



**ÇAĞDAŞ ÇİN SANATINDA
GELENEK VE YENİLİK İLİŞKİSİ**

Sema YAYLA BOZA

Danışman: Doç. Dr. Nazan DÜZ

**UŞAK
Haziran 2022**

T. C.
UŞAK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
TASARIM ÇALIŞMALARI PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÇAĞDAŞ ÇİN SANATINDA GELENEK VE YENİLİK İLİŞKİSİ

SEMA YAYLA BOZA

Uşak

Haziran 2022

T. C.

UŞAK ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

TASARIM ÇALIŞMALARI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÇAĞDAŞ ÇİN SANATINDA GELENEK VE YENİLİK İLİŞKİSİ

SEMA YAYLA BOZA

Danışman

Doç. Dr. Nazan DÜZ

Uşak

Haziran 2022

TEŞEKKÜR

Bu çalışmada Çin’de dönüşen sanatın serüveni gözlemlenmiş ve bölgenin tüm kültür klikleri göz önünde bulundurularak, Geleneksel Çin sanatı ile Çağdaş Çin sanatının bağı araştırılmıştır. Batı’dan gelen Çağdaş Sanat’ın, Doğu’da yer alan Çin’de nasıl bir zeminde kurulduğu ve Bağımsız Çağdaş Çin Sanatı’nın nasıl kurulduğu sanat hareketleri ve sanatçılar incelenerek sonuca ulaşılmıştır. Çalışma içerisinde tarihi bilgiler, kültürel değişimler, insan ve inanç sistemi ile doğrudan sanatın bağı da göz önünde bulundurularak, büyük bir coğrafya taranmıştır. Bu çalışma dünya sanat tarihinde bir boşluğa değinmiş aynı zamanda Türkçe kaynak eksikliğine de vurgu yapılarak bu araştırmaya ihtiyaç duyulmuştur. Çalışmanın; bu alanla ilgilenenlerin ve sanat eğitimi veren kurumların anadilde gereksinimlerini büyük ölçüde karşılayacağı ve önemli katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.

Tez çalışmam sırasında bana her türlü desteği sağlayan, yorulduğumda bana enerji veren, benimle birlikte sabahlara kadar uyumadan çalışan ve engin bilgileri ile yolumu aydınlatan danışmanım sayın Doç. Dr. Nazan DÜZ’e, lisans dönemimden itibaren bilgisi ve hayata bakış açısı ile her daim bana ışık olan sayın Prof. Dr. Cebail Ötgün’e, bu serüvende yanımda olan sayın Doç. Dr. Serpil Yayman Ataseven’e yardımları ve desteklerinden dolayı sonsuz teşekkür ederim.

Çin sanatı hakkında benim heyecanımı diri tutan, dünya sanatına olan ilgimi bilgileri ile zenginleştiren, fikirleri ile bana yeni kapılar açan, lisans dönemimden itibaren desteğini hissettiğim sayın Prof. Dr. Hüsnü Dokak’a, kaynak konusunda destek olan ve bana zaman ayırıp “boşluk” konusuna dair sohbet ettiğimiz sayın Prof. Atilla İlkay’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Çalışmalarım sırasında bana en büyük manevi desteği sağlayan annem Sultan Uçar’a, en büyük destekçim olarak her daim yanıbaşımdaya duran sevgili eşim Nurettin Altay Boza’ya sonsuz teşekkürler.

Sema YAYLA BOZA

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	i
GÖRSELLER LİSTESİ	iii
ÖZET.....	xi
ABSTRACT.....	xiii
ÖNSÖZ	xv
ÖZGEÇMİŞ	xvi
BÖLÜM I.....	1
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem durumu	3
1.2. Araştırmanın önemi	3
1.3. İlgili Yayın ve Araştırmalar.....	4
1. 3. 1. Yurtdışında Yapılan Yayın ve Araştırmalar	4
1. 3. 2. Yurtiçinde Yapılan Yayın ve Araştırmalar.....	4
BÖLÜM II.....	5
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	5
2.1. Çin Tarihi	5
2. 1. 1. Çin Hanedanlıkları Döneminde Zanaat ve Sanat.....	5
2. 1. 2. Çin Zanaatı ve Çin Sanatı	67
2. 1. 3. Dört Wang.....	97
2. 1. 4. II. Dünya Savaşı ve Japon Emperyalizmi'nin Çin Sanatına Etkisi.....	106
2. 1. 5. Çin Cumhuriyeti	107
2. 1. 6. 4 Mayıs Hareketi, Çin Komünist Partisi ve Çin Halk Cumhuriyeti Döneminde Sanat.....	110
2. 1. 7. Kültür Devrimi ve Toplumcu Gerçekçi Sanat Anlayışı (Sosyalist Gerçekçi Sanat Anlayışı).	112
2. 1. 8 “Fırtına Toplumu” ve Çin Modernizmi	128
2. 1. 9. Yıldızlar Grubu (The Stars Art Group / 1979-1983)	129
2. 1. 10. Pekin’de Robert Rauschenberg Sergisi (ROCI ÇİN / 1985–1986)	134
2.2. Çin Avangartı	140

2. 2. 1. 85 Yeni Dalga Hareketi ('85 New Wave Movement)	140
2. 2. 2. 'China/Avant-Garde' Sergisi (1989)	144
2. 2. 3. Kuzey Sanat Grubu / Northern Art Group (1985)	147
2. 2. 4. Gölet Derneği. The Pond Association (Chi She).....	149
2. 2. 5. Xiamen Dada Grubu (1986)	152
BÖLÜM III	153
3. Çağdaş Çin Sanatçıları	153
3. 1. Sanat ve Muhalefet'in Güçlü İsmi "Ai Weiwei"'i Anlamak	155
3. 2. Kültür Devrimi 'nin İşaret Parmağı " Wang Guangyi "	170
3. 3. Hatalı Döllenmenin Tetikçisi " Xiao Lu".....	176
3. 4. Ateşten Gömlek Giyen " Huang Yong Ping "	182
BÖLÜM IV	188
4. YÖNTEM.....	188
4. 1. Araştırma Modeli	188
4. 2. Evren ve Örneklem.....	188
4. 2. 1. Evren.....	188
4. 2. 2. Örneklem	188
4. 3. Veri Toplama Araçları.....	188
BÖLÜM V	189
5. BULGULAR VE SONUÇ	189
5. 1. Sonuç	189
KAYNAKÇA.....	192
İnternet Kaynakları.....	194
Görsel Kaynakça	198

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. Xi'an Şehri; İlk Çin İmparatoru'nun Mezarı ve Toprak Askerler, Günümüzde kazılar devam etmektedir.....	9
Görsel 2. Xi'an Şehri; İlk Çin İmparatoru'nun Mezarı ve Toprak Askerler detay. Günümüzde kazılar devam etmektedir.....	10
Görsel 3. Zhang Xuan-Tang Zhang xuan, “Bir Bahar Gezisinde Guo Saray Hanımları”, 8. yüzyıl, Kâğıt üzerine mürekkep.	13
Görsel 4. Wang Wei, “Karlı Akış”, 699 – 759, Mürekkepli Monokrom.	14
Görsel 5. Yen Lipen, “Wei İmparatoru Wen”, 600–673, Parşömen üzerine mürekkep.	15
Görsel 6. Yen Lipen, ”Chen İmparatoru Wen”, 600–673, Parşömen üzerine mürekkep.....	15
Görsel 7. Yen Lipen, “On Üç İmparator Parşömeni”nin tam parşömeni 600–673, Parşömen üzerine mürekkep.	16
Görsel 8. Anonim- Yen Lipen’in çalışması, “Tang [T'ang] Hanedanı İmparatoru Taizong'un [T'ai-Tsung] Yirmi Dört Bakanı”, 17. yüzyılın ikinci yarısı, 26,3 x 421,1 cm, (17. yüzyıl resimleri, kitap resimlerinin kopyaları, muhtemelen kayıp orijinalerin hayali versiyonları).....	16
Görsel 9. Yen Lipen, İmparator Taizong, “Tibet Elçisini Kabul Ediyor”, 600–673, Parşömen üzerine mürekkep.	17
Görsel 10. Yan Liben, “Zhao Mozolesi'nin Altı Atı'ndan biri”, 600–673, Anıt mezar oyması, Penn Müzesi.	17
Görsel 11. Chou Fang- Zhou Fang, “Çift Altılı Oynayan Saray Bayanları”, 8. yüzyıl, İpek üzerine mürekkep ve renk, 30,5 x 47,6 cm.	19
Görsel 12. Wu Tao-tzu- Wu Daozi, Seksen Yedi Ölümsüz, 8. yüzyıl.....	20
Görsel 13. Wu Tao-tzu- Wu Daozi, Seksen Yedi Ölümsüz, 8. yüzyıl.....	20
Görsel 14. Ching Hao-Jing Hao, “Kuanglu Dağı”, asılı kaydırma, ipek üzerine mürekkep, 185,9 x 106,8 cm, Ulusal Saray Müzesi, Taipei, Tayvan.	22
Görsel 15. Mi Fu, İlkbaharda Dağlar ve Çamlar (detay), 1100 dolayları, Kâğıt üzerine Hindistan mürekkebi ve rengi, 35 x 44,1 cm, Ulusal Saray Müzesi (Taipei). (Cheng, 2006, s. 27).	24
Görsel 16. Mi Yu- Jen / Mi Youren, Bulutlu Dağlar, 1127 ve 1199 arasında, Elle kaydırma, kâğıt üzerine mürekkep, 27,6 x 57 cm.	25

Görsel 17. Huang Tingjian, Evlada Dindarlığının 24 Paragonu Serisi, 1891, Tahta Baskı.....	26
Görsel 18. Huang Tingjian, Evlada Dindarlığının 24 Paragonu Serisi, Anne babaya bağlılığın 24 örneği - "annesini o kadar çok sever ki, onun lazımlığını kendisi boşaltırdı", 1848, 25,4 x 17,1 cm.	26
Görsel 19. Li Tang, Yabani Otların Toplanması, Saray Müzesi, Pekin, Çin.....	27
Görsel 20. Ma Yuan, Sarı Nehrin Ters Akıntısı, 1160-1225 (Song Hanedanı Döneminden), İpek üzerine mürekkep, 26,8 x 41,6 cm, Pekin Sarayı Müzesi, Pekin, Çin.	28
Görsel 21. Ma Yuan, Su Albümünden “Yeşil Denizden Yükselen Bulutlar”, 1160-1225, İpek üzerine mürekkep, 26,8 x 41,6 cm, Pekin Sarayı Müzesi, Pekin, Çin.	29
Görsel 22. Ma Yuan, Kışlık Göldeki Fener, 1195, Song Hanedanlığı Çinli ressam Ma Yuan'ın Kışlık Göldeki Feneri'nin, bilinen en eski bir olta makarası tasvirini içeren yakın çekim detayı. Joseph Needham's Science and Civilization in China: Cilt 4, Bölüm 2, Makine Mühendisliği (1986, Taipei: Caves Books Ltd).	29
Görsel 23. Xia Gui - Yağmur Fırtınasında Yelkenli, İpek üzerine mürekkep ve açık renkler, 23,9 x 25,1 cm, Boston, Massachusetts, Amerika Birleşik Devletleri.	30
Görsel 24. Wen Tong, Tek Renkli Mürekkepte Bambu. Ulusal Saray Müzesi, Tayvan, Çin (Cheng, 2006, s.27).	31
Görsel 25. Chao Meng-chien / Zhao Mengjian, Kışın Üç Arkadaşı, Albüm yaprağı, kâğıt üzerine mürekkep, 32,2 x 53,4 cm, Ulusal Saray Müzesi, Taipei, Çin.....	32
Görsel 26. Guan Hanqing'i anısına basılan bir 1958 ABD posta pulu.....	33
Görsel 27. Huang Kung-Wang/ Huang Gongwang: İnzivada Bir Su Evi, Asılı tomar, kâğıt üzerine mürekkep, 104,5 x 67,3 cm, Nanjing Müzesi, Çin.....	34
Görsel 28. Wu Chen- Wu Zhen, Balıkçı, 1350, Elle kaydırma, kâğıt üzerine mürekkep, 21,3 x 53,8 cm.....	35
Görsel 29. Ni Tsan- Ni Zan, Yu Dağı, Ormanları ve Vadileri, 1372, Hindistan mürekkebi kâğıt üzerine, 95,3 cm x 35,8 cm.	36
Görsel 30. Wang Meng, Ge Zhichuan Yeri Değiştirme, 1360 dolayları, Saray Müzesi, Pekin, Çin.....	38
Görsel 31. Tai Chin, Dai Jin, " Zhong Kui'nin Gece Gezisi ", Kâğıt üzerinde kaydırma, mürekkep ve renk asılı. 190 x 120,4 cm, Saray Müzesi, Pekin, Çin.	39
Görsel 32. Tai Chin, Dai Jin, Dağ Geçitlerinde Gezinler, Erken Ming Hanedanlığı, 1388-1462, İpek üzerine kaydırma boyama.	39

Görsel 33. Shen Chou- Shen Zhou, Saksıda Krizantem Takdir Etmek, kâğıt üzerinde el kaydırma, mürekkep ve renk, 23,4 x 86 cm, Liaoning İl Müzesi, Shenyang, Çin. 40	
Görsel 34. Wen Zhengming, Gölgeyi Ağaçların Altındaki Sazdan Kulübe, Kâğıt üzerinde asılı parşömen, mürekkep ve renk, 58,2 x 29,3 cm, Ulusal Saray Müzesi, Taipei, Çin..... 41	
Görsel 35. Chou Ch'en (Zhou Chen), Talihsizler (detay), Kâğıt üzerine mürekkep ve renk, 1516, Honolulu Sanat Müzesi, Hawaii. 41	
Görsel 36. Tang Yin, Eski Shu'nun Saray Hanımları, 16. yüzyıl, Asılı parşömen, ipek üzerine renkler, Ulusal Sanat Müzesi, Pekin, Çin..... 42	
Görsel 37. Qiu Ying, Şeftali Çiçeği Peri Ülkesi, İpek üzerine parşömen, mürekkep ve renk asılı, 175 x 66,7 cm, Tianjin Müzesi, Çin. 43	
Görsel 38. Hsu Wei, Balık, Askılı parşömen, Kâğıt üzerine mürekkep, 30 x 18 cm. 44	
Görsel 39. Cheng Hung-shou, Uzun Bir Çam ve Taoist Ölümsüz. 45	
Görsel 40. Hung Jen, Hong Ren, Sonbaharın Gelişi, 1658-61, Hongren, Kâğıt üzerine mürekkepi, Honolulu Sanat Müzesi, Amerika Birleşik Devletleri. 52	
Görsel 41. K'un Ts'an, 1664, Japonya..... 53	
Görsel 42. Bada Shanren, Kedi, 1626-1705..... 54	
Görsel 43. Bada Shanren, Kedi, 1626-1705..... 55	
Görsel 44. Bada Shanren, Geyik ve Çam, 1626-1705, 161,8 x 67 cm. 56	
Görsel 45. Shitao, "Ming xianquan and Hutouyan", 17. yüzyıl, Kâğıt üzerinde asılı kaydırma, mürekkep ve açık renkler, 20 x 26 cm. 57	
Görsel 46. Wang Shishen, Manzaralar ve Çiçekler, 1686-1759, 1745, 20,3 x 25,1 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, Amerika Birleşik Devletleri..... 58	
Görsel 47. Huang Shen, Balıkçı Kadın ve Balıkçı Adam, Qing Hanedanlığı(1687-1768), Nanjing Müzesi, Çin. 59	
Görsel 48. Li Shan, Çam Ağacı, Taş ve Wisteria, 1686?-1756, Şanghay Müzesi, Çin. 60	
Görsel 49. Jin Nong, Bir kedi ve bir bambu bitkisi, 1687-1764, Kâğıt üzerinde mürekkep ve renk yorumu. 61	
Görsel 50. Luo Pin (Luo Ping- Qing Luoping), Dağ Cadısı, 1733-1799..... 62	
Görsel 51. Luo Pin (Luo Ping- Qing Luoping), Hayalet resimleri, Elle kaydırılmış ve ipek üzerine renklendirilmiş..... 63	
Görsel 52. Gao Xiang, Tanzhi Köşkü, 1688-1753, Yangzhou Müzesi, Çin..... 64	
Görsel 53. Zheng Xie (Zheng Banqiao), 1693-1765..... 65	

Görsel 54. Li Fangying, 1696-1755, Eski çamlar, Kâğıt üzerine mürekkep çizimi, 123 x 43,6 cm.....	65
Görsel 55. Hang Zhiying, Bira Reklamı Takvim Poster, 1930'lar.	71
Görsel 56. Xie Zhiguang, Fare Sigaraları, 1938, Nezaket Poster Evi, Marc H. Choko koleksiyonu.	72
Görsel 57. Solda, Qin Shu-bao; Sağda, Yu-chi Gong.....	73
Görsel 58. Zhong Kui'yi, İblis avcısı beş nimeti ve diğer beş yarattığı temsil eden beş yarasa ile tasvir eder. 19. yüzyılın sonu - 20. yüzyılın başı. Çin kağıdına ksilograf, 63 x28,5 cm, Devlet İnziva Yeri Müzesi, Çin.	74
Görsel 59. Şangay Posterleri Takvim Resimleri, 1928.	75
Görsel 60. Xie Zhiguang, Tek başına oturan ve derin düşüncelere dalmış kız,1931, 62 x42.....	76
Görsel 61. Şangay Posterleri Takvim Resimleri, 1930'lar.	77
Görsel 62. Zhang Ting, Dekorasyon Dergisi Birinci Sayı Kapak Tasarımı, 1958. ...	79
Görsel 63. Anonim, 1949, 5 x26 cm.	80
Görsel 64. Anonim, Çin Sovyet Dostluğu, 1949, 37,5 x26.	81
Görsel 65. Anonim, Okuma yazma bilmeyenleri yok et, 1953, 77,5 x53,5 cm.....	83
Görsel 66. Mao Zedong Düşüncesi, yurtiçi ve yurtdışındaki tüm düşmanlarla muzaffer bir şekilde savaşmak için sihirli silahtır!, 1967, Yayımcı Pekin Birleşik Baskı Fabrikası Devrimci Asiler, 5 x54,5 cm.	83
Görsel 67. Ding Hao, Dört zararlıyı yok edin!, 1958,75 x49cm.....	84
Görsel 68. Yang Wen xiu, Daha fazla domuz, daha fazla gübre, daha fazla tahıl üretimi, 1959, 53 x77cm.	84
Görsel 69. Anonim, Yaşasın Başkan Mao'nun sanattaki devrimci çizgisinin zaferi!, 1967, 77 x52 cm.	86
Görsel 70. Zhu Yunming'in kaligrafisi, 15. Yüzyıl, Zhu'nun el yazısı kaligrafisi: Zhou Jin Tang Ji'nin ilk bölümü, Ouyang Xiu'nun orijinal makalesi.....	87
Görsel 71. Ying-Yang, Üç Varlık, Merkezi Boşluk, (Cheng,2006,s. 65).	92
Görsel 72. Zheng Xie, Bambu ve Şiir/ Bamboo and Poem, 1644–1911, Kâğıt üzerine mürekkep, 140 x 39,4 cm.	93
Görsel 73. Zhang Zeduan, Qingming Festivali Sırasında Nehir Boyunca/ Along the River During the Qingming Festival, 1085–1145, İpek üzerine mürekkep ve renk, 25,5 cm × 525 cm.....	95

Görsel 74. Yun Shouping, Şakayık, 17. yüzyıl, Kâğıt üzerinde albüm yaprağı, mürekkep ve renkler 28,5 x 43,1 cm, Ulusal Saray Müzesi, Taipei, Çin.	96
Görsel 75. Wu Li, Sazdan evlerin gölgesinde yaz tatili, Kâğıt üzerine kaydırma boyama, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, Amerika Birleşik Devletleri.	97
Görsel 76. Wang Yuanqi, Çin; Albüm yaprağı olarak monte edilen katlanır fan; resimler, 18. yüzyıl veya sonrası, 16,5 x 49,5, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, Amerika Birleşik Devletleri.	98
Görsel 77. Wang Shimin-Wang Wei'nin Nehirler ve Dağlar Üzerindeki Karından Sonra, 1668, Asılı kaydırma, kâğıt üzerinde renk, 133 x 60 cm.	101
Görsel 78. Wang Jian, Fan Kuan Tarzında Dereler ve Köşklerle Dağ Manzarası... 102	
Görsel 79. Wang Hui, Balıkçı Kulüpleri ve Sonbaharda Açık Gökyüzü, 1680, Kâğıt üzerine mürekkep ve renk, 61,5 x 51,4 cm, Honolulu Sanat Müzesi, Hawaii, Amerika Birleşik Devletleri.	103
Görsel 80. Xu Beihong, "Kendi Portresi", 1922, Karakalem.	108
Görsel 81. Xu Beihong, Flütün Sesi, 1895-1953, Tuval üzerine yağlı boya, 79,5 x 38 cm, Xu Beihong Anıt Müzesi, Çin.	109
Görsel 82. Xu Beihong, Yaralı Aslan, 1938, Kâğıt üzerine mürekkep ve renk, 110 x 109 cm, Xu Beihong Anıt Müzesi, Çin.	110
Görsel 83. Konstantin Yuon, Moskova. Luzhniki'deki Lenin Stadyumu'nun görünümü, 1956.	116
Görsel 84. Konstantin Yuon, Yeni Gezegen, 1921, 101 x 71 cm.	116
Görsel 85. Boris Kustodiev tarafından " Sanat Dünyası Hareketi Üyeleri ". Soldan sağa: Igor Grabar, Nicholas Roerich, Eugene Lanceray, Kustodiev, Ivan Bilibin, Anna Ostroumova-Lebedeva, Alexandre Benois, Heorhiy Narbut, Kuzma Petrov-Vodkin, Nikolay Milioti, Konstantin Somov ve Mstislav Dobuzhinsky, 1916-1920.	118
Görsel 86. Chen Yifei, Sarı Nehir'e Övgü, 1970.	121
Görsel 87. Chen Yifei, "Başkanlık Sarayı İşgali", 1977, Tuval üzerine yağlıboya. 122	
Görsel 88. Chen Yifei "Flüt Çalan" 1987, 173×173cm.	123
Görsel 89. Chen Yifei, Gezinti Yolundaki Güzeller, 1997, 190 x 208 cm.	125
Görsel 90. Qin Dahu, BAŞKAN MAO BİZE KIRMIZILAR ÜNİVERSİTESİ'NE GÖNDERİN, 1974, Tuval üzerine yağlıboya, 149×126cm.	126
Görsel 91. Qin Dahu, Melodi Kay, 2006, Tuval üzerine yağlıboya, 89×116cm.	127
Görsel 92. 'Yıldızlar' (Xing Xing). Sanatçı grubu.	129

Görsel 93. Pekin Çin Ulusal Müzesi Parmaklıkları, 1979.	130
Görsel 94. Pekin'deki OCAT Enstitüsü, Retrospektif Sergisi Davetiyesi.....	131
Görsel 95. İlk Yıldızlar Sergisi için sergi davetiyesi; Yıldız Sanat Vakfı'nın izniyle	132
Görsel 96. Yıldızlar Grubu Sergi Alanı.	133
Görsel 97. Today Dergi Kapakları.	133
Görsel 98. Robert Rauschenberg ROCI ÇİN katoloğu, 1985, Ulusal Çağdaş Sanatlar Merkezi, Pekin, Çin.....	137
Görsel 99. Çin Yaz Salonu (1982, 1983, 1984). Chinese Summerhall #II için çalışmalar, 1984, kromojenik baskı, 76,2 x 223. 2 cm, Graphicstudio, South Florida Üniversitesi, Tampa tarafından yayınlanan 25 baskıdan.	138
Görsel 100. Robert Rauschenberg, Bireysel (7 Karakterden). , 1982, El yapımı Xuan kağıt üzerinde ipek, kurdele, kağıt, kağıt hamuru kabartma, mürekkep ve altın varak, aynalı, bir Pleksiglas kutu içinde çerçevelenmiş, 109,2 x 78,7 x 6,4 cm.....	139
Görsel 101. Xu Bing, "Gökyüzünden Kitap", 1987-91, Oymalı ahşap türlerinden basılmış kitap ve parşömenlerin montajı icat edilmiş karakterler, kağıt üzerine mürekkep, boyutlar değişken. (Blanton Museum of Art, The University of Te xas at Austin, 2016'da kurulum görünümü. Xu Bing Studio'nun izniyle).....	142
Görsel 102. Wu Shanzhuan, Kırmızı Mizah – Kırmızı Karakterler 1986, Karışık ortam kurulumu, boyutlar değişken, Kurulum görünümü, Hangzhou, Çin.	143
Görsel 103. 2007 yılında Pekin, Ullens Çağdaş Sanat Merkezi'nde düzenlenen '85 Yeni Dalga – Çin Çağdaş Sanatının Doğuşu adlı grup sergisinin kataloğu.....	144
Görsel 104. Küratör Gao Minglu tarafından yazılan 'Çin/Avangart Sergisi' nin önsözünü içeren katalog, 1989.....	145
Görsel 105. Çin/Avangart sergi davetiyesi, 1989. Fei Dawei Arşivinden.	146
Görsel 106. Wang Youshen, Örnek. China Avangart, 1989, Fotoğraf Kaynak: Wang Youshen Archive at Asia Art Archive.	146
Görsel 107. Kuzey Sanat Grubu.	147
Görsel 108. 1985 yılında, "Kuzey Sanat Grubu", Heilongjiang İl Sanat Müzesi'nde, ön sırada soldan bir akademik seminer düzenledi: Liu Yan, Shu Qun, Wang Guangyi.	148
Görsel 109. Zhang Peili ve Geng Jianyi, Wrapping Up – King and Queen, 1986, Performans, kağıt, ip, insan bedenleri. Boers-Li Galerisi, New York, Amerika Birleşik Devletleri.	150

Görsel 110. Wei Guangqing, İntihar Projesi/ 'Bir' ile İlgili Simüle İntihar Projesinin Kişisel Deneyimi, 1988, performans, ÇHC genelinde çeşitli yerler.	151
Görsel 111. Xiamen Dada kendi sanat eserlerini yakıyor, 20-23 Kasım 1986.	152
Görsel 112. 1959'da babasıyla, ailenin Gobi Çölü kıyısında toprak altında bir çukurda yaşamaya mahkûm edilmesinden sonra.	157
Görsel 113. Ai Weiwei, Asılı Adam, 1987.	160
Görsel 114. İki Ayağa Bir Papuç, 1987.	160
Görsel 115. Ai Weiwei, Han Hanedanı Döneminden Bir Vazoyu Düşürmek, 1995.	163
Görsel 116. Ai Weiwei.	163
Görsel 117. Ai Weiwei, Düz, 2008 / 2012.	164
Görsel 118. Vladimir Tatlin, 3. Enternasyonal Anıtı, 1919- 1921, Ahşap maket.	165
Görsel 119. Ai Weiwei, Alçalan Işık, 2007.	166
Görsel 120. Ai Weiwei, Işık Çeşmesi, 2007.	166
Görsel 121. Ai Weiwei, Ayçekirdekleri.	167
Görsel 122. Ai Weiwei, Ayçekirdekleri.	167
Görsel 123. Ai Weiwei, Tianananmen Meydanı, 1977.	168
Görsel 124. Wang Guangyi, Post-Klasik Seri: Mona Lisa'dan Sonra, 1987-1988, Tuval üzerine yağlı boya, 112,8 x 78,4 cm.	171
Görsel 125. Wang Guangyi, Büyük Eleştiri Dizisi, 2005, Tuval üzerine yağlıboya, 120 x 150 cm.	172
Görsel 126. Wang Guangyi, Büyük Eleştiri - Coca Cola, 2006, Rives BFK kâğıdına renkli litografi, 75 × 66,5 cm.	173
Görsel 127. Wang Guangyi, Artco, Büyük Eleştiri Serisinden, 2005, Tuval üzerine yağlıboya, 158,5 x 158,5 cm.	173
Görsel 128. Wang Guangyi, Büyük Eleştiri: Sanat Müzesi No, 2017, On dört renkli serigrafi, 79 x 120 cm.	174
Görsel 129. Wang Guangyi, Büyük eleştiri dizisi-Campbell's Çorbası, 2000, Tuval üzerine yağlıboya, 200 x175 cm.	175
Görsel 130. Xiao Lu, Diyalog, performans, 1989. (Krom baskıojenik, baskılı 2006, 81 × 119,7 cm, Bingyi Huang'ın hediyesi.	176
Görsel 131. Xiao Lu, İmkânsız Diyalog yerleştirme görünümü, 2019, 15 Silah Sesi... 1989'dan 2003'e, 2003, 15 siyah ve –beyaz dijital baskılar, çerçevelenmiş ve	

sonra bir kurşunla delinmiş, 100 x 45 cm, 12/15 baskısı, Li Songsong fotoğrafları.

.....	178
Görsel 132. Xiao Lu, Sperm, 2006, Performans, Video.	179
Görsel 133. Xiao Lu, “Wedlock”evlilik 1, 2009, Fotoğraf, 115 × 168 cm.....	180
Görsel 134. Xiao Lu, “Wedlock”evlilik 2, 2009, Fotoğraf, 115 × 168 cm.....	180
Görsel 135. “Wedlock”evlilik 3, 2009, Fotoğraf, 115 × 168 cm.	181
Görsel 136. 1985 yılında Huang Yong Ping, Rulet Çarkı serisi üzerinde çalışıyor. 183	
Görsel 137. Huang Yong Ping / Dört Tekerlekli Büyük Döner Tabla, 1987, Ahşap, kağıt ve metal, 120 x 120 x 90 cm.	184
Görsel 138. Huang Yong Ping, Sakal Yakması En Kolaydı, 1986, Kağıt, 22,9 x 22,2 cm, 4 parça.	185
Görsel 139. Huang Yong Ping – Çin Resminin Tarihi ve Çamaşır Makinesinde İki Dakika Yıkanan Modern Batı Sanatının Tarihi, 1987-1993, Çin çay kutusu, kağıt hamuru, cam, 76. 8 x 48,3 x 69,9 cm.	186
Görsel 140. Huang Yong Ping, “Sürüngeçler”, 1989, Kurulum: kâğıt hamuru.	187

ÖZET

İnsanın hayata tutunduğu andan itibaren, onunla birlikte yol alan sanat toplumsal süreçlerden etkilenecek dönemsel değişimler yaşamıştır. Dünya sanat tarihine baktığımızda ise bu dönüşümler Batı merkezi odağında kayıt altına alınmış ve sanatın serüveni Batı odaklı aktarılmıştır. Dünyaya bütüncül bir yaklaşımla baktığımızda ise insan yaşamının Doğu’da, Batı’ya göre farklı bir seyrinin olduğu gözlemlenmektedir. Yönetim biçimlerinden, insanın yaşamda kalma çözümlerine kadar değişiklikler gösteren Doğu’ya ve Batı hattında, sanatın da farklı yollar izlediği kuşkusuz bir gerçektir. Buradan hareketle ortaya çıkan Batı sanatı ve Doğu’ya sanatı sürecinin incelenmesi, insanlığın en eski uygarlığı olması anlamıyla Çin’in merkeze alınması kaçınılmaz bir seçim olmuştur.

Batı’da gerçekleşen Modern dönem, Postmodern dönem ve çağdaş sanatlar anlamıyla kavramsal sanatın günceli koruduğu yerde, Çin’de sanatın süreci nasıl olmuştur sorusu, dünya sanat tarihi açısından önemlidir. Çin’in önceleri feodel yönetim biçimiyle yönetilmesi ve sonrasında komünizme geçilmesi, Kültür Devrimi süreci, nüfusun ve kültürün çok olması, inanç biçimlerinin yoğunluğu ve ticari anlamda geçmişten günümüze önemli bir merkez olması, zanaatın önemi, felsefenin ve kaligrafinin her şeyden üstün olması gerçekleri, Çin’de sanatın gelişim ve dönüşümünde büyük rol oynamıştır.

Tüm bu koşullar birlikte değerlendirildiğinde Çin’de sanatın gelişebilmek için verimli bir alanda olduğu tespit edilmiştir. Geleneksel Çin Sanatı’nın serpildiği dönemleri anlamak, onun dayanak noktalarını, tekniğini, felsefesini, döneminin yaşayış biçimini ve bilimsel gelişmelerini takip etmekten geçmektedir. Bu bağlamda, araştırmanın birinci bölümünde; Çin tarihinin başlangıç noktası, Çin Halk Cumhuriyeti dönemi, Geleneksel Çin Sanatı ve yerleşmiş klasik Çin sanatı incelenmiştir. Çin Halk Cumhuriyeti’nin kuruluşu ile Kültür Devrimi arasındaki süreç, Çin’de benimsenmiş Toplumcu Gerçekçi Sanat Anlayışını kapsamaktadır. Zanaat anlayışı ise takvim resimler ve afişler üzerinden değerlendirilmiştir. Araştırmanın II. ve III. Bölümünde Kültür Devrimi ve günümüz Bağımsız Çağdaş Çin Sanatı’nın gelişimi ele alınmıştır.

Özellikle 20. yüzyıl ile birlikte Batı’dan gelen sanat anlayışının Çin’de büyük bir merak konusu olduğu, birçok Avangart grup ve Dada bakış açısını benimseyen gruplar arasında yaygınlık kazanmıştır. Çin Avangardı içerisinde yer alan 85 Yeni Dalga

Hareketi, Kuzey Sanat Grubu, Xiamen Dada grubu ortaya çıkmış ve hemen ardından China/Avant-Garde Sergisi ile Çin’de köklenen Çağdaş Sanat, kendi varlığını ilan etmiştir. Grup kurucuları ve üyeleri içerisinde yer alan Çinli sanatçılar, bireysel olarak da kavramsal çalışmalara imza atmışlardır. Ortaya çıkan bu eserler incelendiğinde, Çinli sanatçıların Postmodernizmi kendi kültürlerini geleneksel Çin sanatına kanalize ettikleri ve böylece Bağımsız Çağdaş Çin Sanatı’nın kurucu figürleri oldukları tespit edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Çağdaş Sanat, Çin Avangardı, Çin Sanatı, Çin Zanaatı, Dada Akımı, Kültür Devrimi.



ABSTRACT

From the moment people cling to life, art, which moves with it, has experienced periodic changes by being affected by social processes. When we look at the world art history, these transformations were recorded in the center of the West and the adventure of art was conveyed with a western focus. When we look at the world with a holistic approach, it is observed that human life has a different course in the east than in the west. It is an undoubted fact that art also follows different paths in the east and west lines, which vary from management styles to human survival solutions. It was an inevitable choice to examine the process of western art and eastern art that emerged from this point of view, and to put China in the center as it is the oldest civilization of humanity.

The question of how was the process of art in China, where conceptual art in the sense of the modern period, Postmodern period and contemporary arts in the West preserves the current, is important in terms of world art history. The facts that China was ruled by a feudal government at first and then transitioned to communism, the process of the Cultural Revolution, the high population and culture, the density of belief forms and being an important commercial center from the past to the present, the importance of craft, the superiority of philosophy and calligraphy are the facts of China. He also played a major role in the development and transformation of art.

When all these conditions are evaluated together, it has been determined that art in China is a fertile area to develop. Understanding the periods in which Traditional Chinese Art flourished is to follow its main points, technique, philosophy, lifestyle and scientific developments of the period. In this sense, the interval from the starting point of Chinese history to the period of the People's Republic of China is devoted to understanding Traditional Chinese Art and established classical Chinese art. Between the establishment of the People's Republic of China and the Cultural Revolution, the Social Realistic Art Concept adopted in China, the Craft Concept in the context of Calendar Pictures, and Posters were evaluated. When it comes to the Cultural Revolution and today's world, it is observed that the Independent Contemporary Chinese Art has developed.

Especially with the 20th century, it has become widespread with many avant-garde groups and groups adopting the Dada point of view, where the understanding of art

coming from the west is a great curiosity in China. 85 New Wave Movement, Northern Art Group, Xiamen Dada Group emerged within the Chinese Avant-Garde, and right after that, Art in the Age, which was rooted in China, declared its existence with the China/Avant-Garde Exhibition. Chinese artists, who are among the founders and members of the group, have also signed individual conceptual works. When these emerging works are examined, it has been determined that Chinese artists are the founding figures of Independent Contemporary Chinese Art by channeling Postmodernism with their own culture and traditional Chinese art.

Keywords: Contemporary Art, Chinese Avant-garde, Chinese Art, Chinese Craft, Dada Movement, Cultural Revolution.



ÖNSÖZ

Lisans döneminden itibaren dünya sanat tarihine olan ilgim ve insan yaşamında sanatın kırılma noktalarına dair heyecanım bana bugün bu araştırmayı yapmayı zorunlu kılmıştır. Sanatın insan ile olan doğal bağı ve insan yaşamının dönüşüm evrelerinde yaşanan toplumsal kırılmalara olan ilgim, eğitim hayatım içerisinde bir yer edinmiş ve çalışma konusu olarak hayat bulmuştur. Bu konuya dair duyduğum ilgi ve heyecanı sayın Doç. Dr. Nazan DÜZ ile paylaştıktan sonra kendisi beni cesaretlendirmiş ve ilgim doğrultusunda beni yönlendirmiştir.

Kaynak bulmakta zorlandığım ancak keyif aldığım bu süreç beni sanatın sınırsız bir coğrafyada çoğaldığını, yeniden üretim sürecine girdiği ve her toplulukta dönüştüğü gerçeği ile tekrardan yüzleştirmiştir. Çin özneline yaptığım bu çalışma sanat ve zanaat bağını sorgulamama neden olmuş, Batı’da şekillenen sanat süreçlerinin Çin’de edindiği konumları bir arkeolog titizliği ile yerleştirmemi sağlamıştır. Konunun büyük bir coğrafya ve kültür üzerine dayalı olması, derinlemesine analiz yapmayı zorlaştırmasına rağmen edinilen kaynak, dergi, tez ve eserlerin analizi neticesinde yolum aydınlanmıştır.

ÖZGEÇMİŞ

2015- Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümünü bitirdi.

2018- Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programını bitirdi.

Eserler

Uluslararası hakemli dergilerde yayımlanan makaleler:

Düz, N. ve Yayla Boza, S. (Yıl: 14 –Sayı: 88, s. 89- 106, Kış 2021). “Sanatsal Bir Bakışın Odağında Beden ve Kimlik Analizi: Marc Quinn/ Body And Identity Analysis İn The Focus Of An Artistic View: Marc Quinn”. The Journal of Academic Social Science Studies.

Uluslararası bilimsel toplantılarda sunulan ve bildiri kitaplarında (proceedings). basılan bildiriler:

Düz, N. ve Yayla Boza, S. (December 6-9, s. 361, 374, 2020). “Kozmik Zamanda Sanat – Art in Cosmic Time”, 7. Uluslararası Avrasya Zirvesi, Uluslararası Avrasya Bilimsel Araştırmalar ve Güncel Gelişmeler Kongresi. BAKÛ AVRASYA ÜNİVERSİTESİ, AZERBAYCAN. (Tam Metin Bildiri).

Düz, N. ve Yayla Boza, S. (June 4-6, s. 320, 2021). “Sanatsal Bir Bakışın Odağında Beden ve Kimlik Analizi: Marc Quinn/ Body And Identity Analysis İn The Focus Of An Artistic View: Marc Quinn”. VI. Uluslararası Avrupa Sosyal Bilimler Kongresi. Kyiv, Ukrayna, (Özet Metin Bildiri).

Konferanslar

Yayla Boza, S. (2021). “Sanat Eserinde Malzemenin Sınır Deneyimi ve Güncel Sanatta Plastik Kullanımı”, Uşak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Çevrimiçi Konferans.

Sanat ve tasarım etkinlikleri:

Kişisel Sergiler

2012 Ben Gördüm-Mın Dıt Fotoğraf Sergisi / Hacettepe Üniversitesi GSF Giriş Sergi Salonu, Beytepe- Ankara

2013 Direniş İmgeleri Resim Sergisi, Konur Sokak, Ankara

2013 Direniş İmgeleri Resim Sergisi, Özgürlük Parkı, İstanbul

2013 Direniş İmgeleri Resim Sergisi, Şişli Kültür Merkezi, İstanbul

2013 Adaletinizden Kan Akıyor Performans, Ankara Adliyesi C Kapısı, Ankara

2016 Plüton'da Bir Koloni, Yeni Sahne, Ankara

2018 Plüton'da Bir Koloni, Tosca Art& Design, Ankara

Katıldığı Karma Sergiler

2010 GENÇ BULUŞMA Resim Sergisi, İstanbul

2013 Angara Gacısı Resim Sergisi, ODTÜ KKM Sergi Salonu, Ankara

2013 Kadınlar Vardır Fotoğraf Sergisi, Emo Sergi Salonu, Ankara

2014 "MUMUMUM" Karma Sergi, Hacettepe Üniversitesi Beytepe Kampüsü GSF Atölye I civarı, Ankara

2015 Baskıyı Sınamak / Galeri Foyart / Ankara

2017 Doğruyu Söylemek Karma Sergi | Baskı Sergisi, Tosca Art&Design, Ankara

Katıldığı Uluslararası Karma Sergiler

2016 "Uluslararası Savaş ve Barış II" / Çankaya Çağdaş Sanatlar Merkezi / Ankara

2021 ARTCONS Uluslararası Güzel Sanatlar ve Konservatuvar Öğrenci Sergisi, "Kozmik Yolculuk, Video Art", Çevrimiçi Sergi / İstanbul

2021 CHITRANKAN 3: An International online Art e xhibition 2021 only for women artists, "A colony in Pluto", Çevrimiçi Sergi / Hindistan

Workshopları

“Düşüncenin Doğuşu Sanat ve Tasarım Atölyesi I / Metafor Nedir? söyleşisi, İlkbahar Yaz Sonbahar Kış ve İlkbahar (Kim Ki-duk). filmi üzerinde metafor analizi” Yüz yüze workshop, Tosunoğlu Tekstil/ Tosunoğlu Tasarım Merkezi, Denizli, 27 Temmuz 2021.

“Düşüncenin Doğuşu Sanat ve Tasarım Atölyesi II / Tasarımlar Nereden Geliyor? söyleşisi, Dior markasının “Autumn-Winter 2020-2021 Haute Couture” reklam filmi ve Miu Miu markasının “Women's Tales” kısa reklam filmlerinin tasarımlarla bağının analizi” Yüz yüze workshop, Tosunoğlu Tekstil/ Tosunoğlu Tasarım Merkezi, Denizli, 10 Ağustos 2021.

“Düşüncenin Doğuşu Sanat ve Tasarım Atölyesi III / Bir Metafor Seç, Bir Tasarım Yap Atölyesi” Yüz yüze workshop, Tosunoğlu Tekstil/ Tosunoğlu Tasarım Merkezi, Denizli, 15 Eylül 2021.

Aklımdan Bir Renk Tut Resim Atölyesi / Kâğıt üzerine iki renk akrilik çalışması, Bilecik İl Halk Kütüphanesi, Bilecik, 15 Kasım 2021.

Katıldığı Atölyeler

Dramatik Yazarlık Atölyesi, Ahmet Yapar, Ankara, 2015.

Tersine Mühendislik: Yazmak için Okumak, Beliz Güçbilmez, Çevrimiçi Atölye, 2019.

Hikâyeler Nereden Geliyor?, Beliz Güçbilmez, Çevrimiçi Atölye, 2019.

Global AI Hub - Refik Anadol ile Yapay Zekâ & Sanat Atölyesi (Webinar), Refik Anadol, Çevrimiçi Atölye, 2021.

Kitap Kapak Tasarımları

Dünyadan Kedi Masalları, Nika Yayınevi, 2019.

Özbek Köroğlu Destanı'nın Şahdarhan Kolu Üzerine Bir İnceleme, Gazi Kitabevi, 2020.

Katıldığı Yarışmalar

An International Online Art Competition. WOMEN ART Competition, 1st July to 30 July, 2021.

“CHITRANKAN 3: Uluslararası Çevrimiçi Sanat Yarışması ve Çevrimiçi Sergi 2021”.

Diğer yayınlar:

Yazılarının Bulunduğu Edebiyat Dergileri

Evrensel Kültür Dergisi, 2010- 2012.

Yazma Fanzin, 2012-2013.

Işığın Kaynağı Düşün Sanat Dergisi, 2015.

Yeni E Dergisi, 2017.

Duvar Kitap Dergi sayı 65: küçük İskender şiire 'iltica' etti!, 2019.

BÖLÜM I

1. GİRİŞ

İnsanın yaşama katıldığı andan itibaren, kendini ifade etmek için seçtiği yöntemlere ve çevresini anlamlandırmak için başvurduğu anlama, anlamlandırma ve algılama biçimlerinin toplamına sanat denilmektedir. Sanat temel olarak insanın kendine olan yolculuğunun bir betimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat, Rönesans ile birlikte Batı merkezli kuramlarda birçok kavramsallaştırma ve teoriye dayalı bir terim olarak açıklanmaya çalışılmıştır. Antik Yunan felsefecilerinden günümüze kadar gelen süreçte, birçok filozofun ve sanat tarihçisinin konusu olan sanat kavramı her zaman “güzel, hoş, iyi” kavramları ile birlikte kullanılmış ve bu alan köklenerek estetik alanını oluşturmuştur. Estetik kavramı sanatı anlamak ve bir anlama kavuşturmak adına birçok yayın vermiştir. Bunların toplamına bakıldığında ise Batı merkezli yayınların çokluğu dikkat çekmektedir. Bu anlamıyla, Batı merkezli sanat anlayışının yanında dünyanın geri kalanında sanatın varlık alanı yoruma açıktır. Aslında bu alan, insanlığın bilinen en eski uygarlığı olması bağlamında Çin’de dönüşen sanatın izlerini sürme meselesidir.

Çin sanatı incelendiğinde doğa merkezli bir bakış açısı görülmektedir. Sanatın geliştiği alan olarak ilk ortaya çıkan eser “I- Ching”, değişimler ve dönüşümler kitabıdır. Bu kitap gökyüzünün incelenmesiyle ortaya çıkan kehanetler ve yıldız falı olarak bilinse de yaratıma ve evrene dair ilk düşünsel eser olması bakımından en eski sanat eseri olarak karşımıza çıkmaktadır. Değişimler kitabı aynı zamanda Çin kültüründe derin izler bırakmış ve kültürün bir parçası haline gelmiştir. Çin kültürünün kökeninde yer alan I Ching kitabı, Çin’de gelişen sanatın da köklerini oluşturmaktadır.

Çinlilerin yaşama katıldığı andan itibaren hayatı algıladığı yer olan felsefe, onların her şeye, sanat da dâhil olmak üzere; felsefi bir bakış açısı ile yaklaştıklarını göstermektedir. Bir çocuğun okumayı öğrendiği ilk kitap olarak felsefe kitaplarını seçen Çinliler, yazın alanında üretilen eserleri insanın kendini ifadesinde en birincil yöntem biçimi olarak görmüştür. Bu da Çin kültüründe en üstün sanat biçimi olarak kaligrafinin benimsenmesini sağlamıştır. Buradan da anlaşılabileceği üzere, Çin’de sanat önce dil ile başlamaktadır. Dili insanın kendisini en dolaysız şekilde anlatacağı yer

olarak tanımlayan Çin, kaligrafi sanatı ile birlikte resim sanatını da, sanatların en yücesi olarak görmüştür. Buradaki anlam ise, dilin sembollerden, sembollerin ise dilden doğduğu anlayışının hâkim oluşudur.

Çin sanatı içinde, kaligrafi ile birlikte şiirin ayrılmaz bir bağı vardır. Dilin en yalın kullanım hali olarak şiirin, Çin kültüründe yeri çok ayrıdır. Buradan hareketle kaligrafi, şiir ve resim Çin sanatının yapıtaşları arasında yer almaktadır.

Günümüz Çin sanatının gelişip serpildiği yer olarak; felsefe, kaligrafi, şiir ve resim alanları incelenmelidir. Bu alanlar incelendiğinde şiirin resmin bir parçası olduğu gözlemlenmektedir. Resmin parçası olarak şiir incelendiğinde ise, kaligrafinin varlık alanı tanımlanmakta ve resmin bütününe bakıldığında ise felsefi bir bakış açısı okunmaktadır. Konu anlamıyla doğayı en yalın hali ile anlatmaya çalışan Çinli sanatçılar, figürleri de doğanın bir parçası olarak sunmaktadır. Çünkü Çin felsefesinin temelinde yatan bir bütünün parçasıyız yani insan kozmosun içindedir, kozmos da bizim içimizdedir anlayışı hâkimdir. Tinsel ve bedensel bütünlüğün ayıramayacağı anlayışından hareketle gelişen Çin felsefesi, sanatın asıl konusu haline gelmiştir.

Kültür Devrimi sırasında benimsenen Toplumcu Gerçekçi sanat anlayışına ve uygulanan politikalara karşı çıkan bir grup Avangart sanatçı, Çin sanatının dönüşüm sürecinin bir başka ayağını oluşturmaktadır. Sanatı tanımlamak için kullanılan birçok kuram içerisinde yer alan Avangart, doğrudan estetiğin yani iyi ve güzelin reddi olarak Batı’da ortaya çıkmıştı. Bu anlayış çerçevesinde birleşen Çinli sanatçılar, Avangart gruplar kurmuş ve eserler üretmiştir. Eserler incelendiğinde, Avangart tavrın Çin kültürü ile birleştiği gözlenmektedir. Çünkü Çin kültüründe ve sanatında iyi ve güzel arayışı yerine “dünyayı algılama” anlayışı hâkimdir. Bu anlayış ile Avangart tavrın birbiri ile örtüştüğü yadsınamaz bir gerçektir. Burada bahsedilen anlam ise, geçmişten günümüze Çin resim sanatı içerisinde önemli olan alanların altı çizildiğinde, günümüzde de bu alanların nefes aldığı görülmektedir. Ai Weiwei’in Han Hanedanı döneminden kalma bir vazoyu kırması, Wang Gyangyi’nin Pop Sanatı ile birlikte Çin kültür ikonlarını birleştirmesi, Xiao Lu’nun kendi ile evlenmesi, Huang Yong Ping’in I- Ching (Değişimler) kitabından faydalanarak “Rulet” serisini hazırlaması gelenek ve yeniliğin birlikteliğine yapılan bir vurgudur. İncelenen her bir sanatçı, ürettiği eserlerle; Çin’e özgü bir üslup geliştirmiş ve buradan hareketle “bağımsız” bir çağdaş sanat anlayışının, gelenek ve yenilik çerçevesinde birleştiği tespit edilmiştir.

Sonuç olarak, günümüz Çin sanatını anlamak için; “Çağdaş Çin Sanatı’nın Gelenek ve Yenilik İlişkisi” tezi irdelenmeye değer bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.1. Problem durumu

Sanatın temellerinde olan insan kavramı, coğrafyasının temsiliyken, coğrafyada sanatın temsili konumundadır. Buradan kurulan bağlam, bugün sanatın kökenlerini anlamak için, Doğu’ya Sanatının da anlaşılmasını elzem kılmakta ve mecburi hale getirmektedir. Bu mecburiyet temeline, insan ürünü olan sanatın anlaşılmasında coğrafya öneminin vurgusu vardır. Her coğrafyanın farklı kültür ve kimliğinden hareketle şekillenen unsurlar, elbette çoğulcu bir sanat serüvenini de kanıtlar niteliktedir. Sanatı anlamada eksik bırakılan alan, coğrafyaların ihmali ve Batı merkezli bir sanat tanımı yapılmasıdır. Sanatın Batı merkezinde bulunması ve Batı’nın tekelinde bulunduğu algısı, günümüz Postmodern sanat anlayışının da kaos zeminine oturmaktadır. Sanayi devrimin ardından, 20. yüzyıl ile birlikte küreselleşen dünyada kültürler, kimlikler erimekteydi. Fakat bu erimeyi bugün biz 21. yüzyılda hissetmekteyiz. Bu erime sürecinde melez kimliklerin ortaya çıkması gibi melez bir sanat anlayışının da varlığının tespiti vardır.

“... Batı’lı olmayan sanatçıların “modernist” olmaya çalıştıklarında “Picasso bozması” olarak görüldüğünü, buna karşılık Picasso Afrika kabile sanatını yapmayıp kendi geleneğine kattığında kişisel bütünlüğüne hâlâ gelmediğini söylemiştir. Batı sanatı döllemeden üreyebilir, Asya sanatı üreyemez!” (Martin, 2017, s. 90).

Asıl problem budur, Batı sanatı döllemeden ürerken, Asya sanatı neden döllemeden üreyemez? Bu bağlamda, Çin’de döllenen Çağdaş Sanat, hangi süreçlerden geçmiştir ve bu süreç sonucunda Çin sanatı nasıl değerlendirilmelidir sorusuna yanıt aramak önemlidir.

1.2. Araştırmanın önemi

Batı’dan Doğu’ya doğru gittikçe, Batı’nın sanat anlayışının kendi çelişkileri ile birlikte var olduğu görülmektedir. Fakat Doğu’ya ait ne bir sanat kaydı tutulmuş nede bir tarihi okuma yapılmıştır. Elbette Doğu’da var olan bir sanat serüveni vardır, fakat Doğu’ya Sanatı bugünün dünyasında yeni keşfedilmeye başlanmıştır. Sanat dünyasının konumlandığı Batı merkeziliği yavaş yavaş küresel dünyada erimekte ve bugüne

kadar keşfedilmeyen Doğu'ya Sanat'ı merak edilmektedir. Yeni yeni fark edilmeye başlanan Doğu'ya Sanat'ı içerisinde gizli öğeler barındırmakta ve Batı sanatından çok farklı bir kanalda ilerlemektedir. Sanatın insanın ortak zihni olmasından doğru Batı ve Doğu'ya sanat anlayışının sınırlarını anlamak, küreselleşen dünyada insanı anlamak için önemlidir. Bu önem ise Doğu'nun sanat anlayışının temelleri irdelenerek kavranmalıdır.

Günümüze gelindiğinde ise dünyaca ünlü Çinli sanatçıların varlığı ilgi çekicidir. Postmodern sanat anlayışı çerçevesinde tüm coğrafyalardan izler varken, bu izlerin kökenlerini takip etmek, Postmodern sanatı da anlamak için önemlidir. Bu anlamıyla, Batı merkezli sanat anlayışı olarak ortaya çıkan “Çağdaş Sanat'ın”, Çin Sanatında nasıl yorumlandığı, sorusu önemlidir.

1.3. İgili Yayın ve Araştırmalar

1. 3. 1. Yurtdışında Yapılan Yayın ve Araştırmalar

Yurtdışında yapılan yayın ve araştırmalar tarandığında, Çin sanatı ile ilgili makale, kitap ve tez bulunmuştur. Yurtdışı kaynağının yurtiçi kaynaklara göre daha fazla olduğu gözlemlenmiştir.

1. 3. 2. Yurtiçinde Yapılan Yayın ve Araştırmalar

Yurtiçinde yapılan yayın ve araştırmalar tarandığında, dergiparkta Çin sanatı ile ilgili az miktarda makale bulunmuş olup ulusal tez araştırmaları merkezinde Çin sanatı ile ilgili tez bulunmamıştır.

BÖLÜM II

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Bu bölüm, çalışmanın literatür kısmında yer alan Batı merkezli sanat anlayışı olarak ortaya çıkan, Çağdaş Sanat'ın Çin Sanatında yorumlanışının kavramsal çerçevesini oluşturmaktadır.

2.1. Çin Tarihi

Çin toplumu en eski uygarlıklardan birisi olarak, tarihi arşivde önemli bir yere sahiptir. Çin'in Paleolitik dönemden günümüze kadar tarihi kalıntılara sahiptir ve tarihi, kayıt altına alan ilk insan topluluğu olduğu anlaşılmaktadır. İnsanın tarihinde en eski kalıntılara sahip olan Çin toplumu, yaşamı örgütleyen ve yönetim biçimini şekillendiren ilk topluluktur. Çin, toplumsal olarak toprak ağaları ve köylüler olarak iki sınıf etrafında oluşmuş ve feodalite rejimi ile yönetilmiştir. Yazılı tarihte 26 hanedan olarak geçen aileler, 26 Hanedan Dönemi olarak bilinmektedir.

2. 1. 1. Çin Hanedanlıkları Döneminde Zanaat ve Sanat

Çin tarihinde 26 hanedan döneminin varlığından bahsedilmekteyken, tarihi kanıtlara dayanarak bu hanedanlıkların incelenmesi sonucunda, hanedanlık dönemi 21 veya 22 Hanedan dönemi olarak incelenmektedir. Her bir hanedan, kendine göre bir sanat anlayışı ve ticari anlayış benimsemiştir. Tarih öncesi dönemi Paleolitik ve Neolitik dönem olarak alınmaktadır.

“İlk insanlar (Homo erectus), Çin alt kıtasına ilk kez Buzul Çağı'nda Afrika'dan ve Batı Asya'dan yayılarak ulaştı. Pekin İnsanı (Sinanthropus pekinensis), en iyi bilinen Homo erectus örneğidir; 1920'li ve 1930'lu yıllarda Pekin'in güneyindeki Çukutien'de yapılan kazılarda bulunan fosil kalıntılarına bu ad verilmiştir” (Kerr, 2021, s. 15).

Neolitik (Cıvalı Taş Çağı) döneminden Tunç çağına geçiş dönemi olarak bilinen Üç Hükümdar ve Beş İmparator dönemi, mitolojik bir söylence dönemidir. Bu dönemde imparatorlara yarı tanrı tasvirler yapılmış ve tarım toplumunun temelleri atılmıştır. Söylencelere göre, Çin tarihindeki ilk meydan savaşı sırasında Çin uygarlıklarının temeli olan Hua xia Kabilesi meydana gelmiştir. Dönemsel olarak ilklere imza atılan bu süreçte, tekerlek ve yazının ortaya çıktığı gözlemlenmektedir.

Xia (Şia). Hanedanı ise söylencelere dayanan gelişmiş Tunç Çağı uygarlığıdır. Hanedanın hükümdarı Beş İmparator'dan birisidir. Bu dönemde hayvanlar evcilleştirilmiş, yazı kullanılmaya başlanmış ve birçok yeniliğin filizleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Fakat bu hanedana yönelik arkeolojik bir kalıntı bulunmadığı için, halk efsanesi olarak bilinmektedir.

Shang (Şang ya da Yin). Hanedanı tekerlekli araçlar kullanan ve tarımsal üretimi üst düzeye çıkararak, Çin'in köklü bir tarım toplumu olma yolundaki güçlü adımlarından birisidir. Bu dönemde gökyüzünün incelendiği ve gökbilimcilerin ortaya çıktığı, müzik aletlerinin geliştiği ve zanaatçılığın ortaya çıkıp serpildiği dönemdir.

“Shang zanaatçıları, inceden inceye süslenmiş kocaman tunç ayin kapları yaptılar ve imal ettikleri şarap kâseleri, silahlar gibi ürünlerin büyük bölümü eşsiz kalitedeydi. Bu tür malların üretiminde köleler kullanılıyordu; Shang hükümdarlarının ve ailelerinin saraylarının inşaatında da onlar çalıştırılıyordu. Hükümdar öldüğünde, eşyalarıyla ve (diri diri gömülen) köleleriyle birlikte toprağa veriliyordu; öte dünyada onlara ihtiyaç duyacağına inanılıyordu” (Kerr, 2021: 20).

Çin toplumunda ölümden sonra yaşam inancı, zanaatçılığın gelişiminde büyük rol oynamıştır. Bu dönemde birçok arkeolojik kazılarda bulunan tunç, altın, yeşimden ve taşlardan yapılan eşyalar ortaya çıkmıştır.

Zhou (Çou) Hanedanı döneminde, imparatorun devrilmesi sonucu Doğu'ya yerleşen halk ile birlikte, Doğu'ya Zhou dönemi başlamıştır. Bu dönüşümden sonra Zhou dönemi Doğu'ya Zhou ve Batı Zhou dönemi olarak incelenmiştir. Doğu'ya Zhou dönemine ait metinlerin bulunması, bu dönemde nelerin yaşandığını daha net veriler halinde sunmaktadır. “Zhou'lar 900 yıl hüküm sürdüler; bu zaman diliminde, entelektüel ve sanatsal bir mükemmellik patlaması dâhil bir değişim meydana geldi” (Kerr, 2021, s. 22). Ejderha'nın simgesel hale geldiği dönem olan Zhou dönemi, su tanrısı olarak görülen ejderhanın özellikleri imparatora yüklenmiştir. Ejderha figürü su tanrısı olarak yağmurla hemhal olmuş ve bereketin güçlü bir simgesi haline gelmiştir. Çin toplumunun hayatını tarımla idame ettirmesi ve yaşamlarının üretime bağlı olarak dönüşmesi, ejderha ile imparatorun bir bütün haline gelmesini sağlamıştır. İmparatorluk simgesi olarak kullanılan ejderha figürü artık Çin toplumunun vazgeçilmez simgelerinden birisi haline gelmiştir. Göğün hâkimi olarak tanınan imparatorun tahtı ise, ejderha tahtı ismini almıştır. Bu inanç etrafında gelişen Çin toplumu, gelecekte olacak doğal afetler ve birçok felaketin imparatorun inancının tam

olmadığı şeklinde yorumlanarak, ayaklanmalar baş göstermiştir. “Batı Zhou’ların on ikinci ve son hükümdarı Kral You” (Kerr, 2021, s. 22) döneminde meydana gelen doğal afetler ve tutulmalar sonucunda halk tarafından tahttan indirilmiş ve halk şehir merkezini Doğu’ya taşımıştır.

Doğu’ya taşınan şehir merkezi sonucunda, Doğu’ya Zhou dönemi olarak adlandırılan dönem siyasi istikrarsızlıkların olduğu, iç kaos dönemidir. Bu dönem Konfüçyüs’ün yazdığı Bahar ve Güz Vakayinameleri ve Savaşan Devletler Tutanağı isimli eserlerinde anlatılmaktadır. Yazılı kaynaklara dayanarak bu dönem, İlkbahar ve Sonbahar dönemi ve Savaşan Devletler dönemi olarak da bilinmektedir. Dönemin iç karışıklığında ortaya çıkan birçok fikir ve düşüncelerin sonucunda akademiler ortaya çıkmıştır. Akademilerin ortaya çıktığı bu dönemde, eğitim soyluların eline geçmiş ve din adamları bürokrasi alanına kaymıştır.

Doğu’ya Zhou Hanedanı yönetimi, İlkbahar ve Sonbahar Dönemi, Savaşan Devletler Dönemi olarak adlandırılan bu dönem, kaosun içerisinde düşünmeyi esas alan alimler sınıfını ortaya çıkarmıştır. Döneminin en ünlü isimlerinden birisi olan Konfüçyüs bu dönemde ortaya çıkmış ve Ru düşünce okulunu kurmuştur. Konfüçyüs’ün öğretileri Konfüçyüsçülük olarak halk tarafından benimsenerek, yaşamlarında önemli bir yere sahip olmuştur. “Batı’lılar için Konfüçyüsçülük, bir din olarak görünür. Ancak gerçekte Konfüçyüsçülük, mesela Platonculuk ya da Aristoculuk’dan daha fazla bir din değildir” (Yu-Lan, 2019, s. 4). Konfüçyüs’ün düşüncesinin temelini oluşturan kavram, yaşamda kişinin nasıl yaşayacağı ve birbiri ile iletişime geçenlerin nasıl bir iletişim ağı kuracağına dair öğretilere dayanan hayat öğretisidir. Gök’e ve ata’ya saygı temeline oturtulan bu inanış biçiminde, hayatın her alanına dair fikirler sunulmaktadır. Gün içerisinde giyilen kılık kıyafet önerilerinden, atalara saygıya, halkın imparatoruna saygısına ve Gök’e tapınmaya kadar geniş bir yelpazesi bulunan Konfüçyüs öğretileri, temele erki almıştır. Kadının erkeğine tapmasını öğütleyen Konfüçyüs, ileride ideal insanı ve yöneticiyi tanımlarken, hep erkeklerden bahsetmektedir. Eğer iyi bir yönetici olmak istiyorsanız, önce hayatın bilgeliğine kavuşmalı ve daha sonra yaşlılara saygı göstermeliydiniz. Konfüçyüs’ün öğretileri ile şekillenen Çin toplumu ve felsefesi, Taocu Okul’un kurulması ile devam etmiştir.

Taoculuk’un da bir din olarak anlaşılmasında ki asıl neden;

“Halk, Çin’de üç dinin bulunduğunu söylemeye alıştırdı: Konfüçyüsçülük, Taoculuk ve Budizm... Taoculuk’a gelince Tao Chia (Taocu okul). olarak isimlendirilen bir felsefe olarak Taoculuk’la Taocu din (Tao chio). arasında ayrım vardır. Onların öğretileri, yalnızca farklı değildir; tamamıyla zıttırlar” (Yu-Lan, 2019, 5).

Felsefi zeminde yer alan Taoculuk, tabiatı takip etmeyi ve yolda olmayı öğretirken, bir din olarak Taoculuk tabiata karşı çalışma doktrinini öğretir. Çin biliminin gelişmesinde önemli role sahip olan Taocu keşiflerin, birçok merhem ve iyileştirici süreçleri oluşturmuştur. Felsefe olarak Taoculuk’ta yaşamda kalmanın anahtarı, yolun kendisidir. Tabiatın tüm davetlerine katılan herkes doğru bir yaşam sürmektedir. Taoculuk’a göre şan, şöhret ve devlet işleri insana zarar verirdi, bu yüzden doğa ile bir olmalı ve yolun kendisi takip edilmeliydi. Zhou döneminde filizlenmeye başlayan Konfüçyüsçülük ve Taoizm düşüncelerinin yanında birçok felsefi akım ortaya çıkmış ve akademiler kurulmuştur. Bu dönemi Yüz Düşünce Okulu olarak adlandıran Çinli filozoflar, akademilerin ne kadar çok fazla olduğuna dikkat çekmek istemişlerdir.

Yüz Düşünce Okulu olgusu içerisinde birçok düşünce okulu yer almaktadır. Bu okullar ileriye dönük Çin yaşamına, yönetim biçimine ve sanata da yön verecektir. Çünkü Çin toplumsal yapısının temelinde yer alan önce insanın düşünce sürecini yönetmesi algısı ile felsefe, Çin toplumunun temelini oluşturmaktadır.

Yüz Düşünce Okulu içerisinde yer alan felsefi eğilim ve akademilerin varlığı ile dönüşen Çin yaşamında Savaşan Devletler döneminin bitmesi ile yeni bir dönem başlamıştır. Qin (Çin). Hanedanı’nın yönetime geçmesi ile tarihte ilk defa tek bir imparatorluk olan Çin, merkezi yönetime geçmiştir.

Qin Hanedanı yönetimi birçok derebeylikler yıkarak sınırlarını genişletmiş ve Çin’in tek bir toprak parçası olmasını başarmıştır. Başka kabile ve beyliklerden dersler alan imparator, askeri kanadı güçlü tutarak, birlikleri arasına atlı askerleri katmıştır. Askeri bir toplum kuran Qin; “Yang felsefesi doğrultusunda birçok reformu yürürlüğe sokarak, Qin’i önemsiz bir yer olmaktan çıkarıp, kudretli bir askeri ve merkezi krallığa dönüştürdü” (Kerr, 2021, s. 35). Krallık aristokrasiyi geride bırakarak, memur sınıfından yöneticilerin olduğu bir yönetim biçimini benimsemiştir. Akademiler kuran Qin yönetimi, bu akademilerde memurluk eğitime önem vermiş ve eğitimi sıkı bir denetim altında tutmuştur. Yang felsefesinin de temelini oluşturan, dört element ve uzun ömrün iksirini bulma çabaları imparator Qin Shi Huangdi tarafından kafaya

takılmış bir mesele haline gelmiştir. Üç defa süikast girişiminden sağ kurtulan imparator, birçok bilim insanını başka topraklara ölümsüzlüğün sırrını çözmek için göndermiştir. Çin halkının temelini askeri bir birlikteliğe dayayan imparator, halkın bir kısmını Çin Seddi inşasında çalıştırmış, aynı zamanda hangi sınıfta bulunursanız bulunun tarım ve ipek böcekçiliğinde çalışma zorunluluğu getirmiştir. Halkın neredeyse tamamı çiftçilikle uğraşıyorken geriye kalanlar, genellikle kadınlar, ipek böceği bakımında çalışmaktadır. İmparator Qin'in ölümsüzlüğe olan takıntısı ve arzusu, herhangi bir tıbbi başarı sağlayamayınca, tarih boyunca unutulmaması ve sonsuza kadar yaşaması için, kendine bir mezar inşa ettirmeye başlamıştır. "Huangdi'nin mezarı henüz açılmamış olmasına rağmen, 1974'te bu mezarın yaklaşık 800 metre uzağında üç çukura gömülmüş olarak binlerce askerin ve atın pişmiş topraktan gerçek boyuttaki heykelleri keşfedildi" (Kerr, 2021, s. 37). Keşfedilen bu heykeller Toprak Askerler ve Terrakota Ordusu olarak bilinmektedir. Arkeolojik araştırmalarda ortaya çıkan bulgulara göre, askerlerin rütbelerinden, kıyafetlerine ve dahi kullandığı savaş aletine kadar hepsi detaylı şekilde tasarlanmış ve döneminin anlayışını günümüze taşımıştır. Toplamda 10.000 parça heykelden oluşan bu devasa mezar anıt, sanki savaşa hazır bir ordunun tasviridir. Atlardan, at arabasına, ahırlara ve bir ordu için ne gerekiyorsa her alanının yapıldığı bu görkemli yapı, Qin'in koruyuculuğunu üstlenmektedir. Günümüzde kazıları devam eden anıt mezarın içerisinde birçok tunç eşyaya ve insan kemiklerine rastlanmıştır. İnsan kemikleri araştırıldığında ise, anıt mezar yapımında çalışan ve işçilerin buraya gömülerek, isimlerinin levhaya işlendiğine rastlanmıştır. Aynı zamanda hanedan soyundan gelen ve yönetimin üst mertebesindeki insanlar için gerçek boyutta tasvir heykellere ve anıt mezarlara rastlanmıştır. Fakat hala günümüzde imparator Qin'in mezarına rastlanmamıştır.



Görsel 1. Xi'an Şehri; İlk Çin İmparatoru'nun Mezarı ve Toprak Askerler, Günümüzde kazılar devam etmektedir.

Seramikten yapılan Toprak Askerler, döneminin sanat anlayışını da bize yansıtmaktadır. Topraktan hayatını idame ettiren Çin halkının, sanatsal ortaya çıkışları öncelikle seramik alanında olmuştur. İleriye dönük Çin sanatını ve günümüz Çin sanatını anlamak için, Çin toplumunun yaşayış biçimi, toplumsal dönüşümleri, feodal sistemden merkezi sisteme geçişleri ve o dönem uygulanan politikaları anlamak önemlidir. Aynı şekilde Çin Zanaat'ı ve Çin Sanat'ı ayrımı da bu noktada önemlidir. Felsefenin, toprağın, çalışmanın, inancın ve yaşamın tüm bileşenlerini bir araya getiren Çin, kendi iç dinamiklerinden hareketle sanata yön vermiş ve Batı'dan farklı bir sanat anlayışı gerçekleştirmiştir. Bu anlayışın temelinde ise, toprak vardır. Bundan kaynaklı, Çağdaş Çin Sanatı'nı yorumlayabilmek, Çin halkını anlamaktan geçmektedir.



Görsel 2. Xi'an Şehri; İlk Çin İmparatoru'nun Mezarı ve Toprak Askerler detay. Günümüzde kazılar devam etmektedir.

Han Hanedanı dönemi olarak bilinen aralık, Batı Han ve Doğu'ya Han olarak iki ayrı tarihsel dönemde incelenmektedir. Batı Han Hanedanlığı; M.Ö. 202 yılında Xiang Yu'ya karşı kazanılan zafer sonrasında, Ling Bang tarafından kurulmuştur. Liu Bang

önceleri sadece düz bir memurken, askeri stratejik zekâsı ve kendini geliştirmesi ile M.Ö. 206 yılında Han imparatoru olarak hayatına yön vermiştir. İmparator olduktan sonra ismini değiştiren Liu, Gao adını almıştır.

“ Gao adını aldı (ama daha yaygın olarak tapınak adıyla, yani Gaozu adıyla biliniyordu). ve halkına şu duyuruyu yaptı:

Size Hükmetmek üzere geldim, Sizinle, üç yasa üzerinde anlaşma yapıyorum.

Adam öldüren öldürülür.

Adam yaralayan yaralanır.

Çalan soyulur.

Geriye kalan Qin yasaları lağvedilmiştir” (Kerr, 2021, s. 39).

Hun kabilelerinin saldırıları ile yorulan Gaozu, göçmen sorununa çözüm bulamamıştır. Tahta geçen Wu ise, başa gelir gelmez göçmen sorununa ilişkin saldırı takvimi hazırlayarak, Hun kabilelerini Gobi Çölü’nün ötesine kadar sürmüştür. Saldırıları önleyen Wu, Çin’in ipek ve ticaret yolunda üstünlüğünü kurmuştur. Yeni Han imparatorunun başa geçmesiyle birlikte, Çin büyük bir değişim ve dönüşüm kaydetmeye başlamıştır. Öncelikli olarak tarıma ve ticarete önem veren yönetim, uzun yıllar süren zorunlu askerlik sürelerini kısaltmış ve vergileri düşürmüştür. Bir yandan gelişen tarım, Çin’in ticari gücünü artırmış ve başka alanlarda da ilerleme kaydetmesini sağlamıştır. Aynı dönemde gelişmeye başlayan Taocu düşünce tarikatının isyanı ile birlikte, güçlü aristokratların aldığı karar sonucunda hadımlar idam edilerek, Han Hanedanlığı dönemi kapanmıştır. Bu dönemin ardından gelen altı hanedan dönemi başlamıştır.

Aristokratların kendi aralarında paylaştıkları Çin toprakları paramparça olmuş ve Çin tekrardan kaos zeminine çakılmıştır. Altı hanedanlık döneminde yer alan yönetimler; Üç Krallık, Jin Hanedanı (Batı ve Doğu’ya Jin), Kuzey ve Güney Hanedanı, Sui Hanedanı ve Tang Hanedanı dönemidir. Parça parça yönetilen Çin’de istikrarsızlığın baş gösterdiği, dengelerin bozulduğu, toprak sahiplerinin zenginliğe kattığı, parya sınıfının açlıkla boğuştuğu karanlık bir dönemdir. Bu dönemde ortaya çıkan Budizm dini, dalga dalga Çin topraklarına yayılmakta ve benimsenmektedir. İlk önce Han Hanedanlığı döneminde gelen Budizm inancı, kaos döneminde Çin’de hakim inanış haline gelmiştir. Çin felsefesi ve inancıyla zıt anlayışta olan Budist anlayış çözümü temelinde varoluş sancısını azaltmak için, bedensel ve ruhsal bütünlüğü

sağlamada ya da nirvanaya ulaşmakta bulmuştur. Özellikle Konfüçyüsçülük inancıyla ters düşen Budizm, Çin toplumunun en aciz döneminde, halk için kucaklayıcı bir etki olmuştur. Özellikle paryanın büyük sıkıntılar yaşadığı bu dönem, Budist inanış ile ayakta durmaya çalışan halk çoğunluğunun etkisi ile perçinlenmiştir.

Altı Hanedanlık Döneminde yer alan Tang Hanedanı döneminde imparatorluk birleştirilmiş ve imparatorluğun olan toprak bireysel olarak halka tahsis edilmiştir. Emperyal bir hanedan olan Tang döneminde ekonomi ve kültür gelişmiştir. Bu dönemde üst düzeyde yaratıcı bir kaynaşma; şiir, müzik, dans, kaligrafi, resim gibi sanat alanlarının tümünde kendini açığa vurur (Cheng, 2006, s. 9). Sanatın ve kültürün geliştiği Tang Hanedanı dönemi, Çin sanatının klasik dönemi olarak görülmektedir. Klasik bir resim sanatı anlayışının yerleştiği bu dönemde, gerçekçi resimler yapmak önemli bir konudur. Çünkü birçok imparator kendi portrelerini ve cariyelerinin portrelerini çizdirmek için ressamlara başvurmuştur. Özellikle Avrupalı soylulara karşı bir üstünlük göstergesi olarak görülen gerçekçi resimler, imparatorların ne kadar soylu olduğunun bir göstergesi haline gelmiştir. Bu anlayış etrafında şekillenen Çin resmi, gerçekçi çalışmalar yapmaya başlamış ve 12. yüzyılda Çin’de bu anlayış hakim olmuştur. Diğer bir anlayış ise serbest fırça darbeleridir. Kaligrafi tabanında gelişen resim sanatı, temelinde kaligrafiyi barındırmaktadır. Bundan kaynaklı, fırça kullanmak Çin resminin temel bileşenleri arasında yer almaktadır. Gerçekçilik ne kadar önemliyse, serbest bir stilde fırça kullanmak da o kadar değerli ve önemlidir. Çin klasik döneminin figür ressamı arasında yer alan Tang Zhang xuan, “Bir Bahar Gezisinde Guo Saray Hanımları” (görsel 3). çalışması incelendiğinde resmin ritmi hissedilmektedir. Avrupa 15. yüzyılda yeni yeni perspektifi çözmeye başlamışken, Çin resmi perspektif çalışmalarını Tang döneminde çözmeye başlamıştır. Geziye çıkan Guo Saray Hanımları’nın ön arka ilişkilerinin kurulması, açık ve koyu değerlerle bir derinlik algısının yaratılmaya çalışılması ve figürlerin gerçekçi bir yaklaşımla resmedilmesi, döneminin resim sanatını açık bir şekilde ortaya koyar niteliktedir.



Görsel 3. Zhang Xuan-Tang Zhang xuan, “Bir Bahar Gezisinde Guo Saray Hanımları”, 8. yüzyıl, Kâğıt üzerine mürekkep.

Çin tarihinde önemli bir şair ressam olan Wang Wei ise manzara resminin kurucuları arasındadır. Aynı zamanda tüm Çin antolojilerinde şiirlerine rastlamak mümkündür. 721 yılında imparatorluğun yaptığı kamu hizmeti sınavında prestijli jinshi ("sunan akademisyen"). derecesini alarak önemli bir konumda sarayda hizmet vermeye başlamıştır. Daha sonrasında rütbesi düşürülen sanatçı, küçük bir pozisyonda çalışmaya devam etmiştir. O sırada Chang'an'da çıkan isyan sırasında, isyancıların tutsağı olarak tutulmuştur. Tutukluluğu sırasında şiirler yazmış ve şiirlerinde yazdığı sadakat duygularından kaynaklı imparatorluğun gözünden düşmüştür. Ailesinin öldürülmesi üzerine kendisini doğaya bırakan Wei, pastoral Çin resmini etkilemiştir. “Su Shi tarafından "şiirinde resim, resminde şiir olan" diye adlandırılmıştır” (https://tr.wikipedia.org/wiki/Wang_Wei). Doğanın içerisinde üreten sanatçı, hem şiirlerinde hem de resimlerinin ana konusu olarak doğanın kendisini seçmiştir. Budizm inancı ile kendisini birleştiren sanatçının eserlerinde, Budizm'in etkileri gözükmemektedir. Manzara resimleri arasında daha çok karlı manzara çalışmaları ile öne çıkan sanatçı, mürekkepli monokrom (shuimo) çalışmaları ile tanınmaktadır. Kullandığı diğer bir yöntem ise, geniş bir mürekkep yıkama tekniği olan pomo 破墨, “mürekkep kırma” yı kullanmıştır. Koyu ve açık değerlerle birlikte kurulan kompozisyon (görsel 4) bir akış içerisinde. Dingin bir hareketliliği içerisinde barındıran çalışmanın ana konusu karlı manzarayken, döneminin sorunu olan figürün de resme dahil edildiği görülmektedir. En önde duran köprü ile resme giriş yaparken, devamında evler, evlerin arkasında ağaçlar, ağaçların arkasında sakin bir su, suyun içerisinde yüzen tekne, teknenin içerisinde hareket halindeki figür ve hemen arkasında flulaşan bir yerleşke görülmektedir. Kompozisyonun tamamı değerlendirildiğinde döneminin sorunlarına eğilen ve kendi kimliği ile eser üreten bir sanatçıyla karşılaşılacaktır.



Görsel 4. Wang Wei, “Karlı Akış”, 699 – 759, Mürekkepli Monokrom.

Portre ressamaları arasında yer alan Yen Lipen (c. 600–673) saray görevlisi olarak hayatına başlamıştır. Politikacı ve ressam olan Lipen, imparator Taizong döneminde becerileri ile öne çıkmıştır.

“ Bir keresinde, İmparator Taizong imparatorluk göletinde görevli bilim adamlarıyla birlikte bir sandalda kürek çekerken, kuşların uçup gittiği görüldü. İmparator Taizong, akademisyenlere sahneyi övmek için şiirler yazdırdı ve ardından sahnenin bir portresini çizmesi için Yan'ı çağırdı. Yan, o sırada yönetimde orta düzey bir memurdu, ancak Yan'ı çağırdığında, imparatorluk görevlileri "İmparatorluk ressamı Yan Liben'i çağırın!" demiştir (https://stringfi.xer.com/tr/Yan_Liben).

Liben kendisinin sadece bir ressam olarak görülmesinden üzüntü duymuştur. Her ne kadar resim sanatı önemliyse de, ressamlık Çin aristokratları tarafından hor görülen bir meslekti. Liben genel olarak portre ressamlığı yapmıştır, portresini yaptığı imparatorları vücuduyla birlikte çizmiştir. Sanatçı portre çizimleri içerisinde odak noktasına imparatoru koymasına rağmen arka plana genellikle hizmetkârları da eklemiştir. Tek bir figürün öne çıktığı bu portrelerde, arka planda yer alan figürler mekânı tanımlamak adına ve perspektifi güçlendirmek anlamıyla yapılmıştır. Bir diğer tarafla, döneminin özellikleri arasında yer alan renkli boya kullanımının portrelerde

kullanıldığı ve kompozisyonun ayakta durmasını sağlayan önemli bir teknik bileşen olduğu fark edilmektedir.



Görsel 5. Yen Lipen, “Wei İmparatoru Wen”, 600–673, Parşömen üzerine mürekkep.



Görsel 6. Yen Lipen, ”Chen İmparatoru Wen”, 600–673, Parşömen üzerine mürekkep.

Günümüze kadar gelen “On Üç İmparator Parşömeni” (görsel 7) isimli çalışma 13 imparator portresinden oluşmakta ve her bir portrenin kendi içerisinde mekânının olduğu gözlenmektedir.



Görsel 7. Yen Lipen, “On Üç İmparator Parşömeni”nin tam parşömeni 600–673, Parşömen üzerine mürekkep.

İmparator Taizong tarafından, kendisine ve imparatorluğa çok katkısı olan önemli bilim insanlarını çizmesi için görevlendirilen Yen Lipen, Lingyan Pavyonu¹ isimli çalışmayı yapmıştır. Tek bir parşömende yirmi dört adet portreden oluşan bu çalışma (Görsel 8) üç sütun halinde yapılmıştır. Sanatçının çalışmalarının çoğu kaybolduğu ve zarar gördüğü için, 13 ve 14 portre çalışmaları günümüze kadar ulaşmıştır. Fakat Lingyan Pavyonu çalışması kaybolduğu için günümüzde kopyası bulunmaktadır.



Görsel 8. Anonim- Yen Lipen'in çalışması, “Tang [T'ang] Hanedanı İmparatoru Taizong'un [T'ai-Tsung] Yirmi Dört Bakanı”, 17. yüzyılın ikinci yarısı, 26,3 x 421,1 cm, (17. yüzyıl resimleri, kitap resimlerinin kopyaları, muhtemelen kayıp orijinalerin hayali versiyonları).

Lipen portrelerin yanı sıra imparatorlukta yaşanan önemli olayları da kayıt altına alıyordu. İmparator Taizong'un, Tibet elçisini kabul edişini (Görsel 9) resmeden sanatçı, döneminin tüm özelliklerini içinde barındıran bir çalışma ortaya koymuştur.

¹ Lingyan Pavyonu- Lingyan Köşkü, Tang hanedanlığının başkenti Chang'an, Taiji Sarayı'nın güneybatı'sında, Sanqing Salonu'nun yanında küçük bir kuleydi. Modern Çin'de konumu kabaca Xi'an, Shaan xi kuzeyinde yer almaktadır. https://en.wikipedia.org/wiki/Lingyan_Pavilion



Görsel 9. Yen Lipen, İmparator Taizong, “Tibet Elçisini Kabul Ediyor”, 600–673, Parşömen üzerine mürekkep.

Zhao Mozolesi bir diğer ismi ile Zhao Türbesi olan anıt mezar, Tang İmparatoru Taizong adına yapılmıştır. Türbede bulunan altı at incelendiğinde, çizgilerin ve kompozisyonun detaylarına bakıldığında Lipen’in çizimlerinden yapıldığı tespit edilmektedir. Aynı zamanda rölyeflerin de sanatçı tarafından bizzat oyulduğu düşünülmektedir. “Yan Liben'in mezar için başka işler ürettiği, şu anda kaybolan bir portre serisi olduğu ve belki de tüm yapıyı tasarladığı belgelendi” (https://stringfi.xer.com/tr/Yan_Liben). Rölyef üzerinde bulunan altı at, imparatorun Çin'i birleştirmek için girdiği savaşlarda yanında götürdüğü altı atı olduğu bilinmektedir. Atların altına oyulmuş isimlerin ise sadece Çince değil aynı zamanda Türkçe olduğu da gözlemlenmiştir. Bu gözlem sırasında, bu isimlerin atların kökeni hakkında bilgi verdiği tespit edilmiştir. Görsel 10'da altı attan birisinin kabartması görülmektedir, atla birlikte bir figür göze çarpmaktadır, bu figür bir generaldir. General attan "Sonbahar Çiy" denen bir ok çıkarır şekilde yerleştirilmiş ve atla girdiği bu iletişimle birlikte, mekânın savaş alanı olduğu tasvir edilmiştir.



Görsel 10. Yan Liben, “Zhao Mozolesi'nin Altı Atı'ndan biri”, 600–673, Anıt mezar oyması, Penn Müzesi.

Kadın resimleri ile ünlü olan Zou Fang, ipek üzerine çalışmalar yapmıştır. Kadın imgesi önceleri Zhang Xuan döneminde çok ünlüdür ve Fang, Xuan'ın çalışmalarını taklit etmiştir. Görsel 3 incelendiğinde bu yakınlık gözler önüne serilmektedir. Fang genellikle soylu sınıfını resmetmiş ve kıyafetlerin her birisini saray yaşantısına göre aktarmıştır. Sanatçının çalışmalarında köy yaşantısını anımsatacak hiçbir öge bulunmamaktadır.

“Zhang Xuan ve Zhou Fang arasındaki ilişki hakkında, Zhang Yanyuan (815-877) açıkça şöyle yazıyor: “Zhou Fang önce Zhang Xuan'ın resmini taklit etti, sonra biraz farklı oldu. Tüm sanatını zengin ve prestijli insanları tasvir etmeye adanarak, rustik köy yaşamını anımsamaktan kaçınarak, stilde mükemmelliğe ulaşır. Kostüm tasarımı basit ama güçlü, rengi yumuşak ama özenli (https://fr.wikipedia.org/wiki/Zhou_Fang).

Yanyuan'ın da söylediği gibi, Fang'ın resimlerinde figürler ustalık eseri olarak görülmektedir. Figürlerin yüzüne eklenmiş duygu aktarımı ile Xuan'ın kadınlarından ayrılan Fang, eserlerinde küçük detaylarla ilgilenmiştir. Bunun nedeni Fang döneminde konudan çok tekniğin ön plana çıkmış olmasıdır. Çift Altılı Oynayan Saray Bayanları eseri incelendiğinde, oyun oynayan iki kadının el hareketleri ile oyundaki gergin ve kendinden bir o kadar emin iki figür görülmektedir. Oyuncuların hemen arkasına baktığımızda ise, sol köşede duran figürün gözlerini devirmesi ile psikolojik bir okuma yapılmaktadır. Gözleri devrilen kadın bir sonraki hamle için gergindir ve merakla oyunu izlemektedir. Hemen yanında duran figür ise o an yaşanan duygulardan bağımsız, hayal dünyasında dans etmektedir. Resmin sağ tarafına baktığımızda ise emir için hazırda bekleyen iki kadın görülmektedir. Bu anlamda figürlerin en küçük ayrıntıları ile resme duygunun katıldığı görülmekte ve Fang'ın kadın figür resimlerinde Xuan'dan daha tanınır olmasının sebebi çözülmektedir. Fakat iki figür ressamının da farklı dönemlerde aynı konuyu işlediğini bilmek ve ona göre değerlendirme yapmak önemlidir.



Görsel 11. Chou Fang- Zhou Fang, “Çift Altılı Oynayan Saray Bayanları”, 8. yüzyıl, İpek üzerine mürekkep ve renk, 30,5 x 47,6 cm.

İngiliz sanat tarihçisi Michael Sullivan² tarafından 7. yüzyılın ressamı arasında gösterilen Wu Daozi, çizgi ustası ve resmin azizi olarak bilinmektedir. Resme başlamadan önce kaligrafi eğitimi alan Daozi, Zhang Xu³ ve He Zhizhang⁴’dan kaligrafi eğitimi almıştır. Kaligrafi eğitimi sırasında fırça stilleri geliştiren Daozi daha sonra resim yapmaya başlamıştır. Budist ve Taoist tapınaklarda duvar resmi yapan sanatçı, kılıç ustalığını ve hattatlığını kullanarak çok güçlü çizgiler ortaya koymuştur. Bu güçlü çizgilere sahip olan Daozi “Rüzgâr Olarak Wu Dai” olarak da bilinmektedir. Halk ressamı olan Daozi, kendini geliştirmesi ve ünlenmesinin ardından saraya çağırılarak Saray Ressamları arasına katılmıştır. Birçok duvar resimleri yapan sanatçı aynı zamanda imparatorun isteği üzerine sarayın bir duvarını da boyamıştır.

“Birinde, İmparator Xuanzong onu sarayının bir duvarını boyaması için çağırdı. Bir vadide yer alan, çarpıcı bir flora ve fauna dizisi içeren ve bir dağın eteğinde bir mağara da dahil olmak üzere zengin bir doğa manzarasını gösteren bir duvar resmi çizdi. Hikâye, imparatora, bunun sadece imparatorun göremediği bir şey olmadığını, Wu Daozi’nin bu tabloyu öyle bir şekilde yaptığını, mağarada bir ruhun yaşadığını söylediğini anlatıyor. Sonra ellerini çırpı ve mağaraya girerek imparatorun kendisini takip etmeye davet etti. Ressam mağaraya girdi ama giriş arkasından kapandı ve şaşkın imparator kıpırdamadan ya da bir kelime söyleyemeden tablo duvardan kayboldu. Bu hikâye sanatın

² Sullivan, Çin Sanatı Profösörü. Çin sanatı konusunda önde gelen bilim insanı olarak kariyer yaptı ve 1985’te Oxford’da emekli oldu. Ölümüne kadar bu alanda çalışmaya devam etti. 2012 yılında American Friends of Shanghai Museum tarafından ömür boyu başarı ödülü ile onurlandırıldı. (<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-25362579>)

³ Bir Çinli hattat ve Tang Hanedanlığı şairidir. https://en.wikipedia.org/wiki/Zhang_Xu

⁴ Tang Hanedanı döneminde Çinli bir şair ve kaligrafıdır. https://en.wikipedia.org/wiki/He_Zhizhang

maneviyatını anlatıyor. Çağdaş İsveçli yazar Sven Lindqvist⁵ The Myth of Wu Tao-Tzu adlı kitabında bu efsane ve onun modern estetiğe getirdiği meydan okuma üzerine düşünür” (https://en.wikipedia.org/wiki/Wu_Daozi).

Bir başka rivayete göre imparator Daozi’yi, Jialing Nehri’ni çizmesi için görevlendirmiştir. Yeşil renkli nehri hafızasına kazıyan sanatçı hiçbir eskiz çizmeden saraya geri dönmüştür. Bir günde saray duvarına nehri çizen sanatçı, duvar resmini o gün bitirmiştir. Söylencelere göre Daozi, Çin resminin en önde gelen sanatçısı ve yetenek sahibi bir azizdir.

Daozi, Seksen Yedi Ölümsüz (Görsel 12, Görsel 13) isimli eserinde çizgilerin efendisi olduğunu açık bir şekilde göstermektedir. Çizgilere hükmeden sanatçı, bu eserinde Taoist hikâyelerden yararlanmaktadır. Çin Mitolojisinde de bulunan, İmparator Donghua, Antartika İmparatoru ve İmparator Fusang’ın egemen olduğu seksen yedi ölümsüzün tasvir edildiği çalışmada, tanrılar da bulunmaktadır. İpek bir parşömen üzerine çizilen bu hikâye, bölüm bölüm okunmaktadır. Hikâyenin akışına göre sıralanan figürler bir akış içerisinde. Kıyafetlerin rüzgârda uçuştuğu, kemerlerin yumuşak bir şekilde havada süzülmesi, resmin ana konusu hareketin kendisi olmuştur. Bu hareketi figürlerin dik duruşlu başları ile arka planda bulunan flamalarla dengeleyen sanatçı, kıvrak fırça hareketleri ile bizlere adeta şiirsel bir alan sunmaktadır.



Görsel 12. Wu Tao-tzu- Wu Daozi, Seksen Yedi Ölümsüz, 8. yüzyıl.



Görsel 13. Wu Tao-tzu- Wu Daozi, Seksen Yedi Ölümsüz, 8. yüzyıl.

⁵ Ağırlık olarak belgesel makaleler ve kitaplar yazar İsveçli yazar. https://en.wikipedia.org/wiki/Sven_Lindqvist

Kültürel olarak büyük başlangıcın adımları olan Tang döneminin ardından bir çok hanedanlığın yönetime geçtiği bir kaos ve siyasi iktidarsızlık dönemi olmuştur. Beş Hanedanlık ve On Krallık dönemi olarak bilinen bu aralık 48 yıl devam etmiştir. 48 yıl boyunca kuzey ve güney topraklarında birçok bağımsız devlet yapıları oluşmuş ve kalıcı bir yönetim biçimi oluşamamıştır.

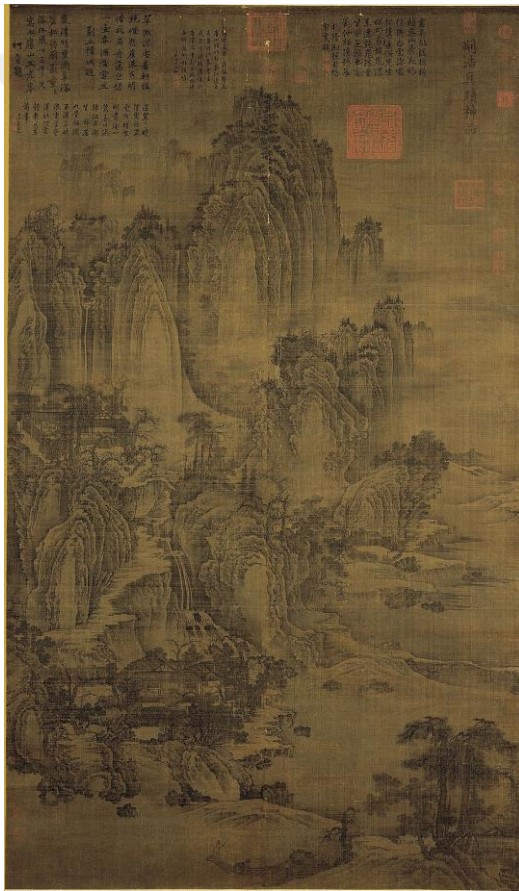
Sanatsal olarak “Çin resminin gelişimi açısından, kararlılığı ortaya çıkarmakta etkili olmuştur bu dönem” (Cheng, 2006, s. 21). Geleneksel manzara resminin temelleri atılan bu dönemde, Kuzey Çin’in ufukları ile Güney Çin’in değişken doğası aktarılmıştır. Song döneminde açılacak olan sanat akademilerinin temelini oluşturan bu dönem, sanatsal yaratımın derinleştiği dönemdir.

Manzara resimlerinde akla gelen ilk isimler arasında Jing Hao yer almaktadır. Tanglar’ın yıkıldığı ve kaos döneminin başladığı süreçte Taihang Dağları’na giden sanatçı, burada inzivaya çekilmiştir. Doğa ile iç içe olan Hao, sarp dağların yüceliği ile hemhal olmuştur. Taihang Dağları’nın bulutlarla kaplı havasında sanatsal gelişimini sürdüren sanatçı, mürekkep yıkama tekniği⁶ (Yongmo) ile çalışmalar yapan ilk Çinli sanatçılardan biridir. Tang dönemi ressamlarından etkilenen sanatçı, manzara resminin gelişimine katkıda bulunmuş ve manzara ressamı ustası olmuştur. Mürekkep yıkama tekniğine ruh üfleyen sanatçı, manzaranın alçak ve yüksek yerlerinin bir akış içerisinde aktarılması gerektiğini savunmuştur. Manzaradaki doğal akışı çalışmalarında yansıtan sanatçının savunduğu bu bakış açısı ileride “Cun fa tekniği” olarak adlandırılmaktadır. Burada vurgulanmak istenen yer manzaranın tasvirinde dolaysız bir anlatım aracılığı ile kâğıda aktarılması gerçekliğidir. “Jing yazılarında cun fa’yı kalbin fırçayı takip etmesine izin vermenin bir yolu olarak tanımladı. “Görüntü tereddüt etmeden ele geçirilmelidir, böylece temsil acı çekmez. Mürekkep çok zenginse, ifade kalitesini kaybeder; tonu çok zayıfsa, uygun bir canlılığa ulaşamaz” demiştir (https://en.wikipedia.org/wiki/Jing_Hao). Mürekkep kullanma tekniği ve

⁶ Çin kaligrafisinde kullanılanlar gibi siyah mürekkebi farklı konsantrasyonlarda kullanan bir Çin ve Doğu’ya Asya mürekkep fırçası boyama türüdür. Çin’in Tang hanedanlığı (618-907) sırasında ortaya çıkan, daha önceki, daha gerçekçi teknikleri alt üst etti. Tipik olarak tek renklidir, yalnızca siyahın tonlarını kullanır, virtüöz fırça çalışmasına büyük önem verir ve bir konunun algılanan "ruhunu" veya "özünü" doğrudan taklit yerine iletir. Bu den geliştirdi, Song hanedanı itibaren, hem de Japonya gibi tarafından tanıtılan sonra Çin (960-1279) Zen Budist rahipler 14. yüzyıl. Bazı Batı’lı bilim adamları Çin resmini (mürekkep yıkama dahil) üç döneme ayırır: temsil zamanları, ifade zamanları ve tarihi Doğu’ya sanatı. Çinli bilim adamlarının bundan farklı kendi görüşleri vardır ve çağdaş Çin mürekkep yıkama resimlerinin çoklu tarihsel geleneklerin çoğulcu devamı olduğuna inanırlar. https://en.wikipedia.org/wiki/Ink_wash_painting

manzara resimleri hakkında uygulamalar yapan sanatçı aynı zamanda estetik konusunda araştırmalar yapmıştır. Araştırmaları ileride açılacak olan sanat akademilerinde okutulmuş ve sanatçı aynı zamanda teorisyen olarak da Çin sanatında önemli bir yere sahip olmuştur. Doğanın karşısında sadece bir manzara görmeyen sanatçının manzara ve mürekkeple kurduğu ilişki stili Kuzey Manzara Stili⁷ olarak anılmaktadır.

Görsel 14’te açıkça görüldüğü gibi, Lu Dağı manzarasının ruhu resmedilmiştir. Sanatçı tarafından mürekkep yıkama tekniği ile yapılan bu çalışma, kuzey manzara stiline örnektir.



Görsel 14. Ching Hao-Jing Hao, “Kuanglu Dağı”, asılı kaydırma, ipek üzerine mürekkep, 185,9 x 106,8 cm, Ulusal Saray Müzesi, Taipei, Tayvan.

⁷ Bu tarzın, peyzajın ilk ayırt edici ustaları arasında yer alan Jing Hao tarafından kurulduğu kabul edilir. Onun stilleri öğrencisi Guan Tong tarafından yayıldı ve bu da Li Cheng ve Fan Kuan gibi Kuzey Song ressamlarını etkiledi. Li Cheng, Jing Hao ve Guan Tong'un dramatik yüksek dağ kompozisyonunu kullanıyor. [2] Daha sonra stili, Kuzey Song Hanedanlığı'nın sanatsal ortodoksisi içinde yer aldı. İmparator Shenzong tarafından himaye edilen Guo Xi, Li-Guo okulunu adlandırmak için adını birleştirdi. İki adamın yarattığı gelenek, Song Manzara resminin klasik, imparatorluk tarafından onaylanmış, resmi konumundadır. https://en.wikipedia.org/wiki/Northern_landscape_style

48 yıldır devam eden Beş Hanedanlık ve On Krallık dönemine Taizu tarafından son verilmiştir. Askeri lider olan Zhao Kuangyin, askerlere kendisini Taizu olarak tanıtmayı ve tahtı ele geçirmesiyle kaos dönemini sonlandırmış ve Song Hanedanı yönetimini başlatmıştır. Tüm güneyi birleştiren Zhao (Taizu), uzun süredir Çin topraklarına uğramayan barış ortamına hasret olan insanlar tarafından desteklenmiştir. İpekçilik ve seramikçiliğin geliştiği bu dönemde, gemilerle deniz aşırı yerlere ticaret yapılmaya gidilmiş ve Çin'in ekonomisi gelişmeye başlamıştır. Aynı zamanda nüfus politikası ile nüfusunu çoğaltan Çin, Güney Song hanedanı döneminde parlak döneminin zirvesine çıkmıştır.

Yıllardır süren kaos ortamı sonrasında büyük bir dönüşüm yaşayan Çin, sanat ve kültür anlamıyla bu dönemde altın bir çağ yaşamıştır. Ağaç baskıların ortaya çıktığı bu dönemde, matbaacılık gelişmiş ve ağaç baskı teknikleri 7. yüzyıldan itibaren aktif şekilde kullanılmaya başlamıştır.

Soylu bir aileden gelen Mi Fu, sarayda birçok görev almıştır. Çin'in altı büyük kaligrafi ustalarından birisi olan sanatçı aynı zamanda mürekkebi kullanma biçimi ile Güney Okulu'nun önemli temsilcileri arasındadır. Çalışmalarında mürekkebi kâğıda aktarmak için şeker kamışı, çiçeklerin farklı bölgeleri, lotus çiçeği kullanmıştır. Fırçanın yerine doğadan aldığı parçalarla mürekkebi kâğıda aktaran sanatçı, ipek yerine kâğıt tercih etmiştir. Kâğıt tercih etmesinin sebepleri arasında onun ozan olarak da eser üreten bir sanatçı olması olabilir. Şiiri eserlerinden eksik etmeyen sanatçı, manzara resimlerindeyse manzarada bulunan sis üzerine çalışmalar yapmıştır. Bir manzarayı çizerken sisin etkisini ön plana çıkaran Fu, siste eriyen dağları koni şeklinde aktarmayı tercih etmiştir. Burada aslında doğanın izlenim aracılığı ile aktarıldığı ve bu aktarım yapılırken doğanın iç dinamiklerinin farkında olarak bir izlek oluşturulduğu gerçeği vardır. Görsel 15'te en önde duran tepe ve ağaçların daha net olduğu gözükmemektedir. Geriye doğru kaçan sis bulutunun içerisinde yükselen konik dağlar vardır. Konik dağlara bakıldığında, sisin yarattığı bulanıklığın aktarıldığı görülmektedir. İlkbaharda Dağlar ve Çamlar (Görsel 15) resminde de olduğu gibi, sanatçı diğer çalışmalarında da bu yöntemi kullanmıştır. Aynı zamanda yukarıda yer alan şiirin⁸ de manzara resmi içerisinde önemli bir alanı vardır. "Öyle ki orada imgenin

⁸ Mi Fu tarafından yapılan İlkbaharda Dağlar ve Çamlar resmin üst kısmında yer alan şiirin Song imparatoru Gaozong tarafından olduğu söylenen bir şiir eklenmiştir.

plastik kalitesiyle şiirsel dizinin müzikal niteliğini bir araya getirmek, yani daha derine inerek uzaysal ve zamansal bir boyutta birleşmek..." (Cheng, 2006 s. 27). Song dönemi resimleri incelendiğinde, şiirin tınısı mutlaka manzara ile birleştirilmiştir. Doğanın içerisinde yer alan değişkenlere dikkat çeken Fu, aynı zamanda koleksiyonerlik de yapmaktaydı. Bu konuda yazdığı "Resim Tarihi" isimli kitabında, eserlerin nasıl toplanması gerektiğini, hangi koşullarda korunacağı, nasıl temizleneceği ve dağılmış bir resmin nasıl restore edileceği hakkında bilgi vermiştir.

Yaptığı çalışmaların birçok kopyasının yapıldığının ve zenginler tarafından bu kopyaların nasıl hunharca alındığının altını çizmek için şöyle yazmıştır: "Resimlerini brokar torbalara koyuyorlar ve onlara çok harika hazinelermiş gibi yeşim rulolar sağlıyorlar, ama onları açtıklarında kahkahalara boğulmak mümkün değil" demiştir. (https://en.wikipedia.org/wiki/Mi_Fu).

Taş toplama alışkanlığı olan sanatçı, yıllarca taş toplamış ve etrafı tarafından deli olarak adlandırılmıştır. Manzara ve bambu resimleri ile bilinen sanatçı, dünyayı farklı bir pencereden bakarak yorumun sınırlarını zorlamıştır. Edebi olarak da eserler üreten sanatçı sıkı bir eleştirmen olarak Çin sanatında önemli bir yer tutmaktadır.



Görsel 15. Mi Fu, İlkbaharda Dağlar ve Çamlar (detay), 1100 dolayları, Kâğıt üzerine Hindistan mürekkebi ve rengi, 35 x 44,1 cm, Ulusal Saray Müzesi (Taipei). (Cheng, 2006, s. 27).

Mi Fu'nun oğlu olan Mi Youren, babasından miras kalan titreşimli resimleri ile öne çıkmaktadır. Fu'nun açtığı yoldan giden Youren, aynı zamanda sarayda eski resimlerin gerçek olup olmadığını araştıran bir pozisyonda görev almıştır. Ayrıntılı olarak yapılan Kuzey Stili boyamasından, kopuşu gösteren bu çalışma (Görsel 16), ıslak mürekkep noktaları⁹ ile oluşturulmuş, detaysız bir manzarayı izleyiciye sunmaktadır. Doğanın ruhuna dokunan bu çalışma, akademisyen ve sanatçılar tarafından mürekkep oyunu olarak da değerlendirilmektedir. Bu üslupla yapılan eserlerde ise ressamın ruh hali ve dolaysız olarak insan içinin gizemlerine yolculuk edilmektedir. Nasıl ki Bulutlu Dağlar'ın titreşiminde patika ufukta eriyorsa, resmin bütününe bakıldığında da manzara mürekkebin yalın halinde asılı kalmaktadır. Bir başka deyişle, ele avuca sığmaz “an” yakalanmıştır.



Görsel 16. Mi Yu- Jen / Mi Youren, Bulutlu Dağlar, 1127 ve 1199 arasında, Elle kaydırma, kağıt üzerine mürekkep, 27,6 x 57 cm.

Ressam şair olan Huang Tingjian, Çin'in dört büyük usta hattatlarından birisidir.

“Huang, sanatçı bir ailede büyüdü, ancak babası 1058'de vefat ettiğinde, amcası Li Chang ile birlikte yaşamaya gönderildi. Huang, Su Shi edebiyat resmi okulunda Konfüçyüs klasiklerinin yanı sıra Çin tarihi ve edebiyatında eğitim gördü. 1067'de jinshi (ileri düzey bilgin) diploması aldı ve sonraki 16 yılını Çin'de farklı pozisyonlarda geçirdi. Huang, Jiang xi şiir okulunun kurucusu olarak da bilinir” (<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/asian/Huang-Tingjian.html>).

Edebiyat ve resim pratiğinden etkilenen sanatçı, ağaç baskılar yapmış ve ana konusu olarak aile kavramını seçmiştir. Ailesini erken yaşta kaybeden sanatçı o dönemin geleneklerine göre, annesi ve eşinin kalıntıları ile birlikte inzivaya çekilerek üç yıl

⁹ "Mi-ailesi noktaları" olarak adlandırılır (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/40007>).

boyunca yas tutmuştur. Ailesine olan bağlılığını “Evlada Dindarlığının 24 Paragonu Serisi” (Görsel 17, Görsel 18) adında seri resimleriyle aktarmıştır. Resimlerinde iç mekân tasviri yapan sanatçı, kendisini annesinin lazımlığını boşaltır şekilde resmetmiştir. Her iki çalışmada da olduğu gibi, sanatçı için aslolan ailenin sıcak varlığıdır. Bu konuda hassas olan sanatçı, kırmızı rengin kışkırtıcılığı ve içten dışa açılan mavinin huzurunda, aileyi renklerle ifade etmiştir.

Huang, öğretmenlik yeterlilik sınavını 1072'de geçmiştir. Sınavı kazandıktan sonra, 7 yıl boyunca Hebei'deki Damingfu İmparatorluk Akademisi'nde öğretmenlik yapmıştır. İmparatorun Yeni Politikalar adında uygulamaya koyduğu, ekonomik uygulamaları eleştiren Huang, sürgün hayatı yaşamış ve daha sonrasında küçük bir eyalette görevine devam etmiştir.



Görsel 17:



Görsel 18:

Görsel 17. Huang Tingjian, Evlada Dindarlığının 24 Paragonu Serisi, 1891, Tahta Baskı.

Görsel 18. Huang Tingjian, Evlada Dindarlığının 24 Paragonu Serisi, Anne babaya bağlılığın 24 örneği - "annesini o kadar çok sever ki, onun lazımlığını kendisi boşaltırdı", 1848, 25,4 x 17,1 cm.

Li Tang, Kuzey Stili ile Güney Stili arasında bağlantı kurarak yeni bir stilin kurucusu olmuştur. Resim Akademisi'nde en yüksek rütbeyi kazanan sanatçı, Kuzey'in anıtsal

çizgileri ile Güney'in titreşimli şiirsel havasını birleştirerek, balta darbesi tekniğini geliştirmiştir. Balta darbesi dokunsal bir his vermek için geliştirilmiştir. Görsel 19'da yamaçlarda bulunan doku, ağaç köklerine yerleşmiş yosunların varlığı ile güçlendirilmiş ve dokuyu bize optik olarak aktarmıştır. Ön tarafta Kuzey'in karakteristik çizgileri gözükürken, geriye doğru Çin'in klasik figür anlayışından esintiler yer almaktadır. Figürlerin oturduğu yerden sola doğru kaydığımızda ise Güney'in yumuşak sisli havası görülmektedir. Önden geriye doğru bir akış vardır ve bu akış diğer tarafıyla perspektif denemelerinin sağlam adımlarıdır. Attığı adımlarla Çin peyzaj sanatında önemli bir figür olan Tang, Güney Song akademi tarzının kurucusu oldu. Daha sonra Ma- Xia akademilerinde Tang'ın geliştirdiği stil benimsenmiştir.

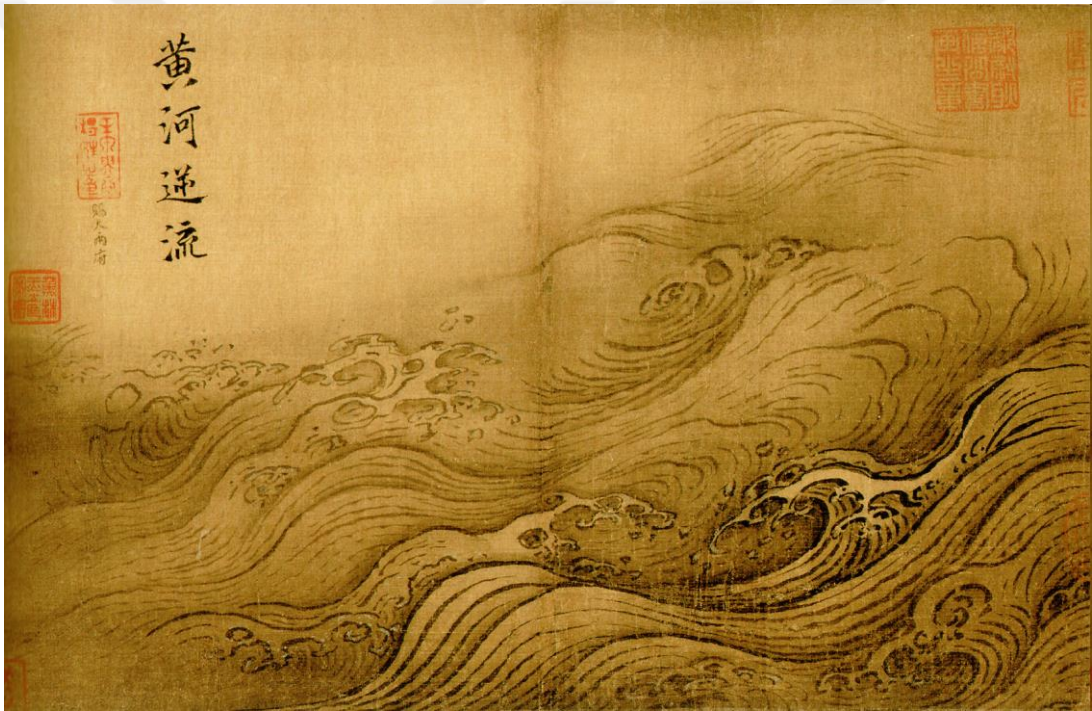


Görsel 19. Li Tang, Yabani Otların Toplanması, Saray Müzesi, Pekin, Çin.

Çin sanatının gelişmesinde ve yerleşik bir Çin üslubunun yerleşmesine katkıda bulunan Ma Yuan, Ma- Xia okulunun kurucularındandır. Sanatçı çalışmalarını doluluk ve boşluk üzerine oturtmuştur. Eserlerinde tek köşeli kompozisyon kullanan sanatçı, en köşeye yerleştirdiği imgeleri takip eden büyük boşluk ile resmini kurmaktadır. Sadece manzara resmi yapmayan sanatçı, çiçek resimleri ve su resimleri ile de birçok farklı konu çalışmıştır. Sarı Nehrin Ters Akıntısı (Görsel 20) ve Yeşil Denizden Yükselen Bulutlar (Görsel 21) çalışmalarında da olduğu gibi, sağ alt köşede imajın kendisi gözükmemektedir. Li Tang'ın geliştirdiği Kuzey ve Güney stillerinin birleşimine yeni bir bakış açısı katan sanatçı, çalışmalarında doğanın tinsel boyutunu da ele almıştır. Görsel 20'de dalgaların hırçın ve kendinden emin duruşu, geriye doğru kaçan manzaranın fluluğunda erimekte ve nihayetinde boşluğun yarattığı alanla dengelenmektedir. En önde duran dalganın ihtişamlı çizgisi Kuzey stiline gönderme yaparken, arkaya doğru titreşen dalgalar da Güney stiline gönderme yapmaktadır. Yeni bir stil ortaya koyan sanatçı, aynı zamanda hareketin de resmini yapmıştır. İnsanın

doğayla ilişkisine ve insan doğasının derinliğine inen sanatçı, eserlerinde felsefi bir altyapı kurmuştur. Bu alt yapı üzerine yerleştirilen eser de sanatçının kendi imzası olmuştur. Kompozisyonlarında yukarıda bıraktığı boşluk ise sanatçının doğayı duyumsama alanıdır. Bu bileşenlerle birlikte resmin bütününe bakıldığında Yuan stili karşımıza çıkmaktadır.

Yuan'ın da içinde bulunduğu bu dönem, sanatsal sancıların güç alanı olmuştur. Çin ressamlarının figürden çıkıp kendi konusunu seçme özgürlüğüne resmen kavuştuğu bu süreç, Yuan'ın katkıları ile kök salmıştır. Yuan'ın eserleri, Zhe Okulu¹⁰'nda eğitim gören Çinli sanatçılara hem de ilk Japon ressamlar Tensho Shubun¹¹ ve Sesshu Toyo¹²'ya ilham kaynağı olmuştur.



Görsel 20. Ma Yuan, Sarı Nehrin Ters Akıntısı, 1160-1225 (Song Hanedanı Döneminden), İpek üzerine mürekkep, 26,8 x 41,6 cm, Pekin Sarayı Müzesi, Pekin, Çin.

Yuan, Kışlık Göldeki Fener (Görsel 22) çalışmasında dolu ve boş kavramının en yalın halini ortaya koymuştur. Fakat bu eserde dikkat çekilmek istenen yer, sanatçının

¹⁰ Ming Hanedanı döneminde Dai Jin tarafından yönetilen sanat okuludur. Bu okul, yeni bir üslup geliştirmek yerine Güney Song tarzının dekoratif ustalığına ilgi duymuştur. Muhafazakar bir bakış açısına sahip olan okul, manzara boyama stiline çalışmaların üretildiği yer olmuştur ([https://en.wikipedia.org/wiki/Zhe_school_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Zhe_school_(painting))).

¹¹ Japonya'da Zen Budist keşişi ve Muromachi döneminin ressamıdır (https://en.wikipedia.org/wiki/Tensho%2C_Sh%2C%2Bbun).

¹² Japonya'da Rinzaï Zen Budist rahip ve Muromachi döneminin ressamıdır (https://en.wikipedia.org/wiki/Sesshu%2C_T%2C%2Bdy%2C%2Bd).

stilinden çok, eserde çizilmiş olan nesnenin kendisidir. Çin teknoloji ve bilim tarihine not düşülen bir sanatçı olarak Yuan, balık makarasını kayda geçen ilk kişi ünvanıyla tanınmaktadır. Sanatçının eserlerine baktığımızda, öncül fikir ve bakış açıları ile Çin sanatının mihenk taşlarından biri olduğu anlaşılmaktadır.



Görsel 21:



Görsel 22:

Görsel 21. Ma Yuan, Su Albümünden “Yeşil Denizden Yükselen Bulutlar”, 1160-1225, İpek üzerine mürekkep, 26,8 x 41,6 cm, Pekin Sarayı Müzesi, Pekin, Çin.

Görsel 22. Ma Yuan, Kışlık Göldeki Fener, 1195, Song Hanedanlığı Çinli ressam Ma Yuan'ın Kışlık Göldeki Feneri'nin, bilinen en eski bir olta makarası tasvirini içeren yakın çekim detayı. Joseph Needham's Science and Civilization in China: Cilt 4, Bölüm 2, Makine Mühendisliği (1986, Taipei: Caves Books Ltd).

Xia Gui, Ma Yuan ile birlikte Ma- Xia okulunu kurmuştur. Geçmişi hakkında derin bir bilgiye rastlanmayan sanatçı, Tang'ın geliştirdiği stil üzerinden kendisini var etmiştir. Eserlerinde dolu ve boş kütleler neredeyse eşit şekilde bulunmaktadır. Sanatçının Yağmur Fırtınasında Yelkenli (Görsel 23) eserinde ön tarafta duran ağaçların eğik çizgileri, boşluğun dengesini sağlar niteliktedir. Eğri çizgilerle kompozisyonu dengede tutan sanatçı, diyagonal kompozisyon tekniğini kullanmıştır. Çalışmayı incelediğimizde boşluk içerisinde belli belirsiz bir yelkenli durmaktadır, yelkenlerinin içini dolduran rüzgâr ile birlikte şişen çarşaf bize rüzgârın varlığını hissettirmektedir. Geçmişten itibaren Çin sanatında etkili olan felsefi yaklaşım ve doğanın ruhunun optik okuması da bu çalışmada görülmektedir.

Günümüze kadar kopyaları gelen bu çalışmaların, birçoğunun aslı bulunmamaktadır. Fakat edinilen bilgiye göre Gui, mürekkebi hızla emen kâğıtlarla çalışmıştır. Manzara ve ufuk konusunu ele alan sanatçı, kendisine kurduğu felsefi zemin üzerinden eserler üretmiştir.



Görsel 23. Xia Gui - Yağmur Fırtınasında Yelkenli, İpek üzerine mürekkep ve açık renkler, 23,9 x 25,1 cm, Boston, Massachusetts, Amerika Birleşik Devletleri.

12. yüzyılın son çeyreğinde Güney Song akademisinin iki büyük ressamı olan Ma Yuan ve Xia Gui tarafından kurulmuş olan Ma- Xia Okulu kendine has kompozisyon anlayışı benimsemiştir. Okulun kompozisyon anlayışı, "tek köşe" adı verilen; asimetrik olan, tasarım ağırlıklı çalışmalardır. Bu tasarımlar ipek üzerine veya kâğıt üzerine uygulanmış ve yüzeyin geri kalanı çıplak veya hafif renkli bırakılarak tamamlanmıştır. Tang'ın geliştirdiği balta darbesi tekniği ile yapılan çalışmalar genel olarak; ani, kesik kesik fırça darbeleri ile açısız çizgilerin birliği ile kurulmaktadır. Bu stil başta Japonya olmak üzere birçok sanatçı üzerinde etkili olmuştur. "Ma- Xia Okulu, Muromachi ve Azuchi-Momoyama dönemlerinde Japonya'da büyük beğeni topladı ve etkisi bugün hala Japon bahçecilik geleneklerinde bulunabilir" (<https://delhipages.live/tr/gorsel-sanatlar/boyama/five-dynasties-907-960-and-ten-kingdoms-902-978>).

Kuzey Song ressamı arasında yer alan Wen Tong, bambulara kafayı takmıştır. Öyle ki Çin'de deyimleşmiştir. Çin'de bir insanın o konuya tamamen vakıf olduğunu anlatmak için "kalbinde bütün bambular var" (胸有成竹), yani bir kişinin kafasında, o konu hakkında iyi düşünülmüş bir plan olduğunu anlatmak için kullanılan bir deyim haline gelmiştir.

Söylencelere göre kendi kendini yetiştiren sanatçının tek elinde iki fırça tutarak, aynı anda yan yana bambuları çizdiği aktarılmıştır. Bambularına şiirler ekleyen sanatçının eserleri, lirik resmin yanı sıra, bilgin resmi¹³ olarak değerlendirilmektedir.



Görsel 24. Wen Tong, Tek Renkli Mürekkepte Bambu. Ulusal Saray Müzesi, Tayvan, Çin (Cheng, 2006, s.27).

Song Hanedan üyesi olan Zhao Mengjian, mandarin (sarayda bürokrat bilgini) olarak görev yapmıştır. Çalışmalarında nergis, orkide, erik çiçeği ve bambu imgelerini kullanan sanatçı, devlet memurluğundan emekli olduktan sonra Hanlin Akademisi¹⁴'nin başkanı olarak görev yapmıştır. Döneminin özelliklerini içinde bulunduran sanatçı, kendi özgür iradesi ile seçtiği konu üzerinde uzun yıllar çalışmıştır. Bu durum ise, o dönemin sanatçılarının konu bağlamında özgür olduğunu bize aktarır niteliktedir.

¹³ Finansal bir destek olmadan resmi idealize etmek "bilgin resmi" (shi ren hua).

¹⁴ 8. yüzyılda kurulan ve İmparatorluk Sınavı'nın temellerini oluşturan okuldur. Okulun ana görevlerinden birisi Çin klasiklerinin nasıl yorumlanması gerektiğine karar veren mercidir (https://en.wikipedia.org/wiki/Hanlin_Academy).



Görsel 25. Chao Meng-chien / Zhao Mengjian, Kışın Üç Arkadaşı, Albüm yaprağı, kâğıt üzerine mürekkep, 32,2 x 53,4 cm, Ulusal Saray Müzesi, Taipei, Çin.

Song hanedanlığı döneminde kuzey topraklarının kaybedilmesi (Kuzey Song), güney topraklarında yaşanan gelişmelerin hızını artırmış ve Kuzey Song'u geliştirmiştir. Elverişsiz topraklara pirinç eken Song hanedanı, dönemini daha da parlak hale getirmiştir. Deniz ticareti yapan Kuzey Song, deniz donanmasını ilk bu dönemde kurmuştur. 13. yüzyılda bu ihtişam giderek sönmüş ve Song Hanedanı da diğer hanedanlar gibi tükenmeye başlamıştır.

Çin topraklarına seferler düzenleyen Moğollar Cengiz Han döneminde Çin topraklarını ele geçirmiş ve Yuan (Moğol). Hanedanı olarak yönetime geçmiştir. Birçok bölgeyi yönetimi altına alan Cengiz Han; İran, Orta Asya, Güney Rusya ve Çin'i dört oğluna bölüştürerek hâkimiyetini sağlamıştır. Çin yönetiminde olan Kubilay Han, bu toprakları halkın desteği olmadan yönetemeyeceklerini anlayarak Konfüçyüs öğretilerine ve ayinlerine müdahale etmemiştir. Temel kurumları değiştirmeyen Kubilay, halka yönetim biçiminin değişmediği simülasyonunu yaratmıştır. Fakat yönetim içerisinde hiçbir Çinli'ye görev verilmemiş ve insanların toplanabilecekleri tüm eğlencelere yasaklar koyulmuştur. Yönetimde Farslar ve Müslümanlar yer almış ve bu durum halk tarafından tepkiyle karşılanmıştır. Döneminin siyasi rejimine bağlı olarak, birçok şeyin yasak olduğu bu dönemde edebi metinlerin çoğaldığı gözlenmektedir. Moğol yönetimi içerisinde yasaklanmış olan birçok sanat alanı oluşmuştur, özellikle siyasi içerikli eserlerin oluşturulması yasaklanmış, bundan kaynaklı Çin sanatçıları kendilerini kelimelerin gizli sığınağına bırakmıştır. Bu dönemde Çin'in en büyük oyun yazarlarından birisi olan Guan Hanqing ortaya çıkmıştır. Yerel dillerinde 65 oyun yazan sanatçı, Çin Edebiyatı'na olağanüstü katkı sağlamıştır.



Görsel 26. Guan Hanqing'i anısına basılan bir 1958 ABD posta pulu.

Moğolların baskı rejimine karşı, sanatçılar inzivaya çekilerek çalışmalar üretmiştir. Bu dönemin en büyük dört ressamı “Huang Kung-Wang (1269-1354), Wu Chen (1280-1354), Ni Tsan (1310-1374) ve Wang Meng’dir (1308-1385).” (Cheng, 2006, s. 28). Bu dört ressam Yuan döneminin ne kadar muhafazakâr ve katı olduğunun kanıtıdır. Ressamların konularını rahatlıkla seçemediği bu dönem, ressamların genellikle keşiş yaşamını tercih etmesine ve kendi iç dünyalarındaki sorunlara eğilerek, doğadan insana çalışmalar yapmasına zemin olmuştur.

Huang Gongwang, ailesini çok genç yaşta kaybetmiş ve bir süre yoksulluk içinde yaşamıştır.

“Huang Le onu evlat edinene kadar yoksulluk içinde büyüdü. 90 yaşındaki Le, çocukların yeteneklerinden etkilendi ve adını Huang Gongwang olarak değiştirdi. 12 yaşına geldiğinde Huang bir çocuk dâhisi sınavına girdi ve bilgi ve tekniklerin ustası olmak için çalıştı. Huang, kamu hizmeti sınavını geçti ancak vergi usulsüzlükleriyle suçlandığında ayrılmak zorunda kaldı” ([http://www. arthistoryarchive. com/arthistory/asian/Huang-Gongwang. html](http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/asian/Huang-Gongwang.html)).

Gongwang’ın stili, İnzivada Bir Su Evi (Görsel 27) çalışmasında açıkça gözlemlenmektedir. Işığın altında yıkanan manzara, dingin bir atmosferle gözümüze hitap etmektedir. Şair ressam olan sanatçı genellikle fırçayı daha kuru kullanır ve daha az mürekkep yıkayarak çalışırdı. Döneminin sanatçıların sınırlandıran ve konu bağlamıyla kısıtlı olan peyzaj sözleşmesini reddeden sanatçı, vergi usulsüzlüğü ile suçlanmış, daha sonrasında kendini Taoizm’e adanmıştır. Son yıllarını Fuchun Dağları’nda inziva bir yaşam sürerek geçirmiş ve manzara resmi üzerine “Manzara Resminin Sırları” isimli kitabı yazmıştır. Sanatçının naif ve sert duruşunun çıktısı olan eserleri, bu anlamıyla diğer sanatçılardan ayrılmasını sağlamıştır. Yumuşak atmosfer içerisinde sert çamlar gibi duran Gongwang, boşluğun yüceliğinde süzülmekte ve Çin resim sanatına derinden izler bırakarak, günümüzde hala önemle anılmaktadır.



Görsel 27. Huang Kung-Wang/ Huang Gongwang: İnzivada Bir Su Evi, Asılı tomar, kâğıt üzerine mürekkep, 104,5 x 67,3 cm, Nanjing Müzesi, Çin.

Yuan döneminin dört büyük ustalarından birisi olan Wu Zhen sert bir karakterle anılmaktadır. Zen, felsefe ve kılıç ustalığı eğitimi alan Zhen, kariyerine resim yaparak devam etmeyi tercih etmiştir. Sanatçının çizgileri kendisi gibi serttir ve karikatüre benzeyen figürleri ile döneminin karanlığına kafa tutan bir tavrı vardır. Hiçbir zaman diğer sanatçılar gibi ünlü olmayan Zhen, çalışmalarına kendi şiirlerini ekleyerek tekrardan şiirsel resme göz kırpmıştır. Balıkçı (Görsel 28) çalışmasında fırça kullanımı, mürekkep yıkama alanları, kompozisyonu yerleştirme biçimi ve boşluğu kelimelerle doldurma anlayışı ile, gününün kaos ortamını adeta bize sunmaktadır. Balıkçı resminin üzerinde yazan şiir ise şöyledir;

“Köyün Batı sındaki kırmızı yapraklar akşam ışınlarını yansıtıyor,
Kumlu bir kıyıdaki sarı kamışlar erken ay gölgeleri oluşturuyor.
Küreğini hafifçe sallayarak,
Eve dönmeyi düşünerek
Oltasını bir kenara bırakır ve bir daha yakalayamaz”

(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/41468>).



Görsel 28. Wu Chen- Wu Zhen, Balıkçı, 1350, Elle kaydırma, kâğıt üzerine mürekkep, 21,3 x 53,8 cm.

Yuan ve Ming döneminde yaşamış olan Ni Tsan, hocası Gongwang gibi Taoizm'i benimsemiştir. İnsan varlığının körleşmiş isteklerine ilgi duymayan sanatçı, kendisini doğanın dinginliğine bırakmıştır. Eserlerinde Yuan döneminin baskı rejiminden kaçmış bir iç ses görülmektedir. Toplumda ve sanatçılarda büyük kırılmanın ve sessizleşmenin yaşandığı bu dönem, Çin resmi açısından gerileme dönemi olarak nitelendirilir. Güney Song'da geliştirilmiş stilleri ve resme bakış açısını reddeden bu dönem, korkularından kaynaklı geleneklere sığınmıştır. Çin resminin temel sorularından biri olan ve geçmişte üzerine uzunca düşünülmüş olan manzara ve şiir konusu bu dönemin hâkim konusu olmuştur. Beş Hanedan döneminin resimsel sorunlarına geri dönülen bu dönem, çizgilerin güçlü kullanımı bakımından geleceğe de yön vermiştir. 1366 yılında Yuan askerlerinin baskı ve şiddetinden kaçan Ni Zan, Ming döneminde de memleketine geri dönmemiştir. Gezgini bir ressam olan Zan, eserlerinde doğanın serin ruhunu kâğıda aktarmayı tercih etmiştir. Tsan'ın Yu Dağı Ormanları ve Vadileri (Görsel 29) eserinde ilk dikkati çeken iki sütun halinde yapılmış bir çalışma olmasıdır.

Yukarıdan aşağıya doğru dağ ve vadinin ışıltısı göze çarpmaktadır ve sanatçının diğer çalışmaları da incelendiğinde, ışıkla ilgili bir meselenin peşinden koştuğu gözlemlenmektedir. Bu eserde yer alan şiir ise;

“Bulutları izliyoruz, fırçalarımızla siliyor

Şarap içip şiirler yazıyoruz.

Bu günün neşeli duyguları biz ayrıldıktan sonra uzun süre oyalanacak” (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45636>).



Görsel 29. Ni Tsan- Ni Zan, Yu Dağı, Ormanları ve Vadileri, 1372, Hindistan mürekkebi kâğıt üzerine, 95,3 cm x 35,8 cm.

Yuan döneminin dört büyük ustalarının sonuncusu ve en küçüğü olan Wang Meng, sığır kılını kullanarak çalışmalarına devam etmiştir. Önceleri ipek kullanılan Çin resminde, şimdi kâğıt tercih edilmektedir. Bu dönüşümün sebebi ise, kaligrafiye olan saygının yeniden gün yüzüne çıkmasıdır. Sanatçı, Ge Zhichuan Yer Değiştirme (Görsel 30) eserinde doluluk ve boşluğun yerine, tamamen doluluğu koymuştur. Kıvrımlı çizgilerin üst üste binerek kütleler oluşturduğu resimde, perspektif çizgilerle verilmiştir. Döneminin konusu içerisinde manzara resimlerine keşişler yerleştiren sanatçı, hayalin görünür gerçeğinin doğa olduğunu savunmuştur. Doğa içerisinde insan yaşamının alanlarını gösteren sanatçı, Yuan döneminde insan ve doğa ikiliği arasında açılan uzun mesafenin tanığıdır. Çalışmasında günlük yaşamın izlerini süren sanatçı, renk öbekleri ile kaos içerisinde bir düzen yaratmıştır. Bu anlamıyla Meng'in çalışmaları, Çin sanatında çizginin önemine ayrı bir parantez açtırmıştır. Bir diğer tarafla Meng'in çalışmaları, Van Gogh'un son yıllarında yaptığı çalışmaları anımsatır niteliktedir. Sanatçı, çağdaşları ile birlikte, Çin resminde çizginin rolünü belirlemede etkili rol oynamıştır.

Kubilay Han'ın ölümünden sonra istikrarsız bir yönetim haline dönüşen Yuan yönetimi gittikçe zayıflamış ve Ming Hanedanı başa geçmiştir. Yoksul bir ailenin çocuğu olan Zhu Yuanzhang, kardeşi hariç tüm ailesini Sarı Irmak'ın setlerini aşarak tüm topraklara dolan sel felaketinde kaybetmiştir. Açlığın, kıtlığın ve salgının yaygın olduğu bu dönemde hayatta kalmayı başaran Zhu 16 yaşında ailesinin vasiyeti üzerine Budist bir manastıra yerleşmiştir. Bu manastırı yakıp yıkan Yuan (Moğol) yönetiminin vahşeti ile karşılaşan Zhu, Beyaz Nilüfer tarikatının müritlerince kurulan Kızıl Türbanlılar (kızıl başlık taktıkları için) cemiyetine katılmıştır. Moğollarla ve diğer hanedanlarla savaşa giren Kızıl Türbanlılar içerisinde Zhu'nun hedefi çok açıktı. Kendisi imparator olmak istiyordu ve 20 Ocak 1368'de, kendisini Ming Hanedanı imparatoru olarak ilan etmiştir. Moğolları Çin topraklarından süren Zhu, saltanatını Hongwu ismiyle sürdürmüştür. Hongwu yönetimi Konfüçyüsyan bir felsefeyi benimsemiştir. Fakat imparator etrafında kimseye güvenmemesinden kaynaklı baskıyı artırmış ve insanların yaşam alanlarına direk müdahale etmiştir. Gizli bir polis teşkilatı kuran imparator, ona yanlış gelen hareketlerin hepsini cezalandırmış ve bu dönem katliamlar dönemi olarak anılmıştır.



Görsel 30. Wang Meng, Ge Zhichuan Yer Değiştirme, 1360 dolayları, Saray Müzesi, Pekin, Çin.

Yuan döneminde kapatılan akademiler, Ming hanedanı döneminde tekrardan açılmıştır. Yuan döneminde tekrardan geçmişe dönen sanatçıların varlığı Ming döneminde de görülmektedir. Bu dönemde katı bir akademik anlayış etrafında şekillenen resim sanatı, iki okulun kurulması ile iki farklı anlayışın serpilmesine zemin

hazırlamıştır. 15. yüzyılın ilk çeyreğinde açılan Zhe (Che) Okulu, saray ressamı Dai Jin tarafından kurulmuş ve yönetilmiştir. Okulun resim anlayışı, Güney Song döneminin karakteristik çizimleri ile Yuan döneminin dört büyük üstadının çizimlerini benimsemişlerdir. Bir tekniği iletirmek yerine, Güney Song dönemine ait anlayış etrafında şekillenen resim anlayışı daha çok dekoratif eğilimle yapılmıştır. Akademinin tarzı bu anlamıyla muhafazakâr bir akademi anlayışından başka bir şey değildir. Zhe okulu ile birlikte yerleşen akademi anlayışı, ileride resim konusunda usta denilecek ressamı yetiştiren kurum haline gelmiştir.

Zhe Okulu'nun kurucusu ve şefi olan Jin, manzara resimlerinin yanı sıra figüratif çalışmalar da yapmıştır. Özellikle figüratif çalışmalarında geçmişte kullanılan imgeleri güncelleyerek, resmi bir eleştiri sahası haline getirmiştir. Örneğin Yuan Döneminde, Moğol'ların baskısından kaçan ve balıkçı kılığına giren bilginler vardı. Yuan döneminde ressamlar bu bilginleri kırmızı pardesülü şekilde resme aktarmıştır. Bu yöntemi kendi çalışmalarında kullanan Jin, Ming yönetiminde yanlış giden olayları, günlük yaşantı ile birlikte vermektedir. Bu anlamıyla sanatçı hem manzara ressamı hem de eleştirel ressam olarak tanınmaktadır.



Görsel 31:



Görsel 32:

Görsel 31. Tai Chin, Dai Jin, " Zhong Kui'nin Gece Gezisi ", Kâğıt üzerinde kaydırma, mürekkep ve renk asılı. 190 x 120,4 cm, Saray Müzesi, Pekin, Çin.

Görsel 32. Tai Chin, Dai Jin, Dağ Geçitlerinde Gezinler, Erken Ming Hanedanlığı, 1388-1462, İpek üzerine kaydırma boyama.

Zhe Okulu'na karşı bir tepki olarak, Wu Okulu kurulmuştur. Wu Okulu kurucuları arasında Shen Zhou yer almaktadır. “Bu sanatçı, 1848-1903 yılları arasında yaşamış olan Shen Zhou adlı başka bir Çinli sanatçı ile karıştırılmamalıdır” (https://en.wikipedia.org/wiki/Shen_Zhou).

Soylu bir aileden gelen sanatçı, resim eğitimi almıştır. Kurdukları okul Çin sanatına yeni bir nefes getirmiştir. Okul içerisinde daha çok resmin sanatsal ilkeleri tartışılmıştır. Bu tartışmalar sadece akademisyenler arasında değil, aynı zamanda ressamlar tarafından da yapılmıştır.

Okulun anlayışından hareketle şekillenen bu düşünce, resmin sadece kişinin esini olması gerektiği düşüncesinin karşısında durmuştur. Özellikle sağlam sanatsal arzu ile ortaya çıkan eserlerin, şiirle birlikte tamamlanacağını savunmuşlardır. Kaligrafi ve resim ilişkisine vurgu yapan bu okul, Çin resmine taze kan olmuştur.

Zhou'nun Saksıda Krizantem Takdir Etmek (Görsel 33) çalışması bu düşünce etrafında kurulmuştur. Sağ alt ve sol üst köşeye yerleştirilen kompozisyon, güçlü çizgilerle kurulmuştur. Sağ üst ve sol alt köşelere baktığımızda boşlukla dengelenen resim, solda bırakılan boş alanda şiirle tamamlanmıştır. Şiirin sütun yapısını, sağ üst köşeye yerleştirilmiş saçaklı ağacın dalları dengelemektedir. Ağacın hemen altında yer alan kamelya altında oturan insanlar dikkat çekmektedir. Figürler doğanın akışında sadece ayrıntı olmuşlardır. Resmin bütününe bakıldığında ise bu ayrıntıların resmin genel renk tonu ile bir araya getirildiği anlaşılmaktadır.



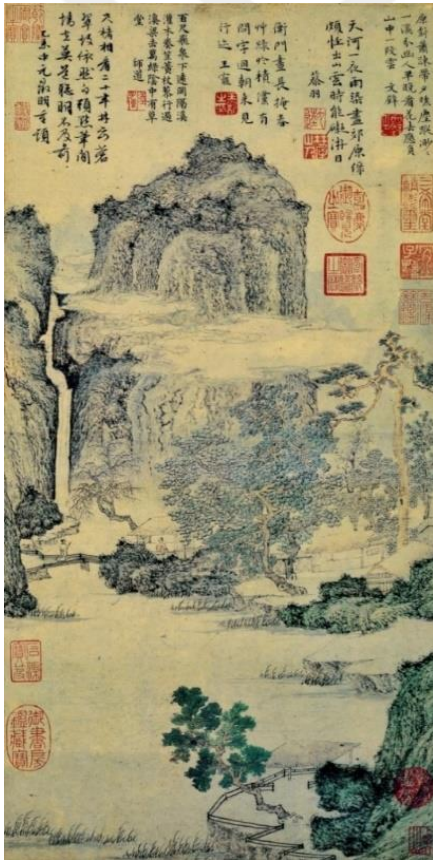
Görsel 33. Shen Chou- Shen Zhou, Saksıda Krizantem Takdir Etmek, kâğıt üzerinde el kaydırma, mürekkep ve renk, 23,4 x 86 cm, Liaoning İl Müzesi, Shenyang, Çin.

Ze Okulu'nun akademik stilini reddeden Wen Zhengming, aslında sarayın edebiyatçısı olarak çalışmaktadır. Daha sonra Wu Okulu'na katılmış ve Shen Zhou ile birlikte

çalışmıştır. Birlikte imparatorluğun ve Ze Okulu'nun, katı sanat kurallarına karşı gelmişlerdir. İmparatorluğu politik açıdan da eleştiren sanatçılar, Song ve Yuan dönemi sanatçılarına büyük saygı duymuşlardır, fakat onları taklit etmemişlerdir. Bunun nedeni, Wu okulunun dünyaya özgürlükçü bir bakış açısı ile bakması ve sanat hakkında kafa yormalarıdır.

Sarayın edebiyatçılığından, Wu Okulu'nun ekibi arasına geçen sanatçı, edebi ve resimsel üretimler yapmıştır. Resimlerinde resmi ve şiiri birleştiren sanatçı, aynı zamanda inceleme yazıları ile de Çin sanatında önemli bir yerde durmaktadır.

16. yüzyılın başlarında kurulan Akademik Stil Okul'u, Song dönemi resim anlayışını benimsemiştir. Song ve Tang dönemi problemlerini ele alan Zhou Chen, figür çalışmaları ile ön plana çıkmaktadır.



Görsel 34:

Görsel 34. Wen Zhengming, Gölge Ağaçların Altındaki Sazdan Kulübe, Kâğıt üzerinde asılı parşömen, mürekkep ve renk, 58,2 x 29,3 cm, Ulusal Saray Müzesi, Taipei, Çin.



Görsel 35:

Görsel 35. Chou Ch'en (Zhou Chen), Talihsizler (detay), Kâğıt üzerine mürekkep ve renk, 1516, Honolulu Sanat Müzesi, Hawaii.

Ming Hanedanı döneminde Doğup büyümesine rağmen, eski dönemlere olan ilgisi ile Akademik Stil Okul'unu destekleyen sanatçılardan birisi de Tang Yin'dir. Yin, manzara resimlerinde geçmişte yapılmış olanları taklit etmektedir. Sanatçının ayırt edici çalışmaları kadın figürlerinin olduğu eserlerdir. Kadın figürlerini büyük bir titizlikle resimleyen sanatçı, döneminin sanatçıları arasında ön plana çıkmaktadır.

Çin'de, hile yapan karakter olarak anlatılan Yin'in yaşamından anekdotlar, Çinli oyun yazarı Feng Menglong'un konusu olmuştur. Rivayete göre soylu bir kadını teknede gören Tang Yin, kendisini köle olarak o eve sattırılmış ve böylelikle hoşlandığı kadını görmüştür. Bu hikâye ise Melong'un kaleminden çıkarak, Three Words ve The Three Smiles isimli operaya dönüştürülmüştür.



Görsel 36. Tang Yin, Eski Shu'nun Saray Hanımları, 16. yüzyıl, Asılı parşömen, ipek üzerine renkler, Ulusal Sanat Müzesi, Pekin, Çin.

Song Hanedanı dönemi eserlerini kopya yapan Qiu Ying, döneminin sanat koleksiyonerleri tarafından desteklenmiştir. Yaptığı kopyalar gerçeği ile birebir olur ve özgün eserle arasında hiçbir fark bulunamazdı. Bu yeteneği sayesinde inanılmaz bir satış alanı oluşturan sanatçı, daha sonrasında kendi üslubunu geliştirmiştir. Her ne kadar eskiden mürekkep yıkama tekniği tercih edilse de, kendisi mavi ve yeşil renkli mürekkep çalışmaları yapmayı tercih etmiştir. Şeftali Çiçeği Peri Ülkesi (Görsel 37) eserine bakıldığında sanatçının kendi üslubu görülmektedir. Figürleri en ince detayına kadar işleyen sanatçı, resmin bütününe renk aralıkları ile tamamlamıştır. Ying, yeşilden maviye oradan da sonsuzluğa giden hayalin kendisidir.



Görsel 37. Qiu Ying, Şeftali Çiçeği Peri Ülkesi, İpek üzerine parşömen, mürekkep ve renk asılı, 175 x 66,7 cm, Tianjin Müzesi, Çin.

Çin’de Ming döneminde kurulan okulların dışında kalan bir grup bağımsız sanatçı da vardır. Bağımsız sanatçılar arasında yer alan Hsu Wei, dışavurumcu tavırlarıyla diğer sanatçılardan ayrılmaktadır. Ressamlığın yanı sıra şairlik ve oyun yazarlığı da yapan sanatçı, özel yaşantısındaki çalkantılardan kaynaklı birçok kez intihar girişiminde bulunmuştur.

Sarayın kamu hizmeti sınavına defalarca girip kazanamayan Wei, nihayetinde bir sahil kasabasına kıyı savunmasına istihdam edilmiştir. 14 yaşında babasını kaybeden sanatçı, annesi tarafından büyütülmüştür. 21 yaşında evlenen Wei’in eşi beş yıl sonra ölmüştür. Birçok yıkım ve ruhsal yoğunluk yaşayan sanatçı, ruhsal bunalımlarının tutsağı olmuştur. Kafasına balta saplayarak ve kulaklarını keserek dokuz kez intihar girişiminde bulunan Wei, ikinci eşinin onu aldattığı paronayasına kapılmıştır. Eşinin onu aldattığını düşünen sanatçı, eşini öldürdüğü için tutuklanmıştır. Yedi yıl hapis cezası verilen sanatçı daha sonra, 53 yaşındayken bipolar bozukluğu olduğu ve zihinsel olarak hasta tanısıyla deli ilan edilmiştir. Hayatının geri kalanını resim yaparak yoksul bir şekilde geçirmiştir.

Wei’nin resimleri değerlendirildiğinde Modern Çin Sanatı’nın kurucusu olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Önceleri kullanılan teknikleri ve sorunları bir kenara bırakan sanatçı, dışavurumsal çalışmaları ile kâğıt üzerinde özgürce dans etmiştir.



Görsel 38. Hsu Wei, Balık, Askılı parşömen, Kâğıt üzerine mürekkep, 30 x 18 cm.

Her ne kadar geçmişe dönük çalışmalardan etkilense de, Cheng Hung-sou Ming döneminde kalıplaşmış resim geleneklerinin dışarısına çıkmıştır. Sanatçı resimlerinde parlak renkler ve sert çizgiler kullanmış, oluşturduğu kompozisyonda mutlaka figüre yer vermiştir. Figürlerin detaylı çalışması Uzun Bir Çam ve Taoist Ölümsüz (Görsel 39) eserinde görülmektedir.

Ming Hanedanı'nın yıkılıp, Mançular'ın başa geçtiği kargaşa döneminde yaşayan sanatçı, insanların sıkışmış duygularına yer vermiştir. Bu sıkışmış duyguları, dolu ve sert çizgilerle anlatan sanatçı, insanları genellikle kendini dinler pozisyonda çizmiştir.



Görsel 39. Cheng Hung-shou, Uzun Bir Çam ve Taoist Ölümsüz.

Çin Seddi'nin ötesinde yaşayan Mançular önceleri Kuzey Çin'i yönetmekteydi. Fakat Ming Hanedanına vergi ödüyorlardı. Ming Hanedanı yıkıldıktan sonra Mançular devri başlamıştır. Mançular, Kuzey Çin'de bulunan Çurçen kabilelerini içlerine katarak, kendisini Han ilan etmiş ve ismine Jin Hanedanı demiştir. Jin Hanedanı Çin topraklarını işgal edip, işgal ettikleri topraklarda katı kurallar uygulamıştır. Bu kurallardan en önde geleni, işgal edilen topraklarda Mançu saç kesiminin mecburu olmasıdır. Alın bölümünün tıraş edildiği ve geriye kalan saçların örülerek veya toplanarak arkaya atıldığı Mançu saç modeli halka benimsetilmeye çalışıldı. Bu saç modelini uygulamayan erkekler öldürülerek, Jin Hanedanı'nın katı yönetimi halka sirayet etmiştir. Mançular'ın hâkimiyeti Moğollar tarafından kabul görmesinin ardından, toprak sınırları olabildiğince genişlemiş ve günümüz Çin toprakları oluşmuştur. Büyük bir toprak parçasının yönetimini ele geçiren Jin Hanedanı daha sonra "saf" anlamına gelen "Qing" ismi ile değiştirilmiştir. Yönetime Qing Hanedanı olarak devam eden Mançular, katliamların ve şiddetin imparatorluğu olarak bilinmektedir. Çin halkına iki seçenek sunulmuştur ya şiddet ya teslimiyet. Qing Hanedanı'na karşı Üç Tımarcı İsyanı başlamış, sekiz yıllık bu isyan, sonunda Qing'in ikinci imparatoru Kang Xi tarafından bastırılmıştır. Qing Hanedanı, ejderha tahtının sahibi olarak, tüm Gök'ün ve Yer'in hâkimi olmuştur. Kang Xi, Mançular'ın uyguladığı şiddet ortamını yumuşatmış ve toprakları işgal etmeyi durdurmuştur. Bu sayede tarım gelişmeye başlamış ve imparatorluk hazinesine toprak vergilerini alarak hazineyi güçlendirmiştir. Çin halkının kültürüne ilgi gösteren imparator, aynı zamanda Batı'da üretilen eserlere ilgi duymuştur. Batı'nın bilim ve kültürünü takip eden imparator, Batı tarzında müziğe ilgi duyarak klavsen çalmayı öğrenmiştir. İlk defa bir imparator Batı'daki kültüre ilgi duymuş ve Batı'lı bir müzik aletini öğrenen ilk Çin imparatoru olarak tarihe geçmiştir. Bu dönemde Hristiyan misyonerler Çin topraklarına gelmiş ve onlara saygı çerçevesinde yaklaşılmıştır. Misyonerliğin oldukça fazla faaliyet göstermesi ve halkı etkilemesi sonucunda imparator Papanın misyonerlerini sınır dışı ederek, Yeni Konfüçyen ahlakı benimseyerek "On Altı Ahlaki İlke"yi öne çıkarmıştır. İmparator, Çin yazı karakterlerinin yer aldığı Kang Xi Sözlüğü'nü hazırlatarak Çinli âlimlerin ve bürokratların desteğini yanına çekmeye çalışmıştır. Aynı zamanda Çin tarihi hakkında derlemeler yaptıran imparator, Çin'in dönemsel şiirlerinden de bir derleme yaptırmıştır. İnsancıl uygulamaları ve şiddetsiz çözüm arayışları sayesinde Kang Xi halkın sevdiği bir imparator haline gelmiştir. Döneminin saygısını kazanan imparator hastalandığında halkına seslenmiş ve tek

isteğinin bu huzurlu ortamın bozulmadan ölmek olduğunu halka aktarmıştır. Fakat imparator daha da ağırlaşınca taht kavgaları çıkmıştır. İmparatorun onu seçtiğini söyleyen dördüncü oğlu Yongzheng, kendisine karşı çıkabilecek herkesi öldürtmüştür. Tahta nasıl geçtiğinin tam olarak bilinmemesi üzerine, Yongzheng'in saltanatı boyunca ona şüphe ile yaklaşmıştır. Bunu hisseden imparator, kendisine hizmet eden bir ekip kurarak üretilen her şeyi denetletmiştir. Onun hakkında yanlış bir izlenim bırakılan tüm eserler yok edilmiştir. Bir diğer taraftan vergileri azaltan ve köleliği kısmen kaldıran imparator, edebi anlamda kültüre destek olmuştur.

“Sevgili büyükbabası gibi, Qianglong da büyük bir sanat hamisiydi. Ender eserlerin derlendiği Siku Quanshu (Dört Hazine) olarak bilinen olağanüstü kitap projesi gibi yayıncılık çalışmalarına destek verdi. Bu proje, Çin tarihinin en büyük kitap derlemesiydi ve 3461'i aşkın tam eser 15.000 alim tarafından derlenerek yaklaşık 2,3 milyon sayfayı bulan 36.381 cilt halinde kopyalandı” (Kerr, 2021, s. 115).

Eser bittikten sonra Mançular tarafından incelenen eserlerden yaklaşık 2855 kitap yok edilmiştir. Bunun nedeni Mançular'a ve geçmişteki Çin hükümdarlarına eleştirel yaklaşan çalışmalara yer verilmesidir. Mançu hâkimiyetinde olan Çin, tamamen kontrol altındadır ve eleştirel hiçbir varlığa tahammülü yoktur. Toplumsal olarak da katı bir ayrımı olan yönetimde, halk sınıfsal olarak beş gruptan oluşmaktadır. İlk grup memurlar ve bürokratlardan oluşmaktadır, ikinci grup soylulardır, üçüncü grup eğitilmiş âlimler grubudur, dördüncü grup ise halktır. Halk ise kendi içerisinde iki grup halinde bir sınıfsal ayrıma tabi tutulmuştur. Halk içerisinde birinci grubu lingminler oluşturmaktadır. Soylu ve iyi anlamında kullanılan lingminler eğitim görmüş (soylular, zanaatçılar, âlimler) avamlardır. İkinci grup ise jianmin grubudur. Hiçbir eğitimi olmayan bu grup, soysuz avamlar (köleler) olarak bilinmektedir. Toplumsal olarak sınıflara ayrılmış Çin'de tutucu bakış açısı hâkimdir. Âlimlerin eleştirel eserlerin yok edilmesinde en ön safta durduğu bu dönem, kadınlar açısından farklı bir kapı aralamıştır. Kadınların masum tarafları yüceltilerek bir saygı alanı oluşturulmuştur. Bu saygı alanını fark eden kadınlar, evlenmemeyi ve yalnız yaşamayı tercih etmiştir. Bu dönemde bekâr ve tekrardan evlenmeyi tercih etmeyen dul kadınların sayısı oldukça fazladır. Belki de bu uygulama Moğollar'ın Qing Hanedanı'na desteği sırasında yerleşmiş bir kültürdür. Bir dönem Moğollar'ın Türkler ile birlikte yaşadığı bilinmektedir. Türk kültürü içerisinde yer alan Şamanizm inancı ve şaman geleneklerine göre kadının yüce olması anlayışının Moğollar'a geçmiş olma olasılığı yüksektir. Türk atasözü ve duası olarak bilinen “Kızınla oba olasin, oğlunla

ordu kurasın”, “Kızınla oba olasın, oğlunla yurt kurasın” şeklindedir. Günümüze ulaşan ve tahminen dönüşüm geçirmiş olan bu atasözü “Oğlunla oba olasın, kızınla komşu olasın” şeklinde de kullanılmaktadır. Çin’in büyük bir toprak parçasına sahip olması ve birçok kültürü içinde barındırması, bu büyük toprak parçasında kültürel etkileşimleri anlamlı kılmaktadır. 17. yüzyıl Çin için dönüşümün, kırılmaların ve yeniliklerin dönemi idi. Birçok yönetim değiştiren Çin, temel olarak tarımda, seramikte ve ipekte iyiydi. Mançular döneminde ise denizaşırı yerlere seyahat edilmiş ve ihracat anlamında Çin, dünya devi olmuştur.

16. yüzyılda Batı dünyasına Portekizli tüccarlar yön vermektedir. Daha sonra Portekizliler ticari atılımı Hollandalılara bırakmış, Hollandalılar ise İngilizlere bırakmıştır. Batı’da yükselen İngiltere gücü, Çin’in dibine kadar gelmiştir. Hindistan’ın Doğu’suna yerleşen İngiliz şirketler, 17. yüzyılın sonunda Çin’in dünya hâkimiyetini elinden almıştır. Afyon Savaşı (1840-1842) olarak bilinen bu dönem, dünya dengelerini değiştirmiştir.

Afyonu sağlık alanında kullanan Çinliler, daha sonra afyonu tütünle sararak tüketmeye başlamıştır. Ruhsal ve bedensel acıların dindirilmesinde tıbbi yöntem olarak kullanılan afyon, 17. yüzyılda uyuşturucu etkisinden kaynaklı kullanılmaya başlanmıştır. Afyon tüketiminde uyuşma hissinin yoğunlaşması ve afyon tüketenlerin yoksunluk çektiğinin gözlemlenmesinden sonra, Çin’de afyon kullanımı yasaklanmıştır. Bu yasak sırasında Hindistan’ın Doğu’suna yerleşen İngiltere, afyon üretim işine girmiştir. Hindistan’ın Doğu’sunda üretilen afyon, talepler doğrultusunda Çin’e kaçak olarak sokulmuştur. Halk tabanında artan afyon kullanımından rahatsız olan Çin imparatoru, 1838’de bu konuyla ilgilenmesi için Lin Ze Xu’yu görevlendirmiştir. Ze Xu kaçak olarak ülkeye giren afyon sandıklarını ele geçirip denize döktürerek, uyuşturucuları imha ettirmiştir. “Bu işlemi sırasında, şu yakarıyla biten bir dua ederek, kirlilik nedeniyle Deniz’in Ruhu’ndan özür diledi: ‘Yabancıların canavarca doğasını terbiye et ve inandıkları Tanrı’yı onlara öğret’” (Kerr, 2021, s. 120) demiştir. İmha sonrasında Ze Xu, İngiltere kraliçesi Victoria’ya bir mektup yazarak, afyon üretiminin ve kaçak yollarla ülkeye sokulan uyuşturucuların barbarlıktan başka bir şey olmadığını vurgulamıştır. Sadece ticari kaygılarla afyon satışının yapılması ve insanları düşünmemenin çok vahşi olduğunu da söylemiş ve Çin halkına büyük bir kötülük yapıldığını yazmıştır. Yazılan bu mektup Kraliçe Victoria’ya hiçbir zaman ulaştırılmamış ve İngiltere Çin’e savaş

açmıştır. Birinci Afyon Savaşı olarak bilinen bu savaş, gelişmiş makineli tüfeklerin sahibi İngiltere ile ilkel ateşli silahları ve okları olan Çin ordusunu karşı karşıya getirmiştir. Silahların konuştuğu bu savaş, kaçınılmaz bir son olarak Nanking Anlaşması ile bitirilmiştir. Bu anlaşma 19. yüzyılın kaderini tayin etmiştir. Avrupalı tüccarlara ayrıcalık tanınacak, dokunulmazlıkları olacak ve gümrük vergileri Avrupa'dan gelen memurlar tarafında belirlenecektir. Aynı zamanda Çin, İngiltere'ye savaş bedeli olarak gümüş borçlanmıştır. Çin İmparatorluk Sınavı'na defalarda giren ve başarısız olan Hong Xiuquan (1814-64) isimli köy öğretmenin, İngiltere'ye karşı ödenecek bu vergiye karşı çıkması, halk tabanında bir birleşmeye neden olmuştur. Halk, Hristiyan Hong'un kurduğu; Tanrı'ya İbadet Topluluğu adı altında birleşmiştir. İngilizlerin ve Fransızların, Çin'in gücünü elinden alması, Çin'in ithalat yapması için kanallarını zorlaması, ihracatın neredeyse bitmek üzere olması ve İngilizlerin denizlere hâkim olması sonucunda oluşan yoksulluk giderek derinleşmiştir. Derinleşen yoksullukla birlikte zanaatçılar, işçiler ve halkın çoğunluğu kıtlık ile karşı karşıya kalmıştır. Hong'un İngilizlere olan borcun ödenmemesi konusunda düşünceleri yaygınlaşırken, aynı zamanda eşit bir dünya ile cennetin dünya üzerinde kurulabileceğine olan inancı halk tabanında yayılarak meşruiyet kazanmıştır. Mançu'ların ağır baskısı altında kalan zanaatçılar ve köylülerce desteklenen bu düşünce, giderek büyümüştür. Bu düşünce etrafında birleşen halk 1851 Devrimi denilen "Taiping Ayaklanması"nı başlatmıştır. Gün geçtikçe sayıları artan grup 1853 yılında Wuhan'ı ele geçirerek "Büyük Barışın Göksel Krallığı" isimli devleti kurmuştur.

Taiping ayaklanması ile uğraşan Mançu'lar, Çinli denizcilerin korsanlık yaptığı gerekçesi ile öldürülmesi üzerine İngilizler ve Fransızlar ile karşı karşıya gelmiştir. Bu karşılaşma II. Afyon Savaşı'nı başlatmıştır. Fakat Mançular'ın gücü gün geçtikçe azalmış ve hâkimiyet tamamen dış güçlerin eline geçmiştir. Bu sırada Pekin'i ele geçiren Fransızlar ve İngilizler, büyükelçilikler kurup, Rusya'ya, Birleşik Devletler'e ve Britanya'ya ayrıcalık tanımıştır. Aynı zamanda Çin'e savaş bedeli olarak Britanya'ya borçlanmasını sağlayan bir anlaşma yaptırmıştır. 1860'da ise uyuşturucu ticaretinin yasallaşmasını sağlamıştır. Bu yasallaşma ile birlikte Çin nüfusunun bir kısmı uyuşturucuya bağımlı hale gelmiştir. Bağımlılığı artan ülke vatandaşları, aynı zamanda kendi üretimlerine de başlamıştır. Çin içerisinde afyon üretiminin başlaması, afyon ticaretinin azalmasına neden olmuştur. Bir diğer taraftan ise dışarıya kapalı olan

Çin, artık dış dünyanın ziyaretine açılmıştır. Çin'i ele geçiren İngilizler ve Fransızlar, seramik, ipek ticaretinin yanında Çinli işçileri Amerika'da madenlerde çalıştırmak üzere sevkiyatlara başlamıştır. Halk bir taraftan kıtlıkla uğraşırken, diğer taraftan sömürü sistemi içerisinde sıkışmıştır. Hong'un ölümü üzerine Mançular, tekrardan toprak bütünlüğünü sağlama girişimine başlamıştır. İngilizler'den modern silahlar kullanmayı öğrenen Mançu birlikleri, Çin topraklarında hâkimiyetini kısmen sağlamıştır. Fakat 1860'ların sonunda Mançular iyice zayıflamıştır. Kuzey'den gelen Ruslar'a karşı direnemeyen Mançular'a İngilizler ve Fransızlar tarafından destek gelmiştir. Çin'de modernleşme hareketi başlatılmış, birçok fabrika kurularak demir yolları inşaa edilerek Çin'de özel sektör ve hükümet işbirliği kurulmuştur. Aynı zamanda halka toprak yardımları yapılmış ve teşvikler verilmiştir. Fakat halk tabanında bu girişimler tepki ile karşılanmıştır, en temelinde atalara saygısızlık olarak düşünülen modernleşme hareketi ve fabrikalaşmaya karşı gelen halk, işsiz kalacaklarını düşünerek birçok isyan çıkarmıştır. Modernleşme hareketi Batı ile yarışamayacak kadar küçük kalmıştır ve Çin gerilemeye başlamıştır.

Kıtlığın ve açlığın arttığı Çin'de yurtdışına göçler zorunlu olmuştur. Afrika'da yasaklanan kölelik ise Çin'den gelecek olan işgücüne zemin hazırlamıştır. Çinli amelelerin çalıştığı altın madenleri, demiryolları ve birçok alanda ucuz iş gücü olarak kullanılmıştır. Amerika'da da yaygın olan Çinli amelelere vatandaşlık hakkı verilmemiştir. Çin'de ise işgücüne duyulan ihtiyaç nedeniyle kız çocukları öldürülmüştür, erkekler ise evlenmek ve ev kurmak yerine başka ülkelerde çalışmak için ülkelerini terk etmiştir. Çin'de kalan kadınlar ise evlerde dokumacılık ile uğraşmış ve ip eğirmişlerdir. Yaygın olan dokumacılık ve pamuktan ip eğirme işinin bu kadar yaygın olması, Çin'de fabrikalaşmanın gelişmesini güçsüz kılmıştır. Çin kendi içerisinde büyük bir yıkım dönemindeyken, Japonya kendisini geliştirmiş, fabrikaları ve yaşama standartları açısından inanılmaz gelişmişlerdir. Bu gelişmişliğin verdiği açlık ile Japon'ya Çin'e saldırmış ve Çin'e düzenli vergi ödeyen Kore bölgesi de ayaklanmıştır. Her iki durumda hezimete uğrayan Çin, Tayvan'ı Japonya'ya bırakmış ve güçsüzlüğünü tüm dünyaya ilan etmiştir.

Bu yenilgi sonrasında;

"Batı'lı lar, Afrika'da yaptıkları gibi, tavizler koparmaya başladılar. 1898'de Rusya, Liaodong Yarımadası'nı kapsayan 25 yıllık bir kira sözleşmesi imzaladı ve Port Arthur'da bir donanma üssü kurdu. Bu arada,

Fransa, Almanya, Jiaozhou'yu ele geçirdi, Fransa, Guangzhouwan'ı aldı, Britanya ise Weihai'yi kiraladı" (Kerr, 2021, s131).

İktidarı yöneten Tongzhi olmasına rağmen, ülkeyi arka planda annesi Dul İmparatoriçe Cixi yönetiyordu. 1875'te çiçek hastalığından ölen imparatorun yerine, Cixi yeğeni Guang Xu'yu tahta çıkarmıştır. Tüm gelenekleri yok sayan imparatoriçe, dört yaşındaki yeğenini parmağında oynatmış ve tüm ülkenin yönetimini ele geçirmiştir. Çin kıtlıkla savaşp, sömürge devleti olurken, imparatoriçe Yasak Şehir ve Yazlık Saray için harcamalar yapmıştır. 1927 yılında Kang Youwei'nin liderliğini yaptığı reformcu bir grubu destekleyen imparator Guang Xu, Yüz Gün Reformu hareketini başlatmıştır. Hareketin temel amacı ilerici bir Çin kurma hayaliydi. Rusya ve Japonya'yı örnek alan imparator, demokratik bir Çin kurmak, monarşik bir yönetim biçimini benimsemek, kapitalist bir ekonomik alt yapı oluşturmak, daha kaliteli bir eğitim sistemi kurmak gibi köktenci bir değişim sürecine girmiştir. 104 gün süren bu dönüşüm hareketi Cixi ve yandaşları tarafından bastırılmıştır. İmparatoriçe tarafından bir saraya kapatılan imparator, hayatının geri kalan kısmını siyasi tutuklu olarak geçirmiştir. Batı'dan korkan Cixi, imparatoru tahttan indirmeden ülke yönetimine devam etmiştir.

İmparatoriçe Batı tehdidine karşı milliyetçi bir grup olan Adil Uyum Derneği'ne destek vermiştir. Emperyalizme ve Hristiyanlığa karşı olan grup 1898-1901 yılları arasında Boxer Ayaklanmasını başlatmıştır. Ayaklanma büyük bir yıkım ve katliamı yanında getirmiştir. Kiliselerin yakıldığı, Çinli Hristiyanların katledildiği bu kaos ortamında, Batı'lılar Pekin'de bulunan elçiliklerine asker sevkıyatı yapmıştır.

Kaosun yarattığı karışıklığı fırsat bilen imparator ülkeyi terk etmiş, Batı'lılar kendilerini savunmak adına Çin topraklarına askeri birliklerini konuşlandırmıştır. Kısmen Batı'nın güvencesi altında olan Çin, artık Batı'lı ların resmi olarak savunabilecekleri toprak parçası haline gelmiştir. Süreçle birlikte Cixi, Batı'lı lardan örnek alarak yeni bir yapılanmaya gitmiş ve polis teşkilatı kurdurmuştur. Eğitimin modernleştirildiği Çin'de, klasiklerin temel alındığı sınav sistemini kökten kaldırmıştır. Ekonomik olarak hamle yapamayan imparatoriçe yaşlılıktan bir anda ölmüştür. Ölümünden bir gün önceyse imparator Guang Xu zehirlenerek öldürülmüştür. İmparatoriçe ölürken Çin'in kaderini belirleyerek gitmiştir.

Çin’de yaşanan bu kaotik Mançular dönemi sırasında, Batı Ortaçağ’ın karanlığından çıkarak Rönesans’ı başlatmıştır. Sanayi Devrimi’nin olduğu ve hızlı üretim bantları ile denizleri aşmıştır. Aynı zamanda Aydınlanma dönemi ve Fransız Devrimi’ni yaşayan Batı, büyük bir hızla dünyanın pusulası olma yolunda büyük adımlar atmıştır. Çin ise bu süreçte tam bir gerileme dönemi yaşamış ve her anlamda karanlığa gömülmüştür.

Çin imparatorluğunun son hanedanı olan Qing yönetimi süresince birçok kayıp, acı ve yok oluş yaşanmıştır. Mançular gibi sanatı sınırlandıran Qing hanedanı döneminde, sanatçılar üstü örtük bir biçimde resimsel çalışma yapmıştır. Qing Hanedanı yönetiminde, Dört Seçkin Keşiş Ressam olarak adlandırılan bu ressamlar Hung Jen, K’un Ts’an, Chu Ta, Shih-t’ao dur.

Ming Hanedanı’nın düşüşünü keşiş olarak protesto eden Hung Jen, hayatı boyunca münzevi bir hayat yaşamıştır. Sakin yaşamı içerisinde doğa ile iç içe geçen sanatçı, doğanın geometrik soyutlamalarını yapmıştır. Sonbaharın Gelişi (Görsel 40) eserinde de görüldüğü gibi, sanatçı doğayı gerçekliğin doğasından kopararak biçime dönüştürmüştür. Küçük, büyük, ince ve kalın biçimlerle resmi kuran sanatçı, özellikle kaya resimleri ile kendi üslubunu yaratmıştır.



Görsel 40. Hung Jen, Hong Ren, Sonbaharın Gelişi, 1658-61, Hongren, Kâğıt üzerine mürekkepi, Honolulu Sanat Müzesi, Amerika Birleşik Devletleri.

Dört Keşiş Ressam'dan ikincisi ise K'un Ts'an'dır, Mançular'a karşı savaştığı dönemin ardından keşişlik yaşamı süren sanatçı, eserlerinde Yuan dönemi esintileri barındırmaktadır. Özellikle Wang Meng'in titreşimli manzarasını bize anımsatmaktadır. Resmin bütünü değerlendirildiğinde, önden arkaya doğru bir kaçışın olduğu, boşluk ve dolulukla kurulu kompozisyonun, çizginin ihtişamıyla dinginleştiği görülmektedir. Özellikle Qing döneminin yorgun ve kırılğan insanların neye ihtiyaç duyduğunu açık bir şekilde bize aktarmaktadır.



Görsel 41. K'un Ts'an, 1664, Japonya.

Dört Seçkin Keşiş Ressam arasında yer alan Bada Shanren / Chu Ta (Zhu Da) saray soyundan gelen, Ming hanedanı prensidir. Mançular'ın Ming hanedanına karşı savaş galibiyetinin ardından, Ming hanedanı üyeleri intihar etmiştir. Bada'nın ailesinden hiç kimse kalmamıştır. Saray hizmetlilerinden bir kadın onu alıp büyütmüş ve manastıra teslim etmiştir. Budizm manastırında keşiş olan Bada, daha sonra Taoizm'i benimseyerek Taoizm tapınağında hayatını sürdürmüştür. Kelime oyunlarını çok seven Bada, sürekli takma isimler kullanmaktadır. Gerçek adını Chu Ta (Zhu Da) olarak değiştiren sanatçı, Bada Shanren'i kullanmayı severdi.

“Sekiz Büyüklerin Dağ Adamı anlamına gelen Bada Shanren'dir. Bilim adamları, sanatçının bu ismi, Çince karakterlerin 'gülmek' ve 'ağlamak' için kullanılan kelimelere benzemesi nedeniyle seçtiğini ve onun zorunlu tecritinin ıstırabına ve saçmalığına örtülü bir gönderme yaptığını öne

sürüyorlar” (<https://www.christies.com/features/A-Guide-to-Bada-Shanren-10020-1.asp> x).

Bada o kadar kelime oyunu yaparmış ki, yazdığı şiirlerin bazıları başka dillere çevrilemezmiş. Kelimeleri çakıl taşları gibi suda sektiren Bada, eksantrik kişiliği ve sanatıyla yaşadığı dönemin ve günümüz Çin sanatının mihenk taşları arasına yer almaktadır. Bada’nın gerçek ismini değiştirmesinin altında yatan neden ise Mançular ve Qing’ler tarafından tehdit olarak görülmesidir. Ming prensinin halk arasına karışması halkı isyana sürükleyebilir ve halk ayaklanabilirdi. Yönetimin bu düşünce etrafında dolaştığını fark eden Baba, kendisinin sadece sıradan bir insan olarak gördüğünü, tehdit oluşturmadığını aktarmak için ismini değiştirmiştir.

Hayatı boyunca profesyonel olarak resimle ilgilenen sanatçı, daha önce Çin resminde görülmeyen bir tarz geliştirmiştir. Sanatçı resminin konusunu, genellikle hayvanlar ve doğadan kesitler şeklinde seçiyordu. Hayvan resimlerinde anı yakalayan sanatçı, her bir resminde farklı ruh halinde olan hayvanları resmetmiştir. Kedi (Görsel 42) çalışmasında uyuyan bir kedinin etrafı dinler pozisyonunda olduğunu bize kulakları aracılığı ile aktarılmıştır. Resimlerinde yatay fırça darbeleri kullanan sanatçı, koyu ve gri değerlerin içerisinde boşluklardan yararlanarak Çin resmine yeni bir bakış açısı getirmiştir.



Görsel 42. Bada Shanren, Kedi, 1626-1705.

Günümüzde soyut sanat olarak okunabilecek olan bu çalışmalar, 17. yüzyılın ilk çeyreğinde delilikten başka bir şey değildir. Nitekim Bada Shanren deliliğin kıyılarında dolaşan bir sanatçıdır, uzun sessizlik nöbetleri tutan sanatçının 60 yaşına geldiğinde deli olduğu söylenmiştir. Kendi başına kalmayı, kelimelerle oynamayı ve anlamların ötesine geçmeyi seven sanatçı, altmış yaşında bir deli olarak; Qing hanedanlığı tarafından zararsız ilan edilmiştir. Bada bu özgürlükle birlikte resim yapmayı hayatının merkezine koymuş ve kendisini resim yapmaya adanmıştır.

Bir diğer çalışması olan Kedi (Görsel 43) eserinde, sanatçı kediye ruh üflemiştir. Resimlerine konu olan modelinin ruh halini önemseyen sanatçı, an içerisinde duygu kapanı kurmuştur. Sanatçı bu çalışmada bizi, yaramaz kedinin heyecan dolu bakışlarına odaklıyor. Patilerini öne doğru açan kedi, arka patileri ile yukarıya kalkar vaziyette resmedilmiş, hareketli kuyruğuyla bize kedinin heyecanı aktarılmıştır. Bada burada kedinin sevgi ve heyecan anında sergilediği davranışı betimlemiştir. Koyu ve açık değerler ile kurulan eser, mekânsız bir yeri işaret etmektedir. Uzay zamanda kaybolan bu eserler, Modern Çin Sanatı'nın başlangıç noktalarından birisidir.



Görsel 43. Bada Shanren, Kedi, 1626-1705.

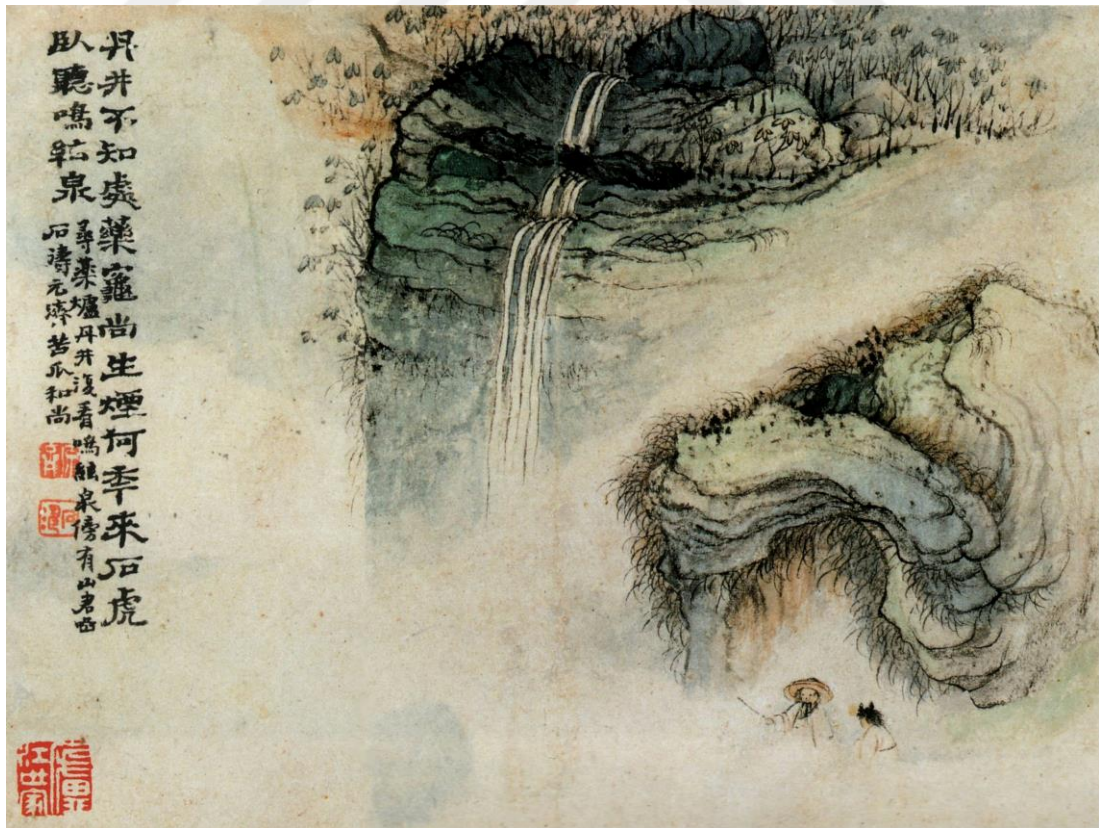
Bada'nın mekânsızlaşmış ve yerçekimine meydan okuyan çalışmaları, sanatçı tarafından bir meselenin dert edinildiğini bize göstermektedir. Yaşamı içerisindeki zorlukları duyumsayan sanatçı, belki de gerçekliğin gölgesinde çocuk edasıyla

oynamak istemiştir. Şiirlerinde ve resimlerinde illüzyon yaratan sanatçı, aynı zamanda metaforik çalışmalarla karşımıza çıkmaktadır. Keskin çizgilerin ve boşluğun hâkim olduğu Geyik ve Çam (Görsel 44) eserinde, geyiğin masumane duruşu ile iğne yapraklı çam ağaçları duygusal bir tezatlık oluşturmaktadır. Nasıl ki Bada'nın isminde de ağlamak ve gülmek varsa, Bada'nın resimlerinde de farklı duygular iç içe geçmiştir. Masum ve umutlu geyiğin ufuğa bakan gözü ile iğne yapraklı çam arasındaki gerilim, bizi Bada'nın ruhuna götürmektedir.



Görsel 44. Bada Shanren, Geyik ve Çam, 1626-1705, 161,8 x 67 cm.

Dört Ressam Keşişler'in sonuncusu olan Shitao, Ming hanedanı üyesidir. Mançular tarafından ele geçirilen sanatçı, bir şekilde onların elinden kurtulmuştur. Hayatının geri kalan kısmında Budist bir keşiş olarak yaşayan sanatçı, resim çalışmalarında boşlukta perspektifi aramıştır. Boşluğun içerisine yerleştirdiği imgeleri ön arka plan ilişkisi kurarak oluşturan sanatçı, figür ve manzarayı birlikte kullanmıştır. Aynı zamanda doğanın içerisinden kesitler alan sanatçı, tek dal bir çiçek resmi de yapmıştır. Sanatçının, Ming Xianquan and Hutouyan (Görsel 45) eserine baktığımızda öncelikle dolu ve boş alanlar göze çarpmaktadır. En önde duran iki figür sırtını bir kayalığa vermiştir, Hutouyan dağından aşağıya doğru akan şelale ise resmin yönünü belirlemektedir. Figürden hareketle giriş yaptığımız alan dolu iken, hemen arkasında suyun bulunduğu alan boşlukla verilmiş, boşluk tekrardan dağın kayalıkları ile doldurularak, dolu alan içerisinde akan şelale ile boşluk yaratılmıştır. Sol tarafa bilinçli olarak bırakılan boşluk ise resmin şiirine ait olan kısımdır. Sanatçı, doğanın ruhunu boşlukta dolanan esinti gibi aktarmış ve bu aktarımını şiir ile desteklemiştir. Shitao döneminin ressamı arasında, kendi üslubunu bulan nadir sanatçılardan birisidir ve Çin sanatı içerisinde bireysel üslubun gelişmesine katkıları büyüktür.



Görsel 45. Shitao, “Ming xianquan and Hutouyan”, 17. yüzyıl, Kâğıt üzerinde asılı kaydırma, mürekkep ve açık renkler, 20 x 26 cm.

18. yüzyılda Qing yönetimindeki Çin, politik kargaşa içindeyken, bir grup sanatçı bireyselliğini ilan etmiştir. Bireysel üslupla öne çıkan bu sanatçılar “Ayrıksı Sekizler” olarak adlandırılmıştır. Bu sekiz ayrıksı Wang Shishen, Huang Shen, Lǐ Shan, Jin Nóng, Luo Pin, Gao Xiang, Zhèng Xiè veya Zhèng BǎnQíáo, Lǐ FāngYīng’dir. Sanatçıların her birisinin hikâyeleri ilginçtir. Genel olarak incelendiğinde, herhangi bir kuruma bağlı kalmayan ayrıksı ressam, resmin sınırlarını zorlamayı kendilerine görev edinmişlerdir.

İlk sırada yer alan Wang Shishen yoksul bir yaşamdan gelmiştir. Hayatı boyunca da yoksul yaşamayı seçen sanatçı, resmin sınırları konusunda araştırmalar yapmıştır. Mühür kesme ustası, hat sanatı ve resim yapan sanatçı, genellikle erik ağaçları konusuna eğilmiştir. Döneminde meşhur olan erik ağacı imgesine izlenimci bir yaklaşım getiren sanatçı, koyu ve açık değerlerle birlikte bir arayışa çıkmıştır. Aynı zamanda figür konusu üzerine de eğilmiş, çalışmalarını geliştirmek için bir ömür adamıştır.



Görsel 46. Wang Shishen, Manzaralar ve Çiçekler, 1686-1759, 1745, 20,3 x 25,1 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, Amerika Birleşik Devletleri.

Huang Shen’de yoksul bir aileden gelmektedir. Resim eğitimini Shangguan Zhou’dan aldığı bilinen sanatçı önceleri kaligrafi üzerine yoğunlaşmıştır. Bitişik eğik kaligrafi alanında uzmanlaşan sanatçı, Yuan Hanedanı döneminin dört büyük ustadan birisi olan Ni Zan’dan etkilenmiştir. Bu etkilenme ile birlikte kendi üslubunu arayan sanatçı, günlük konuları kendine mesele edinerek, Çin resminin bireyselliğini kuranlar arasına girmiştir.

Balıkçı Kadın ve Balıkçı Adam (Görsel 47) çalışmasında günlük yaşantıdan bir kare çizilmiştir. Sanatçı genellikle tarihi konular, insanlar, toplum ve insan ilişkilerinin anlık diyaloglarına odaklanmıştır. Burada da sanatçının konusu, sırtlarında balık torbası olan iki kişinin karşılaşmasıdır. İki kişi karşılaşmakta ve bir konu üzerine kafa yormakta olan figürlerin duruşundan, konunun ilginçliği anlaşılmaktadır. Kadına doğru hararetli bir şeyler anlatan figürün karşısına, sakin ve merakla olayları dinleyen bir figür yerleştirilmiştir. Kıyafetleri halktan olan bu figürler, sanatçının modern sanatın izlerini takip etmeye başlamasına bir örnektir. Li Shan diğer ayrıksılardan da ayrıksı bir yerde durmaktadır. Zengin bir ailede doğan sanatçı, kamu hizmeti sınavını geçmiş ve imparatorlukta görev almıştır. Yolsuzluğun arttığı kurumda sessiz kalamayan sanatçı görevden uzaklaştırılmıştır. Daha sonra rütbe olarak küçük bir yere alınan sanatçı, emekli olduktan sonra tüm yaşamını resme adanmıştır. Resim satarak para kazanmaya devam eden sanatçı, bireysel izlenimciliğin öncüleri arasındadır.



Görsel 47. Huang Shen, Balıkçı Kadın ve Balıkçı Adam, Qing Hanedanlığı(1687-1768), Nanjing Müzesi, Çin.

Genellikle manzara ve çiçek resimleri yapan Li Shan, ayrıksı grubu ile çok yakın arkadaş olmuş ve birlikte üretmeye devam etmişlerdir. Resimlerinde geleneksel tekniğe kendi bakış açısını katan sanatçı, belli noktalarda yarattığı renk patlamaları ile öne çıkmaktadır. Görsel 48’de olduğu gibi, baharın geldiğini bize aktaran muhteşem bir günün seyrini izlerken, bir anda kırmızı çiçek ile karşılaşılıyor ve resme dikkat kesilmektedir. İzleyiciyi resimde nasıl tutacağını bilen sanatçı, renklerle birlikte bireysel izlenimciliğini ortaya koymaktadır.



Görsel 48. Li Shan, Çam Ağacı, Taş ve Wisteria, 1686?-1756, Şanghay Müzesi, Çin.

Jin Nong yüksek mevkilerin insanı olmamıştır. Jin kendisinin amatör bir bilgin olarak adlandırılmasından hoşlanmıştır. Resim satarak para kazanmanın doğru olmadığını savunan sanatçı, eserlerinde bireyselliğe önem vermiştir. Genellikle bambu, mei çiçeği, orkide gibi geleneksel figürleri kullanan sanatçı, kendi bakış açısı ile birlikte geleneği harmanlamıştır. Aynı zamanda yayıncı olan sanatçı, yazı yazarak ve yayınlar yaparak geçimini kazanmıştır. Bir diğer taraftan girişimci olan sanatçı, mürekkep taşı ve fener yapımının geliştirilmesinde ve dağıtılmasında önemli bir rol oynamıştır.

Yaşlılığı sırasında elden ayaktan düşen sanatçı, önceden savunduğu düşüncenin tam tersi bir yaşam sürmüştür. Mecburi olarak pazarda resimlerini satarak para kazanan sanatçı, aynı zamanda eserlerinde çıraklarını da çalıştırmıştır.

Yaşam öyküsü karışık olan sanatçının, Çin resim geleneğine katkısı çok büyüktür. Bir kedi ve bir bambu bitkisi (Görsel 49) incelendiğinde, geleneksel konuların yanına bireysel konuların eklendiği rahatlıkla görülmektedir. Önceden beri bambu Çin resminin konusu olagelmıştır. Hayvan figürleri ise, ilk bireysel çıkışların sembolü halindedir. Bu iki simgesel öğeyi yanyana getiren sanatçı, bambuda kullandığı geleneksel fırça vuruşlarının yanına, lekesel çalışma olarak kediye konumlandırmıştır. Tüm bu öğeler göz önünde bulunduğunda Jin Nong, Ayrık Sekizler grubu içerisinde yerini almaktadır.



Görsel 49. Jin Nong, Bir kedi ve bir bambu bitkisi, 1687-1764, Kâğıt üzerinde mürekkep ve renk yorumu.

Babasını bir yaşındayken kaybeden Luo Pin, babasının hemen ardından annesini de kaybetmiştir. Kendi kendini geliştiren Pin, resimleri ve şiirleri ile sanat çevrelerinin ilgisini çekmiştir. Sanat çevrelerinde kendini geliştiren sanatçı, 19 yaşına geldiğinde aşk şairi ve aşk ressamı olarak bilinen Fang Wangyi ile evlenmiştir. Wangyi ile birlikte de çalışmalar üreten sanatçı, kendi üslubunu geliştirmiştir. Para kazanmak için sarayda çalışmayı reddeden sanatçı, yaptığı resimleri satarak geçimini sağlamıştır. Eşi Wangyi ise edebi metinlerini satarak geçimini sağlamıştır.

Pin'in resimlerine bakıldığında fantastik evrenin kapıları aralanmaktadır. Geleneksel Çin resmine, mitolojik öğeler ekleyen sanatçı, resmin konusunu genişletmiş ve gelecek kuşak saantçılara büyük bir özgürlük alanı yaratmıştır. Resimlerinde genellikle bambu, erik çiçeği, orkide kullanan sanatçı aynı zamanda figür resimleri ile birlikte, gelenekseli ve gününü harmanlamıştır. Dağ Cadısı (Görsel 50) eserinde görüldüğü gibi, merkeze kadın figürü yerleştirilmiştir. Kadın figürünün elinde yavaşça kıvrılan çiçeğin naifliği, arkada gergin bekleyen kaplanın dehşetiyle bir çatışma yaratmaktadır. Bu çatışmadan doğan enerjiyle izleyiciye ulaşan sanatçı, daha sonrasında hayaletler konusunda çalışmaya devam etmiştir. Ping'in hayalet resimleri günümüzde de ilgi çekmeye devam etmektedir. 2007 yılında müzayedeye çıkan Hayalet Serisi (Görsel 51), Guardian'ın 2007 sonbahar müzayedesinde 224 milyon yuan'a satılmıştır.



Görsel 50. Luo Pin (Luo Ping- Qing Luoping), Dağ Cadısı, 1733-1799.



Görsel 51. Luo Pin (Luo Ping- Qing Luoping), Hayalet resimleri, Elle kaydırılmış ve ipek üzerine renklendirilmiş.

Sekiz Ayırıksılar arasında yer alan Gao Xiang, eserlerinde bireysel üslubu geliştirmiştir. Ayırıksılar grubunun diğer üyeleri gibi, sanat anlayışını geleneğin reddi üzerine kurmuştur. Sanatçının, Tanzhi Köşkü (Görsel 52) isimli eserine baktığımızda onun üslubu hakkında bilgi edinilmektedir. Manzaraya yerleştirdiği sade figürlerle kurulan kompozisyon, boşlukta yalın ifade tarzı ile yapılmıştır. Geometrik figürlerin yanında, ağaç yapraklarına uygulanan lekeler ile sanatçı yeni bir anlatım biçimi ortaya koymuştur.



Görsel 52. Gao Xiang, Tanzhi Köşkü, 1688-1753, Yangzhou Müzesi, Çin.

Ayırıksılar arasında yer alan bir diğer isimse Zheng Xie'dir. Kendisi yoksul bir yaşamdan gelmektedir ve para kazanmak için imparatorluk sınavlarına girmeyi reddeden dik başlı bir adamdır. Hükümeti sürekli eleştiren Xie, resim yaparak geçimini sağlamaktadır, fakat eleştirileri hükümet yetkililerini o kadar kızdırmıştır ki, hayatı sürekli zora girmektedir. Aynı zamanda hattat ve şair olan sanatçı, birçok türde eser vermiştir. Onu diğerlerinden ayıran özelliği, kullandığı dilin çok yalın olması ve süslemekten uzak durarak günlük dilde çalışmalar üretmesiydi. İster edebi anlamda olsun ister resimsel anlamda olsun, sanatçının anlatım dili yalınlık üzerine kuruludur.

Zheng Xie'nin, Görsel 53'te bir çalışması bulunmaktadır. Bu çalışma sanatçının hayata karşı ve sanata karşı duruşunun temsili niteliindedir. Vazonun anlatım dili, vazodan çıkan çiçekler ve arkaya yerleştirilmiş şiir, ham bir biçimde önümüzde durmaktadır. Süslemecilikten ve dekoratiflikten kaçınan sanatçının orkide, bambu ve taş çizimleri ile Çin resim sanatının bireyci izlenimciliğine büyük katkıları olmuştur.

Qing hanedanlığı döneminde yirmi yıl kaymakamlık yapan Li Fangying, resim alanında eserler üretmiştir. Çalışmalarında genellikle çam ağaçları, orkideler, erik ağacı imgeleri vardır. Eski Çamlar (Görsel 54) eserine baktığımızda, dikkat çekmek istenilen yer; eski çamın resminin yapılmasıdır. Geleneksel Çin Sanatı gelişimine baktığımızda, bugüne kadar canlı doğayı resmeden sanatçı ilk defa ölü doğadan çalışmıştır. Fangying'in seçtiği konu anlamıyla ve lekesel çalışmaları ile Çin resminin ilerlemesine katkıda bulunmuştur.



Görsel 53:

Görsel 53. Zheng Xie (Zheng Banqiao), 1693-1765.



Görsel 54:

Görsel 54. Li Fangying, 1696-1755, Eski çamlar, Kâğıt üzerine mürekkep çizimi, 123 x 43,6 cm.

Sekiz Ayrıksı Ressamlar incelendiğinde şöyle bir manzara ile karşılaşılacaktır. Öncelikle bu ressamlar, eskiden olduğu gibi soylu sınıftan değildir. Birçoğu kendi imkânları dâhilinde resimsel yeteneğini keşfetmiş ve geliştirmiştir. Yine aynı ayrıksılar, döneminin baskı ve yolsuzluğu karşısında sessiz kalmamış ve geleneksel Çin resmi tekniklerini yıkarak bir başkaldırı göstermiştir. Belki bu sessiz başkaldırı önemsiz gibi gözükmemektedir. Fakat baştan sona tüm Çin Hanedanlık dönemine baktığımızda, acıdan, baskıdan ve sürekli geleneğe bağlı kalmanın dışında bir ilerleme kaydedilmemiştir. Bu anlamıyla, son hanedanlık olan Qing yönetimi süresince Sekiz Ayrıksı Ressamlar, Çin Resim Sanatı'nın da devrimcileri olmuşlardır.

Özellikle ilk insan yerleşkeleri arasında yer alan ve kültürün serptildiği yer olan Çin'in, dünya devi iken bir anda tepetaklak olması ve her anlamıyla, Qing Hanedanlığı döneminde tüm gücü Batı'ya vermiş olmasının altını çizmek önemlidir. Aynı dönemde bilimsel ve kültürel olarak aydınlanmayı ve gelişmeyi yaşayan Batı, Qing Hanedanlığı dönemi (1644- 1911) yıllarında bir grup sanatçının mücadeleleri ile sanatsal anlamda kısmen gelişmeleri yakalamıştır.

2. 1. 2. Çin Zanaatı ve Çin Sanatı

Batı, Coğrafi Keşifler, Rönesans, Aydınlanma ve Sanayi Devrimi'ni yaşarken, Çin; Qing Hanedanı yönetiminde duraklama dönemine girmiştir. Qing Hanedanı yıkılmadan önce kapitalist sistemin temelleri atılmış ve Çin dış pazara açılmıştır. Bu yıkım döneminde ortaya çıkan milliyetçi bir grup 1911'de Çin Cumhuriyeti'ni kurmuştur. Bu Cumhuriyet resmen ilan edilmediği için, bazı tarih bilimciler ve ülkeler tarafından ara dönem olarak görülmektedir. İlan edilen Cumhuriyet'in başkanları kendilerini imparator ilan edip, tekrardan monarşiyi getirmek isteyince ülkede iç kargaşalar yaşanmış ve bağımsızlığını ilan eden bölgelerin sayısı artmıştır. Bu süreçte ileride daha detaylı göreceğiz olduğumuz Çin Komünist Partisi'nin kurulma süreci ve Çin Halk Cumhuriyeti'nin ilanı gerçekleşmiştir. Çin Cumhuriyeti'nde uygulanan bazı politikalar gereği zanaatın geliştiği bir dönem yaşanmıştır. Çin Halk Cumhuriyeti'ne geçiş sürecinde ve ilanından sonra Çin Zanaatı altın çağını yaşamıştır.

Çin Zanaatının temellerinde felsefi bir anlam vardır. “ “Önemsiz şeylere aşırı önem vermek iradeyi baltalar” diyen bir özlü sözü vardır. Bu felsefe, “çok zarif ama yararsız beceri ve ürünlerin” kullanışsız becerilerin aşırı geliştirilmesini reddeder. “(Qiuhui ve Lidai,2020. s. 10). Bu düşünceden etkilenen Çinli zanaatkârlar üretimlerini en verimli şekilde nasıl üretim üzerinden kendilerini geliştirmişlerdir. Bu gelişimin birinci ayağını, Çin toplumunun temel yaşam kaynağı olan toprağı en yüksek düzeyde kullanmak oluşturmaktadır. İkincisi ise bir becerinin en doruk noktaya çıkması için elinden geldiğince pratik yapmak vardır. Bu felsefe çerçevesinde gelişen Çin zanaatının, bilgelige giden yolunda altı ana öğreti vardır.

“Birincisi, “insana değer vermek ve eşyalardan yararlanmak”tır, bir başka deyişle, bireysel yaşama değer vermek ve yapay nesneleri kontrol etmek anlamındadır. ” (Qiuhui ve Lidai,2020. s. 11). Ming Hanedanı döneminde yavaş yavaş teknolojinin girdiği Çin'de, Qing Hanedanı döneminde fabrikalar hızla artmıştır. Sanayi devrimi ile birlikte üretilen nesne değersizleştirilmiş ve bayağı bir hale gelerek, sadece ihtiyacı karşılar nitelikte var olmuştur. Fakat Çin'in toplumsal yapısına aykırı olan naylondan nesneler, onların yaşam tarzına aykırıdır. Özellikle toprakla olan ilişkileri, geleneksel olarak hayata baktıkları felsefi pencereye uygun olmayan seri üretim nesneleri, Çin'in içerisinde yer edinmemiştir. Bu anlamıyla, birinci ilke teknolojinin insanı yabancılaştırmasına vurgu yapmaktadır. Eğer bir nesne üretilecekse, mutlaka üzerine

uzunca düşünölmeli ve her bir detayı ince işçilik ile işlenmeliydi. İnsan doğasının temelinde olan, duygu kavramına önem veren Çin, üretilen eşyaların insana dair olduğunu vurgulamaktadır. Bir eşya üretilirken, o eşyanın insana hoş duygular verecek şekilde planlanması Çin zanaatının temelini oluşturmaktadır. Sanayi Devrimi ile birlikte insanın insana, insanın emeğine yabancılaşmasına karşı sözü olan sadece Çin toplumu değildir. Bu anlamda Avrupa’da elişî tasarımlarını destekleyen sosyalist William Morris¹⁵ örneğinin altını çizmek önemlidir.

“İkincisi, “pratik kullanıma erişmek ve insanlara faydalı olmak” kavramını içerir” (Qiuhui ve Lidan, 2020. s. 12). Bunun anlamı, üretilen eşyanın insan yaşamına katkı sağlaması anlamındadır. Örneğin, Avrupa’dan gelen çalar saatlerin aslında insan yaşamına hiçbir katkısının olmadığı düşünölmektedir. Çin’de Zanaat kitabında bu hikâyenin Çin yaşantısındaki karşılığına vurgu yapmak için İlkbahar ve Sonbahar Dönemi’nin filozofu olan Guan Zhong’un “Eski çağların mükemmel ustaları bilgeliklerini oyuncak üretmek için kullanmadılar” sözü aktarılmıştır. Zhong’un burada bahsettiği, insanların daha derin anlamlarla üretime geçtiği vurgusudur. Aynı zamanda insan yaşamında, bir nesnenin nefes gibi önemli olduğu anlamı vardır. Çin’de insana verilen bu değerin, Çin zanaatını şekillendirirken aynı zamanda Çin sanatının ana akımı olduğu unutulmamalıdır.

“Üçüncüsü, “farklı koşulları gözden geçirme ve avantajları doğru şekilde kullanma”dır ve el sanatları ile belirli madde ve teknolojilerin arasındaki ilişkiyi tartışır” (Qiuhui. Lidan, 2020, s. 13). Bu maddede ise üretilen eşyanın kalitesinin incelenmesinden bahsedilmektedir. Eğer bir sandalye yapacaksanız, o sandalyenin ilk önce hangi materyelden olduğunu seçmeli ve o materyalin en iyisini kullanmalısınız. Eğer oyulmuş ağaçtan bir sandalye yapmak isteniyorsa, en iyi ağaç seçilmeli ve ağaca uygun oyma takımları elde edilmelidir. Elde edilen oyma takımları ince ellerde tutulmalı ve işçilik en ince detayına kadar yapılmalıdır.

“Dördüncüsü, geleneksel Çin el sanatlarının bilgeliliğinin “doğadan öğrenme” kavramına dayanmasıdır” (Qiuhui ve Lidan, 2020. s. 14). Çin ressamlarının hep

¹⁵ William Morris (d. 24 Mart 1834 - ö. 3 Ekim 1896), İngiliz şair, desinatör, roman ve sanat yazarı, ressam. Morris aynı zamanda mobilya, kumaş, vitray, duvar kağıdı tasarımlarıyla Sanatlar ve Zanaatkarlar (Arts and Crafts hareketi) akımına öncü olmuş bir endüstri tasarımcısı, el sanatçısı, desinatördür. Kelmscott Basımevi’nin kurucusu ve sahibidir. https://tr.wikipedia.org/wiki/William_Morris

doğada yaşadığı ve manzara resimlerinin yanı sıra doğada olan diğer elemanları çizerek geliştirdiği sanat anlayışı bilinmektedir. Sanatçının üretim sürecine vurgu yapan “yaratma” kelimesinin kökeni Çin’de, doğadan öğrenme anlamıyla kullanılmaktadır. Bu felsefe etrafında birleşen fikir, zanaatçının da aynı şekilde eşya üretmesi gerektiğini savunmuştur. Bir söylenceye göre testere, ucu tırtıklı bir bitkiden esinlenilerek üretilmiştir. Döneminde üretilen Çin seramikleri, porselenleri de aynı şekilde doğadan esinlenilerek yapılmıştır. Çin kâselerine, vazolarına bakıldığında; doğadan alınan ilham açıkça görülmektedir. Burada asıl anlatılmak istenen, doğanın insan yaşamında ayrılmaz bir parçası olduğu gerçeğinin anımsatılmasıdır.

“Beşincisi, “ahlaki değerleri yansıtırken ileri teknoloji kullanmak”tır. ”(Qiuhui ve Lidan, 2020. s. 15). Buradaki anlam, üretilecek olan bir nesnenin; önceden yapılması gereken taslağına vurgudur. Teorik zeminde tartışılan üretim nesnesi, hangi koşullar altında üretileceği açıkça yazılmalı ve tüm adımlar önceden bilinmelidir. Bu düşünce Konfüçyüs ve Taocu’luğun “yazmak gerçeği iletme” felsefesine dayanmaktadır. Burada, anlatılmak istenen felsefenin alt yapısını, insanın kendisini duyular dünyasında ehlileştirerek, akılcı bir çıkarımla teoriyi pratiğe dökmesi vardır.

“Altıncısı, “dış görünüşteki zarafet ile katıksız değeri dengelemektir” yani görünüş ile öz dengeli olmalıdır. ” (Qiuhui ve Lidan,2020. s. 15). Altıncı ve son madde olan, dış zarafet ile katıksız değer olarak adlandırılan; için uyumundan bahsedilmektedir. Bir nesnenin tasarımından, süslemeciliğine kadar her bir detay gözden geçirilmelidir. Eğer bir nesne sadece bir nesneyse Çin zanaatında önemi yoktur, ya da bir nesne sadece dekoratif bir nesneyse bunun da hiçbir önemi yoktur, eğer bir nesne üzerine çizilen motif sadece bir motifse bunun da önemi yoktur. Yani sözün özü, üretilen nesnenin her bir adımı incelenmeli ve incelikli bir biçimde nesne üretilmelidir.

Çin Zanaatı’na giden yoldaki altı ilkeye bakıldığında, aslında Çin zanaatında tasarımın ve estetiğin önemli olduğu görülmektedir. Bu anlamıyla, Çin Zanaatı’nın, aslında zanaatçıyı disipline eden bir yerde durduğu görülmektedir. Buradan hareketle Çin Zanaatı’nın aslında geleneksel el sanatları olduğu anlaşılmaktadır. Aynı zamanda Çin el sanatlarının, coğrafi ve kültürel olarak doğrudan aktarım aracı olarak kullanıldığı gözlemlenmektedir. Çin toplumunun yaşayış biçiminden, inançlarına ve hayatı anlamlandırdıkları yeri de içine alan Çin geleneksel el sanatları, Çin toplumunun prototipi olarak okunmalıdır.

Geleneksel Çin Zanaatı iki tür etrafında incelenmelidir. Birincisi günlük kullanım eşyaları ve insana iyi duygular hissettirerek zevk veren eşyalar. Bu iki tür, Çin zanaatının ilkeleri doğrultusunda birbirinden çok da ayrı şeyler değildir. Bir örnek verilecek olursa; önceden yerde oturarak yemek yiyen insanlar için; içi ve ağzı işlemeli tabaklar yapılmaktaydı. Fakat sonradan yere değil de masaya oturan insanlar için; göz hizasına denk gelen yerlerin de süslenmesi ve hoş gözükmesi önemlidir. Bu örnekte anlaşılacağı gibi, Çin zanaatı günceli takip etmekte ve kendini yenilemektedir.

Afyon Savaş'larında dış ülkelerin pazarına açılan Çin, köktenci bir değişime uğramıştır. Sanayi devrimi ile birlikte gelişen hızlı üretim bantlarının hızlılığı, arz ve talep yönetiminin yapılması ile birlikte, Çin Zanaatı'nı gören şirketlerin ağzının suyunu akıtmıştır. Çin'e giren yabancı ülkeler, birçok yetimhaneyi "Geleneksel El Sanatları" okuluna çevirmiş ve burada yetim çocukları ucuz iş gücü olarak kullanmıştır. Aynı dönemde işsizlikten ve açlıktan yoksul olan halk, bu okulları ekmek kapısı olarak görmüştür. Böylelikle Çin Zanaatı, yarı sömürge üretime dönüşmüştür.

Bu dönemde birçok el sanatları okulu açılmış, Çin ilk defa 1851 yılında Britanya ve Londra'da düzenlenen dünya fuarına katılmıştır. Çin'in fuara katılma amacı, kültürünü ve üretimlerini tanıtmaktır. Fuar sonunda amacına ulaşan Çin, daha çok el sanatları okulu açmıştır. Açılan el sanatları okulunda genellikle afişler, reklamlar, yeni yıl resimleri ve takvimler yapılmıştır.

İyi bir el becerisi gerektiren heykel ve seramiği zanaat kategorisine alan Çin, bu alanı dünya ticaretine açılmak için geliştirmiştir. Özellikle porselen üzerinden ilerleyen zanaat anlayışı, kullanıma yönelik seramikler yapmıştır. Heykelcilik anlayışı ise ölümden sonraki ruhun ikiye bölünmesi olarak tariflenen yin- yang'dan doğru şekillenmiştir. Resim sanatı ise, el sanatları okulunda üretilen illüstrasyonlar şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Özellikle 1930'ların furyası olan afişler dönemi vardır. Özellikle reklam içerikli afişler, yılbaşı temalı konularla birlikte ele alınıyordu. Ağaç baskı tekniği ile yapılan afişler daha sonrasında fabrikalarda seri şekilde üretilmiştir.

Hang Zhiying'in yaptığı Bira Reklamı Takvim Poster (Görsel 55) incelendiğinde, Çin geleneksel resim anlayışı ile modern bir kadın tasviri görülmektedir. Modernizmi Çin'e yaymak isteyen ülkeler, getirdikleri ürünlerin tanıtımı ile birlikte, insanları modernizme özendirici içeriklerin üretilmesini tercih ediyordu. Hem bir bira reklamı

olan bu afiş, aynı zamanda modanın belirlenmesinde gizli bir rol oynamaktadır. Gününün modasını öven afiş, insanlara daha modern kıyafetler almaları için teşvik edici konumdadır. Aynı zamanda iç mekân tasarımları da incelikle düşünülmüştür. Zhiying, iç mekân içerisinde modern bir tabureye dikkat çekmektedir, figürün hemen arkasında ise Çin kültürünü simgeleyen çiçek buketi vardır. Hem Doğu'nun gelenekleri, hem Batı'nın modernizmini, hemde sanayi devriminin sahasını tasvir eden bu tür reklamlar, kapitalizmin propaganda aracı olarak kullanılmaktadır.



Görsel 55. Hang Zhiying, Bira Reklamı Takvim Poster, 1930'lar.

Bir başka reklam afişi olan Fare Sigaraları (Görsel 56) Xie Zhiguang'ın elinden çıkmıştır. Burada da modern Çinli bir kadın görülmektedir, döneminin moda anlayışına uyan bu kadın ellerine geçirdiği dantelli eldivenlerle kendisini harika hissetmektedir. Narin parmaklarının arasına yerleştirilen sigara mutluluğun garantisi gibidir. Reklam afişine bakıldığında her şey o kadar mükemmeldir ki, modern kıyafetler, bakımlı bir yüz, Batı'ya özgü eldivenler, pelerinin altın rengi ve hoş bir gülümsemeyle, kadın doğa içerisinde adeta güneş banyosu yapmaktadır. Renklerin

canlı kullanıldığı reklam afişlerinde, Çin’de kullanılan renk sıkalası özellikle kullanılmaktadır. İnsanların dikkatini çekmek için doğanın renkleri arasına kışkırtıcı bir renk seçimi yapılmıştır. Kırmızının albenisine kapılan insanlar, Batı’nın getirdiği güzelliklerle sarhoş olmakta ve gün geçtikçe yurtdışında üretilen nesnelere talep artmaktadır. Bu anlamıyla Shangay afişleri olarak bilinen reklam afişleri, amacına ulaşmıştır.



Görsel 56. Xie Zhiguang, Fare Sigaraları, 1938, Nezaket Poster Evi, Marc H. Choko koleksiyonu.

1930’larda popüler olan reklam afişlerini, Yeni Yıl Resimleri takip etmiştir. “...yeni yıl resimleri tahta kalıpla basılanlar, kâğıt boyamalar ve gravürler olarak üçe ayrılırlar.” (Qiuhui. Lidani, 2020. s. 229). Tahta kalıpla basılan çalışmalar, öncelikle tahtaya eskiz şeklinde çizilir, daha sonra oyularak görsel oluşturulur ve kâğıda preslenerek aktarılırdı. Plakalara çizilen eskizler ise yine oyma tekniği ile oluşturulur ve kâğıda aktarılarak tamamlanırdı. Kâğıda çizilen resimler ise “gri çırpma” tekniği ile yapılırdı.

“Önce söğüt kömürüyle kâğıt üzerine resim çizilir, sonra bundan birkaç kopya yapılır, sonra bu kopyalar boyanıp süslenir. Mesela dış çizgiler

siyah fırçayla, yüzler beyaz, gözler ve kaşlar ve desenler altınla çizilir ve yağla koruyucu tabaka çekilir vb. ” (Qiuhui. Lidan,2020. s. 229).

1465-1487 yılları arasında geliştirilen bu teknik Japonya üzerinde etkili olmuştur. Japonya’da Ukiyo-e¹⁶ olarak ortaya çıkan bu tür, modernleşmenin bir adımı olarak görülmüştür. Yeni yıl resimleri kapı tanrıları efsanesinden türemiştir. Bu efsane, Doğu’ya Han Hanedanı döneminde yaşayan Cai Yong (132-192) tarafından yazılmış Keyfi’de (Du Duan) eserinde rastlanmaktadır. İmparator Li Shimin çok hastadır ve dışarıda hayaletlerin sesini duymaktadır. İmparatoru hayaletlerden ve dış etkenlerden korumak için iki general gönüllü kapı bekçiliği yapmıştır. Kapının önünde duran bu iki general Qin Shubao ve Yuchi Gong’dur (Görsel 57). Bu iki generalden birisinin elinde kılıç, diğerinin elinde kırbaç vardır ve imparatoru korumak için kapıda nöbet tutmaktadırlar. İki generalin imparatoru koruması sayesinde huzurlu bir gece geçiren imparator, bu iki generalin resminin yapılmasını emretmiştir. Önceleri Shentu ve Yulei¹⁷ adlı tanrıların resimlerini kapılarına asan halk, bu olaydan sonra iki generalin resimlerini kapılarına asmışlardır. Kapılara asılan bu iki general daha sonra kapı tanrıları olarak adlandırılmış ve Çin kültürünün içinde simgesel bir alan edinmiştir. Artık insanlar her korktuklarında bu iki tanrıya sığınmıştır.



Görsel 57. Solda, Qin Shu-bao; Sağda, Yu-chi Gong.

¹⁶ Ukiyo-e (Fani Dünya Resimleri), Edo Dönemi’nde ortaya çıkan bir Japon resim sanatı türüdür. Tiyatro, klasik edebiyat, şiir, yerel efsaneler, natürmort, imparatorluk ailesi ve din gibi birçok teması vardır. Ukiyo’nun kelime anlamı, içinde "modern olma"yı da barındırır. Çağdaş tarzı tasvir eden resim türüdür. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Ukiyo-e>

¹⁷ Çin mitolojisinde Meshen veya eşik muhafızları olarak bilinen iki tanrı kapısıdır. Kötülüklerden korumak ve iyileri kapıdan geçmek için teşvik eden ilahi varlıklardır. Ancak Han döneminde ortaya çıkan Qin Shubao ve Yuchi Gong adlı iki general, bu iki tanrının yerini almıştır.



Görsel 58. Zhong Kui'yi, İblis avcısı beş nimeti ve diğer beş yaratığı temsil eden beş yarasa ile tasvir eder. 19. yüzyılın sonu - 20. yüzyılın başı. Çin kağıdına ksilograf, 63 x28,5 cm, Devlet İnziva Yeri Müzesi, Çin.

Yeni yıl resimlerinde kullanılan kapı tanrıları imgeleri, 1930'lu yıllarda ortaya çıkan Shangay afişleri ile güncellenmiş ve Şangay Posterleri Takvim Resimleri ortaya çıkmıştır. Bu takvim resimlerinde konu modernizmdir. Sanayi Devrimi'nin hemen ertesinde ortaya çıkan modernizm, Avrupa'nın yeni hareketidir. Avrupa'nın Çin'e girmesi ve burada konuşlanması ile birlikte, kültürel bir aktarım yapılmıştır. Bu aktarım reklam afişleri ile başlamış devamında Çin kültürünü içine alarak devam etmiştir. Reklam afişlerinde istediği başarıyı elde eden modernizm, devamında kültürel

ögeleri dönüştürmüştür. İlk önce modern kadın imgesi ve modern kıyafetler sloganı ile ortaya çıkan modern, devamında iki kadının tasviri ile birlikte yeni yıl takvim resimleri tasarlamıştır.



Görsel 59. Şangay Posterleri Takvim Resimleri, 1928.

Yeni yıl takvim resimleri sadece günleri ve yılları göstermemiş, aynı zamanda reklam alanı olarak da kullanılmıştır. Parfüm reklamlarından (Görsel 59), el feneri (Görsel 60) reklamlarına, oradan da gezilecek güzel yerlerin (Görsel 61) reklamını yapan bu takvimler, her eve rahatlıkla girmiştir. Hele ki önceden sadece elle yapılan bu baskılar, Çin’de sanayileşmenin gelişmesi ile birlikte muazzam bir artışa neden olmuştur.



Görsel 60. Xie Zhiguang, Tek başına oturan ve derin düşüncelere dalmış kız,1931, 62 x42.

Xie Zhiguang'ın yapmış olduğu takvim resmi Tek başına oturan ve derin düşüncelere dalmış kız (Görsel 61) takviminde;

“...hem poster hem de poster işlevi vardır. Resmin büyük kısmı kısa kollu bir “qipao” (dar kadın elbisesi) giymiş, kolunda bir kol saati taşıyan ve ay kapısı içinde dimdik oturan modern bir kadından oluşuyor. Resmin her iki tarafında ve üst kısmında hem Çince hem de İngilizce olarak Yongbei markalı meşale reklamı var ve aşağıda 1931 Çin ve Batı takvimlerine ait reklam metni bulunuyor. “ (Jian, Qiuhui, 2017,s. 54).

Yeni yıl resimleri değerlendirildiğinde, kendi içinde de bir değişim olduğu görülmektedir. Önceleri geleneksel zanaat anlayışı ile birlikte modern kavramı birleştirilerek ortaya çıkan eserler, daha sonrasında Çin’de belli bir üslubun geliştiğini göstermektedir. Bu üslup görsel 61’de görülmektedir. Keskin fırça darbeleri ile yapılan resim, eski ve yeniye dikkat çekmiştir. Eski ve yeni kavramı renkler aracılığı ile anlatılırken, üçgen alandan çıkan Çin tasviri, dış dünyaya açılmanın nasıl bir güzellik olduğunu yansıtan mavinin koyu tonu ve yelkenli logoları ile desteklenmiştir. Doğu’ya ve Batı’nın melez çalışmaları artık belli bir dil tutturmuş ve Çin illüstrasyonunun temelleri atılmıştır.



Görsel 61. Şangay Posterleri Takvim Resimleri, 1930'lar.

Fakat bu sürecin devamında çıkan I. Dünya Savaşı ve II. Dünya Savaşı sırasında, Çin'in Japonya tarafından işgal olayı patlak vermiştir. Çin duraklama dönemindeyken, Japonya teknolojik olarak, sanayi olarak ve ekonomik olarak çok güçlenmiştir. Çin'in dış sermayeye açıldığını ve kendi içinde parçalandığını gören Japonya, Çin topraklarını alarak gücüne güç katmak istemiştir. Batı'da çıkan I. Dünya Savaşı sırasında Çin'in Güney'ine saldıran Japon'ya, Çin'i yenerek, Çin'den ayrıcalıklar talep ettiği bir anlaşma ile savaşa son vermiştir. Bu anlaşma ile Japonya, Çin'in tüm deniz yollarını elinde tutacaktır. Anlaşma gereği tüm deniz sınırlarını Japonya'ya veren Çin, artık yarı bağımlı bir ülke haline gelmiştir. İçeriye yerleşen Amerika, Fransa'nın yanına artık Japonya da katılmıştır. Çin Cumhuriyeti'nin Japonya ile bu anlaşmayı imzalamasına karşı çıkan bir grup grup kişi 4 Mayıs Hareketi'ni başlatmıştır. Bu hareketin temelinde Japonya Emperyalizmi'ne karşı çıkmak ve Japon ürünleri satın almamak vardır. Öğrenci hareketi olarak başlayan 4 Mayıs Hareketi daha sonrasında evrilmiştir. Bu hareketin içersinde, Mao Zedong ve arkadaşları da vardır. 4 Mayıs Hareketi ile bir araya gelen halk belli bir direniş göstermiş ve örgütlülükleri sonucunda Çin Komünist Partisi kurulmuştur. 1949 yılında da, Mao önderliğinde Çin Komünist Partisi, Çin Halk Cumhuriyeti'ni ilan etmiştir.

Çin Halk Cumhuriyeti'nin ilanından sonra Çin el sanatlarına ayrı bir önem verilmiştir. Bu önem çerçevesinde “Koruma, büyüme gelişme” politikası ile Çin el sanatları büyük bir tarihi kırılma yaşamıştır. Büyük bir yoksulluğun içinden gelen halka teşvikler verilmiş ve el sanatlarından kaçan birçok zanaatkâr üretim alanlarına geri dönmüştür. Teşvikler içerisinde, el işi üretenlerden ürün satın alınmış, düşük faizli krediler verilmiş, zanaatkâra malzeme tedarikinde bulunulmuş ve Çin el sanatları tekrardan canlanmıştır. Özellikle sanayileşme sonrasında talebin azaldığı el sanatları alanı ÇKP¹⁸ tarafından desteklenmiş ve Çin'in tekrardan kalkınması için yeni adımlar atmıştır. Bu adımlar arasında el işi kooperatifleri ve el sanatlarının gelişimi için nelerin gerektiğini tartışan forumlar kurulmuştur.

“1949 ile 1952 arasında, gönüllülük, ikna ve göstererek açıklama ilkesiyle işe koyulan bir dizi pilot eş işi kooperatifi kuruldu. 1953'te el işi kooperatifi kampanyası genel bir gelişme aşamasına girdi ve 1956'da kooperatid esas olarak her yönüyle gerçekleştirildi.” (Jian, Qiuhui, 2017,s. 196).

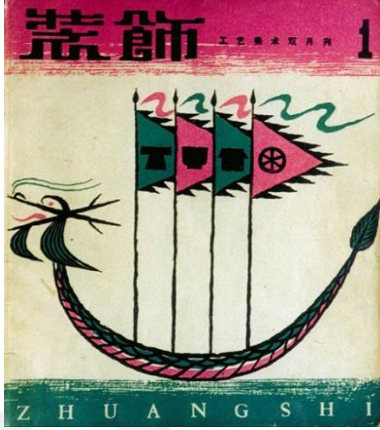
Kooperatifler sayesinde, bireysel olarak yapılan el sanatları artık kolektif bir şekilde yapılmaktadır. Pekin El Sanatları Araştırma Enstitüsü'nde yapılan fildişi heykeller buna örnektir. Yang Shihui fildişi heykel ustasıdır, 1950'li yıllarda üretilen Mao Zedong fildişi heykeli kolektif bir çalışma olarak üretilmiştir. Tasarımını Zhu Danian yapmış, oyması Shihui tarafından yapılmış ve Jiengdezhen'de fırın ustaları ile birlikte fırınlanmıştır.

1954 yılında kurulan el sanatları hizmet binası Pekin'de açılmış ve daha sonra ülkenin birçok yerine bu hizmet binaları getirilmiştir. 1957 yılında Birinci Ulusal El Sanatı İşçileri Kongresi, Pekinde açılmış ve büyük ilgi görmüştür. Bu kongre ile birlikte el sanatları büyük bir atılım yaparak porselen, seramik gibi birçok alanda çalışmalar üretilmeye başlanmıştır. 1958 yılında da Merkezi El Sanatları Akademisi, ilk resmi el sanatları dergisi olan “Dekorasyon”u yayımlamıştır. Dekorasyon dergisinin ilk sayısının kapağı (Görsel 62) Zhang Ting¹⁹ tarafından tasarlamıştır. Tasarımı oluşturan ana figür ejderha görünümlü kayıktır, bu kayık Çin Halk Cumhuriyeti'ni simgelemektedir. Kayığın yelkenleri olması gereken yerde ise soldan sağa sırayla; giyecek, yiyecek, barınma ve ulaşım bayrakları dalgalanmaktadır. Bu tasarım

¹⁸ Çin Komünist Partisi

¹⁹ Dekorasyon sanatçısı olan Zhang, aynı zamanda Akademiden Sorumlu Dekan Yardımcısı olarak görev yapmıştır.

döneminin politik görüşünü aktarmanın yanı sıra, Çin el sanatlarının insanın en temel ihtiyaçları için gerekli olduğu vurgusu yapmaktadır. Vermek istediği mesaj çok açıktır, her şey insanca yaşamın inşası içindir.



Görsel 62. Zhang Ting, Dekorasyon Dergisi Birinci Sayı Kapak Tasarımı, 1958.

1978 yılına gelindiğinde ise el sanatları için yeni bir reform ve açılım yapmak üzere forum düzenlendi. Bu forum incelikte tasarlanan çalışmaların atalardan alınarak güncellenmesi gerektiği vurgusuyla toplanmıştır. Devamında Hafif Sanayi Bakanlığı ile Dış Ticaret ve Ticaret Bakanlığı ulusal çapta el sanatlarına destek vererek büyük bir sergi organize etmiştir. Sergi ile birlikte gelişen el sanatları 90'lara gelindiğinde yavaş yavaş sönümlenmiştir. Özellikle dünya pazarında seri üretimin artması ve el sanatlarının geri planda kalması, daha hızlı üretim aşkı ve daha fazla kazanç gibi düşünceler çerçevesinde insanlar el sanatlarına olan ilgisini kaybetmiştir. Özellikle genç kuşak daha çok modanın peşinden koşarak, el sanatlarına ilgi duymamıştır. Devlet Konseyi, 1997 yılında geleneksel el sanatlarının korunması ve geliştirilmesi için yönetmelik ilan edilmiştir. “Yönetmelik, şöyle tanım yapar:

“Geleneksel sanatlar ve el sanatları, yüz yıldan fazla tecrübeye sahip, nesilden nesle aktarılan, doğal hammaddelerle birlikte teknolojik işlemler kullanılarak üretilen, belirgin bir ulusal niteliğe ve yerel özelliklere sahip, hem yurtiçinde hem de yurtdışında prestijli el sanatı türlerini ifade eder.” (Jian, Qiuhui, 2017,s. 203) şeklindedir.

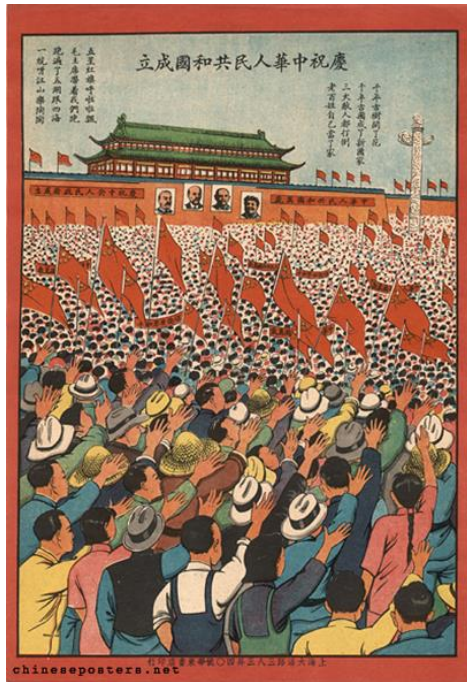
Bu yönetmeliğe el sanatlarının korunması ve geliştirilmesi hedeflenmektedir. 1979 ve 2006 yılları arasında bu konuda çalışmalar yapılmış ve ülke içerisinde 365 usta seçilerek ödül, destek ve çalışma alanları verilmiştir.

“2003 yılında geleneksel sanatlar ve el sanatları becerilerini de kapsayan UNESCO “Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi” yürürlüğe girdi. ” (Jian,

Qiuhui, 2017,s. 203). Bu kapsamda 2006 yılında, maddi olmayan kültürel miras listesinin ilk parçası ilan edilmiştir. Güzel sanatlar kategorisinde; yılbaşı resimleri, dokuma, nakış, heykel, geleneksel el sanatları kategorisinde; seramik, lake baskı ve boyama, kırtasiye yapımı dâhil olmak üzere 518 ürünü açıklamıştır. 2008 yılında ikinci kültürel miras listesi açıklanmış ve üst düzeyde koruma listesine, başta halk edebiyatı ve efsanelere dair yazınsal eserler de yer almıştır.

Maddi olmayan kültürel miras içerisinde yer alan yılbaşı resimleri Çin Halk Cumhuriyeti döneminde inanılmaz şekilde çok kullanılmıştır. Önceleri Şangay afişleri ve takvimleri olarak gördüğümüz çalışmalar, ÇKP yönetiminde devrimi halka anlatma ve yayma aracı olarak kullanılmıştır. Devrimin propagandası olarak kullanılan afiş çalışmaları, öncelikle devrim yıllarını anlatmış, daha sonra hükümetin uyguladığı politikaları halka yaymak amacıyla kullanılmıştır.

1 Ekim Çin Halk Cumhuriyeti'nin Ulusal Günü'nü konu alan anonim afiş (Görsel 63) yüzlerce kişinin kutlama için sokağa çıktığını göstermektedir. Coşkun bir sel gibi akan insan kalabalığı içerisinde ÇKP'nin bayrağı dalgalanmakta ve kitlenin hemen arkasında Lenin başta olmak üzere Komünizm'in simgesi olan kişilerin posterleri resmedilmektedir.



Görsel 63. Anonim, 1949, 5 x26 cm.

Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'ni rol model alan ÇKP, Çin Halk Cumhuriyeti'ni bu temele oturtmuştur. Görsel 64'te de görüleceği üzere, Sovyetlerle olan ilişki Çin için önemli bir noktada durmaktadır. 3 Ekim 1949 yılında Sovyetler Birliği ile Çin Halk Cumhuriyeti diplomatik ilişkiler kurmuştur. Bu diplomatik ilişkiyi halka duyurmak için hemen bir afiş yapılmış ve afişte Sovyet dostluğu mesajı verilmiştir. Bir önceki afişte olduğu gibi, bu afişte de dostluk duygusunu vurgulamak için liderlerin portreleri yan yana koyularak, halka bu dostluğun ne kadar değerli olduğu aktarılmıştır.



Görsel 64. Anonim, Çin Sovyet Dostluğu, 1949, 37,5 x26.

Çin hükümetinin bir başka uygulaması da halkın okumaya teşvik edilmesi idi. Geçmişte eğitimde rolü olmayan kadınları ve kız çocuklarını ön plana alan bu proje Kültür Devrimi 'nde önemli bir yer kaplamıştır.

Kültür Devrimi;

“Bir sosyalizm deneyimi olarak Büyük Proleter Kültür Devrimi (BPKD), sınıf mücadelesinin sürdürülmesi ve ilerletilmesi için, Mao tarafından önderlik edilen ve dünya çapında çok önemli etkileri olan bir devrimdir.” (Devrimci Araştırmalar Grubu (ABD),2013, s. 10).

Bu tanım etrafında birçok uygulama yapan hükümet, kadınlar konusuna ayrıca eğilmiştir. Konfüçyüs öğretisinde yer alan erkekler saygı görmeli, kadınlarsa geri planda durmalı öğretisini ters yüz eden hükümet, 1950 yılında toprak reformu sırasında Kadın Dernekleri²⁰ kurmuştur. Kemikleşmiş ataerkil yapıyı kırmak için 1953 yılında Medeni Kanun yayınlanmış ve kadınlara boşanma hakkı tanınmıştır. Aynı zamanda erken evlendirilen kız çocukları için bir yasa çıkmış ve kadınlara eşitlik hakkı da tanınmıştır. Fabrikalarda çalışan kadınlar için fabrikalara 24 saat hizmet veren kreşler açan hükümet, kadın ve erkek eşitliği için büyük adımlar atmıştır. Yüzyıllardır kadına dair uygulamalar yapılmayan Çin toplumunda büyük kırılmalar yaşanmıştır.

Kadınları özgürleştirme kapsamında okuma yazmaya teşvik edici bir dizi uygulama da yapılmıştır. Bu uygulamalar içerisinde ev halkından herkesin okullara kaydolması zorunluluğu getirilmiştir ki bu okulların açılması ÇKP tarafından zorunlu tutulmuştur. Görsel 65’te ise kadınları özgürleştirme kapsamında yapılan adımlardan bir tanesi sergilenmektedir. Kadının sepetinde yer alan “Okuryazarlık ders kitabı” bu afişin amacını direk olarak göstermektedir. Arka planda yer alan ev içi eşyalarının slüet şeklinde çizilmesi ve aslolanın ön tarafta duran iki kadının mecmua okur şekilde kurgulanan kompozisyonda, “Okuma Yazma Bilmeyenleri Yok Et” sloganı atılmıştır. Aynı şekilde Görsel 66’da ise Mao Zedong tarafından yazılan “Küçük Kırmızı Kitap”propagandası yapılmaktadır. Okullarda mecburi olarak okutulan bu kitap, bir devrimcinin nasıl davranması gerektiğini ve bir devrim için neler yapılması gerektiğini anlatan, devrim rehberi kitabıdır. Bu kitabın neden okunması gerektiğini anlatan poster, yalın ve sloganına odaklanan bir tasarımıdır.

²⁰ ÇKP, daha 1922 senesinde, devrimci siyasi faaliyete katılmak isteyen kadınları örgütleyecek ve onlara önderlik edecek bir kadın kolu kurmuştu. Kızıl Ordu, örgütsüz bir köye girdiğinde ilk iş olarak bir Kadın Derneği kuruyordu. (Daha ayrıntılı bilgi için bakınız; Devrimci Araştırmalar Grubu (ABD). (2013). Çin Kültür Devrimi Büyük Proleter Kültür Devrimi ’ne Kısa Bir Bakış, (Jabban, Sinan. Çev). İstanbul: Patikakitap, s. 86)



Görsel 65:

Görsel 66:

Görsel 65. Anonim, Okuma yazma bilmeyenleri yok et, 1953, 77,5 x53,5 cm.

Görsel 66. Mao Zedong Düşüncesi, yurtiçi ve yurtdışındaki tüm düşmanlarla muzaffer bir şekilde savaşmak için sihirli silahtır!, 1967, Yayımcı Pekin Birleşik Baskı Fabrikası Devrimci Asiler, 5 x54,5 cm.



Geçmişte modern olanın propagandasını yapan Şangay posterleri, şimdi ÇKP'nin ideolojisini yayma aracı olarak kullanılan propaganda aracına dönüşmüştür. Bu süreçte resimsel olarak da dönüşüm geçiren tasarımlar, geleneksel renk kullanımı ile günceli buluşturmuş ve minimalist tasarımlar ortaya çıkmıştır.

ÇKP'nin yaptığı bir başka uygulama ise tarımsal verimliliğin artırılması konusunda kafa yormaktı. Tarımda düşen verimi artırmak için öncelikle üretimi olumsuz etkileyen unsurlara karşı savaşmayı uygun gören Mao, serçeler başta olmak üzere dört zararlı listesi açıklamıştır. Halka bu dört zararlıyı yok etmeye çağıran Mao, görsel 67'deki posterini yaptırmıştır. Tabi bu çağrıya kulak veren halk binlerce serçeyi öldürmüştür. O kadar çok serçe ölmüştür ki, üç yıl boyunca kuşların yemesi gereken haşereler çoğalmış ve Çin'de ciddi bir kıtlık baş göstermiştir. Bu kıtlık sürecinde tarımsal üretimi artırmak için halk farklı yollara yönlendirilmiştir.



Görsel 67. Ding Hao, Dört zararlıyı yok edin!, 1958,75 x49cm.

Görsel 68’de Yang Wen xiu tarafından, domuz beslemeye teşvik eden bir poster hazırlanmış ve tarımsal faaliyeti artırmak için sade bir anlatım dili ile hükümetin politikası halka iletilmiştir. Sevimli domuz anne ve domuz yavrularla birlikte üretim artmış ve halka altın renkli başak vadedilmiştir.



Görsel 68. Yang Wen xiu, Daha fazla domuz, daha fazla gübre, daha fazla tahıl üretimi, 1959, 53 x77cm.

Kültür Devrimi 'nin bir diğer ayağını ise sanatın varlık alanının tariflenmesi oluşturmaktadır. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'ni rol model alan Mao, Sosyalist Gerçekçi (Toplumcu Gerçekçi) sanat anlayışını benimsemiştir.

Mao bu konuda;

“...Sovyetler Birliği'nde yaratılmış olan yeni kültür, kendi halk kültürümüzün inşasında bize örnek olmalıdır. Aynı şekilde, eski Çin kültürü de olduğu gibi reddedilmemeli, körü körüne kopya edilmemeli, titizlikle kalburdan geçirilerek ayıklanmalı ve Çin'in yeni kültürünün gelişmesine yardımcı olacak yanları devralınmalıdır. ” (Zedung,1999, s. 78) demiştir.

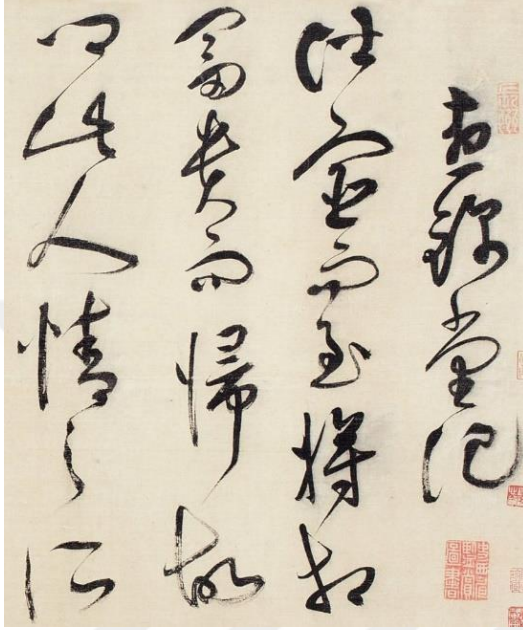
Toplumcu Gerçekçi sanat anlayışını benimsetme projesi içerisinde tüm okullarda Rus edebiyatı okutma hareketi başlatılmıştır. Rusya'dan klasikleri getirten Mao, açılan tüm okullarda bu klasiklerin okunmasını zorunlu hale getirmiştir. Sanat adına başlatılan bu hareketin propagandası ise görsel 69'da yapılmıştır. Posterde ilk dikkat çeken unsur; işçilerin, kapitalist sistemi tarifleyen güce, kürek, kalem ve fırça ile karşılık vermesidir. Bu üç figürün yanında akordeon çalan kızıl ordudan birisi vardır, arka planda şiir okuyan bir edebiyatçı, hemen onun arkasında Mao'nun poster ve en geride Çin Komünist Partisi Gençlik Kolu korteji vardır. Bu kortejdeki gençler Mao'nun Küçük Kırmızı kitabını tutmaktadır. Ve hemen arkada kızıl bayrak dalgalanmaktadır. Afişe çıkan figür, emperyalizmi yumruğu ile ezen poster duvara asmaktadır. Çin Zanaatının geçmişten günümüze değişim süreci hayli heyecanlıdır. Bu değişim sürecinde zanaat ve el sanatları bağlamında ayrımlar yapılmış ve zanaat adı altında hangi eserlerin üretildiği örneklerle anlatılmıştır. Şimdi ise Çin'de sanatın tanımı ve gelişim sürecinin evreleri anlaşılmalıdır. Geçmişten günümüze Çin sanatının yorumunu yaparak, günümüze kadar gelip, günümüz çağdaş Çin sanatını hangi bağlamda değerlendirmenin doğru olacağını belirlemek önemlidir. Günümüz Çin sanatçılarının kavramsal çalışmalarını yorumlamak için öncelikle Çin sanatının ruhunu okumak ve değerlendirmek, günümüz Çin sanatçıları anlamak için önemli bir aralıktır. Özellikle Batı'dan doğru şekillenen Çağdaş Sanat'ın, Çin sanatında nasıl uygulandığını, kavramsal sanat bağlamında hangi teknik ve yöntemlerin tercih edildiğini, konu anlamıyla nelerin seçildiğini anlamak için, geleneksel Çin sanatına bakılmalıdır.



Görsel 69. Anonim, Yaşasın Başkan Mao'nun sanattaki devrimci çizgisinin zaferi!, 1967, 77 x52 cm.

Geleneksel Çin sanatı temele kaligrafi ve resmi koymuştur. Kaligrafi ve resmin aynı kökenden çıktığını düşünen Çinliler, mürekkep çalışmaları ile birlikte sanat anlayışını oluşturmuştur. Kaligrafinin tarihine bakıldığında MÖ 3000 yıl öncesine kadar gider, kazılarda bulunan çömleklerin üzerinde bulunan kaligrafilerin yanı sıra kazılarda bulunan binlerce kaplumbağa kabuklarının üzerinde de Çin yazısına rastlanmıştır. Genel olarak, beş Çin kaligrafisi üslubu vardır. “Bunların ilki antik Çin yazı karakterlerine özgü bir kaligrafi üslubu olan mühür yazıdır ve geniş ve küçük mühür yazılarını içerir”. (Qiangong, 2018, s. 17). Dikey dikdörtgen biçimde olan bu yazıların boş kısımları fırça darbeleri ile doldurulurdu. Qin hanedanlığı döneminden günümüze gelen eşyalarda rastlanan bu yazı tipi Han Hanedanlığı döneminden sonra giderek azalmıştır. Han Hanedanlığı döneminden Jin Hanedanlığı dönemine kadar, ikinci tür olan resmi yazı benimsenmiştir. Bu yazılar genel olarak tablet ve bambu yazı panoları üzerinde bulunmuştur. Belli bir ritmi olmayan bu yazı türü bazen sade, bazen coşkulu şekilde karşımıza çıkmaktadır. Üçüncü bir tür olan standart yazı tipi vardır. Bu yazı tipi resmi yazıdan evrilmiş, yassı yazı tipi kare formuna dönüştürülerek kavisler

sadeleştirilmiştir. Düz fırça darbeleri kullanıldığı için ismine standart yazı tipi denilmiştir. Dördüncü yazı tipi ise Han Hanedanlığı döneminde çıkan el yazısıdır. Akışkan yazı tipi olan el yazısı, kurallara bağlı kalmadan yazılıyordu. Beşinci yazı tipi ise akan yazıdır. El yazısı ile standart yazı arasında kalan bu tür, standart yazının akışkan yapılarak oluşturulmuş Jin Hanedanı dönemi kaligrafi üslubudur.



Görsel 70. Zhu Yunming'in kaligrafisi, 15. Yüzyıl, Zhu'nun el yazısı kaligrafisi: Zhou Jin Tang Ji'nin ilk bölümü, Ouyang Xiu'nun orijinal makalesi.

Birçok kaligrafi çeşidi denenmiş ve birçok kaligraf bu konuda uzmanlaşmıştır. Fakat kaligraf ustaları arasında hırÇin Zhu Yunming'i bilmek önemlidir. Kendini akışa bırakan ve bir o kadar hırÇin olan fırça darbeleri, adeta dans etmektedir. Kaligrafi ustalarının kendilerine mesele edindiği temel yerlerden birisi olan, yazının ruhunun olması önemlidir. Çin kültüründe tüm her şeyin bir anlamı vardır. Ve kaligrafi bu anlamıyla, duyguları en iyi ifade eden ve insana dair olanın en yücesi olan biricik sanat çeşididir. Ve kaligrafi sanatı içerisinde çalışmanın dört hazinesi vardır. Bu hazineler; fırça, mürekkep, kâğıt ve fırça taşıdır. “Bir Konfüçyüs klasiği olan Konfüçyüs'ten Seçmeler'de şöyle denir: “Zanaatını yapmayı dileyen bir zanaatkâr önce aletlerini bilmelidir.”(Qiangong, 2018, s. 21). Konfüçyüs'ün bu sözü Çin için önemli bir öğretiler. Yazıya başlamadan önce tüm malzemelerin en iyisine sahip olmalı ve onları tanımalısınız. Eğer malzemeyi tanımazsanız kaligrafi yapmanızın bir anlamı yoktur. Ritimden oluşan kaligrafi temele ifadeyi koymuştur. Ve ifade insanın en gizli yerine ait olandır. Bu felsefe etrafında gelişen kaligrafi, sanat dalları içerisinde en yüce

mertebeye sahiptir. Ve bu yüce mertebeyi paylaşan diğer sanat dalı ise resimdir. Kaligrafi ve resmin aynı kökenden geldiğini düşünen Çinliler, resme ayrı bir ilgi göstermiştir.

Eski Çin sanatının başlangıç noktasında portreler vardır. Özellikle imparatorlar tarafından istenilen portreler, soyluluk simgesi olarak Çin sanatında önemli bir yer kaplamaktadır. Bu tür portreler tarihi sürecin içinde anlatılır ve imparatorun portreleri boydan yapılırdı. İkinci olarak, manzara resimlerinin varlığı görülmektedir. Manzara resimleri Song döneminde olgunluğa erişmiş ve resmin içerisinde sanatsal kavramlar aranmıştır. Üçüncü tür resim ise çiçek ve kuş resimleridir. Özellikle bambuların önemli bir yeri olan Çin resminde, en eski tarihli kalıntılarda bile bu tür imgelere rastlanır. Fakat kuş, çiçek, bambu, meyve resimleri Tang döneminde bağımsızlığını kazanmıştır. Hanedanlık döneminde özellikle “Dört Kış Beyefendisi” olarak adlandırılan erik çiçeği, orkide, bambu ve krizantem asil kişiliğin simgesi olarak kullanılmıştır. Dördüncü tür resim konusu ise, cetvel resimleridir. Kaligrafi fırçasıyla ve cetvelle çizilen bu resimler sarayları, kulübeler ve binaları tasvir eder. Bu tür resimler köşk resimleri ve kulübe resimleri olarak da adlandırılmaktadır. Beşinci tür resim olan muhalif resimler, diğer dört türe dâhil olmayan eserlerdir. Yumurta kabukları, kaya çizimleri, renkli fenerler, seramik, porselen gibi alanlarda görülmektedir. “Çin resimlerinin kendine özgü bir tarzı vardır. Odak perspektifini benimseyen gerçekçi Batı resmi (odağı) belirsiz kavalier²¹ perspektifini benimser” (Qiangong, 2018, s. 47).

Çin kültüründe doğanın önemli bir yere sahip olması, aynı zamanda da sanat anlayışını etkilemiştir. Doğanın bir yansıması olan Çin sanatı, temele doluluk ve boşluğu koymuştur. Boşluğa felsefi bir anlam yükleyen Çin sanatı, boşluğu doğanın rüzgârı olarak görmüştür.

Çin kültüründe boşluk kavramı önemli bir yerde durmaktadır. Boşluk kavramı, sanat alanı içerisinde kullanırken aynı zamanda insan yaşamında önemli bir yere oturtulmakta ve her ikisi de felsefi zeminde buluşmaktadır.

²¹ Yüksek bakış noktası diye de adlandırılan bu perspektif, yassı bir zemin üzerinde objeyi üç boyutlu resmetmek, daha doğrusu bir tür eğimli izdüşüm yaratmaktır. (YN) (Qiangong, 2018, s. 47).

Çin kültüründe felsefe hayatın başlangıç noktasıdır. “ Eski zamanlarda, eğer bir adam ne olursa olsun eğitilecekse, onun alacağı ilk eğitim, felsefe hakkında olurdu”(Yu-Lan,2019, s. 3). Bir kişi hayata katılmadan önce mutlaka felsefe alanında bilgi sahibi olmalıydı, okumaya felsefe ile başlayan Çin halkı, hayatının tüm alanına felsefi bakış açısı ile yaklaşmıştır.

“Ama gene de düşününce sistemlerinde merkezi bir eleman olarak Boşluk kavramına yer vermiş olan düşünürler, Taocu okulun üyeleri arasından çıkmıştır. ” (Cheng,2006,s. 55). Boşluk kavramı Taocu öğretinin içerisinde irdelenmiş ve Çin kültüründe ayrı bir yer edinmiştir. Taoculuk okulunda Boşluk kavramının temelini atan Lao-tzu ve Chuang-tzu’dur. Lao-tzu ve Chuang-tzu’nun metinleri incelendiğinde iki kavram ile karşılaşılmaktadır; Bizahi (“noumenal”) ve görüngüsel (“phenomenal”)²² olarak kullanılan bu kavramlar, bizi boşluk kavramına götürmektedir.

Taoculuk varlıkbiliminin temel ilkesi olan Boşluk kavramı; hiçlik, gökyüzü- toprak ikiliğinden önce gelmektedir.

“Terimbilim açısından iki kavram, Boşluk düşüncesini karşılar: wu ve hsü (daha sonra Budistler, üçüncü bir terime öncelik vereceklerdir: k’ung), ilk iki terim, birbirini haklı çıkaran kavramlar olarak, kimi zaman karıştırılır. Bununla beraber bu iki terimin her biri, kendilerinin yol açtığı bir karşıtlığı yansıtırlar. Böylece wu, doğal olarak you (“avoir”) terimini akla getirecektir, bu ise Batı dillerine “sahip olmamak” (“Non-avoir”) ya da “hiç” (“Rien”) olarak çevrilebilir; oysa hsü ve bunun doğal sonucu olarak shih, “Plein”(Doluluk) kavramını karşılar, bu da “Boşluk” olarak aktarılmıştır Batı dillerine. ” (Cheng,2006,s. 58).

Chuang-tzu’nun metinlerinde ise wu evren anlamında kullanılıyordur, evrense boşluk olarak tanımlanıyordu. Boşluk kitabında alıntılanan Huai-nan-tzu kitabının bir bölümünde boşluk hakkında şöyle yazıldığı aktarılmıştır; “ (“Gökyüzünün yasaları” Bölümü). Tao, kendi kökü üzerinde karar kılar. Boşluk’tur kök” (Cheng,2006,s. 58). Bu ve buna benzer açıklamalarda Boşluk direk Tao ile bağlantılıdır ve Tao’da yoldur. Yol burada Kaynak anlamında kullanılırken, Kaynak Boşluk’tur. Boşluk ise Evren, Evren ise Kaynaktır. Burada meselenin özü Tao’yu anlamaktır. La-tzu Tao konusunda şöyle demiştir;

²² Numen- fenomen Çin düşüncesinde aşkınlık-içkinlik olarak kullanılır. Bizatihilik kavramı ise değişmeyen, kök yani origine anlamında kullanılmaktadır.

“(XIV). Görmeksizin baktığımızda, onu, Görünmez olarak isimlendiririz; işitmeden dinlediğimizde ise, Kulak’la duyulmaz o; işte birliği oluşturan ve birbiriyle harmanlanmış olarak karşımıza çıkan üç şey. Üst tarafı aydınlık; altı ise gölgeli değildir. Nesne olmayan şey tanımlanamaz; belli-belirsiz dönüşüne kadar kıvrımlı bir yol izler. Bundan kaynaklanan şey, Biçim ve suret olarak nitelendirilmez. Suret olmayan bir surettir bu.” (Cheng,2006,s. 59).

Chuang-tzu ise Boşluk kavramına Tao ile ulaşamayacağını söyler, ona göre Tao’yu bilen birisi zaten Tao’ya soru sormamalıdır. Eğer Tao’ya soru sorarsanız, Tao’nun size cevap verme yetkisi yoktur. Chuang-tzu’nun buradan hareketle kurduğu bağlam, Tao’ya soru sormayacağınız için, Boşluk; Tao olamaz, Tao da Boşluk olamaz şeklinde açıklama yapmaktadır.

Boşluk felsefi anlamda bütüne ulaşmaya çalışandır, yani bütünün kendisidir. Bütün ise evrendir. Resimsel olarak kullanılan Boşluk ise Gerçeğin temsilidir. Çin resminde kullanılan gerçek anlamıyla Boşluk, manzara resimlerinde karşımıza çıkmaktadır. Genel olarak kullanılan imgeler olarak; dağ, su, bulut üçlüsü vardır, bu üç imgeyi yorumlamak, Boşluk kavramını anlamak için önemli simgesel imajlardır. Çin manzara resimlerinde kullanılan dağ bir kenara yerleştirilmiş şekilde karşımıza çıkar, dağın hemen altında su vardır ve yukarısı gökyüzüdür. Gökyüzünün içerisine bulut imgesi yerleştirilmiştir. Buradaki üçlü figür Boşluğun kendisidir. Su buharlaşarak bulut olmakta, buluttan buhar damlayarak dağa karışmakta ve dağdan akan sular büyük bir su kütesini oluşturmaktadır. Buradaki anlam boşluğun kendisidir ve gerçek anlamda bırakılan boş alanın da felsefi zeminde bulunduğu imgeler olarak, su, bulut, dağ üçlüsü artık Boşluk’tur. Yani geleneksel Çin resimleri değerlendirildiğinde, resmin iki tür analizi yapılmaktadır. Birinci analiz konu olarak ne seçilmiş, ikincil olarak bu konu hangi simgelerle ifade edilmiştir. İfade edilen simgeler hangi yan anlamlara çıkmaktadır. Boşluk’un kendisi gibi, Çin resim sanatının içerisinde de döngüsel bir anlam arayışı vardır. Esin olarak karşımıza çıkan bu anlamlar, insanın hayattaki varlık alanının önemli olmasından kaynaklıdır. Hiçbir resim sadece bir resim değildir bu coğrafyada.

Boşluk’un kendisinde ve Çin resim sanatını değerlendirirken kurulan döngüsel anlam, Çin felsefesinde önemli bir simgeye de işaret etmektedir. Bu yin-yang’ dır.

“Konumuz gereği, Lao-tze’nin XLII. Bölümünden ünlü bir pasaja gönderme yapmak yeterli olacaktır. Bu pasaj, buraya kadar

anlattıklarımızla ilgili belli başlı kavramları içermektedir: Boşluk, Temel Esin, Dirimsel Esinler, Yin-Yang, Onbin Varlık vb.:

Tao'nun kaynağında, onun sözünü ettiği.

Tek varlık kavramı vardır.

Tek varlık kavramı, İki Varlık kavramını

Oluşturur aynı zamanda

İki Varlık, Üç Varlık'ı yaratır

Üç Varlık, Onbin Varlık'ı üretir

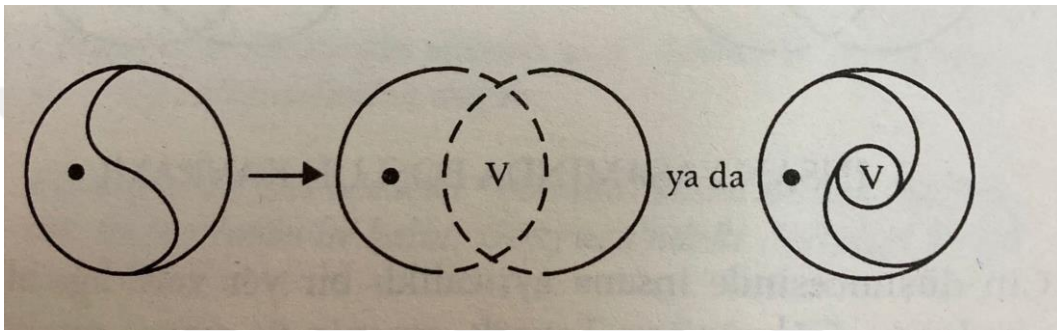
Onbin Varlık, Yin'e dayanır

Ve onların tümü Yang'ı kucaklar

Uyum, Orta Boşluk esiniyle başlar. ” (Cheng,2006,s. 63).

Bu metinle birlikte Taoculuk içerisinde Boşluk'u kavramak daha anlamlı hale gelmektedir. Tao'nun kaynağı orta boşluk esininden doğru kurulan tek varlık kavramıdır. Tek varlık ise Boşluk'un kendisidir. Temel esin ise ying-yang'ın oluşturduğu iki esin olan, iki varlıktır. Yin yumuşak bir alandayken, yang çok sert bir zeminde varlık alanı oluşturmaktadır ve bu iki güçle dirimsel esin, varlık oluşmaktadır. Dirimsel esinden Onbin Varlık hayat bulmuş, fakat bu iki varlık ve onbin varlık içerisinde üç varlık yer almaktadır. Bu üç varlık ying-yang'ın kendisidir. Görsel 71'de tai-chi şablonu verilmiştir. Bu şablon ying-yang'ı anlamak için bize referans olacaktır. Şablonda yer alan ilk şema, başta iki şeklin; bir olduğunu bize göstermektedir. Bu simgeyi en yalın hale getirdiğimizde ortada “V” ortak alanının olduğu görülmektedir ve şimdi üçte; bir yaratılmaktadır. Bu yalın hali daha büyük bir daire olarak düşünürsek diğer spiral yapıya baktığımız görülmektedir. Bu spiral yapının orta noktasında duran daire Boşluk'un kendisidir. İki yarım şeklin ortasında duran Boşluk, artık bu simgeyi üç varlık alanına dönüştürmektedir. Bu üç varlık en genel anlamıyla biri oluşturmaktadır. Yani asıl söylenmek istenen şudur; ortada duran Boşluk; esin kaynağının kendisidir ve esin kaynağı bizzat gücün kendisidir. Güç ise “bir” varlıktır, fakat üç olmadan bir olamayacağı da aşîkardır. Sembolün detaylı analizinden sonra şu çıkarım yapılabilmektedir; yin-yang ancak Boşluk ile olabilir. Eğer Boşluk'un kendisi olmazsa, yin ve yang cansız kalacaktır. Burada Boşluk varlığın kendisi olurken, yin ve yang olmadan Boşluk'ta olmamaktadır. Bu anlamıyla yin-yang dolu'yu temsil etmektedir. Ve sonuç olarak dolu da Boşluk'un kendisidir. Bu da demektir ki Boşluk ve Doluluk kendi içerisinde devingen bir yapıya sahiptir ve kendi aralarında gidip

gelirler. Dolu ve Boş'un bu devinimi yin-yang iken, yin ve yang; Onbin Varlık'tan kaynaklanmaktadır. Ve o kaynak noktasında insan vardır. Çünkü Çin felsefesinde insan, esinleri olan en yüce varlıktan birisidir. Ve bu kavram insan bedeni ile resim arasında da bu şekildedir. İnsan bedeninde ise shen²³ ve ching²⁴ vardır. Ying-yang'da olduğu gibi, insan bedeni et ve kanın yanısıra tin ve esinde taşımaktadır içinde. Aynı şekilde doğada kendi içerisinde yeryüzü ve gökyüzünün yanısıra boşluğu içinde taşımaktadır. Nasıl ki su bulut oluyor, bulut suya dönüşüp dağa karışarak geri su oluyorsa, bu döngünün varlık alanı su ve dağ arasında olan büyük boşluktur. Eğer o boşluk olmasaydı, bulut da olmazdı.



Görsel 71. Ying-Yang, Üç Varlık, Merkezi Boşluk, (Cheng,2006,s. 65).

Çin felsefesinde boşluk her yerdedir. Boşluk zamanın kendisidir ve zaman spiral bir yapıyla döngüsellik devam etmektedir. Döngü devamlılığı gösterir fakat birbiri ile aynı değildir. Tarih sürekli birbiri ardına devam eder, fakat hiçbir süreç bir öncekinin aynısı değildir. Aynılık boşluk tarafından parçalanır ve her biri döngünün içerisinde farklıdır. Temel olarak boşluk felsefesi yaşamın her alanında gizliyen, boşluk kavramını resim alanında somut olarak görmekteyiz. Özellikle boşlukların resmin ana temelini oluşturduğu bölgede, Çin felsefesinin etkileri görülmektedir. Bir başka deyişle, resim felsefenin kendisiyken, felsefe de resmin kendisidir.

Zheng Xie'nin Bambu ve Şiir (Görsel 72) çalışmasına bakıldığında ilk görülen bambudur, devamında ise şiirin kendisi vardır. Arkasında bıraktığı büyük boşluk ise tabiatın kendisiyken, bambu ve şiir ritmik şekilde boşlukta dağılmaktadır. Özellikle Qing döneminin kaosu içerisinde yer alan Xie, yoksullara barınak yaptığı için

²³ Shen : Espri anlamındadır.

²⁴ Ching: Öz ya da Kalp ve Karın anlamındadır.

eleştirilince memuriyetten istifa ederek, hayatına ressam şair olarak devam etmiştir. Sanatçının hayatla ilgili tek derdi yaşamın kendisini duyumsamaktır.



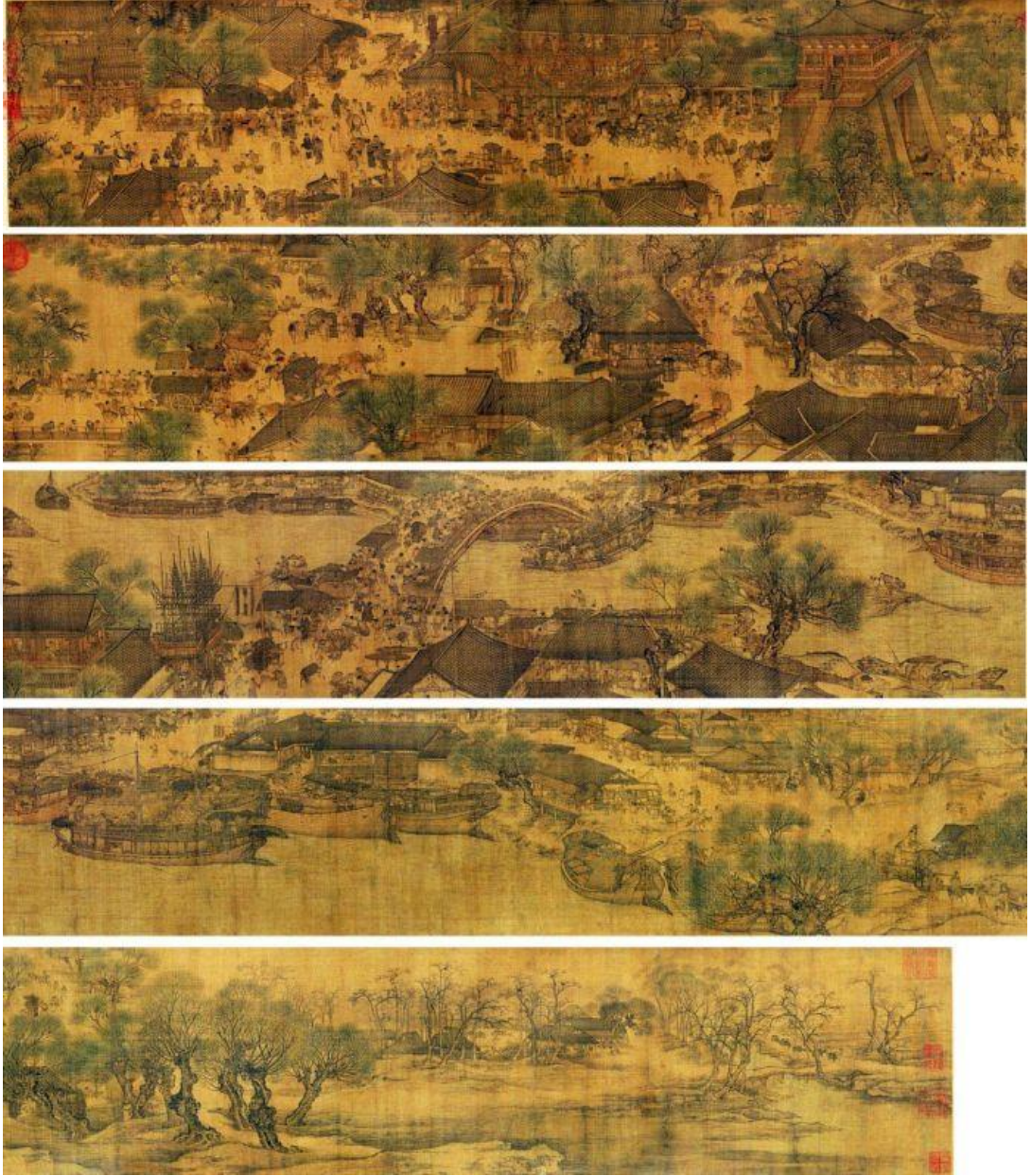
Görsel 72. Zheng Xie, Bambu ve Şiir/ Bamboo and Poem, 1644–1911, Kâğıt üzerine mürekkep, 140 x 39,4 cm.

Zhang Zeudan, shan sui²⁵ tekniği ile öne çıkan, geleneksel Çin resminin temsilcilerinden birisidir. Song Hanedanı döneminde yaşayan sanatçı, manzara resimleri ile tanınmaktadır. Konu olarak manzarayı merkeze yerleştiren sanatçı, manzara içerisinde dolu ve boş alanların birlikteliği ile kurduğu eserlerinde, derin

²⁵ Shan shui resmi ilk olarak 5. yüzyılda, Liu Song hanedanlığında gelişmeye başladı. Daha sonra, büyük ölçekli manzara resimleri yapan, çoğu zaten ünlü olan Zhang Zeduan gibi bir grup manzara ressamı tarafından karakterize edildi. Bu manzara resimleri genellikle dağları merkez alır. Dağlar, Çin'de uzun zamandan beri kutsal yerler olarak görülmüş, ölümsüzlerin evleri olarak görülen ve dolayısıyla cennete yakın olan yerlerdir. Doğaya veya natüralizmin mistik çağrışımlarına olan felsefi ilgi de manzara resminin yükselişine katkıda bulunmuş olabilir. Shan shui sanatı Çin resminin diğer birçok stili gibi, Taoizm/Taoizm imgelerine ve motiflerine güçlü bir gönderme vardır, Taoizm sembolizmleri "Çin manzara resmini" güçlü bir şekilde etkilemiştir. Bazı yazarlar, Taoist'in kozmosun genişliğinde insan varlığının ne kadar küçük olduğunu vurguladığını veya Neo - Konfüçyüsçü ilginin tüm fenomenlerin altında yatan kalıplara veya ilkelere olan ilgisinin, doğal ve sosyal şanın oldukça yapılaşmış doğasına yol açtığını öne sürmüşlerdir. (https://en.wikipedia.org/wiki/Shan_shui)

felsefi analizlerle karşılaşılmaktadır. Görsel 73' e bakıldığında sanatçının üslubu ve geleneksel Çin resminin sırlarına erişebilmek mümkündür. Resmin başladığı ilk sütun incelendiğinde, bir meydan görünmektedir. Meydan insanların kalabalığı altında ezilirken, birkaç tane mimari yapı ve tek tek yeşillikler gözükmektedir. Gözümüzün algıladığı ilk şey yoğun bir alanın resmedildiği izlenimdir. İkinci sütuna geçildiğinde ise nispeten insan kalabalığı dağılmış ve evlerle yeşilliklerin dengesi sokak aralarında bırakılan boşluklar ile tamamlanmıştır. Resmin sol köşesine baktığımızda engin bir denizin ucu gözükmektedir. Ucundan gösterilen su birikintisi boşluğun temsilcisi olarak orada yer almaktadır. Üçüncü sütuna geçildiğinde ise iki kara parçasını birbirine bağlayan bir köprü resmedilmiştir. İki kara parçası, köprü ve ortada yer alan su imgesi ile dolu ve boş alanlar bir denge içerisinde. Dördüncü sütuna bakıldığında ise bir kıyı şeridi ve kıyıya yaklaşan gemiler görülmektedir, meydanın kalabalığından uzak, kıyı şeridinde daha az mimari yapı ve ağaçların hemen devamında yer alan büyük boşluk dikkatleri üstüne toplamaktadır. Beşinci sütun ise ağaçların kalabalıklığını yarıp çarşaf gibi serili olan suyla karşılaşılmaktadır. Suyun gerisinde küçük adacıklar üzerine oturtulmuş ağaçlar cılız bir biçimde çizilerek resmin kendi içerisinde dinamiğini güçlendirmiş ve Çin resminin temeline oturduğu tek yönlü perspektife katkı sağlamıştır. Geriye doğru flulaşan adacıklar ve ağaçlar, suyun içerisine karışarak sol tarafta büyük boşluğu yaratmıştır. Son sütunun sol tarafı doluyken, sağ taraf ise boşluğun kendisi olmuştur. Resmin bütününe bakıldığında ise bu resmin bir bütün olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle Çin resminin kökenlerine bakıldığında her resmin teknik ve felsefi boyutu ile analiz edilmesi gerçeği karşımıza çıkmaktadır. İnsan kalabalığından ve yoğun bir yaşam ortasında sıkışmış olan doluluk, yavaş yavaş insan yaşantısının dışına çıkarak doğaya yani boşluğa kavuşmaktadır.

Zeduan'ın manzara resimlerine bakıldığında ise hep bu ikilik yer almaktadır. İnsan ve doğa ilişkisi içerisinde gerçek arayışı.



Görsel 73. Zhang Zeduan, Qingming Festivali Sırasında Nehir Boyunca/ Along the River During the Qingming Festival, 1085–1145, İpek üzerine mürekkep ve renk, 25,5 cm × 525 cm.

Qing Dönemi Altı Üstadından birisi olan Shouping, hattat ressam olarak tanınmaktadır. Altı Üstat içerisinde yer alan tek çiçek ressamı Shouping'tir. Grubun geriye kalan üyeleri ise manzara resminin temsilcileri arasında yer alan Wu Li ve Dört Wang'dır.

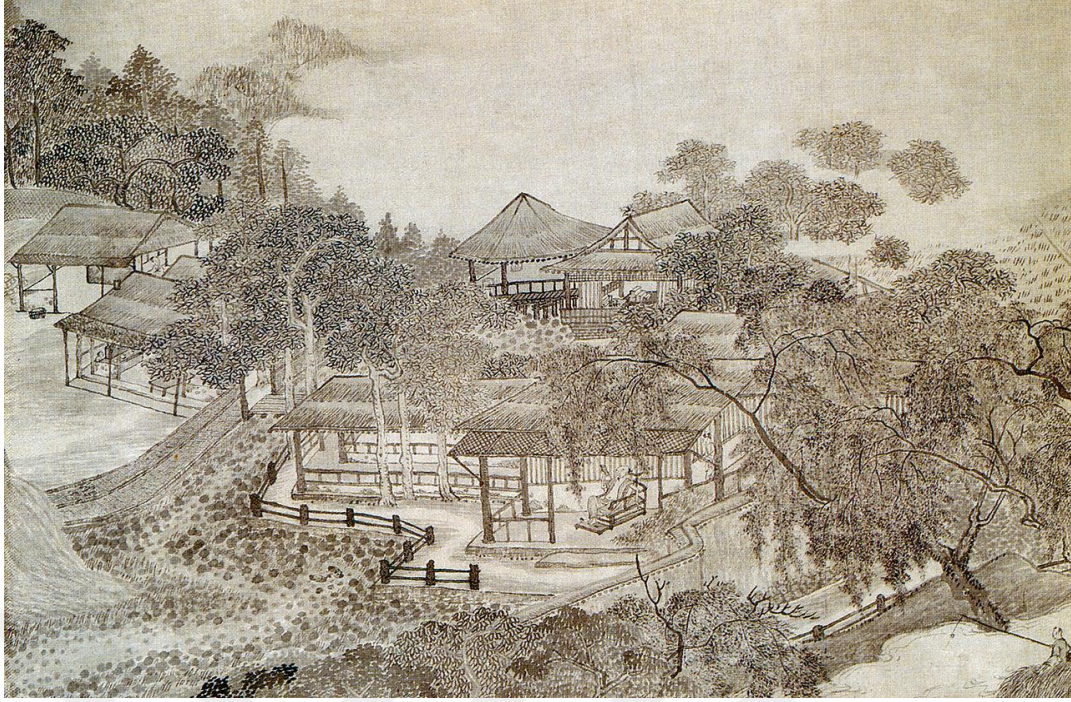
Shouping, Ch'ang-chou Resim Okulu'nun kurucusudur. Bu okul Japonya ile etkileşimlerin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Mürekkep kullanımı ve fırça darbelerinin Japonya ile ortaklıklar gösterdiği resimlerde, denizler aşırı etkileşimin bir

örneğidir. Bu etkileşim aynı zamanda Japon Budist Manastırlarının koleksiyonları incelendiğinde de görülmektedir. Özellikle Shouping ile birlikte tekrardan gün yüzüne çıkan çiçek ressamlığı, kurulan okul ile birlikte kıtalararası seyahat etmiştir.



Görsel 74. Yun Shouping, Şakayık, 17. yüzyıl, Kâğıt üzerinde albüm yaprağı, mürekkep ve renkler 28,5 x 43,1 cm, Ulusal Saray Müzesi, Taipei, Çin.

Mançu Qing Hanedanı döneminde yaşayan Wu Li, Çin'in iç karışıklığı döneminde yaşadığı değişimden etkilenmiştir. Önceleri çok fazla Konfüçyüsçülük ve Budizm inancı ile hareket eden sanatçılar artık Batı'dan gelen fikirleri merak etmeye başlamıştır. Li Batı'dan gelen fikirlerden etkilenerek Katolik olmuş ve vaftiz edilmiştir. Bu köklü değişim sanatçının eserlerine de yansımış ve yalın olarak yaptığı resimler Doğu'ya ile Batı düşüncesi arasında ortaya çıkan ilk eserlerden birisi olmuştur. Bu anlamıyla Görsel 75 incelendiğinde, geleneksel Çin resim sanatı öğretilerinin içerisine yeni bakış açılarının koyulduğu görülmektedir. Geleneksel Çin resminde olduğu gibi dolu ve boş alanla oluşturulan kompozisyon, ön ve arka ilişkisi bağlamında yeni bir yorumla ortaya koyulmuştur. Fırça darbelerinin daha net koyulduğu bu çalışma, gelecekte var olan Çin resim sanatının da öncülü konumundadır.



Görse 75. Wu Li, Sazdan evlerin gölgesinde yaz tatili, Kâğıt üzerine kaydırma boyama, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, Amerika Birleşik Devletleri.

2. 1. 3. Dört Wang

Çin geleneksel resminde Altı Büyük Üstad'dan dördü, Dört Wang olarak bilinmektedir.

“Dört Wang, geç Ming ve erken Qing dönemlerindeki dört Çinli manzara ressamına atıfta bulunur. Bunlar Wang Shimin (王時敏, 1592-1680), Wang Jian (王鑑, 1598-1677), Wang Hui (王翬, 1632-1717) ve Wang Yuanqi'dir (王原祁, 1642-1715). O zamanlar resmin “ortodoks okulu” olarak adlandırıldı.”

<http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-four-wangs.php>

Manzara resminde yani Shan Sui tekniğinde ustalaşmış bu dört isim çalışmalarında içsel bakışın yorumunu resmetmiştir. Özellikle kompozisyonda kullanılan fırça darbeleri, dolu ve boşluğun kullanımı ve renk kullanımı anlamıyla Japon sanatından etkilendiği de tespit edilmektedir. Wang Yuanqi'nin çalışmasına bakıldığında manzaranın var olduğu alan renk tonları ve çizgi değerleri ile oluşturulmuş ve arka plan sonsuz bir boşlukla tamamlanmıştır. Çin resminin temellerinde olan dolu ve boş kavramlarına yeni bir soluk getiren sanatçı, döneminin siyasi değişim rüzgârından

nasıplenerek hem bir Ortodoks hem de Çin resmine, soyut manzara ve renk geçişleriyle farklı bir bakış açısı kazandırmıştır.



Görsel 76. Wang Yuanqi, Çin; Albüm yaprağı olarak monte edilen katlanır fan; resimler, 18. yüzyıl veya sonrası, 16,5 x 49,5, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, Amerika Birleşik Devletleri.

Dört Wang’tan ikincisi olan Shimin, Shan Sui tekniğini kavramak için muazzam bir isim olmuştur.

“Jiangsu eyaletinde doğan Wang, sanatsal ve bilimsel bir ortamda büyüdü. Büyükbabası Ming hanedanının son döneminde başbakandı ve babası, Tung Ch'i-ch'ang ile çalışmış olan mahkeme için bir Hanlin Akademisi editörüydü. Wang, genç yaşta resim ve kaligrafi öğrendikten sonra bir devlet memuru olarak çalıştı. Ancak, 1630'da Nanking'e yaptığı bir gezide yorgunluktan hastalandı.”

(https://en.wikipedia.org/wiki/Wang_Shimin).

Yurduna geri dönen Wang Shimin hayatının geri kalanını resme adanmıştır. Sanatçının çalışmaları incelendiğinde manzara resminin ötesinde bir ruhsal arayış vardır. Genellikle Shan Sui tekniği manzara resmi olarak değerlendiren araştırmacıların yanı sıra, Çin’de bu teknik felsefi bir zemine oturtulmaktadır. Manzaradan çok, manzaranın insanda bıraktığı etki, duygu ve düşüncelere odaklanan bu teknik, insana dair olanı anlama çabasından başka bir şey değildir. Başka bir deyişle Shan Sui tekniği, insanın baktığı yerde gördüğüne dair oluşturulmuş felsefenin, kendisi konumundadır.

Shan Sui tekniği Ch'eng Hsi'ye göre:

“Shan shui resmi, resmin ne olduğuna dair yaygın tanımlamaya aykırı bir resim türüdür. Shan shui boyama, renk, ışık ve gölge ile kişisel fırça çalışmalarını reddeder. Shan shui resmi, izleyicinin gözü için açık bir

pencere değil, izleyicinin zihni için bir nesnedir. Shan shui resmi daha çok bir felsefe aracı gibidir. ”

(https://en.wikipedia.org/wiki/Shan_shui)

Bu anlamıyla Görsel 77'ye bakıldığında ilk başta geleneksel Çin resminin teknik öğretileri dışında oluşturulmuş bir kompozisyon dikkat çekmektedir. Resmin geneline hâkim olan sepya ton, bazı bölgelerde koyulukları ile birlikte dolu ve boş alanları yaratmaktadır. Kompozisyonun genelinde manadan başka bir anlamı olmayan fırça darbeleri ve vurulan tuşlar sadece izleyiciye hizmet etmektedir. Kayalıkların içerisinde büyümüş olan ağaçlar ve sıcaktan kavrulmuş bir günün izleği olan bu çalışma, insanın iç dehlizlerinde yolculuğa çıkmaktadır. Bu yolculuğu sağ üst köşede yer alan şiir perÇinleyerek, insan doğasının derinlerine inmektedir.

İzleyicinin iç dünyasına ayna olan bu resim, Shan Sui tekniğinde kullanılan kompozisyon dengesini de açıkça gözler önüne sermektedir. Shan Sui tekniğinde üç büyük unsur söz konusudur. Bu unsurun birincisi yolların daima kıvrımlı olması ve geriye doğru akışı sağlamasıdır. İkinci unsur ise; yolun bitip izleyiciyi karşılayan kapı görevi gören bir eşik çizmektedir. Bu eşik genellikle dağ ile tasvir edilmektedir. Dağ gelen yolcuyla karşılaşmakta ve onu içine doğru çekmektedir. Üçüncü unsur ise tüm çizgilerin ortak noktada birleştiği kalp alanıdır. Kalp resmin odak noktasıdır ve tüm gözler o odak noktada birleşmektedir.

Bu anlamıyla Shimin'in eseri tekrar incelendiğinde sol alt köşede yer alan kayalıkların ve kuru dalların hemen yanında başlayan keçi yolu gözükmektedir. Keçi yolu geriye doğru kıvrılırken dağ ile karşılaşmakta ve dağ ile yolun birleştiği yerde çizgiler akmaktadır. Dağ kıvrımlarından ağaçların yerleştirildiği alanlara kadar tek bir noktaya hizmet eden çizgiler, kalbin kendisini oluşturmaktadır.

“ Shan shui, doğal dünyanın çeşitli bölümlerini temsil eden beş element ile Çin element teorisine uygun olarak boyanmış ve tasarlanmıştır ve bu nedenle, resmin 'yönlerinde' kullanılması gereken, hangisinin baskın olması gerektiği konusunda renklendirmeler için özel yönlere sahiptir.

Yön	Eleman	Renk
Doğu	Odun	Yeşil

Güneş ışığı	Ateş	Kırmızı
KD / GB	Toprak	Tan veya Sarı
Batı / KB	Metal	beyaz veya altın
Kuzey	Su	Mavi veya Siyah

Elementler arasındaki pozitif etkileşimler şunlardır:

Ahşap Ateş üretir

Ateş Toprak üretir

Toprak Metal üretir

Metal Su üretir

Su, Ahşabı üretir.

Olumlu tepki veren unsurlar birlikte kullanılmalıdır. Örneğin Su, hem Metal hem de Ahşabı tamamlar; bu nedenle, bir ressam mavi ve yeşili veya mavi ve beyazı birleştirirdi. Toprak ve Ateş arasında pozitif bir etkileşim vardır, bu nedenle bir ressam Sarı ve Kırmızıyı karıştırırdı.

Elementler arasındaki olumsuz etkileşimler şunlardır:

Ahşap Toprak'ı kökünden söker

Toprak blokları Su'yu yok eder

Su, Ateşi söndürür

Ateş metali eritir

Metal Ahşap keser

Negatif etkileşime giren unsurlar asla birlikte kullanılmamalıdır. Örneğin, Ateş, Su veya Metal ile pozitif etkileşime girmeyecektir, bu nedenle bir ressam kırmızı ve maviyi veya kırmızı ve beyazı karıştırmayı seçmeyecektir.”

(https://en.wikipedia.org/wiki/Shan_shui).

Bu anlamıyla üçüncü kez sanatçının resmi değerlendirildiğinde seçilen renklerin pozitif bir akış içerisinde olduğu tespit edilmektedir.



Görsel 77. Wang Shimin-Wang Wei'nin Nehirler ve Dağlar Üzerindeki Karından Sonra, 1668, Asılı kaydırma, kağıt üzerinde renk, 133 x 60 cm.

Savaşan Devletler Döneminin dört büyük komutanından birisi olan Wang Jian aynı zamanda Dört Wang'ın üçüncüsüdür. Shan Sui tekniğinde yeni bir fırça vuruşu deneyen sanatçı, kontur çizgisini yok ederek yağmur damlası dokusunu (Görsel 78) oluşturmuştur. Manzaralarını yağmur vuruşu ile birlikte oluşturan sanatçı, temelde yer alan insan doğasının içsel yolculuğuna odaklanarak çalışmalarını yapmıştır. Aynı

zamanda döneminin en başarılı generali olarak Jian, Japonya’da çıkan bir anime serisinin de kahramanlarından birisi olmuştur. Yasuhisa Hara tarafından hazırlanan “Kingdom” manga serisinde, Çin’de yaşanan Savaşan Devletler Dönemi aktarılmış ve bu büyük generale yer verilmiştir. Devamında ise;

“Studio Pierrot tarafından hazırlanan anime serisi uyarlanması Haziran 2012 tarihinde yayınlanmaya başlandı. İlk sezonu Haziran 2012-Şubat 2013 tarihleri arasında yayınlanırken ikinci sezonu Haziran 2013-Mart 2014 tarihleri arasında yayınlandı. Studio Signpost ve Pierrot tarafından hazırlanan üçüncü sezonu ise Nisan 2020 tarihinde gösterime girdi. 2019 yılında bir canlı çekim filmi uyarlaması sinemalarda gösterime girdi.”

([https://tr.wikipedia.org/wiki/Kingdom_\(manga\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Kingdom_(manga))).



Görsel 78. Wang Jian, Fan Kuan Tarzında Derele ve Köşlele Dağ Manzarası.

Dört Wang'dan sonuncusu olan Wang Hui, tam bir geleneksel Çin ressamı olmuştur. Bunun nedeni ise geçmişteki ustaların resimlerini kopyalamanın dışında yeni bir çalışma üretmemesinden kaynaklanmaktadır. “ (...). Ona Çin resimlerini kopyalama geleneğinde çalışmayı öğreten iki çağdaş usta, Zhang Ke ve Wang Shimin tarafından öğretili. ” ([https://stringfi_xer.com/tr/Wang_Hui_\(Qing_Dynasty\)](https://stringfi_xer.com/tr/Wang_Hui_(Qing_Dynasty))). Ustalarının izinden giden Hui, geçmişin önemli taşıyıcılarından birisi olmuştur. Bu anlamıyla, sanatçının geçmişten günümüze Çin geleneksel resim kopyalama alanına katkısı olmakla birlikte, sanatçının eserleri çok fazla tepki ile karşılaşmıştır. Bu anlamıyla sanatçının eserleri sanat eleştirmenlerince tartışmalı konumdadır. Fakat Çin resminin ilerleyişini anlamak için Wang Hui'yi kendi öznelinde bilmek, Çin resim sanatının temellerini anlamak adına önem arz etmektedir.



Görsel 79. Wang Hui, Balıkçı Kulübeleri ve Sonbaharda Açık Gökyüzü, 1680, Kâğıt üzerine mürekkep ve renk, 61,5 x 51,4 cm, Honolulu Sanat Müzesi, Hawaii, Amerika Birleşik Devletleri.

Çin resim zanaatı ve sanatı incelendiğinde Batı'dan farklı bir yaklaşım ile karşılaşmıştır. Batı'da keskin bir ayırım ile ayrılan zanaat ve sanat, Çin kültürü içerisinde daha yumuşak bir alanda tanımlanmıştır. Çin kültüründe zanaatın ve sanatın ayrıştığı iki nokta vardır. Birincisi zanaatın, insanın kullanım alanına yönelik en etkin biçimde yapılan yarar amaçlı ve insana hoş duygular da hissettiren nesneler olarak tanımlanırken, sanat temele doğayı almalı ve ikincil olarak da Çin sanatı temelinde felsefeyi barındırmalıdır. Teknik anlamıyla ikisinin de ustalıkla çalışılması gereken alanlar olarak tanımlanmakta ve disiplin en üst düzeyde tutulmaktadır. Buradan anlaşılacağı üzere, Çin'de Batı'dan farklı bir estetik anlayışının benimsendiği tespit edilmektedir.

Çin'in farklı bir estetik ve perspektif anlayışının olması ise, Batı dünyası ile farklı malzemeler kullanmasından ve farklı kültürlerden gelmesinden kaynaklıdır. Özellikle felsefeyi hayatın merkezine koyan Çin kültürü, yaşamın her aralığında mutlaka bir anlam yaratmaktadır. Çin'de yapılan bir sanat eseri bu anlamıyla birçok yan anlamlar taşımakta ve diğer sanat anlayışlarından bağımsız bir yerde kendi bağımsızlığını ilan etmektedir.

Çin sanatının kendini kurduğu yer incelendiğinde, kültürel farklılıkların estetik farklılıklar yarattığı açıkça gözlemlenmektedir. Batı sanatının pragmatik bir zeminde yükseldiği, ki burada sanatın dini öğretileri yaymak amacı ile kliselere hizmet ettiği dönemler, daha sonrasında burjuva sınıfının tekelinde bulunan sanat alanları, devamında ise sanat ve para piyasası ortaklığına vurgu yapılmaktadır.

“Pragmatik ve maddeci kuramlar zaman zaman Batı sanat anlayışına egemen olmuşlarsa da, temelde sanatın hakikat ile ilişkili olduğu savı onu bütün çıkarıcı ilişkilerden arındırmış ve bu anlamda, Batı sanat anlayışı bütün diğer kültürlerden üstün tutulmuştur. Bu anlayış, Aydınlanma ile geliştirilen sanat kuramlarıyla birlikte büsbütün güçlenerek, modern sanatın evrensel olduğu iddia edilen kuramsal temelini oluşturmuştur. ”
(Erzen, 2016, s. 74).

Erzen'in de bahsettiği gibi, Batı'nın kuramları ile Batı sanatı tüm dünyaya hâkim olmuş ve dünyanın geri kalanı yoruma açık bırakılmıştır. Bundan kaynaklı Doğu'yu ve Çin sanatını anlamak için, Doğu'ya kültürlerinin de estetik anlayışı irdelenmelidir.

Batı kültüründen farklı olarak Doğu'da Parataktik/Sintaktik (kültürün sözel olarak aktarımı) kültür hâkimdir. Özellikle Çin özneline bakıldığında, kaligrafinin sanatın en yücesi olması daha anlaşılır bir zeminde anlam bulmaktadır. Çin tarihinin

incelendiği ilk bölümde söylenceler halinde anlatılan hanedanlıklar dönemi vardır, burada ise parataktik kültür içerisinde gelişen bir estetik anlayışının tohumları filizlenmektedir. İnsanın kendisini önce dil aracılığı ile aktarıldığı Çin’de, dilin semboller aracılığı ile ifadesi sanatların en yücesini kaligrafiyi oluşturmuştur.

Kaligrafinin ve Çin estetiğinin en temelinde yer alan, asya kültürünü geçmişten günümüze kadar etkisi altında tutan, Çin edebiyatının en önemli ve en eski edebi örneği olan “I Ching” (Değişimler Kitabı) vardır. Semboller aracılığı ile şiir dilinde yazılan I Ching, aynı zamanda Çin dilinin de temellerini oluşturmaktadır. Çin kelimelerinin yer aldığı eser, gökyüzüne bakılarak oluşturulmuş kehanetler kitabı olarak bilinmektedir. Kitabın içeriği incelendiğinde, en eski düşünsel eser olarak karşımıza çıkmakta ve bu anlamı ile Çin sanatının başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Çin resim sanatının da kaligrafi kökeninden gelmesi, resimde salt soyutlamanın bir anlam ifade etmediğini, aynı zamanda doğayı referans alarak öyküsünün olması gerektiği düşüncesi vardır. Öykü ise tarihi arşiv görevi görmektedir.

7. yüzyıla gelindiğinde ise, Çin resim sanatının dönüm noktalarından birisi yaşanmıştır. Qing hanedanlığı tarafından Çin resmi hakkında derlenen “Hardal Tohumu Bahçesi Resim Elkitabı (Jieziyuan Huapu).” basılmıştır. Çin resminin konusunu anlatan, doğayı ve insanı çizmeyi öğreten bu kitap, sanatçılara yol göstermektedir. Çin sanatının estetik temelini oluşturan kitap, günümüzde tespit edilen en eski estetik ve sanat kitabı olarak bilinmektedir. Doğu’da yazılan sanat kitabı ile Batı’da yazılan ilk sanat kitabı arasında 700 yıllık bir fark vardır. “Hardal Tohumu Bahçesi Resim Elkitabı (Jieziyuan Huapu).” içeriğine sahip kitaplar, Batı’da ancak Rönesans döneminde karşılaşılmalıdır.

Yukarıdaki eser incelemeleri ve bilgilere göre şu sonuç çıkmaktadır. Çin kendi kültür klükleri ile birlikte, Batı’dan bağımsız bir estetik anlayış geliştirmiş ve sanatını bunun üzerine kurmuştur. Değerlendirmeler neticesinde, Çin’de sanatın insan yaşamının doğal bir parçası olduğu gerçeği ile karşılaşmıştır.

2. 1. 4. II. Dünya Savaşı ve Japon Emperyalizmi'nin Çin Sanatına Etkisi

Avrupa merkezli dünya savaşlarının birincisinde Japonya ve Çin kendi iç dinamiğinde kalmış ve savaşa dâhil olmamıştır. Bundan kaynaklı direkt olarak II. Dünya Savaşı ve sonrasında yaşananlara atlamak, Çin resim sanatının ilerleyişini anlamak için önemlidir. Elbette I. Dünya Savaşı sırasında değişen dünyanın etkileri yadsınamayacak gerçeklikken, yenedünya düzenini kuran II. Dünya Savaşı tüm kara parçaları için evrimin en büyük halkası konumundadır. Bundan kaynaklı Çin resim sanatında dönüşümü algılamak için, önce II. Dünya Savaşı'na daha sonra Japon halkının adımlarına bakmak önemlidir.

Uzak Doğu'ya Asya ülkelerine bakıldığında, I. Dünya Savaşı Avrupa'nın iç kaosunu oluşturmakta ve ABD dâhil olmak üzere Japonya ve Çin'i etkilememektedir. Avrupa savaşımın tarihine büyük parantezler açarken, Japonya ekonomik olarak büyümekte ve sıcak sularda ticaret hattını genişletmeye çalışmaktadır. Çin ise imparatorluğun parçalanmasının ardından kurulan geçici yönetim olan Çin Cumhuriyeti yönetimi altındadır. Çin Cumhuriyeti dönemi kendi iç dinamiklerini oluşturmakta ve Japon emperyalizminin altında ezilmektedir.

Bu süreçte Çin sanatı da bir kaos halindedir. Özellikle istikrarsız bir han yönetimi altında olan Çin, daha sonrasında milliyetçiler tarafından kurulan Çin Cumhuriyeti adı altında Japonya'nın hegemonyasını kabul etmiştir. Bu hegemonya Chinese Piling Paintings yani Çin Kazık Resimleri incelenerek somut bir zeminde incelenmektedir. Qing Hanedanlığının Altı Büyük Üstadı'ndan birisi olan Yun Shouping kurduğu Ch'ang-chou Resim Okulu'nda Çin Kazık Resimleri örnekleri vardır. "Bu resim okulundaki bir resim tarzı, renkli veya tek renkli mürekkebin kendisinde yıkamalar için mürekkepte net ana hatlardan kaçınan mogu²⁶ (沒骨) veya "kemiksiz" stildi. " (https://www.wikiwand.com/en/Chinese_Piling_paintings). Mürekkep ve renk yıkamalarıyla birlikte oluşturulan bu stil, genellikle çiçek, hayvan ve bitki resimlerinde kullanılmaktadır. Çin sanatının Japon sanatından etkilendiğine en doğru örnek Yun Shouping'in eserleridir (Görsel 74). Yöntem olarak çizgilerin yok olduğu ve eskiz çizimlerinin gözükmediği bir tür olan çalışmalar, üç boyama türünde

²⁶ Mogu (Çince :沒骨) geleneksel Çin resminde bir resim becerisi veya tekniğidir. Kelimenin tam anlamıyla "kemiksiz" anlamına gelir. Mogu tarzındaki resimlerde formlar, ana hatlardan ziyade mürekkep ve renk yıkamalarıyla yapılır. <https://www.wikiwand.com/en/Mogu>

oluşturulmaktadır. “Temel olarak üç Mogu boyama yöntemi vardır: bulaştırarak boyama (渲染; Xuàn-Rǎn), noktalararak boyama (点染; Diǎn-Rǎn). ve sadece renkleri doldurarak boyama (填染; Tián-Rǎn). ” (<https://www.wikiwand.com/en/Mogu>). Çin resminin temele oturduğu tekniği dönüştüren Mogu boyama yöntemi, artık Çin resminde yeni bir sayfa açmıştır.

2. 1. 5. Çin Cumhuriyeti

1912’de devrilen Çin İmparatorluğunun yerine, milliyetçiler tarafından ilan edilen ama resmi geçerliliğinin hala tartışmalı olduğu 1912-1949 Çin Cumhuriyeti dönemi yaşanmıştır. Bu dönemde Japon işgallerinin olduğu ve siyasi iktidarsızlığın yaşandığı sancılı bir dönemdir. Japonya ile anlaşmalar imzalayan milliyetçilere halk tepki vermiş ve Japon Emperyalizmine Karşı 1919, 4 Mayıs’ta öğrenci hareketleri başlamıştır.

II. Dünya Savaşı Avrupa’da devlerin çarpışmaları ile devam ederken, Doğu’da Japon işgalleri vardır. Kore bölgesi hâkimiyeti ile birlikte başlayan Japon işgalleri, Çin’de katliamlar dönemi olmuştur. Çin’de gelişen 4 Mayıs Hareketleri ile birlikte güçlenen Çin Komünist Partisi ve Japon karşıtlığı ile birlikte bir karşı blok oluşmuştur.

Japonya ise Çin’de zaman kaybetmemek adına sıcak sulara inmek istemiş ve Hindistan başta olmak üzere, Afrika’ya kadar işgal alanı oluşturmıştır. Japonya’nın dünya savaşları arasında kendini ortaya çıkarma girişimi, tarihin acı dolu anlarının yaşanması için başlangıç noktası olmuştur. Devamında ise Hiroşima’ya ABD tarafından atılan atom bombası ile Japonya’da yüz binlerce kişi hayatını kaybetmiştir.

Çin kendi iç çatışması ve Japonya’nın baskısı altında dönüşüm süreci yaşarken, Çin resim sanatında da değişimler devam etmiştir. Bu değişim özellikle Doğu’ya ve Batı sınırlarının erimesinde öncül konumunda olmuştur.

“Çin ve yabancı ülkeler arasında giderek artan resim alışverişleriyle, Çin ve Batı resmini birleştiren birçok ünlü ressam ortaya çıktı, örneğin Gao Jianfu (1879-1951), Xu Beihong (1895-1953), Liu Haisu (1896-1994), Lin Fengmian (1900-1991), Fu Baoshi (1904-1965), Jiang Zhaohe (1904-1986) ve Li Keran (1907-1989). (Qiangong, 2018, s. 84).

Doğu’ya ve Batı resmini birleştiren ilk sanatçı Xu Beihong olmuştur. Sanatçı özellikle at resimleri ile bilinmektedir. Atların asil ruhlarının insanlarla ortak doğaya sahip

olduğu düşüncesinden beslenen sanatçı, savaş döneminde ulusal ruhun bir sembolü olarak resmedilmiştir.

Sanatçı küçük yaşta babasından geleneksel resim tekniğini öğrendi. Daha sonra Şangay'da Aurora Üniversitesine katılan sanatçı, Pekin Üniversitesi'nde eğitmen olarak hayatına devam etti. 1919 yılında Avrupa'ya giderek Paris'teki École Nationale Supérieure des Beaux-Arts'da eğitim gördü. Sekiz yıl boyunca burada kalan sanatçı Fransız Gerçekçiliğinden çok etkilendi ve Batı tarzı resim tekniğinin tüm sırlarını keşfetti. Görsel 80'de kendi portresini yapan sanatçı, Doğu'ya ve Batı resminin ilk örneklerinden birisini vermiş oldu. Portreye bakıldığında figürün her ayrıntıları Batı tarzında resim eğitiminin izlerini taşımaktadır. Kompozisyon, oran orantı, ışık, gölge ve araştırma çizgilerinin varlığı ile Batı'lı olan bu çalışma arka plana odaklandığımızda farklı bir dünyaya uzanmaktadır. Portrenin hemen arkasına yerleştirilmiş at figürü, sanatçının Çin resim sanatının temellerinde yer alan felsefi bakış açısına gönderme niteliğindedir.



Görsel 80. Xu Beihong, "Kendi Portresi", 1922, Karakalem.

Aynı zamanda figürün arka planı tamamen çizgilerin varlığı ile oluşturulurken, sağ alt tarafta bırakılan boşluk ile tek yönlü perspektif uygulanmıştır. Boşluğun üzerinde yer alan çizgiler küçük dağları anımsatırken, dağlar arasında dörtnala koşan at, sanatçının dinmek bilmeyen iç dünyasını yansıtmaktadır. Tüm bu yorumlar ışığında sanatçının,

Doğu'ya ve Batı resmini birleştiren ilk sanatçı olma unvanını taşıması yadsınamaz bir gerçekliğe oturmaktadır.

Beihong'un kızı Xu Fangfang tarafından yazılan “Dörtnala Koşan Atlar” (Gallopig Horses) isimli kitabın özetinde sanatçıdan şu şekilde bahsedilmiştir; “Dörtnala koşan atların mürekkep fırçası resimleriyle ünlü, öncü Çinli sanatçı Xu Beihong (1895-1953), Çin ve Batı resmini bütünleştirdi ve Çinli sanatçılara nesiller boyu rehberlik etti. ” (<https://beihongchinaarts.com/gallopig-horses/book-summary/>).



Görsel 81. Xu Beihong, Flütün Sesi, 1895-1953, Tuval üzerine yağlı boya, 79,5 x 38 cm, Xu Beihong Anıt Müzesi, Çin.

32 yaşında ülkesine dönen sanatçı “Yaralı Aslan” (Görsel 82) çalışmasını yapmıştır. Buradaki yaralı aslan Japonya tarafından işgal edilen Çin’i ve Çin halkını sembolize etmektedir. Aslan yaralı fakat ayaktadır, etrafına temkinli gözlerle bakarak her daim tetikte beklemektedir.



Görsel 82. Xu Beihong, Yaralı Aslan, 1938, Kağıt üzerine mürekkep ve renk, 110 x 109 cm, Xu Beihong Anıt Müzesi, Çin.

2. 1. 6. 4 Mayıs Hareketi, Çin Komünist Partisi ve Çin Halk Cumhuriyeti Döneminde Sanat

I. Dünya Savaşı sonrası, 18 Ocak 1919 yılında Paris Barış Konferansında müzakere edilen Versay Antlaşmasının fitillediği ateş Çin’de büyük bir yankı bulmuştur. Versay Antlaşması’na göre Almanlar sıcak denizlerdeki haklarını ve Çin’de sahip olduğu hakları Japonya’ya devretmiştir. Çin’de var olan mevcut iktidar döneminde, Japonya’nın baskısı ve Versay ile verilen yeni haklar üzerine Çin öğrenci ayaklanması yaşanmıştır. Temele Japonya’nın Emperyalizm’ine karşı başlayan bu ayaklanma, ileride büyük bir halk ayaklanmasına ve devamında köylerden kentlere gerilla mücadelesine dönüşecek olan bir dönemi açmıştır. Japonya’nın Çin üzerinde hâkimiyet kurma isteği ve milliyetçilerle Kore üzerinden anlaşmalar yapılmasına karşı

4 Mayıs 1919 tarihinde Tiananmen Meydanının önünde Versay Antlaşması'na karşı protesto başlatan öğrenci hareketi, devamında Çin Komünist Partisi'nin kurulması ile başka bir devrimin eşiğine gelinmiştir.

Mao Zedung önderliğinde kurulan Çin Komünist Partisi (ÇKP), temele sosyalist düşünceden doğru gelişen demokrat devrim fikrini koymuştur.

“Bu devrimin amacı şimdiye kadar Çin tarihinde eşine rastlanmamış bir toplum düzeni kurmaktır; öncesinde feodal toplumun, son yüzyılın yarı-sömürge, yarı-feodal toplumunun, sonrasında ise sosyalist toplumun bulunduğu demokratik bir toplum düzeni kurmaktır. Eğer bir komüniste niçin ilk önce burjuva-demokratik bir toplum, ancak ondan sonra sosyalist bir toplum uğrunda mücadele ettiği sorulursa, şu karşılığı verecektir: « Ben tarihin kaçılmaz seyrini izliyorum. »” (Zedung, 1999, s. 17).

Dört Mayıs Hareketi ile başlayan ayaklanma, devamında 1 Temmuz 1921’de kurulan Çin Komünist Partisi ile birlikte daha somut adımlar atmak için harekete geçmiştir. Batı bu süreçte I. Dünya Savaşı sonrası yıkımın tahribatlarını onarmaya çalışırken, Uzak Doğu’ya Asya ülkeleri kendi iç dinamikleriyle meşguldüler. Özellikle toprak ile uğraşan ve Feodal yönetimin izlerini hala içinde taşıyan Çin için bu devrim fikri çok şaşırtıcıdır. Yüzyıllardır el değiştiren iktidarın yönetim biçimi hep aynı kalmış ve ağalar ile köylüler arasında sonsuz uçurum kapanmamıştır. Fakat Komünist Partisi’nin devrim fikri

“ (...)Komünist devrimi ateşleyen toplumsal patlayıcı, Çin halkının, öncelikle emperyalist ve bazı durumlarda modern endüstrinin özel bölgelerini oluşturan Orta ve Güney Çin’in büyük kıyı kentlerindeki – Şanghai, Kanton, Hong Kong- emekçi kitlelerinin, ikinci olarak ülkenin büyük nüfusunun %90’ın oluşturan köylülüğün olağanüstü yoksulluğu ve ezilmişliği idi. (...)” (Hobsbawnm, 2014, s. 623-624).

Hobsbawnm, Kısa 20. yüzyıl 1914-1911 Aşırılıklar Çağı Kitabında yer alan Sosyalizmin Sonu bölümünde, 1989 yılında China Statistics Tablo 3. 1, 15. 2, 15. 5 verilene göre Çin’de yaşanan devrimi şu şekilde değerlendirmeye devam etmiştir;

“ (...) Çin’in yoksulluğunu Batı’lı okurların hayal etmeleri bile zordur. Nitekim komünistler iktidarı ele geçirdikleri zaman (1952 verilerine göre) ortalama Çinli esas olarak günde yarım kilo pirinç ya da tahılla yaşıyor ve bir yılda 0,08 kilodan daha az çay tüketiyordu. Bir Çinli her beş yılda ya da daha uzun sürede, bir çift yeni ayakkabı sahibi oluyordu. ” (Hobsbawnm, 2014, s. 624).

Çin’in geçmişten itibaren toprağa bağımlı olması, büyük bir nüfusa sahip olması ve istikrarsız yönetim biçimleriyle daha da fakirleşmiş ve açlıkla sınanmıştır.

Devamında ise özellikle Japon emperyalizmini hayatın her alanında hisseden halk, 4 Mayıs'ta öğrencilerin protestosu ile başlayan harekete katılarak büyük bir halk direnişine dönüşmüştür. Tiananmen meydanında kelebeğin kanat çırpışı ile Çin'e dalga dalga yayılan fırtınadan yeni bir dünyanın inşası başlamıştır.

1 Ekim 1949 yılında Çin Komünist Partisi önderliğinde kurulan Çin Halk Cumhuriyeti ile yeni bir dönem açılan Çin'de değişim yıllarca devam etmiştir. Bu değişimin en büyüğü ise kültürel değişimi sembolize eden “Kültür Devrimi ” olmuştur. Kültür Devrimi Mao tarafından, partinin ve ülke yönetiminin ideolojisini halk tabanına yaymak için oluşturulmuş ve temele sanat koyulmuştur. Geçmişten itibaren Çin yaşamı ile iç içe geçen sanat ve felsefenin önemini vurgulayan Mao, geçmişe ait olan tüm öğretileri yok etmekle işe başlamıştır. Konfüçyüsçü anlayış başta olmak üzere, geçmişteki iktidarların halk tabanına yaydığı tüm öğretileri yerle bir ederek, Çin Halk Cumhuriyeti'nin köklerini güçlendirmek istemiştir. Mao tarafından “Kültür Devrimi “ projesi, bu çerçevede tanımlanmış ve hayata geçirilmiştir.

2. 1. 7. Kültür Devrimi ve Toplumcu Gerçekçi Sanat Anlayışı (Sosyalist Gerçekçi Sanat Anlayışı).

1949 yılında Mao Zedong önderliğinde, Çin Komünist Partisi tarafından Çin Halk Cumhuriyeti kurulmuştur. Mao Çin'de yaşanan devrimin devamı olarak geçmişi anıştıran her şeyi yok etme politikası izlemiştir. Feodaliteyi hatırlatan, hanedanlık dönemini anımsatan her şeyi yok etmenin yanı sıra hem Japon Emperyalizmine karşı hem de Batı emperyalizmine karşı da savaş açmıştır. Kendi tarihindeki tahribatın izlerini silme girişimi, Japon'yanın Çin'e hâkimiyet girişimine karşı mücadele ve Batı'dan yayılan tüketim kültürüne karşı bir direniş olarak şekillenen “ Kültür Devrimi “, Mao tarafından geliştirilmiştir. Rusya'nın benimsediği “Toplumcu Gerçekçi Sanat Anlayışı” çerçevesinde üretilen romanları okuma mecburiyeti getirilmiş ve parti okullarında Rus edebiyatı okutulmuştur. Parti birimlerine ve toplumun her alanına dağıtılan Rus romanları, Çin'de oluşturulmak istenen sanat anlayışının yansıması olmuştur. Toplumcu Gerçekçi Sanat anlayışı etrafında oluşturulması planlanan, Çin sanatı yeni bir döneme girmiştir.

Kültür Devrimi 'nin sanat anlayışı belirlenirken, tariflenen “Kültür Devrimi “nde Batı’yı özendirici herhangi bir simgesel ürün kullanılmayacak ve asla Batı dilleri konuşulmayacak anlayışı hâkim olmuştur. Kültür Devrimi sırasında yaşanan sert uygulamalar, toplumun entelektüel kesminde büyük tartışmalar yaratmış ve bu devrimi eleştiren herkes tutuklanmış ve Çin’in en uzak bölgelerine sürgün edilmiştir. Özellikle sanatçıların kadrajında olan “Kültür Devrimi Eleştirisi” gelişmiş ve sanatçılar tarafından muhalefet hattı oluşturulmuştur.

Özellikle Rusya’nın eğitim sistemini benimseyen Çin, “Bütün “sürekli” gerilla üslerinde, ilkokul eğitimi yaygın biçimde yürütülmekteydi; eğitim parasız ve zorunluydu” (Snow,2015, s. 499). Zorunlu eğitimin içerisinde Mao’nun yazdığı “Küçük Kırmızı Kitap” zorunlu okumanın parçasıydı. Küçük Kırmızı Kitap’ta kurulan komünist Çin’in benimsediği düşünceler yazmakta ve ilkokuldan itibaren çocuklara bu düşünceyi benimsetmek amaçlanmaktadır. Hatta çocuklar ilk okuma ve yazmayı bu kitaptan öğrenmektedir. Eğitim Çin’in en temel örgütlenme alanlarıydı, bu yüzden tüm eğitim kurumları ve eğitim içeriği ÇKP tarafından kontrol altındaydı.

“Kültür Devrimi, her şeyden önce, Çin toplumunun siyasi ve ideolojik üstyapısını dönüşüme uğratmayı amaçlayan bir devrimdi. (...) Süreç içerisinde Kültür Devrimi 'nin politik manifestosu haline gelen “16 Maddeli Kararname” de, ana hedefin “parti içinde önder konumlarda bulunan ve ülkeyi kapitalist güzergâha çekecek politikalar uygulamaya koyanların” alaşağı edilmesi olduğunu açıkça belirtiyordu. ” (Devrimci Araştırmalar Grubu (ABD), 2013, s. 62).

16 maddenin de işaret ettiği gibi, Kültür Devrimi temele kapitalist politikaların yok edilmesi eylemini koymuştur. Feodaliteden, Demokratik yaşama geçen Çin, şimdi Sosyalist bir yapı olma yolunda adımlar atmaktaydı. Bu adımların en büyüğü Kültür Devrimi 'nin kendisi olmuştur. Kültür Devrimi kapsamında kurulan “7 Mayıs Kadro Okulları” tüm devlet görevlilerini kapsayan bir eğitim programı olarak düzenlenmiştir. Bu eğitime göre her devlet görevlisi 6 ay ya da 1 yıl arasında kol emeğine dayalı işlerde çalışıp mütevazı bir hayat sürerken, sıkı ve katı bir politik eğitimden geçmek zorundaydılar. Burada amaç halkın içine karışmadan onların isteklerini anlamada yetersiz kalınacağı düşüncesidir. Bir doktor dahi olsanız toprakla buluşmak zorundaydınız.

Kültür Devrimi 'nin bir diğer ayağı ise kadınların sosyal yaşama katılması için yapılan hamlelerdir. Kadınlar artık fabrikalarda çalışmakta ve kadınların çalışma hayatından mahrum kalmaması için, ÇKP tarafından her fabrikaya kreş açma hareketi

başlatılmıştır. Özellikle ataerkil temele oturan Konfüçyüs anlayışında, Çin’de kadınların esamesi dahi okunmamaktadır. Bundan kaynaklı Kültür Devrimi ’nin başlıca düşmanı Konfüçyüs anlayışı ve bu anlayışı benimseyen kitlelerin dağıtılması olmuştur. Hatta bu durum bazı bölgelerde daha ileriye giderek parti kadroları tarafından ibadet alanlarının tahrip edilmesi ile sonuçlanmıştır. Fakat Mao, temele halkı anlama ve onların içinde yaşayarak yenedünya düzenini kurma fikrinde diretmiştir. Bundan kaynaklı, özellikle ÇKP yönetiminde de sıkı bir denetim olmuş ve Kültür Devrimi ’ne zarar vereceği düşünülen herkes başka bölgelere sürülmüştür.

Kültür Devrimi ’nin bir başka ayağı ise, “Dört Eski” eleştir kampanyasıdır. Bu kampanya çerçevesinde “eski kültür, eski fikirler, eski alışkanlıklar, eski adetler” halk tarafından eleştirilmeli ve yerine yenisi koyulmalıdır anlayışı benimsenmiştir. Bu çerçevede müzik alanında, resimde, balede, tiyatrodaki, şiirde, hikâyelerde birçok üretim olmuştur.

Hedef kitle işçiler ve köylüler olduğu için temele görsel sanatlar koyulmuştur. Özellikle görsel sanatlar içerisinde ön plana çıkan tiyatro ve sinema olmuştur. Köylerde okuma yazma geliştirilmiş, tiyatro grupları kurulmuş ve hatta köyler arası tiyatro yarışmaları düzenlenmiştir. Sanata aç olan köy halkı tiyatroya büyük bir özveri ile sarılmış, partililer tarafından getirilen filmler büyük heyecanla izlenmiştir. Kültür Devrimi öncesi imparator ve zenginlere hizmet eden, konularını bu sınıflara göre belirleyen Pekin Operası Mao’nun odağındadır.

“(…)Pekin Operası’ndaki gösterilerde Mao şu yorumu yapmıştır: “Kültür Bakanlığı’nın adını değiştirmek lazım... ‘İmparatorlar, Krallar, Generaller ve Amirler Bakanlığı’ya da “Güzel Suratlar ve Beceriler Bakanlığı. ’ Ya da belki de ‘Harici Mumyalar’ Bakanlığı en uygunu olacaktır.” (Devrimci Araştırmalar Grubu (ABD), 2013, s. 64).

Sanatın her alanının yeniden tarifi edildiği bir dönemde, güzel sanatlar alanında da büyük değişimler olmuştur. Özellikle SSCB’nin Toplumcu Gerçekçi Sanat anlayışını benimseyen Çin, 1972-75 yıllarında dört büyük sergi açmıştır. Bu sergide yer alan eserler Çin topraklarında yaşayan herkesin katılımı ile gerçekleştirmiş ve bu güne kadar görülmemiş bir kalabalık sergiye katılmıştır. 8 milyona yakın kişinin katıldığı bu serginin yarısından fazlası, işçi ve köylülerden oluşan amatörler grubu oluşturmuştur. Çin’de, Kültür Devrimi öncesinde sanatla bağ bu kadar yoğun olmamıştır.

Çin’de gerçekleşen bu devrim fikrinin tohumu olan SSCB’ye bakmak, Çin Kültür Devrimi ve günümüz Çin Çağdaş Sanatı’nı anlamak için önemlidir. Bundan kaynaklı

tekrardan takvimi geriye çevirmek ve gözlerimizi Çin'in Kuzey Batı sına yönlendirmek zorundayız.

Vladimir Lenin önderliğinde, 1917 Ekim Devrimi, Bolşevikler tarafından gerçekleşmiş ve Rusya'da kurulan geçici hükümet devrilmiştir. 1922 yılında Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği adında komünist rejime geçen Rusya, sanat anlayışını “Toplumcu Gerçekçi Sanat - Sosyalist Gerçekçi Sanat “ olarak belirlemiştir. Sovyetler, komünizm ideolojisinin temelinde yer alan işçi sınıfının önderliği ve alt tabaka olarak işçi sınıfının zaferini tüm toplum tabanına yaymak için, işçi sınıfının dili kullanılmalı ilkesiyle yola çıkmıştır. Bu ilke çerçevesinde hayatın ve sanatın her alanını sosyalist gerçekçi bakış açısı ile yeniden kurmuştur. Sovyetlere göre, sanat dili herhangi bir şüpheyi yer kalmayacak açıklıkta kurulmalı ve ilk bakışta ne demek istediği anlaşılmalıydı. Yalın bir anlatım dilinin hâkim olduğu Toplumcu Gerçekçi Sanat anlayışı, en çok edebi metinlerde görülürken, sanatta da gerçekçilik üzerinden bir anlatım dili oluşturulmuştur. İfadelerin yalın ve açık olduğu eserler, çalışan işçilerin resmedildiği, parti liderlerinin simgesel hale geldiği sanat eserleri ortaya çıkarmıştır.

Toplumcu Gerçekçi Sanat temele proleteryanın kurtuluşunu koymuştur. Özellikle heykel çalışmaları klasik sanata dayansa da, anlatım dilinin yalınlığı ve şüpheyi yer bırakmayacak derecede konunun netliği anlamında, klasik sanatın idealize edilmiş hali olarak gözlemlenmektedir. Toplumcu Gerçekçilik genellikle SSCB'nin idealize edilmiş imgelerinden oluşmaktadır. Toplumcu Gerçekçi Sanat anlayışı, Sosyal Gerçeklik²⁷ sanat anlayışı ile karıştırılmamalıdır.

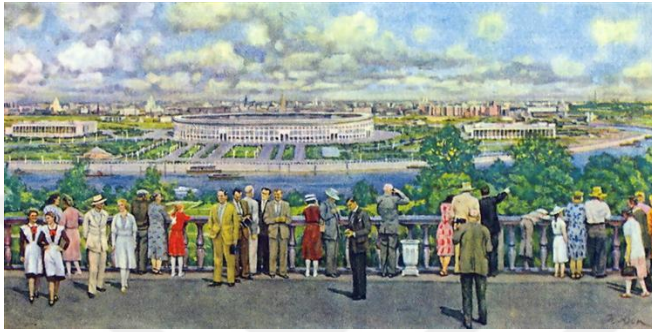
1960'larda ortaya çıkan Toplumcu Gerçekçi Sanat anlayışı, Sovyetlerin yıkılmasına kadar, Rusya'nın resmi sanat anlayışı olmuştur. Bu süreç içerisinde öne çıkan sanatçılardan, ressam ve tiyatro tasarımcısı Konstantin Yuon'dur. Sanatçı “Mir iskusstva²⁸” isimli Rus sanat dergisi ile ilişkilerinden dolayı tanınmış daha sonrasında “Rus Sanatçılar Birliği” ve “Devrimci Rusya Sanatçıları Derneği” kurucu üyesi olmuştur. Moskova Resim, Heykel ve Mimarlık okulunda iyi bir dereceyle mezun olan Yuon, Paris gezisi sırasında izlenimcileri izlemiş fakat kendi üslubunu korumuştur.

²⁷ Sosyal gerçekçilik, ressamlar, matbaacılar, fotoğrafçılar, yazarlar ve film yapımcıları tarafından üretilen ve işçi sınıfının gerçek sosyo-politik koşullarına dikkat çekmeyi amaçlayan ve bu koşulların arkasındaki iktidar yapılarını eleştirmek için kullanılan bir terimdir. Hareketin özellikleri ulustan ulusa değişmekle birlikte, hemen hemen her zaman bir tür betimleyici veya eleştirel gerçekçilik kullanır.

https://en.wikipedia.org/wiki/Social_realism

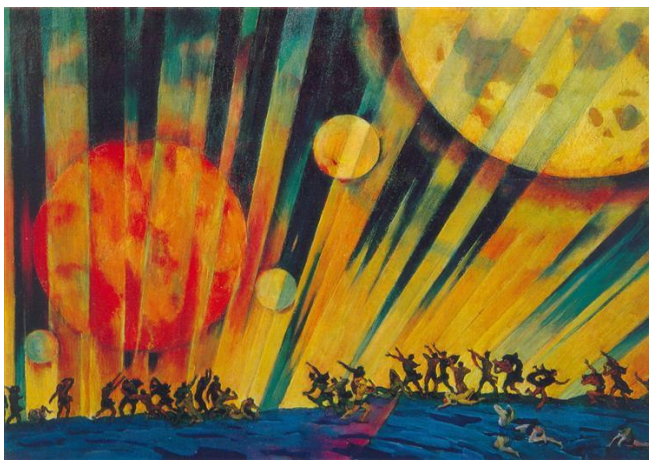
²⁸ Rus dergisi. Art Nouveau hareketini benimseyen ve Rusya'da her eve sanat girmesini amaç edinen dergi. 20. yüzyılda çok fazla tirajı olan ve ülke dışına sınırlı sayıda dağıtılan sanat dergisidir.

Luzhniki'deki Lenin Stadyumu'nun Görünümü (Görsel 83) incelendiğinde sanatçının üslubu anlaşılmaktadır. Toplumcu Gerçekçi Sanat anlayışını benimseyen sanatçı, SSCB ile Rusya'da yeni kurulan düzenin güzelliğini izleyici ile buluşturmaktadır. Güneşli bir günde Lenin Stadyumu çevresinde birikmiş insanlara odaklanan eser, Rus halkının ne denli mutlu olduğunu yansıtmaktadır. Çalışmasında izlenimciliğin de bulunduğu tespit edilmekte birlikte, asıl meselenin sanatın halka iletme biçimine odaklandığı bakış açısıdır.



Görsel 83. Konstantin Yuon, Moskova. Luzhniki'deki Lenin Stadyumu'nun görünümü, 1956.

Sanatçının bir başka eseri ise, Yeni Gezegen (Görsel 84) çalışmasıdır. Bu eser incelendiğinde bir önceki çalışmayla farklılıklar gösterdiği gözükmemektedir. Daha kübik çalışılan eserde, yine konu yenedünya düzenini övgüdür. SSCB'nin kurduğu düzen, yeni bir sistem yaratmaktadır. İnsanlara yaşam kaynağı sunan güneşe ek olarak yeni bir güneş doğmaktadır. Bu güneş kıızıdır ve dünya üzerinde yükselmeye başlamıştır. Renklerin birbirine karıştığı bu Doğumda, insanlar mutlulukla dans etmekte ve yeni doğan kıızıl güneşi selamlamaktadır.



Görsel 84. Konstantin Yuon, Yeni Gezegen, 1921, 101 x 71 cm.

Yuon'un eserlerine bakıldığında ortak dil direk tespit edilmekte ve Toplumcu Gerçekçi Sanat anlayışının çerçevesi çizilmektedir. Üstün başarıları ile Sovyetlerin belirlediği sanat anlayışını temsil eden sanatçı;

“Sovyet döneminde, Yuon Sanat Akademisi Araştırma Enstitüsü müdürü (1948-1950) ve Sovyet Sanatçılar Birliği Birinci Sekreteri (1956-1958) idi. Stalin Ödülü (1943) kazandı, Lenin Nişanı ve diğer emir ve madalyaları aldı.” (https://en.wikipedia.org/wiki/Konstantin_Yuon).

Rusya'da hâkim olan sanat anlayışının bir başka önemli temsilcisi ise Sovyet ressam ve sahne tasarımcısı Boris Kustodiev'dir. Rus toplumunun temellerini sarsan 1905 devriminde büyük heyecan yaşayan sanatçı, bu konu üzerinden çalışmalar yapmaya başlamıştır.

“1905'te Kustodiev ilk olarak tüm hayatı boyunca çalıştığı bir tür olan kitap resimlemeye yöneldi. Nikolai Gogol'un Ölü Canlar, Araba ve Palto gibi klasik Rus edebiyatının birçok eserini resimledi; Mikhail Lermontov'un Çar İvan Vasilyeviç, Genç Oprichnik ve Cesur Tüccar Kalaşnikof'un Vatanı; ve Leo Tolstoy'un Şeytan Köylüleri Nasıl Çaldı ?” https://en.wikipedia.org/wiki/Boris_Kustodiev

Hayatının geri kalan kısmında yaşadığı rahatsızlıktan kaynaklı İsviçre'ye giden sanatçı, burada omurga tüberküloz tedavisi görmüştür. 1916'da belden aşağısı felç olan sanatçı, ülkesine dönerek çalışmalarına devam etti. Bolşevikler'in yaptığı devrim ile birlikte Rusya'da dönüşen yaşamın izlerini süren sanatçı, hayatın izleklerini eserlerine taşımıştır. 1917 Devrimi sonrası büyük bir ilham ile çalışan sanatçı, birçok alanda eserler üretmiştir. Meydan çizimlerinden, kitap kapağı tasarımları, tiyatro sahne tasarımları ve dahi takvimlerin yanı sıra çağdaş temaları çalışmıştır.

“Sanat Dünyası Hareketi Üyeleri” (Görsel 85) çalışmasına bakıldığında, sanatçının bakış açısı okunmaktadır. Temelleri 1898 yılında Rus ve Fin sanatçılar tarafından atılan Mir iskusstva dergisinin üyelerini resmeden sanatçı, Rusya'da sanatın kolektif bir yapı olduğuna işaret etmiştir. Özellikle geçmişin sınırlarını reddeden dergi, 1917 Devriminden sonra da faaliyetlerine devam etmiştir. Kustodiev'in çalışmasına baktığımızda, sanatçıların bir araya gelip sanat hakkında tartışmalar yürüttüklerini ve bu tartışmalardan ne kadar memnun olduğu aktarılmıştır. Yeşil ve sarı renklerin kullanımı ile arka plana dikkat çeken sanatçı, sağlı sollu koyduğu aynalar ile o toplantıda var olan her şeyi şeffaf şekilde yansıttığı okunmaktadır. Kırmızı meyvelerle zıtlığı yakalayan sanatçı, masa çevresinde toplanan halkın sanatçılarına odaklanarak, Toplumcu Gerçekçi Sanat anlayışını yalın bir dille izleyici ile buluşturmuştur.

1923 yılında Devrimci Rusya Sanatçıları Derneği'ne katılan Kustodiev, hayatının geri kalanı boyunca Toplumcu Gerçekçi Sanat anlayışı çerçevesinde eserler üretmiştir.



Görsel 85. Boris Kustodiev tarafından " Sanat Dünyası Hareketi Üyeleri ". Soldan sağa: Igor Grabar, Nicholas Roerich, Eugene Lanceray, Kustodiev, Ivan Bilibin, Anna Ostroumova-Lebedeva, Alexandre Benois, Heorhiy Narbut, Kuzma Petrov-Vodkin, Nikolay Milioti, Konstantin Somov ve Mstislav Dobuzhinsky, 1916-1920.

Rusya'da gerçekleşen sosyalist devrimin ardından hayatın her alanını örgütleyen Bolşevikler, özellikle eğitim ve sanat alanına büyük bir ilgi ile eğilmiş ve buraları yeniden tanımlamışlardır. Sanat bakış açısı olarak benimsedikleri Toplumcu Gerçekçi Sanat anlayışı ise yeni kurulan Çin Halk Cumhuriyeti için model olmuştur.

Başkan Mao tarafından, 1956 yılında 'Yüz çiçek açsın, bin fikir yarışsın' sloganıyla "Yüz Çiçek Kampanyası- Yüz Çiçek Hareketi" başlatılmıştır. Bu hareketin başlıca sebeplerinden birincisi Çin entelektüel kesiminin partiye olan mesafesini kırmak ve ikinci en büyük sebep ise halkın eğitim seviyesinin çok düşük olmasıdır. Özellikle hanedanlıklar döneminde uygulanan ve sadece zenginlerin katılabildiği memuriyet sınavlarını hedef alan Mao, bu sistemi tamamen kaldırmıştır. Yüz Çiçek Hareketi ile başlayan süreçte, yüzlerce düşünce okulu açılmış ve sanat atölyeleri açılmıştır. Bir yıl süren bu hareket, temele aldığı düşünme ve eleştirme hakkının suiistimal edildiği bir sürece evrilmiştir. Özellikle yurtdışında yaşayan ve ÇKP üyeleri olanları, sağcılık ile suçlayan bir kesimin ortaya çıkması ile alevlenen olay 1957-1959 yılları arasında "Sağcı Karşıtı Hareket" kampanyası başlatılması ile sonuçlanmıştır.

“Sağcıların belirlenişi her zaman tutarlı değildi, bazen hükûmetin solundaki eleştirmenler de dâhil edilse de, resmî olarak kapitalizmi desteklediği ve kolektivizasyona²⁹ karşı çıktığı iddia edilen entelektüeller ima edilmişti. Kampanyalar Başkan Mao Zedong tarafından başlatıldı ve Çin'in resmî istatistiklerine göre, en az 550. 000 kişi siyasi baskıya maruz kaldı.” https://tr.wikipedia.org/wiki/Sa%C4%9Fc%C4%B1_Kar%C5%9F%C4%B1t%C4%B1_Har_eket

Yüz Çiçek Hareketi sonrasında başlatılan, Sağcı Karşıtı Hareketi Çin için yıkıcı etkileri olan yeni bir dönemi açmıştır. 1959 yılına kadar süren bu hareket devamında Çin'in kendi değerlerini bulması için başlatılacak yeni bir hareketin öncülü olmuştur. Özellikle bu dönemde Rusya'da çözülmeye başlayan Sovyet rejiminin Doğurduğu sonuçları ağır şekilde eleştiren Mao, Rusya'da yaşanan olayı “bürokratik komüniz” olarak yorumlamıştır. Sovyetler Birliği Komünist Partisi'nin genel sekreterinin değişmesi üzerine, Mao; başta eski genel sekreter Stalin olmak üzere, partinin Marksist- Leninist çizgisinin yumuşadığını ve buraların bürokratik bir yapıya sahip olduğunu söylemiştir. Rusya'da yaşanan olaylardan etkilenen bir grup ÇKP üyesi ise, ÇKP içerisinde bölünmeye neden olmuştur. Bunun üzerine Mao tarafından, 1966 yılından 1976 yılına kadar sürecek olan Kültür Devrimi başlatılmıştır.

Kültür Devrimi içerisinde ilk önce Kızıl Muhafızlar grubu oluşturulmuştur. Komünizm rejimini fanatik olarak destekleyen öğrencilerin yer aldığı bu ordu, yarı askeri bir yapı olarak hayata geçirilmiştir. Kültür Devrimi ile birlikte Sovyet Rusya'da dönüşen alanları kendi halkı adına yeniden revize eden Mao, öncelikle eğitim kurumlarında komünizm propagandası yaptırmıştır. Bu propagandanın öncüleri olan Kızıl Muhafızlar'ın görevi ise kapitalist sisteme ait olan her söylemi, her imgeyi ve her alanı kontrol altında tutmaktır. Örneğin okula gidiş saatinde, bahçenin dışında bekleyen bir grup kontrol grubu vardır. Bu kontrol grubu genellikle Kızıl Muhafızlar'dan olmakla birlikte yerelde toplanan çetelerin de varlığı ile devam etmektedir. Özellikle okul girişlerinde öğrencileri kontrol eden bu grup, öğrenci veya öğretmenlerin üzerinde kapitalizm sembolü olacak herhangi bir şeyi toplamak amacı ile orada bulunmaktadır. Eğer tişörtünüz Batı'yı özendirici ise girişte uyarılır ve üzerinizden onu çıkarmak zorundasınızdır, devamında ise bir daha böyle bir şey

²⁹ Kolektif tarım ya da toplu tarım, çok sayıda çiftçinin gelirlerini bir arada tuttuğu tarımsal üretim biçimidir. Tarım kooperatiflerinin üyeleri de üretim sürecine katılmaktadır. Tarımsal alanların dağıtım biçimi tarih boyunca ülkeden ülkeye farklılık göstermiş; Sovyetler Birliği, Doğu'ya Bloku ülkeleri, Çin ve Vietnam'da devlet ve kooperatifler tarafından yönetilen farklı sistemler uygulanmıştır. https://tr.wikipedia.org/wiki/Kolektif_tar%C4%B1m

yapmayacağınıza söz vermeniz gerekmektedir. Aynı şekilde kitap, müzik yada herhangi bir Batı'yı özendirici sembolik nesnenin varlığı kızıl Çin için yıkıcı bir etki olarak görülmekteydi. Hatta bir Kızıl Muhafız liderine göre, bu sürecin amacı şu şekildedir;

“ (...) Başkan Mao Kızıl Başkomutan ise, biz de onun Kızıl askerleri isek, bizi kim durdurabilir? İlk önce Çin'i içten dışa kızıl yapacağız, sonra diğer ülkelerdeki işçileri dünyayı kızıl yapmakta yardım edeceğiz... Sonra da bütün evreni. ”

[https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C4%B1z%C4%B1l_Muhaf%C4%B1zlar_\(%C3%87in\).](https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C4%B1z%C4%B1l_Muhaf%C4%B1zlar_(%C3%87in).)

Kızıl Muhafız ile birlikte yeniden şekillenen Çin, eğitim ve sanat alanında da keskin bir dönüşüm yaşamıştır. Özellikle Sovyet Rusya'dan alınan Toplumcu Gerçekçi Sanat anlayışını ülkeye uygulanan Mao, bu konuda katı tedbirler almıştır. Bireysel bir sanat anlayışının bu dönemde maruz görülemeyeceğini söyleyen Mao ve Kültür Devrimi ilkeleri gereğince, buna uygun davranmayan herkes hapis cezası ve bunun yanında bir süre uzak bölgelerde tarlalarda çalışmak üzere sürgün hayatı yaşamakla cezalandırılmaktadır. İleride de göreceğimiz gibi, bu sürgün hayatını günümüz Çağdaş Çin sanatçısı olan Ai Weiwei'in şair ve ressam olan babasına uygulandığı görülecektir.

Kültür Devrimi 'nin sanat anlayışını benimseyen ve döneminin en parlak sanatçısı olan Chen Yifei, Çin'de Toplumcu Gerçekçi Sanat anlayışının önemli temsilcilerinden biridir. Sanatçı önceleri klasik Çin resim tarzında çalışmalar yapmaktaydı, Kültür Devrimi 'nden sonra Rus sanatçılar ve Toplumcu Gerçekçi Sanat anlayışı çevresinde kendini geliştiren sanatçı, ÇKP tarafından desteklendi. Büyük Mao portreleri ile ünlenen sanatçı, Mao ve Kültür Devrimi 'ne övgüler yağdıran çalışmalar yapmıştır. “O dönemde yaptığı bazı resimler "kırmızı klasikler" olarak kabul edilir ve Çin'deki birçok kamu müzesinin daimi koleksiyonlarında yer alır. ” http://www.china.org.cn/arts/2010-04/28/content_19923941.htm Bu döneme ait resimler, Şanghay Sanat Müzesi'ndeki serginin ilk bölümünde yer alıyor. Devlet destekli Şanghay Resim Enstitüsü'nün önde gelen sanatçıları listesine giren sanatçı, komünist partinin desteğini tamamen almıştır. Kültür Devrimi 'nin hız kesmeyen ve yükselen sürecinde, sanatçı da yükselmiş ve döneminin en ünlü sanatçılarından birisi haline gelmiştir.

Sanatçının “Sarı Nehir’e Övgü” (Görsel 86) eseri incelendiğinde öncelikle dikkat çeken, eserin konusudur. Kızıl Muhafız'lardan birisi olan figür, tüm haşmetiyle

durmakta ve düşmana korku salan bir edayla gülümsemektedir. Kültür Devrimi 'nin öncüleri olan Kızıl Muhafız'lara saygı, Mao'ya saygı çerçevesinde yapılan eser, teknik anlamıyla Çin'in yeniliğe kapılarını açtığını da göstermektedir. Özellikle Çin'in yağlı boya tekniğinde gelişmesine öncü olan Yief, Çin'in dünyanın diğer yarısında gerçekleşen dönüşümlere yetişmede öncü rol oynamıştır. Eser incelendiğinde kusursuz bir perspektif görülmektedir. Önden geriye doğru akan resmin odak noktasında, asıl anlatılmak istenen konu ele alınmıştır. Fakat burada geleneksel Çin sanatı ve Batı sanatının harmanlanarak ortaya çıkan, Çin'in kendine has dokusuyla yoğrulmuş bir çağdaş sanat eseri görülmektedir. Çin resim sanatında özellikle boşluk ve doluluk konusunun, Çin kültüründe ayrı bir yere sahip olduğunu önceden söylemiştik. Şimdi ise Yief, geçmişten günümüze Çin resim sanatını birleştirdiğine şahitlik etmekteyiz. Bir diğer dikkat çekilmesi gereken nokta ise, resmin sol tarafında tüm ayrıntıları ile çizilmiş ve boyanmış kayaların doldurduğu alan ile arka planın soluklaşan yapısıdır. Burada da yine geleneksel Çin sanatında yer etmiş olan "tek köşe perspektifi" ne atıf vardır. Özellikle boşluk alanda doğanın ruhuna gönderme yapan geleneksel Çin resminin felsefi duygularının da, çağdaş sanat eserlerinde devam ettiği görülmektedir.



Görsel 86. Chen Yifei, Sarı Nehir'e Övgü, 1970.

Sanatçının bir başka çalışması ise "Başkanlık Sarayı İşgali" dir. Görsel 87 incelendiğinde, ilk bakışta sanatçının kompozisyonu Batı'lı tarzda yaptığı gözlemlenmektedir. Fakat resmin derinliklerine inildiğinde bunun böyle olmadığı aşikardır. Bu çalışma teknik anlamıyla Çağdaş Çin Sanatı'nın daha da olgunlaştığının kanıtıdır. Konu anlamıyla toplumcu gerçekçiliğe dayanan resim, 1949'da komünistlerin Cumhurbaşkanlığı Sarayı'nda Milliyetçilerin bayrağını indirirken

resmedildiği görülmektedir. Burada asıl konu; Komünistlerin Milliyetçiler üzerindeki hakimiyeti ve onlara karşı kazanılan zaferi konu almaktadır.

Çalışma teknik anlamıyla incelenecek olunursa tam orta noktaya konumlandırılmış sütunun üstüne çıkmış figürler dikkat çekmektedir. Figürler resmin sağına doğru yoğun bir detayla resmedilmiş ve tek köşeli perspektife göz kırpılmıştır. Aynı şekilde sağlı sollu insan selini resmeden sanatçı, resmin sağ üst köşesini açık renge boyayarak, resimde alan boşluğu yaratmıştır ve bu boşluğa dağların tepesinden gözüken gökyüzü ile güçlendirmiştir. Sol üst köşede başlayan koyuluk ise şehrin üzerini kaplarken Batı’lı tarzda odak perspektifine katkı sağlamıştır.



Görsel 87. Chen Yifei, “Başkanlık Sarayı İşgali”, 1977, Tuval üzerine yağlıboya.

Sanatçı Toplumcu Gerçekçi Sanat üslubu ile partiye destek olmuş ve propagandaları için önemli bir alan yaratıcısı rolünü üstlenmiştir. Eserleri ile komünistlere olumlu duyguları pekiştiren sanatçı, halka ilham verici bir ışık kaynağı olmuştur.

Mao'nun ölümünden sonra üslup değişikliğine giden sanatçı, bireysel konulara odaklanmıştır. Mao'nun ölümünden sonra, dördü çetenin³⁰ başa gelmesi ile birlikte alevlenen Kültür Devrimi çok yıkıcı sonuçlar Doğurmuştur. Bu yıkıcı ve yıkıcı ortamda halk isyan etmeye başlamış ve sanatçılar bireysel özgürlük için mücadele alanları yaratmıştır. Nihayetinde biten Kültür Devrimi 'nin hemen ardından 1987 yılında "Flüt Çalan" (Görsel 88) isimli eseri yapan sanatçı, Çin'in içinde bulunduğu durumun somut göstergesi haline gelmiştir. Devamında bireysel konuları işleyen sanatçı, aynı zamanda Çin'de yaşayan kadınları geleneksel kıyafetleri ile resmetmiş ve geçmişle şimdiyi buluşmuştur. Bu minvalde romantik gerçekliğin kapısını aralamıştır.



Görsel 88. Chen Yifei "Flüt Çalan" 1987, 173×173cm.

³⁰ Çin Kültür Devrimi sırasında belirlenen politikaların sürdürülmesinden yana olan grubun önderlerine sonradan verilen ad. Bu önderler Mao Zedong'un karısı Jiang Qing, Wang Hongwen, Zhang Chunqiao ve Yao Wenyan idi.

20. yüzyılın son çeyreğinde kendi üslubunu zirveye taşıyan sanatçının sanat anlayışını en iyi özetleyen çalışma kuşkusuz “Gezinti Yolundaki Güzeller” (Görsel 89) resmidir. Sanatçının Amerika’da aldığı klasik tarzda resim eğitimi ile Çin’in klasik sanatını birleştirerek çağdaş bir dil oluşturan sanatçı, aynı zamanda komünist Çin’in sanat anlayışı ile harmanlamış ve ortaya yeni bir dil çıkarmıştır. Bundan kaynaklı Chen’i tek bir sanatsal alanla sınırlandırmak yanlış olacaktır. Özellikle Batı gözüyle bakıldığında, sanatçı kendi üslubunu yaratarak, Çağdaş Çin Sanatı temsilcilerinden birisi olmuştur.

“Gezinti Yolundaki Güzeller” resmi incelendiğinde ise, sanatçının klasik Batı sanatı öğretileri ile klasik Çin sanatı öğretilerini harmanlayarak, toplumdan kopmayan bir yapı inşa etmiştir. Elllerinde kuş kafesleri ile sokaklarda rahatça dolaşan dört kadın, kıyafetleri ile Tang dönemine atıfta bulunurken, birlikteliğin vurgulandığı bir çoğulculuğa dönüşmektedir. Toplumun izleği olarak aktarılan kadınlar, Çin yaşamından bizlere izler sunmaktadır. Bu anlamıyla da, sanatçının birey kavramına farklı bir açıdan yaklaştığı gözlemlenmektedir. Çin’de birey kavramının da topluluğa hizmet ettiği bir bakış açısı benimseyen sanatçı, özgürlüğün ve birey olmanın birlikte olmakla ilişkisine odaklanmaktadır. Fırça tuşlarında belli belirsiz flulaşmalar ise sanatçının tarih sayfası ile temasına işaret etmektedir. En bireysel gözüken çalışmalarında bile, flulaşmayı tarihle ilişkilendiren sanatçı, kendine has dilini ortaya koymaktadır. Çalışmanın bir diğer özelliği ise, klasik Çin sanatının şiir ile bağlantısına işaret eden sanatçı, eserinin adını Tang döneminde yaşayan Du Fu³¹,’nın şiirinden alıntılamıştır.

Saray ressamı olarak başlayan Chen Yifei, Kültür Devrimi ile birlikte sanatsal anlayışını temellendirmiş ve aldığı eğitim doğrultusunda şekillenmiştir. Amerika’da sanat eğitimi alması ve Sovyet ressam Konstantin Ma ximov’un Çin ziyareti sırasında ondan özel yağlı boya dersi alması, sanatçının üslubunu oluşturmuştur. Kültür Devrimi

³¹ “Üçüncü ayın üçüncü gününde açık ve taze havada,
Güzel kadınlardan oluşan Gruplar belirir. Chang'an sahili.
Sofistike, güzel, zarif ve uzak,
Derileri yumuşak, şekilleri ideal.
Alacakaranlıkta parıldayan işlemeli ipek elbiseleri,
Altın ve gümüş renginde anka ve tek boynuzlu at desenlerine sahiptir.
Ve başlarına ne takıyorlar?
Şakaklarının yanından geçen yeşim yeşili süsler.
Ve arkalarında ne görüyoruz?
Elbiseleri vücutlarına yakın saran incili kemerler. ”
<https://www.christies.com/en/lot/lot-6146915>

sırasında sanatsal çalışmalarını zirveye taşıyan sanatçı, Kültür Devrimi sonrasında da çalışmalarına devam etmiştir. Sürekli bir devinim içerisinde olan Çin'in yapısına uygun şekillenen sanatçı, Çin'de  a dař sanatın temellerini atmıştır. Ya lı boya tekniğinin geliştirilmesi anlamıyla  nc  olan sanatçı, Kültür Devrimi sonrası gelişmekte olan birey kavramına bakış açısını da ortaya koyarak, Çin  a dař Sanatı'nın gelişmesine katkı sağlamıştır. Buradan hareketle Batı merkezli sanat anlayışı olarak  a dař Sanat'ın, Çin topraklarına nasıl geldiği ve ne şekilde yorumland ı konusuna dair büyük bir tırnak açılmıştır.



Görsel 89. Chen Yifei, Gezinti Yolundaki Güzeller, 1997, 190 x 208 cm.

Sanatçı Chen Yifei  znelinden hareketle,  a dař Çin Sanatı'nın aynı döngüyü tamamlad ı gözlemlenmektedir. Eski ve yeniyi kaynaştıran bir başka Çinli sanatçı da Qin Dahu'dur.

Başkan Mao ve Kültür Devrimi ruhunu resmeden sanatçı, Kültür Devrimi sonrasında toplumun en k  k k birimlerini yani bireyleri resmetmeye devam etmiştir. Yifei gibi

Dahu'da Çin klasik sanatını, klasik Batı sanatını, toplumcu gerçekçi üslubu ve içinde bulunduğu Çin'in atmosferini birleştirerek sanatsal üslubunu ortaya koymuştur.



Görsel 90. Qin Dahu, BAŞKAN MAO BİZE KIRMIZILAR ÜNİVERSİTESİ'NE GÖNDERİN, 1974, Tuval üzerine yağlıboya, 149×126cm.

Günümüz Çağdaş Çin Sanatı'nın temsilcilerinden biri olan Dahu, 2006 yılında yaptığı "Melodi Kay" (Görsel 91) eserinde üslubunun tüm inceliklerini yansıtmıştır. Önde duran düşünceli figür, modern kıyafetleri ve saç örgüsü ile geçmişini anımsamaktadır. Kültürel devamlılığın önemine vurgu yapan sanatçı, üslubunda Çin kültüründe yer edinen resim ve kültür bağını yeniden ve yeniden güçlendirmektedir.



Görsel 91. Qin Dahu, Melodi Kay, 2006, Tuval üzerine yağlıboya, 89×116cm.

Tüm bu değerlendirmeler ışığında, Batı’da yaşanan klasik sanat, modernizm ve çağdaş sanat dalgalarının, uzak asyaya seyahati incelenmiştir. Uygarlık tarininin merkezi olması bağlamıyla, en köklü geçmişe sahip olan Çin’de, sanatın uzun bir tarihe sahip olduğu gözlenmiştir. Bu gözlemler eşliğinde Çin’e gelen Batı sanatının, Çin’de nasıl bir dönüşüm geçirdiğine ve kendini yeniden kurduğuna şahitlik edilmiştir. Hiçbir şüpheyi yer bırakmayacak derecede, Çin’in kendi toplumsal yapısı içerisinde sanatın kendi çizgisini koruduğu ve kendine has özellikleri ile Batı’dan tamamen farklı bir üslup, teknik, felsefe ve estetik anlayışı geliştirdiği aşikârdır. Bunun en büyük kanıtı da Çin’in geçmişten günümüze sanat alanında özellikle resim ve şiir alanına özel bir eğilim ve eğitim planlaması yapıldığı gerçeği ile sağlanmıştır.

Çağdaş Çin Sanatı’nın temellerinin atıldığı yere kadar, dönem dönem geçmişe gidilen noktada, 20. yüzyılın son çeyreğinde de klasik Çin sanatından izlere rastlanmıştır. Fakat burada hatırlanması gereken önemli bir nokta vardır. Nasıl ki Batı’da zaman zaman sanatçı, geçmiş konulara ve tekniklere yönelerek yeni bir dil kuruyorsa, Doğu’da da aynısı yaşanmaktadır. Bu anlamıyla, ister Doğu’da ister Batı’da insanlık tarihinin ve insan üretimi olarak sanatın döngüsel yapısına vurgu yapmak önemlidir.

2. 1. 8 “Fırtına Toplumu” ve Çin Modernizmi

1900’lerin ilk çeyreğinden itibaren Çin geleneksel sanat anlayışı çerçevesinde teknik anlamıyla bir kopuş gerçekleşmiştir. Çin’de gelişen yağlıboya ve modernist eğilimin 1930’lu yıllarda Hangzhou Ulusal Sanat Koleji’nden Lin Fengmian ve Sanat Hareketi Derneği ile birlikte geliştiği gözlemlenmektedir.

“Chen Baoyi bir keresinde bir makalesinde "ifade ruhu"nun Geç İzlenimcilik, bizim gibi araştırmacılar tarafından çok erken yaşlarda biliniyordu. 1918 veya 1921 gibi. Belki de akademideki bu tür bilgiler, 1920 sonrası gelişimin başka bir aşamasını doğuruyor. 30'lardan beri, Şanghay sanat dünyası modernist fikirlerin yükselişinin merkezi haline geldi. Bu sayede kurulduğundan beri 1920'lerdeki başlangıç, resimdeki Avrupa modernist eğilimlerinin ilerlemesi, Post-Modernizm, Fovizm ve Kübizm gibi, Doğu’ya tezahürünü Çin topraklarında 1930'larda gösterdi”. (Chao, 2020, s. 259).

İkinci Çin-Japon savaşı sırasında ortaya çıkan eserler incelendiğinde, bireysel üslubun ön planda olduğu gözlemlenmekte ve Post-Empresyonist eğilimler dikkat çekmektedir. Bu dönemde Liu, Chen Baoyi, Ting Yunyung gibi sanatçılar dikkat çekmekte ve öznel dışavurumcu üslupla daha çok eser üretmeye başlayan Guan Liang’ın da bu üsluptan çok etkilendiği tespit edilmektedir.

Şangay sanat dünyasını etkisi altına alan modernist tavır devamında Fovizm, Kübizm, Sürrealizm gibi akımların deneyimleyerek Doğu’ya kültürü ile dönüştürüldüğü ve mistik meselelerin de resmin ana konusu haline geldiği bir döneme evrilmiştir. Elbette Dada’da bu modernist hava içerisinde Çin’e giriş yapmış ve Çin kültürü ile birleşerek yeni bir sanat serüvenine başlangıç noktası olmuştur. 20. yüzyıl Paris’inde yaşanan heyecan şimdi Çin’de yaşanmakta ve Batı’dan gelen bu yeni hava Doğu’ya kültürü ile harmanlanmaktadır.

Toplumcu Gerçekçi Sanat anlayışı ile sınırları belli olan Çin sanatı yeni bir kırılma yaşamış ve modernist akımın getirdiği heyecan ile yeni sanat grupları ve dernekleri kurulmuştur. Pang Xunquin, Fu Lei ve Zhang Xuan tarafından önerilen “Storm Society / Fırtına Toplumu” bir sanat grubu olarak hayata geçirilmiştir. Pang Xuqin, Ni Yide, Zhang Xuan, Qiu Di, Yang Taiying, Yang Qiuren, Liu Shi ve Zhou Zhengtai tarafından kurulan bu dernek, Çin’de gelişmekte olan modernist eğilimlerin güçlü savunucuları haline gelmiştir. 1932 Ekim ayında ise Fırtına Derneği tarafından düzenlenen sergi ile Çin’de ilk değişim rüzgârı başlamıştır. Şangay’ı etkisi altına alan modernist tavırlar, gün geçtikçe tüm sanat dünyasına nüfuz ederek çoğalmıştır.

Yurtdışı ve yurtiçi sergiler açan grup, Batı'dan gelen modernist havayı göğsünde yumuşatarak Çin kültürü ve Doğu'ya mistitizmi ile birlikte yeni bir sanat anlayışı ortaya koymuştur.

Çin geleneksel sanatının ve Toplumcu Gerçekçi Sanat anlayışının hâkim olduğu bu topraklar, “Fırtına Toplumu” sanat grubu ile birlikte gelecekte daha radikal sanat gruplarının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

2. 1. 9. Yıldızlar Grubu (The Stars Art Group / 1979-1983)

Çin’de Kültür Devrimi ’nin şekillendirdiği sanat anlayışının ilk reddi “Yıldızlar Grubu”nun Avangart bakışı ile oluşmuştur. İki işçi tarafından 1979 yılında kurulan grup, bir tartışma grubu olarak düşünülmüş fakat sonrasında, Çin sanatında değişimin başlangıcı olarak ilk Avangart hareket olmuştur. Sınırları parçalayıcı tavrı ile Yıldızlar Grubu, Çağdaş Çin Sanat’ının ilk başlangıç noktası konumundadır. Ma Desheng ve Huang Rui tarafından kurulan grupta “ (...)tek kadın üye olarak Wang Keping, Qu Leilei, Ah Cheng, Ai Weiwei ve Li Shuang'ı (sanatçı) içeriyordu. (Görsel 92).”



Görsel 92. ‘Yıldızlar’ (Xing Xing). Sanatçı grubu.

1979’un yaz ayı başlarında sergi hazırlığını tamamlayan grup, sergi mekânı için Pekin Sanat Derneği’ne başvuru yapmıştır. Yıldızlar gurubu kurucu üyeleri Ma Deseng ve Huang Rui tarafından yapılan bu başvuruya, gelecek seneye kadar sergi mekânlarının dolu olduğu yanıtı verilmiştir. Bunun üzerine bir araya gelip tartışan grup, müzenin

Doğu'sunda yer alan parkta açık hava sergisi yapmaya karar vermiştir. 27 Eylül 1979 sabahı saat 7 sularında açılan sergi, üç gün boyunca devam etmiştir.

Uzun demir parmaklıklara sahip olan parkın etrafında yüzden fazla eser bulunmaktadır (Görsel 93) Yağlı boya tablolar, mürekkep çalışmaları, ağaç baskılar, ahşap oymalar ve park içerisine yerleştirilmiş çalışmalar grubun ruhunu yansıtmaktadır. Mao döneminin toplumcu gerçekçi üslubunun tam karşısında duran bu sergi, kamusal alanı yeniden tanımlamakta ve Mao'nun tanımladığı sanat anlayışından radikal bir kopuşun işareti olmaktadır. Çin'de yeni bir alan açan grup, halk tarafından da büyük ilgi görmüştür. Yüzlerce kişinin ilgisini çeken sergi, birçok izleyici ile buluşmuş ve herkeste merak uyandırmıştır. Bu merakın içerisinde sadece halk değil, ÇKP üyeleri ve güvenlik güçleri de yer almaktadır. Üç günün ardından, 29 Eylül günü güvenlik güçleri tarafından dağıtılan serginin ardından sadece boş parmaklıklar kalmıştır.



Görsel 93. Pekin Çin Ulusal Müzesi Parmaklıkları, 1979.

Polislerin el koyduğu eserlerin ardından bir araya gelen grup, farklı sanat grupları ile bir araya gelerek bir protesto organize etmiştir.

“Hemen ardından, Stars kurucuları Huáng Ruì, Mǎ Déshēng, Wáng Kèpíng ve Qū Lěilěi, Pekin'in yeraltı edebiyat sahnesinin üyeleri ve yakından ilişkili demokrasi hareketi ile bir araya geldi. Birkaç gün sonra bir protesto yürüyüşü planladılar. Çin Halk Cumhuriyeti'nin kuruluşunun 30. yıldönümü olan 1 Ekim'de, Yıldızları sonsuza dek siyasete bağlayacak bir sloganla yürüdüler: “Siyasi demokrasi istiyoruz! Sanatsal özgürlük

istiyoruz!” (<https://supchina.com/2020/05/05/stars-1979-the-moment-chinese-art-changed-forever/>).

Protestonun ardından Stars grubu, fenomen haline gelerek yeni sanatsal grupların ortaya çıkmasında öncü olmuştur. Sadece geçmişle bağlarını kopartma temeline oturmeyan sanat grubunun Avangart tavrı “85 Yeni Dalga Hareketi”nin doğması ile yerini sağlamlatırmıştır.

Tarihsel bağlam çerçevesinde Stars grubunun Çin Çağdaş Sanatı’nın başlangıç noktası olduğu su götürmez bir gerçekliktir. Buradan hareketle, Batı’dan Doğu’ya taşınan sanat hareketi kendine özgü bir üsluba kavuştuğu aşikârdır.

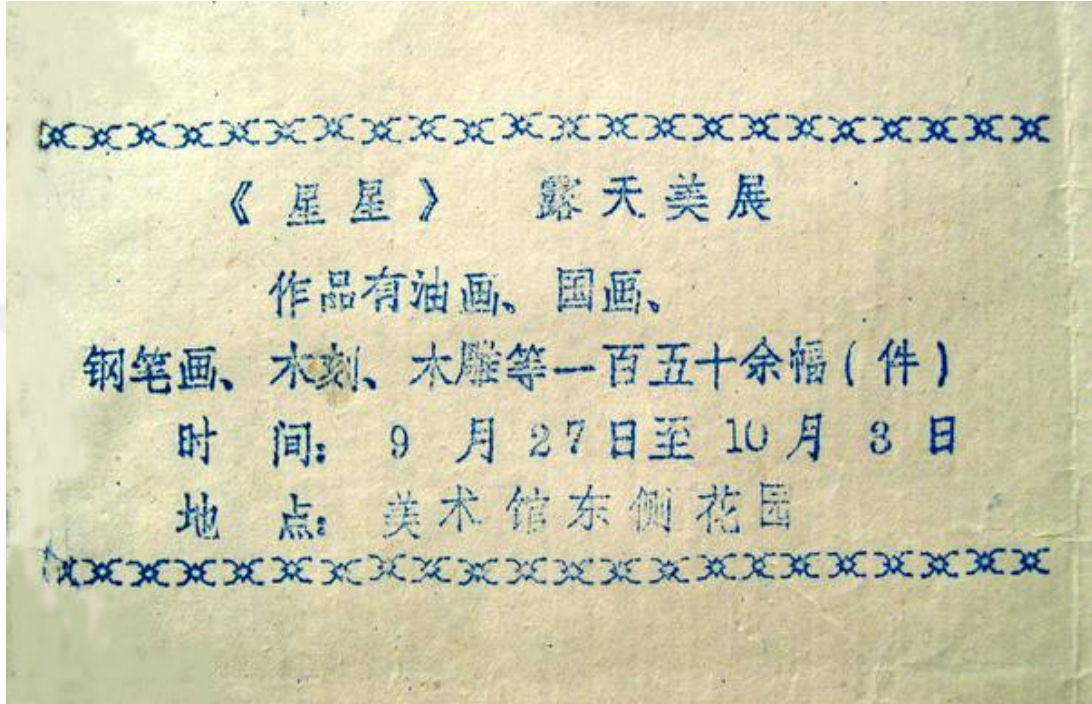
Stars grubunun eleştirel dili, yeni üslup ve tekniklerin denenmesi, Çin’de dönemine başkaldırı olarak okunmuştur. Ki niyayetinde, Yıldızlar Grubu sonrasında ortaya çıkan yeni gruplar ve yeni olanı deneme cesareti, Stars’lardan onlara miras kalmıştır. Bugünden geçmişe bakıldığında, grubun tavrı Çin’de yaşanan kültürel dönüşümün ve dörtlü çetenin baskılarına karşı bir başkaldırı, aynı zamanda Çin Çağdaş Sanatı’nın temellerinin atıldığı yer olarak okumak hiç de yanlış olmayacaktır. Ki bu okuma, ileride Stars Grubu adına açılan retrospektif sergilerin varlığı ile sağlam bir zemine oturmaktadır.

En son dünyayı kasıp kavuran pamdemi koşullarında OCAT enstitüsü tarafından açılan “Yıldızlar Grubu Retrospektif” (Görsel 94) sergisi, Stars’ların ruhunun hala devam etmekte olduğunun göstergesidir. Aynı zamanda Batı’nın da büyük bir ilgi ile takip ettiği grup, geçmişten günümüze 8 retrospektif sergi açmıştır. 40 yıldan daha fazla bir süreyi kapsayan bu sergiler; Çin’de, Hong Kong’da, Japonya’da (iki kez), Almanya’da, Fransa’da ve ABD’de açılmıştır.



Görsel 94. Pekin'deki OCAT Enstitüsü, Retrospektif Sergisi Davetiyesi.

OCAT'ın açtığı sergi, Stars grubunun elinde bulunan eser ve eserlerin fotoğrafları ile oluşturulmuştur. Bunun nedeni, döneminde eserlerin tahrip olması ve birçoğunun kaybolması sonucunda olmuştur. Eserlerin hepsinin orijinal sergiden fotoğrafları (Görsel 95, Görsel 96, Görsel 97), bugün sergi alanlarında tarihsel bağlamından kopmadan sergilenmektedir.



Görsel 95. İlk Yıldızlar Sergisi için sergi davetiyesi; Yıldız Sanat Vakfı'nın izniyle

Sergi hakkında;

“Li Xianting, o dönemde sanat dünyasından gelen argümanları da dikkatle kaydetti: Bu sergi, "Dörtlü Çete"nin neden olduğu ideolojik tutsaklığı kırmak için olumlu bir öneme sahip. Üzüntülerini ve düşündüklerini kendi sözleriyle ifade etmeye cesaret ederler ve aklın özgürleşmesinin ürünü olması gereken kalplerindeki travmayı seyirciye anlatırlar. ” Şeklinde açıklaması olmuştur.

<https://www.cafa.com.cn/en/news/details/8327047>

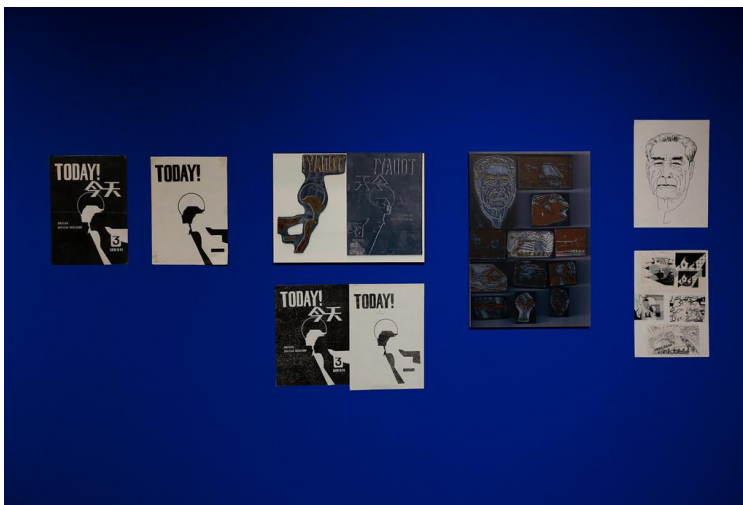
Stars grubunun sergisi içerisinde birçok disiplinden eser bulunmaktadır. Bu eserler, sanatçıların dünyaya bütük bir pencereden baktığını ve Mao dönemi sanat tanımının sanatçılar tarafından yetersiz kaldığını göstermenin bir yolu olarak okunmaktadır.



Görsel 96. Yıldızlar Grubu Sergi Alanı.

Özellikle sergi içerisinde her disiplinden ve teknikten bulunan eserlerin yanında, dikkat çekici başka bir eser olarak “Today”(Görsel 97) dergisi yer almaktadır. Stars grubunun kurucularından Huang Rui’nin editör ve sanat eleştirmeni olara katıldığı dergide, aynı zamanda kapak tasarımlarını da üstlenmiştir. Diğer kurucu üye Ma Desheng ise Today’in ilk sayısına “Sıkska Adam” isimli öyküsü ve ağaç baskısı ile katılmıştır. Birçok sanatçı disiplinlerarası bir arena olarak kullandığı Today dergisini, Stars grubundan ayrı düşünelemeyecek olduğunu söylemektedir. Öyleki “Bei Dao’nun bakış açısından Today ve “Stars” ikiz kardeşler gibiydi. ”

Bundan kaynaklı Stars Grubu ve Today Dergisi, Çağdaş Çin Sanatı’nın başlangıç noktası olarak, birlikte değerlendirilmelidir.



Görsel 97. Today Dergi Kapakları.

2. 1. 10. Pekin’de Robert Rauschenberg Sergisi (ROCI ÇİN / 1985–1986)

Kültür Devrimi ile birlikte değişip dönüşen Çin toplumu ve sanatı, Yıldızlar Grubu’nun Avangart tavrı ile birlikte karşı karşıya kalmıştır. Yıldızlar Grubu, Çin sanatında büyük kırılmanın fay hattı olurken, devamında Rauschenberg sergisi ile büyük bir deprem yaratmıştır. Yıldızlar Grubu’nun Avangart tavrı olmasaydı, Rauschenberg sergisi açılmazdı. Çünkü Kültür Devrimi ’nin tariflediği sanat dili toplumcu bir dil olmalıydı. Bundan kaynaklı Rauschenberg sergisi, Çağdaş Çin sanatının oluşmasında önemli bir başlangıç noktasıdır. Rauschenberg’in kavramsal sanat içerisinde kurduğu dil ve malzeme, Çin’in tariflediği sanat anlayışının çok dışındadır.

Rauschenberg neden Çin’de deprem yaratmıştır, sorusuna öncelik vermek önemlidir. Bundan kaynaklı Batı sanatının temel tartışma konusu olan modern ve modern sonrası dönemlerini anımsamak, soruyu yanıtlamak açısından elzem bir noktada durmaktadır. Günümüzde güncelliğini koruyan, Modernizm’in yeni olan her şey moderndir söylemi ile post-modern olan her şey de moderndir söyleminin çıkmazında, Rauschenberg Çağdaş Sanat krizinde önemli bir temsiliyet sunmaktadır.

Batı dünyasında, modern ve post-modern açmazında daha çok sanatın teknik sorunlarına ilişkin tartışmalar sürerken, sanat camiasında sivrilen Avangart hareketin ve Dada yumruğunun darbesi bir hayli sancılı olmuştur. Dada toplumsal olanı sorgulayıp, toplum kavramının yıkılışına işaret ederek kitleleri harekete geçirmeyi amaçlamıştır. Kitlelere inerek sanatın tekniksel kısımlarının parçalanmasını ve sanatın mimesis olmaktan çıkarılarak, temsiliyet krizine işaret etmiştir. Yani Dada, ayna karşısına dikilerek onu parçalamış, parçalarından bir portal yaratıp estetik kavramına yeni bir bakış açısı sunmuştur. Dada’nın yol açtığı patikadan ilerlediğimizde ise karşımıza New York Okulu, Beat Kuşağı, Pop ya da Neo-Dada ile birlikte günümüz (disiplinler arası) sanatının zümrüdüankası olan Robert Roschenberg ile karşılaşılmaktadır.

1950’lerin başlarında Rauschenberg ve Jasper Johns tarafından kullanılan malzemelerin ve anlatım dilinin Dadaya benzemesi üzerine, iki sanatçının yapıtları Neo-Dada olarak adlandırılmıştır. Buluntu nesne, asablaj ve kolajlarla anti-estetik kavramını tartışmaya açan sanatçılar aynı zamanda pop sanatı içerisinde de

değerlendirilmektedir. Özellikle ABD’li sanatçı Rauschenberg yapıtları ile döneminin temsiliyet meselesine odaklanarak çalışmalar üretmiştir. Bundan kaynaklı, Batı dünyasının sanat çıkmazında herhangi bir akıma tamamen dahil edilemeyen sanatçı, elbette ki Çin’de açtığı sergi ile deprem etkisi yaratmıştır.

Çin’in geleneksel resim anlayışının ve toplumcu gerçekçi üsluptan tamamen farklı olan bu eserler, Çin sanatında büyük dönüşümün somut göstergesi haline gelmiştir. Elbetteki Çin’de açılan Rauschenberg sergisi, Stars grubundan bağımsız düşünülemez. Stars grubunun tartışma yaratan sergisi ve Avangart tavrı olmasaydı Rauschenberg sergisi de Çin’de açılmazdı. Eğer Stars grubunun sergisi açılmamış olsaydı ve bu şekilde Rauschenberg sergisi açılmış olsaydı, o zaman Çin’e çağdaş sanat ithal edilmiş olacaktı. Fakat Çin’de yaşanan kırılmalar, ülkenin kendi iç dinamiğinden hareketle doğal sanat ilerlemesini yaratmıştır. Bu anlamıyla, Rauschenberg sergisi, Stars grubunun yarattığı atmosferle anlamlı kılınmaktadır.

Rauschenberg 1970 ve 1980 yılları arasında sayısız uluslararası proje içerisinde yer almıştır. Sanatçı daha sonrasında kendi projesini planlamış ve dünya barışı adına bu projeyi başlatmıştır. Projenin ismi “Denizaşırı Kültür Değişimi (ROCI)” ismi ile dünyanın dört bir yanına gidip, o bölgenin kültür ve yaşayış biçimlerini öğrenerek yerinde yapılacak sanat eserlerini kapsamaktadır. Gidilen bölgeye göre atık nesneler, kolaj ve asablaj tekniği ile çalışmalar yapan sanatçı aynı zamanda yerel halkın katılımı ile de performanslar gerçekleştirmiştir. Sanatçı için projenin temel amacı dünya barışı için ne yapabilirim sorusunun yanıtı olarak hayata geçirilmiştir.

ROCI okunuş olarak Roky şeklindedir. ROCI ismi sanatçının kaplumbağasının isminden gelmektedir. Sanatçı Aralık 1984 yılında Birleşmiş Milletler’de bir araya gelen gruba konuşma sırasında ROCI projesinin nereden ve neden doğduğu hakkında bilgi vermiştir.

“150’den fazla diplomat ve Ulusal Sanat Galerisi’nin direktörü J. Carter Brown gibi sanat dünyası elçileri, resepsiyona çıktı. Delegelerin Yemek Odasında toplanan gruba, Rauschenberg olayı kutlamak için yaptığı imzalı bir litografiyi masada dağıttı, bu çalışmayı her Birleşmiş Milletler üyesi ülkeye bir kopyasını hediye etti. Basına bildirilen kolteyl partisini içerisinde sürekli sorulan şey su soruydu:

-“Biliyor musun, tüm bunlar ne hakkında?”

Rauschenberg neşeyle ve hazırlıksız bir şekilde konuşma yapmaya başlamıştı. Ve bazen duyulmayan bu konuşma, sanatçı tarafından Jacob Javits'ten gelen mesajın okunmasıyla açıldı.

-Resepsiyonda bulunan eski New York senatörünün eşi Marion Javits diyor ki, Rauschenberg'in sanatı evrenseldir ve dünyayı kurtarabilecek evrensel bir idealdir dedikten sonra duraklayan sanatçı "Ve bunu imzalamaya hazırım. " diyor.

Bunun üzerine sanatçının şakacı tavrı Marion Javits ve diğerler davetlilerden gelen kahkahalar eşliğinde, sanatçının tavrı herkesi şaşkına çeviriyor.

Sonrasında Rauschenberg ROCI'nin adını evcil kaplumbağasından aldığını söyledi. Siyah takım elbiseli bir adam yanındaki kişiye dönerek, "Kızının adını verdiğini söylüyor. " Şeklinde kulaktan kulağa dolaştı. Rauschenberg'in konuşması sakın bir tavırla duraksayarak şu sözlerle bitirildi: "Herkesin sevgisi birbirine karşı önemli. Ve bu ancak sanatla olur. " (Tidings, 2010, s. 57, 58).

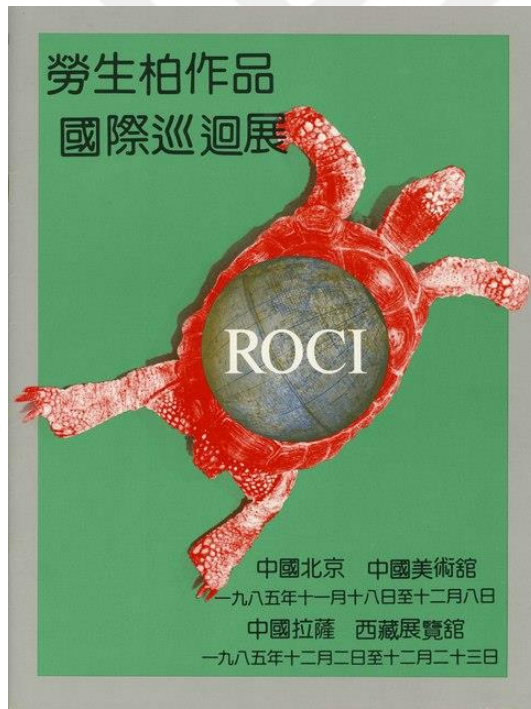
Tidings tarafından aktarılan bu anekdotda altı çizilmesi gereken önemli noktalar vardır. Birincil olarak bu projeye ilham veren sanatçının hayatında en değer verdiği canlı olarak kaplumbağasından yola çıkması olayıdır. Çünkü Rauschenberg kendine münhasır bir şekilde, şehirde yaşayan arkadaşlarının bohem ve yalnız dünyalarında nasıl çürüdüğü hakkında kafa yorarken, bir konuşmasında, gitmek istediğini söylemiştir. Gitmesi gereken yerlerin dağlar değil, üçüncü dünya ülkeleri olduğunu ekleyerek, oralara ulaştığından her kültürden bir parça ile tüm dünyayı barış çatısı altında birleştirmek istediğinden bahsetmiştir. Bu sözlerin hemen ardından gerçekleşen ROCI projesi, sanatçın direkt olarak kendi hayat deneyiminin bir parçası olarak hayata geçmiştir. Deyim yerindeyse, bu proje Rauschenberg'in kalbinin pompaladığı kanın içinde dolaşmak gibidir.

Bir diğer önemli nokta ise sanatçının her zaman kendinden emin tavırları ve bu projeye olan inancının tam olduğunu herkese göstermesi halidir. Son olarak sanatçının da söylediği yere vurgu yapmak önemlidir. Hayatının belli döneminde göçebe hayatı seçen sanatçı, dünyanın sevgi çerçevesinde barışa ulaşacağına inanarak yola çıkmıştır. Bu yolculuğa ilk olarak 1985 yılında çıkan sanatçı Meksika'da ilk ROCI sergisini açmıştır. Bu sergide sanatçının ilk eserleri ile birlikte ülke içerisinde etkilendiği şeylerden ortaya çıkan eserler yer almıştır. Sanatçı için bu sergi, Rauschenberg Yurtdışı Kültür Değişimi (ROCI) projesinin nasıl ilerleyeceğine dair düşüncelerinin netleştiği bir dönem olmuştur. ROCI MEKSICO ile başlayan bu proje, devamında bir önceki gidilen ülkelerde seçilen eserlerle birlikte sergilenecekti, bu şekilde tüm dünya birbiri ile ilintili büyük bir sergi olacaktı. Fakat bu seyahatin ve serginin çok pahalı

olması nedeniyle, diğer ülkeler için sponsor bulamayan sanatçı, kendi stüdyosunu ipotek ederek, projenin finansmanını kendisi sağlamıştır.

Artık ROCI sadece Rauschenberg tarafından desteklenen ve sanatçının dünyaya olan sezgisel inancının da bir kanıtı niteliinde hayatına devam etmiştir. Meksika (1985), Tibet (5 Aralık 1985), Şili (1985), Venezuela (1985), Çin (1985), Tibet (1985), Japonya (1986), Küba (1988), SSCB (1989), Berlin (1990), Malezya (1990), ABD (1991) olmak üzere birkaç milyon insanla buluşan ROCI, sanatçının dünyaya barış getirme hareketi olarak, sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir.

1985 Kasım ayında, Pekin’de bulunan Ulusal Sanat Galerisi’nde “ROCI CHINA” sergisi açılmıştır. Sergi afişinde (Görsel 98) ROCI projesinin altında yatan derin anlama vurgu olarak, sanatçının hayat arkadaşı Roky’e ve sanatçının hayali olarak dünya imgesine yer verilmiştir.

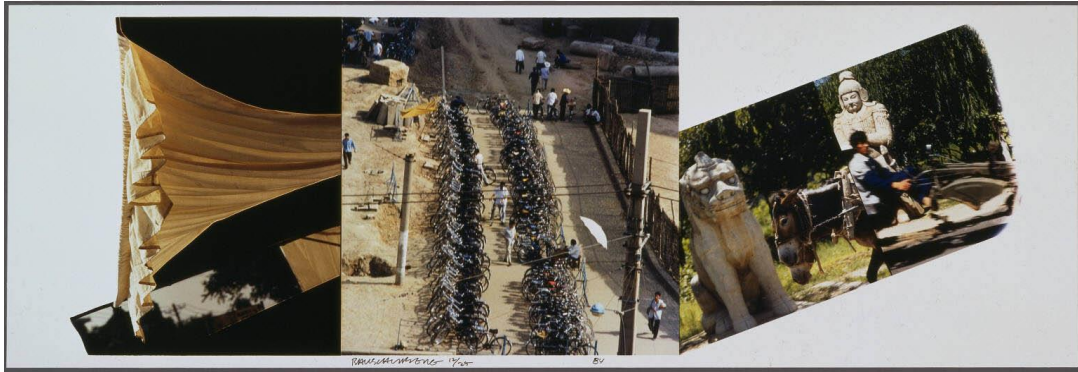


Görsel 98. Robert Rauschenberg ROCI ÇİN katoloğu, 1985, Ulusal Çağdaş Sanatlar Merkezi, Pekin, Çin.

Rauschenberg, 1985 ROCI CHINA sergisi öncesi Çin’e gitmiş ve burada birçok köy, kasaba, müze, tarihi eserlerin olduğu alanları gezerek, ülke hakkında bilgi toplamıştır. 1982 yılında Çin ziyaretinde bulunan sanatçı, ziyaret ettiği bölgelerde ve bir araya geldiği topluluklarla renkli filmle fotoğraflar çekmiştir. Bu çalışmada ilk ve tek olarak

kromojenik baskılar³² kullanan sanatçı, Chinese Summerhall (Görsel 99) adlı tek bir kodak kağıda basılmış 76,2 x 223. 2 cm uzunluğunda renkli bir fotoğraf üretmiştir. Bu çalışması için Güney Florida Üniversitesi Graphicstudio ile çalışan sanatçı, fotoğrafların negatiflerini keserek bir kolaj çalışması oluşturmuştur. Bu çalışma çektiği fotoğrafların yanı sıra, daha önceden hazır olan başka görüntülerin eklenmesi ile tamamlanmıştır. Çalışma Chinese Summerhall için “Study” isimli iki portföy halinde basılmıştır.

Sanatçı 1984 yılına gelindiğinde Graphicstudio ile çalışmış, Studies for Chinese Summerhall (1984) isimli beş fotoğraf baskısı daha yapmıştır. Bu baskıların her birisi 100 er metre olacak şekilde önceki yapılan çalışmalardan alıntılar yapılarak kurulmuştur.



Görsel 99. Çin Yaz Salonu (1982, 1983, 1984). Chinese Summerhall #II için çalışmalar, 1984, kromojenik baskı, 76,2 x 223. 2 cm, Graphicstudio, South Florida Üniversitesi, Tampa tarafından yayınlanan 25 baskıdan.

Chinese Summerhall çalışmasının da yer aldığı 1985 ROCI CHINA sergisi, aynı zamanda yedi Çince karakteri temsil eden Bireysel (Görsel 100) kolajları da yer almaktadır.

Yedi Çince karakterin sembolize edildiği bu çalışmalarda odak noktası yüzeyin kendisidir, yani kâğıttır. Bu kâğıt, dünyanın en eski kâğıt fabrikası olarak bilinen, Xuan Kâğıt Fabrikasında sanatçı ve kâğıt üreticileri işbirliği ile yapılmıştır.

³² Kromojenik süreçler, bir baskıyı oluşturan renkli boyaları oluşturmak için iki kimyasal arasında bir reaksiyonla karakterize edilir. https://tr.wikisko.ru/wiki/Chromogenic_print



Görsel 100. Robert Rauschenberg, Bireysel (7 Karakterden). , 1982, El yapımı Xuan kağıt üzerinde ipek, kurdele, kağıt, kağıt hamuru kabartma, mürekkep ve altın varak, aynalı, bir Pleksiglas kutu içinde çerçevelenmiş, 109,2 x 78,7 x 6,4 cm

Gemini GEL, Los Angeles tarafından yayınlanan 70 benzersiz varyasyondan oluşan bir baskıdan.

Rauschenberg'in ROCI projesi dahilinde Çin'e seyahati ve gitiği ülkenin tüm alanlarını tanıma sürecinden sonra projelerinin ortaya çıkarması Çin sanatı için çok yabancı bir bakış açıydı. Elbette Stars Grubu'nun Avangart tavrı Çin'in sanat anlayışında bir fay hattı yaratmıştı, Rauschenberg sergisi ise bu hattın sismik titreşimi olarak Çin'de deprem etkisi yaratmıştır.

Geleneksel Çin sanatının sınırlarından, Mao'nun tariflediği Toplumcu Gerçekçi Sanat anlayışının keskinliği ile yoğrulan Çin, önce Stars Grubu ile daha sonrasında Rauschenberg sergisi ile çağdaş sanatın temellerini atmıştır.

Rauschenberg'in kullandığı malzemeler ve sanat dilinin çokluğu 300.000 binden fazla kişi tarafından izlenmiştir. Çin'de açılan bu sergi aynı zamanda bir ilki daha barındırmaktadır. Çin'in Batı sanatına kapılarını açtığı ve yeni bir sanat dilinin devlet onaylı bir şekilde Çin'de tanıtılması çok sansasyonel bir olaydır. Tarihinde ilk defa yurtdışından bir sanatçı sergi açmıştır, hele ki sanat dili Batı'da heyecan uyandıran ve yeni alanlar denemeyi seven, sınır tanımaz bir karakter olarak Rauschenberg'in olması da ironik olmuştur.

2.2. Çin Avangartı

Çin’de ilk defa geçmişten radikal bir şekilde kopuşu sağlayan Stars Grubu’nun açtığı bu yolda, Rauschenberg sergisi ile Çin’de yeni bir dönem açılmıştır. Bu dönemin devamında 85 Yeni Dalga Hareketi (’85 New Wave Movement), Kuzey Sanat Grubu / Northern Art Group (1985), Gölet Derneği, Xiamen Dada Grubu (1986), ‘China/Avant-Garde’ Sergisi (1989), ve günümüz “Bağımsız Çağdaş Çin Sanatı” yer almaktadır.

2. 2. 1. 85 Yeni Dalga Hareketi (’85 New Wave Movement)

Çin Avangart’ının öncüleri arasında yer alan 85 Yeni Dalga Hareketi, Kültür Devrimi’ne karşı olarak 1985 yılında kurulmuştur. 60’lı ve 70’li yıllarda hâkim olan Kültür Devrimi ve Toplumcu Gerçekçi Sanat anlayışı altında kalan sanatçılar, Çin’de çağdaş bir sanatın serpiildiği ve halka buluştuğu ilk yerdir. Fakat Yıldızlar Grubu’nun profesyonellikten uzak ve Avangart tavrının bir zemin olması, 85 Yeni Dalga Hareketi’nin büyüme alanı olduğu unutulmamalıdır. 85 Yeni Dalga Hareketi ise ileride Kuzey Sanat Grubu ve Xiamen Dada Grubu’na ilham vermiştir.

Batı’da Postmodern kırılmalar yaşanırken, Çin’de de 85 Yeni Dalga Hareketi ile disiplinlerarası sanat üretimleri artmıştır. Postmodern bakış açısından hareketle şekillenen montaj, video, enstalasyon ve yerleştirme çalışmalarıyla ön plana çıkan bu grup, Batı’dan gelen Avangart tavrın yeniden yorumlayıcıları olmuştur. Batı’dan gelen sanat anlayışı, Çin içerisinde yeniden yorumlanmış ve kendi kültür öğeleri ile birleştirilerek ortaya yeni bir sanat anlayışı koyulmuştur. Grup, çalışmalarını eleştirel bir zemin üzerine kurarken, stil ve teknik açısından yoruma açık bir tavrı benimsemiştir.

“85 Yeni Dalga tarafından üretilen çalışmaların büyük bir kısmı, Batı tekniklerini ve tutumlarını geleneksel Çin’in yönleriyle birleştirme arzusuyla hareket etti. Kültürel düşünce ve uygulama alanı olarak yaratılan bu eğilimin örnekleri, benimsenen teknikleri içeren Xu Bing’in The Book from the Sky (Gökyüzünde Kitap,1988) yerleştirmesi gibi çalışmaları içerir. Geleneksel Çin kaligrafisinin üretimi ve Huang Yongping’in Büyük Ruleti (Da Zhuanpan) (1987), bu Avangart kolaj-montaj ve otomatisti birleştiren, geleneksel Çin kehanet uygulamaları tekniklerinin yeniden yorumudur.

Sanat yapımına yönelik bu birleştirici yaklaşım, Amerikalı sanatçının büyük bir çalışma sergisi tarafından desteklendi. Robert Rauschenberg, Pekin'deki Ulusal Sanat Müzesi'nde 18 Kasım - 5 Aralık 1985 tarihleri arasında. Müzenin birinci katında 2. 250 m2'lik alanının tamamını kaplayan sergi, yaşayan Batı'lı bir sanatçının Çin'de ilk kişisel sergisiydi. (Gladston. 2016. s. 150-151).

Xu Bing, "Gökyüzünden Kitap" (Görsel 101), çalışması Çin'in ilk Avangart çalışmalarından birisi olma özelliği taşımaktadır. Sanatçının kendisi tarafından üretilen 4. 000 sahte Çince karakterin kullanıldığı çalışma, sanatçı tarafından yazılan kitabın yerleştirmesidir. Ahşap oyması ile sahte karakterlerin kazınarak oluşturulan bu kitap, izleyicilerin kitapta ne yazdığını anlaması üzerine kurgulanmıştır. Fakat ne izleyici nede sanatçının kendisi, bu kitabın içeriğini anlayamamaktadır. Çünkü tanıtık karakterlerin hiçbir lisanda anlamı yoktur, sadece birer işarettir.

Sanatçı burada Çin'in geçmişten günümüze sorgulamasını yapmaktadır. Konfüçyüs'ün Seçme Eserleri'nden, Mao'nun Küçük Kırmızı Kitabı'na kadar uzun bir sürecin hesabını yapmaktadır. İnsanların kitaplarda yazılanları harfiyen katılmasına ve hiçbir sorgulama alanı yaratılmadan hazmedilmesine odaklanmıştır. Bu anlamıyla, Gökyüzünde Kitap çalışması, Çin'den tüm dünyaya kitapların varlık alanlarını sorgulayan bir çalışmadır. Burada yazı ve kitap somutluğunda karşımıza çıkan anlam, düşüncenin ve insan varoluşunun temeline dair "kimsin?" sorusunu soran konumundadır.

İnsanlık tarihinin en temel sorusu olan "kimsin sen?" sorusuna odaklanan bu çalışma, Çin'de ve Batı dünyasında yeni bir sanat alanının güçlü sesi olarak okunmalıdır.



Görsel 101. Xu Bing, "Gökyüzünden Kitap", 1987-91, Oymalı ahşap türlerinden basılmış kitap ve parşömenlerin montajı icat edilmiş karakterler, kağıt üzerine mürekkep, boyutlar değişken. (Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, 2016'da kurulum görünümü. Xu Bing Studio'nun izniyle).

Batı modernizmi ve Postmodern kırılmaları içerisinde bulunduran 85 Yeni Dalga Hareketi, yerel malzemelerin kullanıldığı yeni kültür hareketi olarak okunmalıdır. Özellikle Kültür Devrimi sırasında yaratılan sınırları çizilmiş ortamın bir başkaldırısı olarak okunan bu hareket, aynı zamanda Çin'in kültürünü yeniden şekillendirdiği kritik bir alan olarak dikkate değer bir kapsamı vardır.

Hareketin temsilcileri arasında yer alan Wang Guangyi, Yu Youhan ve Wu Shanzhuan Batı sanatı ve kapitalist topluma ait simgeler kullanarak oluşturduğu çalışmalar, kültür alanına dair sorgulamalar yaptırmaktadır.

Wu Shanzhuan'ın "Kırmızı Mizah – Kırmızı Karakterler" (Görsel 102) incelendiğinde, ilk akla gelen Kültür Devrimi sırasında halkın birbiri ile iletişim aracı olarak kullandığı dazibaolar³³ göndermesidir. Bazibaolar ile bir oda yaratan sanatçı, kelimelerin büyümlü gücüne odaklanmaktadır. Anlamsız kelimelerin bir araya geldiği bu çalışma, temele Çin kültürünün koşulsuz kabul haline, sorgu niteliği taşımaktadır.

³³ Dazibaolar: Çin Halk Cumhuriyeti'nde meydanlara asılan büyük yazı karakterine sahip posterlerdir. Bu posterler halkın birbiri ile iletişim aracı olarak gazete anlamı taşıırken, aynı zamanda propaganda ve protesto amacı olarak da kullanılmaktadır.

Kırmızı bir zemin üzerine yerleştirilen kelimeler odası olan “Kırmızı Mizah – Kırmızı Karakterler” çalışması izleyiciye nefes alma alanı bırakmamaktadır. Her yerde bir anlam savaşı ve büyük puntolarla gözümüze nakşeden kelimeler havuzu vardır. Sanatçı burada, kültürleri oluşturan tüm bileşenleri, izleyici tarafından sorgulamaya davet etmektedir.



Görsel 102. Wu Shanzhuan, Kırmızı Mizah – Kırmızı Karakterler 1986, Karışık ortam kurulumu, boyutlar değişken, Kurulum görünümü, Hangzhou, Çin.

1970’lerin sonlarında ortaya çıkan 285 Yeni Dalga hareketi hümanist bakış açısından doğru şekillenmiş ve Kültür Devrimi sırasında yerleşen resmi imgelerinin eleştirisi olmuştur. Eleştiri hattında ortaya çıkan sanatçılar Wang Guangyi’nin baskı resimleri, Geng Jianyi’nin tekinsiz kakhaha tasfirleri ve devamında Yue Minjun’un alaycı çalışmaları yer almıştır. Bu dönemde ortaya çıkan eserler, Çin’de yeni bir sanat anlayışını ortaya çıkarmıştır. Politik Pop (Zhengzhi bopu) olarak ortaya çıkan bu yeni anlayış, eleştirel bakış açısının hümanist bakış ile harmanlamasıyla şekillenmiştir. 1989 Şubat ayında, '85 Yeni Dalga'nın faaliyetleri büyük bir sergi açılışı ile sonuçlanmıştır.

Pekin'deki Ulusal Sanat Müzesi'nde “Çin Avangart Sergisi” adıyla açılan sergi, içinde bulundurduğu çarpıcı bir performans nedeniyle hükümet tarafından kapatılmıştır. Xia Lu’nun “Pistol Shot” isimli performansının ardından gelen bomba tehditleri nedeniyle

kapanan sergi, Tian'anmen Meydanı³⁴ olaylarının hemen ardından uygulanan muhafazar baskının bir sonucu olarak da okunmalıdır.



Görsel 103. 2007 yılında Pekin, Ullens Çağdaş Sanat Merkezi'nde düzenlenen '85 Yeni Dalga – Çin Çağdaş Sanatının Doğuşu adlı grup sergisinin kataloğu.

2. 2. 2. 'China/Avant-Garde' Sergisi (1989)

Çin Avangart sergisi 1989 yılında Çin Ulusal Sanat Müzesi'nde (daha öncesinde Ulusal Sanat Galerisi isminde anılıyordu) açıldı. Bu sergi Çin sanatı için çağdaş bir kırılma ve dünya sanatı ile buluşması için büyük bir başlangıçtı. Sergide performans,

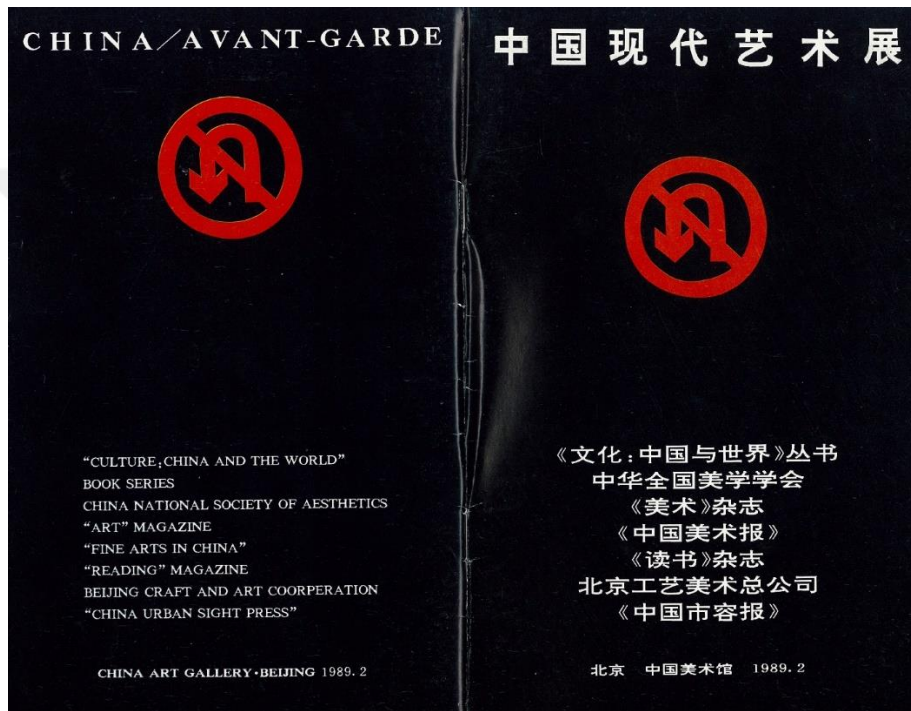
³⁴ 1989 Tiananmen Meydanı Olayları (Tiananmen Katliamı olarak da bilinir, Çin'de ise 4 Haziran Vakası ya da aynı anlama gelecek şekilde Altı-Dört olarak anılır), Çin'de (ÇHC) 15 Nisan - 4 Haziran 1989 arasında meydana gelen; öğrencilerin, aydınların ve işçilerin önderliğinde gerçekleşen gösterileri ve ardından yaşananları ifade eder. Gösterilerin odak noktası Pekin'de Tiananmen Meydanı idi, bununla birlikte göreceli olarak daha yumuşak gösterilerin gerçekleştiği Şangay gibi, Çin'in diğer şehirlerinde de kitlesel protestolar oldu.

...

20 Mayıs'ta sıkıyönetim ilan edildi ve 3 Haziran'ı 4 Haziran'a bağlayan gece tanklar ve piyade birlikleri gösterileri bastırıp protestocuları dağıtmak üzere Tiananmen Meydanı'na gönderildi. 1989'da ne Çin Ordusu'nun ne de Pekin polisinin yeterli toplumsal olaylara müdahale donanımı (Batı'lı ülkelerde bu gibi durumlarda kullanılan plastik mermi gibi) vardı, kullanılan bütün mermiler gerçektir. [4] Ölen sivillerin sayısı ile ilgili değişik tahminler vardır: Çin Komünist Partisi'ne göre 23, CIA'ye göre 400 – 600, Çin Kızılhaç'ına göre 2600. Yaralı sayısı ise genel kabule göre 7000 – 10000 arasındaydı. Haziran 2006 itibarıyla o gece ölenlerin sayısı Profesör Ding Zi Lin'e göre 186'dır. [5] Uygulanan şiddetin ardından, hükümet hareketin kalan unsurlarını baskı altına almak amacıyla geniş çaplı tutuklamalar yaptı, yabancı basını yasakladı ve ÇHC basınında olayların ele alınışı üzerinde katı bir denetim geliştirdi. Harekete sempati duyan Parti üyeleri tasfiye edildi, pek çok yüksek düzeydeki üye ev hapsine alındı. Tiananmen Meydanı'ndaki gösterilerin şiddetle bastırılması sonucunda, Çin, uluslararası kamuoyunda yaygın bir şekilde kınandı.

yerleştirme ve sanat nesnesi olarak seri üretim nesnelerinin kullanıldığı sergiydi. Çin’de bir ilk gerçekleştiriliyor ve sanat açısından yeni bir tarih yazılıyordu. Serginin en sükseli işi ise Xiao Lu’nun Diyalog (Görsel 130) isimli eseridir. Sergi açılışından sonra tabancasını çekip ateş eden Liu güvenlik güçlerince müdahale edilmiş ve sergi kapatılmıştır.

Çin Avangart sergisi 186 sanatçının yer aldığı ve 300 eserin bulunduğu, adını tarihe tabanca sesleri ile yazdırdığı önemli bir sergidir.



Görsel 104. Küratör Gao Minglu tarafından yazılan ‘Çin/Avangart Sergisi’nin önsözünü içeren katalog, 1989.

Sergi dönüş yoktur sembolü ile karakterize edilmiştir. Sanatçılar Çin’de yaşanan kültürel ve politik olarak birçok kırımın izlerini sürdüğü ve büyük bir eleştiri potası altında erittiği eserleri, döneminin güçlü bir analizi olmuştur. Özellikle Kültür Devrimi sırasında gerçekleşen katı uygulamalar, ister toplumsal yaşamı isterse sanatsal yaşamı derinden sarsmış ve sanatçıların odak noktası da burası olmuştur. Buradan hareketle gelişen sergi Çin’in yeni yeni tanıdığı birçok teknik ve sanatsal söylemin güçlü bir başlangıç noktası olmuştur. Bundan kaynaklı hem Çin sanatında hem de dünya sanat tarihinde Çin Avangart’ı sergisi önemli bir yer tutmaktadır.



Görsel 105. Çin/Avangart sergi davetiyesi, 1989. Fei Dawei Arşivinden.



Görsel 106. Wang Youshen, Örnek. China Avangart, 1989, Fotoğraf Kaynak: Wang Youshen Archive at Asia Art Archive.

2. 2. 3. Kuzey Sanat Grubu / Northern Art Group (1985)

Wang Guangyi Zhejiang Güzel Sanatlar Akademisi (Çin Sanat Akademisi)'nde öğrenciyken ortaya çıkan fikir çerçevesinde gelişen Kuzey Sanat Grubu fikri 1983'lere dayanmaktadır. Kuzey Sanat Grubu'nun öncülü olarak "Kuzey Sanat Bilgi Değişim Merkezi" isminde yedi üyeden oluşan bir grup olan Kuzey Sanat Grubu, 1985 yılında resmi ismini duyurmuştur. Başlangıçta şiirler okunan ve sanat merkezli konuşmaların ve sunumların olduğu bu grup, daha sonrasında sergiler açmıştır.



Görsel 107. Kuzey Sanat Grubu.

Grup bireysel üretim yerine kolektif üretimi tercih etmiş ve hiyerarşik bir yapı içerisinde ilerlemiştir. Stars grubu gibi gözlemlenen Kuzey Sanat Grubu, bu anlamıyla Stars'lardan ayrılmaktadır. Shu Qun grubun teori kısmından sorumlu başkanı olmuş ve Wang Guangyi ise pratikten sorumlu başkan yardımcısı olarak gruba öncülük etmiştir. Özellikle bir çalışmanın gidiş açısında yönlendirmeler yapan bu iki isim, grubun kalbi konumundadır.



Görsel 108. 1985 yılında, “Kuzey Sanat Grubu”, Heilongjiang İl Sanat Müzesi’nde, ön sırada soldan bir akademik seminer düzenledi: Liu Yan, Shu Qun, Wang Guangyi.

Kuzey Sanat Grubu arasında desteklenen kolektif sanatsal üretim vizyonu önde gelen üyeleri tarafından üç temel iddia temelinde ilerledi. Bunlardan ilki Çin Halk Cumhuriyeti'nin aşağıdaki dış kültürel ve sosyal etkilere yenilenen açıklığı, 1978'de Deng'in 'Reform ve Açılış' politikasının benimsenmesinden itibaren geleneksel Çinlilerin natüralizminden ve mantıksızlığından uzaklaşmanın başlangıçları Batı'lı kentleşme, tasarım ve rasyonaliteye doğru toplum ve kültür. İkinci temel iddia, Batı ve Doğu'ya kültürünün bir araya gelmesinin Çin'in dış sosyal ve kültürel etkilere yenilenen açıklığının bir sonucu olarak yeni bir "Kuzey Kültürü"nün (Beifang wenhua. (Doğu'ya ve Batı'nıninkilerin yerini alması ve bu yeni Kuzey'in ortaya çıkışı fiziksel olarak zorlu ortamlar olarak görülüyor. Kültür, 'güçlü' insanların kuzeye, soğuğa doğru hareket etme yönündeki tarihsel eğilimini yansıtıyordu. (Levha 9).

Üçüncü iddia, kentleşme, rasyonellik ve tasarıma doğru hareketin kendi içinde ÇHC ve Batı ve Çin kültürünün yerini Kuzey Kültürü'nün alması, Çin kültüründe radikal bir ayrılma görececek bir paradigma kayması eşliğinde sosyalist gerçekçilikle ilişkili yerleşik sanatsal üretim biçimlerinden ve özellikle, onun son varyantı, Sichuan Okulu'nun Kırsal Gerçekçiliği. (Gladston, 2013, s. 85- 86).

Temele Çin kültürünü yeniden inşaa etmek, Doğu'ya ve Batı kültürlerini harmanlayarak Kuzey'e yönelmeyi koyan grup, özellikle teorisinde Doğu'ya ve Batı felsefecilerine fazlaca yer vermiştir. Öncelikli olarak konferans ve söyleşilere katılan grup 1984 yılında “Kuzey Sanat Grubu Bienali” sergisini açmıştır. Sergideki eserlerin genel olarak konusu din kavramı üzerinden şekillenmiştir. Din konusunu soğuk tonlarla ifade eden sanatçılardan, Shu Qun ve Wang Guangyi'nin çalışmaları ön plana çıkmıştır.

Wang'ın, Batı'lı eserlerden alımlama ve yapıbozucu tavra karşı eleştirisi ve ardından gelen "Hümanist Coşkuyu Tasfiye Etme" çağrısı grubun içerisinde büyük tartışmalara neden olmuştur. 1988 yılının Kasım ayında düzenlenen Huangshan Sempozyumu, çağdaş Çin sanatı hakkında görüşlerin çoğalmas ve tartışmaların yoğunlaşması üzerine, Kuzey Sanat Grubu 1989'da dağılmıştır. Daha sonra Wang kendi başına yol almış ve pop eserler üreterek, bireysel tavrını ortaya koymaya devam etmiştir.

2. 2. 4. Gölet Derneği. The Pond Association (Chi She)

Gölet Derneği Çin'in Hangzhou şehrinde yeni mezun olmuş Zhang Peili, Geng Jianyi, Song Ling, Wang Qiang ve Bao Jianfei ve kendi kendini geliştirmiş bir yazar olan Cao Xuelei tarafından kurulmuştur.

İlk önce Zhejiang Gençlik Oluşturma Grubu olarak bir araya gelen grup "1985 New Space- 1985 Yeni Uzay" sergisi açmıştır. Sergi içerisinde bulunan eserler arasında ilk yerleştirme işlerini sergileyen grup çağdaş Çin sanatı üzerinde büyük bir etkiye sahip olmuştur. Daha sonrasında daha küçük bir grup olarak hareket etmeyi seçen grup üyeleri Gölet Derneği'ni kurmuştur.

Gölet Derneği bireysel çalışmaların üretildiği, deneysel sanat eserlerinin yer aldığı bir grup olarak hayatına devam etmiştir. Birbirinden bağımsız hareket eden dernek üyelerinin toplu olarak yaptığı sanat eserleri de vardır.

Gölet Derneği üyeleri sanata bakış açılarını bir deklarasyon ile açıklamışlardır;

Gölet Derneği Deklarasyonu

Gölet Derneği Deklarasyonu

Sanat bir 'gölet', yaşamak için karbonhidratlara güveniyoruz.

Böyle olmak istediğimiz için değil, sadece güvendiğimiz için karbonhidrat üzerine...

Aklımızı arındırmak için can atıyoruz, düşüncelerimiz akıyor.

ve belirsiz.

Hiç rasyonel bir dürtü yaşadınız mı? An

daldırma sarhoş edicidir. Yeniden yüzeye çıkma anı bir

bir nevi "aydınlanma".

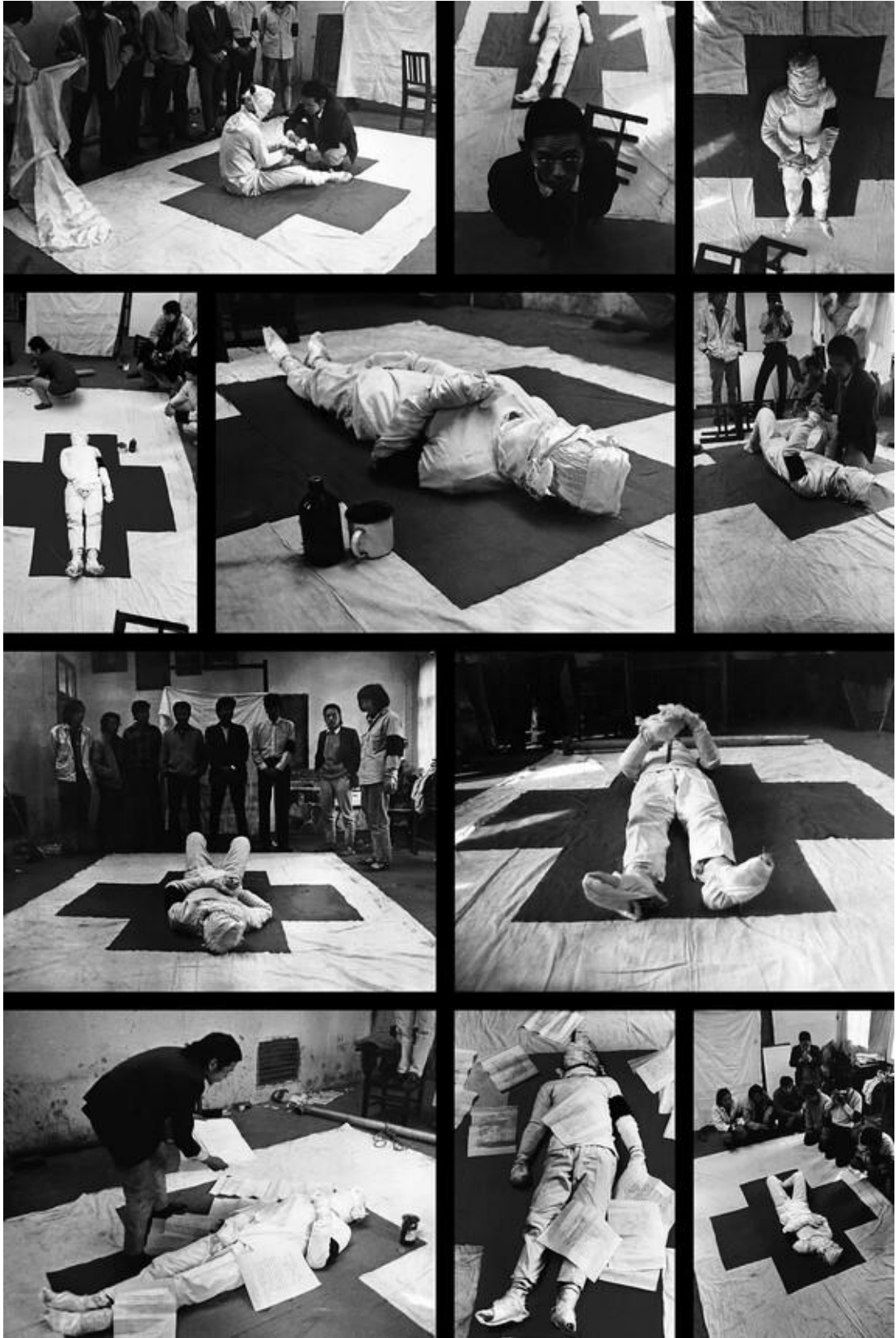
Sonuç çok önemli değil; Ancak, tohumlar

filizleniyor. ((Gladston 2016, s. 155).

Gölet Derneği üyeleri sanatın doğrudan hayatla bağı üzerine derin düşünce ürünleri ortaya koymuştur. Batı Avangartını kendi kültürü ile dönüştüren grup yapısökümcü bir bakış açısını geliştirmiştir. Sokaklarda kitle iletişim araçlarının parodisini yapan sanatçı Chi She, 1 Numarası- Yang Tarzı Chi Serisi'ni yapmıştır. Zhejiang Akademisi'nin duvarlarına çizilen insan figürü ve figürün üzerinde yazılan yazılarla dazibaolara gönderme yapmaktadır. Dazibaoların halk iletişim aracı olarak kullanıldığı dönemlere ve Kültür Devrimi 'ne gönderme yapan bu çalışma Gölet Derneği'nin sanat bakış açısına güçlü bir örnektir. Onlara göre sanat doğrudan hayat içerisinde filizlenmekte ve sokaklardan fışkırmaktadır. Ve buradan hareketle Gölet Derneği'nin siyasi bir alt yapısı olduğu ortaya çıkmakta ve çalışmalarının politik bir zeminden doğru şekillendiği gözlemlenmektedir. Bu gözlem etrafında şekillenen düşünce ise, çalışmaların günlük yaşamda olan her şeye karşı büyük bir sorgu içinden geldiği ve şüpheciliğin başrol olduğu gerçeğine somut delil niteliğindedir.



Görsel 109. Zhang Peili ve Geng Jianyi, Wrapping Up – King and Queen, 1986, Performans, kağıt, ip, insan bedenleri. Boers-Li Galerisi, New York, Amerika Birleşik Devletleri.



Görsel 110. Wei Guangqing, İntihar Projesi/ 'Bir' ile İlgili Simüle İntihar Projesinin Kişisel Deneyimi, 1988, performans, ÇHC genelinde çeşitli yerler.

2. 2. 5. Xiamen Dada Grubu (1986)

Xiamen Dada grubunun kurucuları arasında Huang Yongping yer almış ve ileride açılacak olan “ Xiamen Dada, Modern Sanat Sergisi” sırasında gurubun sanat anlayışını çarpıcı bir şekilde dile getirecektir. Üyeler arasında Lin jiahua, Xiao Gang Yu, Jiao Yaoming yer almaktadır. Modern Sanat Sergisi, Çin sanatı için büyük kırılmalara gebe olan bir başka aralıktır. Xiamen Dada'nın çağdaş Çin sanat tarihine girişini işaret ettiği ve daha sonra 1986'da Xiamen Dada tarafından düzenlenen üç aşamalı bir etkinlikte bir başlangıç sergisine dönüştürüldüğü Avangart bir harekettir. Sergi sırasında eserlerinin hepsini yakan Huang Yongping, Çin kavramsal sanatının kurucu figürü olarak okumak önemlidir.

Xiamen Dada grubu Ping'in öncülüğü ile sanat hayatına başlamıştır. Özellikle Çin'in Sovyet sanatından etkilenmesi üzerine büyük tartışmalar yürüten grup, devamında bağımsız eserler ortaya koymuştur. Birçok yöntem ve teknikle üretilen eserler, sergi ile sonuçlanmıştır. Sergi açılışından sonra öncüleri Ping tarafından tüm eserlerin yakıldığı performansla; Xiamen Dada, sanat anlayışını sarsıcı bir biçimde ortaya koymuştur. Aynı zamanda bu performans çağdaş Çin Sanatı'nın resmi ilanı olarak tarihe not düşülmüştür.



Görsel 111. Xiamen Dada kendi sanat eserlerini yakıyor, 20-23 Kasım 1986.

BÖLÜM III

3. Çağdaş Çin Sanatçıları

20. yüzyılın son çeyreği ile birlikte Çin sanat camiasında dönüşümler yaşanmaya başlanmış ve 21. yüzyıl ile birlikte güncel sanat anlayışı bölgede hâkim yaklaşım biçimi olmuştur. Batı’da ortaya çıkan Postmodernizmi kendi kültüründe yoğuran Çin sanatı incelendiğinde, üretilen eserlerde kullanılan teknik, konu ve sergileme biçimi olarak kavramsal eserler ürettiği gözlemlenmiştir. Bu gözlem doğrultusunda, günümüz Çin sanatında önemli rollere sahip olan dört Çinli sanatçı; Ai Weiwei, Wang Guangyi, Xiao Lu ve Huong Yong Ping sanatının dönüşüm noktalarında yer alan kronolojik bir sıralama ile seçilmiştir.

Ai Weiwei’in eserleri incelendiğinde performans ve enstalasyon çalışmaları ön plana çıkmaktadır. Çin kültürünün simgesel nesnelerini kullanan sanatçı, ürettiği eserlerde kendi coğrafyasının izlerini sürerek, geçmiş ve şimdiyi buluşturmaktadır. Çin Avangart hareketinin kurucu figürlerinden birisi olan Ai Weiwei, Bağımsız Çin Sanatında gelenek ve yenilik ilişkisinin açıkça gözlendiği sanatçı olması anlamıyla ilk sırada incelenmiştir.

Seçilen sanatçılar arasında ikinci sırayı alan Wang Guangyi ise, Kültür Devrimi odağında ürettiği eserlerle ön plana çıkmaktadır. Kültür Devrimi ile birlikte yürütülen politikalar çerçevesinde, Batı emperyalizminin lanetlenmesi ve Batı’lı olan her şeyin yasaklanması eylemine odaklanan sanatçı, parti biriminde yer alan kişilerin Batı ile olan ilişkilerine gönderme yapmaktadır. Bu anlamıyla bakıldığında, sanatçının seçtiği anlatım dilinin pop sanata dayanması ve Çin’de uygulanan politikaların seri numaraları aracılığı ile verilmesinin simgesel anlamı büyüktür. Coğrafyasının kaderine odaklanan sanatçı kullandığı imajlar anlamıyla geleneğe, Kültür Devrimi ’ne ve Çağdaş Sanatlara yaslanmak anlamıyla ön plana çıkmaktadır. Aynı zamanda Çin’de yaşanan Avangart hareketin de kurucu üyelerinden birisi olan sanatçı, sanat dili ve üretimleri ile kronolojik olarak ikinci sırada incelenmiştir.

Çin Avangart sanatı içerisinde güçlü bir kadın figür olarak seçilen Xiao Lu, ‘China/Avant-Garde’ Sergisi içerisinde “Diyalog” isimli yerleştirmesi ve hemen ardından gerçekleştirdiği performansı ile dikkat çekmektedir. Enstalasyonuna ateş

eden sanatçı, döneminin politik havasını gözler önüne sermesi anlamıyla kendisine dikkate değer bir alan yaratmıştır. Performansının hemen ardından sergi salonuna bomba koyuldu ihbarı gelmiştir. İhbarın hemen ardından Çin güvenlik güçlerince kapatılan sergi, Lu'nun ne denli sansasyonel bir çalışma yaptığına vurgu niteliğindedir. Ürettiği diğer çalışmalar ise, Çin kültürü içerisinde kadının yerini sorgulayan ve kadınlara yönelik uygulanan politikalara karşı eserler üreten sanatçı, feminist Çin sanatının da kurucu figürleri arasındadır. Bu anlamıyla Çin'de gelişen Avangart hareketin ve feminist hareketin de öncülüğünü yapan sanatçı, seçtiği konu ve simgeler anlamıyla geleneği kadrajına alarak, günümüz sanat üslubuyla birleştirmiştir. Tüm bunlar birlikte değerlendirildiğinde, sanatçı üçüncü sırada incelenmiştir.

Xiamen Dada grubunun kurucusu olan Huong Yong Ping ise, Çin sanatında Dada akımının öncüleri arasında yer almaktadır. Ürettiği eserler Çin kültürü ve toplumu için önemli olan yazınsal kaynaklardan beslenen sanatçı, ürettiği eserlerin tamamında geleneğin izlerini taşımıştır. I Ching kitabından "Rulet Serisi"ni oluşturan sanatçı, devamında "Çin Resminin Tarihi ve Çamaşır Makinesinde İki Dakika Yıkayan Modern Batı Sanatının Tarihi" isimli çalışması ile "Sürüngenler" çalışmasına imza atmıştır. Çalışmaların ortak noktası olan dil kavramı, Çin'in sanatın başlangıç yeri olarak dil ve simge bütünlüğü ile kaligrafinin en üstün sanat olması bağlamına oturmaktadır. "Çin Resminin Tarihi ve Çamaşır Makinesinde İki Dakika Yıkayan Modern Batı Sanatının Tarihi" ve "Sürüngenler" isimli çalışmaları incelendiğinde her ikisinde de anlatılan tarihi olarak önemli yere sahip olan kitapların makinede yıkandıktan sonra, hamur haline gelen mürekkep ve kâğıdın yeni formlara dönüşmesidir. Bu formlar kavramsal sanat eseri olarak okunurken, aynı zamanda Çin sanatının temellerinde yer alan felsefi bakış açısını da içinde barındırmaktadır. Bu anlamıyla sanatçının eserlerinin temelinde yer alan gelenek ve yenilik ilişkisi tespit edilmekte ve sanatçı dördüncü sırada incelenmektedir.

3. 1. Sanat ve Muhalefet'in Güçlü İsmi "Ai Weiwei"'i Anlamak

Avrupa merkezli dünya savaşları devam ederken, bambaşka bir kültüre sahip olan uzak Doğu'ya da kendi içerisinde kırılmalar yaşamaktaydı. Uzak Doğu'ya Asya ülkeleri içerisinde en büyük kaosu ve kırılmayı yaşayan Çin toplumu olmuştur. Çin kültürünün yönetimden, sanatına, halklarına, dinlerine kadar her alanda katmanlı yapılarını anlamak bugün tüm dünyada, muhalif sanatı ile tanınan Ai Weiwei anlamak için önemlidir. Bundan kaynaklı Çin'in geçirdiği süreçlere kısaca değinmek, Weiwei'in erken dönem çalışmalarından; 1995 yılında yaptığı " Han Hanedanı Döneminden Bir Vazoyu Düşürmek" (Görsel 115) isimli performansını anlamak için önemli bir aralıktır. Aynı şekilde tarihi değeri olan vazolara yazdığı "Coco Cola " (Görsel 116) yazılı çalışmaları anlamak için titizlikle tarihi bir okuma yapma şarttır.

Ai Weiwei günümüzde sivri kalemiiyle ve eserleri ile tüm dünyada ilgiyle takip edilmektedir. Weiwei Çin hükümeti tarafından da aynı ilgiyle izlenmekte ve takip edilmektedir. Weiwei 'e çevrilen bu gözlerin elbette bir anlamı vardır. Bu anlam hem ürettiği sanat eserlerinin çarpıcı bir alt metin okuması anlamıyla, hem de eserlerinde kullandığı üslubun farklılığından kaynaklıdır. Weiwei sanatın propaganda aracı olarak kullanımından, nasıl muhalefet kanadına geçtiğinin güncel bir örneğidir. Weiwei'in erken dönem işlerinden güncele kadar ürettiği eserleri incelemek, günümüz dünyasında sanatın nasıl bir muhalefet hattını oluşturduğunu anlamak için de önemli bir merkez görevi görmektedir.

Sülaleler tarafından kurulan küçüklü büyüklü hanedanlıklar Çin'de belli dönemlerde yönetime gelmiş, her birisi feodal yönetim biçimi içerisinde farklı uygulamalar yapmışlardır. Bu farklı uygulamalar Çin toplumunun sanatta da farklı çalışmalar yapmaya itmiştir. Hanedanlıklar içerisinde Han Hanedanlığı hem kültürel hem de sanatsal üretimler açısından küçük kırılmaların yaşandığı bir dönem olmuştur. Vergileri düşürüp halka nefes aldırın Han hanedanlığı aynı zamanda ticaretin gelişmesi ile Çin seramik sanatını etkilemiştir. (Akt. Tizgöl, Kemal. 2010, s. 22). W. Fisher'a (1981) göre; " "Bazı yabancı ülkelerle yapılan ticaretle birlikte bir takım teknikler, örneğin Roma İmparatorluğundan kurşunla sırlama, Suriye ve Mısır'dan sır yapma teknikleri ülkeye girerek Çinli seramikçileri etkilemiştir". Çin kültüründe seramik ve heykel başka bir yerde durmaktadır. Sanat onlar için resim ve kaligrafi

olmuştur. Seramik ve heykel çalışmaları yapanlar ise elleri becerikli zanaatkarlar olarak görülmüştür. Seramik genellikle dünya pazarına açılmak için kullanılan ticari bir kaynakken, heykelcilik ise dini inanışın bir göstergesi haline gelmiştir. Ölümden sonra kişinin iki ruha ayrılıp birisinin yere yani cehenneme (yin), diğerinin göğe yani cennete (yang) gideceğini düşünen Çin toplumu, yin yolculuğu için mezarlar tasarlamışlardır. Bu mezarlara Ming Qi (minçi) ismi yani (Akt. Güner, Yıldız. (2011). Wetzel'e (2009) göre; kelime anlamı "ikame nesnesi" dir. Hiyerarşik yapıyı koruyan bu mezarlar, daha çok soylular yani hanlar için tasarlanmıştır. İçerisinde öbür dünyada ihtiyacı olan her şey vardır, çünkü öbür dünyada bu dünya gibi ihtiyaçların olduğu bir yaşam biçimidir. (Akt. Güner, Yıldız. (2011). Rawson'a (2007) göre; "Han Hanedanlığı sırasında Ming Qi'lerin mezarlara yerleştirilmesi yaygınlaşmış ve sonraki hanedanlıklar için bir geleneğe dönüşmüştür. " Resim sanatında ise Ni Tsan'ın manzara resimleri vardır. Birçok Çinli sanatçı tarafından kopya edilen Tsan, geleneksel Çin sanatında önemli bir mihenk taşıdır.

"Her bir kaya, her bir taş hür ve engin mürekkep çizgilerinin izlerini taşıyorsa, resmin ilmi bir havası bulunur. Bu ayrıntılar üzerinde gereğinden fazla çalışılmışsa, o zaman resim, teknik bir çizerin eskizlerini adırır" der Ni Tsan. Bu sözlerle taklidin Çinli sanatçı için ne kadar meşakkatli – hatta belki de imkânsız- olduğunu gösterebilir ve esas derdinin ne olduğunu anlayabiliriz.

... Taklit, yüzeysel açıdan ayırt edilmezlikle sınırlı değildir; aksine, eser orijinali ile aynı dahili kaynaklardan başlayarak akmalıdır. Yani resimde Ni Tsan'ın üslubunu taklit etmek aynı zamanda bir ruh egzersizidir. " (Danto, 2016, s. 148).

Ai Weiwei'in bugünkü sanat anlayışı Çin toplumunun yaşadığı süreçlerle ve ailesinin yaşadığı süreçlerle iç içedir. Babası Ai Qing'in gerçek ismi Jiang Haicheng'dir ve gençliğinde ismini değiştirmiştir.

Toprak sahibi varlıklı bir ailenin oğlu olarak doğan Qing, Doğumundan hemen sonra ailesi tarafından kâhine götürülmüş ve adına kehanet alınmıştır. Astrolog tarafından Qing'in aileye zarar vereceği öngörülmüş ve onu başka bir aile vermelerini söylemiştir. Bunun üzerine yoksul bir aileye verilen Qing, yaşamının bir bölümünü bu aile ile geçirmiştir. Yoksul olan aile, evde Qing'e yer açmak için kendi çocuğunu pirinç tarlasında boğmuştur. Daha sonra Qing'in ailesi pişman olmuş ve onu tek bir şartla geri istemişlerdir. Artık onlara " teyze ve amca" demesi kaydıyla Qing'i geri

almışlardır. “Ai Qing 1920’lerin ortalarında Hangzhou Sanat Okulu’nda öğrenim görüyordu. “ (Martin, 2017, s. 26). Ressam olan Qing, 4 Mayıs Hareketi’nin devamında gerçekleşen milliyetçiler ve komünistler arasında çıkan tartışmalar sonunda Paris’e gitmiştir. Döndüğünde ise daha ateşli bir tartışmanın ortasında kalmış, Qing komünist parti üyesi olmamasına rağmen, solcu yazarlar arasında yer aldığı için milliyetçiler tarafından tutuklanmıştır. Bu tutuklama Qing için bir dönüm noktası olmuştur. Hapishanede resim yapmak için malzeme bulamayan Qing, şiir yazmaya başlamıştır. Şiirleri Mao ve komünist gençler tarafından ÇKP devriminin en ön cephesinde kullanılmıştır. 1949 yılında gerçekleşen ÇKP devrimiyle birlikte Çin Halk Cumhuriyeti’nin kurulmuştur. Kültür Devrimi yapmak isteyen Mao, bu konu hakkında devrimciler arasında önemli bir figür haline gelen şair Qing’in fikirlerini öğrenmek için yanına davet etmiştir. Yuvarlak masa toplantısında Mao ile bir araya gelen sanatçı grubunda bulunan Qing, Fransa’da etkilendiği özgürlükçü düşüncesi ile birlikte tutuklanmış ve devamında sürgün yılları başlamıştır.

“Mao herkesi “yüz çiçek açsın, yüz fikir yarışsın” sloganı doğrultusunda söz almaya ve Parti’yi eleştirmeye çağırmıştı. Ancak bu özgürlük dönemi kısa sürdü, “yılanları deliklerinden çıkardığını” söyleyen Mao muhaliflere karşı sıkı önlemler alınmasını emretti. Bir zamanlar Mao’nun sırdaşı olan Ai Qing de güneş krala fazla yaklaşımdan çekinmemiş olanların ortak kaderini paylaştı: Karısı ve küçük oğlu Weiwei ile birlikte ülkenin kuzeyinde, Kore sınırına yakın bir şehir olan Dongbei’a sürüldü.” (Martin, 2017, s. 27, 28).

Ailesi ile birlikte birçok yere sürgün edilen Qing son durağı Gobi çölü olmuştur. Gobi çölünde (Görsel 112) üstü çalı çırpıyla kaplı bir çukurda yaşayan Qing ve ailesi zorlu bir dönem yaşamıştır.



Görsel 112. 1959’da babasıyla, ailenin Gobi Çölü kıyısında toprak altında bir çukurda yaşamaya mahkûm edilmesinden sonra.

Qing burada tuvalet temizleyen bir parya olarak hayatına devam etmiştir. Bu süreçte Ai Weiwei parti okuluna gitmiş ve babasına yardım etmiştir. Barnaby Martin ile yaptıkları söyleşilerde yer yer bu konuya değinen Weiwei, o dönemlerin hem çok sancılı olduğunu hem de kendi yaşam biçiminin şekillendiği yer olarak gördüğünü aktarmıştır. Okulda sürekli Mao'nun öğretilerinin olduğu Küçük Kırmızı Kitap diğer ismiyle Başkan Mao Zedung'dan Alıntılar ile donanan Weiwei, babasının geceleri anlattığı dünyadan masallar ve hikâyeler eşliğinde büyümüştür. Aynı zamanda Weiwei'e şiirler okuyan babası, onun düşünce biçimini şekillendirmiştir.

“Weiwei hala babasının ona verdiği en büyük ödülün bu olduğunu söylüyor: Eğer insanın düşüncesi berrak ve keskinse, daima dürüstse, en alçakgönüllü işin, insana onu iyice ezmek ve alçaltmak için verilen bir işin bile şerefli ve özgürleştirici olabileceğini kendi şahsına göstermesi. ” demiştir (Martin, 2017, s. 28).

Weiwei'in düşünceleri ve yaşamı babasının tutkulu yaşamından beslenirken, yaşamının her bir parçasını kendi içinde yoğurarak sanatını oluşturmuştur. Çin'de animasyon bölümünde okuyan Weiwei, 1981 yılında Beijing Film Okulu'nda aldığı eğitimi yarım bırakarak Amerika'ya taşınmıştır. Weiwei'in sanat anlayışı Çin toplumunun tarihinden doğru şekillenirken, New York'a taşınması ile birlikte dünya sanatı ile kucaklaşmıştır. Sıkı bir aktivist olan sanatçı, resim, enstalasyon, performans ve politik bir eleştirmen olarak, sanata ve hayata ayrı bir parantez açmıştır. Sanatı muhalefet hattı olarak kuran sanatçı, geçmişteki Dada akımının da güncel yorumlayıcısıdır.

Okulu'nu üçüncü sınıfta bırakıp New York'a taşınan Weiwei, bu süreci şöyle aktarmıştır;

“Zor değildi ama bu işin nasıl yapılacağını çoğu insan bilmiyor. ABD hala büyük düşmandı; ben gidebildim çünkü kız arkadaşımın, o zamanki kız arkadaşımın ailesinin tamamı 1949 devriminden sonra ABD'ye gitmiş, sadece devrimci gençler olan annesiyle babası Çin'de kalmıştı. Ancak Kültür Devrimi sırasında annesi öldürülmüştür. “

“Neden Öldürülmüştü ?”

“İngilizce öğretmeni olduğu için. Farklı giyindiği için...” (Martin, 2017, s. 177).

ÇKP'nin kurduğu yeni rejimde eskiyi hatırlatacak her şeyin yok edildiği gibi, dünyadaki emperyalistlere karşı da bir savaş açılmıştı. Weiwei o günleri anlatırken çok çarpıcı örnekler vermiştir. Eski kız arkadaşının ailesi örneğinden hareketle aslında o dönemin nasıl geçtiğine ilişkin elimizde ipuçları vardır. Kültür Devriimi sırasında,

feodalitenin kökünü kazımanın yanında, yurtdışından özellikle Batı'dan, Çin'e sokulan her şey yok edilmiştir. İster bir tişört, ister bir kitap olsun Batı emperyalizmini simgeleyen her şey kontrol edilmektedir. Bu süreçte, ÇKP gençlik kollarında, Batı emperyalizmini çağrıştıran her şeyi tespit etmek ve yok etmek için gruplar oluşturulmuştur. Bu gruplar okul girişlerinde herkesi kontrol etmekte ve Batı'yı çağrıştıran herhangi bir simge yalama peşindeydi. ÇKP aynı zamanda kendi sanat anlayışını da ortaya koymakta ve Rusya'nın "Toplumcu Gerçekçilik" anlayışı etrafında birleşmekteydi. Mao'nun emri ile tüm sanatçılara ve parti okullarında Rus edebiyatı okuma zorunluluğu getirilmiştir. Çünkü devrimi halka anlatmak için onların dilini bilmek gerekliydi. Bu dönemde, Hanedanlıklar döneminden kalma hece ölçüleri ile yazılan şiirler yasaklanmış ve yeni bir şiir anlayışı da geliştirilmiştir. Mao ve Çkp'ye göre bir sanatçı toplumunu tanımak için her işi yapmalıydı. Bu yüzden hangi meslekten olursa olsun bir kişi tarlada çalışmalıydı. Kültür Devrimi hem dışarıya karşı bir kalkan, hem içeriye karşı ciddi bir sınır ve baskı dönemi olmuştur. Hatta Çkp'ye göre hangi meslekteyseniz onun işçisiydiniz. Çkp'ye göre eğer sanatçıysanız, bir sanat işçisi konumundasınızdır.

Tabi yaşanan bu süreçlerin ardından, Kültür Devrimi 'nin sancılı yerlerini yüreğinde hisseden Weiwei 1981 yılında New York macerasına başlamıştır. Parsons yüksekokulunda eğitim gören sanatçı;

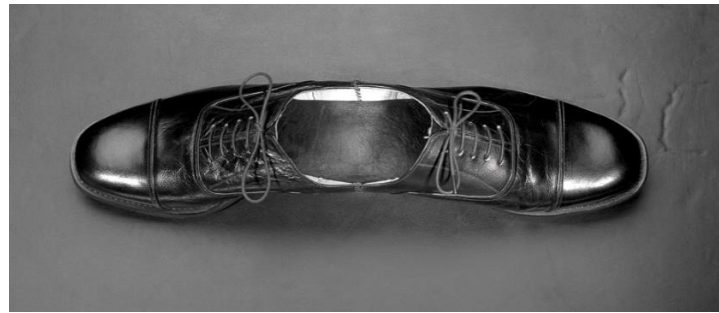
"Parsons yüksekokulunda ilk dersimi hatırlıyorum. Figür çizimi yapıyorduk, yere büyük bir kâğıt yaydım, mürekkep ve fırça kullanarak belki on beş- yirmi dakika içinde hoş bir figür çizdim –ki fırça ve mürekkeple çalışmak büyük bir kontrol gerektirir. Bütün sınıf arkamda durmuş 'Vay canına, bu adam böyle çizebiliyorsa biz ne yapacağız? Bu noktaya asla ulaşamayız biz!' falan diyordu. Hocam Sean Scully'ydi.

... Arkamda durup 'Bu gördüğüm en kötü resim' dedi. "(Martin, 2017, s. 184/ 185).

Hocasının yorumuyla birlikte zihninin derinliklerinde bir ateş yanmıştı. Kendisi mükemmel bir beceri örneği sergilemişti, fakat önemli olan samimi duygularla öğrenilmesi gereken için çabalamaktı. Çin kültüründe mükemmel bir beceri ve anlatmak istediğin şeyin güçlü bir anlatım diline sahip olunması yeterliydi. Fakat hocasının çalışmasının beğenmemesi üzeri, sınıf arkadaşlarını incelemişti Weiwei. Herkes defalarca figür çizmiş ve en güzelini yakalamak için defalarca silmişti. Önemli olan, çalışma esnasındaki samimi duygularla birlikte o gerilim hattında kalmaktı. Weiwei'in o anda sanata bakışı değişmişti.

Çinde yaşarken, Çin'in ünlü çevirmenleri arasında yer alan ve babasının arkadaşı olan Yang Xiangyi ile tanışan Weiwei, ondan dünya sanatı ile ilgili kitaplar almıştı. Dünyaca ünlü sanatçıları inceleyen Weiwei Jasper John's ile karşılaşmış ve ondan nefret etmişti. Çünkü hiçbir anlam ifade etmiyordu. Hiçbir anlam ifade etmeyen sanatçının kitabını atmıştı. Fakat New York'a gelince Jasper Johns adeta onu kendine çekmişti. Weiwei bu durumu bir tür yeni başlangıç olarak görüyordu. Bambaşka bir toplumda, bambaşka bir kültürde sanatı yeniden tanıyor ve tanımlıyordu. Etkilendiği sanatçıları arasında Andy Warhol çok önemli bir yere sahiptir. Warhol'un ölümünden sonra değerinin anlaşıldığını ve kendi içerisinde ironik kişiliği ile çok önemli bir sanatçı olduğunu vurgulayan Weiwei, aynı zamanda onun her şeyi denemesinden etkilenmiştir. New York'ta inşaatta çalışan Weiwei, bir gün iş çıkışında bahçede birilerinin bir şeyler sattığını görmüş ve tezgahı incemişti. Orada Warhol'un eserini görmüş ve o gün kazandığı dört yüz dolara onu satın almıştı. Yaşadığı dönemde anlaşılmayan Warhol, o dönem Weiwei'i çok etkilemiştir.

Weiwei ABD'de özgürlük için kalmış ve okulu da hiç umursamamıştır. O dönem resim yapma konusunda uzunca düşünen sanatçı, resim yapmanın ilgisini çekmediğini farketmiştir. Kendisini sanatçı olarak tanımlayan Weiwei, nasıl bir sanatçı olduğu sorusunu da sıklıkla kendisine sormuştur. 1987'de Soho'da, Art Waves galerisinde açtığı "Eski Papuçlar, Güvenli Seks" isimli ilk kişisel sergisi hiç rağbet görmemiştir. Sergide "Asılı Adam" (Görsel 113) ve "İki Ayağa Bir Papuç" (Görsel 114) yer alıyordu.



Görsel: 113

Görsel 114:

Görsel 113. Ai Weiwei, Asılı Adam, 1987.

Görsel 114. İki Ayağa Bir Papuç, 1987.

Ai Weiwei'in ilk kavramsal çalışmaları arasında yer alan Asılı Adam, sanatçının ABD'de parasız olduğu bir dönemde dolabından çıkardığı askıyı dönüştürmesi ile

ortaya çıkmıştır. Asılı Adam çalışması, sanatçının kavramsal sanat anlayışının temellerini oluşturduğu ilk yerdir. Devamında ise İki Ayağa Bir Papuç çalışmasını yapan sanatçı, Gobi çölünde babasının tuvalet işçisi olarak çalıştığı dönemlerde aynı zamanda ayakkabı tamiri yaptığı dönemlerden doğru şekillenmiştir. Weiwei daha çocukken, babasının yanında ona yardımcı olmak için ayakkabılarla haşır neşir olmuştur. Aynı zamanda ayakkabılar, insanın hayatını boşa işgal eden şeylerin temsilidir. Kavramsal çalışmalarını oluştururken ona ilham veren ve ustam dediği kişi, Duchamp'tan başkası değildir. Sanatçının yaşantısının derin analizleri olan bu iki çalışma, ilerleyen dönem işlerine de büyük etkisi olmuştur.

Weiwei 1993 yılında ülkesine geri dönmüştür. Herkes için şaşırtıcı olan bu dönüş, Weiwei için tek sorunun cevabında gizliydi. Çin'e dönüşünde en fazla ne olabilir ki sorusunu kendine soran sanatçı, en fazla hapse atılıp diye düşündü ve ülkesine geri döndü. Nitekim 2011 yılında ÇKP yönetimi tarafından havaalanında tutuklanan Weiwei, kafasına geçirilen torbayla bilmediği bir yere götürülmüş ve 81 günlük tutukluluk dönemi yaşamıştır. Tutuklanmasında üç suç sıralanmıştır; sevgilisi ile birlikte evli olmadan çocuğunun olduğu için; pornografi, eserleri fahiş fiyatlara satıldığı için; mali suçlar ve internette hükümeti eleştirdiği için; ülkeyi yıkma suçlamalarıydı. İlk gittiği yer bir otel odasıydı ve ilk sorgulandığı yer oradaydı. Dört gün boyunca otel odasında kalan Weiwei suçlamaları cevaplamaya çalışmıştı. Kendisinin mali suçla ilgisinin olmadığını, eserlerinin fiyatını galerilerin belirlediğini ve gerçekten de eserlerinin fiyatının çok absürt olduğu yorumu yapmıştır. İlk başta çok sert geçen soruşturmada, görevlilerin gerçekten bu suçlamaların suç unsuru olup olmadığından emin değildir. Ülkeyi yıkma girişimini ise bloğunda yazdığı yazıların dilinden doğru kurmuşlardı. Fakat bloğunu 2008 yılında kapatmışlardı ve Weiwei yazıların çoğunu hatırlamıyordu. Önüne gelen kâğıtları okuduğunda şaşırmıştı, sanki yazılar gerçekten bu yönetimi yıkmak için yazılmıştı. Weiwei yazıları okurken bu cümlelerin sadece kendisine ait olabileceğini düşündü fakat komik olan taraf twitter'da daha ağır eleştiriler vardı. Çin hükümeti yabancı alt tabanlı kaynaklar kullanmayı reddettiği için, twitter'da paylaşılan şeyleri de kullanamazlardı. Eğer kullansalardı yabancı kaynaklı alanları tanımış olacaktı. Bu anlamıyla tam bir cümbüş ortamıydı. Dört günün sonunda onu gözetleyen kişilerden birisi “ Sen Dada akımındansın” dedi. Artık Weiwei konuşmaya hazırdı, çünkü aynı dili konuşmaya başlamışlardı. Weiwei “Evet Dada akımındayım” diye cevap vermiş ve onu gözetleyen kişilerle daha yakın

sohbet etmeye başlamıştır. Başka bir yere naklinin olacağını söyleyen kişiler daha sonra otel odasından kaybolmuştur. Kişilerin kim olduklarına dair bir emare olmadığı için, Weiwei’i tutuklayanlar sadece kişi olarak kalmıştır.

Daha sonrasında ise kafasına tekrardan torba geçirilip askeri bir üsse, yastıklı hücreye koyulan Weiwei dünya basını tarafından büyük bir ilgiyle takip ediliyordu. 2010 yılında yaptığı “ayçiçeği çekirdeği” çalışması ile dünya çapında üne kavuşan Weiwei’in tutukluluğu dünyanın gözlerini Çin’e çevirmesine sebep olmuştur. Toplam 81 gün tutukluluğu devam eden sanatçı, iki askerin başında yedi, yirmi dört nöbet tuttuğu bir tutsaklık dönemi yaşamıştır. 81 günün sonunda yanına bir asker gelmiş ve ömür boyu hapis yatacağını ve son kez bir kişi görme hakkı olduğunu söylemiştir. Yaşlı olan annesini görmek isteyen Weiwei, çocuğunun uzun yılları olduğunu söylemiştir. Asker suçlamların hepsini kabul ederse salınacağını, kabul etmezse ömür boyu hapis yatacağını söylemiştir. Eskiden babasının da yargılandığı en büyük suç olan, ülkeyi yıkma çabası, ancak ömür boyu hapis cezası ile ödenebilirdi. Bunun üzerine bir dizi konuşma geçmiş ve sonunda Weiwei suçlamaları kabul ederek hemen serbest bırakılmıştır. Weiwei bu ani gelişen serbest bırakılmayı, Çin hükümetinin Avrupa’daki siyasi görüşmelerinin olduğu bir dönemde, kendisinin gündem olunmasından korktuğu için geri adım atıldığını düşünmektedir. Çünkü Weiwei blogunda ÇKP’yi eleştiren yazılarının yanı sıra, eserleri ile de iktidara muhalefet olmuştur. Amerika’dan döndükten sonra, 1995 yılında (Görsel 115) yaptığı performans yönetimi rahatsız etmiştir. Han Hanedanlığı dönemine ait vazo yönetimin simgesidir. Geçmişte de olduğu gibi, her yönetim dağılabilirdi ve bu çok kolay olabilirdi. Temel anlamıyla ÇKP yönetimine gönderme niteliği olan bu performans, Weiwei’in dünya çapında tanınmaya başladığı ilk çalışmasıdır.

Antikacılardan Çin’in eski dönemlerine ait vazolar toplayan sanatçı. Vazonun üzerine Cocola yazısı yazarak, yönetimin yurtdışı pazarına açılması ve emperyalizm mücadelesi çelişkisine bir gönderme yapmıştır. Kültür Devrimi nin de temelini oluşturan emperyalizme karşı savaşın tam zıt yönünde hareket eden yönetimin bir temsili olan Coco Cola yazılı vazo, yine ÇKP tarafından rahatsızlık unsuru olarak görülmüştür.



Görsel 115. Ai Weiwei, Han Hanedanı Döneminden Bir Vazoyu Düşürmek, 1995.



Görsel 116. Ai Weiwei.

Ai Weiwei'in her bir eseri ülke yönetimi için sansasyonel bir olaydır. Weiwei sanatını hayata baktığı yerden konumlandırıp, düşüncelerini anlattığı sert bir zeminde kurmuştur. 2008 yılında gerçekleşen Sichuan depreminde bir okul binası yıkılmış ve yıkılan binaların altında çocukların cansız bedeni bulunmuştur. Arama kurtarma

ekibine yardım etmek için orada bulunan sanatçı, öğrencilerin cansız bedenleri ile karşılaşırken aynı zamanda çocukların çantalarını biriktirmiştir. Çantalarla deprem alanında “Hatırlama” isimli enstalasyon çalışması yapan sanatçı aynı zamanda depremde çocuklarını kaybeden aileler ile birlikte meydana eylemlere katılmış ve tüm gücünü binanın neden sağlam olmadığını araştırmak için kullanmıştır. ÇKP içerisinde yer alan bir bakan tarafından ihalesi verilen okul binasında yolsuzluk tespit ederek, yönetimle yine karşı karşıya gelmiştir. Bunun üzerine saantÇinın atölyesini dozerlerle yerle bir etmişler ve Weiwei’e ileri gittiğini sert bir şekilde bildirmişlerdir. Bunun üzerine sessiz kalmayan Weiwei, kendi imkânları ile molozları kaldırtmış ve okul binasından çıkan demirleri düz hale getirerek “Düz” (Görsel 117) isimli bir enstalasyon çalışması daha yapmıştır. Düz isimli enstalasyonu farklı galerilerde sergilenmiş olup aynı zamanda Ai Weiwei’in sanat ve muhalefet hattında istikrarla ilerleyen bir düşünce yapısına işaret etmektedir. Aynı zamanda sanatçının sanat anlayışını ve üslubunu da yalın bir şekilde anlatan bu eser. Sanat ve muhalefet alanın da güçlü bir örneği olmuştur.



Görsel 117. Ai Weiwei, Düz, 2008 / 2012.

Weiwei’in muhalefet dilinden doğru kurduğu eserleri, yaşam biçiminin doğrudan temsidir. Yaşam biçimlerini şekillendiren yönetimi kadrajına alan Weiwei aynı zamanda sanat dilini etkileyen ustalarla da düşünsel bir işbirliği içerisinde. Vladimir Tatlin’in kendisi için, onu etkileyen ustalar listesinin başlarında yer aldığını

söylemektedir. SSCB’de Konstrüktivizm’in güçlü temsilci olan Tatlin, 3. Enternasyonal için anıt (Görsel 118) tasarlamış fakat Rusya’nın içinde bulunduğu ekonomik sıkıntıdan kaynaklı hayata geçirilememiştir. Emperyalizm bloğunun simgesi olan Eiffel Kulesi’nin karşısında duran ve komünizmin simgesi olarak düşünülen anıt, gelecek hayal ederek tasarlanmıştır. Tatlin geleceğin yapısını ışıklar içerisinde spiral bir yapı olarak düşünmüş ve uzay hayali etrafında bir ütopya aurası yaratmıştır. Fakat bu düşünce etrafında şekillenen 3. Enternasyonal anıtı maket halinde kalmıştır. Weiwei ise Tatlin’in geleceğe dair güçlü izleniminden etkilenmiş ve onun projesini tamamlamak istemiştir.



Görsel 118. Vladimir Tatlin, 3. Enternasyonal Anıtı, 1919- 1921, Ahşap maket.

“Tatlin’in geniş hayal gücü vardı... Yenidünya dünyanın neye benzeyeceğini hayal etmeye çalışmıştı” (Martin, 2017, s. 128-129 arası resim sayfalarından). Tatlin için bu sözleri sarf eden Weiwei, Tatlin ve Üçüncü Enternasyonel Anıt’ına saygı niteliğinde iki tane çalışma yapmıştır (Görsel 119, Görsel 120).

**Görsel 119:**

Görsel 119. Ai Weiwei, Alçalan Işık, 2007.

**Görsel 120:**

Görsel 120. Ai Weiwei, Işık Çeşmesi, 2007.

Alçalan Işık (Görsel 119) hem Tatlin'in anıtına hem de "Duchamp'ın Büyük Cam Panel'inde Bekârları Çikolata Öğütücüsü'ne bağlayan giderek alçalan konilerden oluşan diziyi çağrıştırmıştır. " (Martin, 2017, s. 128-129 arası resim sayfalarından). Işık Çeşmesi (Görsel 120) çalışmasından yüzlerce ampül kullanan sanatçı, Tatlin'in hayalinde kurduğu dünyayı hayata geçirmiştir.

Weiwei tarihle kurduğu güçlü bağlarla eserler üretmektedir. Üretim alanı kendi yaşam biçiminden doğru şekillenirken, New York'ta dünya sanatı ile buluşması ve onu yorumlamasıyla birlikte bir bütün olarak değerlendirilmelidir. Çin en eski uygarlıklardan birisi olurken, geçmişle kurduğu güçlü bağlar sebebiyle Batı sanatından çok farklı bir yerde durmaktadır. Kendi içine kapalı bir toplum olan Çin, sanat anlayışının temeline kaligrafiyi koymuştur. Resminde kaligrafiden geliştiğini düşünen Çinli'ler, Kültür Devrimi sonrasında da kendi içerisine kapalı bir sanat anlayışını devam ettirmiştir. Toplumcu Gerçekçi Sanat anlayışı temelinde gelişen Çin Sanat'ı, Weiwei'in yurtdışına çıkması ve sükseli işler yapması ile birlikte dönüşecektir. Sanat malzemesi olarak hazır nesnenin kullanıldığı bir bağlamdan, muhalefet diline kadar güncel Dada yorumlayıcısı olan Weiwei "Ayçekirdekleri" eseriyle tüm dünyada tanınmıştır. Ayçekirdeklerinin büyük ilgiye sahip olduğu Londrada Tate Modern sergisinin ardından, Weiwei'in sanatı ilgi çekmiştir.



Görsel 121: **Görsel 122:**

Görsel 121. Ai Weiwei, Ayçekirdekleri.

Görsel 122. Ai Weiwei, Ayçekirdekleri.

Weiwei'in 2010 yılında yaptığı "Ayçekirdekleri" enstalasyon çalışması dünya çapında ses getirmişti. Ses getirmesinin altyapısını oluşturan şey ise, eserin alt metninde gizlidir. Mao'nun Kültür Devrimi 'ni tanımlarken "yüz çiçek açsın, yüz fikir yarışsın" sloganından doğru şekillenen çalışma, temele Mao'nun halkla bağını koymuştur. Aynı zamanda devrim döneminde her evin temel besin kaynağı olan ayçekirdekleri, güçlü bir tarihi okumanın da muhalefet dili olmuştur. Her bir porselen ayçekirdeği ki burada da malzeme olarak porselen seçilmesi Çin'in dünya pazarına açıldığı bir malzeme olarak "porselen", kendisini komünist dünya görüşü etrafında gören yönetimin demokratik devletindeki dışa bağımlılığını simgeler niteliktedir. Hem malzeme anlamıyla, hem besin anlamıyla ikili bir göndermesi olan "Ayçekirdekleri", 1500'den fazla işçi ile birlikte boyanmış ve bitmesi üç yıldan fazla sürmüştür. Her bir işçiye maaş veren Weiwei, 2010 yılında işçilere verilen düşük maaşı da eleştirmiştir. Adeta sanat ve muhalefet ilişkisinde bir kamçı gibi hareket eden Weiwei, ÇKP yönetimini sürekli şekilde rahatsız etmiştir.

Weiwei'e göre ayçekirdeklerinin her birisi bir Çin vatandaşıdır ve galeri tabanına yayılan milyonlarca çekirdek Çin'in simgesidir. Galeriye ziyarete gelen izleyiciler ise çekirdeklerin üzerine basarak eseri tamamlayacaklardır, nasıl ki Mao çevresindeki insanları bir avuç çekirdek gibi bir dönem yanında tutup daha sonra onları çitleyip yere attıysa ve çitlemediklerini yere atıp üzerine basıp geçtiyse, yine galeri mekânında aynısı olacaktır. Seyirci ile bütünleşen eser aynı zamanda interaktif bir performans olarak da okunabilir. Burada çekirdekler hem Mao'nun Kültür Devrimi sırasında

sürgün ettiği kişilere bir göndermedir, hem de Kültür Devrimi sırasında Çin halkına gönderme niteliğindedir.

Aynı zamanda galeri mekânında sergilenen eserden bir parça satın almak isteyen seyirciler için, bir avuç çekirdek satılmaktadır. Weiwei'in 2011 yılında tutuklanması sırasında bu konuya da değinilmiş ve Weiwei'in mali suçlardan suçlanmasına da sebep olmuştur. Tutuklanması sırasında bu durumun kendisi içinde saçma olduğunu söyleyen Weiwei, sanat ve para ilişkisine vurgu yapmıştır. Sanat ve para ilişkisinin yüzyıllardır var olduğunu söyleyen Weiwei, bir ayçekirdeği bile satın alınabileceğini söyleyerek bu ilişkinin de güçlü bir muhalefet oluşturmuştur. Tutuklandığı sırada bunun sanat olmadığını söyleyen ÇKP yönetiminin güvenlik güçleri, aslında kavramsal sanatın anlaşılma zeminine parmak basmıştır.

Weiwei bu konuda “Sanat olup olmadığını bilmiyorum, umrumda değil. Benim ilgilendiğim konu bu değil. Yeni bir durum, yeni bir bakış açısı yaratmak ve bu açıdan tamamen yeni bir şey görmek ilgilendiriyor beni...”(Martin, 2017, s. 104) demiştir. Sanatçının sorgu sırasında karşılaştığı diğer sorulardan birisi de “Perspektif” isimli çalışmasıdır. Bu çalışmanın sanat olmadığını söyleyen ve parmak gösteriyorsun diyen sorgucularına karşı Rönesans sanatı anlatmaya başlayan Weiwei, perspektiften bahsetmiştir. Perspektif (Görsel 123) isimli çalışması ise tüm dünya düzeninin muhalefetidir. Gittiği yerlerde önemli kent simgeleriyle birlikte tekrarladığı “Perspektif” çalışması devam etmektedir.



Görsel 123. Ai Weiwei, Tianananmen Meydanı, 1977.

New York'ta başarı elde edemeyen Weiwei, Çin'e döndüğünde dünya sanatından baya kopuk bir ortamla karşılaşmış ve bunun için bir takım girişimlerde bulunmuştur. Dünya Sanatı'nı Çin'li sanatçılara anlatmak için üç kitap çalışması yapmıştır. Günümüzde önemli değere sahip olan bu kitaplar (Kara Kaplı Kitap / 1993, Beyaz Kaplı Kitap / 1994, Gri Kaplı Kitap / 1997), Batı sanatının bakış açısından ve sanatçılarından bahsederek, Çinli sanatçılardan da alıntılar yapmıştır. 2000'li yıllara gelindiğinde ise dünya sanatı etrafında, yeni sanatı kurmaya çalışan sanatçı “Çin Sanat Arşivi ve Ambarı” isimli bir mekân açmıştır. Yazmanın yanı sıra harekete geçmek gerektiğini düşünen Weiwei, Feng Boyi ile “Siktir” isimli bir sergi düzenlemiştir. Sergi hem günceli takip eden sanatçıların bir araya geldiği bir sergidir, hem de aynı dönemde açılacak olan Şangay Bianeli'nin de bir eleştirisi niteliğindedir. Aynı tarihte açılan Bienal ve Siktir sergisi, aynı zamanda Batı'lı küratörlük anlayışının da karşısında duruyordu. 48 sanatçıdan oluşan “Siktir” sergisi, sanatçı olarak tüm dünyaya verilecek bir cevap niteliğindedir. Sorgu sırasında “Siktir” sergisinden de bahsedilmiştir. Fakat Weiwei'in muhalefeti o kadar gerilere dayanır ki, ÇKP yönetimi işin içinden çıkamamaktadır. En temelinde Weiwei'in ürettiği eserlerin göz için değil, düşünce için üretildiği noktayı anlayamamaktadırlar.

1979 yılında “Yıldızlar Grubu” isimli sanat grubunun kurucu üyesi arasında bulunan Weiwei, en başından itibaren sanat ve muhalefet ilişkisinin güçlü temsilcisi olmuştur. “ Benim gözümde modern Çin tarihindeki kültürel olayların en önemli üçü, 1979'da Yıldızlar grubunun kuruluşu, 1985 Beijing'deki çığır açan Robert Rauschenberg sergisi ve Şubat 1989'da Çin Galerisi'nde açılan yol gösterici nitelikteki Çin Avangartı sergisidir. “ (Martin, 2017, s. 43) diyen Martin, Weiwei'in en başından itibaren sarsılmaz bir muhalefet anlayışının en başından itibaren orada olduğuna işaret etmiştir. Çin sanatında büyük bir yere sahip olan “Yıldızlar Grubu”, ileride gerçekleşecek Rauschenber ve Çin Avgardı sergisinin de güç kaynağıdır.

Ai Weiwei'in erken dönem işlerinden birisi olan kürek sapından yapılmış Keman (1985)'dan günümüze kadar istikrarlı bir şekilde sanatını muhalefet dili olarak kullandığı görülmektedir. Keman isimli eserinde de, Çin hükümeti tarafından burjuva alışkanlıklar olarak nitelendirilmiştir. Burjuva sanatı ve alışkanlığı olarak okunan kemanı dönüştüren Weiwei, ilk andan itibaren güçlü bir muhalif sanatçı örneği olmuştur.

3. 2. Kültür Devrimi 'nin İşaret Parmağı “ Wang Guangyi “

Wang Guangyi Çin sanat hareketinin önemli figürlerinden birisidir. Kültür Devrimi sırasında kullanılan sloganlar ve görüntüler eşliğinde büyük eleştiri serisi yapan sanatçı aynı zamanda Çin tarihinin de arşivi niteliğindedir.

1957 yılında doğan sanatçı, babası gibi demiryolu işçisi olarak hayatını kurmuştur. Dört defa akademi sınavına giren sanatçı, son sınavı kazanarak Zhejiang Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim gördü. 1984 yılında mezun olan Guangyi, Kuzey Sanat Grubu'nun kurucu üyeleri arasında yer aldı. Dünyada politik pop eserleri ile tanınan sanatçı, Kültür Devrimi sırasında yaşananlara odaklanan “ Büyük Eleştiri (1990-2007)” serisini yapmıştır.

İlk dönem çalışmaları siyah beyaz olan sanatçı, eserlerinde Batı'nın ikonik görüntülerini yapıbozucu bir tavırla temellük etmiştir. Hümanist duyguları sanattan arındırmak amacı ile hareketen geçen sanatçı, çalışmalarına “Post-Klasik Seri” adını vermiştir. Bu seri içerisinde Madonna ve Çocuk, Jacques Louis-David'in Marat'ın Ölümü ve Mona Lisa gibi Avrupa yapımı sanat eserleri yer almaktadır.

Post-Klasik eserler, Wang Guangyi'nin kariyerinde önemli bir dönüm noktasını temsil ediyor. Tarihsel olarak önemli kişilikleri altüst etmeye ve temellük etmeye, onları saf formlar olarak ele almaya başladığı ve ayrıca ızgara çizgilerinin analitik bir araç olarak kullanımını ilk kez denediği ilk seridir. “Bu eserlerde klasik sanat ve edebi şaheserler, tarafsız bir analizin nesnelere dönüştürülür. Daha sonra, bu görüntülerin arkasındaki konsept, sanatçı tarafından 'hümanist duyguyu temizlemek' olarak kategorize edildi. Bu eserler, Wang'ın iki soyut, boş tutku ve soğukkanlı rasyonel eleştirel duruş arasında dengelenmiş bir gerilim ve beklenti duygusunu sürdürme arzusunu ifade ediyor olarak anlaşılabilir. (H. Zhuan, “Cultural Utopian,” Wang Guangyi: Art and People, Sichuan, 2006). <https://www.phillips.com/detail/wang-guangyi/UK010607/512>

Görsel 124 incelendiğinde arkasını bize dönmüş bir Mona Lisa ile karşılaşmaktayız. Mona Lisa'nın arka planı aynı kalmakla birlikte, resmin odak noktasını oluşturan ve sanat tarihinde muhteşem bir ikonik anlamı olan Monalisa'nın kendisi insanlığa sırtını dönmüştür. Burada sanatçı Batı'yı anıştıran her ne varsa hepsini tersyüz edip, sadece varoluş ile ilgilenmektedir. İnsanları düşünmeye iten bu eserler, sanatçının ileride Mao resimlerini ve Büyük Eleştiri Dizisi Serisi'nin ilk izlerini taşımaktadır.



Görsel 124. Wang Guangyi, Post-Klasik Seri: Mona Lisa'dan Sonra, 1987-1988, Tuval üzerine yağlı boya, 112,8 x 78,4 cm.

Guangyi'nin Büyük Eleştiri Serisi'ne bakıldığında ortak bir dil kullanılmaktadır. Seri üretim bantlarından çıkan nesnelere gönderme yapan eserler, seri numaraları ile birlikte izleyici ile buluşmaktadır. Çalışmaları Kültür Devrimi sırasında uygulanan Batı ambargosuna karşı bir eleştiri niteliğindedir. Çin'de uygulanan ambargoya rağmen kapitalist sistem ile dirsek temasında olan Çin'e gönderme yapan sanatçı, Batı'nın ikonik markaları üzerinden eleştiri serisini oluşturmuştur. Kullandığı teknik doğrudan Andy Warhol'u anımsatırken, kullanılan imgeler ve simgeler Çin kültüründen yararlanılarak oluşturulmuştur. Bu anlamıyla Doğu'ya ve Batı'yı harmanlayan sanatçı, ortaya melez bir kültür harmanı koymuştur. Özellikle Çin'in

kendine özgü kültürünün önemini vurgulayan sanatçı, Batı'nın ikonları ile uygulanan politikalar arasındaki çelişkiye işaret etmektedir. Bunun en özel örneği olarak ÇHC içerisinde resmi görevlilerin evlerinde Batı'nın ikonlarına yer verilmesi örnek gösterilebilir. Örneğin bürokratik bir kişi sokaklarda Batı'ya ait her şeyi yok etme görevi verirken, masasında Coca-Cola yudumlamaktadır. Guangyi'nin iki eseri (Görsel 125 ve 126) incelendiğinde verilen örnek açık şekilde görülmektedir. Görsel 125 komünist Çin'i destekleyen ve Batı avına çıkmış kızıl birlikleri kadrajına almıştır. Fakat ellerinde taşıdıkları kızıl flamanın üzerinde Batı'nın en ünlü ikonu ve seri numarası mevcuttur, bundan haberi olmayan kızıl birlik mücadele için en öne çıkmaktadır.



Görsel 125. Wang Guangyi, Büyük Eleştiri Dizisi, 2005, Tuval üzerine yağlıboya, 120 x 150 cm.

Görsel 126'ya bakıldığında ise işçi, köylü ve küçük kırmızı kitap gözükmektedir. Burada komünist Çin tasviri yapılırken, aynı zamanda kapısını Batı'ya aralayan bir Çin resmedilmektedir. Bu anlamlarıyla sanatçı, döneminin güçlü bir analizini yapmakta ve Çin'in kendi kültürü içinde homojen bir yapının olmadığı tespitinde bulunmaktadır.



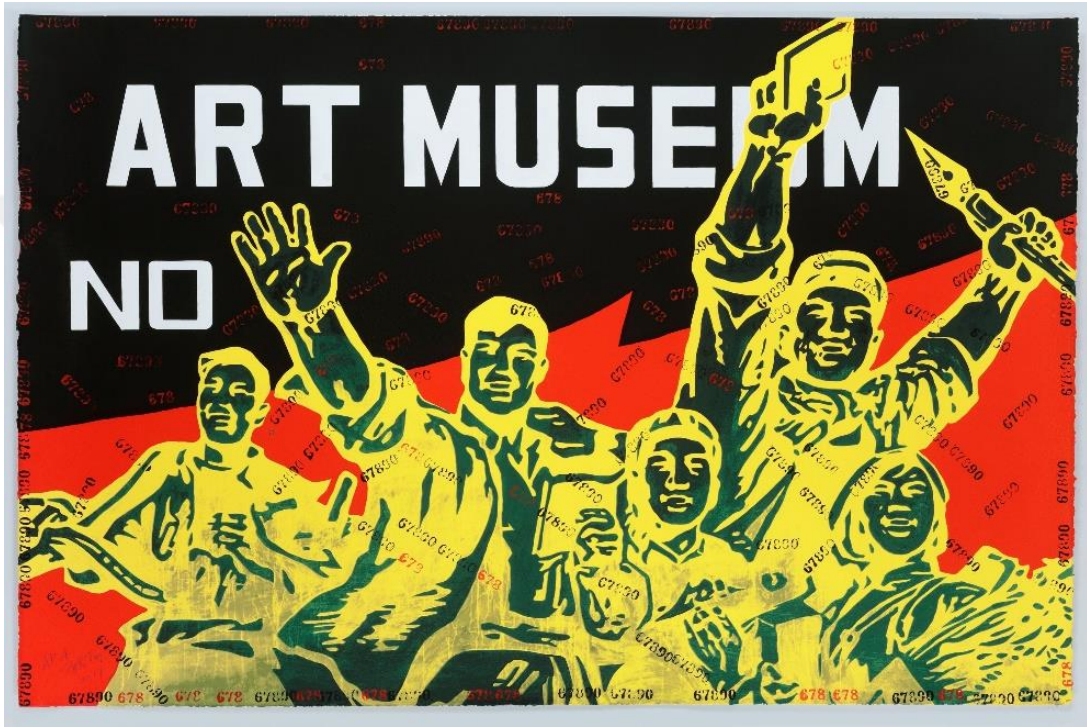
Görsel 126. Wang Guangyi, Büyük Eleştiri - Coca Cola, 2006, Rives BFK kâğıdına renkli litografi, 75 × 66,5 cm.

Görsel 127 incelendiğinde ise küçük kırmızı kitap ve Mao'nun slüeti ile Kültür Devrimi tanımlanmaktadır. Kültür Devrimi sırasında sanat alanında yapılan uygulamalara gönderme yapan sanatçı, Toplumcu Gerçekçi Sanat anlayışı çerçevesinden nasıl seri üretim alanına gidildiğinin temsilini oluşturmaktadır.



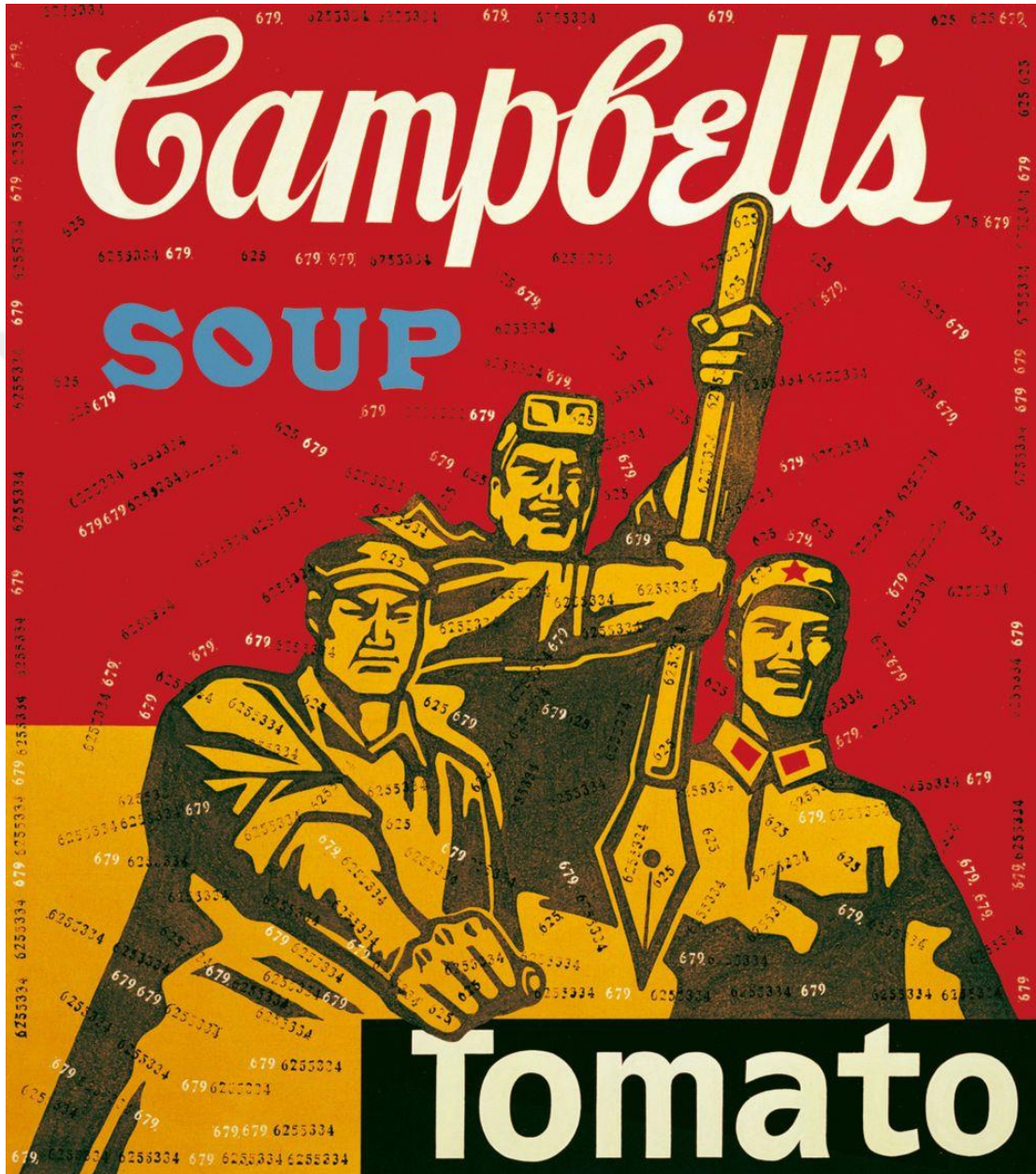
Görsel 127. Wang Guangyi, Artco, Büyük Eleştiri Serisinden, 2005, Tuval üzerine yağlıboya, 158,5 x 158,5 cm.

Görsel 128 incelendiğinde ise Kültür Devrimi sırasında sınırları çizilen sanat alanı kapsamında, Çin'in Sovyet sanatının kapsamında kaldığı eleştirisi vardır. Özellikle Sovyetler'den beslenen Kültür Devrimi ve o süreçte üretilen eserlerin bireysellikten uzak tavrını eleştirerek devletin kendi sanat müzelerini kurduğuna vurgu yapmıştır. Buradan hareketle, Avangart sanat eserlerinin müzelere kabul edilmeyişinden, kapatılan sergilere kadar büyük bir yelpazeye gönderme yapan sanatçı, sanatın özgür olmayan alanına işaret etmektedir.



Görsel 128. Wang Guangyi, Büyük Eleştiri: Sanat Müzesi No, 2017, On dört renkli serigraf, 79 x 120 cm.

Campbell's Çorbası (Görsel 129) incelendiğinde ise Guangyi'nin, Andy Warhol'dan etkilendiğinin açık mektubu gözükmemektedir. Sanatçı teknik anlamıyla nereden beslendiğini açık bir şekilde ifade etmiş ve bunun yanı sıra Batı sanatının sınırlarına da gönderme yapmıştır. Hem Çin'de hem Batı'da seri üretim alanında nefes alamayan sanata odaklanan sanatçı, çalışmaları ile Doğu'ya ve Batı sanatının buhranını resmetmektedir.



Görsel 129. Wang Guangyi, Büyük eleştiri dizisi-Campbell's Çorbası, 2000, Tuval üzerine yağlıboya, 200 x175 cm.

3. 3. Hatalı Döllenmenin Tetikçisi “Xiao Lu”

1988'de Hangzhou'daki Zhejiang Güzel Sanatlar Akademisi'nin Yağlıboya Resim bölümünden mezun olan sanatçı enstalasyon ve video sanatı üzerinde uzmanlaşmış, çağdaş Çin sanatçılarından birisidir. 1989 yılında Çin Avangart'ı Sergisi'ne katılan sanatçı, gerçekleştirdiği “Diyalog” isimli performansıyla sanat dünyasında adından sıklıkla söz ettirmeye başlamıştır.

Tiananmen Meydanı katliamından aylar önce açılan Çin Avangartı sergisine enstalasyonu (Görsel 130) ile katılan sanatçı, daha sonrasında bir performans gerçekleştirmiştir. Düzenlemenin karşısına geçip tabanca çeken Xiao Lu, Çin sanatının patlayıcı figürüdür. Biri erkek, biri kadın iki figürün telefon kulübesinde yer aldığı çalışma, aralarında bulunan kaideye yerleştirilmiş kırmızı bir telefonla iletişime geçmektedir. Telefonun ahizesi yere sallanmaktadır. Lu tabancasını alır ve figürlere ateş açar. Kadın ve erkek odağından doğru kurulan sanat dili, temele cinsiyet probleminin yerleştirildiği alandan doğru kurulmuştur. Eserlerinde başarısız sperm donörü arayışına çıkan Lu, eserlerini bu problem çevresinde örmektedir. Lu'nun bu çalışması sergide büyük bir heyecan yaratırken aynı zamanda güvenlik güçlerini harekete geçirmiştir. Sanatçının performansının hemen ardından bomba tehdidi telefonu alan sergi alanı, güvenlik güçleri tarafından serginin kapatılması ile sonuçlanmıştır.



Görsel 130. Xiao Lu, Diyalog, performans, 1989. (Krom baskıojenik, baskılı 2006, 81 × 119,7 cm, Bingyi Huang'ın hediyesi.

Sanatçının “Diyalog” isimli performansı Çin çağdaş sanatı açısından önemli bir eser olarak ayrılmaktadır. Aynı zamanda Çin’in ilk feminist çağdaş sanat çalışması olarak da ayrı bir yere sahiptir. Sanatçının “Diyalog” isimli çalışmasının temellerinde cinsiyet eşitsizliği vardır. Kendi yaşamında da cinsel istismara uğradığını açıklayan sanatçı, daha sonra kendisine bu istismarda bulunan kişiyi aradığını açıklamıştır. Yaşadıklarından doğru şekillenen “Diyalog” isimli performans, sanatçının Çin’de ve dünyada bıraktığı etki güncelliğini korumaktadır. Sanatçının yaptığı çalışma aynı zamanda “Tiananmen Meydanı katliamı dört ay sonra gerçekleştiğinde, eylemleri yoğun bir şekilde politize edildi ve “Tiananmen’in ilk silah sesleri” olarak anıldı”. (https://en.wikipedia.org/wiki/Xiao_Lu). Lu’nun verdiği röportajlarda çalışmasının temelini kendi duygularından doğru şekillendiğini fakat politik olarak değerlendirmelere de karşı gelemeyeceğini açıklamıştır. Eser her iki anlamda da kendini yeniden üretmekte ve yoğun duygulardan, sert politik zemine serbest uçuş yapmaktadır.

Gao Minglu'ya göre, bu performanstan sanatçı ve onun ortağı Tang Song’dan başka kimsenin haberi yoktur. Lu performansı gerçekleştirirken ortağı Song, performansı kayıt altına almıştır. Silah seslerinin bir anda sergi alanını sarsması büyük bir panik ve korku alanı yaratmıştır. Bu panik alanında çok fazla kafa karışıklığı yaşanmış ve beklenmedik performanstan sergi katılımcıları da şaşkınlık içinde yanıt vermiştir. Bu performansın hemen ardından Xiao Lu ve ortağı Tang Song gözaltına alınmış ve sorgulanmıştır. Sorgu esnasında, sanatçıların niyetlerini Lu ve Song tarafından imzalanan kâğıttan başka bir açıklayıcı kanıt yoktur.

“Tek belirti, Xiao Lu ve o zamanki ortağı Tang Song tarafından imzalanan, vurulduktan sonra Gao Minglu'ya verilen ve onun tarafından saklanan bir belgeydi.

Okur:

“Çin Avangart Sergisinin açılış gününde yaşanan silahlı saldırı olayının tarafları olarak, bunu tamamen sanatsal bir olay olarak görüyoruz. Sanatta toplum anlayışı farklı olan sanatçılar olabileceğini düşünüyoruz ama sanatçılar olarak siyasetle ilgilenmiyoruz. Bu anlayışı derinleştirme sürecini yürütmek için sanatın değerleriyle ve toplumsal değeriyle ve yaratmak için doğru biçimi kullanmakla ilgileniyoruz. ” https://en.wikipedia.org/wiki/Xiao_Lu

Lu ve Song’un birlikte gerçekleştirdikleri bu performans, gelecekte kavramsal çalışmaların önünü açarak, edindiği konumun güçlü kökleriyle günümüzde hala ilgiyle

takip edilmektedir. Yapılan performansın görüntüleri günümüzde hala sergilenmekte ve Lu'nun "Diyalog" isimli çalışması güncelliğini korumaktadır.



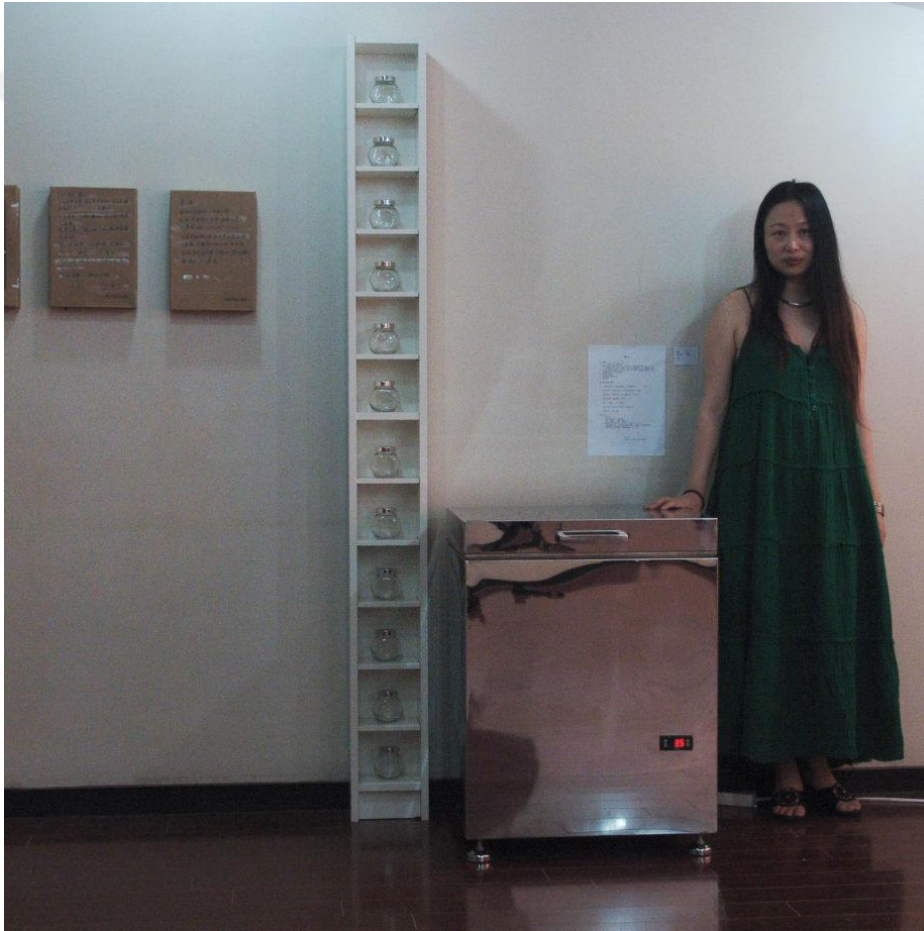
Görsel 131. Xiao Lu, İmkânsız Diyalog yerleştirme görünümü, 2019, 15 Silah Sesi... 1989'dan 2003'e, 2003, 15 siyah ve –beyaz dijital baskılar, çerçevelenmiş ve sonra bir kurşunla delinmiş, 100 x 45 cm, 12/15 baskısı, Li Songsong fotoğrafları.

1989 yılının hemen ardından Avustralya'ya taşınan sanatçı dokuz yıl boyunca boyunca hayatına burada devam etmiştir. 1997'de memleketi Hangzhou'ya dönen sanatçı hayatının geri kalan kısmını burada yaşayarak geçirdi. Çalışmalarına kendi ülkesinde devam eden Lu, 2006 yılında "Sperm" (Görsel 132) isimli enstalasyon ve video çalışması olarak kayda alınan eseriyle yeniden gündeme gelmiştir. "Sperm" isimli çalışmasını kendi hayatından doğru şekillendiren sanatçı, temele duyduğu bebek özlemini yerleştirmiştir. Uzun yıllardır partnerinden ayrı olan sanatçı, Batı'lı bir doktora danışarak donör arayışına çıkmıştır. Anlaşma bulunan donörlerin dondurularak sanatçıya döllenmesi şeklinde oluşturulmuştur. Çin'de uygulanan evli insanların tüp bebek tedavisinin yasak olması nedeniyle Batı'lı bir doktor ile anlaşılan sanatçı, bu amacına ulaşamamıştır. Hayalini gerçekleştiremeyen sanatçının elinde kalan sperm, artık bu hayalin başarısızlığını belgelemektedir.

Çalışma aslında (Görsel 138) sanatçının (sanatçı Tang Song ile uzun süredir devam eden ilişkisini sonlandıran). IVF hakkında Batı'lı bir belgeye danıştığı bir performans ve belgesel videosuydu. Sanatçı daha

önce, çalışmanın genellikle siyasallaşan kişisel duygulara ve eylemlere dayandığını söylemişti. Sperm'den alınan bu fotoğraf belgesi, Richard Saltoun galerisindeki bir grup sergisi olan Matrescene'deki tartışmanın önemli bir parçası ve annelik deneyiminin farklı yönlerini ve “annelik” etrafındaki temaları araştıran iki bölümden oluşan bir serginin ilki. (<https://elephant.art/iotd/xiao-lu-sperm-2006/>).

Kendi duygularından hareketle şekillenen eser daha sonrasında Çin’de uygulanan politikaların da büyük eleştirel dili olarak galeri alanında yerini almıştır. Özellikle evlilik, aile ve kadın olmakla ilgili sorularını odağına alan “Sperm” çalışması, sanatçının feminist sanatının en güçlü eserlerinden birisi olarak sanat tarihinde yerini almıştır.



Görsel 132. Xiao Lu, Sperm, 2006, Performans, Video.

Feminist sanatın güçlü isimlerinden birisi haline gelen Lu, 2009 yılında bir performans gerçekleştirmiş ve bu performansı kayda aldırılmıştır. Performansın temelinde sanatçının asıl meselesi vardır. Kadın, aile ve evlilik kavramlarını sorgulayan sanatçı “Wedlock- Düğün” (Görsel 133-134-135) isimli performansını gerçekleştirmiştir.

Performans sanatçının kendisiyle evlenmesi üzerine kurgulanmıştır. Özellikle Çin’de uygulanan evli kadınlar ile evli olmayan kadınlar arasındaki uygulanan politikalara dikkat çeken sanatçı, dört erkeğin siyah bir tabut ile sanatçıyı müze alanına taşıması ile başlamıştır. Görsel 133 sanatçının kendisi ile evlenmek için çıktığı yolun ilk adımını oluşturmaktadır. Siyah bir tabut içinde taşınan sanatçı, müzik ve kalabalık eşliğinde kendisi ile evleneceği alana doğru yol almaktadır.



Görsel 133. Xiao Lu, “Wedlock”evlilik 1, 2009, Fotoğraf, 115 × 168 cm.

Müze alanına getirilen gelinin tabutu açılmakta ve Lu beyaz gelinliği ile düğününe hazır şekilde bulunmaktadır. Görsel 134’de de görüldüğü üzere, sanatçı bu düğün için elinden geleni yapmış ve kendisi ile evlenmeye kararlı bir duruş sergilemektedir.



Görsel 134. Xiao Lu, “Wedlock”evlilik 2, 2009, Fotoğraf, 115 × 168 cm.

Müzenin bahçesinden içeriye giren sanatçı önce kendi ve sonra yine kendi olmak üzere iki yeminini de okumaktadır. Görsel 135’de görüldüğü üzere sağ ve sol parmağına taktığı yüzükle evliliğini duyuran sanatçı, daha sonra müze içerisinde beyaz bir güvercin uçurarak performansını noktalandırmıştır.

Özellikle performans sanatı üreten sanatçı, yaptığı tüm performansları kayıt altına almakta ve bu kayıtları video olarak da sunmaktadır. Disiplinlerarası geçiş yapan sanatçı, sanat tavrı ile çağdaş Çin sanatının şekillenmesinde önemli bir köşe taşı olmuştur. Hem çağdaş Çin sanatında hemde feminist sanatta kendine parantez açtıran sanatçı, günümüzde de kadın olma meselesini genişletmekte sansasyonel çalışmalar yapmaya devam etmektedir.



Görsel 135. “Wedlock”evlilik 3, 2009, Fotoğraf, 115 × 168 cm.

3. 4. Ateşten Gömlek Giyen “ Huang Yong Ping “

Huang Yong Ping, Çin sanatının en kışkırtıcı sanatçılarından birisidir. Kendi kendini geliştiren sanatçı, 1982'de Hangzhou'daki sanat okulundan mezun olduktan sonra 1986'da Xiamen Dada'yı kurmuştur. Xiamen Dada grubunun açtığı sergide eserlerin hepsini yakma fikriyle ortaya çıkan Ping, bu eylemini gerçekleştirerek ateşten bir gömlek giymiştir. Sergi açılışından sonra eserleri toplayıp yakan Xiamen Dada grubu üyeleri, yaptıkları performans (Görsel 111) ile sanatın gücü ve hayatın bağı ile birlikte bir anlam sarayışına girmiştir. Onlara göre sanat eseri yok edilmedikçe barış dünyaya hâkim olamayacaktır. Post modern bir anlayışın temelinde var olan sanatçı, Modernizm'in biricik sanat anlayışının ve üst sanatın da güçlü eleştirel figürü olmuştur. Çin'den Fransaya taşınan sanatçı, 1999 yılında açılan Venedik Bienali'nde Fransa'yı temsil etmiştir. Çin-Fransız çağdaş sanatçısı olarak anılan Ping, yaptığı çalışmalarla ve kullandığı malzemelerle günümüzde büyük bir tartışmanın odağında durmaktadır. Sanatı felsefi bir zeminde tartışmaya açan sanatçı, sanatın eleştirel dilini stratejik bir hamle olarak gören en eski çağdaş Çin sanatçılarından birisi olma özelliğiyle de ön plana çıkmaktadır.

Postmodern bakış açısından hareketle kavramsal çalışmalara imza atan sanatçı, Joseph Beuys, John Cage ve Marcel Duchamp'tan etkilenmiştir. Onların düşünce tarzları ve ürettiği eserlerden ilham alan Ping, eserlerinde düşünsel bir altyapı oluşturmuştur. “Sanat düşünceden büyüktür” anlayışının karşısında” “düşünce sanattan büyüktür” anlayışını yerleştiren sanatçı, eserlerinde Batı ve Doğunun kültürünü kullanmıştır. Dada hareketi, Çin'in numerolojisi geleneği (I Ching-Değişimler Kitabı³⁵), Chan Budizmi ve Taoizm'den beslenerek kültürlerarası eserler ortaya koymuştur.

³⁵ Yi Jing, "Değişimler Kitabı/Klasığı" anlamına gelen bir yapıttır. Türkçe okunuşu "İi Çing" (Çince: 易經, Pinyin: Yì Jīng, Wade-Giles: I Ching), Çin klasik metinlerinin en eskisi kabul edilen eser evrendeki değişimlerin insansal yaşam ve olaylara nasıl rehberlik edebileceğini imgesel teknikle anlatır. İlk kez efsanevi bir karaktere dönüşmüş olan ve Çin'in ilk kadim yöneticilerinden olduğu varsayılan Fu Xi tarafından yazıldığı öngörülmektedir. Yin ve Yang karşıt kutuplarının farklı sıralamalarla ikili üçlü dizimlerin bir doğal nesne ya da olaya benzetilmesiyle kurulan Bagua tekniği ona aittir.

...

Kâinattaki her şeyin değişim dönüşüm süreçlerini ve onların aşamalarını inceleyen bir yazıttır. Sosyal yaşamda veya eskiden ordularda önemli bir karar aşamasında, içinde bulunulan süreç ve kendi koşullarınızı çözümlemede başvurulana, kendine has yöntemleri olan kadim bir kaynak.

Asya'nın Tao öğretisinin temellerinin görüldüğü ilk metinlerdendir.

Asya öğretilerinde sıkça karşılaşılan Karşıtlıklar İlkesi "Yin ile Yang" yönteminin ilk kez görüldüğü yazılı metindir.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Yi_Jing

1985-1988 yılları arasında “Rulet Serisi” (Görsel 136) temele Değişimler kitabını alır. Tesadüfler ve kader algısına vurgu yapan sanatçı, bireysel iradeyi ortadan kaldırarak anlam aşırılılığına vurgu yapmaktadır. Özellikle 80’li yılların ortalarında Çin’de başlayan Çağdaş Sanat hakkındaki ateşli tartışmalara vurgu yapan Ping, uygulanan politikalar gereği sanat ve dünyanın geri kalanında varolan sanatı bir araya getirmiştir. Böylelikle anlam arayışının gizli dehlizlerinde cevap arayan sanatçı, özellikle sanat ve birey konusu üzerinde derin analizler yaptır.

“Dört Tekerlekli Büyük Pikap” (Görsel 137) isimli çalışmasını 1987 yılında kuran sanatçı, bu çalışmasında “Çin kültürünün modernleşmesi” tartışmasının bir parçası olma görevi üstlenmiştir.



Görsel 136. 1985 yılında Huang Yong Ping, Rulet Çarkı serisi üzerinde çalışıyor.

“... Eser esas olarak dört tekerlekli bir şasi üzerine monte edilmiş büyük bir döner tabladan oluşmaktadır. Rulet altmış dört parçalı bir iç daireye ve 384 parçalı bir dış daireye bölünmüştür - bu sayılar Değişiklikler Kitabına dayanmaktadır. Dış çemberdekilerle hiçbir ilgisi olmayan iç çemberdeki girdiler, farklı alanlardan rastgele seçilmiştir ve sanat eseri yaratmak için talimat ve ipucu görevi görür. Bu çalışma sayesinde, Huang Yong Ping, bireysel iradesini ortadan kaldırıyor ve onu bu mekanik kurulumun rastgele hesaplamalarının insafına bırakıyor ve kişisel tercihi minimuma indiriyor. Bu nedenle bu, o dönemde Çin toplumundaki popüler tartışmaları yansıtıyor - özbilinç ve kendi kendini uyandırma ile sanatsal yaratım alanında yaygın olan “anlam aşırılığı” hakkında.”

(<http://www.rockbundartmuseum.org/en/exhibition/slideshow/b26hqs?type=work>).



Görsel 137. Huang Yong Ping / Dört Tekerlekli Büyük Döner Tabla, 1987, Ahşap, kağıt ve metal, 120 x 120 x 90 cm.

Huang Yong Ping'in “Sakal Yakması En Kolaydı” (Görsel 138) isimli eseri dört parçadan oluşmaktadır. Leonardo da Vinci'nin dört resminden oluşan bu eser, her biri farklı derecelerde yakılmış şekilde oluşturulmuştur. Eser incelenmeye devam ederken akla 1919 yılında Dada'nın öncü ismi olan Marcel Duchamp'ın Mona Lisa'ya müdahalesi akıllara gelmektedir. Duchamp iki fırça darbesi ile Monalisa'ya bıyık çizmiş ve Dada'nın sanat tavrını ortaya koymuştur. Biricik sanat eserine karşı yapılan bu hamle, Ping'in ellerinde de can bulmuştur. Duchamp'ın sanatından etkilenen sanatçı, Leonardo'yu bir sanat ikonu olarak kullanmış ve Çin'in kendi iç tartışma noktasında sanat ve sanatçıya dair yıkıcı bir yorum olarak sunmuştur. Çin'de yaşanan

Doğu'ya ve Batı sanatı tartışmasına Dada'dan hareketle yaklaşan sanatçı aynı zamanda, kendi ülkesi içerisinde Dadaizm'i teşvik etme ve uygulama alanı olarak da kurgulamıştır. Bu çalışmasıyla aynı zamanda Çin geleneksel sanatına ve klasisizme atıfta bulunan sanatçı, çağdaş sanatın kurucu figürleri arasında yer almaktadır.



Görsel 138. Huang Yong Ping, Sakal Yakması En Kolaydı, 1986, Kağıt, 22,9 x 22,2 cm, 4 parça.

Sanatçının “Çin Resminin Tarihi ve Çamaşır Makinesinde İki Dakika Yıkayan Modern Batı Sanatının Tarihi” (Görsel 139) çalışması, kaos halindeki sanatın en basite indirgenmiş soru ve cevabı içinde barındıran bir yapı olarak inşaa edilmiştir. Bu yapının içeriğine bakıldığında büyük bir fikrin ürünü olduğu anlaşılmaktadır. Kullanılan malzeme anlamıyla da birçok yere gönderme yapan sanatçı, Çinli sanat tarihçisi Wang Bomin ve İngiliz sanat tarihçisi Herbert Read'in iki ders kitabının, iki dakika boyunca çamaşır makinasında yıkanması sonucu oluşturulmuştur. Öncesinde anlamlar bütünü olan, sanat hakkında çıkarımlarda bulunan bu kitaplar, şimdi hamurdan başka bir şey değildir. Hamur haline gelen kitabın artık hiçbir lisanı yoktur. İkisi de sanat hakkındadır, fakat Ping'in elinde kâğıt hamuru dışında hiçbir işlevi ve aktarımı yoktur. Büyük sözcüklerle büyük cümlelerin kurulduğu bu iki sanat kitabı, kâğıt hamuruna dönüştükten sonra, nihai yeri ahşap bir kutu üzerine üst üste koyulmuş,

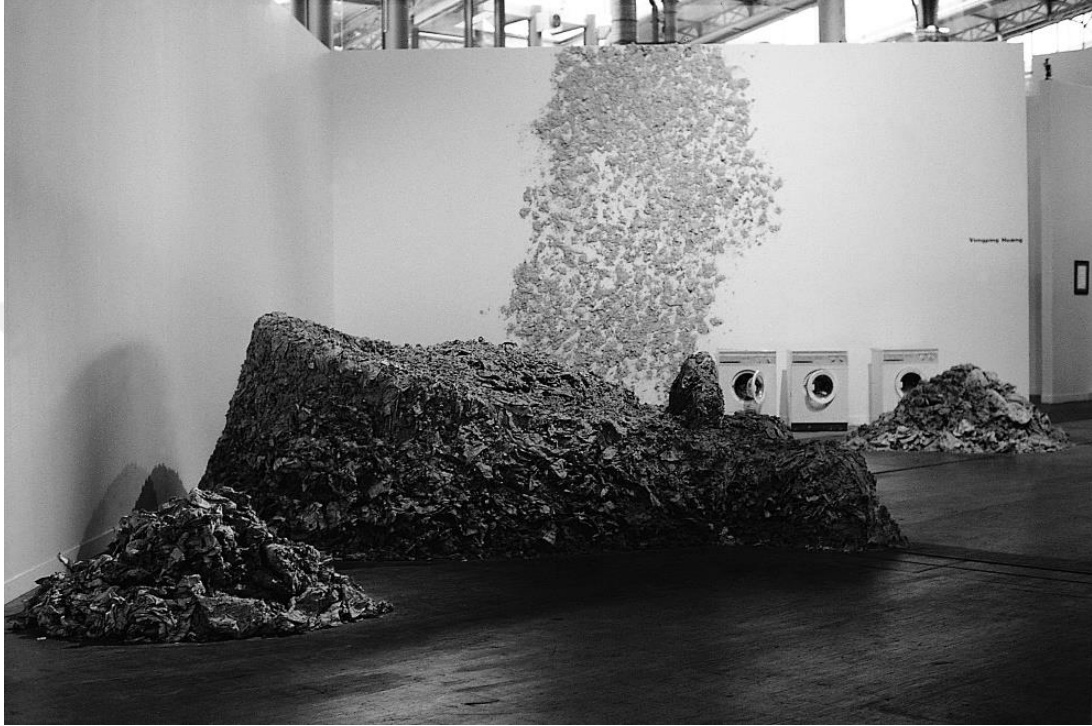
Batı ve Doğu'nun tek bir alanda eridiği güçlü bir metaforun ürünü olarak anıtsallığını izleyiciye aktarmaktadır.



Görsel 139. Huang Yong Ping – Çin Resminin Tarihi ve Çamaşır Makinesinde İki Dakika Yıkanan Modern Batı Sanatının Tarihi, 1987-1993, Çin çay kutusu, kâğıt hamuru, cam, 76. 8 x 48,3 x 69,9 cm.

Ping'e tarihsel olarak bakıldığında kâğıt hamuru ile bir derdi olduğu ve sanatçı tarafından malzeme olarak kâğıt kamuru ile ayrı bir temsiliyet alanı oluşturduğu gözlemlenmektedir. Çin Resminin Tarihi ve Çamaşır Makinesinde İki Dakika Yıkanan Modern Batı Sanatının Tarihi çalışmasının öncülü olarak kitap yıkama çalışması yapan sanatçı "Sürüngeçler" (Görsel 140) düzenlemesini yapmıştır. Kitaplığındaki tüm kitaplara çamaşır makinesinde yıkayan sanatçı, Doğu'ya ve Batı'yı temsil eden tüm

lisanları birbirine harmanlamış ve arınmış bir lisan ortaya çıkarmıştır. Burada sanatçı temele Doğu'ya ve Batı'nın modernite tarafından ayrıştırılan ve geleneklerle çatışan yapısına müdahalesi olarak okunmalıdır. Kâğıt hamuru ise bu noktada, Ping'in elinde tüm dünya kültürünün evrenselliğine vurgusunu ve sanatın insanlar için tek ortak dil olduğu düşüncesinin büyük ürünü olarak varolmaktadır.



Görsel 140. Huang Yong Ping, “Sürünge”, 1989, Kurulum: kâğıt hamuru.

Ping'in Dadaizm'den hareketle kurduğu sanat dili hayatı boyunca devam etmiş ve çarpıcı eserler ortaya koymuştur. Daha sonra ürettiği eserlerde doldurulmuş hayvanlarla enstalasyon çalışmalarının olduğu bir seri düzenlemiş ve devamında hayvan ve doğa konusunda derinlemesine çalışmalar yapmıştır. Sanatçının malzeme olarak doldurulmuş hayvanları tercih etmesi sanat camiası ve hayvanseverler tarafından sorgulanırken, Ping yapay doğaya gönderme yaparak, günümüz yaşantısındaki yapaylığı vahşi bir dil kullanarak aktarmayı tercih etmiştir.

Sanatçının tüm çalışmaları değerlendirildiğinde çağdaş Çin Sanatı'nın kurucu figürleri arasında yer aldığı tartışılmaz gerçekliktir.

BÖLÜM IV

4. YÖNTEM

Araştırma yöntemi olarak tarama yöntemi kullanılmış, konuyla ilgili kitap, makale ve tez araştırmaları yapılmıştır.

4. 1. Araştırma Modeli

Araştırma modeli olarak, literatür tarama yöntemi kullanılmıştır.

4. 2. Evren ve Örneklem

4. 2. 1. Evren

Çalışma evreni olarak; Kavramsal Sanat, Avangart Sanat, Dada, Toplumsal Gerçekçi Sanat Anlayışı (Sosyalist Gerçekçi Sanat Anlayışı), Geleneksel Çin Sanatı belirlenmiştir.

4. 2. 2. Örneklem

Çalışma örneklemini olarak; Konstantin Yuon, Boris Kustodiev belirlenmiştir.

4. 3. Veri Toplama Araçları

Literatür taraması yapıldı. Akımlarda öne çıkan eserlerin seçimi yapılmıştır.

BÖLÜM V

5. BULGULAR VE SONUÇ

Araştırmanın bu bölümünde, yapılan araştırmalar sonucu elde edilen sanat eserleri ve sanatçılar incelenmiş ve yorumlanmıştır.

5. 1. Sonuç

Dünya sanatının Doğu'ya kanadına bakılan bu tezde, Çin sanatının değişim, dönüşüm ve kırılma evreleri incelenmiştir. Geleneksel Çin sanatının kendini konumlandığı yer olan felsefi bakış açısının güncel geldiğimiz noktada da devam ettiği gözlemlenmektedir. Batı'dan farklı bir estetik anlayış geliştiren Çin, özellikle tinselliğin insan bedeninden ayıramayacağı felsefesi ile sanat alanını kurmuştur. Batı'nın lineer sanat anlayışına yani sürekli ilerleyen sanat anlayışına karşın, Doğu'da sanat döngüsel bir alanda kendini varetmiştir. Bunun en büyük nedenlerinden birisi de Batı ve Doğu'ya düşüncesinin farklı kültürler doğurmasından kaynaklanmaktadır. Batı'da sanata daha mantıksal bir çerçeveden bakılırken, Doğu'da duyumsal bir sanat anlayışı hâkimdir. Batı için sürekli ilerlemeyi ve faydacılığı (sanatın insan yaşamına katkı sağlaması gerektiği düşüncesi) temsil eden sanat, Doğu'da sadece varlık alanının içerisinde algısal bir zaman aralığı, insanın dünyayı algılama yolu olarak yorumlanmaktadır. Çin örneğinde değerlendirildiğinde ise, sanatın felsefi altyapısının resimde kompozisyon ve teknik altyapıya da oturduğu görülmektedir. Resimde boşluk kavramının önemi, doğa ve figür ilişkisi, fırça kullanımı ve sanatın para piyasasından uzak olması, Çin sanatının temel öğelerini oluşturmaktadır. Özellikle geleneksel Çin sanatı incelendiğinde, birçok sanatçının yaşamları zor olsa dahi resimlerini gizli sattıklarının vurgusu yapılmıştır. Buradaki anlam ise, resmin yaşamla olan doğrudan bağı içerisinde, onun maddeleştirilemeyeceği gerçeğinin sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Batı'dan farklı olarak, Doğudaki bir diğer mesele ise zanaat kavramına bakış açısıdır. Zanaat, insanın en iyi yararlanacağı şekilde nesne üretmeyi kapsamaktadır. Bu kapsam belli maddelerle tanımlanmış ve içerisinde zanaatın insan ruhuna da hitap etmesi gerektiği anlayışı yerleştirilmiştir. İncelenen eserler göz önüne alındığında Çin'de zanaat ve sanat kavramları arasında çok ince bir çizgi olduğu anlaşılmaktadır.

Hanedanlıklar döneminde yerleşen geleneksel Çin sanatlarında, sanatçılar konu ve teknik anlamda arayışlara çıkmış, fakat en temelde yatan felsefî bakış açısı Çin sanatının temel meselesi olmuştur. Diğer sanat dalları (seramik, heykel vs) ise insanın el becerisinin en kusursuz şekilde kullanılması gerektiği alanlar olarak, zanaat tanımlaması yapılmıştır. Zanaat tanımlamasına göre, bir zanaat eseri kullanım amaçlı yapılmalıdır ve insana hoş duygular vermelidir temelinden hareketle şekillenmiştir. Kaligrafi ve resim alanında da fırçanın bir zanaatçı titizliği ile kullanılması gerektiği düşünülmekte ve kusursuzluk en üst erdem olarak görülmektedir. Bu anlamıyla sanat ve zanaat kavramlarının Çin’de birbiri ile birlikte yürüdüğü ve sanatın felsefî olarak ayrıldığı gözlemlenmektedir. Bu tespit ile birlikte Batı’da ayrılan sanat ve zanaatın, Çin’de keskin bir ayrışma yaşamadığını ve birbirini tamamlayan alanlar olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle Çin’de zanaatın seramik, heykel alanlarını tanımladığı bilinmekte ve 20. yüzyılın başlarından itibaren takvim resimlerinin de bu alanda yer aldığı gözlemlenmektedir.

Tarihsel olarak uzun yıllar hanedanlık yönetimi altında kalan Çin, Çin Halk Cumhuriyeti’nin ilanı ile birlikte büyük bir değişim geçirmiştir. Hem kültürel, hem sanatsal, hem de yaşayış biçimi olarak dönüşen Çin, sanat anlamında da kırılmalar yaşamıştır. Geleneksel Çin Sanatı ve Zanaatın’ın hemen ardından gelen dönemde, Çin yönetim biçiminin değişimi ile birlikte sanatın da değişime uğradığı gözlemlenmektedir. Mao Zedong önderliğinde 1 Ekim 1949 yılında kurulan Çin Halk Cumhuriyeti ile birlikte benimsenen komünist rejimle gelen politikalar sanat alanını da yeniden şekillendirmiştir. Toplumcu Gerçekçi (Sosyalist Gerçekçi) sanat anlayışının benimsenmesi ve Kültür Devrimi ile birlikte, Çin sanatında dönüşümler başlamıştır. Kurulan kompozisyonlara bakıldığında, klasik Çin sanatı kompozisyonlarından doğrudan bir kopuş olmadığı anlaşılmaktadır. Özellikle boşluk meselesinin hala Çin sanatında yer aldığı gözlemlenmektedir. Geleneksel ve klasik Çin sanatına bakıldığında önemli bir öge olarak, “boşluk” kavramı, doğaya saygının bir göstergesi olarak felsefî bir zemine oturmaktadır. Aynı zamanda insanın kozmosdan ayrılmaz bir bütün olduğu görüşü ile de doğrudan bağlantı kuran boşluk, Toplumcu Gerçekçi Sanat anlayışı içerisinde yapılan eserlerde de varlığını sürdürmüştür.

Toplumcu Gerçekçi Sanat anlayışı çerçevesinde dönüşen Çin sanatı, 20. yüzyılda bir grup Avangart hareketin ortaya çıkışı ile dağılmıştır. Kültür Devrimi ile birlikte

oluşturulmaya çalışılan sanat dili karşısında eleştirel sanat dili kuran sanatçılar Avangart bakış açısını benimsemiştir. Çinli sanatçılar, kendi kültürel dokusu ile birlikte yoğurdukları Avangart sanat ile başlangıç yapmış, devamında Dada ve Postmodern sanat anlayışını benimseyerek, Kavramsal sanat alanında eserler üretmiştir. Geçmişten günümüze incelenen Çin sanatı, özgün eserleri ile dünya sanat tarihine yeni bir parantez açmaktadır. Özellikle Avangart hareket içerisinde ortaya çıkan eserler, konu, simge ve teknik bağlamıyla geleneğe yaslandığı görülmektedir. Buradaki anlam ise Batı merkezli gelişen Çağdaş Sanat'ın, Çin coğrafyasında bağımsız bir alanda kurulduğu gerçeğidir.

Sanatın her coğrafyada gösterdiği değişkenlik, Çin sanatında da gözlemlenmiştir. Kavramsal çalışmalar üreten Çinli sanatçılar, Batı'da filizlenen akımları kendi bünyesinde eritmiş ve tüm bunların sonucunda Bağımsız Çin Sanatı'nın kurucuları olmuşlardır. Sonuç olarak, Çin'de, Batı'dan ayrı bağımsız bir sanat anlayışının geliştiği ve serpildiği anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

Chao, Li. (2020). A Study of “the Storm Society”: Chinese Modernism as a Resource of International Modern Art. (Yayla Boza, Sema. Çev). Punctum Books. : <https://www.jstor.org/stable/j.ctv16zk03m.20> (KİTAP BÖLÜMÜ).

Cheng, François. (2006). Boşluk ve Doluluk. (Özsezgin, Kaya. Çev). İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.

Danto, Arthur. (2016). Brillo Kutusu Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar, (Kayaş, Can. Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Devrimci Araştırmalar Grubu (ABD). (2013). Çin Kültür Devrimi Büyük Proleter Kültür Devrimi 'ne Kısa Bir Bakış, (Jabban, Sinan. Çev). İstanbul: Patikakitap

Erzen, Jale. (2016). Çoğul Estetik. İstanbul: Metis Yayınları.

Gladston, Paul. (2013). ‘Avant-garde’ Art Groups in China. (Çev. Yayla Boza, Sema. Çev). Chivago, USA: intellect Bristol, UK

Gladston, Paul. (2016). Deconstructing Contemporary Chinese Art Selected Critical Writings and Conversations, 2007–2014. (Çev. Yayla Boza, Sema. Çev). London: Springer

Güner, Yıldız. (2011). Ming Qi Han Döneminden Tang’a Çin Mezar Heykelleri. MSGSÜ Sosyal Bilimler, (3), 52-64. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/msgsusbd/issue/46960/589309>

Hobsbawnm, Eric, (2014). Kısa 20. yüzyıl Aşırıliklar Çağı 1914-1991. (Alogan, Yavuz. Çev). Evrest Yayınları.

Jian, Hang. Qiuhui, Guo. (2017). Çin El Sanatları Tarihi, Kullanılan Teknikler ve Hakkındaki Efsaneler. (Şahin, Selen. Çev). Ankara: Kaynak Yayınları.

Qiangong, Liu. (2018). Çin Sanatı. (Karadağ, Özlem. Çev). İstanbul: Kaynak Yayınları.

Qiuhui, Guo. Lidan, Wang. (2020). Çin’de Zanaat. (Yurttaş, Hatice. Çev). İstanbul: Kaynak Yayınları.

Kerr, Gordon. (2021). Kısa Çin Tarihi. (Alpagut, Şükrü. Çev). İstanbul: Say Yayınları.

Tizgöl, K. (2010). DÖNEMSEL GELİŞİMLERİYLE ÇİN SERAMİKLERİ. Sanat Dergisi, 0 (16), 21-29. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2604/33517>

Martin, Bernaby. (2017), Asılı Adam, (Barışcan, Haluk. Çev). İstanbul: Metis Yayınları.

Snow, Edgar. (2015), Çin Üzerinde Kızıl Yıldız, (Esmer, Enis. Çev). İstanbul: Yordam Kitap Basın ve Yayın Tic. Ltd. Şti.

Tidings Chan, B. A. (2010). His Chinese Legacy: Robert Rauschenberg's Impact and Influence In Post 1985 Chinese Contemporary Art And Art Policy. (Çin Mirası: Robert Rauschenberg'in Etkisi ve 1985 Sonrası Çin Çağdaş Sanat ve Politikasına Etki). (Yayla Boza, Sema. Çev). Georgetown University Washington. A Thesis submitted to the Faculty of The School of Continuing Studies and of the Graduate School of Arts and Sciences in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Liberal Studies. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.

Yu-Lan, Fung. (2019). Çin Felsefesi Tarihi. (Aydın, Fuat. Çev). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Zedung, Mao. (1999). Kültür Sanat ve Edebiyat Üzerine, (Üster, Celal. Çev). İstanbul: Berfin Yayınları.

İnternet Kaynakları

Electronic reference formats recommend by Art History Archive. (2021, May 30). <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/asian/Huang-Tingjian.html> adresinden 30 Mayıs 2021 tarihinde alınmıştır.

Electronic reference formats recommend by Art History Archive. (2021, May 30). <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/asian/Huang-Gongwang.html> adresinden 30 Mayıs 2021 tarihinde alınmıştır.

Electronic reference formats recommend by Central Academy of Fine Arts. (2022, April 12). <https://www.cafa.com.cn/en/news/details/8327047> adresinden 12 Nisan 2022 tarihinde alınmıştır.

Electronic reference formats recommend by Behiong China Arts. (2022, March 19). <https://beihongchinaarts.com/galloping-horses/book-summary>

Electronic reference formats recommend by China Online Museum (2022, March 18). <http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-four-wangs.php> adresinden 18 Mart 2022 tarihinde alınmıştır.

Electronic reference formats recommend by China Online Museum (2022, April 12). http://www.china.org.cn/arts/2010-04/28/content_19923941.htm adresinden 12 Nisan 2022 tarihinde alınmıştır.

Electronic reference formats recommend by Christies (2022, April 12). <https://www.christies.com/features/A-Guide-to-Bada-Shanren-10020-1.asp> adresinden 12 Nisan 2022 tarihinde alınmıştır..

Electronic reference formats recommend by Delphi Pages (2021, May 30). <https://delphipages.live/tr/gorsel-sanatlar/boyama/five-dynasties-907-960-and-ten-kingdoms-902-978> adresinden 30 Mayıs 2021 tarihinde alınmıştır.

Electronic reference formats recommend by Elephant Art (2022, May 14). <https://elephant.art/iotd/xiao-lu-sperm-2006/> adresinden 14 Mayıs 2022 tarihinde alınmıştır.

Electronic reference formats recommend by Metmuseum. (2021, May 30).

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/41468> adresinden 30 Mayıs 2021 tarihinde alınmıştır.

Electronic reference formats recommend by Metmuseum. (2021, May 30).

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45636> adresinden 30 Mayıs 2021 tarihinde alınmıştır.

<http://www.rockbundartmuseum.org/en/exhibition/slideshow/b26hqs?type=work> adresinden 14 Mayıs 2022 tarihinde alınmıştır.

Electronic reference formats recommend by Stringfi xer (2022, March 18).

[https://stringfi.xer.com/tr/Wang_Hui_\(Qing_Dynasty\)](https://stringfi.xer.com/tr/Wang_Hui_(Qing_Dynasty)). adresinden 18 Mart 2022 tarihinde alınmıştır.

Electronic reference formats recommend by Wikipedia. (2021, May 30). (https://tr.wikipedia.org/wiki/Wang_Wei). adresinden 30 Mayıs 2021 tarihinde alınmıştır.

Electronic reference formats recommend by Wikipedia. (2022, March 30).

https://en.wikipedia.org/wiki/Shan_shui adresinden 18 Mart 2022 tarihinde alınmıştır.

Electronic reference formats recommend by Wikipedia. (2022, April, 7). https://en.wikipedia.org/wiki/Konstantin_Yuon adresinden 7 Nisan 2022 tarihinde alınmıştır.

Electronic reference formats recommend by Wikipedia. (2022, April, 7). https://en.wikipedia.org/wiki/Boris_Kustodiev adresinden 7 Nisan 2022 tarihinde alınmıştır.

Electronic reference formats recommend by Wikipedia. (2022, April, 10). https://tr.wikipedia.org/wiki/Sa%C4%9Fc%C4%B1_Kar%C5%9F%C4%B1t%C4%B1_Hareket adresinden 10 Nisan 2022 tarihinde alınmıştır.

Electronic reference formats recommend by Wikipedia. (2022, April, 10). [https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C4%B1z%C4%B1l_Muhaf%C4%B1zlar_\(%C3%87in\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C4%B1z%C4%B1l_Muhaf%C4%B1zlar_(%C3%87in)). adresinden 10 Nisan 2022 tarihinde alınmıştır.

Electronic reference formats recommend by Wikipedia. (2022, May, 12). https://en.wikipedia.org/wiki/Xiao_Lu adresinden 12 Mayıs 2022 tarihinde alınmıştır.

Electronic reference formats recommend by Wikipedia. (2021, May, 30). https://en.wikipedia.org/wiki/Mi_Fu adresinden 30 Mayıs 2021 tarihinde alınmıştır.

Electronic reference formats recommend by Wikipedia. (2021, May, 30). https://en.wikipedia.org/wiki/Jing_Hao adresinden 30 Mayıs 2021 tarihinde alınmıştır.

Electronic reference formats recommend by Wikipedia. (2021, May, 30). https://fr.wikipedia.org/wiki/Zhou_Fang adresinden 30 Mayıs 2021 tarihinde alınmıştır.

Electronic reference formats recommend by Wikipedia. (2021, May, 30). https://en.wikipedia.org/wiki/Wu_Daozi adresinden 30 Mayıs 2021 tarihinde alınmıştır.

Electronic reference formats recommend by Wikipedia. (2021, May, 30). https://en.wikipedia.org/wiki/Shen_Zhou adresinden 30 Mayıs 2021 tarihinde alınmıştır.

Electronic reference formats recommend by Wikipedia. (2021, November, 20). https://en.wikipedia.org/wiki/Wang_Shimin adresinden 20 Kasım 2021 tarihinde alınmıştır.

Electronic reference formats recommend by Wikipedia. (2021, November, 20). <https://tr.wikipedia.org/wiki/Kingdom> adresinden 20 Kasım 2021 tarihinde alınmıştır.

Electronic reference formats recommend by Wikiwand. (2022, March 18). https://www.wikiwand.com/en/Chinese_Piling_paintings adresinden 18 Mart 2022 tarihinde alınmıştır.

Electronic reference formats recommend by Phillips Memorial Galeris (2022, May 12). <https://www.phillips.com/detail/wang-guangyi/UK010607/512> adresinden 12 Mayıs 2022 tarihinde alınmıştır.

Electronic reference formats recommend by SupChina. (2022, April, 12).
<https://supchina.com/2020/05/05/stars-1979-the-moment-chinese-art-changed-forever/> adresinden 12 Nisan 2022 tarihinde alınmıştır.

Electronic reference formats recommend by Stringfi xer. (2021, May 30).
https://stringfi xer.com/tr/Yan_Liben adresinden 30 Mayıs 2021 tarihinde alınmıştır.



Görsel Kaynakça

Görsel 1: [https://upload.wikimedia.](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/49/Terracotta_Army%2C_View_of_Pit_1.jpg/1200px-Terracotta_Army%2C_View_of_Pit_1.jpg)

[org/wikipedia/commons/thumb/4/49/Terracotta_Army%2C_View_of_Pit_1.jpg/1200p x-Terracotta_Army%2C_View_of_Pit_1.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/49/Terracotta_Army%2C_View_of_Pit_1.jpg/1200px-Terracotta_Army%2C_View_of_Pit_1.jpg)

Görsel 2: [http://4. bp. blogspot.](http://4.bp.blogspot.com/3mk100BMii8/UjIZQ9mk09I/AAAAAAAAAF2I/90A6dsuoxEE/s1600/a.jpg)

[com/3mk100BMii8/UjIZQ9mk09I/AAAAAAAAAF2I/90A6dsuo xEE/s1600/a. jpg](http://4.bp.blogspot.com/3mk100BMii8/UjIZQ9mk09I/AAAAAAAAAF2I/90A6dsuoxEE/s1600/a.jpg)

Görsel 3: [https://www. comuseum. com/wp-content/uploads/2015/02/zhang-xuan_spring-e xcursion. jpg](https://www.comuseum.com/wp-content/uploads/2015/02/zhang-xuan_spring-excursion.jpg)

Görsel 4: [https://www. comuseum. com/wp-content/uploads/2015/02/wang-wei_snowy-stream. jpg](https://www.comuseum.com/wp-content/uploads/2015/02/wang-wei_snowy-stream.jpg)

Görsel 5: [https://stringfi xer. com/tr/Yan_Liben#wiki-4](https://stringflier.com/tr/Yan_Liben#wiki-4)

Görsel 6: [https://stringfi xer. com/tr/Yan_Liben#wiki-7](https://stringflier.com/tr/Yan_Liben#wiki-7)

Görsel 7: [https://stringfi xer. com/tr/Yan_Liben#wiki-21](https://stringflier.com/tr/Yan_Liben#wiki-21)

Görsel 8: [https://upload. wikimedia. org/wikipedia/commons/thumb/d/d8/Chinese_-
_The Twenty-Four Ministers of the Tang -T%27ang-
_Dynasty Emperor Taizong -T%27ai-Tsung- - Walters 3557 - View B.
jpg/800p x-Chinese - The Twenty-Four Ministers of the Tang -T%27ang-
_Dynasty Emperor Taizong -T%27ai-Tsung- - Walters 3557 - View B.
jpg?20120322211452](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d8/Chinese_-_The_Twenty-Four_Ministers_of_the_Tang_Dynasty_Emperor-Taizong-Tsung-Walters_3557-View_B.jpg/800px-Chinese_-_The_Twenty-Four_Ministers_of_the_Tang_Dynasty_Emperor-Taizong-Tsung-Walters_3557-View_B.jpg?20120322211452)

Görsel 9: [Emperor Taizong gives an audience to the ambassador of Tibet.jpg](#)

Görsel 10: [https://stringfi xer. com/tr/Si x Steeds of Zhao Mausoleum#wiki-2](https://stringflier.com/tr/Six_Steeds_of_Zhao_Mausoleum#wiki-2)

Görsel 11: [https://upload. wikimedia. org/wikipedia/commons/3/35/Zhou Fang.
_Court Ladies Playing Double-si xes. Freer. Detail. jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/35/Zhou_Fang_Court_Ladies_Playing_Double-sis.jpg)

Görsel 12: [https://z xljack.](https://zxljack.com/wpcontent/uploads/2021/02/%E5%90%B4%E9%81%93%E5%AD%90%E5%85%AB%E5%8D%81%E4%B8%83%E7%A5%9E%E4%BB%99%E5%9B%BE%E4%B8%AD%E6%AE%B5%E4%B9%90%E9%98%9F%E5%92%8C%E9%87%91%)

[com/wpcontent/uploads/2021/02/%E5%90%B4%E9%81%93%E5%AD%90%E5%85%AB%E5%8D%81%E4%B8%83%E7%A5%9E%E4%BB%99%E5%9B%BE%E4%B8%AD%E6%AE%B5%E4%B9%90%E9%98%9F%E5%92%8C%E9%87%91%](https://zxljack.com/wpcontent/uploads/2021/02/%E5%90%B4%E9%81%93%E5%AD%90%E5%85%AB%E5%8D%81%E4%B8%83%E7%A5%9E%E4%BB%99%E5%9B%BE%E4%B8%AD%E6%AE%B5%E4%B9%90%E9%98%9F%E5%92%8C%E9%87%91%)

E7%AB%A5%E7%8E%89%E5%A5%B3%E4%BA%8C%E5%8D%81%E4%B9%9D%E4%BA%BA. png

Görsel 13: <https://zxljack.com/wpcontent/uploads/2021/02/%E5%90%B4%E9%81%93%E5%AD%90%E5%85%AB%E5%8D%81%E4%B8%83%E7%A5%9E%E4%BB%99%E5%9B%BE%E4%B8%AD%E6%AE%B5%E4%B9%90%E9%98%9F%E5%92%8C%E9%87%91%E7%AB%A5%E7%8E%89%E5%A5%B3%E4%BA%8C%E5%8D%81%E4%B9%9D%E4%BA%BA. png>

Görsel 14: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d8/Jing_Hao_Mount_Kuanglu_National_Palace_Museum%2C_Taipei%2C_Taiwan.jpg/1200px-Jing_Hao_Mount_Kuanglu_National_Palace_Museum%2C_Taipei%2C_Taiwan.jpg

Görsel 15: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7c/Mi_Fei_001.jpg/400px-Mi_Fei_001.jpg

Görsel 16: <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/40007/168566/main-image>

Görsel 17: https://www.roningallery.com/Inventory_Images/JPR-111274_Main1.jpg?resizeid=5&resizeh=1800&resizew=1800

Görsel 18: https://en.wikipedia.org/wiki/Huang_Tingjian#/media/File:24_parangons_of_filial_piety_-_Huang_Tingjian.jpg

Görsel 19: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c7/Li_Tang%2C_Gathering_Wild_Herbs%2C_Palace_Museum%2C_Beijing.jpg/800px-Li_Tang%2C_Gathering_Wild_Herbs%2C_Palace_Museum%2C_Beijing.jpg

Görsel 20: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/Ma_Yuan_-_Water_Album_-_The_Yellow_River_Breaches_its_Course.jpg

Görsel 21: <http://davidsartoftheday.blogspot.com/2014/11/ma-yuan-clouds-rising-from-green-sea.html>

Görsel 22: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Angler_on_a_Wintery_Lake%2C_by_Ma_Yuan%2C_195.jpg

Görsel 23: https://en.wikipedia.org/wiki/Xia_Gui#/media/File:Xia_Gui_-_Sailboat_in_Rainstorm.jpg

Görsel 24: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/de/Wen_Tong_Babmbuk.jpg

Görsel 25:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/55/Three_Friends_of_Winter_by_Zhao_Mengjian.jpg

Görsel 26:

https://tr.wikipedia.org/wiki/Guan_Hanqing#/media/Dosya:Stamp_of_USSR_2262.jpg

Görsel 27: <http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-huang-gongwang-water-house.php>

Görsel 28: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/41468>

Görsel 29: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45636>

Görsel 30:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/0a/Ge_Zhichuan_Relocating_by_Wang_Meng.jpg/1280px-Ge_Zhichuan_Relocating_by_Wang_Meng.jpg

Görsel 31: https://www.wikiwand.com/en/Dai_Jin

Görsel 32: https://www.wikiwand.com/en/Dai_Jin

Görsel 33: <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/49021/155770/main-image>

Görsel 34: <https://www.comuseum.com/painting/masters/shen-zhou/appreciating-potted-chrysanthemum/>

Görsel 35: <https://www.comuseum.com/painting/masters/wen-zhengming/thatched-cottage-under-shady-trees/>

Görsel 36:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Zhou_Chen#/media/File:'The Unfortunates' \(detail\), ink and color on paper by Chou Ch'en \(Zhou Chen\), 1516, Honolulu Academy of Arts.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Zhou_Chen#/media/File:'The_Unfortunates'_detail%2C_ink_and_color_on_paper_by_Chou_Ch'en_(Zhou_Chen)_1516%2C_Honolulu_Academy_of_Arts.jpg)

Görsel 37: [https://en.wikipedia.org/wiki/Tang_Yin#/media/File:Court Ladies of the Former Shu by Tang Yin.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Tang_Yin#/media/File:Court_Ladies_of_the_Former_Shu_by_Tang_Yin.jpg)

Görsel 38: <https://www.comuseum.com/painting/masters/qiu-ying/fairyland-of-peach-blossoms/>

Görsel 39: <http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-fish-xu-wei.php>

Görsel 40: <https://www.britannica.com/biography/Chen-Hongshou>

Görsel 41:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/00/Hongren_%28Hong_Ren%29%3B_The_Coming_of_Autumn%2C_1658-61%3B_ink_on_paper%3B_China.jpg

Görsel 42: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:K%27un-ts%27an_001.jpg

Görsel 43: https://alfalfastudio.s3.amazonaws.com/wp-content/uploads/2020/07/02204816/cat6-857_x800.jpeg

Görsel 44: <https://alfalfastudio.s3.amazonaws.com/wp-content/uploads/2020/07/02204814/cat2.jpg>

Görsel 45:

<https://alfalfastudio.s3.amazonaws.com/wp-content/uploads/2020/07/02204808/pine-tree-and-deer-1-e1596238512643.jpg>

Görsel 46:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ef/Ming_xianquan_and_Hutouyan_by_Shitalo.jpg

Görsel 47: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/60019890?img=0>

Görsel 48:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Huang_Shen#/media/File:Fisherman and Fisherwoman by Huang Shen.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Huang_Shen#/media/File:Fisherman_and_Fisherwoman_by_Huang_Shen.jpg)

Görsel 49: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Li_Shan#/media/File:Pine Tree Stone and Wisteria by Li Shan.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Li_Shan#/media/File:Pine_Tree_Stone_and_Wisteria_by_Li_Shan.jpg)

Görsel 50:

https://en.wikipedia.org/wiki/Eight_Eccentrics_of_Yangzhou#/media/File:MET_DP165397.jpg

Görsel 51:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Luo_Ping#/media/File:Mountain Witch by Luo Ping.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Luo_Ping#/media/File:Mountain_Witch_by_Luo_Ping.jpg)

Görsel 52: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/54552497>

Görsel 53: [https://en.wikipedia.org/wiki/Gao_Xiang#/media/File:Gao_Xiang-Tanzhi Pavillion.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Gao_Xiang#/media/File:Gao_Xiang-Tanzhi_Pavillion.jpg)

Görsel 54:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/Zheng_Xie%2C Tre Purezze.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/Zheng_Xie%2C_Tre_Purezze.jpg)

Görsel 55:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/07/Vieux_pins_par_Li_Fangying.jpg/220px-Vieux_pins_par_Li_Fangying.jpg

Görsel 56:

https://lh6.ggpht.com/C4snKq55_3ARu9dSKb8XQjr6xZZVgpNudTUMoCAZ5pNwTyALPTSbTl1jqxO=s1200

Görsel 57: <https://dch81km8r5tow.cloudfront.net/wp-content/uploads/2020/04/IL2019.012.jpg>

Görsel 58: https://en.wikipedia.org/wiki/Qin_Shubao#/media/File:Chinese-new-year-symbols-gods-of-gate.jpg

Görsel 59: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/74/Zhong_Kui%2C_xylograph%2C_late_19th_or_early_20th_century.jpg

Görsel 60: <https://i.pinimg.com/564x/06/b1/0a/06b10a6dae9aef06df2f5ead421a780.jpg>

Görsel 61: <https://depts.washington.edu/chinaciv/graph/image30.jpg>

Görsel 62: <https://retrographik.com/shop/old-shanghai-posters-1930s/>

Görsel 63: http://www.artmuseum.tsinghua.edu.cn/en/cpsj_english/zlx/zlhg/201809/W020180928665576820441.jpg

Görsel 64: <https://chineseposters.net/sites/default/files/2020-06/pc-1949-s-002.jpg>

Görsel 65: <https://chineseposters.net/sites/default/files/styles/large/public/images/pc-1949-s-005.jpg?itok=HJoEPIVJ>

Görsel 66: <https://chineseposters.net/sites/default/files/2020-06/pc-195b-017.jpg>

Görsel 67: <https://chineseposters.net/sites/default/files/2020-06/pc-1967-025.jpg>

Görsel 68: <https://chineseposters.net/sites/default/files/2020-06/pc-1958-025.jpg>

Görsel 69: <https://chineseposters.net/sites/default/files/styles/large/public/2020-06/pc-1959-013.jpg?itok=v-r6unv7>

Görsel 70: <https://chineseposters.net/sites/default/files/images/pc-1967-001.jpg>

Görsel 71: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/Zhou_Jin_Tang_Ji.jpg

Görsel 72: Cheng, 2006, s. 65.

Görsel 73: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/52946>

Görsel 74: <https://theunfathomableartist.wordpress.com/tag/zhang-zeduan/>

Görsel 75:

https://en.wikipedia.org/wiki/Yun_Shouping#/media/File:Yun_Shouping_Peonies.jpg

Görsel 76: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Wu_Li#/media/File:Wu_Li_-_Summer_rest_in_the_shadow_of_thatched_houses.jpg

Görsel 77: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Wang_Yuanqi#/media/File:MET_DP153894.jpg

Görsel 78: https://en.wikipedia.org/wiki/Wang_Shimin#/media/File:Wang_Shimin-After_Wang_Wei's_Snow_Over_Rivers_and_Mountains.jpg

Görsel 79: <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/701452/1674852/main-image>

Görsel 80: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/47/Wang_Hui10.jpg/1280px-Wang_Hui10.jpg

Görsel 81:

<http://2.bp.blogspot.com/-UYLTCiSp3QM/VMYghUeCPI/AAAAAAAAADOK/PGIcnWouSjoPDIMNpj8E31zwmHm83DvJgCK4B/s1600/2.png>

Görsel 82: <https://beihongchinaarts.com/xu-beihong/oils/>

Görsel 83: [https://beihongchinaarts.com/wp-content/uploads/2016/08/8-Wounded-Lion-1030 x1030. jpg](https://beihongchinaarts.com/wp-content/uploads/2016/08/8-Wounded-Lion-1030-x1030.jpg)

Görsel 84: <https://www.wikiart.org/en/konstantin-yuon/moscow-view-of-the-lenin-stadium-in-luzhniki-1956>

Görsel 85: <https://www.wikiart.org/en/konstantin-yuon/new-planet-1921>

Görsel 86: [https://en.wikipedia.org/wiki/Mir_iskusstva#/media/File:Mir_iskusstva_group_by_B. Kustodiev_\(1916-20, Russian museum\). jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Mir_iskusstva#/media/File:Mir_iskusstva_group_by_B._Kustodiev_(1916-20,_Russian_museum).jpg)

Görsel 87: https://live.staticflickr.com/2874/9680204005_b596497a82_c.jpg

Görsel 88:

https://64.media.tumblr.com/804db9087fc08078af81f91f3ad53bb3/tumblr_n2yhht9kqf1t0yvi9o1_1280.jpg

Görsel 89:

<http://images.china.cn/attachement/jpg/site1007/20091113/0013729e78490c670cec16.jpg>

Görsel 90:

[https://www.christies.com/img/LotImages/2018/HGK/2018_HGK_13275_0030_000_ARI.jpg?mode=ma
x](https://www.christies.com/img/LotImages/2018/HGK/2018_HGK_13275_0030_000_ARI.jpg?mode=max)

Görsel 91: <https://www.mutualart.com/Artwork/CHAIRMAN-MAO-SEND-US-ON-THE-REDS-UNIVERS/6E92BC7CEC0E4D15>

Görsel 92: <https://www.mutualart.com/Artwork/Melody-Kay/2F09427A9136EE41>

Görsel 93: <https://www.royalacademy.org.uk/event/stars-chinese-art>

Görsel 94: [https://supchina.com/wp-content/uploads/2020/06/The-Stars-1979-OCAT-featured-3. jpeg](https://supchina.com/wp-content/uploads/2020/06/The-Stars-1979-OCAT-featured-3.jpeg)

Görsel 95: <https://www.cafa.com.cn/en/news/details/8327047#images-21>

Görsel 96: <https://www.cafa.com.cn/en/news/details/8327047#images-3>

Görsel 97: <https://supchina.com/wp-content/uploads/2020/06/The-Stars-1979-OCAT-2-scaled.jpg>

Görsel 98: <https://www.cafa.com.cn/en/news/details/8327047#images-7>

Görsel 99: <https://www.artsy.net/artwork/robert-rauschenberg-roci-china-catalogue>

Görsel 100: Graphicstudio, South Florida Üniversitesi, Tampa tarafından yayınlanan 25 baskıdan RRF 84. E013

Görsel 101:

https://www.rauschenbergfoundation.org/sites/default/files/styles/767_x/public/82.E017_0.jpg?itok=y3lHTY_z

Görsel 102: <https://blantonmuseum.org/wp-content/uploads/2021/09/2016-3-1024x683.jpeg>

Görsel 103: <https://www.chegg.com/flashcards/16-chinese-avant-garde-e92992e3-326a-405a-bf11-f2d8295ebed6/deck>

Görsel 104: <https://ucca.org.cn/storage/public/images/wp/2014/04/85-new-wave-key-image-318x476.fb.jpg>

Görsel 105: <https://aaa.org.hk/en/collections/search/archive/fei-dawei-archive-exhibition-documents/object/chinaavant-garde-exhibition-exhibition-catalogue>

Görsel 106: <https://aaa.org.hk/en/ideas/ideas/aaa-collection-at-the-guggenheim-avant-garde-movements>

Görsel 107: <https://artmuseum.pl/en/wydarzenia/wystawa-chinyawangarda-1989-wyklad-anthoniego-yunga>

Görsel 108: <https://kknews.cc/zh-cn/culture/q3nkply.html>

Görsel 109: <https://kknews.cc/news/yeeekma.html>

Görsel 110:

<https://media.meer.com/attachments/a9021c19dbc9bebfd689968dd770b6f02439d934/store/fill/574/861/3d677d9883336d0f1ab97d38945062b03d267f28e182b4e85835e30ace77/Zhang-Peili-and-Geng-Jianyi-Wrapping-Up-King-and-Queen-1986-performance-paper-string-human.jpg>

Görsel 111:

<https://media.meer.com/attachments/b2a84fac10d9e1978719afd33f94eb4f672872cb/store/fill/574/861/f619dc773895dd327dab839c44af5938c837f92606a2991798537f7d4515/Wei-Guangqing-Suicide-Project-slash-Personal-Experience-of-the-Simulated-Suicide-Project.jpg>

Görsel 112: <http://www.leapleapleap.com/2013/03/from-destruction-to-co-construction-three-case-studies-of-artistic-practice-and-the-museum/>

Görsel 113: http://starpanel.aykiriakademi.com/ckfinder/connector?command=Proxy&type=Files¤tFolder=%2f&fileName=article-2292669-18A225BE000005DC-976_634_x413.jpg&cache=31536000

Görsel 114: <https://d32dm0rphc51dk.cloudfront.net/4Em2aWhUPWO XPR6Fms-KTQ/large.jpg>

Görsel 115: <https://gorebildiklerim.files.wordpress.com/2017/11/p4889-1131.jpg>

Görsel 116: <http://starpanel.aykiriakademi.com/ckfinder/connector?command=Proxy&type=Files¤tFolder=%2f&fileName=C201704-C-Ai-Weiwei-Dropping-a-Han-Dynasty-Urn-fd7b075c.jpeg&cache=31536000>

Görsel 117: http://starpanel.aykiriakademi.com/ckfinder/connector?command=Proxy&type=Files¤tFolder=%2f&fileName=23e56cc2-1287-11e6-95eb-aaf30b46b489_1280_x720.jpg&cache=31536000

Görsel 118: https://media-cdn.t24.com.tr/media/files/20151103224747_straight2.jpg

Görsel 119: https://img.piri.net/mnresize/900/-/resim/imagecrop/2021/04/21/04/25/resized_79a9c-8a5589551.jpg

Görsel 120: <https://api.time.com/wp-content/uploads/2014/10/ai-wei-wei-red-sculpture.jpeg>

Görsel 121: https://miro.medium.com/max/6048/1*ZI4nWR8iozMETRqCN2AD0g.jpeg

Görsel 122: <https://i2.milimaj.com/i/milliyet/75/750x0/5c8d0c4545d2a08af41b9e14>

Görsel 123: https://s3.amazonaws.com/cdn.filmtrackonline.com/mongrelmedia/starcm_vault_root/images/files/1e/1ef1f090-e525-436e-8d7d-153400b75b53.JPG

Görsel 124: http://starpanel.aykiriakademi.com/ckfinder/connector?command=Proxy&type=Files¤tFolder=%2f&fileName=20151123_cinqueartisti_15-1024x656.jpg&cache=31536000

Görsel 125:

<https://4tololo.ru/sites/default/files/images/20171005121002.jpg?itok=65KogM3m>

Görsel 126: [https://www.christies.com/img/LotImages/2011/HGK/2011_HGK_02886_1428_000\(wang_guangyi072512\).jpg?mode=max](https://www.christies.com/img/LotImages/2011/HGK/2011_HGK_02886_1428_000(wang_guangyi072512).jpg?mode=max)

Görsel 127: <https://images3.bonhams.com/image?src=Images/live/2016-04/11/24025096-1-1.jpg&width=960>

Görsel 128: <https://i.pinimg.com/originals/b4/b7/75/b4b775e5afa835d41c564c5507a85633.jpg>

Görsel 129: <https://images.artfacts.net/exhibpics/877424.jpg>

Görsel 130: <https://arthur.io/art/wang-guangyi/campbells-soup-tomato-from-the-great-criticism-series>

Görsel 131: <https://www.moma.org/audio/playlist/290/3759>

Görsel 132: http://www.4a.com.au/4a_papers_article/china-avant-garde-exhibition-xiao-lu-30-years/

Görsel 133: https://elephant.art/wp-content/uploads/2019/11/Xiao-Lu_Sperm-Installation-Performance-21May2016-920_x920.jpg

Görsel 134: <https://www.artsy.net/artwork/xiao-lu-xiao-lu-wedlock-1>

Görsel 135: <https://www.artsy.net/artwork/xiao-lu-xiao-lu-wedlock-2>

Görsel 136: <https://www.artsy.net/artwork/xiao-lu-xiao-lu-wedlock-3>

Görsel 137: <https://www.we-heart.com/upload-images/rouletteinartworkssmall2.jpg>

Görsel 138:

http://admin.rockbundartmuseum.org/upload/photo_db/2014/05/08/201405081907413365/1680_1050/201405081907413365.jpg

Görsel 139:

http://admin.rockbundartmuseum.org/upload/photo_db/2014/05/08/201405081916046003/1680_1050/201405081916046003.jpg

Görsel 140: <https://publicdelivery.org/huang-yong-ping-washing-machine/>