İDİL

SANATTA GEÇİCİLİK- KALICILIK BAĞLAMINDA PERFORMANS VE RESİM İLİŞKİSİ

Hatice Doğan
Dr. Öğretim Üyesi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Erzurum haticeedogan@gmail.com

Doğan, Hatice. "Sanatta Geçicilik- Kalıcılık Bağlamında Performans ve Resim İlişkisi". idil, 113 (2024/1): s. 70–84. doi: 10.7816/idil-13-113-05

ÖZ

Varoluş deneyiminin en önemli dışavurumu olan sanat, insan için dünyanın korkutuculuğu karşısında bir tür rahatlama arayışının sonucudur. İnsan için sanat üretmenin amacı, bir zaman aralığında dünya üzerinde var olduğunu kendinden sonraki insanlara duyurma isteği ile şekillenmiştir. Bu yüzden ürettiği sanat eserlerinin kalıcı olabilmesi için yöntem ve teknikler geliştirmiştir. İnsanoğlunun var oluşuna bir anlam verme, kendini dünyaya doğru şekilde ifade etme ihtiyacının ve yaratıcı ediminin bir sonucu olan sanat eseri, zaman geçtikçe meta olarak değer gören bir nesne haline gelmiştir. Bu durumu aşmaya çalışan bazı sanatçılar geçici doğaya sahip sanat formları geliştirmişlerdir. Bu anlamda değerlendirilebilecek olan performans sanatı, 1960'lı yıllardan sonra sanat alanında etkin hale gelmiş, sanatçının tek başına izleyici karşısında canlı olarak gerçekleştirdiği, bedenin olasılıklarının araştırıldığı bir üretim ve ifade biçimidir. Özellikle modern sanatta bazı sanatçıların performansları sırasında resim sanatından faydalandığı görülmektedir. Diğer yandan, performans sanatının ilk örnekleri arasında bazı ressamların eserlerini üretme süreçlerine beden hareketlerini, müziği ve izleyiciyi eklemeleri ile ortaya koydukları resim-gösterileri de bulunur. Bu makale çalışmasında resim ve performans sanatının çift yönlü ilişkisi ve sanatın kalıcı bir forma dönüşmesinin sanatçı ve izleyici için ne anlama geldiği konusu açıklığa kavuşturulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Geçicilik, Performans sanatı, Post-Performans Resim

Makale Bilgisi:
Geliş: 17 Ekim 2023 *Düzeltme:26 Kasım 2023* *Kabul: 9 Aralık 2023*

© 2023 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

Giriş

Terry Eagleton sanatın; "ruhen yozlaşmış bir dünyada büyülenmeyi sağlayan en son vasıtalardan biri" olduğunu ifade eder (Artun, 2015: 123). Sanat bu büyüleyici etkiyi izleyici üzerinde anlık olarak gerçekleştirir. Estetikte sanat eserinin ontolojik statüsü tartışılırken farklı sanat türlerinden eserlerin tek bir ontolojik kategoriye ait olduğu fikri savunulmuştur. Örneğin Gregory Currie'ye göre tüm sanat eserleri eylem türleridir. Bir eylem türü, farklı amaçlarla, farklı aracılar tarafından birden çok kez gerçekleştirilebilen veya canlandırılabilen bir yapıdır (Davies, 2004: 127-128). Performans sanatı, sanatsal eylem bittikten sonraki ürünle ilgilenen resim, heykel gibi sanat türlerinin aksine, eylemin meydana geldiği ana odaklanan bir sanat türüdür.

Performansın bir sanat formu olarak kabul edilmesi 1970'lerde özellikle kavramsal sanatın gelişimiyle paralel olarak gerçekleşmiştir. Sanatın niteliğinin tartışıldığı bu dönemde, sanatın satın alınabilen bir meta haline gelmesine karşı olan sanatçıların, satın alınamayacak sanat formları bulma arayışına girmeleri ile, çeşitli 'nesnesiz sanat' türleri ortaya çıkmıştır. Bunlardan biri olan performans sanatının başlangıcı aslında 20. yüzyılın başına kadar geri götürülebilir. Dada, Sürrealizm, Fütürizm, Ekspresyonizm gibi akımların her birinde performans, izleyicinin dikkatini çekmek için sanatçıların kullandıkları bir yöntem olmuştur.

Performans ve resim arasındaki ilişki iki yönde de çalışan bir ilişkidir. Bir performansın sonucu üretilen resimler kadar bir resimden yola çıkan performansları da akla getirir. Performans sanatı yapısı ve tanımı itibariyle geçici doğası olan bir sanat türüdür. Performansı kalıcı bir forma dönüştürmek isteyen sanatçı, onu video ve fotoğraf vasıtasıyla kayıt altına alabilir. Aynı zamanda performansın gerçekleştiği anlardan geriye kalan fiziksel ürünler de performansın kaydı görevi görebilir. Bu ürünlerin en çarpıcısı kuşkusuz post performans resimlerdir.

Sanatta Geçicilik ve Kalıcılık

İnsan hayatı, verilen kararların ve eylemlerin sonuçlarından, bir bakıma 'an'lardan oluşan karmaşık bir ağ şeklinde düşünülebilir. Ancak hayattaki konumumuzu şekillendiren nedensel yolların hepsinin asla tam olarak farkına varamayız ve hepsini hayata geçiremeyiz. Her 'an', diğer anların içine doğru, belleğimizin yardımıyla anlık da olsa berraklığı yakalamaya çalıştığımız bir süreçte, belirsiz bir akışla akıp gider. Ancak, sanattaki fiziksel yapım süreci ile bitmiş iş arasındaki aktif ilişki sayesinde yaşadığımız anların bu belirsizliği bir dereceye kadar ortadan kalkabilir. Çünkü, sanatçı, yaratıcı süreçte attığı her adımın bilgisine sahip olmasa da bu adımların bitmiş eserin kimliğiyle ilişkili olarak gerekli olduğunu bilir. Sürecin küçük bir adımı değiştirilirse, bitmiş işe yol açan nedensel bağlantı farklı bir yol izleyecektir. Hem sanatçı hem de izleyici, eserin bütünü ve parçaları arasındaki ilişkiye baktığında bu neden-sonuç durumunu, sanatçının hangi parçalardan feragat edip, hangi parçaları gerekli bulduğunu sezgisel olarak anlamaktadır. Bütün ve parçalar, sadece hoşa giden biçimsel öğeler ve yapılar değil, sanatçının belirli bir andaki deneyiminin somutlaşmış halidir. Bu deneyim, eserin yaratılış anındaki tüm olasılıklar ve tamamlanmış eserin kimliği arasındaki ilişki ile ilgilidir. Sanat eserinin nihai görünümü tamamlanmışlıktan gelen bir auraya sahiptir. Resim geçici anları maddileştiren bir sanat türüdür. Resim aynı zamanda 'yapılan-üretilen' bir şeydir. Bir resmin kendine özgü, tekniğinden ileri gelen fiziksel özellikleri, sanatsal anlamından ayrılamaz olan benzersiz bileşenlerden oluşur. Örneğin, bir edebiyat ürünü ardışık bir zamansal sırayla okunmayı gerektirirken, resmin bütününü anlamak için parçaların belirli bir düzende algılanması gerekmez, parçalar aynı anda incelenmeye hazır durumdadırlar. Bir kitap sonsuz sayıda okunma kapasitesine sahiptir ve her bir okuma duygusal ve entelektüel olarak farklı olabilir ama yine de eseri kelimelerin diziliş sırasına göre okunmak zorundadır. Resme de tekrar tekrar bakılabilir ve her bir bakışta, parçalar üzerinden, farklı görsel rotalar üzerinden bütüne ulaşılır (Crowther, 2017: 111-112).

Sanatın geçiciliği ve kalıcılığından bahsederken sanat eserinin geçici ya da kalıcı bir doğaya sahip olması kadar eserin izleyici üzerindeki etkisinin geçici ya da kalıcı olmasından da bahsedebiliriz. Bir sanat eserinin izleyici üzerindeki etkisi her zaman anlıktır. Bir anlamda eserle ilk karşılaştığı, onu ilk deneyimlediği an ile sınırlıdır. Bu bakımdan geçici bir etki olduğu varsayılabilir. Diğer yandan bir eserle karşılaşma anı geçtikten, o eserin yanından ayrıldıktan sonra da eser izleyicinin zihninde varlığını sürdürecektir. Bu yanı ile bir düşünce olarak sanat eseri hatırlandığı sürece kalıcıdır denebilir.

Sanat eseri kendisini izleyiciye açmak için belli bir zaman talep eder. Bu zaman aralığı performans sanatı söz konusu olduğunda oldukça kısıtlayıcıdır. Canlı olarak sunulan bir sanat formu olduğu için sanatçı ile aynı ortamda bulunmak ve sanatçının bedeniyle form verdiği düşünceyi almaya o 'an'da hazır halde olmak gerekir. "Sanat eserleri ve sanatsal performanslar sıradan hayattan parantezle ayrılmış, farklı ve dramatik bir deneyim odağı haline getirilmiş gibidirler… Özel bir ilgi talep etmek sanatın doğasındandır" (Dutton, 2017: 68-69).

Sanatta geçicilik anlık üretilen ve tüketilen sanat türlerini akla getirir. Bunların arasında anlık olarak izleyici karşısında sergilenen performanslar olduğu kadar belli bir süre sonra kendini yok eden ya da içerdiği malzemelerin doğası sebebi ile bozulmaya uğrayan sanat eserleri de akla gelir. Sanatta geçicilik aynı zamanda eserin izleyici üzerindeki etkisi ile de ilişkilendirilebilir. Bazı sanat ürünlerinin etkisi anlık iken bazı eserler izleyicinin zihninde uzun süre varlıklarını sürdürürler. Bir sanat eserinin etkisi onunla karşı karşıya olduğumuz an içerisinde farklı bir mahiyettedir, onun karşısından ayrılıp eserin sadece görüntüsü ya da düşüncesi zihnimizde varlığını sürdürdüğünde farklıdır. Bir performansın etkisi anlıktır, o anda olup biten bir yapıya sahiptir. Performans ile ilgili zihnimizde kalan görüntüler ya da kayıt altına alınmış görüntülerini izlediğimizde o performansı canlı olarak

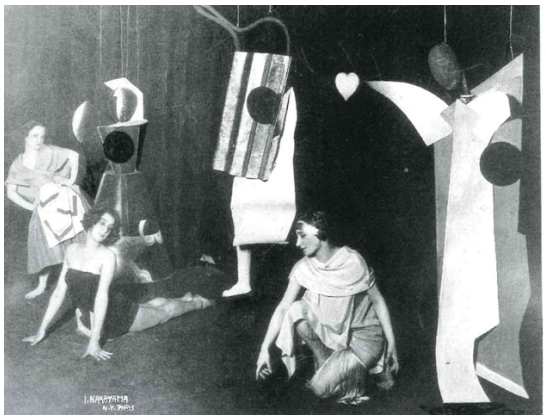
deneyimlediğimiz andaki etkisini sürdüremeyeceği söylenebilir. Oysa bir resim imgelerle çevrelendiğimiz bu çağda sürekli yeniden üretilerek kalıcılığını garantilemiştir. Çünkü bir resmi resim yapan şey fiziksel özellikleri ile yakından ilgilidir. Renk, doku, kompozisyon vb. elementler, resmin bize anlattığı şey yani resmin içeriği ile birlikte resmin üzerimizde bırakacağı kalıcı etkiyi yaratacak olan eserin öz niteliklerini oluştururlar. İzleyici açısından bakıldığında bir performansın öz niteliğini oluşturan şey ise belli bir zaman diliminde sanatçının bedeni ile aynı mekânı paylaşmak, sanatçının bedeni ile gerçekleştirdiği, meydana getirdiği değişimlere doğrudan tanık olmaktır. Performansın özünde geçicilik yatmak zorundadır. Performansın kaydı olan resim, aynı zamanda, geçmekte olan zamanın, bir anın dondurulmuş hali gibidir. O an içerisinde sanatçının yaptığı bedensel hareketlerin, duyguların kaydı ve sabitlenmiş halidir.

Performans ve Resim

Performans-resim ilişkisi, ilk olarak 20. yüzyılın başında etkin olan çeşitli sanat hareketlerinde, sanatçıların halk üzerinde etki bırakmaya çalıştığı propaganda gösterilerinde ve tiyatro oyunları için ürettikleri sahne ve kostüm tasarımlarında göze çarpmaktadır. Bu anlamda modern sanatta performansın ilk örnekleri fütüristlerin düzenlediği, manifestoların okunduğu propaganda gösterileri ile başlayıp performans formuna dönüşen 'Gelecekçi Akşamlar'dır. 1910'da Marinetti'nin öncülüğünde başlayan bu gösterilere fütürist ressamlar da katılmıştır. "Resmin artık bir dış sahne, bir tiyatro gösterisinin dekoru olmadığını" yazan Boccioni gibi fütürist ressamlar, halkı rahatsız etmek, kendi fikirlerini onlara kabul ettirmek için en etkili yol olarak performansı görmüşlerdir (Goldberg, 2011: 14) (Görsel 1).

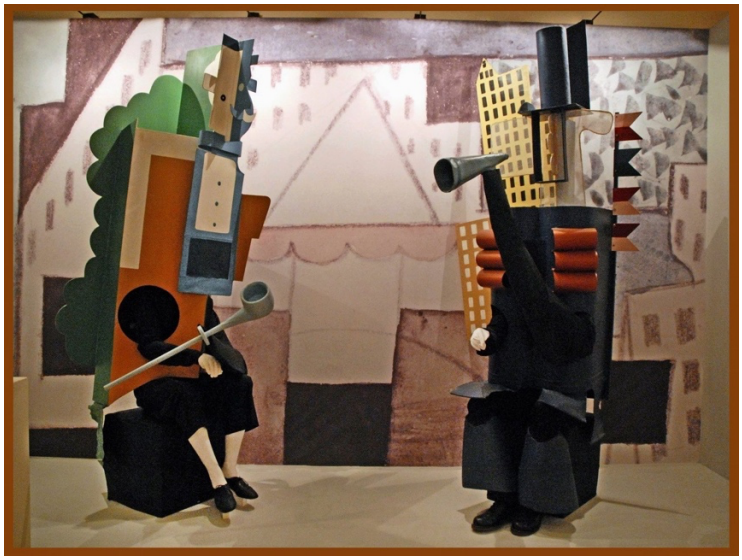
Görsel 1. Umberto Boccioni, Milan'da Bir Gelecekçi Akşam, 1911
Görsel 2. Marcel Janco, Cabaret Voltaire, 1916

Aynı şekilde, Dada akımının faaliyetlerinin başladığı Cabaret Voltaire'de, görsel ve edebi üretime eşit değer verildiği için, çeşitli sanat formları bir araya getirilmiştir (Görsel 2). O dönemle ilgili; '1914 Dünya Savaşı'ndaki katliama isyan eden bizler, Zürih'te kendimizi sanata adadık. Silahlar uzaktan gümbürderken var gücümüzle şarkı söyledik, resim yaptık, kolajlar yaptık, şiirler yazdık. Çağın çılgınlığını iyileştirecek temellere dayalı bir sanat ve cennet ile cehennem arasındaki dengeyi yeniden kuracak yeni bir düzen arıyorduk' diye yazan Hans Arp'ın geometrik kolajları şiir ve dansın bir arada olduğu Dada performansları sırasında kullanılmıştır (Hopkins, 2004: 7- 8). Bu dönemde bazı ressamların gösteriler için yaptıkları kostüm ve set tasarımlarında kendi resim tarzlarının etkisi çok barizdir. İtalyan fütürist ressamlardan Enrico Prampolini ve Franco Casavola, 1927'de sunduğu *The Merchant of Hearts* (Gönüllerin Tüccarı) gibi performanslarda soyut biçimler verilmiş gerçek insan boyutunda kuklalar kullanılmış ve canlı oyuncularla birlikte performans gerçekleştirmişlerdir (Görsel 3). Aynı şekilde Rus konstruktivistlerinden Maleviç'in *Victory Over the Sun* (Güneşe Karşı Zafer) gibi oyunlar için ürettiği kostüm tasarımlarında kendi soyut geometrik resim tarzının yansımaları okunmaktadır (Görsel 4).



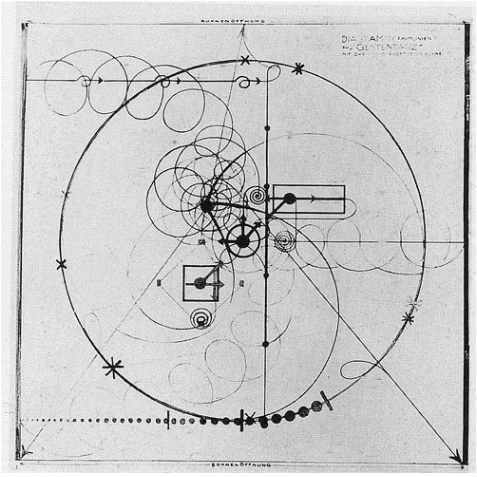
Görsel 3. Prampolini, Casavola, The Merchant of Hearts, 1927
Görsel 4. Kasimir Maleviç, Victory Over the Sun, 1913

Picasso'nun 1917 yılında kostüm ve set tasarımını yaptığı *Parade* (Geçit Töreni) balesinde kullanılan figürlerin gövdeleri Picasso'nun kübist resimlerini akla getiren devasa yapılarla kaplanmıştır (Görsel 5). 1909 Viyana'sında büyük tepkilerle karşılanan ekspresyonist ressam Oskar Kokoschka'nın bir kadın ve bir erkek arasındaki kanlı mücadeleyi gösteren *Mörder, Hoffnung der Fraunen* (Katil, Kadınların Umudu) isimli oyununda, Kokoschka, oyuncuların bedenlerine karakteri vurgulayan anatomik çizimler yapmıştır. Sanatçı aynı zamanda oyundan sahneleri ekspresyonist biçimde yorumladığı çizimler üretmiştir (Görsel 6).



Görsel 5. Pablo Picasso, Parade, 1917
Görsel 6. Oscar Kokoschka, Mörder, Hoffnung der Fraunen, 1909

Resim ve performans arasındaki ilişki, Bauhaus okulu performansının gelişiminde üzerinde durulan bir konu olmuştur. Bauhaus sanatçısı Oscar Schlemmer, resim ve performansı birbirinin tamamlayıcısı olarak görmüş ve ikisini birleştirmek için çaba göstermiştir. Sanatçı, 1926'da tasarladığı *Gesture Dance* (Jest Dansı) isimli dans gösterisi için dansçıların hareketlerini grafiksel olarak tanımlayan bir notasyon sistemi hazırlamıştır (Görsel 7). Gösteride Schlemmer'in hazırladığı bu talimatlar doğrultusunda, kırmızı, sarı ve mavi renkli kıyafetler giymiş üç figür geometrik jestlerle dans etmişlerdir.



Görsel 7. Oscar Schlemmer, Gesture Dance için diyagram, 1926
Görsel 8. Oscar Schlemmer, Chorus of Masks, 1928

Schlemmer, 1928 yılında, 1923 tarihli *Tischgesellschaft* isimli kendi tablosunu temel alarak *Chorus of Masks* (Maskeli Koro) başlıklı bir performansa dönüştürdü. Resmin atmosferini yeniden yaratmak için sahnenin ortasına uzun, boş bir masa, sandalyeler ve bardaklar yerleştirildi. Sahnede gerçek boyutunun üç katı olan büyük bir gölge belirdi ve normal insan ölçeğine küçüldü. Daha sonra maskeli çeşitli figürler içeri girip masaya oturdular (Görsel 8). Sonuçta on iki maskeli karakterden oluşan bir yuvarlak masa toplantısı görüntüsü ortaya çıktı ve Schlemmer, dik açıyla yerleştirilmiş masada, konumlarına göre maskeli figürleri çeşitli boyutlarda izleyiciye sunarak resmin atmosferini ve derin perspektifini yeniden yaratmıştır. (Goldberg, 2011: 110-111)

Post- Performans Resim

Batı sanatında 60'lı yıllarda bir dönüşüm yaşanmış, sanat üretim teknikleri arasındaki sınırlar belirsizleşmiş ve sonuçta sanatçı-sanat-eseri-izleyici ilişkisi değişmiştir. Bu durum performans-aksiyon sanatı adı verilen yeni bir sanat türünü ortaya çıkarmıştır. Bu yeni sanat üretim biçimi, geleneksel olan 'üretim estetiği', 'yapıt estetiği' ve 'alımlama estetiği' şeklindeki sınıflandırmayı sorunlu hale getirmiştir: "Çünkü artık üretimden ve alımlayandan bağımsız var olan bir sanat eseri yerine, "üretim" ve "alımlama"yı- farklı boyutlarda ve farklı işlevlerde olsa bile-, aynı zaman ve aynı mekânda gerçekleştirilen, hepsini içine alan bir *olay (Ereignis)* söz konusudur." (Fischer-Lichte, 2016: 25-26). Sanatın üretim anını ve izleyiciyi de esere dahil eden bir 'olay' haline gelmesi genellikle sanatçının atölyesinde yalnız başına gerçekleştirdiği resmetme eylemini de etkilemiştir. Bu anlamda performansın resim üretimi ile kesiştiği yerin başlangıcı Amerikan soyut dışavurumculuğunda ve aksiyon resminde bulunabilir. Genellikle Amerikalı sanat eleştirmeni Harold Rosenberg'e atfedilen 'Aksiyon Resmi' terimi, New York Okulu ressamlarının 2. Dünya Savaşı sonrası geliştirdikleri soyut dışavurumcu tarzı tanımlar. Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline, Clyfford Still, Adolph Gottlieb ve Mark Rothko gibi ressamlar, sanatçı ve eseri arasında daha yakın bir bağa ihtiyaç duymuşlar ve dürtülerinin ve duygularının şiddetini, yaşamın dinamizmini ifade etmeye çalışmışlardır. Bunun için resmetme şekillerini ve sanatsal medyumları kullanma biçimlerini değiştirerek, boyanın delikli kutulardan yere serilmiş tuval bezi üzerine damlatıldığı yeni teknikler ortaya koymuşlardır.

Görsel 9. Jackson Pollock
Görsel 10. Jackson Pollock, One: Number 31, 1950

Bu tekniğin mucidi kabul edilen Jackson Pollock, bir tür dansla, yere serdiği tuvallerinin üzerinde ve etrafında hareket ederek resimlerini üretmiştir (Görsel 9). Her bir resim onun beden hareketlerinin ve jestlerinin bir kaydı görevi görmektedir (Görsel 10). Pollock'un eserleri rastlantısal biçimde ortaya çıkmış görünse de sanatçı bunu reddeder. Resmin içindeyken belli bir bilinçle hareket ettiğini ifade eder. Pollock resim sanatına getirdiği dripping (damlatma) tekniğini şu şekilde anlatır;

> Yerdeyken kendimi çok daha rahat hissediyorum. Kendimi tabloya daha yakın hissediyorum, dahası tablonun bir parçası oluyorum; zira bu şekilde, tablonun üzerinde her yere hareket edebiliyorum; her bir köşeden başlayarak çalışabiliyorum ve kelimenin tam anlamıyla tablonun *içinde* olabiliyorum (Farago, 2017: 237).

Soyut dışavurumculuğun Avrupa'daki yansıması Art Informel, Tachism ve Lirik Ekspresyonizm gibi isimlerle anılan, kuralsız, biçimci olmayan bir sanat üslubuydu. Duyguların filtrelenmeden ve yönlendirilmeden, doğaçlama bir şekilde tuval üzerinde kendiliğinden yansımasını bulduğu bu üslup Avrupalı sanatçılar için geçmişin gerçekliğinden bir uzaklaşma, Nasyonal Sosyalizm döneminde sanatın yoksullaştığı bilincinden bir kaçıştı. Bu sanatçılar, tuvale serbestçe, önceden belirlemeden, uygarlığın kuralları olmadan sezgisel olarak resim yaparak, resim yapma eyleminde bilinçaltının etkisini görünür kılmış, eserlerin içeriğinden çok, resim yapma sürecini vurgulamışlardır. Bu sanatçılardan Georges Mathieu, hızlı bir şekilde yaptığı, kaligrafiyi hatırlatan doğaçlama resimlerini, resim yapma eyleminin fenomenolojisini ortaya çıkarmaya çalıştığı, hız ve doğaçlama sayesinde psişik enerjilerin yoğunlaştığı ve tetiklendiği psikolojik bir süreç olarak tanımlamıştır (Görsel 11) (Eimert, 2014: 239-242).

Görsel 11. Georges Mathieu
Görsel 12. Georges Mathieu, La Bataille de Bouvines, 1954

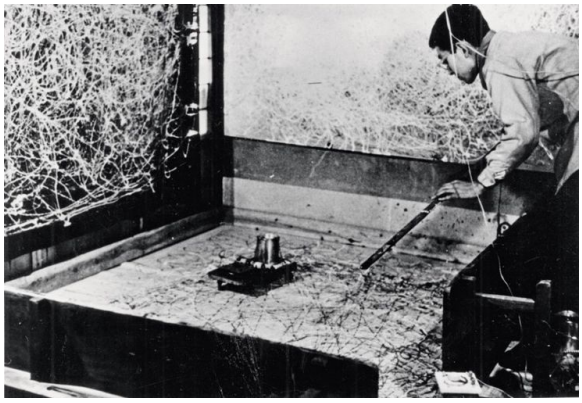
1954'te Paris'te üzerinde askeri üniforma ile *La Bataille de Bouvines* (Bouvines Savaşı) adlı devasa bir tuvali canlı bir resim etkinliği düzenleyerek boyayan Mathieu (Görsel 12) resim gösterileri ile ilgili;

> 'Zanaatkarlık, Yunan ideallerine bağlılık, her şey öldü. Her bir resimde gerilim, yoğunluk, bilinmezlik ve gizem hüküm sürüyor ve kazanıyor. Tarihte ilk kez resim bir performans haline geldi ve resmin yaratılışını bir doğaçlama seansı izler gibi izleyebilirsiniz' demiştir (Beaven, t.y.).

Pollock ve Mathie'nun resimleri karşılaştırıldığında yoğun duygu yükünün yanı sıra izleyicinin algısı ile farklılaşan bir yapı karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda, Umberto Eco, *Açık Yapıt* kitabında aksiyon resmi, taşizm gibi resim türlerini tanımlayan 'enformel sanat' ürünlerini açık yapıt kategorisinin içine alır:

> "Enformel sanat açıktır çünkü geniş bir yorum olasılıkları "alanı" önerir, her zaman değişken "okumalar"a izin veren büyük miktarda belirsizlik içeren uyaranlar düzenlemesine sahiptir ve farklı biçimlerde karşılıklı ilişkilere açık bir öğeler "takımı" oluşturur" (Eco, 2016: 184).

1954 yılında Japonya'da Jiro Yoshihara'nın kurduğu Gutai grubu sanatçıları, Fransız Art Informel ressamlarından ve Jackson Pollock'dan etkilenmişlerdir. Bütün bedenin resim yapma eylemine dahil edildiği, farklı tür malzemelerin resimde kullanıldığı bir üslup geliştirdiler. Bu anlayışı Yoshihara, yazdığı Gutai manifestosunda klasik sanatın kendilerine sahte göründüğünü çünkü bu tür eserlerin malzemenin maddi belleğini yok ederek onu başka bir görünüme kavuşturduğunu böylece malzemenin katledilerek artık izleyici ile konuşamaz hale getirildiğini öne sürmüştür: "Gutai sanatı malzemeyi değiştirmez: Onu yaşama getirir. Gutai sanatı malzemeyi sahteleştirmez. Gutai sanatında insan ruhu ve malzeme birbirine el uzatır…" (Harrison, Wood, 2015: 741).



Görsel 13. Shozo Shimamoto
Görsel 14. Akira Kanayama, 1957

Sanat görüşlerine uygun şekilde grubun adı araç veya vasıta anlamını ifade eden 'gu' ve beden veya madde anlamına gelen 'tai' karakterlerinden oluşmuştur. Gutai sanatçılarından Kazuo Shiraga (1924-2008) fırça yerine ayaklarını kullanarak, boya torbalarını okla delerek, Saburo Murakami (1925-96) mürekkebe batırılmış topları atarak, Shozo Shimamoto, tuvallere doğru, boyayla dolu cam şişeleri fırlatarak (Görsel 13), Akira Kanayama (1924-2006) elektrikli bir oyuncak araba ile boya uygulayarak (Görsel 14) tuval üzerinde izlerin, lekelerin ortaya çıktığı resimler yapmışlardır. Bu sanatçılar geleneksel Japon sanatının son derece törensel ve katı yapısını performansın serbest doğası ile bozmayı amaçlamışlardır (Foster, Krauss, Bois, 2016: 437).

Görsel 15. Nam June Paik, Zen for Head, 1961
Görsel 16. Jim Dine, The Smiling Workman, 1960

Bedenin resim yapma eyleminde fırça görevi görmesi, sanatın niteliğini tartışmaya açmak için malzeme ve teknik arayışındaki Fluxus sanatçılarının da başvurduğu bir yöntem olmuştur. Örneğin Koreli sanatçı Nam June Paik, 1961'de gerçekleştirdiği *Zen For Head* (Baş İçin Zen) performansında mürekkebe batırılmış başını, ellerini ve fularını bir fırça gibi kullanarak, vücudunun en küçük hareketlerini kaydederek, kendini yavaşça yere serili bir kâğıt parçası boyunca sürükleyerek performansı Uzak Doğu kaligrafisiyle birleştirmiştir. Bu çalışma, aynı zamanda Paik'in müzisyen La Monte Young'ın 'Düz bir çizgi çiz ve onu takip et' şeklinde sözleri olan bir eserine de göndermedir (Nam June Paik Art Center, t.y.). Amerikalı Fluxus sanatçıları düzenledikleri happeninglerde resmi sürekli kullanmışlardır. 1960 yılında New York'taki Judson Memorial Kilisesi'nde Jim Dine, *The Smiling Workman* (Gülümseyen İşçi) adlı happeningde kırmızı yüzünde Joker benzeri bir gülümsemenin olduğu bir makyaj yapmış, yanındaki bir tuval üzerine 'I love what I'm…' (Olduğum şeyi seviyorum) kelimelerini boyarken boya kaplarından içmiş, sonunda boyanın geri kalanını kafasına döküp tuvalin içinden atlamıştır (Beaven, t.y.).
1960'da yayımladıkları manifestolarında 'Gerçeğe yönelik yeni algısal yaklaşımlar' olarak tanımladıkları sanat anlayışları ile Yeni Gerçekçi sanatçılar sanatın günlük hayatla ilişkisini çözümlemek adına farklı malzemeler ve üretim teknikleri denemişlerdir. Bu üretim tekniklerinden biri de grubun bazı sanatçıları için performans olmuştur (Melick, 2015: 88).

Görsel 17. Yves Klein, Anthropometries, 1962
Görsel 18. Niki de Saint Phalle, Shooting Painting, 1961

Resmi "çizgilerin, konturların, biçimlerin ve kompozisyonun parmaklıklarla belirlendiği bir hapishanenin penceresi" olarak gören grubun önde gelen sanatçısı Yves Klein, spiritüel ve özgür bir sanat yaratmak amacı ile resim ve performansı birleştiren canlı eylemlerde bulunmuştur. Ancak bu eylemler sırasında kendi bedensel hareketlerini değil, canlı modellerin bedenini adeta bir fırça gibi kullandı (Görsel 17). Kendi imzası haline gelmiş olan mavi boyaya bedenlerini bulamış olan çıplak modellerden kendilerini yere serilmiş olan tuvale bastırmalarını isteyen sanatçı 1960'da Paris'te uluslararası çağdaş sanat galerisinde, *Mavi Dönemin Antropometrisi* adlı bu eserini

smokin giymiş halde, orkestranın çaldığı monoton senfoni eşliğinde sunmuştur. Ortaya çıkan monokrom resimlerin anlık deneyimlerden yaratılmasından ve ayrıca boyaya bulaşmış kadınlardan farklı olarak kendisinin temiz kalmış olmasından memnun olduğunu dile getirmiştir (Goldberg, 2011: 144-145). Klein'ın bir ritüel gibi ürettiği Antropometri resimlerindeki 'insanlığın özü' imgesi ve maddi olanın ötesinin görünür hale geldiği duygusunun temeli sanatçının 1953'te Japonya'ya yaptığı gezi sırasında Hiroşima'da atom bombasının enerjisiyle, insanların evlerin taş duvarlarında gölge gibi kalmış izlerinin olduğu kalıntıları görmesi ile bağlantılıdır (Eimert, 2014: 267). Başka bir Yeni Gerçekçi sanatçı Niki de Saint Phalle, 1961 yılında Fransızca 'ateş, silah' anlamına gelen *Tirs* serisi tuvale ateş ederek ürettiği resimlerden oluşmuştur. Bu seriden *Shooting Painting* (Resmi Vurmak) de üzerine çeşitli nesneler yerleştirilmiş tuvalin üzerinde asılı duran boya kutularına silahla ateş etmiş, mermi ile delinen boya kutularından boyalar tuval yüzeyine dökülürken bazen mermiler tuval yüzeyine isabet ederek onu yırtmıştır (Görsel 18). 1970 yılına kadar gerçekleştirdiği bu performansların bazılarında içinde Robert Rauschenberg ve Jasper Johns gibi sanatçıların da bulunduğu seyirciler tuvale ateş etmeye davet edilmiştir. Eser resme bir saldırı olarak okunabileceği gibi sanatçının travmatik çocukluğuna yönelik bir katarsis arayışı olarak da yorumlanmıştır (Gabor, 2021).

Aksiyon resminin veya resim peformanslarının maço imajı, çeşitli zamanlarda kadın sanatçılar tarafından yeniden yorumlanarak altüst edilmiştir. Fluxus sanatçısı Shigeko Kubota, 1965'de Jackson Pollock'un erkeksi resim performanslarına, kasıklarından sarkan bir fırçayla çömelerek yerdeki bir kâğıt parçasında kırmızı boya ile izler bıraktığı *Vagina Painting* (Vajina Resmi) ile feminist bir karşılık vermiştir (Foster, Krauss, Bois, 2016: 528) (Görsel 19).

Görsel 19. Shigeko Kubota, Vagina Painting, 1965
Görsel 20. Janine Antoni, Loving Care, 1993

Benzer şekilde Amerikalı sanatçı Janine Antoni de 1993'te Londra'da gerçekleştirdiği *Loving Care* (Sevgi Dolu Bakım) isimli performansı için, saçını saç boyasına batırmış ve saçıyla galerinin zeminini silmiştir. Amacı erkek egemen sanat dünyasını eleştirirken aksiyon resmine feminist bir yorum getirmekti (Görsel 20). Carolee Schneemann da 1963'de *Eye Body* (Göz Bedeni) isimli işinde Klein'ın çıplak kadın bedenlerini canlı fırça olarak kullanmasına karşılık çatı katındaki bir resim konstrüksiyonunun merkezine "bütünleyici bir malzeme" olarak kendi bedenini yerleştirmiştir (Beaven, t.y.). İlk kez 1971'de gerçekleştirdiği *Up to and Including Her Limits* (Sınırlarına Kadar ve Sınırları Dahil) performansında ise Schneemann, kağıtla kaplı bir köşede, tavandan bir ağaç cerrahı koşum takımından çıplak halde sarkarak boşlukta sallanırken elindeki renkli boya kalemlerinin kağıtlar üzerinde serbest şekilde izler yaratmasını sağlamıştır. Böylece kadın bedeni erkek sanatçı bakışının nesnesi değil sanat eserini üreten aracın kendisi haline gelmiştir (Brock 2017).

Görsel 21. Carolee Schneemann, Eye Body, 1963
Görsel 22. Carolee Schneemann, Up to and Including Her Limits, 1971

Schneemann'a benzer olarak, Japon sanatçı Naotaka Hiro 2016 yılında bir ucu tuvalin ortasına bağlanan ipin diğer ucunu kendi boynuna, beline ve bileğine bağlamış, elindeki yağlı pastel çubuğuyla dairesel işaretler yaparak adeta bir 'insan pusulası' gibi saat yönünde sürünerek *Crawl* isimli işini üretmiştir (Görsel 23). Sanatçı bu tür eserlerinin "bedeninin bilinmezliğinin ikilemini" aşmayı amaçladığını ifade etmiştir (Yao, 2022). Stuart Brisley de 1977 yılında *Beneath Dignity* (Onur Altında) de Bregenz'deki Konstanz Gölü kenarında, bedenini bir anlamda sınırlayan beş çerçevenin içinde zemine bedenini yerleştirerek su, tebeşir, un ve boya kullanıp seyirci önünde resim-performanslar düzenlemiştir (Görsel 24). Performansların son gününde Brisley göle atlayıp yüzerek, çizim hareketini başka bir ortam olan suda tekrarlamıştır. Sanatçı o dönemde bir yıl boyunca madenci topluluğunda bir projede çalışmıştır. Eserin adı ile madencilere duyduğu sempati ve madencilerin çalışma koşullarının kötülüğüne vurgu yapmak istemiştir (Tate, t.y.)

Görsel 23. Naotaka Hiro, Crawl, 2016
Görsel 24. Stuart Brisley, Beneath Dignity, 1977

1960'lı yılların başında Viyana'da etkinlik gösteren, şiddet dolu 'aksiyon'larıyla bilinen 'Viyana Aksiyonistleri' adı verilen sanatçılar başlangıçta soyut dışavurumculuktan etkilenen resimler üretirken, resmi tuvalin ötesine geçirmek ve figürü sanatlarına geri döndürmek isteği ile figürü resimde temsil etmek yerine, kendi bedenleri ve başkalarının bedenlerini doğrudan bir ifade aracı olarak kullanmışlardır. Grubun önde gelen ismi Hermann Nitsch, Viyana Aksiyonizmi'nin hiçbir zaman bir grup olmadığını, belirli durumlara, belirli bir zaman diliminde ve benzer araç ve sonuçlarla tepki gösteren sanatçılar olduklarını ifade etmiştir. Çünkü bu sanatçıların

hepsi 2. Dünya Savaşı'nın yıkımına ve savaş sonrasına tanık olmuşlardır. Savaşın sebep olduğu travmatik deneyimle, savaştan sonraki on yılda, her türlü cinsel, sosyal ve hijyenik tabuyu tersine çeviren, şiddet içerikli kanlı ritüellere dönüşen bir üslup yaratmışlardır (Galambosova, 2023). Bir başka ritüelist aksiyoncu Otto Mühl'e göre Viyana Aksiyonizmi, sadece bir sanat biçimi değil, varoluşçu bir tavırdı ve kendilerinden elli yıl önceki Viyana Ekspresyonizmi ressamları gibi sanatçının kendini yoğun bir şekilde ifade etme durumuydu (Goldberg, 2011: 164).

Görsel 25. Orgies, Mysteries, Theatre, Aktion 100, 1998
Görsel 26. Hermann Nitsch, Poured Painting, 1963

Sosyal tabuların yıkıldığı, yasadışı olabilecek düzeyde rahatsız edici ve şiddet içerikli olan performanslarını Nitsch 'estetik bir dua şekli' olarak tanımlamıştır. İnsanlığın saldırgan içgüdülerinin medya aracılığıyla bastırıldığına inanan sanatçı, Antik Yunan'ın Dionysian ayinlerini (sarhoşluk, aşırılık, kan içme) ve Hıristiyanlığın dini ritüellerini (çarmıha gerilme, komünyon) modern bir bağlamda yeniden birleştirip, bu ritüelleştirilmiş eylemlerle bastırılmış enerjiyi salmak istemiştir. Aristoteles'in katharsis kavramının izinden giderek, acı çekme yoluyla bir tür arınma ve kurtuluş sağlamayı ve izleyici üzerinde korku ve merhamet duygusu uyandırmayı amaçlamıştır. Sanatçının 70'li yıllarda düzenli aralıklarla tekrarlanan *Orgies, Mysteries, Theatre* yüksek sesli müzik eşliğinde Nitsch'in törenin başlaması için emir vermesiyle başlıyordu. İlk olarak kesilen bir kuzu sahneye getirilir ve baş aşağı çarmıha gerilir, daha sonra hayvanın bağırsakları deşilerek, bağırsakları ve çıkan kovalarca kan çıplak bir kadın veya erkeğin üzerine akıtılırdı (Görsel 25). Kanla tuval üzerine ve modellerin bedenlerine resimler yapılır, kanı boşaltılan hayvan, modellerin başlarının üzerine asılırdı. *Poured Paintings* (Akıtılmış Resimler) ise kırmızı boyanın doğrudan bir çuval bezi üzerine sıçratılması ve dökülmesiyle yapılmıştır (Görsel 26). Ortaya çıkan resim şiddetli bir saldırının veya kanlı bir cinayetin sonrasını akla getirmektedir (Galambosova, 2023; Goldberg, 2011: 163-164). Nitsch aksiyonlarının resimle ilişkisini; 'Kanı görmek ve hissetmek, ete ve bağırsaklara dokunmak bir yoğunluk sorunudur. Performanslarımın bir kısmı aksiyon resmidir. Performanslarımda kan ve çeşitli sıvılar var ve eğer katılımcıların elbiseleri kanlıysa ve kirliyse bu da bir tür aksiyon resmidir. Sadece tuval üzerinde değil, gerçeklikte gerçekleşiyor. Aksiyon resmi benim tiyatromun birincil ürünüdür. Nadiren fırça kullanırım. Kan döküyorum ve etrafa bulaştırmak için parmaklarımı ve ellerimi kullanmayı seviyorum. Ben geleneksel bir sanatçı değilim ve bu da yeni bir resim türüdür' şeklinde ifade etmiştir (Laster, 2017).

Görsel 27. Günter Brus, Ana, 1964
Görsel 28. Günter Brus, Vienna Stroll, 1965

Sosyal tabuları yıkmayı ve 2. Dünya Savaşı sonrası Avusturya halkının unutkanlığına meydan okumayı amaçlayan bir başka aksiyonist Günter Brus'un ilk aksiyonu *Ana,* beyaz bir odada, karısının vücudunu ve ardından duvarları boyadığı ve kendisi de dahil olmak üzere etrafa boya fırlattığı bir performanstır (Görsel 27). Performans sonrası ortam ve boyanın kullanılma şekli akla şiddeti getirir niteliktedir. (Galambosova, 2023). Günter Brus 1965'de gerçekleştirdiği *Vienna Stroll* (Viyana Gezintisi) de ise vücudunu ve kıyafetlerini beyaza boyayıp, vücudunu ikiye bölen bir siyah çizgi çekerek kendini canlı bir tabloya dönüştürmüştür (Görsel 28). Sanatçı bu halde 1938'de Üçüncü Reich'ın Avusturya'yı ilhak etmesinden sonra, halkın Hitler'i tezahüratlarla karşıladığı Hofburg İmparatorluk Sarayı'nın balkonunun önünde yürümüş ve polis tarafından durdurulmuştur (Karasz, 2018). Gerçekleştirdiği aksiyonlarına 'Material Action' adını veren Otto Muehl 1964'te yazdığı Material Action Manifestosu'nda aksiyonlarının resimle ilişkisini; "Maddi eylem, resim yüzeyinin ötesine yayılmış resimdir. İnsan vücudu, döşenmiş bir masa ya da bir oda, resmin yüzeyi haline gelir. Bedenin ve mekânın boyutlarına zaman eklenir." (https://archivesmuehl.org/viennese-actionism/, Erişim 20.06.2022) şeklinde tanımlarken, 1966'da ürettiği *Material Action No. 26* (Food Test) de, Jackson Pollock'un aksiyon resimlerini hatırlatır şekilde tuval bezi üzerinde bedensel sıvılar, vücut parçaları ve yiyecek malzemelerini yan yana getirmiştir (Görsel 29).

Görsel 29.Otto Muehl, Material Action No. 26, 1966
Görsel 30. Ana Mendieta, Body Tracks, 1982

Ana Mendieta da 1982 tarihli *Body Tracks* (Beden İzleri) performansında bedensel sıvı kullanmıştır. Davul sesleri eşliğinde, beyazlar giymiş olarak performans alanına gelen sanatçı, yerdeki hayvan kanı ve tempera dolu kâseye ellerini ve kollarını batırarak duvara asılmış kâğıt parçalarının yüzeyine sıkıca bastırmış daha sonra aşağı doğru bedenini sürükleyerek kâğıt üzerinde bedeninin izini bırakmıştır (Görsel 30). Fransız filozof Georges Didi-Huberman el izini mimetik yansıma ile modeli arasındaki boşluğu kapatan 'dokunsal bir temsil biçimi' olarak tanımlar. Oysa Mendieta bedenini sürükleyerek el izinin bu özelliğini geçersiz kılmıştır (Walker, 2009).

Görsel 31. Rebecca Horn, Pencil Mask, 1973
Görsel 32. Rebecca Horn, Earth Seed, 2012

Beden uzantıları şeklinde giyilebilir heykel çalışmaları ile tanınan Rebecca Horn 70'li yıllarda üzerine kalemler yerleştirilmiş bir maskeden ibaret olan çizim makineleri geliştirmiş ve bu maskelerle çizim yaptığı performanslar gerçekleştirmiştir (Görsel 31). 2000'li yıllarda ürettiği *Bodylandscapes* serisi ise sanatçının boyuna ve beden hareketlerine uygun boyutlardaki kağıtlar üzerinde ürettiği, sanatçının bedensel jestlerini görünür hale getiren manzara resimlerini hatırlatan soyut resimlerden oluşmaktadır (Görsel 32) (Bria, 2019).

Sonuç

Performans ürünü resimlerde ilk dikkat çeken ortak nokta kuşkusuz anlık bedensel dürtülerin etkisiyle ortaya çıkan dışavurumcu niteliktir. Bu açıdan bu resimlerin çoğu Jackson Pollock'un mirasını devam ettiren aksiyon resimleridir denebilir. Sanatçının bedensel hareketlerinin bir kaydı ve sonucu olarak üretilmiş olan bu tür resimlerde sanatçının ruhsal gerilimini hissettirecek derecede bir şiddet hissi izleyiciye geçer. Performansın niteliğine bağlı olarak resim dışı malzemelerin boyaya eşlik ettiği bir durum söz konusudur. Bu tür resimlerde izleyici performans sırasında sanatçının eseri üretme sürecine de tanıklık görevi görmektedir. Performans sırasında orada olmasa bile sonuç eser üzerindeki izlerden sanatçının beden hareketlerini zihninde canlandırabilmektedir. Bu durum da sanatçı- izleyici ilişkisini yeni ve daha ileri bir seviyeye taşımaktadır. Performans sanatı, fotoğraflar ve video aracılığı ile kayıt altına alınsa bile tanımında bulunan "orada ve o anda oluşluk" gereği geçici doğaya sahip bir sanat türüdür. Performans, resimleme eylemine odaklandığında, sanatçının her bir beden hareketi resmin yapıldığı yüzeyde bir iz haline gelecektir. Ve performans bittiğinde geriye kalan yüzey sanatçının anlık dürtülerinin görsel bir kaydını izleyiciye sunar. Bu görsel kayıt, sanatçı için yaratma anı ve o anın yoğunluğu sadece kendisinin deneyimlediği bir durum iken, o anın yoğunluğunu başkalarına iletebilme imkânı sağlar. Sonuçta ortaya çıkan resim, performansın geçici doğasını, resmin yüzeyde iz bırakarak boş bir yüzeyi bir mekâna dönüştüren yapısı ile birleştirir. Ve bir anlığına gerçekleşen bir olayın, performansın, tıpkı bir kanıt fotoğrafı gibi "o an" dan geleceğe taşıyan bir hatıra objesidir. İnsan ölümün bilincinde olan tek tür olarak yaşadığı sonlu hayatın sınırlarını aşabilmek için sanatı kullanmıştır. Sanat, yaşamın geçiciliğine, ölümlülüğüne karşı insanın kalıcı bir nesne bırakma ve bu yolla varlığını sürdürme dürtüsünün bir sonucudur. Ancak sanatın 20. yüzyılla birlikte geldiği noktada sanat nesnesinin niteliği değişmiştir. Robert Klein, 1967'de yayınladığı "Sanat Eserinin Yok Oluşu" başlıklı incelemesinde bu değişimi gerçekleştiren avangard sanatçıların sanata değil "sanatın bir eserde cisimleşmesine" saldırdıklarını ifade etmişti. Agamben'e göre, sanat kendi kendini yok eden bir dürtü ile sanat eserini ortadan kaldırmış ve sanatçının eseri üretme aşaması ve performans, sanat eserinin yerini almıştır (Agamben, 2019).
Performans ve resim ilişkisi bu açıdan sanat eserinin tekrar geri dönüşü ile ilişkilidir. Performans yalnızca şimdiki zamanda var olan, kaydedilemez, belgelenemez bir sanat formudur. Eğer bunu yaparsa performanstan başka bir şey haline gelecektir. Performans, yeniden üretim ekonomisine girmeye çalıştığı ölçüde, kendi ontolojisinin vaat ettiği şeyin etkisini azaltır ve ona ihanet eder (Phelan, 2005: 146). Performans ürünü resimler bir anlamda bunu yaparlar. Sanatın meta haline gelmesine bir tepki olarak performansa yönelen, alınıp satılamayan bir şey üretmek isteyen sanatçılar neticede yine satın alınabilecek fiziksel bir nesne üretmiş olurlar.

Kaynaklar

Artun, A. (Der.) (2015). Bir muamma Sanat Hayat Aforizmalar. (Somuncuoğlu, S. ve diğer Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Agamben, G. (2019). Eserin Yok Oluşu. (Gen. E. Çev.). E-Skop. https://www.e-skop.com/skopbulten/eserin-yok-olusu/5513, Erişim Tarihi: 12.10.2023.

Beaven, K. (t.y.). Painting and Performance. https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art/painting-and-performance, Erişim Tarihi: 22.07.2023

Brock, H. (2017). Carolee Schneemann: Kinetic Painting. The Brooklyn Rail. https://brooklynrail.org/2017/12/artseen/Carolee-Schneemann-Kinetic-Painting, Erişim Tarihi: 25.06.2022).

Crowther, P. (2017). What Drawing and Painting Really Mean. New York: Routledge.

Davies, D. (2004). Art As Performance. UK: Blackwell Publishing.

Dutton, D. (2017). Sanat İçgüdüsü. (Turan, M. Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eco, U. (2016). Açık Yapıt. (Esmer, T. Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Eimert, D. (2014). Art of the 20th Century. USA: Parkstone Press.

Farago, F. (2017). Sanat. (Doğan, Ö., Çev.). Ankara: Doğubatı Yayınları.

Fischer-Lichte, E. (2016). Performatif Estetik. (Acil, T., Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foster, H., Krauss, R., Bois,Y. ve diğer (2016). Art Since 1900. Çin: Thames&Hudson.

Gabor, E. (2021). Niki de Saint Phalle and the Catharsis of Performance. Era Journal: UCL Arts and Culture. https://erajournal.co.uk/our-journal/niki-de-saint-phalle-and-the-catharsis-of-performance/, Erişim Tarihi: 22.06.2022.

Galambosova, C. (2023). Viennese Actionism: Between the Bestial and the Sublime. Daily Art Magazine. https://www.dailyartmagazine.com/viennese-actionism/, Erişim Tarihi: 10.10.2023.

Goldberg, R.L. (2011). Performance Art From Futurism to the Present. Çin: Thames& Hudson.

Harrison, C., Wood, P. (2015). Sanat ve Kuram. (Gürses, S. Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

Hopkins, D. (2004). Dada and Surrealism. USA: Oxford University Press.

Karasz, P. (2018). Taking On Austria's Nazi Legacy With His Own Blood and Tears. The New York Times https://www.nytimes.com/2018/02/15/arts/gunter-brus-austria.html?auth=login , Erişim Tarihi: 11.10.2023.

Laster, P. (2017). I Think Art Is a Way of Intensity. Interview with Hermann Nitsch". Art Pulse Magazine, http://artpulsemagazine.com/i-think-art-is-a-way-of-intensity-interview-with-hermann-nitsch, Erişim Tarihi: 20.06.2022)

Melick, T. (Ed.) (2015). Tarih Boyunca Sanat. (Şendil, D. Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Nam June Paik Art Center (t.y.).https://prenjpac-en.ggcf.kr/archives/artwork/n201_zen-for-head, Erişim Tarihi: 25.07.2023.

Phelan, P. (2005). Unmarked: The Politics of Performance. New York: Routledge

Tate, (t.y.).https://www.tate.org.uk/art/artworks/brisley-beneath-dignity-t03315, Erişim Tarihi: 22.07.2023.

Walker, J.S. (2009). The Body is Present Even if in Disguise: Tracing the Trace in the Artwork of Nancy Spero and Ana Mendieta. Tate Papers no.11. https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/11/the-body-is-present-even-if-in-disguise-tracing-the-trace-in-the-artwork-of-nancy-spero-and-ana-mendieta, Erişim Tarihi:18.07.2023.

Yao, J. (2022). Naotaka Hiro and Embodying the Act of Painting. Hyperallergic. https://hyperallergic.com/753288/naotaka-hiro-and-embodying-the-act-of-painting/, Erişim Tarihi: 25.10.2023.

İDİL

THE RELATIONSHIP BETWEEN PERFORMANCE AND PAINTING IN THE CONTEXT OF TRANSIENCE-PERMANENCE IN ART

Hatice DOĞAN

ABSTRACT

Art, which is the most important expression of the experience of existence, is the result of man's search for some kind of relief in the face of the frightening world. The purpose of producing art for man is shaped by his desire to announce his existence on the world to the people after him. That's why he has developed methods and techniques to make the works of art he produces permanent. The work of art, which is a result of human beings' need to give meaning to their existence and to express themselves correctly to the world, and their creative act, has become an object valued as a commodity over time. Some artists trying to overcome this situation have developed art forms that have a temporary nature. Performance art, which can be evaluated in this sense, has become active in the field of art after the 1960s, and is a form of production and expression that is performed live by the artist alone in front of the audience, and in which the possibilities of the body are investigated. It is seen that some artists, especially in modern art, benefit from the art of painting during their performances. On the other hand, among the first examples of performance art are the painting-shows that some painters created by adding body movements, music and the audience to the process of producing their works. In this article, it is tried to clarify the two-way relationship between painting and performance art and what the transformation of art into a permanent form means for the artist and the audience.

Keywords: Art, Ephemerality, Performance Art, Painting, Post-performance Painting