

Wang Chunchen\*

## Umetnost kot intervencija v času družbenih sprememb na Kitajskem

Od leta 2009 dalje je bilo zaradi zadovoljevanja vedno večjih potreb po zemljiščih v urbanih načrtih v Pekingu predvidenih za rušenje veliko umetniških četrti. Takšna območja obsegajo več kot ducat vasi na severu in vzhodu pekinške četrti Chaoyang. V zadnjem desetletju so prav te vasi in njihova okolica služile kot lokacije za množično nastajanje umetniških četrti. Umetniki iz vse Kitajske so se zivali v Peking, kar je botrovalo dramatičnemu porastu števila umetniških ateljejev v teh vaseh in njihovi okolici. Posledično je v Pekingu nastal izjemno dinamičen umetniški ekosistem, ki je te vasi kmalu postavil v središče pozornosti tako na Kitajskem kot po svetu.

Zaradi rušenja umetniških ateljejev je bilo na ducate umetnikov prisiljenih poiskati zatočišča na novih lokacijah. Kljub temu pa preselitev umetniških četrti ni zgolj problem mestnega načrtovanja. Zadeva tako pravne procese razlaščenja urbanih zemljišč, kmečke in lastninske pravice, pravne postopke in omejevanje razvoja umetniških četrti, kot tudi legalne pravice umetnikov do stanovanjskega najema. Na višji ravni ta vprašanja zadevajo vrsto družbenih razmerij in zakonodaj, vlečenje vrvi med oblastjo in interesi in ples med ekonomskim in kulturnim napredkom. Vseh primerih gre za tesen preplet med legalnim in nelegalnim.

29. decembra 2009 so umetniki v umetniški črti Zhengyang organizirali dogodek »Topla zima«. Ta dogodek se je 21. januarja 2010 ponovil v umetniški četrti 008. Nato je 21. januarja 2010 sledil dogodek »Vlečenje vrvi«. Zahteve umetnikov so bile: »Branite zakonite pravice umetnikov«, »Branite pravice, podprite napredek Kitajske«, »Zavzemajte se za pravice«, »Nasprotujte prisilni preselitvi« in »Nasprotujte goljufiji«. Zaradi odločnega napora umetnikov, da bi ubranili svoje pravice z razumnimi in zakonitimi sredstvi, »Topla zima« ni pritegnila le družbene in medijske pozornosti, temveč je delno razrešila tudi nekaj nerešenih primerov odškodnine za izgubo zaradi razlastitve.

\* Kitajska akademija upodabljajočih umetnosti, Peking

»Topla zima« v resnici ni bila nič drugega kot nadaljevanje bojev, ki so jih vodili umetniki glede bivalnih in delovnih prostorov že od leta 1990 dalje.<sup>1</sup> Borne odškodnine, ki so si jih izborili, nikakor ne pomenijo, da bodo umetniki lahko v prihodnje pridobili zagotovljen prostor za ateljeje. Kar je v načrtu za rušenje, bo prej ali slej in ne glede na vse nedvomno porušeno. Kljub njihovim naporom se proces urbanizacije ne bo upočasnil in tudi sedanjega negativnega odnosa do umetnosti se ne bo dalo preobrniti.

V oči bijoče je, da v preteklosti spontano nastali umetniški in kulturni ekosistemi na Kitajskem nikoli niso bili cenjeni. V družbi je razširjeno prepričanje, da je obstoj takšnih ekosistemov nesmiseln in nevreden. Takšna je tragikomedija moderne urbanizacije, ki se nenehno ponavlja. Na eni strani se cene nepremičnin zaradi prisotnosti umetnosti dvigujejo, na drugi strani pa je umetnost preganjana iz novih bogataških predelov, da bi prepustila prostor razkošju, ki sledi logiki dobička. Umetnost nenehno tava v iskanju svoje obljubljenе dežele ter je v nenehni borbi za svojo stvar, prinašajoč znamenja družbenega napredka.

Zaradi dejstva, da je razlastninjenje umetniških četrti v Pekingu potekalo sočasno s podobnimi prisilnimi preselitvami drugod po Kitajskem, so te postale odločno bolj pomembna. Preselitve so v drugih regijah povzročile veliko resnejše družbene konflikte kot v Pekingu.<sup>2</sup> Ti spori so postali predmet medijske pozornosti in družbenega zanimanja. Spodbudili so tudi razprave in polemike o »Predpisih o preselitvi mestnih gospodinjstev« med vključenimi vladnimi ministrstvi. Posledično je bil pripravljen osnutek »Predpisov za razlastninjenje in odškodnine za gospodinjstva na zemljiščih v državni lasti« in odprt za povratne informacije javnosti.<sup>3</sup> To je družbeni problem, ki sledi urbanizaciji v velikem obsegu, njegovi učinki pa so se pokazali v družbenih razmerjih, zako-

<sup>1</sup> Umetnikom iz umetniške vasi Stara letna palača (*Yuanmingyuan*) so oblasti leta 1995 ukazale naj se izselijo. V letu 2005 je bila umetniška četrt *Suojiafen* delno uničena. Kar je še ostalo ateljejev, je preživelo nekoliko dlje, toda tudi teh nekaj je bilo proti koncu 2009 porušeni.

<sup>2</sup> V Chongqingu je neka ženska izvedla samožrtvovanje v obupanem poskusu, da bi ustavila prisilno preselitev. Podobne tragedije samožrtvovanja so se iz istih razlogov zgodile tudi v Pekingu, Notranji Mongoliji, Heilongjiangu, Shandongu in drugih provincah. Glej poročanja v kitajskih medijih in na internetu.

<sup>3</sup> »Soočenje z rušenjem in preselitvijo: osnutek novega vladnega pravilnika na razpolago za javno razpravo.« Kratki uvod tega osnutka je bil na splošno sprejet kot napredek. Toda precej dvomov se je porodilo v zvezi s pretiranim poudarjanjem »javnega interesa« v osnutku,

nodajni reformi, in v spopadu med konfliktnimi interesi. Čeprav je prezgodaj napovedovati, ali bodo umetniške četrti v prihodnosti popolnoma odstranjene ali pa se bodo pojavile nove, večje umetniške četrti, smo lahko prepričani vsaj glede nečesa: odprl se je pogled na položaj in vpliv umetnosti na Kitajskem. Težave umetniških četrti ne zadevajo zgolj umetnosti kot take. Zato smo primorani razmišljati o tem, kako je umetnost definirana na Kitajskem, in kaj se je pravzaprav zgodilo v tako imenovani kitajski sodobni umetnosti v zadnjih desetletjih. Če sodobna umetnost dejansko obstaja, ali lahko ostane ravnodušna do množičnih tranzicij v družbi? S kakšnimi sredstvi lahko umetniki potrdijo svojo identiteto? Kako lahko skozi umetnost vidimo, kaj se dogaja na Kitajskem? Z drugimi besedami, ker umetniške četrti ne morejo zastopati umetnosti kot take, je tisto, kar se izgublja skupaj s temi umetniškimi četrtmi zaradi urbanizacije, nekaj drugega od same umetnosti. Postaviti si moramo vprašanja v zvezi z državljanskimi pravicami, zakonodajno oblastjo in pravnim sistemom, ter delovanjem civilne družbe.

Ko se umetniki uprejo kršenju njihovih zakonitih pravic, za doseganje svojih ciljev izberejo natanko določene metode. Njihova metoda manj zadeva umetnost kot pa zahtevo po vrednotah, zahtevo, ki izhaja iz problemov, s katerimi se srečujejo v resničnem življenju. To je oblika resnične sodobne umetnosti, ki je nabita s pomenom in dogodki, ki jih organizirajo umetniki, da bi ohranili svoj dom; tudi ti dogodki niso nič drugega kot umetnost. V takih primerih lahko vidimo kako lahko na enkrat način umetnost intervenira v družbo.

To vsekakor ni prvič, da so umetniki intervenirali v družbo skozi umetnost. Po pregledu zadnjih treh desetletij se je pokazalo, da so umetniki vseskozi premlevali o družbi ter da je to postalo pomemben del njihove umetniške identitete. Vseeno pa je predstavljanje njihovih razglabljanj ali pa pomena vloge umetnikov vendarle podvrženo določenim osebnim izbiram in okusom, ter različnim obdobjem in okoliščinam.

Izhajajoč iz preiskovanja intervencijske vloge umetnosti v družbi, se bo ta članek v poskusu prikazati nekatere posebne pojave v sodobni kitajski umetnosti, osredotočil na umetnostno kritiko. V sodobni kitajski umetnostni kritiki obstaja

---

v pomenu, da zasebni interes nima nikakršnega orožja proti slednjemu. Konflikt med njima je žarišče obravnavanega problema.

mного smeri in hkrati mnogo različnih razsežnosti in poudarkov glede potreb umetnosti. Ti vključujejo probleme umetniškega jezika, trk med tradicionalno in sodobno Kitajsko, in razmerje med novo kitajsko umetnostjo in kulturo ter njenimi ustrezniki v tujini. V članku si bomo prizadevali razumeti, analizirati, interpretirati in kritizirati kitajsko sodobno umetnost, z namenom, da bi razširili in poglobili tako umetniško prakso kot umetnostno kritiko.

## 1. Sodobna umetnost na Kitajskem

Sodobna umetnost je neke vrste podaljšek bivanja. Ko se soočamo z njo, nas preplavljajo radovednost, zbežanost, vprašanja in vztrajnost. Sodobna umetnost je postala mednarodno razširjen kulturni fenomen. Ne pripada nobeni posebni geografski regiji, vendar se njene idiosinkratičnosti glede na posamezna področja med seboj razlikujejo.

Skoraj sleherni vidik Kitajske z vsemi njenimi zgodovinskimi spremembami v preteklih tridesetih letih nas neizbežno preseneča in navdušuje. Mnogo ljudi, tako Kitajcev kot drugih, goji veliko zanimanje za to deželo in željo po razpravljanju o njej. Velika pozornost, ki se jo danes posveča sodobni kitajski umetnosti, je posledica velikih zgodovinskih sprememb na Kitajskem in posledica tega, da kitajska umetnost v svojem bistvu do njih ni ostala ravnodušna. Sprememb na Kitajskem pa nikakor ne bi smeli razumeti zgolj v materialnem smislu, saj bi tako onemogočili kakršno koli ustvarjanje in podajanje sodb o sodobni umetnosti. Spremembe na Kitajskem zadevajo vse od kulturnih tradicij in zgodovine pa do psihologije in duhovnosti. Brez daljšega bivanja v tej deželi je nemogoče razumeti občutke, ki jih izzove njena hitro spreminjajoča se narava oziroma oceniti njen vpliv na duhovna občutja in psihološka stanja ljudi. Z vidika umetnosti je Kitajska fantazmogorična pokrajina, polna kalejdoskopskih iluzij, z vidika resne kritike pa v sodobni kitajski sodobni umetnosti bolj kot ne prevladujejo umetniška dela, ki so navdana z odtenki nostalgije in melanholičnosti. Sodobnih kulturnih spopadov in družbene tesnobe sodobne Kitajske pravzaprav ne moremo razpoznati drugače kot na ozadju izkušnje, razpoznavanja in premisleka določenega duha časa. Ta družbena protislovja in družbene tesnobe pa ne smemo razumeti tako, kot da izvirajo zgolj iz bogate materialne produkcije in družbenega napredka, saj bi v tem primeru izgubili temelje za raziskovanje in vrednotenje kulture in umetnosti. Pomenljiva kultura in umetnost sta vedno ciljali k problematičnim kulturnim in umetniškim oblikam.

Sodobna kitajska umetnost, ki jo tu omenjamo, je umetnost zadnjih treh desetletij. V tem članku pa bomo razpravo o umetnosti omejil zgolj na zadnja leta. To pa zato, ker je sodobna umetnost tako heterogena in zastrta pokrajina, da se morata raziskovanje in kritika skrbno omejiti, če naj ima naš diskurz v svojem iskanju pomena trdno izhodišče.

Še zlasti kar zadeva kitajsko umetnost, razprava in raziskava ne vključujeta le Kitajske, temveč tudi interaktivno svetovno mrežo. V zadnjih nekaj letih je kitajska sodobna umetnost postala tema mednarodnih razpravljanj, ki jo pokriva zelo razvejano polje diskurzov. Brez ozadja globalne medsebojne povezanosti bi dogajanje na Kitajskem izgubilo svoje prostorsko-časovne zgodovinske koordinate. Če ne bomo prekinili povezave med zgodovinsko razsežnostjo umetnosti in njeno realno eksistenco, bo umetnost na Kitajskem ustrezala in si delila skupne poteze z mednarodno umetniško sceno. Šele ko bomo s tega gledišča raziskali, kaj se dogaja v pomenljivi umetnosti sodobne Kitajske, bodo razkrite posebnosti in pomen njene samostojnosti in neodvisnosti.

Gre za nalogo, ki jo iz praktičnega vidika terja realnost sodobne Kitajske in ne preprosto za teoretski konstrukt. V zadnjih letih so teoretiki in kritiki v kitajskih umetniških krogih zagovarjali in se zavzemali za novo prepoznanje vrednosti in vloge umetnosti. Wang Lin pravi zato naslednje: »Kitajski umetniki postanejo umetniki v konkretni partikularnosti in resničnem pomenu šele, ko se soočijo z družbenimi, kulturnimi in duhovnimi problemi v sodobni Kitajski.«<sup>4</sup>

Tu še enkrat pride v ospredje razmerje med umetnostjo in družbo. To razmerje moramo obravnavati z vidika intervencije. Intervencija pomeni iniciativno držo umetnosti do družbe. Ta nam lahko pokaže novo razsežnost v evoluciji umetnosti, in osvetli oprijemljive teoretske in praktične tradicije v sodobni kitajski umetnosti. Tovrstno obravnavanje umetnosti pa pokaže tudi na obstoj pomembnega načina kitajske sodobne umetnosti, ki je intervencija umetnosti v družbo.

<sup>4</sup> Wang Lin, »Kako govoriti o sodobni kitajski umetnosti?«, v: Jia Fangzhou (ur.), *Letopis esejev kitajskih umetnostnih kritikov 2007*, Umetniška založniška hiša Hebei, Hebei 2007, str. 57.

## 2. Intervencija je tradicija in filozofija zahodne avantgardne umetnosti

Bistvo intervencije je razmerje med umetnostjo in družbo – problem, s katerim se je soočala moderna umetnost skozi vso svojo zgodovino. Od religiozne umetnosti, prek dvorne umetnosti vse do moderne umetnosti, vidimo razvoj, ki vodi od kolektivismu k individualizmu. Na tej poti se je umetnost včasih ločila od svojega občinstva. Vloga umetnosti se je razvijala od religioznosti do sekularizacije, individualizma, kolektivnosti in družbenosti.<sup>5</sup> Že sredi 19. stoletja je nemški skladatelj Richard Wagner v svojem slavnem eseju »Umetniško delo prihodnosti« (*Das Kunstwerk der Futur*) poudaril, da je bila večina umetnikov njegove dobe egocentrikov, ki so živeli ločeno od preprostega ljudstva, in so ustvarjali svojo umetnost zgolj z namenom nasititi razkošne želje bogatih. Zato so vedno zgolj sledili zadnji modi. Toda umetniki prihodnosti bi morali udejanjiti svojo potrebo po »preskoku iz egocentrizma v komunizem«. S tem namenom bi se umetniki v prihodnosti morali na dva načina odpovedati svoji ločenosti od družbe. Na prvem mestu bi morali preseči razlike med različnimi umetniškimi formami in tudi premostiti vrzeli med različnimi umetniškimi mediji. Na drugem mestu pa bi umetniki morali v teh družabništvih prostovoljno sprejemati skrajno subjektivne oziroma arbitrarne teme oziroma stališča. Svoje umetniške talente bi morali uporabiti za izražanje umetniške volje ljudstva. Umetniki bi morali priznati dejstvo, da ljudstvo kot celota oblikuje edinega resničnega umetnika. Wagner je imel ljudstvo za bistvo družbenega življenja. Zato je umetnike pozval, naj se združijo z življenjem.<sup>6</sup> S tem je bila Evropa priča vzponu avantgardnega gibanja kot neke vrste negacije »izoliranosti umetnosti od življenja«. Odklonila je to izolacijo »kot neke vrste sistem, ki nima nikakršne povezave z življenjskimi praksami; avantgardisti so zahtevali, da se umetnost znova poveže s prakso, ... kar je bil način, kako naj umetnost deluje v družbi.«<sup>7</sup>

158

Na začetku 20. stoletja se je pojavila radikalna avantgardna umetnost – futurizem v Italiji in dada v Zürichu – ki je poskušala raztopiti individualnost, av-

<sup>5</sup> Peter Bürger, »The Negation of the Autonomy of Art«, v: *Participation (Documents of Contemporary Art)*, Whitechapel Gallery & The MIT Press, Cambridge, Mass. 2006, str. 47.

<sup>6</sup> Glej Boris Groys, »A Genealogy of Participatory Art«, v: *The Art of Participation 1950 to Now*, San Francisco Museum of Modern Art and Thames & Hudson, San Francisco in London 2008, str. 21–22.

<sup>7</sup> Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde* (urednik kitajskega prevoda Gao Jianping), Commerce Book House, Peking 2002, str. 120.

torstvo in avtorski podpis v umetnosti. Namerno so izvajali šokantna dejanja v javnosti in celo napadali svoje občinstvo. Čeprav je to gotovo izzivalo jezo, pa je bil njihov namen zbuditi občinstvo iz njegove pasivnosti in molka.<sup>8</sup> Glavna strategija futurizma je bila znova splesti vez med umetnostjo in politiko, z osredotočenjem na podžiganje občinstva z uporabo javnega prostora, da bi s sprostivjo njegove skrite moči omogočili kolektivno izkustvo, in ne zaradi želje po ustvarjanju individualnega umetniškega dela. Dadaisti v Zürichu so se posluževali te strategije. Zbrali so se v Kabaretu Voltaire in občinstvo podžgali tako, da se je spremenilo v razgrajaško množico. Umetnik Hugo Ball je oblečen v groteskno ogrinjalo in s koničastim čarovniškim klobukom na glavi recitiral nesmiselne pesnitve. V svojih nastopih je Ball včasih nastopal kot šaman, včasih pa kot uročen otrok. Občinstvo je bilo od prizorov pretreseno in vznemirjeno.<sup>9</sup> Leta 1921 so dadaistični umetniki v Parizu začeli z »Letnim časom dade«, v katerem so najavili niz manifestov in razglasili, da bodo mobilizirali mestno občinstvo. Na deževen dan jim je uspelo zbrati skupino več kot sto Parižanov na obisku cerkve Saint-Julien-le-Pauvre. Mesec dni pozneje so dadaisti uprizorili zaigrano sojenje Mauriceu Barréju, obtoženemu spreobrnjenja iz anarhista v populista in obče občinstvo je bilo pozvano naj se pridruži poroti. Francoski pesnik André Breton je skoval izraz »umetni raj«, s katerim je opisal te dadaistične dogodke: »oditi iz gostiln, stopiti na ulice in združiti misel z gesto. Na ta način je dada zapustila kraljestvo senc in zakorakala na trdna tla.«<sup>10</sup>

V dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja je Sovjetska zveza uporabila umetnost v množičnih javnih dogodkih, namenjenih vzburjenju strasti množice in obeleževanju zgodovine. V *Naskoku na rdečo palačo*, s katerim so obeležili obletnico oktobrske revolucije (1917), je tako sodelovalo čez osem tisoč igralcev in s spektakularno kolektivno predstavo pripomoglo k odpravljanju individualizma. V šestdesetih letih smo bili po celem svetu priča ponovni oživitvi kolektivne umetnosti, poljubne umetnosti, performativnih umetnosti in podobnih umetniških dogodkov, kot so fluxus, situacionizem in mnoga druga mednarodna gibanja.

<sup>8</sup> Glej Boris Groys, »A Genealogy of Participatory Art«, str. 25.

<sup>9</sup> Hal Foster, Rosalind Krauss, et al., *Art Since 1900*, Thames & Hudson, London 2005, str. 136–137.

<sup>10</sup> Glej Claire Bishop, »Introduction: Viewers as Producers«, v: *Participation (Documents of Contemporary Art)*, Whitechapel Gallery & The MIT Press, 2006, str. 10. Glej tudi André Breton, »Artificial Hells, Inauguration of the '1921 Dada Season'« (1921), prev. Matthew S. Witkovsky, *October*, št. 105 (poletje 2003), str. 139.

Za vsa sta značilna dva cilja: poudarjanje sodelovanja med umetniki in združevanje različnih umetniških medijev. Člani fluxusa so trdili, da med umetnostjo in življenjem ni razlike, in da je treba vsakdanje življenje dojeti kot umetnost, ki zahteva udeležbo svojega občinstva.<sup>11</sup> Situacionisti so si prizadevali, da bi izvajali izmenjavo umetnosti in politike na vsaki stopnji evolucije, in tako s pomočjo politične intervencije uresničili njeno kritično strategijo.<sup>12</sup>

V šestdesetih letih je Joseph Beuys postavil koncept »družbene plastike«.<sup>13</sup> Stavil je na to, da bo možnost komunikacije skozi interakcijo vsakemu članu družbenega organizma omogočila, da postane ustvarjalec, kipar oziroma arhitekt. Šestdeseta leta so bila tudi priča vzponu političnih protestov, osemdeseta pa njihovemu povratku. V zadnjih letih so tovrstna gibanja z obnovljeno nujnostjo ponovno definirala svoje poslanstvo. Njihovo zanimanje se je razširilo na široko paleto vprašanj, vključno z globalizacijo in okoljem. Na primer, v zvezi z refleksijo o muzeju je Andrea Fraser dejala, da je »politični protest« praksa, ki presega konkretna umetniška dela, in da njen cilj ni umetnost o umetnosti, ampak neke vrste razmerje na prizorišču, zaznamovano s kritično refleksijo.<sup>14</sup> Pravzaprav se v kontekstu zahodne umetnosti tako udeležba kot intervencija, ki ju omenjamo, nanašata na družbeno razsežnost, in ne na napredno tehnologijo in interaktivne instalacije, ki jih uporablja sodobna umetnost.<sup>15</sup> Umetnost, ki uresničuje te družbene oblike, to počne z namenom olajšati dostopanje do vsakdanjega življenja, medtem ko s pomočjo metode udeležbe in intervencije izvaja kritiko, refleksijo in parodijo glede posameznih vprašanj in pojavov.

### 3. Intervencija kot manifest kitajske levičarske umetnosti

V zgodovini moderne kitajske umetnosti je bilo veliko izjav in smernic, ki so poudarjale združevanje umetnosti in družbe – do te mere, da lahko rečemo, da je bila to ključna razsežnost zgodovine moderne kitajske umetnosti. Umetniški koncepti in politike za katere so se zavzemale različne skupine in poli-

<sup>11</sup> Foster et al., *Art Since 1900*, Thames & Hudson, London 2005, str. 456.

<sup>12</sup> *Ibid.*, str. 393.

<sup>13</sup> Joseph Beuys, »I Am Searching for A Field Character« (1972), v: Claire Bishop (ur.), *Participation: Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery and The MIT Press, Cambridge, Mass. 2006, str. 125.

<sup>14</sup> Glej Andrea Fraser, »What is Institutional Critique?«, v: John C. Welchman (ur.), *Institutional Critique and After*, JRP/Ringier, Zürich 2006, str. 305–306.

<sup>15</sup> Bishop, »Introduction: Viewers as Producers«, str. 10.



tične stranke, so globoko in dolgoročno vplivale na razvojne tokove umetnosti na Kitajskem.

Dvajseta in trideseta leta 20. stoletja so bila na Kitajskem zaznamovana z družbenimi pretresi in političnimi antagonizmi, tako v nacionalnem kot mednarodnem pomenu. Kitajska komunistična partija (KKP) je organizirala in vodila skupine levičarske umetnosti in literature, kot so Kitajska liga levičarskih pisateljev, Liga levičarskih dramatikov in Liga levičarskih umetnikov, ki so pozivale k »proletarski literaturi« in »proletarski umetnosti«. To gibanje se je vzpostavilo v obliki umetniških skupin, društev in združenj in se začelo pojavljati v poznih dvajsetih letih 20. stoletja. Vključevalo je Stripovsko društvo, Šanghajsko stripovsko društvo 3. maja, Društvo jutranje rože, 18. umetniško društvo, Društvo umetnosti časa in mnoge druge.<sup>16</sup> Vodilna načela Striparskega društva so terjala, »da bi morala dela umetnikov Striparskega društva za svojo glavno temo vzeti življenje na ulicah in v tovarnah, da bi izobraževala proletariat«, in celo predlagala, da naj umetniki, »uporabijo risanje in slikanje kot orožje za širjenje revolucije v družbi«. <sup>17</sup> V »Manifestu mladih kitajskih umetnikov«, objavljenem ob ustanovitvi Društva umetnosti časa, je bilo jasno poudarjeno, da »naše umetniško gibanje nikakor ni borba za slog, temveč protinapad proti zatirajočem razredu na bojišču razredne zavesti, še več, je neizbežno orožje razrednega boja«. <sup>18</sup> V svojem govoru »O slikarstvu« na Kitajski slikarski akademiji 21. februarja 1930 je Lu Xun pozval mlade umetnike naj ustvarjajo »umetnost, ki bo služila družbi«, »naj bodo pozorni na družbene razmere« in naj skozi slikarstvo »širijo naše ideje«. <sup>19</sup> V svojem spisu »Pogledi na umetniška gibanja na Kitajskem« je Xu Xingzhi, zagovornik levičarskega umetniškega gibanja, pozval umetnike »naj se čim bolj približajo množici« in »vstopijo v tovarne«, da bi izkusili in bolje razumeli življenje industrijskih delavcev in s svojimi deli služili revnim, ki predstavljajo večino prebival-

<sup>16</sup> Song Jianlin, »The Outstanding Contributions to Chinese Modern Art Made by Left-Wing Art«, *The Journal of Yunnan Art Institute*, št. 4, 2007, str. 11–15.

<sup>17</sup> Huang Ke, *Book on the History of Chinese New Democracy Revolution Fine Arts*, str. 222. Citirano iz Song Jianlin, »The Outstanding Contributions to Chinese Modern Art Made by Left-Wing Art«.

<sup>18</sup> Gu Sen in Li Shusheng, *Classics from Chinese Fine Arts in One Hundred Years: Thoughts on Fine Arts and Foreign Fine Arts (1896–1949)*, Haitian Publishing House, Shenzhen, 1998, str. 136. Izvorno objavljeno v *Budding Magazine* 1, št. 4 (1930).

<sup>19</sup> Song Jianlin, »The Outstanding Contributions to Chinese Modern Art Made by Left-Wing Art« (rokopis).

stva.<sup>20</sup> Levičarski umetniki so bili naprošeni naj z vidika umetniškega koncepta »težnjo po lepoti« in »larpurlartizem« zamenjajo z »umetnostjo v službi družbe« in »množično umetnostjo« v službi ljudstva. V svojih »Yan'anskih govorih o literaturi in umetnosti« je Mao Zedong izjavil, da morajo »revolucionarni pisatelji in umetniki, ki so med pisatelji in umetniki najuspešnejši, oditi med množice tj., dolgoročno, brezpogojno in zavzeto morajo stopiti med navadne delavce, kmete in vojake«, da bi »opazovali, izkusili, raziskali in analizirali vsakega posameznika, vsak razred, vsako običajno ljudstvo, vsakovrsten živahen življenjski slog in boj, vsakovrsten surov material za literaturo in umetnost, in šele tedaj bodo lahko vstopili v ustvarjalni proces.«<sup>21</sup>

Praksa vodilnih levičarskih umetnikov, kot so odhod na ulice, k množicam in vstopanje globoko v vsakodnevno življenje nižjih slojev, je izhajala iz idej o umetnosti, za katere se je zavzemalo že Gibanje 4. maja, kot so »napraviti iz družbe umetnost« in »iz umetnosti družbo«, ki so kot take nadaljevanje sloganov »izhod iz slonokoščene stolpa« in »drzniti si na ulice«. Med dvajsetimi in tridesetimi leti prejšnjega stoletja, so v umetniških krogih dolgih deset let razgreto razpravljali o »larpurlartizmu« in o »umetnosti v službi družbe«.<sup>22</sup> Te razprave so imele neizmeren vpliv na levičarsko umetnost. Čeprav se levičarske umetnosti ne da povsem vzporejati s sodobno umetnostjo intervencije, pa sta zelo sorodni glede pogleda na odnos med umetnostjo in družbo. Še vedno lahko opazimo pozitiven pomen levičarske umetnosti iz dvajsetih in tridesetih let 20. stoletja, saj je umetnost v zgodovinskem razvoju Kitajske ohranjala tesno vez z družbenopolitično problematiko. Če pogledamo še z nekega drugega vidika, je ideja oblikovati umetnost v enega dejavnih elementov formiranja družbe plod razsvetljenkega gibanja na Kitajskem, pa tudi del naporov k izgradnji sodobne države.

#### 4. Intervencija in sociološki obrat

V sodobni družbi je v resnici v umetnosti še vedno obilo protislovij. Umetnost danes nikakor ni dežela miru. Ravno narobe, v dobi tako imenovane komercia-

<sup>20</sup> Xu Xingzhi, »Outlook for Artistic Movements in China«, v: Gu Sen in Li Shusheng (ur.), *Classics from Chinese Fine Arts in One Hundred Years: Thoughts on Fine Arts and Foreign Fine Arts (1896–1949)*, Haitian Publishing House, Shenzhen 1998, str. 134–135.

<sup>21</sup> Mao Zedong, »Yan'an Talks on Literature and Art«, v: *Mao Zedong on Art and Literature*, Zhongyang Document Publishing House, Peking 2002, str. 63–64.

<sup>22</sup> Pan Gongkai et al., »The Road of Chinese Modern Art« (raziskovalni projekt), str. 134–135.

lizacije so boji umetnosti glede vrednostnih sodb in ideologije še bolj občutni. Spori o umetnosti pa zadevajo širše teme in imajo večje posledice od same umetnosti. Poleg tega obstaja velik razkorak med umetniškim delom in kritiko, ki sta hkrati v konfliktnem in vzajemnem odnosu. Na eni strani umetniki ustvarjajo svoja dela glede na osebne izkušnje, umetniške koncepte, družbeni kontekst in vpliv umetniškega trga; na drugi kritiki podajajo kritične in konstruktivne komentarje glede sodobne umetnosti na podlagi teorij vrednosti in izkušenj. To dvojje se pogosto ne ujema.

Na primer, v zadnjih nekaj letih so kitajski umetnostni kritiki vedno znova poudarjali »sociološki obrat umetnosti« zaradi potrebe, ki so jo občutili po obravnavi in ponovnem ovrednotenju kitajske umetnosti z gledišča sociologije. Leta 2003 sta na forumu o umetnostni kritiki, ki ga je gostil Umetnostni muzej v Shenzhenu, Li Gongming in Sun Zhenhua predstavila svoji razpravi »O sociološkem obratu sodobne umetnosti v javnem prostoru« in »Sociološki obrat sodobne umetnosti«. <sup>23</sup> Leta 2005 je Umetnostni muzej v Shenzhenu gostil forum »Sociološki obrat sodobne umetnosti« in izdal antologijo z naslovom »Umetnost in družba«. Po mnenju gostitelja foruma »sociološki obrat sodobne umetnosti«, o katerem je tekla razprava, ne zadeva zgolj sodobnih umetniških del, temveč vključuje tudi sodobno umetnostno kritiko in teoretska dela o sodobni umetnosti. Med drugim je bilo poudarjeno, da »ima umetnost intervencijski učinek na družbo, in da se mora sodobna umetnost drzniti soočiti z družbeno realnostjo in trdno zgrabiti družbene probleme.<sup>24</sup>

Če globlje raziščemo tukaj omenjeni »sociološki obrat sodobne umetnosti«, pa se je vredno vprašati, ali se od sodobne umetnosti šele zahteva, da tovrsten obrat uresniči, ali pa se je ta že zgodil? Ali pa gre nemara zgolj za premik v gledišču, od koder opazujemo in raziskujemo sodobno umetnost? V umetniški praksi takšen tērmin pomeni nastop novega, še ne videnega trenda. Na področju kritike pa je sociološki obrat teoretski predlog »ponovno usmeriti pozornost k družbi, ponovno definirati povezavo med umetnostjo in družbo, ponovno ovrednotiti tiste navidezno individualistične načine delovanja umetnikov in raziskati družbene motivacije v ozadju, medtem pa iskati različne interpretacije vrste formalistič-

<sup>23</sup> Glej Pi Daojian in Lu Hong (ur.), *New Artistic Vision*, Hunan Art Publishing House, Changsha 2003.

<sup>24</sup> Lu Hong in Zhenhua (ur.), *Art and Society*, Hunan Art Publishing House, Changsha 2005, str. 2.

nih teorij, da bi tako razvoju teorije umetnosti priskrbeli nove možnosti.«<sup>25</sup> Kritiški diskurz deluje v več smereh. Zmožen je razčlenjevanja in kritike obstoječih fenomenov, komentiranja statusa quo in logičnega sklepanja iz tekočih zadev.

»Intervencija umetnosti« obstaja že dolgo, kljub temu, da je *mainstream* nikoli ni sprejel (in je po vsej verjetnosti še dolgo ne bo) in ji ni namenjal nikakršne posebne pozornosti. Večkrat je bila neopažena, neupoštevana, ali še slabše, podcenjevana. Zato pri intervenciji, o kateri tu teče razprava, ne gre toliko za »obrat«, kolikor za ponovno ovrednotenje in ponovno priznanje takšne umetnosti in za vprašanje odkrivanja zgodovine in družbene resničnosti.

Ko sem začel s pisanjem te razprave in razčlenjeval sodobno kitajsko umetnost prek zasledovanja rdeče niti »umetnosti, ki intervenira v družbo«, sem s presečenjem ugotovil, da afirmativnih oblik umetnosti, ki temeljijo na udeležbi, vzajemnem delovanju ali intervenciji v sedanji Kitajski ni veliko. Že desetletja smo v umetnosti vedno znova promovirali zgolj individualizem in avtonomijo, toda nevede smo v njej zanemarjali razsežnost njene udeležbe v javnem življenju in v družbi. Takšno pomanjkanje pozornosti javnemu udejstvovanju umetnosti zožuje obzorje kitajske umetnosti in lahko zlahka pripelje do zmanjšanja vitalnosti, ki je, kot vemo, tako bistvena za umetnost.

## 5. Sodobna kitajska umetnost išče spremembe

Če je sociološki obrat v umetnosti bolj vprašanje pogleda umetnostne kritike, pa je poudarjanje intervencije umetnosti in njenega ponovnega ovrednotenja bolj stvar notranje logike umetnosti in njena dejanska potreba.

164

Očitno je, da pri razmerju med umetnostjo in družbo ne gre niti za preprosto uje-manje niti za popolno ločitev. Ko sodobni kitajski umetnostni kritiki poudarjajo, da »od osemdesetih let dalje kitajska umetnost ni doživela nobenih temeljnih sprememb znotraj svojih zgodovinskih okoliščin«, s tem mislijo, da sodobna kitajska umetnost ohranja svojo logiko in ponovno postavlja v ospredje problem tesne povezanosti med umetnostjo in družbo. Problemi, ki so prisotni na umetniški sceni danes, kot so »izogibanje družbenim problemom, zavračanje

<sup>25</sup> Yang Xiaoyan, »The Importance of the Social Shift in Artistic Theories: A Case Study«, gl. *Art and Society*, Hunan Art Publishing House, Changsha 2005, str. 192.

zgodovinskega spomina, odrekanje humanističnemu zanimanju za marginalne, nižje in manjšinske družbene skupine in iskanje modnihih podob, ki bi ustrezale zahtevam tujih in domačih umetniških trgov in medijev v egocentrizmu«, bi morali bolj alarmirati sodobne umetnike in umetnostne kritike.<sup>26</sup> Vprašanje, ali zagovarjati strukturno reformiranje kitajske umetnosti ali ne, razkriva stopnjo občutljivosti glede umetniških konceptov in vpogleda v zgodovino tistih, ki o njej odločajo, pa tudi razlike v njihovih videnjih kitajske umetnosti. Izhajajoč iz zgodovinskih okoliščin Kitajske, se rešitev umetniških problemov kaže v naslednjem: »Ko se umetnost širi proti resničnemu življenju in množični kulturi, to pomeni, da bi umetniki morali spremeniti svoje nagnenje do modernističnih individualističnih oblik in bolj poudarjati vzajemno delovanje umetnosti z drugimi in z družbo«; in dalje, »interaktivna umetnost ni zgolj plod preseganja svojih meja, temveč tudi spremembe njenega značaja – mi se ne dojemamo več kot samorazsvetljeni vsemogočni estetski revolucionarji, ki svojo umetnost vcepljamo v družbo, temveč iz osebnega vidika odprto prikazujemo naša čustva in izkustva glede družbe, življenja in našega obstoja.«<sup>27</sup>

Kritiki so se izkazali kot izjemno naklonjeni ponovnemu ovrednotenju razmerja med umetnostjo in družbo v dobi velikih družbenih sprememb. Sodobni kitajski umetniki so vseskozi poudarjali zavest o problemih, toda ta zavest se tudi sama spreminja, in subjektivno vedenje umetnikov ima v različnem času različne izraze in vloge. Duh in drža realizma 20. stoletja imata še vedno globok vpliv na kitajske umetnike. Objektivno gledano od leta 1980 dalje kitajski umetniki nikoli niso prekinili dialoga z družbo. Tako avantgardni kot državni umetniki skozi različne oblike in izraze ustvarjajo svojo umetnost vsak skozi svoje lastno razumevanje družbenosti. Razlike med temi so razlike med spontanostjo in podrejanjem, med pozicijo in identiteto, kritiko in hvalo, iskanjem koncepta in iskanjem oblike. Med veliko proletarsko kulturno revolucijo kitajskim umetnikom ni bilo dovoljeno svobodno ustvarjati in njihova umetniška identiteta ni bila popolnoma neodvisna. Njihovo umetniško ustvarjanje je nadzorovala uradna ideologija in mu je zastavljala svoje zahteve. Konec kulturne revolucije je prinesel razmislek o osvoboditvi idej, s spremljajočo kitajsko gospodarsko reformo pa je bila celotna dežela potopljena v vzdušje svobode. Umetnost se je

<sup>26</sup> Wang Lin, »Kako govoriti o sodobni kitajski umetnosti«, *Letopis esejev kitajskih umetnostnih kritikov 2007*, str. 57.

<sup>27</sup> *Ibid.*, str. 59.

postopoma podala na pot svobodnega izražanja in umetniška neodvisnost je bila zagotovljena.

V osemdesetih letih 20. stoletja je ideološka osvoboditev na Kitajskem okrepila umetniško samozavedanje. Kitajski umetniki so, osvobojeni dogmatičnih spon kulturne revolucije, z velikim navdušenjem začeli proučevati zahodno modernistično umetnost in prekinili z uniformnostjo socialističnega realizma. To je bila povsem nova vrsta svobode umetniškega esteticizma, čeprav je družbeno strukturo še vedno tvoril stari državni sistem in tudi socialistična politična ideologija ni povsem izginila. Ponavljajoča se politična kritika kulture in umetnosti, kot sta kampanja proti duhovnemu onesnaževanju in kampanja proti buržoazni liberalizaciji, je dokaz, da so se državne oblasti še vedno vmešavale v umetnost, jo prepovedovale ter omejevale njeno svobodo.<sup>28</sup> Brž, ko se je umetnost otresla kolektivne volje in politične nadvlade kulturne revolucije, so bili umetniki že željni večje ustvarjalne svobode; svoboda forme je postala norma za umetniško svobodo, individualni izraz pa je postal merilo umetniškega izražanja. Medtem ko je bila umetnost v tistih okoliščinah že skrajno desocializirana in depolitizirana, je nasprotno umetnost, ki se je učila od zahodnega modernizma, postala simbol navdušenja in napredne države. To obdobje je bilo poimenovano »obdobje ideološkega razsvetljenstva«, »Novi val '85« pa je bilo umetniško gibanje, ki je slavilo ponovno pridobitev svobode umetnikov. Njegova »najbolj bistvena značilnost pa niso bili umetniški dosežki, temveč proces ideološke osvoboditve, prehod iz izoliranosti k odprtosti, od avtokracije k svobodi, od akademskega monopola v raznovrstnost umetniškega ustvarjanja.«<sup>29</sup> Čeprav je umetniško gibanje v osemdesetih skupaj s »kitajsko avantgardo« leta 1989 nenadoma usahnilo, je vseeno spodbudilo svobodnega in kritičnega duha kitajskih umetnikov. Ta duh ni zastal niti v devetdesetih letih, ko je Kitajska vstopila v tržno ekonomijo in potrošniško družbo, umetniki so namreč ohranili ustvarjalno moč, ki so jo poddedovali iz osemdesetih let. V novi, na ekonomiji temelječi družbi, je družbeni

<sup>28</sup> V uredniškem prispevku z naslovom »Ob sprejemu 6. nacionalne slikarske razstave«, objavljenem v *Reviji za lepe umetnosti*, št. 1 (1984), je bilo poudarjeno, »da nekateri tovariši zmotno enačijo umetniško svobodo z buržoazno liberalizacijo. Kot umetniški koncept slavijo 'abstraktno človečnost', 'vrednost človeškega obstoja', 'izražanje sebe', in brezrazredno, apolitično 'čisto umetnost'. V umetniški praksi pa hlapčevsko posnemajo slog zahodnega modernizma.« Nav. v: Gao Minglu et al., *Chinese Contemporary Art (1985–1986)*, Shanghai People Publishing House, Šanghaj 1991, str. 701.

<sup>29</sup> Yi Ying, *From Hero Lauds to the Earthly World – Thoughts on Chinese Modern Art*, China People's University Press, Peking 2004, str. 198.

nadzor začel popuščati, kar je omogočilo nastop pojava zbiranja velikega števila umetnikov na enem območju, kot so na primer *Yuanminyuan* (Stara letna palača), Umetniško četrt Vzhodna vas (*Dongcun*), Umetniška vas Song (*Songzhuang*) v Pekingu in Ustvarjalno skladišče v Nanjingu. Umetniki so postali neodvisna skupina, ki se je ločila od družbenega sistema. Ko je prvič prišlo do tega pojava, ga kitajska družba še ni bila pripravljena sprejeti. Zato so te umetnike skupaj z migrantskimi delavci v mestih odslavljali kot »slepi dotok« (*mangliu*)<sup>30</sup>. Zaradi njihove posebne identitete so jih zgolj nekoliko razločevali od fizičnih delavcev in jih poimenovali kot »umetnike slepega dotoka«.

Tovrstna narava »slepega dotoka« umetnikov – nomadska, nevezana, anksiozna, depresivna, samomotivacijska in pod čustvenim pritiskom – je krepila njihovo umetniško senzibilnost in pogum eksperimentirati. Ta umetnost je bila drugačna od novega vala v osemdesetih letih, ki je koreninil v izolirani družbeni strukturi in je bil zgolj duhovni prelom z zatiranjem med kulturno revolucijo. V osemdesetih letih družbene organizacije še niso bile popolnoma reformirane in delovne enote in organizacije so lahko še vedno izvajale nadzor nad umetnostjo. (Tako je bil na primer leta 1983 urednik revije *Likovna umetnost* Li Xianting zaradi eseja, ki je obravnaval abstraktno umetnost, odstavljen s položaja in prerazporejen na drugo delovno mesto; leta 1986 pa je bil Wang Xiaojian zaradi objavljana radikalnih esejev odstavljen z mesta urednika.<sup>31</sup>) V devetdesetih letih je ta najzgodnejša umetniška neodvisnost od sistema simbolizirala napredek v celotni kitajski družbi. Kot skupina umetnikov so izvajali najrazličnejša raziskovanja in eksperimente. Imeli so globlje in širše ideje od umetnikov v osemdesetih letih in zdeli so se bolj neposredni in radikalni. Zaradi njihove radikalnosti so bile te svobodnjaške dejavnosti umetnikov pogosto prepovedane, sami umetniki pa aretirani. Konfliktnost umetnosti je očitno sprožala nelagodje oblasti, ki si s svojo politiko stabiliziranja družbe ni želela podtalne umetnosti, ki bi kljub njene-  
mu omejenemu okviru delovanja v družbi lahko razpihovala uporniškega duha.

167

Zaključimo lahko, da so bila dejanja kitajske avantgarde v devetdesetih veliko radikalnejša od tistih v osemdesetih letih. Prepovedi in aretacije so postale nekaj običajnega. Iz tega je nastala prava komedija: če so bile podtalne razstave

<sup>30</sup> Gao Minglu, *Wall – History and Boundaries of Chinese Contemporary Art*, China People University Press, Peking 2006, str. 47.

<sup>31</sup> Gao Minglu et al., *Chinese Contemporary Art (1985–1986)*, str. 669, 720.

cenzurirane, so nato o takšni cenzuri neizogibno poročali mednarodni mediji. Umetnost iz devetdesetih let se je imenovala »podtalna«, ker je nenehno burila staro družbeno strukturo, in je bila neprestano v konfliktu s predhodnim družbenim upravnim sistemom in programom. Oblast je dojemala tovrstno podtalno umetnost kot nestabilen element ter je z njo naglo in trdo obračunavala, kar je bil tudi razlog, da sta se bili *Yuanmingyuan* in *Vzhodna vas (Dongcun)* prisiljeni razpustiti v svojem najbolj živahnem obdobju.

S hitro rastočim kitajskim tržnim gospodarstvom je kitajska sodobna umetnost hitro vstopila v svet tržne logike. Iz nevarnega elementa se je preobrazila v pozitivni člen kulturne industrije in postala branža tržne ekonomije. Kapital in profit sta postala mogočna faktorja pri vodenju umetnosti. Ekološko umetnost, izvorno umetnost ter avantgardni in eksperimentalni duh umetnosti je postopno zamenjal nevidni tržni sistem. Tokrat zaskrbljenost ni bila več na strani oblasti, temveč na strani umetnikov in umetnostnih kritikov. Umetnost na koncu koncev ni zgolj običajen potrošniški produkt, temveč posebni objekt, ki uteleša družbenost, konceptualnost, svobodno voljo in ustvarjalnost. Ko komercializacija postane glavni vpliv v sodobnem polju umetnosti, postane nujen premislek o napredovanju in samorefleksiji umetnosti. To je tudi kontekst predloga »sociološkega obrata sodobne umetnosti« umetniškega polja. Toda resnični problem je, da sodobna Kitajska doživlja še ne videne spremembe, ki prinašajo številna protislovja in nasprotja. Zato so na glavo postavljajoče modernizacijske spremembe Kitajske najpomembnejši kontekst kitajske sodobne umetnosti.

## 6. Razprava o intervenciji

168

Če pogledamo na tridesetletno zgodovino sodobne kitajske umetnosti z vidika te velike zgodovinske spremembe, je očitno, da umetnost deluje kot poseben družbeni sistem znotraj katerega obstaja veliko število bogatih, briljantnih in radikalnih umetniških pojavov, ki jih je vredno raziskati in vprašanj, o katerih je vredno razpravljati. Še več, vprašanja zadevajo vse od tradicionalne do moderne in sodobne umetnosti. Med temi so vprašanja kako učinkovito je razmerje med sodobno umetnostjo in družbo, in kako naj bi umetnost v tej dobi prevzela svojo novo vlogo, oziroma, ali bi bilo vredno razmisliti o socializaciji umetnosti?

Neizpodbitno je, da se vrednost kitajske sodobne umetnosti nahaja v njenem globokem družbenem zavedanju in političnem odzivanju na svojo dobo. Za



veliko umetnikov razumevanje umetnosti pomeni razumevanje Kitajske, to pa ima zvezo z njihovo kulturno izobrazbo, z družbeno političnimi gibanji s katerimi so se srečevali in z velikimi družbenimi in političnimi spremembami na Kitajskem, ki jih doživljajo. Največji vpliv, ki ga je 20. stoletje imelo na kitajsko kulturo, je sprememba razmerja med Kitajsko in svetom, ki postavlja vprašanje, kako lahko Kitajska izpelje svojo modernizacijo in postane močna in cvetoča država. Celo 20. stoletje je Kitajska na vodilno mesto postavljala nacionalno ideologijo, umetnost pa je sledila od tod izhajajočim nalogam. V različnih časovnih obdobjih je imela različne izrazne oblike in različne navezave na družbo, vendar se njena usoda ni mogla znebiti funkcionalizma. Toda umetnost je vendarle nekaj posebnega in kot taka se vedno prikaže kot utelešenje svobode in iskanje duhovnih vrednot. Zato sta se funkcionalizem in esteticizem v umetnosti vseskozi na protisloven način razhajala in združevala. Po merilih takšne teorije umetnosti sta se v kitajski sodobni umetnosti pojavila tako najbolj radikalni formalizem kot najbolj skrajni konceptualizem in funkcionalizem. Ko ponovno ocenjujemo značaj, vrednost in vlogo umetnosti, jo moramo neizbežno povezati s kontekstom kitajske umetnosti – vloge in forme umetnosti ne moremo odcepiti od realnosti umetnosti in družbe na Kitajskem.

V kontekstu mednarodne umetnosti, s poudarkom na umetnostnih dogajanjih od šestdesetih let dalje, v zadnjih petdesetih letih umetnostne zgodovine poleg uvajanja novih medijev in novih materialov v eksperimentalnih oblikah vseskozi obstaja rdeča nit vprašanje navezave umetnosti na družbo in vprašanje o razmejitvi umetnosti in življenja. Še zlasti od devetdesetih let prejšnjega stoletja dalje je umetniški svet razvil nov trend: umetniki, kuratorji in umetnostni kritiki skupaj iščejo stičišča družbe in umetnosti, da bi ustvarjali, izdelovali in izvajali umetniška dela.<sup>32</sup> Takšna usmeritev je tesneje povezala umetnost in družbo, iz česar so nastale umetniške oblike kot so sodelovanje, udeležba in intervencija.<sup>33</sup> To se je povezovalo z brisanjem meja med umetnostjo in življenjem. V umetnosti je bil presežen formalizem esteticizma klasičnega slikarstva na platnu in umetnost je vstopila v polje dialoga s civilno družbo.

<sup>32</sup> Hans Ulrich Obrist (ur.), *A Brief History of Curating*, JRP Ringier, Kassel 2008.

<sup>33</sup> Claire Bishop, »The Social Turn: Collaboration and its Discontents«, *Artforum*, februar 2006, <http://www.artforum.com/>.

Na Kitajskem se je od umetnosti od nekdaj terjalo zasledovanje realnosti, refleksijo družbe in služenje ljudstvu. Med kulturno revolucijo se je od nje celo zahtevalo naj »služi politiki«. V kasnejši ideološki liberalizaciji po koncu kulturne revolucije je bil ta slogan deležen ostre kritike ter je bil pozneje zaradi prevelike enostavnosti, birokratizacije in nečlovečnosti zavržen.<sup>34</sup> V različnih obdobjih je odražal različne partijske ideologije, kot so likovna umetnost in yan'anska umetnost med kitajsko-japonsko vojno, umetnost velike proletarske kulturne revolucije, umetnost brazgotin, in *mainstream* umetnost. Toda po odpiranju Kitajske po kulturni revoluciji sta se avtonomija in neodvisnost v umetnosti okrepili in poudarjena je bila individualnost umetniškega subjekta. Z gospodarskim napredkom in političnimi reformami Kitajske, ko se krepi civilna družba, soudeležbo in vlogo umetnosti utelešajo drugačne umetnostne oblike od preteklih. Natanko to je razmerje »umetnosti, ki intervenira v družbo«, o kateri bi radi tukaj spregovorili. Sovpada z razvojem sodobne svetovne umetnosti in dokazuje občutljivost in odgovornost kitajskih umetnikov do družbenega.

Umetnost je pomembna razsežnost pri strukturiranju moderne družbe. V kitajskem kontekstu je družbena struktura še daleč od popolne modernizacije in tudi sodobna kitajska umetnost še ni modernizirana. Tu z modernizacijo mislimo splošno moderno zavest, splošne kulturne vrednote, pa tudi splošno priznavanje vrednosti umetnosti in njene posebne vloge. Razlog, zakaj razpravljamo o hipotetičnih vprašanjih, ki zadevajo umetnost, leži v tem, da imamo veliko nerešenih družbenih in političnih problemov. Neizpodbitno je, da je na Kitajskem umetnost nekaj, kar je izrazito povezano z družbenimi in političnimi spremembami. Tudi v svetovnem umetniškem okolju sta bili umetnost in politika od nekdaj tesno prepleteni.<sup>35</sup>

170

Kar ima vpliv in uporabno vrednost za sodobno družbo pa pogosto ni forma umetnosti za umetnost, temveč neka »ne-umetnost«, ki presega obstoječe umetniške oblike. Prepoznanje njenega pomena pa ne omogočajo zastarela umetniška pravila, temveč sociološke teorije. Tu sociologija pomeni splošno metodologijo in koncepte z analitično in kritično vlogo.

<sup>34</sup> Yang Xiaoyan, »Whose Service is Art in?«, *Reading Beijing*, št. 9 (2005), str. 51–56.

<sup>35</sup> Gao Tianming, »The Isomorphism between Art and Politics: A Trend in the 20th Century Art«, *Art Journal*, Guangzhou, št. 4 (2004).

Živimo v tesnobnem in nadležnem času, v katerem so ljudje nezmožni prikrivati svojo splošno psihološko stisko in družbeno tesnobo, ne glede na to, ali vzdržujejo vzvišeno distanco ali pa čustveno vpeti komentirajo dogajanja okrog sebe. Umetnost in realno življenje sta še vedno v protislovju in konfliktu, medtem ko ekonomska blaginja še zdaleč ni prinesla samozavedanja in neutilitarnosti v umetnosti. Namesto tega umetnost še vedno ostaja žalostno ovita v družbene prepovedi in politično inercijo. To je podobno kot s slavljenjem gospodarske blaginje, ki prinaša poslabšanje okolja, tratenje naravnih virov, onesnaženost zraka ter poglobljanje razlik med bogatimi in revnimi. Tudi umetnost je ujeta v ta okvir. Pomen umetniške eksistence se ne nahaja znotraj, ampak vedno zunaj umetnosti, saj je odvisna od velikega števila družbenih in političnih faktorjev. Če se danes ne bomo zatekli k družbenemu angažmaju umetnosti in bomo še naprej enolično razpravljali zgolj o njeni ontološki formi, bomo zgrešili njeno pravo bistvo ali pa bomo zašli v nesmiselno in prazno razpravljanje. Ne bomo mogli zapopasti zgodovinske in družbene vrednosti umetniških del in v rokah nam bodo ostale zgolj komercialne in površne estetske vrednosti.

Na Kitajskem ima umetniška intervencija poseben pomen. Ta pomen ne le postavlja v ospredje potrebo umetnikov po ponovni oceni svoje identitete in vloge, temveč kaže tudi na možnost ustvarjanja izvirnih del kitajskih umetnikov v njihovih posebnih okoliščinah. Ločeno od navezovanja umetnosti na umetnostno zgodovino kot tako, so za umetnost pomensko najbolj bogati in sodobni pristop, metoda in drža aktivne intervencije. Intervencija ne pomeni preprosto ustreznja, ilustriranja ali opisovanja družbe, temveč svoboden in edinstven premislek družbenih pojavov, okolja, problemov in sistemov, proti katerim je uperjena. Na Kitajskem v umetnosti ni primanjkovalo estetskega formalizma in dogmatske propagandne umetnosti, temveč pristnega izražanja, ki bi izhajalo iz samostojnega in kritičnega duha umetnikov. Za interpretacijo tovrstnega svobodnega izraza pa morajo vzorci našega mišljenja postati drža in metoda aktivne intervencije – ta poskuša razširiti vlogo umetnosti in jo opremiti z novimi izraznimi možnostmi in vrednostmi. Tolikšna raznolikost umetniških del je plod ravno neodvisnega, kritičnega in reflektirajočega duha umetnikov. Šele zakoreninjenost v sodobnem kontekstu Kitajske nam bo omogočila vpogled in posebni občutek za duha te dobe.

Ko se je v umetniških krogih pojavil predlog vrnitve umetnosti k življenju in družbi namesto zagovarjanja larpurlartizma, smo v kitajskem kontekstu morali

zlasti ponovno premisliti zapleteno umetniško teorijo, ki izhaja iz besede »realnost«. Opustiti smo morali obstoječi realizem, ki botruje preštevilnim protislovjem, in se premakniti k nekemu novemu realizmu, ki se vrača k sodobni eksistenci. Pri realizmu gre za odnos in za duha. Na primer, umetniška intervencija je usmerjena k problemom in temam resničnega življenja, kar je na nek način tudi že refleksija življenja. Današnji svet se spreminja hitro, je svet, kjer se pojavljajo nova znanja in informacije še preden uspemo osvojiti stare. Odnos intervencije ob srečanju z neznanim je tako eksperimentalen kot kritičen. Če umetnost ne bi gojila neke vrste eksperimentalnega občutka za novo in neznano, ne bi mogla zapopasti številnih vizij prihodnosti, saj se veliko stvari potrdi ali ovrže ravno z intervencijo umetnosti in drugimi kolektivnimi delovanji. Mlajša generacija ima s svojo željo po učenju in s svojo radovednostjo možnost, da postane vodilna v tej dobi.<sup>36</sup>

V svetu, kjer vlada cinizem, se imamo pravico spraševati o psevdo doktrinah o umetnosti. Utemeljiti je potrebno umetniško etiko, ki bo temeljila na pravičnosti, saj je »pravičnost prva vrednota družbenih institucij« (John Rawls). Etika, ki temelji na pravičnosti, lahko postane ideal umetnosti in tvori umetniški izraz misli. Z umetniško intervencijo kritiziramo in zavračamo lažno umetnost. Takšno kritiko in zavračanje spremljajo številni pritiski, kot so skušnjava komercialnega uspeha, oblegajoče omejitve družbenih norm in nezmožnost samokritike. Vse to omejuje in omalovažuje aktivni intervencijski odnos umetnosti.

Nove problematike in pojavi, ki jih je s seboj prinesel družbeni napredek, so postali glavno zanimanje številnih znanosti, poklicev in različnih polj delovanja, in pri tem umetnost ni izjema. Intervencija umetnosti v ta polja ni nekaj, čemur bi lahko rekli vulgarna sociologija. V kitajskem kontekstu vulgarna sociologija umetnosti označuje zlasti državno ideologijo v obdobju pred osemdesetimi leti prejšnjega stoletja. Slednja je za glavna vodila pri usmerjanju razmerja med umetnostjo in družbo vzela politična merila, tako da je postalo propagandno orodje uradne ideologije. To pa nikakor ne izkazuje sociološkega zanimanja v javni sferi.<sup>37</sup> Intervencija je širjenje umetnosti v javno sfero. Gre za širjenje jav-

172

<sup>36</sup> Brian Sholis, »Introduction«, v: *Younger than Jesus: The Generation Book*, New Museum New York, Steidl, New York 2009, str. 17.

<sup>37</sup> Jiang Mayi, »Probing into Reasons for the Problem of Vulgar Marxism in the Chinese Literary World«, *West-South Nationality University Journal (Humanities Edition)*, letn. 28, št. 7 (2006), str. 101–105.

nosti v sodobni družbi, pa tudi za sredstvo uveljavljanja vrednot iniciativnosti in subjektivnih namer. Intervenciji v sodobnem kitajskem kontekstu moramo podeliti zakonitost in nujnost, ne pa je zaobiti, ignorirati oziroma zanikati zaradi strahu pred vulgarno sociologijo ali ideologijo.

Intervencija ni cilj, pač pa odnos, je metoda, ki je usmerjena k problemom. Prikaže se skozi vedenje in na vizualni način. Njeno bistvo se nahaja v močnem posredovanju in interakciji na prizorišču, in v nekaterih primerih tudi v ritualnosti. Kar bi radi tu poudarili, je, da intervencija ni običajno družbeno dogajanje. Njena izvršba in izvedba imata močne umetniške podnapise in kritično zavest. In vendar lahko včasih intervencijo zamenjamo z vsakodnevnimi dejavnostmi. Presoja je odvisno od tega, ali ima izvrševalec umetniško namero, metodo in identiteto, in ali neposredni učinek postane umetniška tema vredna razprave. Intervencija je nekakšno stališče in iniciativnost. Na način umetnosti zastavlja vprašanja, o njih premišljuje in izprašuje sedanji položaj. Intervencija je neutilitaristični in funkcionalni »Anwesen«, ki spreminja naš pasivni način gledanja in uživanja v umetnosti, pri čemer pa ne gre za preprosto mehansko interakcijo. Pojavlja se celo v obstoječih oblikah umetnosti, vendar brez pravil, in brez sledov umetnikove subjektivnosti. Pri takšni umetnosti ne gre za to, da lahko z enim samim podpisom avtorja dokažemo prisotnost umetniške subjektivnosti, saj so umetniki spremenili svoj odnos do pomena identitete in do uporabe umetnosti.

Intervencija kot odprti odnos in metoda se ne bo ustalila v določeni formi, niti se ne bo omejila na določen izraz misli. Soočala se bo z različnimi kompleksnimi objekti v življenju in družbi in se izražala skozi konkretne, vendar spremenljive dejavnosti. Če bodo umetniki znali ohranjati držo intervencije, bodo nedvomno nadaljevali z iskanjem novih problemov in novih izraznih načinov. Na ta način bodo ohranjali izostren občutek in misel. Izbrali bodo negotovo pot družbenih dogajanj in jih prek intervencije odkrivali, ilustrirali, o njih premišljevali, se jim posmehovali, jih kritizirali in v zvezi z njimi šalili. Upamo, da bomo na Kitajskem priča več umetniškimi intervencijam, kar bi vodilo k razcvetu mnogovrstnih izrazov in misli znotraj družbe. Ker svoboda govora v tej državi ni povsem zagotovljena, je umetniški način intervencije v družbo pogosto posreden, a zato nič manj učinkovit način izražanja mnenja, stališč in komunikacije. V kitajskem kontekstu ne moremo mimo pozivanja k demokratičnosti.

Čeprav se je splošna praksa intervencije začela skromno, pa ni rečeno, da ni znak porajajoče se civilne družbe. Brez zavesti javnosti je umetniška intervencija težko uspešna. V preteklosti smo v umetnosti posebej poudarjali individualnost in menili, da je dovršena umetnost odvisna od umetnikove individualnosti oziroma individualizma. Po drugi strani pa individualnost ne vodi nujno v egoizem. Individualizem ne pomeni ločitve od družbe. Ravno narobe, več kot ima družba civilne zavesti, več javnega in družbenega značaja ima njen individualizem, saj so njeno vodilo demokracija in pravice, nepristranskost in pravičnost.

Intervencija je kot način delovanja in mišljenja postala dragocen poziv in drža. Vključuje refleksijo, ideale, vrednosti, kritiko, izpraševanje, igro, dvom in posmeh. Tako kot bistvo performativnih umetnosti ni čisto delovanje, temveč močna intencionalnost, tako tudi cilji in koncepti intervencije vedno vsebujejo kontekst družbenega in političnega delovanja. Kot način mišljenja »umetnost intervenira v družbo« vedno pomeni neke vrste vključenost v družbo in je razširjena tudi pri vseh vlogah in pomenih umetnosti, ki se nahajajo v družbi. Kakršen koli odziv na vprašanje ali misel je že konceptualna intervencija. Družbena intervencija umetnosti je v današnji družbi nujnost. Tovrstne načine delovanja umetnosti potrebujemo, vendar moramo hkrati biti pozorni tudi na spremembe in nova obzorja, ki nam jih umetniška intervencija odpira.

*Prevedla Katja Kolšek*