

## SANAT ELEŞTİRİSİ/ ART CRITICISM

## GÜNÜMÜZ ÇİN SANATINDA MÜREKKEBİN YERİ VE ÖNEMİ

Uras KIZIL<sup>1</sup>

<sup>1</sup>İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi, İstanbul.  
kiziluras@gmail.com ORCID No: 0000-0002-5394-1934

**Geliş Tarihi/Received Date:** 06/05/2019 **Kabul Tarihi/ Accepted Date:** 30/05/2019

## Öz

Pera Müzesi'nde Karen Smith küratörlüğünde gerçekleşen *Mürekkepten: Çin Güncel Sanatından Yorumlamalar* adlı sergiden yola çıkılarak, Çin sanatının geleneksel ve çağdaş sanat pratikleri üzerinde durulmuştur. Çin sanatının avangartlaşma sürecinde geçirdiği değişim ve dönüşümler, Çin'in sosyo-politik dinamikleri dahilinde incelenmiştir. Çin sanatının çağdaşlaşma serüveni makale boyunca serimlenirken; serginin de temasını oluşturan mürekkep, kaligrafi ve doğanın sergiyle olan ilişkisi tartışmaya açılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Çin, Avangart, Mürekkep, Çağdaş, Doğa.

## THE ROLE OF AND IMPORTANCE OF INK IN CONTEMPORARY CHINESE ART

## Abstract

This article entitled "The Role and Importance of Ink in Contemporary Chinese Art" focuses on the traditional and contemporary practices of Chinese art, departing from the recent exhibition *Out of Ink Interpretations from Chinese Contemporary Art* curated by Karen Smith, at Pera Museum. The changes and transformations that Chinese art has faced in the process of avangardization have been examined within the socio-political dynamics of China. While the adventure of modernization of Chinese art will be exposed in this text, the relationships between ink, calligraphy and nature that constitute the theme of the exhibition will be opened to discussion.

**Keywords:** Chinese, Avant-garde, Ink, Contemporary, Nature.

## 1. GİRİŞ

"Aşığın ruhu nilüferlerin arasında uyuklar"

*Karen Smith küratörlüğünde gerçekleşen Mürekkepten: Çin Güncel Sanatından Yorumlamalar adlı sergi, 11 Nisan - 28 Temmuz tarihleri arasında Pera Müzesi'nde gerçekleşiyor. Çin çağdaş mürekkep ve kaligrafi sanatçılarından seçkileri içeren sergi, geleneksel ile çağdaş yorumlamaları farklı sanat araçlarının (mediums)*

*birlikteliğiyle izleyiciyle buluşturuyor. On üç farklı sanatçıyı bir araya getiren sergi, geleneksel mürekkep sanatının sınırları zorlayan ve çağdaş yorumlarla onu aşan, yeni bir yorum getiren bir anlayış sunuyor.*

Serginin küratörü Karen Smith'in de ifade ettiği gibi mürekkebin bu şekilde çağdaş kullanımı onu geçmişe ait, unutulmuş, "içine kapanık" bir pratik olmaktan kurtarmayı amaçlar. (Smith, 2019, s. 8) Bu sanatçıları bir araya getiren yalnızca üzerinde mutabık kaldıkları mürekkep sanatının çağdaş yorumlamaları değil, aynı zamanda tüm bu sanatçıların doğayı yeniden anlamlandırma istekleridir. Bu açıdan doğa, serginin kritik noktasını teşkil eder. Kendi resim pratikleri ve deneyimlerinden yola çıkan sanatçılar, doğanın ve doğayla ilgili formların alımlanmasının önünü açmaktadır.

Yüzyılların geleneğini bir çırpıda kenara itip "yeni" olanı resim pratiği olarak öne sürmek, Batı resim diliyle geleneksel mürekkebi aynı potada eritmek kolay iş değildir. En nihayetinde bu türden bir yaklaşım yalnızca plastik değerlerden vazgeçilerek yapılamaz, dolayısıyla da uzun ve meşakkatli bir zihinsel tecrübeyi ve felsefi zemini gerektirir. Aksi takdirde ortaya çıkan yapıtın bağlamından uzak, Batı resminin birer kopyası melez bir "sanat" olması kaçınılmazdır. Çağdaş bir mürekkep sergisinin mahiyetini kavramak için, öncelikli olarak çağdaşlığın, hatta avangartın Çin'in tarihinde ne anlama geldiğini ifade etmek gerekir.

## 2. ÇİN SANATI'NDA AVANGART SÜREÇ

Öncelikle Çin'in sanat tarihsel ilerleyişinin, Batı'nın kronolojik sanat yapısıyla eşzamanlılık göstermediği belirtilmelidir. Hatta Çin sanatı, Batı'nın geçirdiği sanat pratikleri sürecini geriden takip eder. Diğer herhangi bir bölgenin sanatı için geçerli olan koşullar, Çin sanatı için de pekala geçerlidir. Ülkenin geçirdiği sosyoekonomik değişimler ve politik çalkantılar sanat üzerinde belirleyici olmuştur ve halen olmaktadır.

Mao Zedong'un (1893-1976) komünist bir devrimle Çin Halk Cumhuriyeti'ni kurması Çin'in (sanat) tarihinde yeni bir eşiktir. Siyasi açıdan gerçekleşen bu devrimin sanat yönündeki tezahürü geleneğin tasviyesi ya da gelenekten kopuş, yeni bir sanat ve toplum anlayışıdır. İkinci önemli kırılma ise, Mao ile birlikte gelen Kültür Devrimi (1966-1976)'dir. Minglu Gao, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art* (2011) kitabında bu dönemin sanat anlayışı hakkında etraflıca bir değerlendirmede bulunur. Mao'nun sanatı yalnızca üç tip konuya izin vermektedir: Devrim tarihini yücelten görüntüler; Mao'nun liderliğini yücelten görüntüler ve proletaryanın (işçiler, askerler ve köylüler vb.) gündelik yaşantısından görünüşleri içeren tasvirler. (Gao, 2011, s. 67) Gao'nun deyişiyle Mao'nun ideali "proleter toplum" ve sosyalist ütopyayı savunan propagandacı bir yapı arzusudur. (Gao, 2011, s. 67) Bu anlayış tam manasıyla propaganda sanatı ve bizatihi sanatın araçsallaştırılması demektir.

Mao dönemi sanatı, sanatçıların entelektüel ve düşünsel üretimini de sekteye uğratır. Mao ile oluşan kapalı toplum yapısı ve Batı'yla olan ilişkilerin kesilmesi Çinli sanatçıların Batı'yı takip edememesine yol açmıştır. Carol Yinghua Lu'nun da ifade ettiği gibi, dış dünya ile ilişkinin kesilmesi yalnızca entelektüel yaşama balta vurmakla kalmaz, aynı zamanda Çin'in kendi tarihi ve kültürel değerleri/gelenekleri ile olan bağa da zarar verir. (Lu, 2010, s. 134) Tüm kapalı toplumlarda görülebileceği üzere Çin'de de baskının yavaş yavaş gevşemesi ve dışarıyla olan ilişkilerin yeniden tesis edilmeye başlamasıyla yeni bir sorun hasıl olmuştur: Kültür şoku. Carol Yinghua Lu'de bu dönemki karışıklığı açıklarken birçok düşünsel akımın (modernizm, postmodernizm, aydınlanma vb.) Çin'e boca edildiğini söyler. (Lu, 2010, s. 135-136) Bu da özgün bir sanatın Çin sınırlarında oluşmasının önündeki engellerden biridir.

1976 tarihinde Mao'nun ölümü ve Kültür Devrimi'nin sona ermesiyle birlikte 80'lerde Çin sanatında avangart denilebilecek bir eğilim kendini hissettirmeye başlar. Craig Clunas *Art in China* adlı kitabında, Mao'nun ölümünün sanat üzerinde dramatik bir etki yarattığını söyler. Yazara göre genç entelektüeller kırsal kesimden kendi evlerine (şehirlere) dönmüşlerdir. Mao'nun projesi olarak ortaya konmuş olan çiftçiliğin, öğrencilerin öğrenmesi gereken bir zorunluluk olması hali ortadan kalkmıştır. (Clunas, 1997, s. 216) 1979'da sanat okullarının tekrar açılması ve yeni öğrencilerin akademilere kabulü de oldukça önemlidir. Ayrıca 1980'lerde, Çin'de avangart edebiyat ve sanata atıfta bulunmak için *modern* (xiandai), *yeni dalga* (xinchao) ve *devrimci* (geming) gibi alternatif terimler kullanılmaya başlanmıştır. (Gao, 2011, s. 36) 1980'lerde Çin yağlıboya portreleri Batı'da popülerleşmeye başlarken, geleneksel resim de başlıca ihraç nesnesi olarak kalmıştır. (Tregear, 1997, s. 198) 1970'lerin sonu ve 1980'lerin ortasına kadar modern sanat, Çin sanat galerilerine girmeye başlamıştır. (Gao, 2011, s. 81) Özellikle 1970'ler ve 1990'ların ortasına kadar sürecek olan *Apartman* sergileri (Apartment Art), avangart sanatın tohumlarının atıldığı erken dönem mekanlardır. Bir grup genç sanatçının bir araya gelip kendi ailelerinin evlerinde gerçekleştirdikleri ve modern sanatsal yaklaşımları içeren bu sergilerin mekanları, Gao'ya göre bu soyut sanatın sığınağı olmuştur. (Gao, 2011, s. 271) Öte yandan yine bu dönemde Dada ve kavramsal sanatın etkilerinden söz etmek gerekir. Xiamen Dadaçılar (1986) ve onların önderi sayılan Huang Yongping'in 1983'te başlattığı Dadaist sanatsal pratikleri önemlidir. Erken dönem kamusal sanat örneği olarak verilebilecek "Yıldızlar Grubu"nun gerçekleştirdiği ve "bireyselliği ve ifade özgürlüğünü" vurgulayan çalışmaları önemlidir. (Gedik, 2018, s. 37) Üstelik *Yıldızlar Grubu* sanatçılar otorite ve meta üretiminin dışında kalmayı tercih etmiş; müze mekanını terk ederek Pekin Ulusal Sanat Müzesi yakınında yer alan bir parkta sergileme yoluna gitmişlerdir. Bu sanatçılar kendilerini muhalif sanatçı olarak konumlandırır; işlerini göstermek adına onaylanma arayışı beklemezler. (Clunas, 1997, s. 217)

Ayrıca Minglu Gao, geleneksel mürekkep resmine de değinerek, 1980'lerin ortasında akademik resmin devrimsel dürtüsünü yitirdiğini ve sanatçıların dikkatlerini akademik-kitsch eserlerin üretimi ve pazarlanmasına verdiğini söyler. (Gao, 2011, s. 81) Gao nazarında geleneksel mürekkep resmiyle birlikte yeni akademik resim, Çin sanat piyasasını hareketlendiren başlıca tür haline gelmiştir. (Gao, 2011, s. 81)

1989 tarihinde gerçekleştirilen Çin/Avangart sergisi bir diğer önemli kırılmayı temsil eder. Bu sergiyle beraber Çin, 1990'lar sanat piyasasını şekillendirecek olan büyük sıçramayı yapmıştır. Çin/Avangart sergisinde performans sanatı örnekleri de vardır: Xiao Lu'nun *Dialogue* performansı da bunlardan biridir. Lu, *Dialogue* adlı yerleştirmesine silahla iki el ateş eder. *Dialogue* yerleştirmesi, kadın ve erkek iki öğrencinin görsellerinin olduğu iki telefon kulubesi ve onların tam ortasında yer alan bir aynadan ibarettir. Sanatçının hem bir kadın oluşu hem de performansın politik anlam katmanlarıyla yüklü olması dönemi için son derece sansasyoneldir. Çin avangart sanatının gelişimi en başından beri politik iklimle ilişkilendirilmiştir. (Gao, 2011, s. 5) Dolayısıyla sanat alanları ve kamusal mekanların 1990'larda politik mekanları haline geldiğini söylemek mümkündür.

1990'lardan sonra Çin'de doğrudan sergi mekanında sergilenmek için yapıtlar üretilmeye başlanmış, Çinli sanatçılar ülke dışında da sergiler yapmaya başlamışlardır. (Clunas, 1997, s. 220) 2000'li yıllara gelindiğinde ise Çin'in "Dünya Ticaret Örgütü"ne katılması, sanat için yeni alanların açılması, hükümet desteğinin artmasıyla birlikte Çin global/küresel sanat piyasası oluşmuştur ve böylece, Çinli sanatçılar Dünya sanat piyasasında daha çok söz sahibi olmaya başlamışlardır.<sup>1</sup>

1 Çağdaş Çin Sanatı'nın 1980'lerden itibaren yaşadığı gelişim süreci hakkında daha fazla bilgi almak için Gizem Gedik'in, "Çağdaş Çin Sanatı'nın Ölenemez Yükselişi" adlı makalesine bkz (Genç Sanat Dergisi, no. 268, Şubat 2018)

### 3. GELENEKSELLE ÇAĞDAŞIN BULUŞMASI

Kaligrafi geleneği, erken dönem Çin sanatında resimle yakından ilişkilidir. Kaligrafi sanat geleneğinde, figüratif resme eşlik eden öykülere ve şiirlere yer verilmiştir. Franca Bedin yazı ve resmin başlangıçtan itibaren tek bir sanat gibi ele alındığını söyler. (Bedin, 1985, s. 36) Geleneksel Çin resminde, resimle beraber sanatçının ruh durumunu açıklayan bir şiirin de yer aldığı görülür. Bedin'in de ifade ettiği gibi bu türde bir sanatsal pratikle, izleyicinin aynı anda üç sanat biçimini de izleyebilmesi mümkün kılınmıştır: Şiir, resim, kaligrafi. (Bedin, 1985, s. 36) Çin kaligrafisi aynı zamanda hareket ve durağanlığın bir uyumudur. Bu görüş, doğanın ve yaşamın daima hareket halinde oluşuyla ilişkilidir. Liu Qiangong, *Çin Sanatı* adlı kitabında, hareket ve durağanlık arasındaki diyalektik ilişkiyi açıklarken her ikisinin de uyum içerisinde var olduklarını, "ne doğada ne de canlıkürede tam hareket veya tam durağanlık diye bir şey olduğunu söyler." (Qiangong, 2018, s. 9-10) Çağdaş Çin hattatlarından biri olan Ouyan Zhongshi ise kaligrafi hakkında şu yargıda bulunur: "Çin kaligrafi sanatı insanların içindeki düşünceleri ve duyguları; biçimler, renkler, sesler, şarkılar, ritimler, kafiyeler, ruh, büyük bir etki ve güçlü duygular içeren bir kristale dönüştürür ama tek bir önkoşul vardır: "Yazı karakterleri, malzemeler ve kaligrafi bir bütün olarak algılanmalıdır." (Qiangong, 2018, s. 42)

Doğaya duyulan sevgi Çin'in erken tarihinden itibaren başlamıştır ve Çin'de peyzaj resminin ilerleme kaydetmesinin, bu sevginin bir sonucu olduğu söylenebilir. (Bedin, 1985, s. 40) Bedin'e göre Çin doğa manzaralarında doğanın görkemi ve ululuğu, insanın doğaya söz geçirmesinin beyhudeliği gösterilmiştir. Bedin, 1985, s. 42) Çinli sanatçıların doğa-insan arasındaki gerilimi gösterme çabaları 19. yüzyılda tartışma konusu ve yeni bir estetik yargı türü olan *sublime* (yüce) kavramı çerçevesinde değerlendirilebilir. Geniş ovalar, devasa boz çöller, büyük dağ öbekleri, yüksek kayalıklar ve uçurumlar, uçsuz bucaksız denizler, *yücenin* özellikleri arasındadır. İzleyicilerin, tüm bu nesnelere ile dolu hayal gücü aracılığıyla hazzı deneyimlemesi söz konusudur. (Brady, 2013, s. 16) Benjamin Rowland, *Art in East and West* adlı kitabında, Çin'in doğayla kurduğu ilişkiyi yorumlarken Çin bakış açısının Goethe jenerasyonu romantiklerinin fikirlerini yansıttığı söyler. (Rowland, 1954, s. 67) "Manzara, ardındaki yüce gerçekliği kişinin anlık bir bakışla yakalayabileceği bir tür perde olmalıdır." (Rowland, 1954, s. 67)

Geleneksel anlamda Çin manzara resmini en iyi şekilde temsil eden türlerden biri mürekkeple çizilenlerdir. Bu bağlamda Wang Wei mürekkeple çizilen manzara resmini başlatan ilk kişi olması açısından önemlidir. Wei'ye göre "doğa, bu resimlere doğal bir şekilde katılmaktadır." (Qiangong, 2018, s. 61-65)

Pera Müzesi'ndeki sergi kapsamında da doğanın alımlanmasına dair benzer yaklaşımlardan söz edilebilir. Özellikle Qui Anxiong'un animasyon-videoları, kaligrafik resim dilinden beslenir. Anxiong'un videolarında yarattığı makine-hayvanları, aralarında üstlendikleri iş bölümüyle bir tür distopik dünya tasarısı kurgular. Anxiong'un mistik, fantastik mekan ve figürler yarattığı bu evreni, eleştirel bir perspektiften okumak da mümkündür. Endüstri Devrimi'yle başlayan ve giderek makinelerin insan emeğinin yerini aldığı bir dünyada, makine-hayvan ya da makine-insanın tezahürlerini sanatsal bir düzlemde görürüz. Kuşkusuz bu türden bir yaklaşım, sanatın direnme cihetlerinden biridir; doğa ve insan ruhuna aykırı olan her şeye...



**Görsel 1.1.** Qui Anxiong, *Yeni Bir Dağlar ve Denizler Kitabı 1. Bölüm*, 2009, video animasyon, Pekin New York.



**Görsel 1.2.** Qui Anxiong, *Yeni Bir Dağlar ve Denizler Kitabı 2. Bölüm*, 2013, video animasyon, Beijing/New York.

Xu Bing'in *Arka Plan Hikayeleri: Xia Dağı* (2018) adlı yerleştirmesi, doğanın kaligrafiyle olan birlikteliğine verilebilecek bir diğer örnektir. İzleyici, yapıtın ön yüzünde Xia Dağı'nın stilize edilmiş görünümüyle karşılaşır. Ancak eserin arkasına geçtiğinde bir tür sahne dekorunu andıran mekansal boşluk görmektedir. Bu boşlukta görülen doğa ve insan-yapımı (man-made) nesnelerin, atıkların birleşimidir. Ön taraftaki dinginlik, arkaya geçildiğinde kaotik bir hal alır. Sanatçı esasında Dong- Yuan'ın tarafından yapılmış bir resmi (934-962) temellük etmiştir. Bunu da Çin resminin geleneksel pirinç kağıdını kullanmak yerine, resmin ön tarafına cam bir yüzey yerleştirerek yapmıştır. Böylece geleneksel bir yaklaşımı, günün tekniklerini kullanarak yeniden üretmiştir. Serginin küratörü Karen Smith, Xu Bing'in Çin estetik geleneklerini oyunlaştırdığını söyler. (Smith, 2019, s. 110) Xu Bing camla kurgulanan perspektif bir yanılsama yaratmıştır. Perspektifin, insanın algısal yetisinde nasıl izafi olabileceğini kanıtlar niteliktedir. Aynı zamanda sanatçı, bu çalışmasıyla temsil ve gerçeklik meselesini sorgular. Gerçek olarak bilenen dünyanın aslında o kadar da gerçek olmadığını vurgular. Dolayısıyla Platon'a kadar uzanan felsefi bir hakikati (ideaların dünyasının) resimsel bir düzlemde açık eder. İnsan zihninin derinliklerinde yatan ve yüzeye çıkmayı bekleyen bilinç-dışını öğeleri plastik değerlerle somutlaştırır. Bu yanıla sanatçı hem geleneksel Çin sanatının değerlerini hem de Batı düşüncesinin felsefi imkanlarını kullanmıştır.



**Görsel 2.1.:** Xu Bing, *Arka Plan Hikayesi: Xia Dağı*, 2018, cam, ahşap kutu çerçevesi, çöp, 152x310x40 cm.



**Görsel 2.2.** Xu Bing, *Arka Plan Hikayesi: Xia Dağı*, 2018, Arkadan Görüntü.

Sergideki diğer sanatçıların yaklaşımları da benzer temellere dayanmaktadır. Chen Haiyan'ın *Rüya* serisi (2011), adından da anlaşılacağı gibi bilinçdışının resimsel düzleme aktarılmasıyla açığa çıkar. Freudyen bir bağlama oturttuğu bu seri, renk kullanımı açısından Matisse'i akla getirir. Çünkü renk romantik dönemden beri insan duygularını açığa çıkarmanın ve belli duyguları ifade etmenin en iyi aracıdır. Matisse'in sözleri bu açıdan önemlidir: 'doğal olarak orada olan mekanı ve şeyleri (güneş, gökyüzü vs.) sanki dünyadaki en basit şeylermiş gibi ifade ediyorum... Yalnızca duygularımı görselleştirmeyi arzuluyorum.' (Gowing, 1979, s. 121) Chen Haiyan'ın *Rüya* serisi de rüyalarının görselleşmiş bir hali ve duygularının bir tezahürü olarak ortaya çıkıyor.



**Görsel 3.1.** Chen Haiyan, *Rüya*, 2009, Kağıt üzerine mürekkep ve Çin boyası, 183x185 cm. Pekin/New York.

Sonuç olarak, *Mürekkepten: Çin Güncel Sanatından Yorumlamalar* sergisi geleneksel Çin Sanatı'yla Batı resim pratiklerinin harmanlanması neticesinde ortaya çıkan özgün yapıtları izleyiciyle buluşturuyor. Bu da, kaligrafi ve mürekkebin sağladığı sınırsız özgürlük sayesinde mümkün olabiliyor. Öte yandan sergideki sanatçıların doğayla kurdukları ilişki de yaklaşan İstanbul Bienali ve bienalin konusunu oluşturan; doğa, ekoloji ve sanat gibi kavramlar bakımından son derece manidardır. Bahsi geçen sanatçı-doğa ilişkisi, aynı zamanda modernizmin yeniden tesis edilmesi ve doğayı yeniden düşünme yoluyla sanatın günümüzdeki çıkmazlarını aşmanın mümkün olup olmayacağını aramak açısından kritiktir.

#### 4. KAYNAKÇA

- Bedin, F.** 1978. *Çin Sanatını Tanıyalım*. (Çev. Eren Soley) Ankara: İnkılap Kitapevi.
- Brady, E.** 2013. *The Sublime in Modern Philosophy: Aesthetics, Ethics and Nature*. New York: Cambridge University Press.
- Clunas, C.** 1997. *Art in China*. New York: Oxford University Press.
- Gedik, G.** 2018. *Çağdaş Çin Sanatının Önenemez Yükselişi*, İstanbul Genç Sanat Dergisi, Şubat.
- Gowing, L.** 1979. *Matisse*. London: Thames and Hudson.
- Lu, C.** 2010. *Çağdaş Dönüş: Tek Çağdaş Sevdası, Birçok Dünya, Çağdaş Sanat Nedir?* (Çev. Zeynep Baransel) İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Minglu, G.** 2011. *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*.
- Qiangong, L.** 2018. *Çin Sanatı*. (Çev. Özlem Karadağ) Ankara: Kaynak Yayınları.
- Rowland, B.** 1954. *Art in East and West*. Cambridge: Harvard University Press.
- Smith, K.** 2019. *Mürekkepten: Çin Güncel Sanatından Yorumlamalar*. (Çev. Kaya Genç) İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.
- Tregear, M.** 1997. *Chinese Art*. London: Thames and Hudson. London: The MIT Press.