



Orijinal Makale / Original Article

1960 sonrası sanat bağlamında performatik sunumlara dair bir seçki

A selection of performatic presentations in the context of post-1960 art

Aysun CANÇAT*

İstanbul Gelişim Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul, Türkiye

Istanbul Gelişim University, Faculty of Fine Arts, Istanbul, Türkiye

MAKALE BİLGİSİ

Makale Hakkında

Geliş tarihi: 12 Kasım 2024

Revizyon tarihi: 26 Aralık 2024

Kabul tarihi: 27 Aralık 2024

Anahtar kelimeler:

İnteraktif sanat, performans sanatı, video sanatı, postmodernizm, yemek sanatı.

ARTICLE INFO

Article history

Received: 12 November 2024

Revised: 26 December 2024

Accepted: 27 December 2024

Keywords:

Interactive art, performance art, video art, postmodernism, eat art.

ÖZ

Tüketim toplumunun doğuşu, özellikle II. Dünya Savaşı sonrası yeni bir kuşağın yoğun bir biçim de toplumsal sahnede yerini alması, bilimdeki ilerlemeler, bunların düşünce ve sanat olayları üstündeki etkileri gibi son derece farklı nedenlerden kaynaklanan çok sayıdaki etmenin baskısıyla, 1960'lı yılların sanat tarihi, güçlü değişim hareketlerine sahne olmuştur. Bunun en temel sebepleri, modernist süreçte yaşanan başarısız tecrübelerdir; iki büyük dünya savaşının yarattığı yıkımlar, Nazizm, soykırımlar, Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan atom bombaları, dünya çapında yaşanan ekonomik krizler, temelinde kapitalizmin bulunduğu sömürgecilik girişimleri, yaşam biçimlerinde gözle görülür standartlaşmalar ve sonucunda insanlığın geleceğini tehdit edecek ekolojik sorunlar gibi. Bunlar, modernizmin; hep tarihin daha iyi bir yere gittiği, sürekli ilerlemeyi içerdiği, her şeyin çözülebileceği gibi inançların yitirilmesine neden olmuştur. Tüm bu süreçlerden sonra sanatsal üretimlerde de dönüşüm başlamıştır. O güne dek yerleşmiş olan 'güzel ve estetik' kurallara sırt çevrilmeye, alışılmış biçim değerlerine karşı konulmaya ve 'fikrin' ön plana çıkartılmasına başlanmıştır. Dolayısıyla, 1960'lı yılların ortalarından itibaren düşünceyi, maddesel olgulara üstün tutan, akılcı bir sanatsal anlayış gelişmeye başlamıştır. Öz ve biçim bağlamındaki bu değişikliklerle; sanat üretimlerinde de sadece tuval üzerine yapılan çalışmalarla sınırlı kalmamış, aklımıza gelebilecek her şekilde ve her platformda ortaya konmaya başlanmıştır. Çalışma; modernizm sonrası bu tür sanatsal üretimlerin performansa ve interaktifliğe dayalı olanları, yerel ve evrensel örneklerle bir seçki niteliğinde ele alıp bu konuda farkındalık yaratmayı amaçlamıştır.

Atıf için yazım şekli: Cançat A. 1960 sonrası sanat bağlamında performatik sunumlara dair bir seçki. Yıldız Sos Bil Ens Der 2024;8:2:160–167.

ABSTRACT

The emergence of the consumer society, especially the intense presence of a new generation on the social stage after World War II, scientific advances and their effects on thought and art events, under the pressure of many factors originating from very different reasons, the art history of the 1960s witnessed strong movements of change. The most fundamental reasons for this are the unsuccessful experiences experienced in the Modernist process; the destruc-

*Sorumlu yazar / Corresponding author

*E-mail address: acancat@gelisim.edu.tr



tions caused by the two great world wars, Nazism, genocides, the atomic bombs dropped on Hiroshima and Nagasaki, the economic crises experienced worldwide, the colonial attempts based on capitalism, the visible standardization in lifestyles and the ecological problems that would threaten the future of humanity as a result. These caused the loss of the belief that Modernism always goes to a better place, that it involves continuous progress and that everything can be solved. After all these processes, a transformation also began in artistic productions. The rules of 'beauty and aesthetics' that had been settled until then were turned away, conventional formal values were opposed and the 'idea' was brought to the forefront. Therefore, from the mid-1960s onwards, a rational artistic understanding that prioritized thought over material phenomena began to develop. With these changes in the context of essence and form; art productions were not limited to works made on canvas only, but began to be presented in every way and platform we could think of. The study aims to raise awareness on this issue by considering the performance and interactivity-based artistic productions of this kind after Modernism as a selection with local and universal examples.

Cite this article as: Cançat A. A selection of performatic presentations in the context of post-1960 art. Yıldız Sos Bil Ens Der 2024;8:2:161–167.

GİRİŞ VE KURAMSAL ÇERÇEVE

1960'larda Avrupa ve Amerika'da, sanatı, resim ve heykel gibi geleneksel alanların dışına çıkarma tutkusunu ortak bir biçimde paylaşan ve birbiri ardına çıkan sanat akımları gelişmiştir. Yaklaşık yüz yılı aşkın süren sanat dönemlerinden sonra silsile halinde ortaya çıkan bu akımlar süreci, dünyada hızla gelişen olumlu olumsuz olayların birer sonucu olarak nitelenebilmektedir. Özellikle de modernist süreçte; nükleer silahlar, kimyasal atıklar, açlık, yoksulluk, çevre kirlenmesi ve bu konularındaki çözümsüzlük, kişisel politik tercihler, mistik ve metafizik boyutların geri plana itilmesi, modern bilimin somutlaşmasındaki aşırılık, duyguyu unutulması gibi pek çok olumsuzluk postmodernizmin ortaya çıkışını kolaylaştıran faktörler olmuştur. Artık, daha iyi ve daha güzel bir dünyaya duyulan özlem ve hayaller sona ermiştir. Tüm bu gelişmeler sanata da yansımıştır. Artık, geleneksel estetik kategorileri sosyal değişimleri anlamlandırmada elverişli olmamaya ve sanatsal üretimlerde de anti-modernist bir tavır gelişmeye başlamıştır. Seçkin, elitist, yüksek sanat diye tabir edilen modernist sunumların karşısında; tüm bunları alaşağı eden çoğulcu, eşit, heterojen vs. olan ve bunları ifade etmeye yönelik her türlü sunumlarla üretimler hızla artmaya başlamıştır.

BULGULAR

1960'lı yıllarda sanat tarihi, güçlü değişim hareketlerine sahne olmuştur. Bu durumun pek çok sebebi vardır. Bunlar: tüketim toplumunun doğuşu, II. Dünya Savaşı sonrası yeni bir kuşağın yoğun bir biçim de toplumsal sahnede yerini alması, bilimdeki ilerlemeler, bunların düşünce ve sanat olayları üstündeki etkileri, Avrupa ve Amerika'da, sanatı, resim ve heykel gibi sanatları geleneksel kabul edip bunların dışına çıkma tutkusu, geleneksel estetik kategorilerinin sosyal

değişimleri anlamlandırmaya elverişli olmaması ve barışın, bilginin paylaşılmasının harekete geçirdiği uluslararası kültür konusundaki yeni beklentileri tek başına dile getirmekte yetersiz kalması gibi son derece farklı nedenlerden kaynaklanan çok sayıdaki etmenlerdir.¹ Dolayısıyla 1960 sonrası sanat, birbirinden çok farklı eğilim ve akımlara yönelmesiyle birlikte, çağdaş sanat tarihinin kendine özgü dönemlerinden birini oluşturmuştur (Germaner, 1977, s.8).

1960'ların sanat ortamında; Pop Sanat, Happening, Fluxus, Yeni Gerçekçilik, Performans Sanatı, Arazi Sanatı, Arte Povera, Kavramsal Sanat ve Minimalizm gibi sanat akımları hemen hemen aynı dönemlerde başlamıştır. Bu yaklaşımlar, sanatçıların atölyelerinde üretim yapan yaratıcı imajlarının yerine, popüler kültüre, gündelik malzemelere, gündelik yaşamın bir parçası olarak çalışan bir sanatçı imajına odaklanan, tamamen yeni bir yaratıcılık kavramına kucak açmıştır (Schubert, 2004, s.80). Temel olarak bu akımlar, 1960 ve 1970'lere ait akımlar olmasına rağmen hala etkisi büyüktür.

1960 sonrası sanat akımlarının yerini; sanat oluşumları, sanat hareketleri gibi çıkışların, hatta sanatçıların sadece kendileri ve üslûplarının yer aldığı fark edilmiştir. Postmodern sürecin yelpazesi bu kadar geniş olduğuna göre, onu evrenin varoluşundan beri değerlendirmek, irdelemek yerinde olacaktır. O halde, sanatsal anlamda postmodernizm; özgür bir ruhla tüm mevcudiyetleri kapsayan, bunları özümseyen ve bireyselliğe ulaşan bir süreçtir.

Pastişe değer verme, düzenliliği ve simetriyi reddetme, kuralların bozumu, taklit, ironi bilincini geliştirme, metinsellik, günlük yaşamla sanat arasındaki sınırları silme, eklektizme, aktarımlara, yapıntı ve rastlantısallığa önem verme, postmodern sanatın belirleyici özellikleridir (Yıldız, 2005, s.4). Ayrıca, önceleri "biriciklik" kavramı sanatın temel değerlerinden biriyken, endüstri toplumlarıyla birlikte gelişen çoğaltma ve çoğaltmaya ait olan "çokluk" fikri, sanatın

1 <http://www.gnoxis.com/1960-1980-arasi-avangard-akimlar-21782.html>

konusabileceği yeni düzlemler oluşturmuştur (Cebrailoğlu, 2009, s.135). Defalarca yeniden kopyalanabilen, sınırsız dağıtılabilen ve dolayısıyla çoğulun aynı anda sahip olabileceği bir üretim nesnesi haline gelen dijital üretimler, farklı bakış açılarıyla gündemi gelmiştir. Sanatın gelenekselliği bir anlamda yapıbozumuna uğratmıştır (Aydoğan, 2024, s.23). Bir anlamda melezleşme yaratan bu anlayış; hiçbir dönemi, akımı, süreci dışlamayan ve teknik anlamda sınır tanımayan yapıyla, güçlü ve etkili söylemler ortaya koymaktadır (Cançat, 2023, s.212)

1960 ve sonrası sanatçılar, farklı teknikler ve yeni dil arayışları peşinde olmuşlardır. Bu teknikleri, modern hayatın anlık, doğal yönlerini ön plana çıkarmak için kullanmışlardır. Farklı dünyaların çarpışması, üst üste gelmesi, kolaj ve fotomontaj çalışmaları, birçok disiplini birleştiren eklektik anlatım biçimleri bu üretim biçimini teşvik etmiştir (Söylemez, 2010, s.141). Bu üretim biçimlerinden biri de, bir aksiyona dayalı, izleyici önünde olabilen ya da olmayan, izleyici ile etkileşimli olabilen ya da olmayan, hazırlık süreci olan ya da hazırlıksız şekilde sunulabilen performans ve happening (oluşum) hareketleridir.

Performans Sanatı

1960'lı yıllarda ortaya çıkan, bir çalışmayı oluşturmak için belirli bir yer ve belirli bir zamanda sanatçının ya da bir grubun yaptığı eylemleri tanımlamaktadır. Performans

sanatında, sanatçı, belirlediği bir kavramı önceden planlayarak topluluk önünde gösteriye dönüştürür. Gösterinin öznesi, sanatçının kendisi ya da sanatçının belirlediği biri olabilir. Herhangi bir yer, herhangi bir zaman ve herhangi bir zaman süresinde olabilir. Performans sanatının gerçekleşmesi için, zaman, yer, sanatçıların bedeni ve sanatçılarla izleyiciler arasındaki ilişki gerekmektedir.

Performans sanatının köklerini, 20. yüzyıl başındaki Dada akımının anarşist performanslarına, 1920 ve 1930'lu yılların sürrealist ve fütürist performanslarına ve hatta Jackson Pollock'un aksiyon resmine kadar indirmek mümkündür. Performans Sanatı, 1960'larda, ilk kez 'happening' terimini kullanan Allon Kaprow, Vito Acconci, Hermann Nitsch ve Joseph Beuys'un çalışmalarıyla tanınmıştır. Bildiğimiz anlamıyla Performans Sanatı, 1960'larda doğup yaygınlaştıktan sonra, 1970'lerde fikirleri ön plana çıkaran Kavramsal Sanat'la bağlantılı olarak devam etmiştir.

Performans sanatı etkinlikleri, bazen Happening'ler olarak da adlandırılmaktadırlar. Bunun yanı sıra Fluxus, Vücut Sanatı, Süreç Sanatı ile yakından ilgilidir. Bu sanat; tiyatro, şiir, müzik ve görsel sanatların öğelerini bünyesinde barındırdığından disiplinler arası bir özellik göstermektedir (Keser, 2009, s.250). Gösterilerin anlık olması, performans sanatının diğer bir özgün yanıdır. Ayrıca, sanatçının fikirlerinin, geleneksel sanat unsurlarından ayrı olarak,



Şekil 1. Melih Görgün, Suna Suner ve Gue Schmidt, “Şahane Performans”, Museum's Quarter (MQ), Viyana, 2005.

farklı olan ve etkili bir biçimde doğrudan gönderilmesinin bir alanıdır. Performans Sanatı biçiminde, izleyiciye çok aktif rol düşmektedir. Öte yandan, gönderilen fikir, seyirci tarafından doğrudan alınmakta, algılanmaktadır (Kirazcı, 2010:7). Yapılan performans, yalnızca bir an için var olmaktadır; fakat, seyircinin belleğinde varlığını sürdürmeye devam etmektedir (Germaner, 1997, s.60).

Melih Görgün, Suna Suner ve Gue Schmidt'e ait "Şahane Performans" adlı çalışma (Şekil 1), 2005'in son aylarında Paris'te meydana gelen ırkçı olayların hemen öncesinde gerçekleşmiştir. Performansın en çarpıcı yönü, Paris'te yaşayan yabancıların eylemi başlamadan önce gerçekleştirilmesi ve öngörülse oluşudur. Performans, afiş ve davetiyeleriyle insanları performansa dair ipuçlarıyla hazırlar niteliktedir. Afiş ve davetiyede yer alan logo, bir yandan mekanın dairesel oluşuna gönderme yaparken, diğer yandan, dairenin içinden çıkan diagonal ile alışılmışın dışına çıkılacağını da imlemektedir.

Dairesel planlı olan mekanda yer alan sandalyeler gelişigüzel biçimde, genel iletişim sorununa gönderme yapan bir düzen içinde yerleştirilerek, izleyicilerin tek bir sahneye yönlendirildiği genel yerleştirmeden ayrılmıştır. Mekanda yer alan ekrandan geçen video görüntüleri ve duyulan sesler, performansın önem taşıyan bileşenleridir. Söz konusu görüntüler, Viyana'nın gündelik yaşam akışı içinde ayrımsanmayan ya da kanıksanan ırkçı göstergelerdendir. Videoda "öteki"ni en ağır biçimde imleyen, 'Gavur' ifadesi ortaya çıktığı an, performansın saygı duruşunu andırır biçimde bir dakika durmasıdır.

Melih Görgün'ün performanstaki temel hareketi, izleyicilerin arasında hiç konuşmaksızın dolaşarak toplam üç mektup dağıtmaktır. Bu mektupları, her biri mikrop saçıyormuşçasına beyaz, steril bir eldiven giyerek ve izleyicinin yüzüne hiç bakmayarak dağıtan Görgün'ün mektupları, gerçekte kaynağı belli birer belge niteliğindedir. Bu belgeler, ülkede var olan ırkçı davranışlara karşı bilinç geliştirmek, olayları belgelemek ve güncel yaşam içindeki ırkçılığın izini sürmek gibi amaçları olan "İrkçılığa Karşı Sivil İnişiyatiften alınmıştır. Yıllık raporları çok etkili tutan İnişiyatif, kendisine gelen tüm elektronik postaları toplamasının yanı sıra, gelen telefon kayıtlarını da belgelemektedir. Bu telefonlardan biri, seksen yaşın üzerinde Avusturyalı bir kadına aittir. Kadın yıllardır hiç usanmadan İnişiyatife telefon ederek yabancılara olan nefretini dile getirip, onların sınır dışı edilmelerinin gerektiğini vurgulamaktadır. Bu kayıtlar, İnişiyatiften alınarak performansa dahil edilmiştir. Bu kayıtlardan rahatsızlık duyan iki izleyicinin yerlerinden kalkarak performans mekânını terk etmeleri, performansın amacına ulaştığının en önemli göstergesidir.

Gue Schmidt ise anti-ırkçı metinleri okurken görünmez; O, sağduyunun sesi olarak mekânda varolur. Suna Suner ise, bir "öteki" olarak bir başka dilde çığlık çığlığa sorunlarını dile getirmeye çabalar; ancak, konuşulan "dil" başkadır; "Nasıl buluyorsunuz?" sorusu da bu "dil farklılığı" nedeniyle anlaşılmaz. İzleyicilerden bir kadın hem

konuşmak istemektedir, hem de söyleyecek ne kaldı ki der gibi umarsız bir mimikle bakar ve salonu terk eder. Melih Görgün'ün performansı, bir yandan günlük yaşam içine sızmış olan ve kanıksandığı için olağanlaşan bir politik olgu iken; diğer yandan çok temel (ve simgesel) karşıtlıklarla sağlanan gerilimi ifade etmektedir.

Basılı materyalden sandalyelerin ve Melih Görgün'ün giysi ve eldivenlerine uzanan bütünsel tasarımda kullanılan renkler karşıtlıklardan biridir: siyah ve beyaz. Bu performans; beyaz, saflığı; siyah ise kötülüğü simgelemektedir. Çoğunluğu oluşturan izleyicilerin sandalyeleri beyazken, Melih Görgün'ün oturduğu sandalye, tıpkı giysileri gibi siyahtır. Mekân beyazken, performans sırasında ışıkların karartılması sonucu atmosfer siyaha dönüşmüştür. Bu noktada dengelerin alt üst edilmesine tanık olunmaktadır: Uçuşu Batı'nın ırkçılığı barındıran ve bunu aklileştirip meşrulaştırmanın rengi beyaz iken, onu sorgulayan Batı-dışı, yani "öteki", siyahtır. Kısacası performans, ırkçılığı sorgular nitelikte bir etkinliktir (Güçhan, 2006, s.109-110).

Eat Art (Yemek Sanatı)

Sanatın geleneksel değerlerini yıkmak ve bundan zevk almak anlayışını güden bir eğilimdir. Dolayısıyla, Dadaizm akımı ile bağlantılıdır. Terim, Yeni Gerçekçilik ve Fluxus'a yakınlığı ile ünlü Daniel Spoerri tarafından ortaya konmuştur. Spoerri ve diğer sanatçılar, bazen yenilebilen bazen de yenilemeyen besin maddelerinin sanat yapıtı olarak sunulduğu yemekler düzenlemişlerdir. Bu eğilim, başlıca iki temel düşünceye dayanmaktadır. Beslenme, gastronomi gibi, kültürü ve yaşamla ilgili bilgileri olduğu kadar, yamyamlığı ve insanlığın ilk dönemlerindeki törenlerde var olan arkaik güçleri ortaya koymakta ve ölümden, fanilikten söz etmesidir (Germaner, 2009,s.25).

Almanya'da Kusthalle Duesseldorf Gallery'de, 2010 yılında açılan Eat Art sergisi, Daniel Spoerri'nin Eat Art için yeni ufuklar açan çalışmalarına ve akımın kökenlerine dair küçük bir tarihçesini sunmuştur. Sergideki çalışmalar, çoğunlukla yaşam içim gerekli olan besinleri, heykel biçiminde estetik bir duruşla ele alınmıştır. Hatta bazı çalışmalar performanslar şeklinde sunulmuştur.

Eat Art'ta yiyecekler, sanatsal ifade için birer malzemelerdir. Bazen yiyeceklerin tuval yüzeyinde konumlandırılmaları, daha güçlü bir etki yaratmaktadırlar. Yiyeceklerin bu kullanımları, izleyicinin sadece görme duyusuna değil, koku alma, dokunma ve tat alma gibi duyarlarını da teşvik etmektedir. Bu durum bir anlamda, izleyiciyi duyuusal bir deneyime davettir. Sanatçılar, izleyicide; oyunbazlık, gizemlilik, grotesklik, erotizm, tiksinti, vahşilik, ihlal veya gerçeküstücülük gibi duygular yaratabilirlerse amaçlarına ulaşmışlar demektir (Novero, 2010:159'dan akt. Garcia, 2022).

Eat Art sanatçısı Sonja Alhause, üretimlerinin merkezine yiyecekleri alarak; mutluluk, sevgi, tatmin ve buna bağlı zevk, arzu duygu dair durumlarına yeni açılımlar getirmiştir (Şekil 2, 3). Dolayısıyla, çalışmalarında, yemek ve zevk arasındaki bağlantıya odaklı olduğu söylenebilir. O'na göre,



Şekil 2. Sonja Alhauser, 'Emsrausch', Yağdan heykeller, 2006, Kusthalle Duesseldorf Gallery, Almanya.



Şekil 3. Sonja Alhauser, 'Çikolata Makinesi I', 1997 (detay), Paslanmaz çelik, bitter sıvı çikolata (temperlenmiş), motor, silikon, 105x100x70cm, Foto: Achim Kukulies, Düsseldorf.

sanatının ana teması, bir yaşam dürtüsü olarak zevktir. Ebedi yaşam döngüsü genellikle gastrosifik olarak başlar (Dobke, 2019, 130). Sanatçı, karmaşık hazırlık yöntemlerini etkileyici görsellere dönüştürmüştür. Eserlerin, kısa ömürlü olmasından da endişe duymaz. (Räderscheidt, 2020, 31). Alhauser, üretimlerinde, bazen teknolojiye de yararlanmıştır. Üstte yer alan çikolata içerikli eserinde, bir metre yüksekliğindeki dikdörtgen paslanmaz çelik kabı içindeki sıvı çikolata sertleşmemesi için ısıtılır. Bu sayede küçük insan figürü ortaya çıkar ve tekrar kaybolur. Eser, bu döngüsellikle; var olma, bozulma ve cinsellik gibi temalara göndermeler yapmaktadır.

Johannes Deinmiling'in çalışması (Şekil 4), hem Eat Art'ı hem de Performans sanatı kapsamaktadır. Sergideki çalışmalar, her gün elimizin altında bulunan yiyecekler vasıtasıyla, insanlığın yeme alışkanlıklarına, örnek aldığı davranışlara, tüketici kültürüne, bedenselliğe, göndermelerde bulunmaktadır.²



Şekil 4. Johannes Deinmiling, "Bread or Alive", 2004, Kusthalle Duesseldorf Gallery, Almanya.

Video Sanatı

Video art, film ve sinemaya karşı olan ama aynı zamanda bu sanatların elemanlarından da yararlanan bir sanat formudur. Video art'ın özellikleri şunlardır: Video ya da kasetleri içerir; oyuncuya ihtiyaç duymaz; diyalog içermeyebilir; fark edilebilir bir hikâyesi ya da konusu yoktur (Keser, 2005, s.349). İkinci Dünya Savaşı sonrası esen Neo-Liberalizm rüzgârları, 'Soğuk Savaş' ve ardından Doğu Bloğu'nun yıkılmasıyla ortaya çıkan hayal kırıklığı ve kültürel karmaşa ortamı, sanat için malzeme ve esin kaynağı olmuştur. 1960'lar sonrasında hızla gelişen T.V, video ve internet gibi elektronik donanımlı araçlar, dünyanın gerçekliğini neredeyse görsel bir anlamlandırma evrenine dönüştürmüştür. Egemen güçler tarafından geniş insan kitlelerine bilinç empoze eden, bir bilişimsel (enformatik) akış gelişmiştir. Video sanatın kapsamı da sürekli genişleme eğilimindedir. Video sanatı, kavramsallığın yeni post-görsel alanı olarak düşünüldüğünde, televizyonun geleneksel popüler görüntüsü, videoda kavram-düşünce dizgesine dönüşmüştür (Bozkurt, 2005, s.93).

Video sanatının, o güne kadar görülen sanat disiplinlerinden farklı olarak etkileşimli (interaktif) özellikler içermesi ve izleyiciyi sergilemenin parçası kılan bir sunuş yöntemi getirmesi de sanat pratiklerinde, yapıyla izleyici

² http://www.artknowledgegenews.com/2009_11_29_22_38_18_eat_art_exhibition_opens_at_the_kunsthalle_dusseldorf.html



Şekil 5. Nezaket Ekici, “Cephane”, DVD PAL 2:38 dak., Video Performans, 2007.

arasındaki mesafeyi azaltan bir yaklaşımın oluşmasını desteklemiştir. Video, heykel ve yerleştirme (enstalasyon) ile birleşerek video-heykel ve video-enstalasyon gibi teknik anlatım biçimleri ortaya çıkarmıştır (Yücel, 2010, s.30). Örneğin, büyük bir enstalasyonun veya performansın bir parçası olarak kullanılabilir.

Nezaket Ekici'nin “Cephane” adlı video performansının başı (Şekil 5), sanatçının ellerinin hareket ettiği bir balonu göstermektedir. Sanatçının tırnakları kırmızı ojelidir. Balon ve eller kendi kendilerine bir evrende varmış gibidirler. Sanatçının parmaklarının yavaş hareketi tipik bir ses üretmektedir. Sanatçı, bu hareketini tırnakları balonu patlatana kadar devam etmektedir. Son anda gürültülü bir patlama oluşmuştur. Aynı anda ve şaşırtıcı bir şekilde sanatçı, askeri elbisesiyle arka plandan ortaya çıkmıştır. Harekette aniden ve beklenmedik bir anlam değişimi oluşmuştur. Balonun beyaz rengi ve masumiyetiyle, savaş fikri zıt bir durumu ortaya koymuş olmaktadır. Tırnaklarının kırmızı rengi ile askeri yeşil de bu zıtlığı pekiştirmiştir.³ Burada savaş fikrine göndermeler yapılmıştır.

Video üretimlerinde iki yönlü bir mekanın ortaya çıkışı da ironiktir; biri çekimin yapıldığı ve çekime giren mekan ile, bu kaydın sergilendiği mekandır. Bu anlamda mekanlar arası bir işlerlik söz konusudur. Foucault'ya göre; iktidar, kimlik, ideoloji, normleştirme, kamusal, eğitim gibi kavramlar mekânda işlerlik kazanırlar. Söylemler; toplumsal ve gündelik yaşama dair eleştirel içerikler olabilirler (Foucault, 2020, s.42).

İnteraktif Sanat

Bu sanata, Etkileşimli Sanat da denilmektedir. Bu kavram, izleyicinin katılımıyla renklenmiş, çeşitlenen ve ardından ortaya çıkan ürününü kapsamaktadır. İnteraktif sanat, bazı bakımlardan, seyirci gerektiren bir sanat örneğidir. Örneğin; bazı çağdaş heykeller, interaktif olmayı, izleyicinin

sahnenin çevresinde veya içinde yürütmesine izin verecek şekilde oluşturulmuşlardır. Bazı mekanik çalışmalar da ise, hareket ve diğer tip girdilere tepki vermeyi sağlayan sensörleri kapsamaktadır. Bazen izleyiciler, bu çoklu ortamda kılavuzluk yapabilirler; bazı çalışmalar dıştan görsel ya da metinsel girdi kabul etmekte, bazen bir izleyici, bir performansın gidişatını etkileyebilmekte ya da performansla katılabilmektedir (Keser, 2009, s.171). İnteraktif sanatta teknoloji önemlidir. Bir sanat eserinde izleyici, interaktif olarak, eylemleri algılamalıdır. Bu, fiziksel sensörler şeklinde ya da internet tabanlı olabilir.

Diğer performatik sunumlarda olduğu gibi, interaktif sanatta da; sanatçının eseriyle ilgili kurduğu duyuşsal ve entelektüel ilişkinin, izleyicisiyle kurduğu bir ortaklık vardır. Bu durum; felsefi, sosyolojik, politik vs. etkiler içeren kolektif, sinerjik yeni bir duygu durumu da ortaya koymaktadır.⁴



Şekil 6. Gülçin Aksoy, “Seyir-name”, Sanatçının otomobili ve Sanat yapıtı, 2005.

3 http://previous.aeroplastics.net/2007_rare_essence//Nezaket_Ekici.html

4 Theodore, B.A.J. Contemporary Art, Twenty-First Century Utopia or Mirror of Everyday Life, Scientific Research Online Journal, <https://www.scirp.org/journal/paperinformation?paperid=131283>



Şekil 7. Serkan Özkaya, “Bana Onun Kellesini Getirin!” , çap: 20 cm, yüks: 7 cm, Yenebilen heykel, 2007, Şanghay, Çin.

İnteraktif çalışmalar yapan Türk sanatçılardan Gülçin Aksoy, 2005 tarihli “Seyir-name” adlı performansında (Şekil 6), bir özel aracı toplu taşıma aracına dönüştürerek, Galatâdan Karaköy’e gitmek isteyen herkesi ücretsiz taşımış, ama arabasına binen yolcular, yol boyunca küçük bir televizyon ekranında sanatçının çalışmalarını izlemek durumunda kalmıştır. Kentin içinde dolaşımda olan böyle bir araba ile bir tür balkonda olma, hem içeride hem de dışarıda olma hali ve sahiplenilmiş bu küçük alanın paylaşımı söz konusu olmuştur. Seyir sözcüğü, hoşlanarak bakmayı içerdiği gibi seyahatte olma, yürüme, gitme gibi durumları da içermektedir; seyir halinde olmak gibi. Name; mektup, kitap, mecmua anlamındadır. Seyir-name birleşimi ya da yan yanlığı seyir halinde iken bu performansın oluşturacağı diyalogları, oluşturacağı serbest aurayı hedefleyerek ortaya konmuştur.⁵

Serkan Özkaya, Şanghay’ın ünlü Mon the Bund lokantasında, New York’un revaçta Freemans restoranında, İstanbul’un ve dünyanın en iyi restoranlarından Chang’da Teddy Bear kafası şeklinde tatlı tasarlamıştır (Şekil 7). Üzeri böğürtlen soslu çikolata kaplı muhallebi ve rom soslu zencefilli kek olarak hayata geçen yenebilen heykel; siparişten 20 dakika sonra gelen, 350 derecede pişmiş bir yemektir. Sanatçı tatlı eserle; hem sanatta “arz-talep” ilişkisinin nasıl işleyeceğini merak etmekte, hem de sanat eserinin yenilebilmesini sağlayarak, sanata “bakan”ı bir adım ileri götürmek istemektedir (Atakan, 2008, s.145). Özkaya işlerinin, geçicilik deneyimini kalıcı yapan boyutlarını şöyle dile getirir: “Bu dünya bir ayna, hayat geçici, her şey geçici. Bir tek arzuyla baktığın zaman kaydediliyor”.

SONUÇ

II. Dünya Savaşı ile başlayan ve devamındaki pek çok gelişme dünya tarihinde olduğu kadar sanat tarihinde de radikal değişimlere sahne olmuştur. Modernizm’in akılcı ve sanatta da estetik diye özetleyebileceğimiz anlayışlar, yerini

modern sonrası diye tabir edilen postmodernizme bırakmıştır. Artık sanatta, modernitenin seçkinci, elitist, yüksek diye ifade edilen ve belli yüzeylere belli kalıp ve tekniklerle uygulanan sanat üretimleri de yerini, herkese hitap eden, çoğulcu, eşitlikçi anlayışların her türlü malzeme, teknik ve eylem ile ortaya konan sanat üretimlerine bırakmıştır. Performansa dayalı sanat üretimleri de bunların başında gelmektedir. Bu üretimlerin canlı bir performansla ortaya konuluşu, gerek sanat geleneklerini sorgulamak gerekse toplumsal, politik vb. söylemleri hızlıca insanlıkla buluşturmak açısından etkileşimi ve içeriği daha güçlü söylemler ortaya koymaktadır. Artık, burada, sanatçı ve eserle izleyici arasındaki geleneksel mesafeyi ortadan kaldıran bir üretim ve sergileme söz konusudur. Aynı zamanda, günlük hayat ve sanat arasındaki sınırlar ortadan kalkmıştır.

Etik: Bu makalenin yayınlanmasıyla ilgili herhangi bir etik sorun bulunmamaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, bu makalede rapor edilen çalışmayı etkileyebilecek bilinen herhangi bir rakip finansal çıkarları veya kişisel ilişkileri olmadığını beyan eder.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Yazım Süreci Yapay Zeka Kullanımı: Beyan edilmemiştir.

Ethics: There are no ethical issues with the publication of this manuscript.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author declared that she has no known competing financial interests or personal relationships that could influence the work reported in this article.

Financial Disclosure: The authors declared that this study received no financial support.

Use of AI for Writing Assistance: None declared.

KAYNAKÇA

- Aeroplastics. (2015, June 1). http://previous.aeroplastics.net/2007_rare_essence//Nezaket_Ekici.html
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. Karakalem Kitabevi. [Turkish]
- Aydoğan, D. (2024), The impact of NFT art on the art market: Yesterday, today and future perspectives. *Art and Interpretation*, (44), 22–31. [Turkish] [CrossRef]
- Birliktelikler. (2024, December 26). *Seyir-name*. <https://cargocollective.com/gulcinaksoy/filter/2005/seyir-name> (E.T.:24.12.2024)
- Bozkurt, M. (2005). *Video Sanatı*. Bileşim Yayınevi. [Turkish]
- Cançat, A. (2023). *Resim Teknikleri Ansiklopedisi*. İstanbul Gelişim Üniversitesi Yayınları. [Turkish]

5 <https://cargocollective.com/gulcinaksoy/filter/2005/seyir-name>

- Cebraioğlu, O. (2009). Esthetic reseraches at plastic arts and the avangarde manner of the artists on modern/postmodern period. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1(29), 127–139. [Turkish]
- Dobke, D. (2019). “Sonja Alhäuser. Einverleibungen-Hedonismus als künstlerische Befragung” *Metabolismen Nahrungsmittel als Kunstmaterial*, (pp. 129–145). (I. Augart, & I. Jessen, Eds.). Hamburg University Press. [German] [CrossRef]
- Foucalt, M. (2020). *İktidarın gözü: Seçme yazılar 4, 5th ed.* (I. Ergüden, & O. Akinhay, Translation Eds.). Ayrıntı Yayınları. [Turkish]
- Garcia, C. M. C. (2022, June 3-5). *Can we use the concept of programmed obsolescence to identify and resolve conservation issues on eat art insallations?*, Living Matter: The Preservation of Biological Materials in Contemporary Art: An International Conference Held in Mexico City. (R. Rivenc, & K. Roth., Eds.). Gety Publications. [CrossRef]
- Germaner, S. (1977). *1960 Sonrası Sanat*. Kabalıcı Yayınevi. [Turkish]
- Gnoxis. (2013, June 7). [http://www.gnoxis.com/1960-1980-
arasi-avangard-akimlar-21782.html](http://www.gnoxis.com/1960-1980-arasi-avangard-akimlar-21782.html)
- Artknowledgenews. (2014, February 7). http://www.artknowledgenews.com/2009_11_29_22_38_18_eat_art_exhibition_opens_at_the_kunsthalle_dusseldorf.html
- Güçhan, A. (2006). Politik/belgesel performans. *Plato Dergisi*, (4), 109–110. [Turkish]
- Kirazcı, A. (2010). A general view of performance art in relation to a Nezaket Ekici exhibition. *Sanat Tasarım Dergisi*, 1(1), 15–22. [Turkish]
- Novero, C. (2010). *Antidiets of the avant-garde: From futurist cooking to eat art*. University of Minnesota Press.
- Räderscheidt, B. (2020). “Sonja Alhäuser” Daniel Spoerri und die Eat Art 28. März bis 31. Oktober 2020, Ausstellungshaus Spoerri, pp. 28–31. [German]
- Schubert, K. (2004). *Küratörün Yumurtası* (T. Atagök, Ed.. R. Smith, Translation Ed.). İstanbul Sanat Müzesi Vakfı. [Turkish]
- Sonja Alhäuser. (2025, January 3). *Schokomaschine I*. <https://sonjaalhaeuser.de/schokomaschine-1/>
- Söylemez, M. (2010). New media art and theoretical expansions. *Sanat Yazıları Dergisi*, 24, 137–146. [Turkish]
- Theodore, B.A.J. (2024, December 26). *Contemporary Art, Twenty-First Century Utopia or Mirror of Everyday Life*. <https://www.scirp.org/journal/paperinformation?paperid=131283>
- Yıldız, H. (2005). What is postmodernizm? *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (13), 1–15. [Turkish]
- Yücel, D. (2012). *Yeni medya sanatı ve yeni müze*. İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları. [Turkish]