



## LORETA POŠKAITĖ

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Lietuva  
Lithuanian Culture Research Institute, Lithuania

# ANTROPOCENINIS PEIZAŽAS ŠIUOLAIKINIAME KINŲ MENE

## Anthropocenic Landscape in Chinese Contemporary Art

### SUMMARY

The condition of the Anthropocene and its aesthetics has become one of the most important issues in global and Chinese art of the 21st century. It has allowed the rediscovery of landscape art as its preferred means of expression and medium to reveal the relationship between man and nature in the past, present and future. Landscape art, or more specifically the genre of landscape painting (*shanshuihua*), is one of the oldest traditions and it has had a special significance in Chinese culture. Its relevance in Chinese contemporary art is far greater and has more implications. The paper aims to explore the main genres of anthropocenic landscape in contemporary Chinese art and it looks into their relationship with traditional *shanshuihua*. The paper considers their similarities and differences, and reflects the global transformation of the concept of landscape itself. The paper analyses famous anthropocene landscapes by contemporary Chinese artists (Zhao Liang, Yao Lu, Hong Lei, Yang Yongliang, Xu Bing) that have been inspired by and 'flirt' with traditional *shanshuihua* (or imitate and re-conceptualise it).

### SANTRAUKA

XXI amžiaus globaliam ir Kinijos menui reikšmingi antropoceno būsenos apmąstymai ir estetinė vaizduotė paskatino vėl atsigręžti į peizažo meną, kuris geriausiai perteikia žmogaus ir gamtos (aplinkos) santykius: atskleidžia jų idealus, realybę, problemas bei futuristines vizijas. Vis dėlto Kinijoje peizažinė tapyba (*shanshuihua*) turi žymiai gilesnes šaknis ir reikšmę, todėl jos pasitelkimas šiuolaikiniame kinų mene įgyja gero-kai platesnę kultūrinę, filosofinę ir net politinę prasmę nei Vakarų mene. Šio straipsnio tikslas – aptarti svarbiausius šiuolaikinio kinų antropoceninio peizažo meno žanrus ir parodyti jų santykį su klasikiniu *shanshuihua*, kartu siekiant išsiaiškinti, ar – ir kaip – juose atsispindi globalūs pačios peizažo sampratos pokyčiai ir svarbiausios Kinijos ekologijos problemos bei iššūkiai. Analizuojami ir lyginami žymiausi antropoceniniai šiuolaikinių kinų menininkų (Zhao Liang, Yao Lu, Hong Lei, Yango Yongliang, Xu Bing) peizažai, kuriuos kurdami autoriai sėmėsi įkvėpimo iš *shanshuihua*. Atkreipiamas dėmesys į tai, kaip transformuojami ir reinterpretuojami svarbiausi jų struktūriniai, vizualiniai ir prasminiai elementai.

RAKTAŽODŽIAI: peizažas, *shanshuihua*, antropocenas, postpeizažas, urbanizacija, grožis, bjaurumas.  
KEY WORDS: landscape, *shanshuihua*, anthropocene, post-landscape, urbanization, beauty, ugliness.

Peizažas (*shanshui* 山水 – „kalnai ir vandenys“) imperinėje Kinijoje nuo X–XI a. yra ne tik aukščiausiai vertinamas tapybos žanras (*shanshuihua* 山水画), bet ir viena svarbiausių kultūrinių, etinių-estetinių metaforų bei nacionalinių vertybių, kuri dažnai pasitelkiama įvairių krizių laikotarpiams, siekiant sutelkti ar sustiprinti tautą tiek politiškai, tiek kultūriškai. Tai padeda paaiškinti, kodėl peizažo estetika ir vizualika yra plačiai naudojama dabartinėje oficialiojoje politikoje, propaguojant Kinijos svajonės (*Zhongguo men*), arba Kinijos tautos „atsinaujinimo“, projektą. Ji svarbi kaip viena iš esminių metaforų, formuojant vieno iš jo dalių – gražios Kinijos viziją, kaip atsaką į dabartinę ekologinę krizę ir antropoceno epochos reflektavimą<sup>1</sup>. Ji yra taikoma bei perinterpretuojama taip pat ir šiuolaikiniame kinų mene. Tačiau oficialioje propagandoje vyrauja tradicinę kinų peizažinę tapybą primenantys idiliškos, gražios ir klestinčios gamtos vaizdai, o menininkų darbuose dažniausiai vaizduojama žmogaus veiklos subjaukota, suniokota gamta bei aplinka. Antai ruošiantis 2008 m. Pekino olimpiadai, jo gatvės mirgėte mirgėjo nuo gražių plakatų su žaliuojančio ir klestinčio Pekino vaizdais, buvo kviečiama jį gražinti, bet kartu prieš pat olimpiadą vienas žymiausių kinų fotografijos bei filmų kūrėjų Zhao Liang surengė parodą, kurioje buvo rodomas bjaurusis apšnerkšto ir ekologiškai niokojamo Pekino veidas. Panašiai 2015 m. Šanchajaus ir kitų miestų gatvės pavasariui buvo išpuoštos moderniais neotradiciniais (idiliškais) žymaus XX a. karikatūristo ir tapytojo Feng Zikai (1898–1975) tapytais peizažais,

kuriuose išaukštinamas Kinijos gamtos grožis ir perteikiamas tradicinis žmogaus bei gamtos vienybės (*tian ren he yi*) idealas. Mat šis idealas itin akcentuojamas oficialiame „ekologinės civilizacijos“ diskurse, puoselėjančiame minėtos Kinijos svajonės ir gražios Kinijos viziją. Tačiau 2014–2015 m. Šanchajuje vykusioje dešimtojoje meno bienalėje, taip pat 2015 m. Šanchajuje surengtoje personalinėje žymaus kinų menininko iševio Cai Guoqiang parodoje buvo daugiausia rodomi antropoceniniai postindustrinės Kinijos peizažai. Vertėtų paminėti ir tais pačiais 2015 m. Šanchajaus Hymalaya muziejaus 56-ojoje Venecijos bienalėje pristatytą parodą *Humanistinė gamta ir visuomenė (shanshui)* – *žvilgsnis į ateitį*, kurioje 13 kinų menininkų darbų reprezentavo kinų peizažo (*shanshui*) praeitį, dabartį bei ateitį (Hirsch, Lee 2015).

Šios parodos ir kiti XXI a. kinų menininkų darbai atskleidžia bent du svarbius faktus apie šiuolaikinį kinų peizažo meną. Pirma, jie aiškiai parodo, kad šis menas išsiplėtojo iš vieno žanro (klasikinės tapybos) į daugiažanriškumą (fotografiją, vaizdo meną, dokumentiką, instaliacijas)<sup>2</sup>. Tiesa, dar iki XXI a. pradžios peizažinė kinų tapyba patyrė daugybę iššūkių bei Vakarų tapybos įtakų (ekspresionizmo, kubizmo, abstrakcionizmo, realizmo, konceptualizmo ir t. t.) ir išgyveno bent kelis raidos periodus<sup>3</sup>. Antra, jie rodo, kad šiandien kinų peizažo menas (vėl) tampa itin aktualia tema ir meninės išraiškos forma, viena vertus, atliepiančia nacionalistinį kinų diskursą (persmelkusių ir Kinijos svajonės retoriką), kita vertus, derančia su globaliomis šiuolaikinio meno tendencijomis: peizažo meno „re-

abilitavimu“ ir transformavimu ekomene (Cheetham 2018; Parsons Zhang 2018). Negana to, Kinijoje peizažas išgyvena naują periodą, kurį kai kurie tyrinėtojai vadina „postpeizažu“, postmodernios eros postpeizažu (*post-shanshui*) ar net „peizažu be gamtos“ (Tan 2016). Mat jis susijęs su „giliai fragmentuotos ir antropizuotos tikrovės idėja“: vaizduoja aplinkos krizę, destrukciją bei chaosą, permelktą antropoceno nuotaikos ir vaizduotės (Macri 2017: 32–33). XX a. pabaigoje išryškėjusios beprecedentės ir nevaldomos Kinijos urbanizacijos pasekmės gamtai bei ekologijai paskatino kinų menininkus iš esmės permąstyti tradicinės peizažinės tapybos vaidmenį ir ieškoti naujų jo išraiškos galimybių bei ikonografinių priemonių, geriau atliepiančių šiandienines problemas. Vis dėlto dauguma šiuolaikinių kinų menininkų nevisiškai atsiriboja nuo tradicinės kinų peizažinės tapybos (*shanshuihua*), veikiau „flirtuoja“ su ja, įvairiai apžaidžia, perinterpretuoja ją, siekdami įvairių tikslų. Todėl toliau šiame straipsnyje bus aptariami svarbiausi šiuolaikinio kinų antropoceninio peizažo pavyzdžiai ir meno žanrai, parodomas jų santykis su klasiškiniu *shanshuihua*, kartu siekiant išsiaiškinti, ar – ir kaip – juose atsispindi globalūs pačios peizažo sampratos bei estetinio gamtos patyrimo pokyčiai.

Šiuolaikiniais kinų menininkams itin rūpi aktualiausias Kinijos antropoceno ir aplinkos krizės problemos bei jų priežastys: staigi ir nevaldoma urbanizacija, aplinkos – oro, žemės ir vandens – tarša, gėlo vandens trūkumas. Šios problemos jų darbuose dažnai vaizduojamos labai dokumentiškai, pasitelkiant

dabar Kinijoje turbūt populiariausią fotografiją ir jai artimus vaizdo instaliacijų, dokumentinio bei meninio filmo žanrus. Kinų „ekologinis kinas“ (*ecocinema*) bene plačiausiai ir paveikiausiai atskleidžia aplinkos krizės problemas, nes, kaip teigia jo tyrinėtojai, Naujasis kinų kinas ir Naujoji kinų dokumentika, atsiradę XX a. 9-ajame dešimtmetyje, iškart susitelkė į ekologinį požiūrį ir aplinkosaugą, kartu tapo vienu iš Kinijos modernybės permąstymo bei kritikos (ekokritikos) būdų (Lu, Mi 2009<sup>4</sup>). Todėl šis kinas yra bene daugiausia ištirtinėtąs, ypač plačiai analizuoti tokie jo kūrėjai kaip Jia Zhangke, Wang Jiuliang ir Zhao Liang. Be to, nepriklausomi dokumentiniai filmai, kaip teigia Jessica Yeung, Kinijoje atlieka ir joje neegzistuojančios (ar užspaustos) objektyvios, kruopščios žurnalistikos funkcijas (Yeung 2019: 39).

Vienas garsiausių XXI a. II dešimtmečio filmų – **Zhao Liang** *Begemotas* (*Beixi moshuo* 悲兮魔獸, 2015) – buvo uždraustas Kinijoje, bet sulaukė didelės tarptautinės sėkmės ir susidomėjimo. Keli jo fragmentai vaizdo instaliacijų pavidalu buvo eksponuojami ne vienoje parodoje, jie tapo kinų ekomeno vizitine kortele. Nebyliai, vizualiai ir emociškai itin jaudinančiai plėtojamos pagrindinės filmo temos (vaizduojami angliakasybos suniokoti Vidinės Mongolijos kalnai, vienos jos šeimos gyvenimas, purvinių kalnakasių portretai, jų kova už gyvybę ir blizgantis Naujasis Ordos miestas) priartina šį filmą prie „lėtojo kino“ (Pecic 2020), „eseistinio kino“ (vad. „vaizdinių rašymo“ *yingxiang xiezu* 影像写作) stiliaus ir meninio filmo žanro (Fried 2021). Filmo metaforos ir pasakojimas buvo

įkvėpti Dantės *Dieviškosios komedijos* pragaro, skaistyklės bei rojaus įvaizdžiu, taip pat *Biblijos* pasakojimo apie tai, kaip penktąją dieną Dievas sukūrė gigantišką požemio gyventoją begemotą – patį didžiausią monstrą, ryjantį kalnus ir žemes. Filmo pradžioje regimi panoraminiai kalnakasybos nualintų, žaizdotų, žemės gyslas išvertusių nykių, pilkų karjerų vaizdai labai primena klasikinio *shanshuihua* kalnų virtinių kompozicijas ir jam būdingą „atmosferinę“ perspektyvą. Tik vietoj gyvybingos žalumos bei vandens čiurlenimo, kurį beveik galima girdėti tuose klasikiniuose kinų peizažuose, čia matome žmonių (jie, kaip teigia užkadrinis pasakotojas filmo pabaigoje, ir yra tie begemotai) veiklos išprievartautą žemę, kartkarčiais besispjau-dančią ir atsidūstančią iš savo gelmių (kalnakasių sprogdinimai ir nuo jų kylantys toksiški dūmai). Zhao vadina ją „mirtinos tylos žeme“, kurioje viskas sunaikinta, nebelikę jokio žolės lopinėlio, ausis pasiekia tik kalnakasių mašinių burzgimas, girdima, kaip jų vairuotojai sunkiai koso ir kvėpuoja, nes dauguma jų serga pneumokonioze – bene populiariausia „juodų plaučių“ liga, daugelį jų pasmerkusia mirčiai. Taip autorius parodo, kad, pasak Marijn Nieuwenhuis, „aplinkos degradavimas paveikia ne vien viršuje esantį orą, bet ir gyvenimą po žeme“ (Nieuwenhuis 2022: 22), čia lyginamą su Dantės pragaru.

Antropocenas įtaigiai perteikiamas šiame filme, pirmiausia pasitelkiant „požemio“ (arba „pragaro“ – nematomo, vidaus, purvo, kurį čia reprezentuoja dulškėti kalnakasių veidai ir užteršti plaučiai) ir antžeminio pasaulio (arba

„rojaus“ – matomo, išorės, švaros, kurią čia reprezentuoja blizgantis, bet tuščias Naujasis Ordos miestas, vienas turtin-giausių Kinijos miestų vaiduoklių) kontrastą, kurį savo straipsnyje aptarė Marijn Nieuwenhuis (Nieuwenhuis 2022). Tačiau jis atkreipė dėmesį ir į tai, kad šiame filme perkeičiamas pats kalnakasio bei kalnakasybos įvaizdis. Mat kalnakasyba buvo viena svarbiausių maoistinės Kinijos socialistinės ekonomikos sričių, kuria šalis didžiavosi. Ši sritis buvo neatsiejama nuo miestų dangorai-žių statybos, todėl išitvirtino jos oficia-lioje propagandoje, o kalnakasio figūra užėmė centrinę vietą socrealistiniame kinų peizaže. *Begemote* šie kalnakasiai iš raumeningų, optimistiškų vyrų, įkūni-jančių šviesų Kinijos rytojų ir pasididžia-vimą (socialistinio vyriškumo simbolių), virto savotiška antropoceno alegorija – pasiligojusios, dūstančios, mirštančios žemės atvaizdu, tikrai neprimenančiu viltingos ateities; kadaise visų pastebėti, dabar jie tapo nematomi. Ne mažiau svarbi ir Vidinės Mongolijos įvaizdžio transformacija, į kurią dėmesį atkreipė Jessica Yeung. Ilgą laiką (iš dalies ir dabar) ši šalis Kinijoje vaizduojama kaip natūralios, „tyros“, laukinės gamtos, dar neprarasto harmoningo žmogaus ir gamtos sambūvio pavyzdys (taip yra idealizuojamos ir kitų etninių mažumų apgyvendintos Kinijos vietovės). O šiame filme netikėtai ir šokiruojamai atveriamą visiškai kita pusė – parodoma, kaip ji niokojama (Yeung 2019). Šis pokytis perteikiamas, pasitelkiant vaizdinį kontrastą: viename kadre apačioje rodomos žaliuojančios pievos, o kitame viršutiniame plane regimi nuogi nualinti kalnai (ši

scena buvo panaudota ir kuriant reklaminius filmo plakatus). Nors bendra jos kompozicija primena klasikinio *shanshuihua* kompoziciją, vis dėlto aštrus dviejų planų, jų spalvų ir vaizdų kontrastas sugriauna bet kokį pastarajai būdingą vientisumą, harmonijos bei ramybės pojūtį.

*Shanshuihua* estetiką taip pat primena ir peizažo platybėse regimos mažos žmonių figūros, atrodančios kaip gamtos dalis: filmo pradžioje matomas veidrodių nešantis arba gulintis nuogas vyras, vėliau – iš savo namų priverstinai iškraustoma mongolų šeima. Tačiau jų transliuojama žinutė, arba idėja, visiškai skiriasi nuo žmonių vaizdavimo *shanshuihua*: vyro ant nugaros nešamas veidrodis čia reiškia ir našta, ir dabartinio pasaulio atspindį, ir mirtį (pats Zhao siejo jį su laidotuvėmis), o tvarkingai vorele per pievą einanti iškraustoma vietinių mongolų šeima nešasi tik kelis būtiniausius daiktus, tarp kurių yra ir televizorius – „modernaus vartotojiškumo simbolis“ (Yeung 2019: 51). Šis vaizdas gali būti siejamas su žodžiu „perkraustymas“ (*qian* 遷) – jį būtų galima vadinti vienu iš antropoceniškos Kinijos (ir ne tik) būties raktažodžių, arba ženklų, šalia kitų dviejų: „griovimo“ (*chai* 拆) ir „užtvindymo“ (*yan* 淹), vyraujančių kinų eko-kine, ypač filmuose apie dabartinę Kinijos „vandens patologiją“ (Mi 2009: 24). Jie implikuoja benamystės temą bei ironiją dėl to, kad šioje žmogaus epochoje žmogui lieka vis mažiau vietos.

Antropoceniškų griovimo ir perkraustymo ženklų bei įvaizdžių galima išvelgti ir ankstesniuose **Zhao Liang** 赵亮 darbuose: fotografijų serijose *Pekino žaluma* (2004–2007) ir *Vanduo* (2004–2008), kurio-

se užfiksuota aplinkos tarša Pekino mieste bei jo priemiesčiuose. *Pekino žalumoje* vaizduojami žaliais tinklais apdengti nugriautų namų griuvėsiai, žvyro ir piktžolių kalnai, iš pirmo žvilgsnio primenantys tradicinei Šiaurinei peizažinei tapybai būdingą „melsvai žalio peizažo“ (*qinglü shanshui*) stilių. Sukurti šias postmodernistines fotografijas menininką labiausiai įkvėpė priemiesčių statybviečių vaizdų apgaulingumas (iš tolo jie atrodo kaip gražūs peizažai) bei efemeriškumas, tiksliau, derinamas natūralumas ir dirbtinumas, kuriant keistas ir gražias vizualines formas bei raštus: vaizduojant apdulkęsias žolę, žvyrą dengiančius tinklus, kranus. Šie Zhao darbai kritikuojami už tai, kad estetizavo taršą ir apskritai Kinijos aplinkos degradavimo problemą, taip neva skatindami žiūrovą abejingai ar ciniškai nuo jos atsiriboti. Tačiau kiti tyrėjai laiko jo ironiją savotiška šoko ir provokacijos strategija, turinčia sukelti pasipiktinimą dėl to, kad Kinijos (pirmiausia Pekino) valdžia veidmainiškai elgiasi ir nenori realiai gražinti šio miesto, kaip kad buvo rašoma ir piešiama priešolimpiniuose propagadiniuose plakatuose (Magagnoli 2016: 369–370).

Zhao Liang nėra vienintelis menininkas, įkvėpimo sėmėsis iš „melsvai žalių“ klasikinių tapybos peizažų. Jų įvaizdžiu dar gausiau ir kūrybiškiau naudojosi kitas tarptautiniu mastu pripažintas kinų fotografijos kūrėjas **Yao Lu** 姚璐, 2006 m. pradėjęs kurti bene žymiausią savo darbų seriją *Naujieji peizažai*. Šis menininkas viename savo interviu prisipažino, kad atkreipė dėmesį į Kinijos urbanizacijos pasekmes ir šiukšlių kalnus dar 2004

metais, o žaliais tinklais uždengtų šių kalnų vaizdas jam iš karto pradėjo asocijuotis su tais melsvai žaliais peizažais, nors pats Lu net nesitikėjo, kad jo darbai tiesiogiai su jais susisies (Yang 2016). Kitaip tariant, taps antropoceninėmis jų interpretacijomis. Yao darbuose, kuriuose pasitelkiama fotografijos koliažo technika, galima įžvelgti visus svarbiausius klasikinio *shanshuihua* elementus: kalnus dengiančius debesis ir rūką, medžius bei upes, mažytes žmonių figūras, pagodas, laivelius. Tačiau iš tikrųjų tai yra tų idiliškų peizažų kuriama optinė iliuzija, sarkastiškai atskleidžianti kontrastą tarp ankstesnės ir dabartinės Kinijos gamtos, nualintos nevaldomos urbanizacijos. Mat įsižiūrėjus paaiškėja, kad tai yra „bukoliški šiukšlių kalnai“, apdengti žaliais, mėlynais ar rudais plastikiniais tinklais, pajvairinti (pagražinti) urbanistinės aplinkos elementais: statyviečių vaizdais bei aplink jas iškabinėtais propagandiniais plakatais. Tie debesis, kurie iš tolo atrodo žavingi, – tai dūmai, kylantys ne iš kaimo trobelių, o iš besikūrenančių krosnių, gamyklų, deginamų šiukšlių krūvų ar pralekiančių traukinių; tie žmonės – tai ne klasikiniuose *shanshuihua* vaizduojami atsiskyrėliai intelektualai ar menininkai, o uniformuoti darbininkai. Žali tinklai išties yra tapę vienu išskirtiniausių bei populiariausių postindustriinio ir antropoceninio šiandieninės Kinijos urbanistinio peizažo elementų, tad neuostabu, kad jais buvo bandoma paslėpti niokojamos aplinkos ženklus prieš Pekino olimpiadą, – tuomet Yao Lu ir sukūrė didesnę dalį savo *Naujųjų peizažų* (kažkieno pavadintų *Šiukšlių peizažais*)<sup>5</sup>.

Yao Lu ir Zhao Liang kūrinius sieja jiems būdingas apgaulingas grožis, arba

grožio iliuzija, kuri išnyksta, iš arčiau įsižiūrėjus į šiuos darbus. Pats Lu prisipažino, kad jis skolinosi klasikinio peizažo formas ir stilistiką pirmiausia tam, kad jo kuriami vaizdai atrodytų kuo gražesni, o „kuo gražiau jie atrodė, tuo ryškiau atsiskleidė bjauri tikrovė. Bjaurumas yra kita grožio pusė“. Jų kontrastas kaip tik ir padėjo geriausiai perteikti Yao kūrybinį sumanymą (Yang 2016: 7). Tačiau šio autoriaus darbuose labiau nei Zhao kūriniuose laikomasi esminių klasikinės kinų peizažinės tapybos estetinių kanojų, kurie, pasak Chang Tan, apima ne paveikslo turinį (nes jis yra tipizuotas), o formą bei pagrindinius struktūrinius simbolinius elementus: kalnus, jų žalumą (perteikiamą spalvomis ar tušo spalvų niuansais), rūką ar debesis, žmones, paviljonus (Tan 2016: 230). Didžiojoje dalyje šios serijos darbų nepateikiama nuorodų į konkrečius klasikinius tapybos kūrinius, išskyrus vieną – *Gyvenimas Fuchun kalnuose* (2008), kuris tiek savo pavadinimu, tiek kompozicija neabejotinai primena žymaus Yuan dinastijos meistro Huang Gongwang (1269–1354) paveikslą *Priebėga Fuchun kalnuose*, įtrauktą į kinų tapybos aukso fondą, – šis paveikslas buvo itin dažnai kopijuojamas bei imituojamas. O šiuolaikinės kinų conceptualiosios fotografijos meno atstovas **Hong Lei** 洪磊 (g. 1960 m.) sukūrė kito žymaus Yuan dinastijos tapytojo Zhao Mengfu 趙孟頫 (1254–1322) industrinę ikoniško paveikslo *Rudens spalvos Que ir Hua kalnuose* versiją. Jis tiesiog nufotografavo vieną akmens anglių kasyklą Xuzhou mieste, esančią netoli tų Que bei Hua kalnų, ir pavadino *Zhao Mengfu rudens spalvos Que ir Hua kalnuose* (2003), nes jo fotografija savo formomis ir kom-

pozicija išties primena Zhao Mengfu paveikslą. Tik vietoj kaimiškos idilės jame matyti statybinių bei gamyklinių šiukšlių peizažas, tolumoje iš gamyklos kamino rūkstantys dūmai, nuspalvinę daugelio Kinijos vietovių ir miestų dangų. Tačiau Hong Lei savo fotografijoje dangų gerokai pagražino – „išvalė“, kad jis atrodytų tyras ir permatomas. Tokia pasirinkta strategija suteikia vaizdui tam tikro ironiško, kuris būdingas ir aptartiems Zhao Liang darbams.

Vis dėlto **Yang Yongliang** 杨泳 gali ma laikyti vienu garsiausių ir inovatyviausių urbanistinių klasikinių peizažų kūrėjų. Šis menininkas nuo 2018 m. gyvena tarp Šanchajaus ir Niujorko. 2006 m. jis pradėjo kurti fotografinių monochrominių koliažų serijas *Fantominiai peizažai* ir *Dirbtinė stebuklų šalis*, kurias įkvėpė nesibaigiantys Kinijos miestų griovimai bei perstatymai ir bauginančios šalies ateities nuojauta. O labiausiai kūrėją įkvėpė jo paties gyvenimiška patirtis – vaikystė, praleista nedideliame kaimelyje prie Šanchajaus, galėjusiame didžiutis gausybe tradicinių pastatų, kanalų ir tiltelių. Prasidėjęs pomaostinei urbanizacijai, šis kaimelis buvo visiškai sugriautas ir paverstas nykiu priemiesčiu, pripildytu eilinių daugiaaukščių namų. Kitas menininko įkvėpimo šaltinis – tradiciniai (ypač Song dinastijos laikotarpiu) tapybos peizažai, kuriuos jis studijavo meno akademijoje – pasak paties kūrėjo, tradicinė tapyba yra įaugusi į jo kraują, tapusi jo prigimties dalimi (Peacock 2024). Kai kuriuose Yang darbuose galima atpažinti sąsajas su konkrečių tapybos klasikų paveikslais (pvz., su Wang Wei peizažu jo *Sniego miesto* cikle

(2009), kitur kūrėjas netgi aiškiai nurodo savo imituojamą (sekamą) šaltinį (pvz., *Fantominį peizažą* Ni Zan stiliumi, 2006), dar kitur jis tiesiog naudoja tipines klasikines išskaidytos ir atmosferinės perspektyvos peizažų kompozicijas. Tačiau menininko kalnų formos yra sukurtos iš daugybės dangoraižių nuotraukų koliažo, kuris iš tolo atrodo labai panašus į tradiciniuose peizažuose vaizduojamus kalnus ir jų paviršiaus tekstūrą perteikiančius potėpius, arba „raukšles“ (*cun*). Susidaro įspūdis, kad ant tų kalnų stūkso medžiai (juos Yang fotokoliažuose atstoja daugybė styrančių elektros stulpų), regisi debesys, vandens kriokliai ir upės (jų pakrantės čia arba rausiamos buldozerių, arba tankiai „apstatytos“ daugiaaukščiais). Taigi Yang pavertė tradicines teptuko „raukšles“ architektūrinių formų (gyvenamųjų daugiaaukščių) vaizdais – jų koliažas laikytinas charakteringiausių jo kūrybos bruožu vaizduojant kalnus, išlikusiu ir vėlesniuose darbų cikluose (pvz., 2011 m. serijoje *Persiko žiedų kolonija*).

Vieni kinų meno tyrinėtojai interpretuoja šio menininko kūrybą kaip „kruopštų vizualinį žaidimą, [...] bylojantį apie tradicijos ir modernumo, fikcijos ir tikrovės ryšį“ (Hung, 2014: 348), kiti išvelgia joje antropoceno apmąstymą, „subtiliai keliant sudėtingą klausimą, ar miesto gyvenimas gali būti bjaurus, pavojingas esamai pasaulio tvarkai ir kartu pasižymėti savitu vidiniu grožiu bei patrauklumu“ (Tan 2016: 230), tretį išvelgia Yang darbuose melancholiją ir laviravimą tarp „didingo grožio ir distopinio siaubo“ (Guest 2021). Šis distopiškumas labiausiai jaučiamas pastarųjų metų fotografi-

jose, kuriose menininkas pradėjo naudoti naują virtualios tikrovės ir 3D vaizdo animacijos techniką, taip pat įvedė spalvas (pvz., vaizduojama žalia pušis monochrominio peizažo fone). Jose „kalnų kaip pastatų blokų“ vaizdus kai kur pakeitė itin tikroviškų kalnų ir uolų fotografijų, darytų ne tik Kinijoje, koliažai (ypač pirmajame paveikslo plane), kartais visiškai atkartojantys klasikinius peizažus (pvz., *Ankstyvas pavasaris* (2021) – tiesiog skaitmeninė 3D formato garsiojo Guo Xi paveikslo *Ankstyvas pavasaris* kopija). Tačiau nuo 2021 m. kuriuose naujo stiliaus antropoceniuiose peizažuose (juose vaizduojami negyvi ar išvirtę medžiai, pliki kalnai, upių pakrantes vagojantys ekskavatoriai) išryškina kažkokio vieno gyvūno (tigro, erelio, skaliko, beždžionės, arklio) figūrą, kuri atrodo nerandanti vietos toje nykioje aplinkoje. Šias figūras, dažniausiai neįtikinamai ir nepatogiai sėdinčias ar stovinčias ant olos, tarytum pakeitusias tradiciniuose *shanshuihua* vaizduojamus ant uolų sėdinčius susimąščiusius atsiskyrėlius, galima suprasti ir kaip įspėjimą, kad sparčiai nyksta gyvūnų rūšys, – tai itin aktualu Kinijai. Be to, viename iš šio stiliaus darbų *Zuikis* (2023) matome iš pirmo žvilgsnio lyg ir idilišką gamtos vaizdą: trys balti zuikiai tupi apžėlusioje upės pakrantėje, bet gerokai priartinus šį vaizdą, galima pastebėti tarp jos uolų paslėptą karinę mašiną, tanką, patranką, kilnojimąją ryšių įrangą.

Panašiu, o gal net didesniu distopiškumu dvelkia darbai iš serijos *Persiko žiedų kolonija* (2011), kuriuose atsiranda pavienių žmonių figūros, primenančios klasikiniuose peizažuose vaizduojamus

atsiskyrėlius ar intelektualus. Tačiau Yang paveiksluose tie žmonės veikia atrodo kaip „vieninteliai išgyvenusieji aplinkos katastrofą“ (Guest 2021), nes aplink juos tvyro negyva žemė, telkšo purvinas vanduo, styro pastatų griuvėsiai ir teka kanalizacijos upeliai, palei kuriuos ganosi kiaulės. Pavyzdžiui, viename iš šios serijos darbų *Pyktis* matome neapbrėpiamą ramų upės paviršių, toluoje styrančius kalnus ir valtelėje tradicinio atsiskyrėlio poza sėdintį žveją, vilkintį tradiciniais drabužiais. Šis vaizdas tiek savo ramybe, tiek forma ir perspektyva man primena vieną iš Shen Zhou peizažų ir daugybę panašių tipinių *shanshuihua* kompozicijų su tipinėmis žvejų figūromis. Tačiau ramiame jo paviršiuje matyti daugybė tyliai plūduriuojančių vandens bombų – atrodo, lyg tvyrotų kažkokia apokalipsės nuojauta. Kito tos pačios serijos peizažo *Žavėjimasis kriekliu* (2011) pavadinimas ir kompozicija beveik atkartoja intelektualų laisvalaikį vaizduojančius Ming dinastijos laikų paveikslus, tik čia tas krioklys – iš daugybės prakiurusių apgriuvusios gamyklos vamzdžių plūstantis užnuodytas vanduo, sutekantis į purviną upelį, aplink kurį ir stoviniuoja baltai aprengtų intelektualų figūros. Toks pavadinimo ir turinio neatitikimas dvelkia ironija, būdinga ir anksčiau aptartų autorių darbams.

Tad daugelio šiuolaikinių kinų menininkų antropoceniuiose peizažuose pasitelkiamas kontrasto (ar tradicinės kinų *yin–yang* dialektikos?) principas, kuris buvo įkūnytas ir tradiciniame *shanshuihua* (kaip kalnai ir vandenys, vertikalus ir horizontalumas, tvirtumas ir minkštumas). Tik dabartiniame mene tos



priešybės dažniausiai virsta grožio ir bjaurumo, arba tikrovės ir apgaulės, dialektika. Ją originaliai perteikė vienas žymiausių bei inovatyviausių kinų instaliacijos bei konceptualaus meno kūrėjų **Xu Bing** savo darbų cikle *Antraplanis pasakojimas* (*Biehou de gushi*, 背後的故事, kuriamas nuo 2004 m.). Beje, ir kiti garsiausi šio menininko kūriniai atskleidžia visai ne tai, kas atrodo iš pirmo žvilgsnio (pvz., *Dangaus knyga* (*Tianshu*) yra parašyta paties Xu Bing sukurtais hieroglifais, kurie iš pirmo žvilgsnio atrodo kaip įprastiniai kiniški hieroglifai). Tokią optinę apgaulę jis pasitelkia ir *Anapusiniuose pasakojimuose* – juose kūrybiškai imituoja arba perkuria klasikinius peizažus, naudodamas peršviečiamą paviršių, kuriame regimas šviesos ir šešėlių žaismas. Xu peizažai yra ne nutapyti (nors tokie atrodo iš priekio), o sukomponuoti iš įvairių atliekų: sudžiūvusių lapų ir šakų, suplėšyto popieriaus, panaudotų plastikinių maišelių ir pakavimo plėvelės, kanapių virvių pluoštų. Jie yra sudėliojami pagal klasikinių peizažų siužetus trimatėje erdvėje (permatomoje dėžėje) ir apšviečiami iš nugaros, kad iš priekio atrodytų kaip nutapyti peizažai su įvairiomis išplauto ar lieto tušo dėmėmis bei tekstūriniais teptuko potėpiais (*cun*).

Xu Bing vadina juos šiuolaikiniais peizažais, arba „šviesos tapiniais“ (Wang 2014), atspindinčiais dabartinę situaciją ir įspėjančiais apie pragaištingą vartotojiškos visuomenės įtaką gamtai bei ekologiškai pusiausvyrai. O kaip įspėjimas apie tai greta šių šiuolaikinių peizažų versijų parodose pakabinamas ir originalus jų „pirmavaizdis“ – klasikinis *shanshuihua* iš to muziejaus, kuriame jis eksponuojamas, kolekcijos (pvz., daugelio kopijuojamo Yuan dinastijos meistro Huang Gongwang darbas *Priebėga Fuchun kalnuose* arba žymaus XVI–XVII a. peizažisto Wang Shimin, kuris pats mėgo kopijuoti bei imituoti ankstesnius peizažo meistrus – tarp jų ir Huang Gongwang, – kūrinys). Akivaizdu, kad šiais darbais Xu Bing siekia ne tik mesti iššūkį pačiam meno ir gyvenimo suvokimui, t. y. parodyti „tobulybės iliuziją kaip meistrišką bjaurios tikrovės manipuliaciją“ (Gaskell 2012: 12–13), leisdamas žiūrovui ir net kviesdamas jį apžiūrėti paveikslą iš nugaros, bet ir stengiasi atkreipti dėmesį į tai, kad Vakarų kultūroje dažnai negerbiamos tradicijos, atmetama praeitis (viskas, kas vertinga, „išmetama į šiukšlyną“). Menininkas taip pat kviečia susimąstyti, kokioje aplinkoje bei peizaže mes gyvensime ateityje ir ką po savęs paliksime.

## IŠVADOS

Šiame straipsnyje buvo aptarti tikrai ne visi šiuolaikinių Kinijos menininkų kuriami antropoceniniai peizažai – apsiribota tik tais, kurie akivaizdžiausiai susiję su tradicine kinų peizažine tapyba. Jų analizė leidžia daryti išvadą, kad viena svarbiausių ir labiausiai kinų meni-

ninkus jaudinančių dabartinės Kinijos problemų yra urbanizacija ir visos ekologinės jos pasekmės. Tradicinėje *shanshuihua* vyravusio „kultūringo peizažo“ (*cultivated landscape*) vietą užėmė „gamykliniai peizažai“, heterotopiniai peizažai, arba „heterozažai“ (*Heteroscapes* – juos

kuria straipsnyje neaptartas kinų menininkas Wang Bo). Tokie peizažai, bylojantys apie universalų erdvės permąstymą humanistikoje, yra būdingi globaliam ekomeniui, demonstruojančiam taip pat universalų pačios gamtos sampratos pokytį: ji šiandien apima ne vien žemę, dangų, kalnus bei vandenį, tačiau ir miestų aplinką. Šis heterotopiškumas pastebimas ne tik kinų kine, bet ir meninėje fotografijoje, kurią galima laikyti vyraujančiu šiuolaikinio antropoceninio peizažo žanru. Tačiau kuriant naujus peizažus pasitelkiamas būtent tradicinis *shanshuihua*. Tai yra būdas – sakyčiau, gana tradicinis – permąstyti praeitį (neva idiliškus žmonių santykius su gamta), priešinti ją dabarčiai, kviečiant susimąstyti apie bauginamai neaiškia ir niūrią žmonijos ateitį, tiksliau, vis didėjantį žmonijos išvietinimą.

O ji puikiai perteikia svarbiausius straipsnyje aptarti žodžiai „griovimas“ (*chai* 拆) ir „perkraustymas“ (*qian* 遷), kuriais šiandien yra paženklintas daugelio kinų gyvenimas, atsispindintis ir aptartuose meno kūriniuose. Tad šiuos žodžius vadinčiau savitais kiniškais antropoceno būsenos ir estetikos raktažo-

džiais, nors jų reikšmė tikrai neapsiriboją vien Kinija. Kita vertus, galima teigti, jog ir pačią tradicinę peizažinę tapybą (*shanshuihua*) kinų menininkai traktuoja kaip savotišką antropoceno alegoriją, papildančią universalių jo alegorijų (tokių kaip sala, jūra, griuvėsiai, grybai, aštuonkojai ir kiti monstriški hibridiniai gyviai) sąrašą ir savotiškai sujungiančią kai kurias iš jų. Pasak DeLoughrey, būtent alegorija tampa ypač aktuali istorinių krizių momentais, nes ji ne tik pateikia kosmoso modelį ir įvietina jį konkrečioje erdvėje, bet ir itin veiksmingai sujungia praeitį su dabartimi bei ateitimi, kartu atskleidama įtrūkį tarp idiliškos praeities ir distopinės ateities (DeLoughrey 2019: 36). Tačiau prie šių alegorijų vertėtų priskirti ir šiuolaikinių kinų menininkų darbuose vaizduojamus žmones, tiksliau, naujus jų tipus. Kaip minėta, juose vietoj atsiskyrėlių intelektualų ir *dao* ieškotojų iš klasikinių peizažų dažniausiai vaizduojami migrantai, turintys ieškoti naujų namų dėl užtvindytų ar priverstinai nugriautų ankstesnių savo namų. Tad jie bene geriausiai perteikia žmogaus bevietiškumą ir benamiškumą jo paties suniokotoje gamtoje.

## Literatūra

- Cahill James. 1982. *The Compelling Image. Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*. Cambridge: Belknap Press.
- Cheetham Mark A. 2018. *Landscape into Eco Art. Articulations of Nature Since the '60s*. The Pennsylvania State University Press.
- DeLoughrey Elizabeth M. 2019. *Allegories of the Anthropocene*. Durham and London: Duke University Press.
- Fried Daniel. 2021. Zhao Liang's Behemoth: Eco-art's Ironic Paradise, *EcoArt China* (parodos

- katalogas). Prieinamas internete: <https://www.ecoartchina.ca/essay/zhao-liangs-behemoth-ecoarts-ironic-paradise/> [žiūrėta 2024 m. sausio 22 d.].
- Gaskell Ivan. 2012. Spilt ink: Aesthetic globalization and contemporary Chinese art, *British Journal of Aesthetics* 52(1): 1–16.
- Guest Luise. 2021. Yang Yongling: imagined landscapes. Prieinamas internete: [https://issuu.com/sullivanstrumpf/docs/mayjun\\_2021/s/12209399](https://issuu.com/sullivanstrumpf/docs/mayjun_2021/s/12209399) [žiūrėta 2024 m. sausio 22 d.].

- Hearn Maxwell K. 2002. *Cultivated Landscapes. Chinese Paintings from the Collection of Marie-Helene and Guy Weill*. New Haven and London: Yale University Press.
- Hirsch Nicolaus, Lee Yongwoo. 2015. *Humanistic Nature and Society (shanshui) – An Insight into the Future* at the Venice Biennale. Prieinamas internete: <https://www.e-flux.com/announcements/185709/humanistic-nature-and-society-shanshui-an-insight-into-the-future-at-the-venice-biennale/> [žiūrėta 2024 m. sausio 23 d.].
- Hung Wu. 2014. *Contemporary Chinese Art*. London: Thames and Hudson.
- Yang Jing. 2016. *The Beauty of Construction Garbage: A Conversation with artist Yao Lu*. Prieinamas internete: <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/55543/?sequence=1> [žiūrėta 2024 m. sausio 24 d.].
- Yeung Jessica. 2019. The Environmental and Social Justice in Chinese Documentaries: Crisis or Hope? Kwai-Cheung Lo, Jessica Yeung (eds.). *Chinese Shock of the Anthropocene. Image, Music and Text in the Age of climate Change*. Singapore: Palgrave Macmillan.
- Landsberger Stefan. 2018. China Dreaming. Representing the perfect present, anticipating rosy future, Valjakka, Minna & Wang, Meiqin (eds.). *Visual Arts, Representations and Interventions in Contemporary China: Urbanized Interface*. Amsterdam: Amsterdam University Press: 147–180.
- Lee Tzu-Tung. 2015. The Transformation of Modern Chinese Landscape painting, *New Bloom Magazine*. Prieinamas internete: <https://newbloom-mag.net/2015/10/31/shanshui-politics-eng/> [žiūrėta 2024 m. sausio 24 d.].
- Li Weiwei. 2022. Analysis on the Influence of Western Ecological aesthetics on Environmental Design of China's Beautiful Countryside, *Journal of Environmental and Public Health*: 1–11.
- Liu Liping. 2021. The Basic Features of Traditional Chinese Landscape Painting, *ICASSEE (5th International Conference on Art Studies: Research, Experience, Education)*: 17–27.
- Liu Ziyun. 2022. Visualizing the Invisible Body: Redefining Shanshui and the Human body in Daoist context, *Religions* 13: 1187.
- Lu Sheldon, Mi Jiayan (eds.). 2009. *Chinese ecocinema: In the age of environmental challenge*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Macri Elena. 2017. Being, Becoming, Landscape: The Iconography of Landscape in Contemporary Chinese Art, Its Ecological Impulse, and Its Ethical Project, *Yishu – Journal of Contemporary Chinese Art* 16 (1).
- Magagnoli Paolo. 2016. The civilized artist beautifies pollution: Zhao Liang's Water and Beijing's Green, *Journal of Contemporary Chinese Art* 3(3): 367–377.
- Mi Jiayin. 2009. Framing Ambient *Umheimlich*: Ecoggedon, Ecological Unconscious, and Water Pathology in New Chinese Cinema, Lu Sheldon, Mi Jiayan (eds.). *Chinese ecocinema: In the age of environmental challenge*. Hong Kong: Hong Kong University Press: 18–38.
- Nieuwenhuis Marijn. 2022. The politics of suburban atmospheres in China: a study of contemporary chinese mining art, *Ambiances* [Online], 8. Prieinamas internete: <http://journals.openedition.org/ambiances/4409> [žiūrėta 2024 m. sausio 25 d.].
- Parsons Glenn, Zhang Xin, 2018. Appreciating Nature and Art: Recent Western and Chinese perspectives, *Journal Contemporary Aesthetics* 16.
- Pearce Paige. 2024. *Yang Yongliang: Engaging with familiar* (interview su Yang Yongliang). *Meta Magazine*. Prieinamas internete: <https://metalmagazine.eu/post/yang-yongliang> [žiūrėta 2024 m. sausio 25 d.].
- Pecic Zoran Lee. 2020. Haunting China: Ecopoetics of Zhao Liang's *Behemoth*, *Asian Cinema* 31(2): 235–250.
- Riemenschneider Andrea Michaela. 2018. Dreams of Shanshui: China's environmental modernization and landscape aesthetics, *International Communication of Chinese Culture*. Springer-Verlag GmbH.
- Rojas Carlos. 2019. The World Besieged by Waste: On Garbage, Recycling, and Sublimation, Kwai-Cheung Lo, Jessica Yeung (eds.). *Chinese Shock of the Anthropocene. Image, Music and Text in the Age of climate Change*. Singapore: Palgrave Macmillan.
- Tan Chang. 2016. Landscape without nature: Ecological Reflections in Contemporary Chinese Art, *Journal of Contemporary Chinese Art* 3(3): 223–241.
- Wang Sue. 2014. *Xu Bing's Background story: „Dwelling in Fuchun Mountains“ Opened at Inside-Out Museum*. Prieinamas internete: <https://www.cafa.com.cn/en/news/details/8322870> [žiūrėta 2024 m. sausio 26 d.].

## Nuorodos

- <sup>1</sup> Graži Kinija yra viena iš keturių svarbiausių Kinijos svajonės dalių, arba tikslų. Ji apibrėžiama kaip Kinija, turinti mažai užterštą, ekologiškai subalansuotą ir tvarią aplinką, gražius kaimus arba kaimišką peizažą, atgaivinantį tradicinį žmogaus ir gamtos harmonijos idealą. Kitos trys Kinijos svajonės dalys: tai stipri Kinija (ekonomiškai, moksliai, kariškai), civilizuota Kinija (aukšta moralė bei turtinga kultūra) ir harmoninga Kinija (socialinė bei etninė santarvė). Plačiau apie bendrą Kinijos svajonės viziją žr. Landsberger, Stefan, 2018; plačiau apie gražaus kaimo peizažo gaivinimą ir kaimo estetikos, pagrįstos žmogaus bei gamtos (aplinkos) harmonija, gaivinimą žr. Li, Weiwei, 2022; plačiau apie svarbiausias propaguojant Kinijos svajonę vartojamas kultūrinės metaforas ir jas formavusias istorijas žr. Riemenschneider, 2018.
- <sup>2</sup> Priminsiu, kad kinų klasikinė peizažinė tapyba taip pat turėjo didelės įtakos kinų sodų menui ir estetikai, kitaip tariant, sodų peizažams. Bet tyrinėjant dabartinį kinų peizažo meną jie dažkodėl ignoruojami arba siejami su kitomis problemomis bei kontekstais.
- <sup>3</sup> Minėtai 56-ajai Venecijos Bienalės parodai skirtame forume kinų peizažo raida buvo suskirstyta į tris periodus: tradicinio shanshui (jam atstovavo Xie Shichen 謝世臣 ir He Haixia 何海霞), socialinių Kinijos temų ir problemų perteikimo (jį reprezentavo Wang Nanming 王南溟, Wang Jiuliang 王久良 bei Ni Weihua 倪衛華 darbai) ir shanshui estetikos bei formų pasitelkimo architektūroje (šio periodo atstovai – Ma Yansong 馬岩松 ir Chen Bochong 陳伯冲). Plačiau apie tai žr. Lee Tzu-Tung, 2015.
- <sup>4</sup> Tai – pirmasis didelis straipsnių rinkinys, skirtas kinų ekomeniui. Jame nagrinėjami filmai, kuriuose kalbama apie visas svarbiausias pomaositinės Kinijos aplinkos degradavimo sritis bei problemas: vandens („hidropolitikos“), urbanistikos („heterozažų“), gamtos nykimo, bioetikos, žmogaus santykių su gyvūnais ir t. t. Taip pat žr. Rojas, 2019.
- <sup>5</sup> Šią peizažų seriją jis kūrė iki 2013–2014 m. Iš viso ją sudaro 35 ar 36 darbai.