formların biçim ve içerik bağlamında geleneksel sanatın bilindik yapısı ile benzerlik göstermemesinden kaynaklı olarak sanat eleştirmenleri tarafından dile getirilmiştir. Bu bağlamda, Donald Kuspit ve Arthur C. Danto’nun çalışmaları önemlidir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Donald Kuspit, (2014), “Sanatın Sonu”, Çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları: İstanbul, 4. Baskı. ‘Sanatın Sonu’ tezi, geleneksel sanat formları ile farklı biçim ve içerikte oluşturulan yeni formları birbirinden ayırmak için kullanılan bir ifadedir. Özellikle Arthur C. Danto, ‘Sanatın Sonu’ tezi ile, sanatın bittiğine değil geleneksel sanatın son bulduğuna, yeni (değişik) sanatsal formlar ile sanatın farklı bir yöne evrildiğine işaret eder. Ayrıca Danto, birbirinden farklı biçim ve içeriğe sahip olan bu eserlerin anlamlandırılabilmesi ya da algılanabilmesi noktasında, eserlerin üretiliş sürecinde içinde yaşanan dönemin sosyo-kültürel yapısının göz önünde bulundurulmasının önemine vurgu yapar. Ayrıntılı bilgi için bkz. Arthur C. Danto (2014), “Sanatın Sonundan Sonra-Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi”, Çev. Zeynep Demirsü, Ayrıntı Yayınları: İstanbul, 2. Baskı.

Fakat, başlangıcından günümüze kadar ki süreçte sanatın gerek fiziksel yapısı gerekse kavramsal yönü, sanat-yaşam ilişkisini bilindik yapısının ötesine taşımıştır. Gündelik yaşamın bir parçası olan olayların/nesnelerin, sanatçı eksenli oluşturan imgelerin yansıtıldığı bir alan olan sanat, Dadaizm ile birlikte farklı bir sürece geçmiştir. Farklı amaçlar için üretilen nesnelerin, bilindik kullanım amaçlarından arındırılarak farklı kodlamalarla yeniden sunulmaları, nesne-sanat ilişkisine değişik bir boyut kazandırmıştır. Fluxus ise Dadaizm'den farklı olarak, nesnenin gündelik yaşamdaki yapısını değiştirmeden olduğu gibi kullanmıştır. Fluxus'un bu yapısı, *sanat ve yaşam birliği*'ne işaret etmektedir. Fluxus, hayatın dokularından beslenerek kendini var eden bir sanat hareketi olarak ifade edilebilir. Bazı Fluxus sanatçıları, teknolojinin gelişmesiyle ortaya çıkan video ve televizyon gibi gündelik yaşamın bir parçası haline gelen ürünlerin potansiyelinden faydalanarak, gündelik yaşamla sanatı eklektik bir yapıya büründürmüştür. Fluxus, sanat bilgisine sahip olmayan insanların da yaratıcı potansiyelleriyle bu süreçte aktif rol alabileceklerine vurgu yapar. Tıpkı John Cage'in '4 dakika 33 saniye'sinde, ya da Yoko Ono'nun 'Kesme Parçası' adlı çalışmasında olduğu gibi.

Fluxus'un fiktisel boyutu ön plandadır. Kavramsal sanat kodlarını bünyesinde barındıran Fluxus, ortaya çıkan çalışmaların deneyimlenmesi sürecinde izleyicileri merkeze alarak, sanatın dışına itilen izleyiciye sanat alanında hareket imkânı sunar. Fluxus, hem sanatçılara hem de izleyicilere (seyircilere) yaratıcı motivasyonlarını uygulayabilecekleri bir alan yaratır. Fluxus çalışmalarının temelinde felsefi düşünceler yer alır. Kavramsal sanatta olduğu gibi fikir, biçimin önüne geçer. Çalışmalarda kullanılan nesne ve imgeler, fikirlerin aktarımı için bir araç potansiyeline sahiptir.

Fluxus, gündelik yaşamın bir parçası olan canlı ve cansız göstergeleri gündelik yaşamın doğal akışından koparmadan, onları sanatın bir parçası haline getirir. Bir bakıma yaşamın doğal akışını sanatla bütünleştirir. Araştırmanın ana sorunsalı olan '*Fluxus Hareketinde Sanat ve Yaşam Birliği*' etkileşimi bu sürece vurgu yapar. Örnek olarak incelenen John Cage, Yoko Ono ve Joseph Beuys'un çalışmalarında da aynı durum geçerlidir. John Cage'in performansında yer alan 'piyanist ve piyano' göstergelerinin, izleyicilerin beklentilerini karşılayamaması ve sonrasında ortaya çıkan tepkisel süreçlerin tamamı 4'33" (4 dakika 33 saniye) adlı çalışmayı oluşturmuştur. İzleyicilerin performans sürecindeki doğal tutum ve davranışları, tıpkı gündelik yaşamdaki olağan davranışları ile aynıdır. Tam da '*sanat ve yaşam birliği*'nin' kesiştiği nokta da burasıdır. Yoko Ono'nun Kesme Parçası (Cut Piece) adlı çalışmasında, elbise, makas, sanatçı bedeni ve izleyici göstergeleri kullanılmıştır. Bu göstergelerin etkileşim sürecini sosyo-kültürel motivasyonların biçimlendirdiği söylenebilir. Joseph Beuys'un Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır (How to Explain Pictures to a Dead Hare) adlı çalışmasında; bal, ölü bir tavşan, sanatçı bedeni, duvarda asılı olan resimler, vb. göstergeler kullanılmıştır. Özellikle sanatçının, duvarda asılı olan resimlerin içeriği hakkında elinde tuttuğu ölü bir tavşan ile iletişime geçme çabası eserin odak noktasını oluşturur.

Sınırsız malzeme ve konu Fluxus sanatçılarına, geniş bir yaratıcılık alanı açarak farklı disiplinlerle etkileşime girmelerine olanak tanımıştır. Özellikle Fluxus sanatçılarının ortaya koyduğu performans çalışmalarında, anlık rastlantısal süreçleri görmek mümkündür. Aynı performansın farklı bir ortamda sergilenmesi durumunda bile, seyirci-sanatçı etkileşimi sonucunda değişik deneyimlerin ortaya çıkması kaçınılmazdır. Bu da Fluxus'un önemli özelliklerinden biridir. Performans bir mekânda sergilenir ve orada biter. Fluxus'un 'sanat ve yaşam birliği' kriterinin beslendiği kaynak, yaşamın doğal sürekliliği ve rastlantısallıklarıdır. Sonuç olarak Fluxus, sanat ve yaşamın birbirinden ayrı düşünülmeceğine ve benzer kodları içerdiklerine vurgu yapar.

Bu çalışmada Fluxus'un 'sanat ve yaşam birliği kriteri', ele alınan örnekler üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda, Fluxus eserlerinin oluşum süreçlerine etki eden diğer kriterler üzerine yapılacak araştırmalar, bu sanat hareketinin sosyolojik yapısının algılanabilmesi açısından önemli görülmektedir.

Kaynakça

- Adams, D. (1992). *Joseph Beuys: Pioneer of a Radical Ecology*. Art and Ecology. 51 (2). Summer. 26-34. 02 Ocak 2020 <https://www.jstor.org/stable/777391>
- Antmen, A. (2014). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık. 6. Baskı.
- Arapoğlu, F. (2009). *Sosyal Süreçleriyle Fluxus ve Ötesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. T.C. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. (Z. Rona, Ed. ve Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları. 1. Baskı.
- Barrett, T. (2014). *Sanatı Eleştirmek, Günceli Anlamak*. (G. Metin, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi. 2. Baskı.
- Bryan-Wilson, J. (2003). *Remembering Yoko Ono's "Cut Piece"*. Oxford Art Journal, 26 (1). 101-123. 23 Aralık 2019 https://www.jstor.org/stable/3600448?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents
- Danto, A. C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra-Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*, Çev. Zeynep Demirsü, Ayrıntı Yayınları: İstanbul, 2. Baskı.
- Farthing, S. (2013). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (G. Aldoğan & F. Candil Çulcu, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat – Varlık Stratejileri*, (S. Atay - Eskier - Bölüm 1, 2, 3, 4 & G. E. Yılmaz - Bölüm 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, Çev.), A. Z. Tunç (Ed.), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Fleming, J. & Honour, H. (2016). *Dünya Sanat Tarihi*. (H. Abacı, Çev.). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım. 1. Baskı.
- Friedman, K. (1998a). *Introduction: A Transformative Vision of Fluxus*. The Fluxus Reader. 1. Baskının içinde (VIII-X). K. Friedman (Ed.). Great Britain: Academy Editions.
- Friedman, K. (1998b). *Fluxus and Company*. The Fluxus Reader. 1. Baskının içinde (237-253). K. Friedman (Ed.). Great Britain: Academy Editions.
- Friedman, K. (2012). *Freedom? Nothingness? Time? Fluxus and the Laboratory of Ideas*. Theory, Culture & Society. 29 (7/8). 372–398. 18 Aralık 2019. <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0263276412465440>
- Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat - Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi. 1. Baskı.
- Higgins, D. (1998). *Fluxus: Theory and Reception*. The Fluxus Reader. 1. Baskının içinde (217-236). K. Friedman (Ed.). Great Britain: Academy Editions.
- Higgins, H. (2002). *Fluxus Experience*. London, England: University Of California Press.
- Kahraman, H. B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...*, İstanbul: Agora Kitaplığı. 3. Baskı.
- Kahn, D. (1997). *John Cage: Silence and Silencing*. The Musical Quarterly. Oxford University Press. 81 (4). Winter. 556-598. 05 Ocak 2020. <http://www.jstor.org/stable/742286>.
- Keser, N. (2009). *Sanat Sözlüğü*. Ütopya Yayınları: Ankara. 2. Baskı.

- Kuspit, D. (2014), *Sanatın Sonu*, Çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları: İstanbul, 4. Baskı.
- LaBelle, B. (2002). *Reading Between the Lines: Word as Conceptual Project*. İçinde (47-53). Performance Research- on Fluxus. R. Allsopp, K. Friedman & O. Smith (Ed.). Taylor & Francis Ltd. September. 7 (3).
- Lippard, L. R. (2001). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. (Ursula Mayer "How to Explain Pictures to a Dead Hare" Art News, January, 1970. Base on Conversations With Joseph Beuys). Lucy R. Lippard (ed.). And Los Angeles, CA: University Of California Press.
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Prof. Dr. C. Çapan & Prof. Dr. S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi. 4. Baskı.
- Merwe, D. van der. (2013). *The Printer's Grey Alchemy, Ritual and Performance in Fine Art Printmaking*. Master's Thesis. Faculty of Humanities University of Cape Town. 24 Aralık 2019.
- https://open.uct.ac.za/bitstream/handle/11427/14093/thesis_hum_2013_van_der_merwe_darren.pdf?sequence=1
- Milman, E. (1998). *Fluxus History And Trans-History: Competing Strategies For Empowerment*. The Fluxus Reader. 1. Baskının içinde (155-165). K. Friedman (Ed.). Great Britain: Academy Editions.
- Munroe, A. (2000). *Spirit of YES: The Art and Life of Yoko Ono*, in YES YOKO ON. pp. 10–37. 25 Mayıs 2019 <http://www.alexandramunroe.com/spirit-of-yes-the-art-and-life-of-yoko-ono-2/>
- Pritchett, J. (t.y.) *What Silence Taught John Cage: The Story of 4'33"*. 06 Ocak 2020.
- https://img.macba.cat/public/PDFs/jamespritchett_cage_eng.pdf
- Rhee, J. (2005). *Performing The Other: Yoko Ono's Cut Piece*. Association of Art Historians. 28 (1). 96–118. 14 Ocak 2020.
- <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.0141-6790.2005.00455.x>
- Saper, C. (1998). *Fluxus As a Laboratory*. The Fluxus Reader. 1. Baskının içinde (136-151). K. Friedman (Ed.). Great Britain: Academy Editions.
- Shane, R. (2015). *Fluxus*. Tarih Boyunca Sanat- Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar ve Akımlar. 1. Baskı İçinde (s. 80-81). T. Melick (Ed.). (D. Şendil & S. Evren, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Smith, O. (1998). *Developing a Fluxable Forum: Early Performance and Publishing*. The Fluxus Reader. 1. Baskının içinde (3-21). K. Friedman (Ed.). Great Britain: Academy Editions.
- Smith, O. (2002). *Avant-gardism and the Fluxus Project, Performance Research*, 7 (3), 3-12, DOI: 10.1080/13528165.2002.10871868, <http://dx.doi.org/10.1080/13528165.2002.10871868>, 12.Şubat .2020
- Tansuğ, S. (1997). *Gelenek Işığında Çağdaş Sanat*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Verwoert, J. (2008). *The Boss: On the Unresolved Question of Authority in Joseph Beuys' Oeuvre and Public Image*. e-flux journal. 1-16. 18 Ocak 2020.
- <https://www.e-flux.com/journal/01/68485/the-boss-on-the-unresolved-question-of-authority-in-joseph-beuys-oeuvre-and-public-image/>
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi. 2. Baskı.

Fotoğraf Kaynakları

Fotoğraf 1: John Cage. *4'33" (4 dakika 33 saniye)*. 1952. 04 Şubat 2020.

https://www.youtube.com/watch?v=BH_KKv566T8

Fotoğraf 2: Yoko Ono. *Cut Piece (Kesme Parçası)*. 1965. 15 Şubat 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=IYJ3dPwa2tI>

Fotoğraf 3: Joseph Beuys. *How to Explain Pictures to a Dead Hare (Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır)*. 1965. 21 Şubat 2020.

<http://www.sanatatak.com/view/joseph-beuys-proleterlerin-sonuncusu>