

Makale Türü: Araştırma Makalesi

ÇİN'DE GELENEĞİN KARŞISINDA BİR SERGİ:

CHINA/AVANT-GARDE

Elif ANBARPINAR¹

ÖZ

Çin'de Kültür Devrimi sonrasında çağdaş sanat ekonomik, politik ve kültürel değişimlerle birlikte şekillenmiştir. Özellikle 1980'li yıllarda Çin'in Batı'yla olan etkileşimi, geleneğin karşısında modern ve yeni olana kapıların açılmasını, kısa sürede dinamik bir sanat ortamı oluşmasını sağlamış ve bu da 1989 yılındaki 'China/Avant-Garde' sergisi ile sonuçlanmıştır. Makalede Mao ve sonrası dönemde yaşanan toplumsal ve politik değişimlerin beraberinde açılan 'China/Avant-Garde' sergisi, gelenek karşısındaki tutumlarını yansıtan şekilleriyle ön plana çıkan sanatçı çalışmalarıyla birlikte ele alınmış ve pek çok açıdan da ilkleri yaşattığı vurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çin, Avangart, Gelenek, Sergi, Sanat

¹ Öğr. Gör., Sinop Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Orcid No: 0000-0001-6982-5738, elif.anbarpinar@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 17 Eylül 2020 **Kabul Tarihi:** 27 Kasım 2020

AN EXHIBITION AGAINST TRADITION IN CHINA: CHINA/AVANT-GARDE

ABSTRACT

After the Cultural Revolution in China, contemporary art has been shaped by economic, political and cultural changes. Especially in the 1980s, China's interaction with the West has made it possible to create a dynamic art scene in a short period of time, opening doors to modern and new things in the face of tradition and this resulted in the 'China / Avant-Garde' exhibition in 1989. In the article, the "China/Avant-Garde" exhibition, which opened together with the social and political changes experienced in Mao and his post period, was handled together with the artist's works, which stand out with their way of reflecting their attitudes against tradition and it is emphasized that it is the first in many ways.

Keywords: *China, Avant-garde, Traditional, Exhibition, Art*

Giriş

Çin’de çağdaş sanatın gelişimi, ülkedeki sosyo-politik olaylar nedeniyle oldukça geç gerçekleşir. Bu nedenle Çin’deki sanat üretimi, ülkedeki çağdaş sanatın ilerleyişi Batı sanat tarihiyle aynı çizgide ilerlemez. Öyle ki Mao Zedong, 1942 Yan’an forumunda sanatçılar ve yazarların, sanatsal yaratıcılığın sadece köylülere, işçilere ve askerlere hizmet etmesi gerektiğini vurgulayarak yağlıboya resmin gereksiz olduğu hükmünü verir (Fineberg, 2014, s. 511). Beraberinde ülkedeki entelektüel gelişim onlarca yıl Komünist rejim altında yer alan politik hareketlerle rehin tutulur ve hiçbir ilerleme kaydedilemez. Bu durum Mao’nun 1966 yılında geleneksel kültüre saldıran Kültür Devrimi’ni (1966-76) başlatmasıyla daha da korkunç bir hal alır. Eski olan ne varsa; adetler, alışkanlıklar, kültür ve düşünceler tümüyle yasaklanır, pek çok tapınak, kitap ve eski aile albümleri gelecek saldırılardan ötürü korkan insanlar tarafından yok edilir. Devrim süresince Mao’nun aforizmalar kitabı olan Küçük Kırmızı Kitabı dışında okunabilecek pek fazla kitap bırakılmaz. Bireysellik baskı altına alınarak tarih ve bellek de anlatılarla değiştirilir. Sanat üniversiteleri uzunca bir süre kapalı tutularak, her tür entelektüel uğraş vatana ihanet olarak kabul edilir. Bu sayede devrim, Çin’in kültürel gelenekleri ve tarihi ile arasındaki tüm bağları koparmasının yanı sıra ülke dışı ilişkileri ve ülkedeki entelektüel yaşamı da etkiler. Bu durum, Mao’nun 1976’daki ölümünün ardından bir ay kadar sonra Kültür Devrimi’nin çökertilmesiyle ve onun yerini alan halefi Deng Xiaoping’in 1978 yılında gerçekleştirdiği bir dizi ekonomik ve politik reformla değişime uğratılır. Her ne kadar ülke hükümet tarafından denetlense de kapatılan üniversiteler, sanat dergileri tekrar açılır ve koşullar da yavaş yavaş rahatlamaya başlar.

Yaşanan tüm bu olayların paralelinde Çağdaş Çin Sanatı ise Çinli sanatçı ve entelektüellerle ancak Kültür Devrimi’nin ardından, 1970’lerin sonunda başlar. Sanatçılar birden Batı ile aralarındaki uyuşmazlığın giderilmesi için Batı dünyasının sanat tarihine ve bütün düşünsel akımlarına maruz bırakılır. Hızlıca sindirmek zorunda kaldıkları bu bilgileri kendi ülkelerinin toplumsal ve kültürel özellikleriyle harmanlayarak sanatlarına yansıtmaya başlarlar. Bu değişikliklerin sonucunda Çinli sanatçıların Batılı modern sanatı kucaklamasıyla birlikte bir yanda kendini propaganda sanatından ayrı tutmak isteyen akademik sanat ortaya çıkarken, diğer taraftan avangart hareket de sosyal ve kültürel eleştiri biçiminde kendini gösterir. Ancak genel olarak 1980’lerin sanatçıları 1970’lerin resmi olmayan sanatçılarıyla karşılaştırıldığında, Batı sanatındaki son gelişmelerden haberdardır ve kendilerini Çin sanatında devrim yaratmak için tarihi bir mücadele içinde görürler. Özellikle 1985-95 arası dönemde Çin sanatının, binlerce yıllık geleneklerinden sıyrılarak avangart sanatla buluşmasını sağlayan çalışmalar yapılır ve sergilenir (Kısaoğulları Cançat, 2015, s. 68). Bu sergilerden en sansasyonel ve çarpıcı olanı, pek çok sanatçı ve çalışmayı içine alacak büyüklükteki China/Avant-Garde sergisidir. Sergi çağdaş Çinli sanatçılar için, sadece Çinli küratörler tarafından düzenlenen ilk sergi olma özelliğine de sahiptir.

China/Avant-Garde Sergisi (1989)

Çin sanat tarihinin, ülke çapındaki ilk avangart sergisi olma özelliğini taşıyan China/Avant-Garde sergisi, Tiananmen Meydanı'nda yaşanan katliam² ve ardından sıkıyönetimin ilan edilmesi gibi ülke için oldukça olaylı bir yılda gerçekleşir. Pekin'deki Ulusal Galeride düzenlenen sergi, Tiananmen Meydanı Öğrenci Demokratik Hareketinin başlangıcından iki ay önce ve hareketin 4 Haziran 1989'da hükümet tarafından kapatılmasından dört ay önce, 5-19 Şubat 1989 tarihinde gerçekleştirilir. Serginin adı için daha belirsiz olan modern ya da çağdaş sözcüklerinin yerine avangart terimi uygun görülür. Çünkü bu terim, Çin sanatında en yeni olanı gösteren bir özelliği yansıtmaktadır ve geleneksel ifade formlarına saldırarak yeni gelişmeleri tanıtmak isteyen bir sanatsal akımın karşılığıdır.

Pekin'de böylesi büyük ve kapsamlı bir sergi açılması fikri *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture* kitabında Gao Minglu (2005a, s. 127) tarafından şu şekilde ifade edilir:

“1986 yılında Guangdong'un güneyinde Zhuhai şehrinde gerçekleşen, küratörlüğünü Gao Minglu'nun³ yaptığı 15-19 Ağustos 1986 tarihli *Zhuhai 85'lerin sanat trendleri üzerine büyük slayt gösterisi ve sempozyum* başlıklı konferansta ortaya çıkar. Çin'deki avangart sanatı üzerine yapılan bu kapsamlı konferansa avangart gruplardan temsilciler ve Çin'in dört bir yanından gelen eleştirmenler katılır. Serginin Temmuz 1987'de Pekin'deki Ulusal Tarım Müzesinde yapılması planlanır. Ancak açılıştan üç ay önce Çin Sanat Derneği yetkilileri, sergi organizatörü Gao Minglu'ya burjuva liberalizmine karşı yapılan politik kampanya nedeniyle hazırlık çalışmalarını durdurmalarını bildirir. Bunun sonucunda sergi hazırlıkları hemen hemen tamamlanmış olmasına karşın durdurulur.”

Serginin açılmasındaki bu gecikme, beraberinde sergi ile ilgili organizatörler arasında karşıt düşüncelerin de ortaya çıkmasına sebep olur. Bir grup organizatör bunu oldukça kapsamlı bir Yeni Dalga akımı retrospektifi olarak düşünürken, diğerleri böylesi bir bakışı oldukça akademik bularak, Yeni Dalga Avangart akımını sanat kurumlarına karşı kullanmayı umar. Bu farklı yaklaşımlar, yeni sanatın politik işlevi üzerine ısrar eden ve bu sanatın akım yönüne karşı olan sanatçılar arasında da ortaya çıkar (Zhou, 2010, s. 113-115).

² Tiananmen Katliamı olarak da bilinen Tiananmen Meydanı Olayları, 1989 yılının 15 Nisan - 4 Haziran tarihleri arasında Pekin'de Tiananmen Meydanı'nda, işçi, öğrenci ve aydınların öncülüğünde meydana gelen gösteriler ve yaşanan olaylardır. Ülkede protestolar Çin Halk Cumhuriyeti tarafından şiddetli bir şekilde bastırılmış, pek çok sivil hayatını kaybetmiş, geniş çaplı tutuklamalar yapılmıştır.

³ 1949 Tianjin doğumlu, küratör kimliğinin yanı sıra sanat eleştirmeni ve tarihçi de olan Gao Minglu avangardın tanımı ve tanıtılmasıyla yakından ilgilenmiş bu doğrultuda gerçekleştirdiği faaliyetlerinde kendini, avangard olgusunun eleştirel ve tarihsel tartışmalarında kesintisiz olarak Mao sonrası dönemin kurumsallaşmamış ve daha önce görülmemiş bir biçimde verilmesini sağlamaya adanmıştır (Dal Lago, 2011).



Resim 1. Pekin Ulusal Sanat Müzesi
China/Avant-garde sergisinde Xiamen Dada
grubunun fotoğrafı, 1989. ([http://www.aaa-
a.org/programs/conversation-with-huang-
yongping/](http://www.aaa-a.org/programs/conversation-with-huang-yongping/))

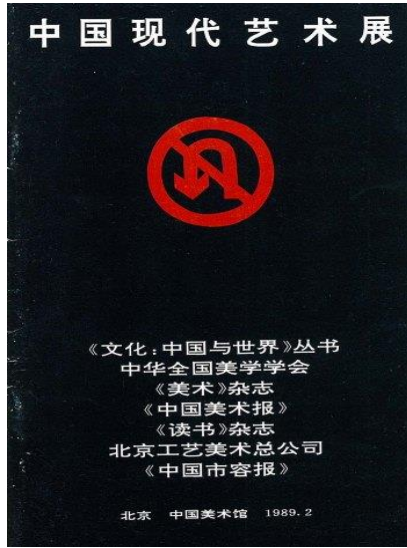
Resim 2. Pekin Ulusal Sanat Müzesi
China/Avant-garde sergisinde afiş fotoğrafı, 1989
([http://www.aaa-a.org/programs/conversation-
with-huang-yongping/](http://www.aaa-a.org/programs/conversation-with-huang-yongping/))

Ancak tüm bu sınırlamalara ve iç çatışmalara rağmen 1988’de siyasi durumun biraz olsun hafiflemesiyle Gao Minglu, birçok sanatçı ve eleştirmeni de yanına alarak, China/Avant-Garde sergisi için yeniden hazırlıklarına başlar. Gao Minglu’nun baş küratörü seçildiği organizasyon komitesi ise 8 Ekim 1988’de kurulur. Komite, Gan Yang, Zhang Yaojun, Liu Dong, Liu Bochun, Zhang Zuying, Li Xianting, Tang Qingnian, Yang Lihua, Zhou Yan, Fan Di’an, Wang Mingxian, Kong Chang’an, Fei Dawei, Hou Hanru, Zeng Chaoying ve Liu Min’in de yer aldığı aktif akademisyenler ve eleştirmenler arasından on yedi üyeden oluşur (Gao, 2011). Ayrıca “Ru Xin, Li Kaiqu, Wu Zuoren, Shen Changwen, Shao Dazhen, Tang Kemei, Jin Shangyi, Ge Weimo, Wang Birong, Chen Qiqi, Wu Guangyao ve Qin Wenna serginin sekreterlik kurulunu oluştururken, ressam Ling Huitao ve Zhu Mo sergide örgütsel çalışmaları üstlenirler” (Zhou, 2010, s. 115).



Resim 3. Gao Minglu, Çin Avant / Gard Fuarı’nın açılış töreninde konuşmasını yaparken
Pitt.libguides. (<http://pitt.libguides.com/c.php?g=497810&p=3409097>)

Serginin amacı, yapılan pek çok tartışmanın ardından modern sanat kavramlarını ve kültürel alanların yanı sıra toplumun tamamına yön veren ruhu yansıtan, ülkedeki ilk büyük çaplı ve kapsamlı sergiyi sunmak olarak belirlenir. Böylece açılması planlanan bu sergiyle çağdaş Çin kültürünün gelişmesinde modern sanatın önemi ve değeri ortaya çıkarılmak istenir. Ancak serginin açılışından kısa süre sonra sansürlenerek arka arkaya iki kez kapatılması bu amaca gölge düşürür.



Resim 4. 'China/Avant-Garde'
Sergisi katalog kapağı, 1989.

(<https://aaa.org.hk/en/collections/search/library/chinaavant-garde-70705>)



Resim 5. 'China/Avant-Garde' Sergi
davetiye kartı, 1989.

(http://www.china1980s.org/en/albums.aspx?feature_id=9)

Tüm uğraşlar sonucunda sergi 1989 yılında açılır. Ancak Don J. Cohn (2009) "Shots Heard Round Beijing" isimli yazısında, serginin 1989 yılının büyük kısmını burjuva liberalizmine karşı bir kampanya kurmaya harcayan, Kültür Bakanlığı yetkililerinin katıldığı sıkıcı bir inceleme sürecine tabi olmasının tartışmaları da beraberinde getirdiğini ifade eder. Ayrıca Cohn sergi afişlerinde kullanılan sembolle ilgili olarak da "Müzenin dışında ise Mao'nun ardından gelen Deng Xiaoping'in açılış ve reform politikasını onaylar nitelikteki, üzerinde kültürde ve sosyal yaşamda geriye dönüş olmadığı anlamını taşıyan *No U-Turn* simgesinin bulunduğu siyah yer halıları ve büyük afişler, sergi salonuna kadar uzanır" der. Sergideki sanatçılar tarafından yapılan bu ikonik kırmızı trafik işareti, aynı zamanda serginin de amblemi haline gelir. Öyle ki, resmi adı China/Avant-Garde sergisi olmasına rağmen *No U-Turn* sergisi olarak da anılır (Resim 4, 5).

Sergide yer alan eserler, Ulusal Sanat Galerisinin üç kata yerleştirilen altının üzerinde salonuna dağıtılır. Resim ve heykel gibi daha geleneksel sanat formları üçüncü katta yer alırken, daha önce bir müze ortamında ya da kamusal alanda gösterilmemiş olan enstalasyon ve performans gibi sanat formlarıysa birinci kata yerleştirilir. Sergide resimden heykele, fotoğraftan enstalasyona, videodan performans sanatına, kadar uzanan 186 sanatçının 293 çalışması yer alır. Ancak sergi özellikle Xiao Lu ve Tang Song, Wu Shanzhuan, Huang Yongping, Xu Bing, Wang Guangyi, Li Shan, Zhang Nian, gibi isimlerin oldukça ilgi uyandıran performans ve enstalasyon çalışmalarıyla dikkat çeker. Başlangıçta performans sanatına resmi olarak yer verilmeme kararı alınsa da, Gao Minglu'nun desteği ve organize komitesinin diğer üyelerini ikna etmesiyle birlikte performans sanatı çalışmaları da sergide yer alır (Berghuis, 2006, s. 82).



Resim 6. Xiao Lu, 1989, Dialogue. (<https://www.ibraaz.org/publications/51>)

Sergi salonundaki bu performans çalışmalardan en çok dikkat uyandıranı, serginin kapanmasına da sebep olan Xiao Lu ve Tang Song'un "Dialogue" isimli çalışmasıdır (Resim 6, 7). Bu enstalasyon/performans çalışması telefonda birbirleriyle konuşan bir erkek ve kız öğrencinin fotoğrafik resimlerini içeren iki telefon kulübesinden oluşur. İki kabinin arasındaysa üzerine kırmızı haç çizilen ayna ve önünde üzerine telefon yerleştirilen bir kaide vardır. Telefonun ahizesi ise bu kaideden aşağı doğru sarmaktadır. Montaj, bir Pekin caddesini yeniden yaratmak amacıyla zemin üzerine döşenen beton plakların üstüne yerleştirilir. Ancak burada, çimento kaldırımlarının üstünde bulunan günlük telefon kulübelerinin yeniden yapılandırılmasıyla ilgili geleneksel güzellik fikrini yansıtmaz. Aksine sanatçıların günlük objeleri seçmesi ve bunları düzenlemesiyle ilgili pek çok anlam taşır. Yan yana yerleştirilen figürler kilitli ve birbirleriyle bir konuşma ya

da diyalog içinde gibi görünseler de bu diyalog, kabinler arasındaki sarkan ahizeyle birlikte hiçbir yere gitmez. İkisinin de diyalogu kendiyledir ve birbirleriyle iletişim kuramazlar.



Resim 7. Xiao Lu, 1989, Dialogue. (<http://www.artda.cn/view.php?tid=104&cid=11>)

Sanatçıların bu enstalasyon çalışması serginin açılmasından birkaç saat sonra Xiao'nun elinde silahla enstalasyonun karşısına geçerek iki el ateş etmesiyle performansa dönüşür. Ardından onun eylemine tanık olmak için bir araya gelen kalabalığa bağırarak, partneri Tang Song'u çağırır. Sergi organizatörleri için bile beklenmedik şekilde gerçekleşen bu olayla birlikte bir kaos ortamı oluşur ve her iki sanatçı da polis tarafından tutuklanarak gözaltına alınır. Ancak her ikisinin de kullandıkları silahın üst düzey yetkililere tescillendiği ve iki üst düzey yetkilinin kızı ve oğlu oldukları fark edildikten sonra üç gün içinde serbest bırakılırlar. Sergide yaşananlar sadece bununla kalmaz, açılıştan sadece birkaç saat sonra sergi, salona toplanan polisler tarafından kapatılır ve tekrar açılmasının ardından ise üç gün içinde sergi kapatılmazsa, Çin Sanat Galerisinde bomba yerleştirileceğine dair isimsiz tehdit mektupları yüzünden sergi yeniden kapanmaya zorlanır. Böylece sergi yeniden kapatılır ve bu kez iki gün boyunca kapalı tutulur. Sanatçıların kapatılmalarına sebep olan bu performansı yabancı medya ve yerel yönetim otoriteleri de dahil pek çok kişi tarafından, avangart yapıtları kısıtlayan komünist hükûmete karşı doğrudan muhalefet gösteren siyasi bir olay olarak değerlendirilir. Hem ülke çapında hem de uluslararası düzeyde şok etkisi yaratan bu olay, serginin de en sansasyonel eseri olarak etiketlenir (Resim 8, 9).



Resim 8. ‘China/Avant-Garde’
Sergisi kapatma yazısı, 1989.

(<https://www.cafamuseum.org/exhibit/newsdetail/2279>)



Resim 9. ‘China/Avant-Garde’ Sergisi önü Tang
Song’un tutuklanma anı, 1989.

(http://www.randian-online.com/np_review/tang-song-eulogy-in-memory-of-hans-van-dijk/)

Sergide yer alan bir diğer çalışma Wu Shanzhuan’ın “Big Business” isimli performansdır (Resim 10, 11, 12, 13). Çalışmayla ilgili olarak Li Xianting (2010, s. 116-117), başlangıçta Wu’ya “Kırmızı Mizah” serisini kurmak için bir bölüm verdiğini söyler. Ancak Li Xianting’le sık sık yapılan uzun mesafeli telefon görüşmelerinden sonra, Wu karides satma fikrinden bahseder. Her ne kadar müze, önceden galeride performans sanatına izin verilmeyeceğini bildirirse de, Wu’nun bu fikri Li Xianting’i oldukça heyecanlandırır. Bunun üzerine Li Xianting çalışmanın sergilenebilmesini sağlamak amacıyla bir dizi gizli önlem alır ve çalışmayı performans dışı bir iş olarak gösterip onu maskeleyerek müzede yer almasını sağlar. Böylece galeride, memleketi Şangay’dan getirdiği 30 kg’lık ham karidesi satmak için kurduğu tezgaha geçici bir tabela yerleştiren sanatçı şu mesajı yazar:

“Sayın Müşteriler:

Tüm ulusumuz yılan yılını kutladığından, ulusumuzun başkent halkının ruhsal ve maddi hayatını zenginleştirmek için memleketim olan Şangay’dan (iç pazara satılacak) en kaliteli ihracat karideslerini getirdim.

Vitrin ve satış mekanı: Ulusal Sanat Galerisi.

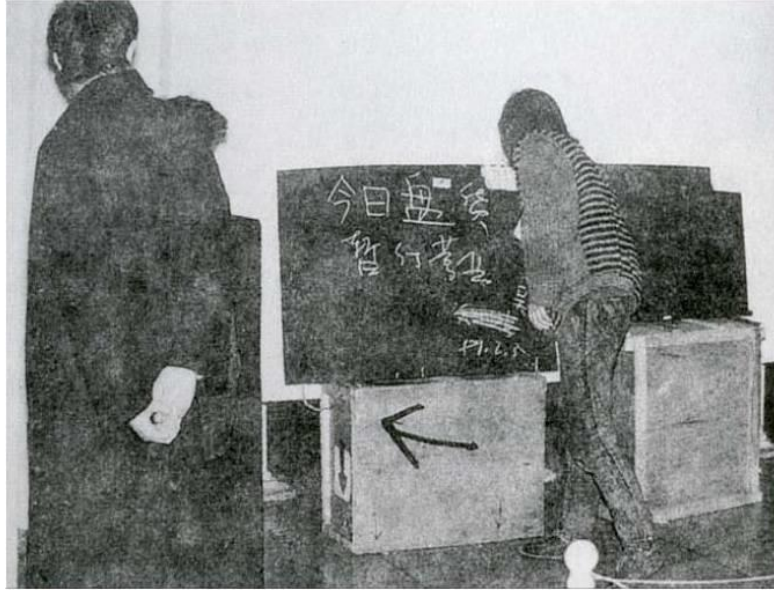
Fiyat: Saksı başına 9,5 yuan.

Acele edin stoklarla sınırlıdır” (DeBevoise, 2016).



Resim 10. Wu Shanzhuan, 1989, Big Business

(<https://mondaymuseum.wordpress.com/2012/02/27/1989-china-avant-garde-exhibition/>)



Resim 11. Wu Shanzhuan, 1989, Big Business

(<https://mondaymuseum.wordpress.com/2012/02/27/1989-china-avant-garde-exhibition/>)

Bu performansı kısa süre içinde iki sivil memur tarafından durdurulan sanatçı, yasadışı ticaretten dolayı para cezasına çarptırılır ve ardından tekrar sergi alanına gelerek kara tahtaya “Stok takibi için geçici olarak kapatıldı” yazar (DeBevoise, 2016) (Resim 11). Wu aniden başladığı performansını, sadece kısa bir süre bile olsa karides satarak gerçekleştirir. Komite üyeleri onu bu projeden vazgeçirmek ve “Kırmızı Mizah” isimli çalışmasının sergilenmesi hakkında mektup yazarak ikna etmeye çalışsalar da, Li Xianting asıl niyetinden vazgeçmemesi için onu teşvik eder. Çünkü o, bu çalışmasıyla

toplum üzerinde güçlü bir etki oluşturmakla kalmayacak, aynı zamanda sanat dünyasında da avangart bir performans olarak yer alacaktır. Wu'nun bu eylemi, sanat müzesine ve sanat eleştirmenlerine karşı da bir isyan ifadesi taşır. Nitekim Wu da kendi ifadeleriyle bunu destekler: “Müzelerin sanat eserlerini yargılayan bir salon olmasından beri, sadece birkaç dakika sürecek olsa dahi, sanat için bir karaborsa yaratmak istedim” (aktaran Hang ve Cao, 2010, s. 123).



Resim 12. Wu Shanzhuan, 1989, Big Business.

(<https://mondaymuseum.wordpress.com/2012/02/27/1989-china-avant-garde-exhibition/>)



Resim 13. Wu Shanzhuan, 1989, Big Business.

(<https://mondaymuseum.wordpress.com/2012/02/27/1989-china-avant-garde-exhibition/>)



Resim 14. Huang Yongping, 1989, The History of Chinese Painting and the History of Modern Western Art Washed in the Washing Machine for Two Minutes. (<https://www.gladstonegallery.com/artist/huang-yong-ping/work-detail/432/em-the-history-of-chinese-painting-and-the-history-of-modern-western-art-washed-in-the-washing-machine-for-two-minutes-em>)

Devlet kontrolü altındaki sanat kurumlarına duyulan memnuniyetsizlik o dönemde oldukça yaygındır ve bu doğrultuda sesini çıkaran bir başka sanatçı da, bir müzede çöp gösterme ve sanat eserlerini yok etme de dâhil bir dizi provokatif performans gerçekleştiren Huang Yongping'dir. Yongping sergide yer alan "The History of Chinese Painting and the History of Modern Western Art Washed in the Washing Machine for Two Minutes" isimli çalışmada, kültür karşıtlığı ve estetik ideolojilerden oluşan iki kitabı, iki dakikalığına çamaşır makinesine atar ve daha sonra buruşuk kitap topraklarını kırık bir cam üzerine dökerek, başlığını açık olan kapağına yazdığı bir ahşap çay kutusunun üzerine yerleştirir (Resim 14):

"Sanatçı için bu yaptığı, şansın ve sistematik olarak düzenlenmeyen motif ve unsurların (Mao propaganda tablolarında görüldüğü gibi) sanat eserinin sonucunu belirlediği, kültürel devrim sonrası çağda sanat yaratmanın radikal bir yoludur. Çalışmadaki çamaşır makinesinin gücü, işin sonucunun, Doğu ve Batı kültürünün karşıt yazılarının okunmaz hale gelmesini sağlar. Böylece Huang giderek küreselleşen bir dünyada birbirlerinden farklı ya da 'saf' sanatsal kültür olmadığı mesajını iletir" (Liau, 2012).



Resim 15. Gu Xiong, 1989, Interior View- Fence Wall.
(http://www.artlinkart.com/en/artist/wrk_sr/b8cizCl)

Gu Xiong ise sergide "Interior View- Fence Wall" çalışmasında zeminin küçük bir bölümünü kaplayan birkaç ahşap döşemenin önünde teatral bir performans gerçekleştirir (Resim 15, 16, 17). Sanatçı döşemelerin üzerine akrilikle kümes teli çizer ve telin tam ortasından sanki içinden bir şey geçmiş ya da geçmeye çalışmış izlenimi veren bir yırtık oluşturur. Performans sırasında pantomim yapanlar gibi siyah beyaz boyadığı yüzü ve Mao kıyafetiyle duvara çizilen kümes telinin önünde duran sanatçı, hareket ettikçe bir spot ışık da onu takip eder. Sanatçının çalışmasındaki bu yırtık görünüm Çin'in önceki yıllarda dünyaya açılmaya başlamasının sembolü olarak ifade bulmuştur (Berghuis, 2006, s. 88).



Resim 16. Gu Xiong, 1989, Interior View- Fence Wall.
(<http://guxiong.ca/en/solo-exhibition/enclosures-performance-art/>)



Resim 17. Gu Xiong, 1989, Interior View- Fence Wall.
(<http://guxiong.ca/en/solo-exhibition/enclosures-performance-art/>)

Bir diğ er sanatçı Li Shan, “Washing Feet” çalışmasında Kültür Devrimi sırasında siyasi afişlerde kullanılan uzun kırmızı bir kıyafet giyer, yün şapka takarak bir sandalyeye oturur ve bir leğenin içinde ayaklarını yıkar (Resim 18). Sanatçının ceketinin altındaysa Ronald Reagan’ın siyah beyaz fotoğraflarının basılı olduğu bir tişört vardır. Ayrıca, Ronald Reagan’ın baskı resimleri, sanatçının terliklerinin ve ayaklarını yıkadığı leğenin içine de yerleştirilir. Performans sadece Reagan’ın resimlerini kullanmasıyla değil, halka açık bir alanda çok özel bir gelenek olarak kabul edilen ayak yıkama olayını gerçekleştirmesiyle de oldukça tartışmalı bir hal alır. Performans sırasında, izleyiciyi de aynı leğende ayaklarını yıkamaları için davet eden sanatçı, onları da bu eyleme dâhil eder.



Resim 18. Li Shan, 1989, Washing Feet.
(<http://www.redbrickartmuseum.org/collection/#gallery-39-1>)

Yaklaşık iki düzine yumurtayla samandan bir yatağa oturan Zhang Nian ise “Hatcher Eggs” isimli çalışmasında üzerine “Yumurtaların kuluçka sırasında tartışmayı reddedin ve önümüzdeki on yıl rahatsız etmekten kaçınin” yazan kâğıttan bir panço geçirir (Resim 19). “Sanatçı bu performansıyla hem 80’lerin soyutlama geleneğine biraz da alaycı bir tavırla yanıt verirken hem de kararlılıkla geleneğe meydan okuyan bir tavır sergiler” (Berghuis, 2006, s. 88). Yang Wei (2006) sanatçının bu performansının daha çok Budist

meditasyonu gibi olduğunu ve öfke yerine rahatsız edilmeme yolunu uygulayarak *za-zen*⁴ gibi görüldüğünü ve böylece zamanın durulduğunu ifade eder. Bu nedenle üzerine “Yumurtaların kuluçka sırasında tartışmayı reddedin ve önümüzdeki on yıl rahatsız etmekten kaçının” yazılan kâğıt elbiseleri giyer ve bekleme eylemini bu giysiyle gerçekleştirir. Sanatçının yaşadığı toplumdaki sosyal değerlerin istikrarsızlığı, inanç bağlılığına olan güvenini yitirmesine neden olur ve bitmeyen savurganlık onun hayatta kalma bunalımını daha da kötüleştirir. Sergide yumurtadan çıkan tavuğu taklit etmesi, dışardan bozulmaya direnmekten çok bir tür sakinliği sağlama egzersizi gibidir. Beraberinde sanatçının bu performansı tarihin hatıralarını da konu alan çalışmalardan biridir. Uzun kuluçka süreci ona sadece zaman hakkında derin bir anlayış kazandırmakla kalmaz, aynı zamanda her zaman geçerli olan yepyeni bir tarih anlayışı da getirir.



Resim 19. Zhang Nian, 1989, Hatcher Eggs. (<https://www.westkwoon.hk/en/the-authority/newsroom/m-screenings-forty-years-reveals-history-of-chinese-contemporary-arts>)

Sergide yer alan bir başka sanatçı Xu Bing'in “A Book From Sky” isimli enstalasyon çalışması ise Çin karakterleriyle kaplanmış, galeri tavanına asılan, duvarlara sabitlenen ve zemine istiflenen büyük kağıt tabakalardan oluşur (Resim 20, 21). Çalışmada yer alan tahta kalıpla elde basılan Çin karakterleri aslında anlamsızdır ve eski bir teknik kullanılarak Xu tarafından icat edilir. Xu, geleneksel Çin Kaligrafî sanatına kavramsal açıdan yaklaşarak, onu kültürel otoriteye, sosyo-politik sisteme meydan okumak için kullanır ve iktidarın mekanik yapısını göstermek adına değişime uğratır. Çin metinlerine benzer olarak tasarlanan Xu'nun bu karakterleri, komünist propagandanın boşa çıkması ve Çin kültürel mirasının yıkımı üzerine de alaycı bir yorum getirmektedir.

⁴ Budizm'de oturarak yapılan bir meditasyon yöntemi.



Resim 20. Xu Bing, 1989, A Book From Sky.
(<https://pitt.libguides.com/c.php?g=497810&p=3409097>)



Resim 21. Xu Bing, 1989, A Book From Sky.
(<http://www.aaa.org.hk/Collection/CollectionOnline/SpecialCollectionItem/17371>)

Enstelasyon ve performans çalışmalarının yanı sıra yağlıboya, akrilik gibi pek çok resim çalışması da sergide yer almaktadır. Onlardan biri Wang Guangyi'nin "Mao Zedong AO" isimli çalışmasıdır (Resim 22). Andrew Cohen (2012) bu çalışmanın Wang'ın yeni Mao Serisi'nin ilk çalışması olduğundan bahseder. Wang posterlerin, kâğıt ve kırılğan oldukları için, uzun süre dayanamayacak olmalarından dolayı kumaş üzerine dokuma olarak çalışma taslağını mağazadan satın alır. Üzerine boyayla kesişen siyah çizgiler ve AO harfleri çizer. Cohen, resim üzerine yerleştirilen bu ızgaralar hakkında "Wang resimlerinde Mao portreleri üzerine uyguladığı ızgaralar ile kendisini ve izleyiciyi baştan çıkarıcı bir hayranlık figürü olan Mao'dan uzaklaştırmaya çalışır" der ve beraberinde "bu ızgaranın bir anlamda bir perde görevi üstlenerek sanatçıyı modelin duygusallığından uzaklaştırdığını" söyleyerek Rönesans döneminde kullanılan model önüne yerleştirilen çizim ızgarasıyla sembolik olarak bir bağ kurar. Huang Zhuan (2009, s. 9,12) ise Wang'ın çalışmasındaki politik-siyasi yöne vurgu yaparak Wang'ın Mao Zedong'u hümanist tutkulara karşı koymak amacıyla oluşturduğu ancak China/Avant-Garde sergisiyle bunun aksi yönde hümanist duyguları daha da güçlendirdiği ifadelerini aktarır. Kendinde taşıdığı bu çok anlamlılıkla birlikte Wang'ın çalışması pop art etkileşimli sitaliyle de 1990'ların başındaki Politik Pop eğilimini başlatır (Gao, 2005b, s. 374).



Resim 22. Wang Guangyi, 1989, Mao Zedong AO
(<http://artasiapacific.com/Magazine/77/ReasoningWithIdolsWangGuangyi>)



Resim 23. Zhang Peili, 1989, X? Series.
(<http://www.aaa.org.hk/Collection/CollectionOnline/SpecialCollectionItem/17358>)

Çin sanatının önemli figürlerinden biri olan Zhang Peili ise belirsiz, steril lateks eldivenleri resimlediği ve ağır kimyasallarla aşındırılmış birer et parçası gibi duran yaklaşık yirmi eldiveni bir araya getirerek, zemine yerleştirdiği çalışmalarını sergide yer alır. Sanatçının 1986'da başlattığı eldiven dizisinde eldivenler, sanat eleştirmeni Huang Zhuan'a (2011, s. 11) göre tekrar tekrar oluşturulan basit imgelerdir ve açıkça sanatçının hastalıkla ilgili eski deneyimlerinden kaynaklanmaktadır. Ancak imgelerin etrafını saran katı, sert kenarlar, kullanılan tek renkli palet ve anlamsız sayısal işaretler bu çalışmalarını soyutlama durumuna çeker ve sanatçının bireysel psikolojik deneyiminin ifade edilme olasılığını bastırır. Soyut imgeler gibi duran bu eldivenler, anlamı ve önemi süresiz olarak askıya alınan, boşaltılmayı bekleyen dolu birer kap gibi görünürler. Tüm bu anlamlarının

yanı sıra Pelili'nin "X? Series" olarak isimlendirdiği çalışmaları siyasi hayal kırıklığının sonucu olan, şiddetli değişimleri de ifade etmektedir (Ho, 2001, s. 8) (Resim 23).

Sonuç

Çin'de Kültür Devrimi sonrasında yaşanan olaylar ve siyasi otorite, Batı'ya ayak uydurma çabası ve beraberinde geleneğe karşı durma isteği, dönem sanatçıları oldukça etkiler. Bu durum sanatçıların geleneksel sınırları kırmalarına ve arkasında herhangi bir kavram ya da mesaj olmayan güzel yüzeyle geleneksel resimlerden, daha çarpıcı ve eleştirel düşüncelerle yüklü enstalasyon, performans gibi çalışmalar üretmelerine olanak tanır (Liau, 2012). Bunun sonucunda da 1989 yılında Çin tarihinde ilk kez böylesi büyük ve pek çok disiplini bir araya getiren kapsamlı bir sergi gerçekleştirilir. Herhangi inanç formuna karşı oluşturulan bir meydan okuma tavrıyla China/Avant-Garde sergisi, soyut, kavram ve temsil arasındaki sınırları bulanıklaştırarak siyaseti, estetiği ve toplumsal yaşamı bir araya getiren bir modern yaşamı da kucaklar.

Sergide yer alan avangart sanatçılar, kendilerini kitleleri aydınlatmak, toplumsal reform için mücadele etmek ve geçmişe karşı isyan etmede kültürel öncüler olarak görürler ve bireyselliği bastıran devlet egemen ideolojisini, ortaya koydukları çalışmalarla eleştirirler. Ancak bu ideolojinin 1989'da serginin açılışının daha ilk saatlerinden sonra yaşanan kapatılma olayları ve sergiden birkaç ay sonra meydana gelen Tiananmen Meydanı olayından sonra dönüşüme uğradığı söylenebilir. Çünkü serginin kapatılma olayları, hükûmetin ideolojik olarak amaçlarına veya kendi yapısı içindeki anti oluşumlara muhalefet eden her türden sanat anlayışına karşı ne kadar hassas olduğunu yakından gösterir.

İçinde heykelden resme pek çok çalışma barındıran China/Avant-Garde sergisi açıldığı ilk dakikalardan itibaren özellikle bazı sanatçıların her türden geleneksel olana karşı yaptıkları performans, enstalasyon ve resim çalışmalarıyla, hem ulusal hem uluslar arası medya ve sanat dünyasında oldukça dikkat çekerek güçlü bir etki yaratır. Beraberinde Çin'deki deneysel sanatın ilk ulusal sergisi olma özelliğini taşıması, Mao döneminde, yani 70'lerden beri saklanan, kamuya açıklanmayan pek çok çağdaş sanat eserlerinin de ilk kez bu sergide yer alması, yine Çin sanat tarihindeki sadece Çinli küratörler tarafından hazırlanan ve her ne kadar sonrasında kapatılma olayları yaşansa da devlet izniyle açılan ilk ulusal sergi olması gibi pek çok ilki taşımasıyla da hem Çin Sanat tarihi hem yaşanan dönem için oldukça önemli bir sergi olma niteliği de taşır.

Kaynakça

Berghuis, T. J. (2006). *Performance Art in China*. Timezone 8 Limited.

Cohen, A. (2012). *Reasoning With Idols Wang Guangyi*. Art Asia Pacific.
<http://artasiapacific.com/Magazine/77/ReasoningWithIdolsWangGuangyi>

- Cohn, D. J. (2009). *Shots Heard Round Beijing*. Art Asia Pasific. <http://artasiapacific.com/Magazine/65/ShotsHearRoundBeijing>
- Dal Lago, F. (2011). *Gao Minglu*. Academic Dictionaries and Encyclopedias. https://contemporary_chinese_culture.academic.ru/271/Gao_Minglu
- DeBevoise, J. (2016). *Big Business, Selling Shrimps: The Market as Imaginary in Post-Mao China*. E-flux. <http://www.e-flux.com/journal/71/60526/big-business-selling-shrimps-the-market-as-imaginary-in-post-mao-china/>
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*. (Çev: S. Atay Eskier). Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Gao, M. (2005a). China Avant-Garde. Edward L. Davis (Ed.), *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture* içinde (127-128). Routledge.
- Gao, M. (2005b). *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*. The Millennium Art Museum and The Buffalo Fine Arts Academy.
- Gao, M. (2011). *China Avant-Garde*. Academic Dictionaries and Encyclopedias. http://contemporary_chinese_culture.academic.ru/125/China_Avant-Garde
- Hang, J., Cao, X. (2010). A Brief Account of China / Avant-garde (1989). Hung Wu (Ed.), *Contemporary Chinese Art: Primary Documents* içinde (121-127). The Museum of Modern Art.
- Ho, H. O. (2001). 1989 And New Art Post-1989. Valerie C. Doran (Ed.), *China's New Art, Post-1989* içinde (8-9). Asia Art Archive.
- Huang, Z. (2009). Visual Political Science: Another Wang Guangyi. *Yishu*, 8(2), 6-24.
- Huang, Z. (2011). An Antithesis to Conceptualism: On Zhang Peili. *Yishu*, 10(6), 8-22.
- Kısaoğulları Cançat, A. (2015). Güncel Çin Sanat Ortamı; "Cynical Realizm". *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 16, 65-75.
- Li, X. (2010). Confessions of a China/Avant-Garde Curator (1989). Hung Wu (Ed.), *Contemporary Chinese Art: Primary Documents* içinde (116-117). The Museum of Modern Art.
- Liau, S. J. (2012). *Redefining Art in the China/Avant-Garde Exhibition*. Museum of Modern and Contemporary Art. <https://Mondaymuseum.wordpress.com/2012/02/27/1989-china-avant-garde-exhibition/>
- Yang, W. (2006). *A Sword Is Made In A Decade*. Art Link Art. http://www.artlinkart.com/en/artist/txt_ab/f2casup
- Zhou, Y. (2010). Background Material on the China/Avant-Garde Exhibition (1989). Hung Wu (Ed.), *Contemporary Chinese Art: Primary Documents* içinde (114-115). The Museum of Modern Art.