

Antropoceno vaizduotė ir eko-retorika XXI a. Kinijoje

LORETA POŠKAITĖ

Lietuvos kultūros tyrimų institutas

lposkaite@yahoo.com

Antropoceno ir ekologinės krizės pojūtis Kiniją apėmė jau XX a. 10 dešimtmetyje, pradėjus ryškėti 1978 m. inicijuotų jos ekonomikos reformų ir neįtikėtinais spartaus ekonominio vystymosi rezultatams – gamtos taršai ir ekosistemų sunaikinimui. Šis pojūtis XXI a. tapo ypač svarbus oficialiojoje Kinijos valdžios (Kinijos komunistų partijos) retorikoje bei politikoje, kuri prasidėjo nuo „žalumo karštinės“ (*lǜ se re* 绿色热) ir buvo susisteminta bei ideologizuota „ekologinės civilizacijos“ (*shengtai wenming* 生态文明) vizijoje. Ji taip pat atsispindi kinų ekomene bei ekoestetikoje, kurie atliepia, paryškina, kritikuoja ar paneigia minėtą retoriką. Straipsnio problematika ir tikslai grindžiami prielaida, kad šias sritis reikėtų nagrinėti ne atskirai (kaip daroma daugelyje tyrimų), o kartu, nes būtent jų gretinimas bei ryšio analizė padeda atskleisti vadinamąjį „ekodviprasmiškumą“ – prieštarinę aplinką ir ekologinę krizę, o ypač ekologinių pažiūrų, retorikos ir veiksmų neatitikimą ar net prieštarumą, kuris yra universalus reiškinys, pastebimas ir Lietuvoje. Straipsnyje siekiama išsiaiškinti, kaip dabartinė kinų oficiali ekologinės civilizacijos samprata bei retorika derinasi su šiuolaikiniu jos ekomenu bei ekoestetika; kaip ekomenas įkūnija antropoceno vaizduotę ir atliepia ar neatliepia tą retoriką; kaip į kinų ekomeno kūrinius reaguoja rūpinimasi aplinka deklaruojanti Kinijos valdžia, ir kaip juos supranta eiliniai žiūrovai ir suvokėjai. Tuo tikslu pirmoje straipsnio dalyje bus pristatyta Kinijos valdžios ir KKP formuojama „eko-civilizacijos“ vizija, idėjos bei retorika, o antroje dalyje aptariami ryškiausi XXI a. kinų meno (ypač ekomeno) pavyzdžiai, savičiausiai ar įdomiausiai atsiskleidžiantys ekocivilizacijos diskursą ir jį pagrindžiančią kiniškąją antropoceno vaizduotę. Bus aptiriamos tų meno kūrinių idėjos, meninės išraiškos priemonės, poveikis suvokėjui, o taip pat jų autorių požiūris į antropoceno situaciją bei meno galimybes ją keisti.

Esminiai žodžiai: antropocenas, ekologinė civilizacija, distopija, ekomenas, ekoestetika, ekodviprasmiškumas, retorika, alegorija.

2010 m. Kinijos ir pasaulinė žiniasklaida negailėjo liaupsų Šanchajuje vykusiai pasaulinei parodai (*Expo 2010*), kurios šūkis buvo „Geresnis miestas, geresnis gyvenimas“. Pats Šanchajus buvo pavadintas „Harmonijos miestu“, pabrėžiant, kad jo

ateitis ir planavimas turėtų būti neatsiejami nuo draugiškos gamtai aplinkos kūrimo, grindžiamo nauju ekologiniu mąstymu. Parodos šūkis buvo pristatomas kaip neva sujungiantis tradicinę kinų filosofiją ir Vakarų utopinius idealus apie tolesnę

pasaulinės ekonomikos bei aplinkos plėtrą, siekiant subalansuoti kaimo ir miesto tvarų vystymąsi. Šis tvarumas buvo demonstruojamas ir pačios parodos infrastruktūroje bei technologijose (saulės energijos naudojimas, elektriniai automobiliai, dauguma paviljonų – iš perdirbamų medžiagų). O vienu iš šio svarbaus ir itin didelio pasaulio dėmesio sulaukusio mega-įvykio palikimų arba įtakų mokslininkai įvardija Jangdzės upės žemupio regioninį integravimą ir bendradarbiavimą¹. Tačiau po trijų metų (2013 m. kovo mėn.) Šanchajaus miesto gyventojai galėjo „grožėtis“ šio integravimosi rezultatu – distopiniais daugybės per miesto centrą Huangpu upe plaukiančių negyvų kiaulių gaišenių vaizdais². Per kelias dienas iš šios upės Songjiang atšakos, teikiančios ir geriamą vandenį 26 milijonams miestiečių, buvo ištraukta apie 16 000 maitų. Netrukus paaiškėjo, kad kai kurios buvo užsikrėtę vienos rūšies virusu. Tiesa, šis vadinamasis „Huangpu upės nudvėsusių kiaulių skandalas“ nebuvo nei pirmas, nei paskutinis³, o

vienas Kinijos žemės ūkio ekspertas bandė raminti gyventojus, kad tai neturėjo jokios įtakos geriamo vandens kokybei – pasak jo, „tai būtų tas pats, jeigu jūs plaukiotumėte baseine ir pamatytumėte jame kelias negyvas muses. Tai gali būti bjauru, bet kiek tai paveikia vandens kokybę? Be to, Huangpu upė yra plati ir nuolat tekanti.“⁴

Šis incidentas vieniems sukėlė pyktį ir pasišlykštėjimą, o kitus, pavyzdžiui, kinų menininkus įkvėpė sukurti meno kūrinius, įprasminančius antropoceno vaizduotę. Nes, pasak Kwai-Cheung Lo, „antropocenas, kaip klimato ir aplinkos krizė, gali būti suvokiamas ir kaip kultūros krizė“, kadangi jis skatina žmones įsivaizduoti ir apmąstyti „gresiančią katastrofą bei galimus jos sprendimo būdus“⁵. Ne vienas antropoceno tyrinėtojas sieja jį su vaizduotės, vaizdinijos ir prasmės krize, laikydamas jį ne tik moksline, bet ir emociine bei kultūrine sąvoka⁶. Bene įtaigiausiai tokius įsivaizdavimus ir

dabar šio miesto gyventojai galės nemokamai valgyti kiaulienos sriubą. Plačiau apie tai: Yang Fan, 2014.

- 1 Chen, Yawei, 2010. „Not just “Better City, Better Life” Creating sustainable urban legacy beyond World Expo 2010 in Shanghai“. Prieiga per internetą: <https://www.researchgate.net/publication/332258391>
- 2 Jas išmetė gretimos Džeziang provincijos Jiaying apylinkės vienos didžiausių kiaulių fermos darbuotojai, taip veikiausiai vengdami mokėti už šių gaišenių tinkamą utilizavimą arba neberasdami nelegalių supirkėjų jų skerdienos perdirbimui. Nes pastaraisiais metais valdžia pradėjo griežčiau tikrinti ir bausti tokius sergančių ar kritusių kiaulių supirkėjus, tiekiančius jų mėsą restoranams ir kitai maisto pramonei.
- 3 Tokių gaišenių buvo išžvejota ir iš kitos Jangdzės upės atšakos – Gan upės Dziangsi provincijoje, taip pat Sichuan provincijos vandens rezervuaruose, Fujian provincijos vandenynse. Tiesa, kai kiaulių gaišenos beveik lygiai po metų pradėjo plūsti Gan upe Nanchang mieste, tai internautai pradėjo juokauti, kad

- 4 Cituota pagal: „Huangpu River Dead Pigs Incident“. Prieiga per internetą: https://en.wikipedia.org/wiki/2013_Huangpu_River_dead_pigs_incident
- 5 Lo, Kwai-Cheung, Yeung, Jessica (eds.). „Introduction: Impoverishing Anthropocene with Chinese Characteristics“. *Chinese shock of the Anthropocene. Image, Music and text in the Age of Climate Change*. Singapore: Palgrave Macmillan, 2019, p. 7.
- 6 Solli, Brit, 2018. „The Anthropocene: not only about climate change“. *Current Swedish Archeology*, vol. 26, p. 44). Adrianas Ivakhivas teigia, kad „jeigu mes esame kultūrinės būtybės, buvojančios vaizdiniuose ir per vaizdinius bei jų implikuojamas prasmes, tuomet antropocenas mums yra kartu ir vaizduotės, prasmės ir kultūros krizė“; nes šis žodis įvardija situaciją, kuomet tikrovė užtemdė žmonija, traktuojanti save kaip tą (tikrąją) tikrovę (Ivakhiv, Adrian, 2018. *Shadowing the Anthropocene. Ecorealism for Turbulent Times*. Punctum Books, p. 18).

apmąstymus įkūnija dvi glaudžiai susiję sritys – *estetika*, kuri apskritai labai svarbi mūsų santykyje su aplinka ir tampa dar svarbesnė antropoceno epochoje (nes kai kurie tyrinėtojai laiko antropoceną pirmiausia estetiniu reiškiniu arba laikmečiu, esmiškai perkeičiančiu mūsų pojūčius bei suvokimą⁷), ir *menas*, kuris bene geriausiai įkūnija ir perteikia šias naujas antropoceno, arba gyvenimo sugriautame pasaulyje patirtis bei suvokimą – ypač aplinkos/eko menas⁸. Nes jis gali ne tik efektyviai ir įtaigiai atkreipti žmonių „dėmesį į nežmogiškąjį pasaulį“⁹ – gyvūnus, augalus, grybus ar kirmėles kaip ne mažiau reikšmingus nei žmonės, bet ir skatina susimąstyti apie

žmonių daromą žalą gamtai bei aplinkai; keisti jų požiūrį ir elgesį su aplinka, ugdant ne tik kitokį estetinį, bet ir etinį santykį su ja – pirmiausia empatiją, nuolankumą ir jautrumą¹⁰.

Juk menas yra itin turtingas alegorijomis, kurios apeliuoja į vaizduotę, gilesnį tikrovės suvokimą, padeda susieti dabartį su praeitimi ir ateitimi, t. y. kurti planetos ateities viziją – utopinę ar distopinę, bauginančią ar viltingą. Nes mumyse stiprėjantis pasaulinės klimato kaitos suvokimas, pasak Elizabeth DeLoughrey, ypatingai žadina vaizduotę – naujus vaizdinius ir alegorines formas, kurios labiau įtaigiai ar šokiruojančiai padėtų perteikti spartėjančius mūsų planetos pokyčius ir artėjančią ekologinę katastrofą¹¹. Pagaliau menas tam tikrų alegorijų ir ypač performansų pagalba gali padėti atskleisti ir paties antropoceno, kaip naujos geologinės epochos, prieštarumą. Nes šis terminas, viena vertus, reiškia žymiai stipresnę ir staigesnę, nei kada nors anksčiau žmogaus veiklos įtaką išoriniam žemės / planetos „veidui“ ir visai geologinei formacijai, t. y. žmogaus pavertimą svarbiausia kosmine jėga. Kita vertus, jis byloja apie žmonijos tapimą itin pažeidžiama, netvaria, netgi bejėge prieš gamtą arba „išsvietinta“, kuomet ji nebeturi kur prisiglausti, bet tokiu būdu tampa dar labiau priklausoma nuo gamtos malonės. Kitaip tariant, jis byloja apie abipusį ir galbūt didesnį,

7 Antropoceno meno tyrinėtojai Heather Davis ir Etienne Turpin pabrėžia, kad visi tie spartūs pasaulį neatpažįstamai keičiantys procesai, įvardijami antropoceno sąvoka, pirmiausia ir didžiaja dalimi paliečia ir įtraukia kiekvieną žmogų estetiškai, t. y. per pojūčius ir estetines patirtis, kurios turi būti „perkrautos“, kad galėtų prisitaikyti prie šios naujos antropoceninės realybės su jos prieštarumais, katastrofos nuojautomis ir ekologiniu pažeidžiamumu. (Davis, Heather&Turpin, Etienne, 2015. „Art & Death: Lives Between the Fifth Assessment & the Sixth Extinction“. Davis Heather, Turpin Etienne (eds.). *Art in the Anthropocene*. London: Open Humanities Press, p. 11).

8 Aplinkos (*environmental*) ir eko meno santykį skirtingi tyrinėtojai traktuoja skirtingai – vieni juos tapatina (nes sutampa daugelis jų tikslų), kiti laiko ekomaną viena iš platesnio aplinkos meno krypčių. Šiame straipsnyje, vengiant painiavos ir daugiaprasmiškumo, bus vartojama ekomeno sąvoka, nes būtent ji daugiausia vartojama čia aptariamų kinų meno pavyzdžių analizėse.

9 Plačiau apie tai ir kaip šį dėmesį į nežmogiškąs būtybes atkreipia šiuolaikiniai kinų menininkai, žr.: Chu, Kiu-wai, 2019. “Worms in the Anthropocene: The Multispecies World in Xu Bing’s *Silkworms series*“. Chang, Chia-ju (ed.), *Chinese Environmental Humanities*, Palgrave Macmillan, p. 112.

10 Petrucci, Mario, 2022. „Art and Climate Change. Separate Bubbles or Mutual Membrane?“. *Anthroposphere: The Oxford Climate Review*. Prieiga per internetą: <https://www.mariopetrucci.com/Ecology-Art-Petrucci-Anthroposphere2022-webedit.pdf>

11 DeLoughrey, Elizabeth M. *Allegories of the Anthropocene*. Durham and London: Duke University Press, 2019, p. 1.

nei anksčiau žmonijos ir gamtos/planetos neatskiriamumą¹². Toks tikėjimas transformuojančia meno galia galbūt paradoksaliu būdu paskatino aplinkosaugos aktyvistus šokiruojančiam 2022 m. protestui – meno kūrinių išniekinimui visame pasaulyje (bet daugiausia – Europos meno galerijose), tikintis tokiu sinchronizuotu performansu, arba savotiška šoko ir polemikos strategija dara kartą priminti apie planetai kylančius klimato krizės pavojus, kuriuos valdžia (įvairių šalių valdžios) arba ignoruoja, arba dar labiau gilina, prisidengdama ekologine retorika¹³.

Todėl ši situacija, kaip ir straipsnio pradžioje minėtas 2013 m. Šanchajuje vykęs „Huangpu upės nudvėsusių kiaulių skandalas“ bei kai kurių atstovų reakcija į jį gali būti laikoma vadinamojo „ekodaugiaprasmiškumo“ (*ecoambiguity*) pavyzdžiu. Šį terminą įvedė ir jo apraiškas Rytų Azijos literatūroje plačiai aptarė Harvardo universiteto lyginamųjų literatūros studijų specialistė Karen Thornber¹⁴. Pasak

jos, ekodaugiaprasmiškumas pasireiškia labai įvairiai, pradedant požiūriu į aplinką prieštaringumu, prieštaringa arba kruopščiai atrinkta, slepiama ar cenzūruojama informacija apie aplinkos padėtį (krizę), prieštaringais veiksmais gamtos atžvilgiu (kuomet siekiant išsaugoti vieną jos dalį ar sistemą, yra griauinama kita), ir baigiant idėjų ar retorikos neatitikimu veiksams – elgesiui su ekosistemomis ir visa aplinka¹⁵. Jo pavyzdžių galima matyti ir Lietuvoje, kuomet yra aršiai ir garsiai ginamas vienas nukirstas medis, bet toliau neatsakingai šiukšlinama aplinka ir taip neprotestuojama prieš jos taršą¹⁶.

Vienu iš ryškesnių eko-retorikos ir elgesio prieštaravimo pavyzdžių galima laikyti garsios ir visame pasaulyje rodomos britų menininko Michaelio Pinsky instaliacijos „Taršos kokonai“ (*Polution pods*)¹⁷

ses and East Asian Literatures. Michigan: University of Michigan Press, 2012.

15 Thornber, op. cit., p. 4–6.

16 Pavyzdžiui, kuo baigėsi vadinamasis „Grigeo skandalas“ (kuomet buvo slapta išleidžiamos taršios vandens nuotekos)? Retorinis klausimas – ar ir kaip žmonės įgyvendino siūlymą nebepirkti „Grigeo“ popieriaus produkcijos?

17 Kiekvienas iš penkių sujungtų kokonų (permatomų palapinių) buvo užpildytas dirbtiniais toksiniais junginiais, imituojančiais užterštą orą labiausiai pasaulyje užterštuose miestuose – Londone, Naujajame Delyje, Pekine ir San Paule, ir švarų orą iš Norvegijos kalnų – Tautra regiono, kur ši instaliacija pirmą kartą parodyta) Ši instaliacija yra platesnio projekto *Climart* dalis, kuria siekiama suprasti, kaip menas gali paveikti klimato kaitos – šiuo atveju net nematomos kaitos – suvokimą, žmonių elgesį bei reakcijas. Plačiau apie ją: Pinsky Michael, Sommer Laura, 2020. „Polution Pods: can art change people’s perception of climate change and air pollution?“ *Field Actions Science reports*, Special Issue 22. Prieiga per internetą: <https://journals.openedition.org/factsreports/6161>

12 Plačiau apie tai: Ballard, Susan, *Art and Nature in the Anthropocene. Planetary Aesthetics*. New York, London: Routledge, 2021, p. 1–4. Ši žmogaus priklausomumą nuo gamtos malonės knygos autorė iliustruoja Samoa-australų menininkės Angela Tiatia performansu „Laikymasis“ (*Holding on*, 2015 m.) – ji guli ant lentos Ramiojo vandenyno vandenyse Tualu salose, tiesiog atsiduodama kylančių vandenų malonei, taip parodydama, kad tie vandenys gali ne tik žmogų maitinti (kaip anksčiau), bet ir paskandinti, kartu nuplaudami nuo žemės paviršiaus ir visą jo sukurtą civilizaciją. Tad šiuo performansu ji atskleidžia žmogaus trapumą ir pažeidžiamumą antropoceno epochoje.

13 Plačiau apie tai: Misra, Neha, 2023. The Climate Movement Must Reimagine Its Relationships with Art. *The Revelator*. Prieiga per internetą: <https://therevelator.org/climate-movement-art/>

14 Thornber, Karen. *Ecoambiguity*, *Environmental Cri-*

eksponavimą priešais Jungtinių Tautų būstinę Niujorke 2019 m., vykstant eilinei JT Klimato kaitos konferencijai. Tuos kokonus aplankė žymioji Greta Thurnberg, bet juose neišdrįso apsilankyti nei vienas toje konferencijoje dalyvavęs kokios nors šalies atstovas – nes esą bijojo, kad po to reikės sėdėti konferencijoje prasmirdusiais drabužiais¹⁸. Turbūt daugiausia pavyzdžių apie vienų ekologinių problemų sprendimą, darant žalą kitoms ekosistemoms, galima rasti Kinijoje. Pavyzdžiui, gėlo vandens trūkumo Pekine problema, kilusią dėl didžiulės jo priemiesčių aplinkos taršos, Kinijos valdžia ėmėsi spręsti ne reikalaujama mažinti tą taršą, o inicijuodama brangius ir aplinkai kenkiančius kasybos ir statybos projektus pietinėje Kinijoje, kad iš ten atvesti vandenį į Pekiną, taip ne tik naikinant tos vietos peizažą, bet ir priverstinai iškeldinant daugybę gyventojų. Šį ekodviprasmiškumą puikiai atskleidžia sukrečiantis kinų režisieriaus Wang Jiuliang 王久良 2011 m. dokumentinis filmas „Pekinas šiukšlių apsiaustyje“ (Laji cheng 垃圾城)¹⁹.

Ekodaugiaprasmiskumas gali būti siejamas ir su antropoceno sampratos eurocentriškumu – bandymu kaltinti dėl gamtos degradavimo ne visą žmoniją, o pirmiausia baltųjų rasę, ypač europiečius vyrus. Toks požiūris puikiai derinasi su ilgalaikiu vakarietišku romantiškuoju „gamtą mylinčių

rytiečių“ ir Azijos (ypač Rytų Azijos) kultūrų įvaizdžiu bei modernia vakarietiška gamtos, kaip žmogaus / kultūros priešingybės samprata, kuri ryškiai persmelkia antropoceno diskursą²⁰. Antai kai kurie antropoceno tyrinėtojai laiko jį vakarietiškosios „objektinės filosofijos“ arba gamtos suobjektinimo pasekme²¹. Tokio antropoceno eurocentriškumo (todėl kartais vadinamo „eurocenu“) pavyzdį galima matyti ir antropoceno menų parodose, skirtose 2015 m. Paryžiaus klimato kaitos konferencijai. Kaip pastebima, jose buvo išimtinai ekponuojami Vakarų menininkų kūriniai²². O dviejose per paskutinį dešimtmetį išleistose išsamiose antropocenui skirtose studijose taip pat analizuojami tik Vakarų meno pavyzdžiai²³. Manau, kad tokia situacija turėtų mažų mažiausiai stebinti, turint omenyje, jog nuo XXI a. pradžios Kinija tapo viena didžiausių ar net didžiausia pasaulio teršėja, o dabar ruošiasi

20 Plačiau apie antropoceno sampratos kritiką ir apibrėžimo problemas žr.: Mathews, Andrew S., 2020; Büscher, Bram and Fletcher, Robert, 2020.

21 Ivakhiv, Adrian, 2018, p. 30–31. Ši Vakaruose ilgą laiką vyravusi („klasikinė“) „objektinė filosofija“ ir viso fenomenalaus pasaulio suobjektinimas, pasak knygos autoriaus, pasireiškia ir požiūryje į gamtą bei žmogų supančią aplinką kaip į objektą ar „išteklių“, atskirtą nuo žmogaus ir jam tarnaujantį. Tokį požiūrį palaiko ir įvairios antropoceno pradžios teorijos, ypač pati populiariausia, laikanti jo pradžia Europos industrines revoliucijas, XVIII a. garo mašinos išradimą ir bendrą technologijų pažangą, arba Vakarų kapitalizmą su XX a. II pusėje itin išaugusia vartojimo kultūra.

22 Ballard, Susan, op. cit., 2021, p. 3.

23 Davis Heather, Turpin Etienne (eds.), 2015. *Art in the Anthropocene*; Ballard, Susan, 2021. *Art and Nature in the Anthropocene*. Tiesa, pastarosios knygos autorė – meno istorijos tyrinėtoja iš Naujosios Zelandijos savo tyrime paliečia iš Naujosios Zelandijos menininkų kūrybą.

18 Cascone, Sarah. „Greta Thurnberg went inside the art bubble filled with pollution this weekend to raise awareness about climate change“. Prieiga per internetą: <https://news.artnet.com/news/michael-pinsky-pollution-pods-un-greta-thunberg-1658827>

19 Plačiau apie tai: Zukas, Lorna Lueker. „Beijing Besieged by Waste 垃圾城 directed by Wang Jiuliang 王久良. Review“. *Environment Space Place*, vol. 5, issue 2, 2013, p. 144.

išgelbėti pasaulį iš šios taršos ir ekologinės katastrofos, siekdama būti aplinkos saugojimo ir gaivinimo pavyzdžiu kitoms pasaulio šalims. Ši jos lyderystė ryškiausiai matoma Kinijos komunistų partijos (toliau – KKP) inicijuotame „ekologinės civilizacijos“ (*shengtai wenming* 生态文明) projekte arba vizijoje, kuri pirmiausia adresuojama Kinijos gyventojams ir politinių-ekonominių sprendimų priėmėjams, bet ne mažiau svarbi ir tarptautinėje bei tarpkultūrinėje jos komunikacijoje. Ji yra įrašyta naujausioje (2018 m.) jos Konstitucijos versijoje ir įtraukta į epochinį – futuristinį „Kinijos svajonės“ (*Zhongguo meng* 中国梦) projektą²⁴, todėl pastaraisiais metais itin plačiai aptarinėjama, propaguojama ir tyrinėjama.

Taip pat manau, kad, norint aiškiau matyti minėtą ekodviprasmiškumą, būtina susieti ekoretorikos (ekopolitikos, oficialaus jos diskurso) analizę su antropoceno vaizduotės įkūnijimo mene tyrimais. Todėl toliau straipsnyje bus siekiama išsiaiškinti, kaip ši kiniškoji oficiali gamtosaugos ir ekologinės civilizacijos samprata, vaizduotė ir retorika derinasi su šiuolaikiniu kinų menu (ypač ekomenu) ir ekoestetika;

24 Ši „Kinijos svajonės“ projektą, skirtą Kinijos tautos „atjauninimui“ ir „didžiajam atsinaujinimui“, sudaro bent keturi svarbiausi tikslai: stipri Kinija (ekonomiškai, moksliskai, kariškai ir t. t.), civilizuota Kinija (t. y. pasižyminti aukšta morale ir turtinga kultūra), harmoninga Kinija (turima omenyje visuomenės harmonija) ir graži Kinija (sveika aplinka, mažas užterštumas, t. y. ekologiškai subalansuota ir tvari). Plačiau apie tai: 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, p. 163.

kaip ekomenas atliepia tą retoriką ir kaip jį priima Kinijos valdžia bei paprasti (eiliniai) žiūrovai.

Tuo tikslu pirmoje straipsnio dalyje bus pristatyta Kinijos valdžios ir KKP formuojama „eko-civilizacijos“ vizija, propaganda bei retorika, o antroje dalyje antroje dalyje aptariami ryškiausi XXI a. kinų meno (ypač ekomeno) pavyzdžiai, savičiausiai ar įdomiausiai atsiskleidžiantys ekocivilizacijos diskursą ir jį pagrindžiančią kiniškąją antropoceno vaizduotę. Bus aptariamose tų meno kūrinių idėjos, meninės išraiškos priemonės, poveikis suvokėjui, o taip pat jų autorių požiūris į antropoceno situaciją bei meno galimybes ją keisti, Kinijos valdžios reakcija.

Antropocenas ir ekologinės civilizacijos retorika XXI a. Kinijoje

Tvaraus vystymosi ir komunikacijos tyrinėtojai pastebi, jog šiuolaikinė visuomenė yra tiesiog apsėsta aplinkos, žmonių veiklos ir planetos „žalinimo“ manijos, apeliuojančios į socialinę ir etinę atsakomybę už klimato kaitą, ekologinį mąstymą ir „aplinkosauginį patriotizmą“, kurių poreikis suformavo ir naują sparčiai besiplėtojančią komunikacijos sritį – „aplinkosaugos komunikaciją“²⁵. Jos plėtojimuisi neabejotinai įtaką daro blogėjanti ekologinė situacija arba antropoceno būseną, kuriai įvardinti

25 Waddell, Craig. „Defining sustainable development: a case study in environmental communication“. N. Coppola and B. Karis (Eds.), *Technical communication, deliberative rhetoric, and environmental discourse: connections and directions*. Vol. 11 in ATTW contemporary studies in technical communication. Greenwood Publishing Group, 2000, pp. 3–20.

ir žmonių požiūriui keisti jau nebe pakanka tokių žodžių, kaip „aplinkos krizė“, bet reikalinga žymiai dramatiškesnė kalba, metaforos, alegorijos bei įvaizdžiai – gaisro, mirties ir pan. (pvz., mirštančių vandenynų ir plastmasės prisiėdusių jūros gyvūnų, dūstančių žuvų). Ne išimtis ar net originalus pavyzdys šiuo požiūriu yra Kinija, kurios valdžia vietoj tokios šokiruojančios ir gąsdinančios retorikos pasirinko priešingą – viltį ir teigiamas emocijas žadinančią retoriką bei propagandą, susitelkdama (ir telkdama Kinijos gyventojus) į „ekologinės civilizacijos“ utopinę viziją, kurią tikimasi įgyvendinti jau 2035 m., taip perkeičiant (ar patikslinant) „naujosios eros modernios Kinijos“ (naujosios Kinijos modernybės) sampratą. Daugelis jos apibrėžimo, retorikos bei politikos tyrinėtojų sutinka, kad kiniškąjį ekocivilizacijos projektą paskatino grėsminga Kinijos antropoceno, arba ekologinių sistemų išsibalansavimo ir aplinkos taršos statistika, kuri yra ne kas kitas kaip 30 metų itin (ir nenatūraliai) spartaus jos ekonominio išsivystymo rezultatas²⁶.

Vieni mokslininkai vadina šią kinišką koncepciją tvaraus vystymosi su kiniškais bruožais apibūdinimu arba „padaryta KLR“ (*Made in PRC*) siekiu su užuominomis į globalumą. Nes, pirma, ji papildo (ar pranoksta) „tvaraus vystymosi“ sampratą dviem naujais elementais – politika ir kultūra, tokiu būdu formuodama žymiai kompleksiškesnį požiūrį į tvarų vystymąsi; antra, ji remiasi senosios Kinijos civilizaci-

jos vertybėmis ir ypač klasikine daoizmo „ekofilosofija“, pabrėžiančia žmogaus ir gamtos harmoniją bei abipusę priklausomybę²⁷. Kiti tyrėjai laiko „ekologinę civilizaciją“ vaizdiniu ar įsivaizdavimu, kuris yra grindžiamas tiek oficialia (valdžios, KKP) retorika bei naratyvais, tiek ir sociokultūrinėmis tradicijomis, ypač žmogaus ir gamtos vienybės (*tian ren he yi* 天人和一) idėja²⁸. Kai kurie kinų mokslininkai *tian ren he yi* idėją (konceptiją) priskiria prie tradicinės „sinkretinės“ (daoistinės-budistinės) religinės pasaulėžiūros arba „tikėjimo sistemos“ ir laiko ją žmogaus elgesį reguliuojančiu „mikštosios galios“ arba neformalios kontrolės mechanizmu, neva galinčiu veiksmingai daryti įtakąvairių, ypač vietinių Kinijos gamybos kompanijų „korporatyvinėms aplinkosauginėms praktikoms“, kai jas sunku kontroliuoti iš viršaus ar iš šalies²⁹. Todėl galima rasti daugybę kinų autorių straipsnių apie daoizmo, konfucianizmo ir budizmo „ekosofinių“ idėjų galimą poveikį kinų (ir turbūt visos žmonijos) psichologijai bei elgesio su gamta keitimui, sprendžiant dabartinę ekologinę krizę ir kuriant ekologinę civilizaciją³⁰.

26 Ši aplinkos taršos statistika, atskleidžianti Kinijos pirmavimą daugelyje aplinkos niokojimo sričių, nuolat keičiasi. Apie kai kurių paskutinių metų statistiką žr.: Weatherley ir Bauer, 2021, p. 2118; Thornber, Karen, 2012, p. 24; Lo, Kwai-Cheung, 2019.

27 Hanson, Arthur. „Ecological Civilization in the People's Republic of China: Values, Action and Future Needs“. *ADB East Asia Working Paper Series*, No.21 December. Manila: Asian Development Bank, 2019, p. 1–4.

28 Huang, Ping; Westman, Linda. „China's imaginary of ecological civilization: a resonance between the state-led discourse and sociocultural dynamics“. *Energy Research and Social Science*, 2021, No. 81.

29 Lai Jieji, Liu Bin, Wang Hong, 2022. „Does the „Tian ren he yi“ belief system promote corporative environmental performance?“. *Frontiers in Psychology*, vol.13. Prieiga per internetą: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2022.886114/full>

30 Tokių straipsnių apžvalgą, bibliografiją ir minėtų

Tuo tarpu KKP atstovai ir pats Xi Jinping apibrėžia ekocivilizaciją kaip esminį kinų socializmo bruožą. Tad ne taip svarbu, ar „ekologinė civilizacija“ yra laikoma Kinijos klestinčios ateities ir žaliosios ekonomikos direktyva ar filosofija, ar ir viena ir kita, ar kinišku tvaraus vystymosi variantu. Reikšmingiau yra tai, kad ji tapo viena svarbiausių dabartinės Kinijos politikos ir platesnio jos ateities projekto – „Kinijos svajonės“ dalimi, įrašyta į dabartinę Kinijos Konstituciją (2018 m.), svarbiausius KKP dokumentus (2015 m.) ir vidinės aplinkosaugos politikos direktyvas (po 18-o KKP kongreso 2012 m.). Tiesa, dar XXIa. pradžioje apie ją užsiminė vienas iš kinų ekoestetikos pradininkų Xu Hengchun, o dabar „ekocivilizacijos“ diskursas ir retorika jau yra visiškai integruota į kinų ekoestetiką kaip pastarosios „kelrodis“. Apie jos (taip pat visų ekologijos teorijų) pavertimą neatsiejama ekocivilizacijos kūrimo dalimi plačiai rašo du autoriteringiausi kinų ekoestetikos propaguotojai bei tyrinėtojai – Fanren Zeng (savo knygoje „Įvadas į ekologinę estetiką“) ir Cheng Xiangzhan (ką tik pasirodžiusioje knygoje apie kinų ekoestetiką ir ekosofiją)³¹.

trijų svarbiausių kinų filosofinių-religinių tradicijų ekofilosofinių idėjų aptarimą galima rasti Jiang Wei, Zhang Haoran straipsnyje: Jiang Wei, Zhang Haoran, 2020. „Traditional Chinese Culture and the Construction of Ecological Civilization: From Cultural Genes to Practical Behaviors – Case Studies in Confucianism, Buddhism and Taoism“. *Chinese Journal of Urban and Environmental Studies*, vol.8 No.2, p.2050011-1-13. Prieiga per internetą: <https://www.worldscientific.com/doi/pdf/10.1142/S2345748120500116>

31 Zeng Fanren, 2019. *Introduction to Ecological Aesthetics*. Beijing: The Commercial Press; Singapore: Springer, p.x, 14-18; Cheng, Xiangzhan, 2023. *Ecoa-*

Vis dėlto pastaruoju metu ekologinės civilizacijos vizija didžiąja dalimi propaguojama kaip dabartinio prezidento Xi Jinpingo mąstymo arba filosofijos (oficialiai vad. Xi Jinpingo mąstymu apie Naujos eros socializmą su kiniškais bruožais) dalis³², nors pačios sąvokos ištakos yra TSRS žemės ūkio specialistų diskusijose ir marksizme³³. Bene daugiausiai prie jos sampratos iškėlimo ir integravimo į KKP naratyvą prisidėjo buvęs Kinijos aplinkos saugojimo agentūros direktorius Yue Pan, kuris dar 2003 m. pirmajame „Kinijos žalinimo“ forume savo pranešime įvedė „ekologinės industrinės civilizacijos“ (*shengtai gongye wenming*) sąvoką, kaip alternatyvų industrinės civilizacijos ir ekonominio vystymosi variantą, bet vėliau ji buvo sutrumpinta ir sukonkretinta į „ekologinės civilizacijos“ sąvoką. Svarbiausiuose jai skirtuose KKP dokumentuose teigiama, kad ji turėtų tapti nauja ir pažangesne žmonijos išsivystymo faze, turinčia pranokti tris ankstesnes civilizacijos fazes – „pirminės“ arba medžiotojų civilizacijos – *yuanshi wenming* 原始文明,

esthetics and Ecosophy in China. London: Transnational Press.

32 (*Xi Jinping xin shidai Zhongguo tese shehui zhuyi sixiang* 习近平新时代中国特色社会主义思想).

Plačiau apie šio Xi Jinpingo mąstymo formavimąsi, sistemą, svarbiausius akcentus ir ideologizavimą nuo 2017 m. Nacionalinio KKP Kongreso žr.: Moritz, Rudolf, 2023. „Xi Jinping’s Thought on Socialism with Chinese Characteristics for a New Era“. *Agenda Publica*. Prieiga per internetą: <https://agendapublica.elpais.com/noticia/18553/xi-jinping-thought-socialism-with-chinese-characteristics-for-new-era>

33 Plačiau apie ekologinės civilizacijos sąvokos rudišką ir marksistines ištakas bei jos pritaikymą KKP ideologijai ir pavertimą (nuo 2012 m.) Kinijos aplinkosaugos ir tarptautinės politikos dalimi žr.: Weatheley and Bauer, 2021, op. cit., p. 2116.

žemės ūkio – *nongye wenming* 农业文明, industrinės civilizacijos – *gongye wenming* 工业文明, ir kartu taisančia neigiamus jų padarinius³⁴.

Kiniškosios ekocivilizacijos sampratos esmę galima trumpai apibūdinti kaip aplinkos tausojimo išskėlimą virš ekonominio vystymosi, arba siekį sukurti aplinkai draugišką ekonomiką, matuojant ekonominio išsivystymo lygį ne vien pagal Bendro vartojimo produkto lygį, bet ir pagal kultūrinius-etinius kriterijus, taikomus žmogaus ir gamtos (aplinkos) santykiams; taigi matuojant žmonių gerovę („bendrą klestėjimą“) ne vien ekonominiais skaičiais³⁵. Todėl jos kūrime siūloma teikti pirmenybę 8 sritims: erdvių planavimui ir vystymui; technologinėms inovacijoms ir struktūriniais koregavimams; tvariam ir taupiam žemės, vandens bei kitų išteklių naudojimui; ekologinių sistemų ir aplinkos apsaugai; ekologinės civilizacijos reguliacinėms sistemoms; tikrinimui ir priežiūrai; visuomenės dalyvavimui (įsitraukimui); organizavimui ir sprendimų diegimui³⁶. Kitaip tariant, ji remiasi penkiais „stulpais“ arba sferomis – *aplinka* (kuri turėtų būti svarbesnė už ekonomiką – ji apima Draudžiamų vystyti zonų įvedimą, tvarią urba-

nizaciją, CO₂ emisijų mažinimą, vandens ir energijos naudojimo mažinimą), *ekonomika* (apimanti investavimą į pažangiausias, žalesnes ir švaresnes technologijas, naujų energijos šaltinių paiešką ir naudojimą, žiedinę ekonomiką), *visuomene* (jos įsitraukimas dalijantis aktualia informacija – ypač apie didelių statybos projektų keliamą žalą, korporatyvinės socialinės atsakomybės už aplinkos tausojimą ugdymas, žaliasis švietimas), *kultūra* (tvarus elgesys) ir *valdymu* (pagrindinė atsakomybė dviems naujai įsteigtoms ministerijoms – Ekologijos ir aplinkos ir Gamtos išteklių, didesnė atsakomybė žemesnio lygmens (vietiniams) valdininkams, įstatymų bazės koregavimas)³⁷.

Vienu iš aktyviausių dabartinių jos sampratos tyrinėtojų ir propaguojuoju laikytinas Kinijos socialinių mokslų akademijos narys, Ekocivilizacijos studijų instituto (Pekino technologijų universitete) direktorius Jiahua Pan, kurio bent dvi jai skirtos išsamios studijos buvo išverstos į anglų kalbą³⁸. Antroje savo knygoje (*China's Global Vision for Ecological Civilization*, 2021) jis sistemaiškai pristato (tiksliau, propaguoja) ir smulkiai aiškina vadinamąjį „Xi Jinping mąstymą apie ekologinę civilizaciją [naujoje eroje]“ (习近平生态文明思想), kaip bendros jo filosofijos dalį – jį sudarančias teorijas, idėjas, jų praktinio pritaikymo būdus. Pan tai daro

34 Weatherley Robert, Bauer Vanessa, 2021, op. cit., p. 2118.

35 Vienas iš autoritetingiausių Xi Jinpingo mąstymo (tame tarpe ir apie ekologinę civilizaciją) ruporų bei eko-civilizacijos teoretikų Jiahua Pan (žr. tolesnį straipsnio tekstą), vadovaudamasis Xi žodžiais, įvardijo tai kaip „ekologinis racionalumas yra geriau už augimo racionalumą“. Plačiau apie tai: Pan, Jiahua, 2021. *China's Global Vision for Ecological Civilization. Theoretical Construction and Practical reserach on Building Ecological Civilization*. Beijing: China Social Sciences Press; Singapore: Springer, p. 87–104.

36 Hanson, Arthur, 2019, op. cit., p. 6.

37 Weatherley Robert, Bauer Vanessa, 2021, op. cit., p. 2115–2121.

38 Pan, Jiahua, 2016. *China's Environmental Governing and Ecological Civilization*. Beijing: China Social Sciences Press; Heidelberg, New York: Springer; Pan, Jiahua, 2021. *China's Global Vision for Ecological Civilization. Theoretical Construction and Practical reserach on Building Ecological Civilization*. Beijing: China Social Sciences Press; Singapore: Springer.

beveik išimtinai ir ištisai cituodamas įvairias Xi Jinpingo kalbas, taip pat – Markso ir Engeldo raštus. Iš svarbiausių anksčiau išvardintų kinų ekologinės civilizacijos vizijos punktų ir aspektų čia norėčiau trumpai aptarti tik du iš jų, nes jie atrodo labiau susiję su kinų ekomenu ir estetinė antropoceno vaizduote. Pirmasis iš jų vadinamas „Dvių kalnų teorija“ (*liangshanlun* (两山论), o jos autoriumi, savaime aišku, laikomas Xi Jinpingas. Ši teorija buvo išskleista platesniame alegoriškame pasakyme, kuris dabar yra tapęs viena mėgstamiausių Xi frazių ir vienu garsiausių bei svarbiausių propagandinių šūkių, sunkiai išverčiamų į Vakarų kalbas – „žali [ryškūs] vandenys ir melsvai žali kalnai yra [tokie patys svarbūs kaip] aukso ir sidabro kalnai“ (*lǜ shuǐ qīng shān jīn shī jīn shān yīn shān* 绿水青山就是金山银山). Tuo norima pasakyti, jog būtina subalansuoti ekonominį vystymąsi ir aplinkosaugą, o tiksliau, gamtos gerovė ir ekologinė pusiausvyra negali būti aukojama dėl materialios gerovės (pinigų, pajamų augimo); kad aplinkosauga, o ne BVP augimas turėtų tapti svarbiausiu kriterijumi, pagal kurį vertinama ekonominė pažanga ir jos krypties tinkamumas. Trumpai tariant, ši teorija nurodo, koks turėtų būti ryšys tarp aplinkos saugojimo ir ekonominio vystymosi, nes, pasak Xi Jinpingo, „mes norime turėti ne tik aukso kalnus, bet ir žalius kalnus“, nes esą būtent šie du kalnai arba sritys dabar yra tapę esminėmis šiuolaikinės Kinijos visuomenės prieštaromis, o „ekonomika turi vystytis, bet ne aplinkos naikinimo sąskaita“³⁹.

39 Pan, Jiahua, 2021, op. cit., p. 25–26, 29. Kitur Xi Jinpingas paaiškino šią teoriją kaip trijų pakopų Kinijos vystymosi kelią: 1) „žali kalnai ir vande-

Įvairuose šaltiniuose galima rasti skirtingos informacijos apie šios frazės, išplėtotos į teoriją, atsiradimą, tačiau dabar jau nustatyta, kad tai buvo „kolektyvinės išminties“ vaisius, kurio priskyrimas dabartiniam prezidentui puikiai prisidėjo prie jo autoriteto ir asmenybės kulto formavimo⁴⁰. Kita vertus, ši teorija glaudžiai siejasi su kita – anksčiau minėta „žmogaus ir gamtos harmoningo sambūvio“ idėja, kurią Pan Jiahua priskiria išimtinai „Rytų pasauliui“, priešindamas vakarietiškam „užkariautojų“ mentalitetui, o pats Xi Jinping apibūdino žodžiais „gerbti gamtą, sekti jos principais ir ją saugoti“⁴¹. Aptariamoje knygoje apie ekologinę Pan gana išsamiai pasakoja apie ypatingą Xi Jinpingo dėmesį ekosistemoms ir jo „ekosisteminį mąstymą“, kurį jis demonstravo nuo savo ankstyvosios partinės karjeros pradžios (1989 m.). Pvz., jis dažnai pabrėžė visų ekosistemos elementų susietumą, reikalaujantį žvelgti į juos kaip į gyvybinę arba „biotinę bendruomenę“, kur „žmonėms reikia laukų maistui, laukams reikia upių, upėms reikia kalnų, kalnams

nys“, t. y. gamta yra išnaudojama, darant aukso ir sidabro kalnus (materialinės gerovės augimui); 2) teikiama pirmenybė ekonominiams vystymuisi, bet nepamirštant ir aplinkos tausojimo; 3) aplinkos gerovė (sveikata) tampa ekonominės pažangos bene svarbiausiu šaltiniu. Žr.: Bandurski, David, 2020. „Xi Jinping’s favourite „Two mountains“ theory is not all his own work“. Hong Kong Free Press. Prieiga per internetą: <https://hongkongfp.com/2020/06/14/xi-jinpings-favourite-two-mountains-theory-is-not-all-his-own-work/>

40 Pati populiariausia ir dažniausiai minima versija, – kad Xi Jinping pirmą kartą ją paminėjo 2005 m., inspektuodamas Anji apygardą Zhejiang provincijoje 2005 metais. Plačiau apie jos ištakas ir Xi pirminės jos autorystės paneigimą žr.: Bandurski, David, 2020, op. cit.

41 Pan, Jiahua, 2021, op. cit., p. 56–57, 63.

reikia dirvų, dirvoms reikia miškų“, o, su-naikinus vieną kurį nors elementą, pradeda nykti visi kiti⁴². Jis taip pat atkreipė dėmesį į straipsnio pradžioje minėtą ekodviprasmiškumą, kuris Kinijoje pasireiškia „pseudoekologinės civilizacijos“ kūrimu – pvz., kuomet seni medžiai persodinami į miestas, norint juos pagražinti (pažalinti), taip pakenkiant žemei ir ekosistemai, kurioje jie anksčiau augo; arba miestuose kuriami dirbtiniai ežerai ir pievos, kurių priežiūra reikalauja didžiulių vandens išteklių. Tačiau ir pati Xi vadovaujama Kinijos valdžia dažnai savo veiksmais prieštarauja savo retorikai – propaguoja ekologinę civilizaciją, bet tuo pačiu stengiasi vis griežčiau užgniaužti bet kokius žaliųjų ar aplinkosaugininkų protestus ir net dokumentinius filmus apie gamtos taršą (pvz. 2015 m. Chai Jingo sukurtą interneto platformose rodytą filmą „Po kupolu“ (*Qiongyu zhi xia* 穹顶之下), kurį iki uždraudimo spėjo peržiūrėti 300 milijonų kinų). Arba, viena vertus, oficialiose Kinijos medijose ir retorikoje, taip pat populiarioje kultūroje tautinės mažumos dažnai romantizuojamos ir egzotizavimuojamos, vaizduojant jas kaip „tyras“, „autentiškas“ ir „natūralias“ ne tik religine, bet ir ekologine prasme (t. y. gyvenančias santarvėje su gamta). Kita vertus, būtent tokių reklamų paskatintas masinis turizmas ir jam skirtas tų etninių vietovių infrastruktūros modernizavimas (kelių, geležinkelių tiesimas, masinė viešbučių statyba) itin paspartino jų gyvenamų vietovių ekologinių sistemų ir gamtos degradaciją⁴³.

42 Pan Jiahua, 2021, op. cit., p. 60.

43 Plačiau apie tai: Rojas, Carlos, 2019. „The World Besieged by Waste: On Garbage, Recycling, and Sublimation“. Lo, Kwai-Cheung, Yeung, Jessica (eds.).

Tad akivaizdu, kad Kinijoje, kaip ir bet kur kitur, aplikos saugojimo retorika gerokai skiriasi nuo praktikos, ypač vertinant dabartinio Kinijos globalaus infrastruktūros statybos projekto „Juosta ir kelias“ poveikį gamtai visame pasaulyje. Šią atskirtį dar geriau atskleidžia kai kurie kinų ekomeno pavyzdžiai, tiksliau, Kinijos valdžios reakcija į juos. Be to, oficialus ir racionalus – faktais ir skaičiais paremtas arba propagandinis valdžios komunikavimas apie klimato kaitą ir ekologinę krizę nelabai skatina veikti, ypač ne politikus, o paprastus žmones, ir ypač emociškai. Tačiau būtent tokį emocinį ir visuotinį poveikį turi menas, ypač ekomenas, kuris geriausiai atliepia antropoceno kaip estetinio reiškinių ir pojūčio sampratą, taip pat jo kaip kultūros krizės apibrėžimą, minėtus straipsnio pradžioje. Nes, kaip pastebima, būtent kognityviniai veiksniai ir emocinis atsakas ar įsitraukimas labiau skatina žmones veikti, t. y. aktyviai reaguoti į antropoceno situaciją.

Antropoceno vaizduotė ir ekoestetika šiuolaikiniame kinų ekomene

Kaip minėta straipsnio įžangoje, ne vienas šiuolaikinio meno tyrinėtojas teigia, kad menas, ypač aplinkos / eko menas, pasižymi transformuojančia galia, todėl gali padėti keisti žmonių mąstymą, požiūrį į

Chinese shock of the Anthropocene. Image, Music and text in the Age of Climate Change. Singapore: Palgrave Macmillan; Berry, Chris, 2019. „Pristine Tibet? The Anthropocene and Brand Tibet in Chinese Cinema“. *Chinese shock of the Anthropocene. Image, Music and text in the Age of Climate Change.* Singapore: Palgrave Macmillan.

aplinką ir planetą, jų netvarų elgesį bei įpročius, sprendžiant dabartinę ekologinę krizę ir bandant iš naujo susidraugauti su gamta, ar sustabdyti (atstatyti) jai padarytą žalą. Kitaip tariant, jis padeda kurti naują estetinį santykį su aplinka ir susimąstyti apie antropoceno ištakas (praeitį) bei ateitį, pasitelkdamas alegorijas ir žadindamas vaizduotę⁴⁴. Pasak Mario Petrucci, menas gali pažadinti iš „radikalios inercijos“, mesti iššūkį vyraujančiai ideologijai ir „įremintiems klausimams“, turintiems tik tam tikrus standartinius atsakymus (pvz., apie BVP augimo dydį), tokiu būdu paskatindamas iš naujo pažvelgti į lyg ir žinomus, savaime suprantamus ir jau nebepastebimus bei nekvestionuojamus dalykus („*making the habitual and familiar unfamiliar*“) – pvz., apie ekonominio augimo absoliučią naudą ir gėrį⁴⁵, kurį kvestionuoja ir anksčiau aptarta kiniškoji „dviejų kalnų“ teorija. Žinoma, yra ir abejojančių tokiu meno (ir ypač ekomeno) poveikiu ir funkcija, juolab kad kai kuriais atvejais pats ekomenas gali daryti neigiamą įtaką gamtai ir ekosistemoms (t. y. tapti ekodviprasmiškas⁴⁶).

Ko gero, tokia abstrakti diskusija apie ekomeno efektyvumą nėra labai prasminga, nes jis pats yra labai įvairus ir net prieštaringas savo išraiškos priemonėmis,

temomis, poveikiais ir siunčiamomis žinutėmis. Vieni jo kūriniai siekia parodyti visų aplinkos elementų ar procesų susietumą, kiti – atskirtumą, arba atkreipti dėmesį į nežmogiškų būtybių gyvenimą ir gyvybės puoselėjimą, dar kiti – atskleisti antropocenišką pasaulėvaizdį (nykstančios, žmogaus suniokotos gamtos ir planetos vaizdus) arba iki- ar post-antropocenišką pasaulį (idilišką žmogaus ir gamtos harmoniją). Todėl vieni jų šokiruoja savo distopinėmis vizijomis, kiti (ypač aktyvistinis menas) – suteikia viltį ar skatina keisti savo santykį su aplinka, pajusti ryšį su ja, tretį – tiesiog parodo ekologines problemas.

Petrucci mano, kad bene didžiausią įtaką žmonėms daro tokie ekomeno kūriniai, kurie žadina „taikos vaizduotę“ – parodo jau prarastą ar beprarandamą pasaulio grožį (žmogaus ir gamtos harmoniją), taip priešpastatydami jį šiandien mus vis labiau persekiojančioms brutualios arba distopinėms planetos ateities vizijoms ir parodydami, ką mes praradome ar netrukus prarasime. Kitaip tariant, tokie „pozityvūs“ ekomeno kūriniai atskleidžia amžinąsias vertybes ir neleidžia įsivaizduoti ateities vien niūriomis, dramatiškomis spalvomis – kaip keliančios tik baimę ir siaubą⁴⁷.

Tačiau du norvegų mokslininkai – Laura Kim Sommer ir Christianas Andreas Klöckneris, 2019 m. paskelbę išsamų tyrimą apie aktyvistinio meno (kuris yra ir ekomeno dalis) emocinį ir kognityvinį poveikį, priėjo prie kitokių išvadų⁴⁸. Jie

44 Plačiau apie tai: DeLoughrey, Elizabeth M., 2019, op. cit., p.5-6; Ballard, Susan, 2021, op. cit., p. 5.

45 Petrucci, Mario, 2022, op.cit.

46 Apie kai kuriuos tokio ekomeno ekodviprasmiškumo arba meninio kišimosi į aplinką pavyzdžius žr.: Hegert, Natalie, 2023. „Intervention and Interconnection: How Should Artists Work With(in) the Environment?“. *Southwest Contemporary. Curated and Critical perspectives on Arts and Culture*. Prieiga per internetą: <https://southwestcontemporary.com/how-should-artists-work-within-the-environment/>

47 Petrucci, Mario, 2022, op. cit.

48 Sommer, Laura Kim, Klöckner, Christian Andreas, 2019. „Does Activist Art Have the Capacity to Raise Awareness in Audiences? – A Study on Climate Change Art at the ArtCOP21 Event in Paris“. *Psy-*

apklausė 874 žmones apie jų reakciją į 37 vizualinius šio meno kūrinius apie klimato kaitą, kurie buvo rodomi 2015 m. Paryžiuje vykusios JT Klimato kaitos konferencijos metu (ArtCOP21).

Tyrėjai suskirstė meno kūrinius į keturias kategorijas arba poveikio charakteristikas: *raminanti utopija* (kūriniai, spalvingai vaizduojantys geresnę ateitį ir žadinantys pozityvias emocijas, pvz., laimę, viltį arba labai silpnas neigiamas emocijas, pvz., kaltę ar liūdesį), *neraminanti (iššaukianti) distopija* (kūriniai, vaizduojantys niūrų distopinį scenarijų – mirtį, destrukciją ir pan., keliantys stipriausius neigiamus jausmus – apatiją, nusivylimą, susirūpinimą, didelę kaltę, ar nedidelę nuostabą, t. p. labiausiai šokiruojantys), *eilinė (vidutinė) mitologija* (kūriniai, dažniausiai vaizduojantys žemę, visų būtybių susietumą ir mitologines temas, ir keliantys vidutiniškas ar neutralias emocijas, ar truputį nustebinantys) ir *įstabus sprendimas* (kūriniai, gražiai ir spalvingai vaizduojantys galimus aplinkosauginius sprendimus ir gražią gamtą, taigi labiausiai paliečiantys asmeniškai, įtraukiantys, įkvepiantys ir žadinantys stiprias ir labiau teigiamas emocijas). Jie išanalizavo šių keturių kategorijų kūrinių poveikį žiūrovams, remdamiesi psichologine estetika, aplinkosaugos psichologija bei aplinkos meno teorija. Įdomu tai, kad mažiausiai skatinančiais veikti žiūrovai nurodė būtent pirmosios rubrikos („raminančios utopijos“) kūrinius, kuriuos greičiausiai turėjo omenyje prieš tai aptartas M. Petrucci. O labiausiai skatinančiais

susimąstyti apie savo asmeninį vaidmenį ir keisti savo elgesį tapo ketvirtos kategorijos kūriniai, kurie pasirodė ir įdomiausi tiek patiems menininkams, tiek psychologams, tiek žiūrovams.

Tad toliau aptarsiu kai kuriuos kinų ekomeno, kuris Kinijoje atsirado XX a. 10 deš. kartu su ekokritika⁴⁹ ir ekoestetika⁵⁰, pavyzdžius – jų idėjas, temas, meninės išraiškos strategijas bei poveikį, remdamasi šiomis keturiomis kategorijomis.

Kinų ekomeno pradininku ar vienu iš pradininkų laikomas **Shang Yangas** 尚扬 (g. 1942 m.), kuris yra itin gerbiamas Kinijoje ir Azijoje, bet dar nepakankamai žinomas už jos ribų (I jo solo paroda Njujorke surengta 2018 m.). Jis susirūpino žmogaus ir aplinkos ryšio silpnėjimu, pastarosios destrukcija ir gamtos niokojimu nuo XX a. 10 deš. pradžios, kuomet, jo žodžiais tariant, jis aiškiai pamatė Deng Xiaopingo ekonominių reformų („ekonominio entuziazmo“), ypač spartėjančių statybų ir ekonominių zonų kūrimo pasekmes Kinijos gamtai – kaip per tris dešimtmečius „prieš mūsų akis išnyko visas senasis (kultūrinis

49 Kinų ekokritikos pradininkais laikomi Li Xinfu su savo 1994 m. publikuotu straipsniu „Apie ekoestetiką“ (*Nanjing Social Science*, Vol. 12) ir She Zhengrong, tais pačiais 1994m. publikavęs straipsnį „Philosophical Reflections on Ecological Beauty“ (in *Studies of Natural Dialectics*, Vol. 8). Plačiau apie tai žr.: Wei, Qingqi, 2014. „Chinese Ecocriticism in the Last Ten Years“. Garrad, Greg (ed.). *The Oxford Handbook of Ecocriticism*. Oxford: Oxford University Press, p. 537–545.

50 Kinų ekoestetikos pradininku laikomas tas pats Li Xinfu su minėtu 1994 m. straipsniu „Apie ekoestetiką“ (žr. past. 49). Plačiau apie tris kinų ekoestetikos raidos periodus ir svarbiausius tyrimus bei tyrėjus žr.: Zeng, Fanren, 2019, op. cit., p. xi–xxiii.

ir gamtiškasis) Kinijos paveldas⁵¹. Tad neatsitiktinai viena svarbiausių savo kūrybos temų jis pasirinko peizažą, tiksliau peizažinę tapybą, kuri laikoma viena iš ekomeno ištakų. Shang Yangas 1991 m. pradėjo savo naują – „ekologinį“ tapybos etapą (po socrealizmo etapo) serija „Dieji peizažai“, kuriuose jis siekė perteikti savo susirūpinimą žmonijos ir aplinkos (gamtos) ryšiais bei jų ateitimi, o ypač pačia gamta, kuri, pasak jo, dėl šių ryšių nutrūkimo tapo „netikra“ – segmentuota, nebesusirišanti, sumažėjusi, nes ją tiesiog užgožė žmonėms skirti pastatai. Jo žodžiais tariant, „Peizažas, kurį šiandien matome, yra tik virtualus vaizdas. Tikras peizažas jau nebeegzistuoja; jį sugriovė galia ir kapitalas.“⁵² Kai kurie Shang Yango paveikslai nutapyti itin eskiziškai – keliais dideliais štrichais, galbūt primenančiais tradicinę spontanišką kinų intelektualų tapybą (*wenrenhua*) su jai būdinga „idėjos tapymo“ (*xieyi* 写意) technika. Tačiau pats menininkas prisipažįsta pasirinkęs tokį stilių tam, kad geriau perteiktų jo paties gilų liūdesį ir rezignaciją dėl ekologinės krizės. Jis yra prisipažinęs, kad labai pesimistiškai žiūri į greitėjantį globalų atšilimą kaip negrįžtamą ir nesustabdomą procesą, ir nemato galimybės kaip tinkamai subalansuoti ekonominę pažangą bei aplinkos išsaugojimą⁵³.

51 Yang Jing, 2016. *The Collapsing World Landscape: a Conversation with Artist Shang Yang*. Prieiga per internetą: https://www.academia.edu/36010031/The_Collapsing_World_Landscape_A_Conversation_with_Artist_Shang_Yang

52 Yang Jing, 2016, op. cit., p. 5.

53 Niso, Carolina, 2018. „Discovering Shang Yang, a Pioneer of Chinese Contemporary Art at his first solo Exhibition in NY“. Prieiga per internetą: <https://caroniso.wordpress.com/2018/10/19/discovering-shang-yang-a-pioneer-of-chinese-contemporary-art-at-his-first-solo-exhibition-in-ny/>

Kita vertus, vienintelę savo kūrybos prasmę jis mato būtent šio ekomeno kūrime. Nes, pasak jo, sutrukinėję ryšiai tarp žmonijos ir aplinkos šiandien yra nebe asmeninė, o visos planetos problema, užgožianti visas kitas problemas⁵⁴. Todėl jo kalnai dažniausiai vaizduojami ne banguojantys grandinėmis ar sluoksniais, kaip tai įprasta klasikiniuose kinų peizažuose, o smailūs ir trikampiai, primenantys ugnikalnius, kurie ruošiasi iš savo gelmių išspjauti visą naikinančią lavą ar pelenus.

Shang Yangas įsivaizduoja žemę kaip gyvą kvėpuojantį organizmą, kuris dėl dabartinės ekologinės krizės ir aplinkos degradacijos nebegali kvėpuoti. Šį nebegalėjimą kvėpuoti, arba bandymą giliai kvėpuoti, kai nebeįmanoma normaliai kvėpuoti, nejaučiant to kvėpavimo, jis viename iš savo paveikslų pasirinko ir kaip visų sugriuvusių ryšių metaforą arba alegoriją, kuri turbūt ypač artima ir geriau suprantama kinams dėl vienos svarbiausių kinų filosofinių-estetinių sąvokų *qi* 气, kuri gali reikšti ir gyvybingumą, ir kvėpavimą, ir visą fenomenalų kosmosą, ir visų jo fenomenų arba būtybių sąryšingumą. Apskritai, Shang Yangas savo darbuose paliečia beveik visas svarbiausias dabartinės Kinijos antropoceno temas – oro ir vandens taršos, gėlo vandens trūkumo, priverstinio žmonių iškeldinimo dėl grandiozinių statybų (ypač 3 skardžių užtvankos). Apie tokių iškeldintų žmonių likimus jis byloja savo multimedijiniame darbe „Vandens likučiai“, kuriame jis instaliavo tų iškeldintų žmonių naudotas nešulių lazdas,

[vering-shang-yang-a-pioneer-of-chinese-contemporary-art-at-his-first-solo-exhibition-in-ny/](https://www.academia.edu/36010031/The_Collapsing_World_Landscape_A_Conversation_with_Artist_Shang_Yang)

54 Yang Jing, 2016, op. cit., p. 5.

simbolizuojančias jų ankstesnį gyvenimą, ir kitus daiktus. Čia taip pat girdisi įvairūs garsai – Jangdzės upės laivavilkių daina, skubrus iškraustomų kaimiečių žingsniai po jų atsiveikinimo vakarienių, mokinių skaitomas vieno žymiausių kinų poetų Li Bai eilėraštis „ankstų rytą aš išvykau iš Baidi miestelio, apsupto įvairiaspalvių debesų“, ir įrašytas vieno palikto telefono garsas – „kad adresatas, kuriam bandote prisiskambinti, neegzistuoja. Jis skamba kaip neišsakoma emocija“⁵⁵. Jangdzės upė, tiksliau jos tarša bei kitos jos ekosistemos naikinimo problemos yra iškeliamos ir kitų šiuolaikinių kinų menininkų darbuose, nes ši upė nuo seniausių laikų buvo vienas svarbiausių Kinijos ekonomikos ir aplinkos gerbūvio veiksmų.

Pastebėtina, kad Shang Yangas savo instaliacijose ir peizažuose naudoja tik jau tvarias, panaudotas ar perdirbamas medžiagas, todėl jie visiškai atitinka vieną iš ekomeno apibrėžimų ir tikslų – skatinti gamtos tausojimą ir nesukurti daugiau taršos. Be to, Shang Yango darbai, ypač „Didžiųjų peizažų“ ir nuo 2002 m. pradėta tapyti bene žymiausia peizažų serija „Dong Qichang projektai“, kurią pats Shang Yangas traktuoja kaip emociją „Didžiųjų peizažų“ tąšą, įkūnija bene mėgstamiausių kinų ekomeno temą – peizažą. Ir tai visiškai suprantama, nes tradicinėje Kinijoje peizažinė tapyba buvo idealizuota ir beveik sakralizuota, kadangi ji bene įtaigiausiai perteikė anksčiau aptartą Kinijos ekocivilizacijos diskurse akcentuojamą tradicinį žmogaus ir gamtos vienybės (*tian ren he yi*) idealą. Tačiau XXI a. kinų menininkai

jį „supostmodernino“ – pavertė „postmodernios eros post-peizažu“ (*post-shanshui*), kuris atsiriboja nuo šio tradicinio idealo, nes nebevaizduoja gamtos kaip ypatingos nuotaikos, žmogaus prieglobsčio, kontempliacijos objekto ir vietos, ar kosmoso (mikrokosmoso) metaforos.

Naujasis post-peizažas buvo susietas su „giliai fragmentuotos ir antropizuotos tikrovės idėja“, vaizduodamas aplinkos krizę, destrukciją ir chaosą, kitai tariant, jis veikiau perteikia antropoceno būseną ir vaizduotę⁵⁶. Galima teigti, kad šiuolaikiniai kinų menininkai pasitelkia tradicinę peizažinę tapybą (*shanshui*) kaip savotišką antropoceno alegoriją, nes būtent ji, pasak DeLoughrey, tampa ypač aktuali istorinių krizių momentais, kadangi ji ne tik pateikia kosmoso modelį ir jį įvietina konkrečioje erdvėje, bet ir itin efektyviai sujungia praeitį su dabartimi ir ateitimi, kartu atskleisdama trūkį tarp idiliškos praeities ir distopinės ateities⁵⁷.

Tokie alegorijos funkcijų apibūdinimai ypač tinka kinų peizažinei tapybai. Galima teigti, kad jų peizažas prasmingai papildo universalių antropoceno alegorijų (tokių kaip sala, jūra, griuvėsiai, grybai, aštuonkojai ir kiti monstriški-hibridiniai gyviai) sąrašą ir savotiškai apjungia kai kurias iš jų. Mat tuose kinų „postpeizažuose“ galima įžvelgti ir minėtas universalias alegorijas, juolab kad tradicinėje peizažinėje tapyboje salos kartais vaizduojamos kaip kalnai, ir

55 Yang Jing, 2016, op. cit., p. 5–6.

56 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*, vol. 16 No. 1, p. 32–33.

57 DeLoughrey, Elizabeth M., 2019, op. cit., p. 3–6.

atvirksčiai⁵⁸. Jie puikiai perteikia antropoceno futuristinį įsivaizdavimą kaip ateities

58 Čia pirmiausia turiu omenyje daoistinių nemirtingųjų salų – Penglai, Yingzhou vaizdavimą. Plačiau apie grybo kaip amžino gyvybingumo alegoriją žr.: Tsing, Anna Lowenhaupt, 2015. *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton and Oxford: Princeton University Press. Knygos autorė atkreipia dėmesį į grybų sugebėjimą augti ir daugintis bet kokiose net ir negyvoose vietose, taip skatinama susimąstyti apie invazinių rūšių ir gyvybių egzistavimą. Tiesa, turbūt ironiška, kad grybo įvaizdis gali asocijuotis ir su visiška mirtimi – branduoliniu sprogimu, o kinų daoizme – su nemirtingumu (turiu omenyje nemirtingumo eliksyrų gamybą iš „nemirtingumo“ arba „dvasinių“ grybų *lingzhi*). Beje, šį grybo dviprasmiškumą puikiai atskleidė toliau straipsnyje aptariamas žymus kinų avangardistas Cai Guoqiang, kurio nemaža dalis ankstyvųjų (XX a. 10 dešimtmečio) kūrinių, arba vadinamų „projektų“ priskiriami prie Žemės meno. Viename iš jų – „Krabų namai“ (1996) jis Niujorko Manhatano rajono parduotuvėlėje sukūrė arbatos namelio instaliaciją, kurio sienos išmargintos branduolinių grybų vaizdais (sukurtais paties Cai Guoqiang iš parako sprogdinimų). Lankytojai taip pat galėjo pavartyti albumus ir nusipirkti atviručių su tokių pačių branduolinių sprogimų grybų debesų nuotraukomis, tad visa instaliacija (namai) tarytum reklamuoja „branduolinį turizmą“, asocijuojamą su dabartinės epochos griuvėsiais. Ir visais tais branduolinių grybų vaizdais lankytojai mėgavosi, gerdami kinišką arbatą iš minėtų daoistų „nemirtingumo grybų“, kurie savo forma, pasak Cai, primena branduolinio sprogo debesį. Bet kartu jie galėjo matyti ir tam tikrą gyvybės išsaugojimo viltį – ant grindų, padengtų smėliu, ropojančius 160 krabų, kuriuos Cai interpretavo kaip evoliucinio išlikimo ir kartu radiacijos sukulto vėžio metaforas. Tad kaip ir daugelyje kitų savo kūrinių, Cai pasitelkia priešingybių – „kūrimo ir griovimo“, arba konstrukcijos ir destrukcijos, (grybų) grožio ir bjaurumo įvaizdžius bei strategijas, kurių ištakas galima matyti tradicinėje dialektinėje kinų pasaulėžiūroje (pasaulis ir jo kaita – kaip priešingybių *yin* ir *yang* sąveika). Plačiau apie šį ir kitus Cai Guoqiang projektus žr.: Krens, Thomas and Munroe, Alexandra, 2008. *Cai Guoqiang: I Want to Believe*. New York: Guggenheim Museum, p. 36–37, 238–241.

griuvėsius, kuriuose tiesiog nebeliko vietos žmogui. O jis yra vienas iš trijų svarbiausių tradicinio kinų peizažo elementų, nors ir neatsispindi jo pavadinime (*shanshui*). Tačiau kinai netraktavo gamtos kaip visiškai atskirtos nuo žmogaus („laukinės“), kaip ji buvo pradėta traktuoti Vakarų moderniojoje kultūroje. Būtent todėl kinų tapybos klasikai manė, jog peizažas (kaip ir kiniški sodai, imituojantys peizažinės tapybos simboliką, estetiką ir filosofiją), yra nepilnas ir negyvas, jeigu jame nesimato bent menkų žmogaus buvimo pėdsakų – trobelių, takelių, valtelių, šventyklų ir pan. Turbūt neatsitiktinai viena dažniausiai naudojamų tokio kiniško „post-peizažo“ kūrimo strategijų, siekiant perteikti žalingą žmogaus veiklos įtaką natūralioms ekosistemoms arba antropoceno vaizduotę, yra tų klasikinių tapybos darbų (peizažų) imitavimas, tiksliau, perinterpretavimas - pirmiausia jų kompozicijų, kaip tradiciškai darė ir patys kinų tapybos klasikai.

Vis dėl to Shang Yango savo „post-peizažuose“ veikiau dekonstruoja tuos klasikinius peizažus, sujungdamas tradicinę jų tapybos techniką ir šiuolaikinę (aliejinę tapybą, skaitmeninę techniką, nuotrakų koliažus ir optinius efektus) viename paveiksle arba vaizdinyje (pvz., vienas kalnas fotografiškai vaizduojamas apaugęs žaluma, o šalia esantis – plikas, negyvas ir supleišėjęs žemės paviršiumi), užuot greitines ar priešpastatęs du skirtingus dviejų skirtingų epochų – praeities ir dabarties / ateities vaizdus, kaip tai daro nemažai kitų kinų menininkų. Tokiu būdu jis tarytum užtrina ribą tarp skirtingų laiko momentų, parodydamas, kad antropoceno pasaulio pokyčiai – gamtos degradavimas ir aplin-

kos tarša vyksta lyg ir nepastebimai, bet nesustabdomai, ir dažnai sunku pasakyti bei užfiksuoti tuos kaitos momentus. Ši meninės išraiškos strategija – tradicinės kinų tapybos ir šiuolaikinės skaitmeninės technikos priešpastatymo – ypač ryški „Dong Qichang projekto“ peizažuose, kuriuose būtent tas nykstančių ir griūvančių kalnų vaizdas pačiam autoriui atrodo realesnis, nei žaliuojančių, nes jam pačiam vizualiniai efektai ir jų poveikis yra svarbesni, nei estetiški⁵⁹. Tad jo darbus būčiau linkusi priskirti antrajai iš anksčiau aptartų dviejų norvegų mokslininkų (Sommer, Klöckner) išskirtų antropoceno meno poveikio kategorijų – *neraminančios (iššaukiančios) distopijos*⁶⁰, kurią atstovauja kūriniai, vaizduojantys niūrų distopinį scenarijų – mirtį, destrukciją, ir kelia stiprius negatyvius jausmus – apatiją, nusivylimą, susirūpinimą, didelę kaltę. Nors Shang Yango peizažai neatrodo itin šokiruojantys (galbūt dėl pernelyg abstraktaus vaizdavimo stiliaus), tačiau bendras destruktyvinis jų vaizdas ir niūrios spalvos („tamsus didingumas“), būdingos šios kategorijos kūriniams, neabejotinai perteikia ir paties menininko minėtą pesimistinį Kinijos bei visos planetos ekosistemų ateities įsivaizdavimą – neišvengiamą destrukciją ir nyksmą. Sommer ir Klöcknerio tyrimas parodė, kad šios kategorijos darbai, užuot paskatinę žiūrovus labiau permąstyti savo elgesį ir jį keisti, veikiau tomis neigiamomis

emocijomis (gąsdinimu) bei konotacijomis skatina juos atsitolinti tiek nuo paties darbo, jo transluojamos žinutės (kuri sutampa su klimato aktyvistų perspėjimais ir informacija), tiek nuo paties menininko.

Panašiai idilišką Kinijos praeitį (tradicinį peizažą) ir grėsmingą dabartį priešpastatė kitas tarptautiniu mastu labiau žinomas šiuolaikinis kinų menininkas **Zhang Hongtu** 张宏图, kuris nuo 2008m. pradėjo tapyti paveikslų ciklą „Peizažas (*shanshui*) šiandien“, pradėjęs jį paveikslų grupe „Ma Yuan Vandens albumo perdirbimas (po 780 metų)“ (2008). Kaip matyti iš paties pavadinimo, Zhang „pertapė“ žymaus Pietų Song dinastijos laikotarpio tapytojo Ma Yuan 馬遠 (1160 / 65 – 1225 m.) 12 monochrominių su švelniu paspalvinimu paveikslų ciklą „Vandens albumas“, kuris laikomas bene geriausiu vandens tapybos pavyzdžiu kinų tapybos istorijoje. Kaip pabrėžė daoizmo filosofai (kurių neabejotini buvo įkvėptas ir Ma Yuan), vanduo yra beformis ir nuolat kintantis. Ma Yuan paveiksluose labai realistiškai vaizduojamos įvairios vandens formos ir jo paviršiaus vaizdai – ramus, lygus, truputį banguojantis, besiveržiantis putojančiomis bangomis ir t. t.

Bet visuose paveiksluose jis vaizduojamas neabejotinai tyras, netgi permatomas. Tuo tarpu Zhang Hongtu, atkartodamas originalias Ma Yuan vandens formų kompozicijas ir bendrą paveikslų kompozicijos struktūrą, tiesiog tą vandenį „sugadino“, pridėdamas daugiau ir įvairių spalvų – Zhang vaizduoja jį pažaliavusį, pageltonavusį, paraudonavusį, parudavusį nuo cheminių teršalų ir šiukšlių, kai kur pridėdamas ir tamsius ar ružavus debesis. Kitaip tariant, jis perteikė daugelio šiandieninės Kinijos

59 Shang Yangas atskiria vizualumą ir estetiškumą, laikydamas save labiau vizualiniu, nei „estetiniu“ menininku, sakydamas: „Mano darbai yra vizualiniai, bet nebūtinai estetiški. Mano išraiška gali būti gerokai nutolusi nuo estetinio gėrėjimosi, netgi būti veikiau anti-estetiška.“ Plačiau apie tai – interviu su Shang Yang: Yang Jing, 2016, op. cit., p. 10.

60 Sommer, Klöckner, 2019, op. cit., p. 10–11.

užterštų vandens telkinių vaizdą. Zhang norėjo parodyti, kaip tas vanduo pasikeitė nuo Ma Yuan laikų ir kartu atkreipti dėmesį į nežabojamą vandens taršą, nepakankamą ar korumpuotą gamtosaugos politiką dabartinėje Kinijoje. Jis yra pasakęs: „Ar Ma Yuan būtų tapęs tuos dvylika vandens paveikslų, jeigu gyventų šiandien ir matytų jo taršą?“⁶¹. Manoma, kad visa Zhang Hongtu „*Shanshui* šiandien“ kvestionuoja oficialų straipsnio pradžioje minėtą Kinijos valdžios šūkį „Geresnis miestas, geresnis gyvenimas“, kuris buvo skirtas 2010 m. pasaulinei parodai Šanchajuje ir tapo itin svarbiu jos žalinimo retorikos (ir politikos) motyvu. Tiesa, gyvendamas ne Kinijoje, o viename prestižiškiausių Niujorko rajonų – Manhatane, šis kinų menininkas atsiriboja nuo aplinkosauginio aktyvizmo ir tiesioginės kritikos. O šiuo vandens paveikslų ciklu jis siūlo žiūrovui rinktis ne vieną, o bent dvi suvokimo strategijas, kurios žadina skirtingas emocijas (pagal aptartas keturias antropoceno meno kategorijas). Nes nurodydamas tik serijos pavadinime originalų šaltinį, jis leidžia žiūrovui pasirinkti, ar susirasti, ar ne tuos Ma Yuan paveikslus, ir taip arba matyti tik distopinį ir nemalonų antropoceno vaizdą, ar prisiminti ir tai, kas buvo iki jo ir galbūt paguosti save raminančiais idiliškais vandens vaizdais, kuriuos vargu ar galima priskirti prie „raminančios utopijos“ kategorijos, nors kai kurie jos darbai ir žadina tam tikrą liūdesį ar kalnę.

61 Lee, Luchia Meihua, 2015. „What’s Next for Us? Zhang Hongtu’s Environmental Shanshui“. Lee, Luchia Meihua, Silbergeld Jerome (eds.). *Zhang Hongtu: Expanding Visions of a Shrinking World*. New York: Queens Museum; Durham and London: Duke University Press, p. 162.

Vis dėlto didesnė dalis kinų menininkų kuria savo „post-peizažus“, pasitelkdami fotografiją, t. y. žvelgdami į dabartinės aplinkos ir ekologijos problemas dokumentiškai, ir taip priešpastatydami faktinę tikrovę idealizuotai idiliškai praeičiai – turint omenyje, kad ir dauguma klasikinių kinų nutapytų peizažų vaizdavo ne realią, o idealią tikrovę. Pavyzdžiui, vienas žymiausių šiuolaikinės kinų conceptualiosios fotografijos meno atstovų Hong Lei 洪磊 (g. 1960 m.) tiesiog nufotografavo vieną akmens anglių kasyklą Xuzhou mieste, esančią netoli Que ir Hua kalnų, nes jos bendras vaizdas jam labai priminė kito labai garsaus ir itin prieštarinčiai vertinamo Yuan dinastijos laikotarpio tapytojo Zhao Mengfu 趙孟頫 (1254–1322) ikonišką paveikslą „Rudens spalvos Que ir Hua kalnuose“. Todėl ši savo darbą (tradicinio peizažo industrinę versiją arba pakaitalą) jis pavadino „Zhao Mengfu rudens spalvos Que ir Hua kalnuose“ (2003). Jame matome kaimiškos gamtos idilės transformavimą į industrinių šiukšlių peizažą. Tiesa, Hong Lei pastarąjį gerokai pagražino – „išvalė“ dangų, kuris čia yra tyras ir permatomas, nors galima matyti čia pat iš gamuklos kamino rūkstančius juodus dūmus, kurie neabejotinai yra nuspalvinę visų tokių vietovių ir miestų dangų. Tad tokia Hong Lei pasirinkta meninės išraiškos strategija dvelkia tam tikra ironija.

Tuo tarpu kitas kinų fotografijos kūrėjas Yao Lu 姚璐 (g. 1967), 2008 m. pelnęs Paryžiaus Foto BMW prizą už šiuolaikinę fotografiją ir pripažintas tarptautiniu mastu, irgi semiasi įkvėpimo iš tradicinės kinų tapybos ir estetikos, bet ją perinterpretuoja naudodamas fotografijos koliažo

techniką. Bene žymiausia jo darbų serija yra „Naujieji peizažai“, kuriuose iš pirmo žvilgsnio atrodo lyg matytumei idiliškus žaliai-mėlynus (*qinglü* 青绿) kalnus, būdingus klasikinei akademinei Šiaurės tapybos mokyklai. Tačiau iš tikrųjų tai yra veikiau tų žaliai-mėlynų klasikinių peizažų antropoceninė interpretacija ir optinė iliuzija, sarkastiškai atskleidžianti kontrastą tarp idiliškų klasikinės tapybos gamtos vaizdų ir pastarųjų kelių dešimtmečių masinės Kinijos urbanistizacijos pasekmių. Mat vietoj ankstesnių žaliuojančių kalnų matome juos primenančius žaliais, mėlynais ar rudais plastikiniais tinklais apdengtus šiukšlių ir sąvartynų kalnus bei urbanistinės aplinkos elementus – statybvietes, aplink jas iškabinėtus propagandinius, iš besikūrenančių krosnių ar deginamų šiukšlių krūvų kylančius dūmus, darbininkų uniformomis apsirengusias žmonių figūras ar net pralekiančių traukinių dūmus. Pasak Chang Tan, kai kam jie galbūt asocijuotųsi su kaimo trobelių kaminų dūmais, apdainuotais klasikiniėje kinų poezijoje, o darbininkai – su atsiskyrėliais menininkais, kuriuos mėgo vaizduoti savo peizažuose kinų tapytojai⁶².

Tie žali tinklai yra neabejotinai tapę vienu iš charakteringiausių Kinijos postindustrinio ir antropoceninio peizažo bruožų, nes jais kinai dengia ir šiukšles, ir suverstą žemės paviršių, ir statybvietes, ir griuvėsius, o ypač jais buvo bandoma paslėpti niokojamos aplinkos ženklus prieš Pekino olimpiadą – kuomet Yao Lu ir sukūrė didesnę dalį savo „Naujųjų peizažų“

(kažkieno pavadintų „Šiukšlių peizažais“)⁶³. Tiesa, viename interviu jis prisipažino pradėjęs kaupti dėmesį į urbanizacijos pasekmes ir šiukšlių kalnus dar nuo 2004 metų, ir tas žaliais tinklais uždengtų šiukšlių vaizdas jam iš karto pradėjo asocijuotis su klasikiniiais žaliai-mėlynų kalnų tapybos peizažais, nors jis pats net nesitikėjo, kad jo darbai tiesiogiai susisies su šiais peizažais⁶⁴.

Galima sakyti, jog Yao Lu foto-peizažai dvelkia apgaulingu grožiu, kuris išnyksta, iš arčiau į juos įsižiūrėjus. Tačiau kartu jie išlaiko esminius klasikinės kinų peizažinės tapybos estetinius kanonus, nes, pasak Chang Tan, jos grožį lemia ne paveikslų turinys (kuris yra standartinis), o forma bei pagrindiniai peizažo elementai su savo simbolizmu – kalnai (nutapyti tam tikromis „raukšlėmis“ – *cun*), jų žaluma (perteikiama spalvomis ar tušo spalvų niuansais), rūkai ar debesys, paviljonai⁶⁵. Ir pats Yao Lu prisipažino buvęs pirmiausia įkvėptas tų apdengtų šiukšlių kalnų formos, kurią jis pirmiausiai siekė užfiksuoti savo nuotraukose ir kuri jam priminė kinų peizažinėje tapyboje vaizduojamus kalnus, nors jis prisipažino pirmiausia pasinaudojęs peizažinės tapybos vaizdavimo stiliumi, kad galėtų perteikti savo paties išgyvenimus ir idėjas.

Beje jį, kaip ir Shang Yang'ą, ne mažiau kūrybai įkvėpė pati asmeninė patirtis – gyvenimas Pekine, kuriame urbanizacijos mastai ir pasekmės juntamos ir matomos

62 Tan, Chang. „Landscape without nature: Ecological Reflections in Contemporary Chinese Art“. *Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 3, No. 3, 2016, p. 229.

63 Šių peizažų seriją jis pradėjo kurti nuo 2006m. pabaigos iki 2013–2014m., iš viso ją sudaro 35–36 darbai.

64 Yang Jing, 2016 (1). „The Beauty of Construction Garbage: A Conversation with artist Yao Lu“. Prieiga per internetą: <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/55543/?sequence=1>

65 Tan, Chang, 2016, op. cit., p. 230.

itin ryškiai, ypač jo senamiesčio alėjų (*hutong*) griovimas, kuris Yao Lu reiškia ir tradicijos bei kultūrinės atminties praradimą. Todėl tie šiukšlių ir žemės kalnai Yao Lu pasirodė ne vien šiukšlių kalnai, bet ir „išnykusios istorijos, kultūros ir atminties liekanos“, ir būtent dėl to kurti šią seriją jam buvo labai sunku, sentimentalų ir skaudu, nes jis suvokė šios situacijos neišvengiamumą, ypač matant, kaip, pasak jo, urbanizacijos procesas naikina pačių miestų aplinką. Nes ekologija ir tvarumas, pasak jo, gali būti suprantama ne vien kaip ryšys tarp žmogaus ir gamtos, bet ir kaip ryšys tarp žmogaus ir socialinės aplinkos, kuri apima ir kultūrą, istoriją, atmintį⁶⁶.

Nors didžioji dalis šios serijos darbų neturi nuorodų į konkrečius klasikinius tapybos peizažus, bet vienas iš jų – „Gyvenimas Fuchun kalnuose“ (2008) tiek savo pavadinimu, tiek kompozicija neabejotinai nurodo į kito žymaus Yuan dinastijos meistro Huang Gongwang (1269–1354) paveikslą, įtrauktą į kinų peizažinės tapybos aukso fondą.

Vis dėlto Yao Lu fotografijose perteikiamas antropocenių vaizdų dokumentiškumas ir implikuojamas ryškus kontrastas tarp tų dviejų – praeities ir dabarties peizažų turi stipresnį ir kartu dviprasmiškesnį emocinį poveikį, nei ankasčiau aptartieji Zhang Hongtu užteršto vandens paveikslai. Yao Lu darbai tiesiog pirštu beda į dabartinę tikrovę ir aplinką, kurioje gyvena daugybė kinų, todėl juos būtų sudėtinga priskirti prie kurios nors iš keturių aptartų kategorijų (utopijos, distopijos, mitologijos, guodžiančio sprendimo). Nes ta distopija,

kuri paprastai siejama su ateitimi, jo darbuose yra dabartis. Tačiau tas dabarties vaizdas yra ne dokumentiškai tikroviškas, bet meniškai „padailintas“ antropoceno vaizduotės, todėl gana intriguojantis ir patrauklus estetiškai. Net ir menininkas prisipažino, kad jis skolinosi klasikinio peizažo formas ir stilistiką pirmiausia tam, kad jo fotomontažiniai peizažai atrodytų kuo gražesni, ir „kuo gražiau jie atrodė, tuo ryškiau atsiskleidė bjauri tikrovė. Bjaurumas yra kita grožio pusė“, ir būtent tas stiprus priešybių kontrastas (žiūrint iš tolo – gražu, žiūrint iš arčiau – bjauru) jam padėjo geriausiai perteikti kūrybinį sumanymą⁶⁷. Kai kam Yao Lu „Naujieji peizažai“ kelia prieštarų jaukumo ir nejaukumo jausmus, o kartu ir bejėgiškumo jausmą, matant, kaip gamta iš ankstesnio žmogaus prieglobsčio ir vienatvės draugo paverčiama daiktu ir reikmeniu⁶⁸.

Panašia dokumentiškumo ir estetiškumo sinteze dvelkia ir kito fotografijos meistro bei žymaus dokumentinių filmų kūrėjo **Zhao Liang** 赵亮 darbai iš serijos „Pekino žaluma“ (2004–2007) bei „Vanduo“ (2004–2008). Jis užfiksavo aplinkos degradavimą Pekino mieste postmodernistinėse fotografijose, kurių vaizdai taip pat primena tradicinę peizažinę tapybą, tiksliau, Yao Lu peizažus, nes kai kuriose iš jų irgi galima matyti tais pačiais žaliais tinklais uždengtus šiukšlių kalnus. Tačiau Zhao kūrybai įkvėpė ne Pekino kultūrinės praeities praradimas kartu su griaunamais namais, o jo priemiesčių statyviečių vaiz-

66 Yang Jing, 2016 (1), op. cit., p. 2, 9.

67 Yang Jing, 2016 (1), p. 7.

68 Bailey, Stephanie, 2011. „Yao Lu: New Landscapes“. Prieiga per internetą: <http://www.leapleapleap.com/2011/10/yao-lu-new-landscapes/>

dų efemeriškumas, tiksliau, natūralumo ir dirbtinumo derinys, pasireiškiantis keistose ir gražiose vizualinėse formose bei raštuose – apdulėjusios žolės, žvyrą dengiančių tinklų, kranų. Tuo tarpu žuvų griaučiais, nuvytusiomis gėlėmis, sportbačiais ir visokaisi saldainių popierėliais užteršto vandens paviršius („Vandens“ serijoje) jam priminė tradicinę kinų intelektualų pamėgtą augalų žanro tapybą. Tad Zhao dažnai kritikuojamas už tai, kas jis neva tokiu būdu estetizavo šią taršą, o toks iš jo darbų dvelkiantis „ramus estetizmas“ ar ciniškas atsiribojimas neva skatina abejingumą šiai didžiulei problemai. Tačiau kiti meno kritikai jo darbus, kurie buvo eksponuojami likus keliems mėnesiams iki Pekino olimpinė žaidynių (2008), traktuoja kaip ironišką bandymą atkreipti dėmesį ne tik į Pekino aplinkos destrukciją, bet pirmiausia į visiškai neadekvatų, naivų ar gal net cinišką Kinijos valdžios požiūrį ir politiką, sprendžiant aplinkosaugos problemas – ji siūlo kurti „ekologinę civilizaciją“ (*shentai wenming*), atsigręžiant į kinų tradicinės kultūros vertybes, jos autentiškumą ir pranašumą, o ypač „ekologinę“ daoizmo filosofiją. Tokiu būdu ji tarytum bando paversti dabartinę aplinkos ir ekologijos krizę „ne Kinijos problema“, skatindama nusiimti atsakomybę dėl visų jos tragiškų padarinių⁶⁹.

Vienu svarbiausių ekologinio meno bruožų laikomas rūpestingumas / rūpestis. Jis buvo įkūnytas kito žymaus avangardisto

(tiesa, labiausiai išgarsėjusio savo avangardine kaligrafija) **Xu Bing** 徐冰 (g. 1955m.) instaliacijų-performensų serijoje „Šilkverpiai“ (1994–2014). Daugybė šilkverpių buvo apgyvendinti įvairiose aplinkose, kad žiūrovai galėtų stebėti, kaip jie juda, maitinasi, auga ir transformuojasi iš kokonų, o po to veja šilko gijas. Kiekvieną vakarą po muziejaus uždarymo jų buveinės būdavo kruopščiai sutvarkomos – išvalomos, pašalinamos vikšrų išnaros, išmatos, mirę šilkverpiai pakeičiami gyvais, kad žiūrovams nematytų jų mirties.

Vienoje instaliacijoje jie buvo apgyvendinti į vazą pamerktose šilkmedžio šakose, kurias jie per tris parodos mėnesius visiškai apgraužė, liko tik jų kokonų kekės. Kitose instaliacijose jie buvo apgyventi ant įvairių knygų – Mao „Raudonosios knygelės“, Kafkos „Metamorfozės“, ir per kelis mėnesius savo šilko gijomis visiškai apraizgė arba paslėpė jų tekstą. Pasak Kiu-wai Chu, šiais kūriniais Xu Bing pirmiausia siekė „pats susitapatinti su šilkverpių gyvenimo būdu – kaip jie išdidžiai ir lėtai dirba savo darbą, ignoruodami išorinį pasaulį“, ir kartu priminti žiūrovams apie jų gyvenimo trumpalaikiškumą (jis trunka kelias savaites)⁷⁰. Ir nors, kaip minėta, Xu vengė rodyti jų mirtį, žiūrovams nematant pašalindamas negyvus šilkverpius, tačiau jų gyvenimo ciklas čia vistiek rodomas žmogaus kontroliuojamoje, pusiau natūralioje aplinkoje. Jiems leidžiama daryti tai, ką jie natūraliai daro, kitaip tariant, leidžiama vykti ekologiniam procesui,

69 Plačiau apie tai žr.: Magagnoli, Paolo, 2016. „The civilized artist beautifies pollution: Zhao Liang’s Water and Beijing’s Green“. *Journal of Contemporary Chinese Art*, vol.3 No.3, p. 371-372. Magagnoli laiko ironiją pagrindine šio menininko išraiškos strategija.

70 Chu, Kiu-wai, 2019. „Worms in the Anthropocene: The Multispecies World in Xu Bing’s Silkworm Series“ In: Chang, Chia-ju (ed.), *Chinese Environmental Humanities*, Palgrave Macmillan, p. 117.

bet su žmogaus priežiūra, įsikišimu, kuris čia atskleidžiamas kaip rūpinimasis tais vikšrais ir kartu turiningas laivalaikio leidimo būdas.

Todėl šios instaliacijos, pasak Kiu-wai Chu, gali būti interpretuojamos gana priešingai. Viena vertus, jos tarytum skatina „susimąstyti apie tai, kaip žmonijos istorija ir kultūra persipina su ne žmogiškų būtybių egzistavimu ir įtaka, taigi permąstyti ir žmogiškosios civilizacijos prasmę [...] Antropoceno amžiuje“, o taip pat permąstyti paties rūpinimosi prasmę; kita vertus, jos nukreipia mūsų (žmonių) dėmesį nuo savęs ir savo ego į nežmogiškas būtybes ir jų įsigalinimą, arba galimybę ramiai ir tyliai keisti mūsų aplinką šiuo atveju paversti knygą šilkverpių gijomis ir jų pasauliu. Kitaip tariant, dekonstruoti antropocentrinį pasaulį, pripažįstant nežmogiškų būtybių pasaulio egzistavimą šalia mūsų žmogiškojo pasaulio⁷¹.

Bet Xu Bing ir panašūs menininkų darbai su juose naudojamais gyvūnais taip pat skatina susimąstyti apie meno kūrinio ekologiskumą – t. y. ne apie tai, ką jis vaizduoja ir perteikia, bet kas jis pats yra – iš kokių medžiagų ir kaip „padarytas“, ir kaip veikia, taip irgi rodydamas rūpinimąsi nežmogišku pasauliu. Ir pagaliau šios gyvos Xu Bing instaliacijos skatina susimąstyti apie paties šilko – vieno svarbiausių kinų išradimų ir jos kultūros pasididžiavimų, kultūrinės tapatybės simbolių – pramonės ekologiskumą (nes norint gauti 1kg šilko, reikia nužudyti (išvirtinti gyvus) 6600 šilkverpius, o norint išausti imetrą šilko audinio – nuo 3000 iki 15000 šilkverpių).

71 Chu, Kiu-wai, 2019, op. cit., p. 118–121.

Visiškai priešingą ir vėliau vienaprasmišką žinutę perteikia kito pasaulyje garsaus kinų menininko **Cai Guoqiang** 蔡国强 (g. 1957m.) instaliacija „Devintoji banga“, vadinama „bene labiausiai pasaulyje išgarsėjusiu ir universaliai suvokiamu kinų ekoestetikos ir ekomeno pavyzdžiu“⁷². Šis darbas – 99 „mirštančių“ gyvūnų (padarytų iš veltinio ir polistirolo) prigrūstas senovinis žvejų laivas, kuris buvo rodomas 2014 m. personalinėje jo parodoje Šanchajuje. Tiesa, pirmiausia jis buvo atplukdytas upe palei garsiąją Šanchajaus krantinę iki parodų salės per parodos atidarymą. Šiuo mirštančių gyvūnų prikimštu laivu išreikšiamas susirūpinimas ar net liūdesys dėl gyvūnijos įvairovės, išnykimo, bylojančio ir apie žmonijos istorinės eros pabaigą. Tas liūdnas jų vaizdas nepalieka vilties, kad tas rūšys kada nors pavyks atgaivinti. Tad šiuo darbu Cai siekė sužadinti žiūrovų liūdesį ar kaltę dėl tokios situacijos, kuri ypač aktuali ir skaudi Kinijai, bet turbūt ir visam pasauliui, nes kai kam šis laivas primena globalią antropoceno alegoriją – ant ledo lyties stoviniuojantį vienišą lokį, nors pačiam Cai jis asocijavosi su Nojaus arka. Kita vertus, tas laivas gali būti traktuojamas ir kaip viena iš alegorijų, kuriomis, kaip minėta, itin turtinga antropoceno vaizduotė ir diskursas⁷³ – salos alegorija, dažnai pasitelkiama distopinę ateitį vaizduojančiuose kūriniuose. Bet pats kūrinio pavadinimas yra nuoroda į garsųjį rusų tapytojo Aivazovskio 1850 m. nutapytą pa-

72 Liu, Mengyao, 2017, op. cit., p. 7.

73 Ana Baginski review on DeLoughrey, „Allegories of the Anthropocene“. Priega per internetą: <https://networks.h-net.org/node/19397/reviews/6424770/baginski-deloughrey-allegories-anthropocene>

veikslą, vaizduojantį per jūros audrą išgyvenusius žmones, tik Cai laive vietoj gyvų žmonių matomi mirštantys ar jau mirę gyvūnai. Tad jei Aivazovskis siekė parodyti žmogaus bejėgiškumą prieš nenumaldomą gamtos jėgą, tai Cai – atvirkščiai – gamtos bejėgiškumą prieš šiuolaikinio žmogaus negailestingumą, prometėjišką progreso vaikymąsi. Tiesa, kai kurie žiūrovai suprato jo prasmę atvirkščiai – kad laive suguldytų gyvūnų bejėgiškumas atskleidžia pačių dabartinių žmonių bejėgiškumą prieš jiems nebedraugišką, nykstančią ir griauančią gamtą⁷⁴. Bet iš tikrųjų svarbiausiu šio darbo įkvėpimo šaltiniu tapo ne Aivazovskio paveikslas, o straipsnio pradžioje minėtas 2013 m. Šanchajuje ir jo apylinkėse vykęs kovo mėn. „Huangpu upės nudvėsusių kiaulių skandalas“, kurį Cai norėjo paminėti ir priminti. Tad jis pirmiausia siekė sužadinti kaltės ir nusivylimo jausmą.

Šie nuolat pasikartojantys plaukiojančių gyvūnų gaisrų „incidentai“ dar kartą primena itin aktualią Kinijos antropoceno problemą – vandens taršos, kurią irgi mėgsta plėtoti šiuolaikiniai menininkai, tame tarpe ir anksčiau aptartas Zhao Liang. Baigdama šiuolaikinio kinų antropoceno ir ekomeno analizę, trumpai aptarsiu vieno iš jauniausių kinų ekomeno atstovų, žinomo tik pseudonimu – **Jianguo xiongdì** 坚果兄弟 (Vyresnysis Riešuto brolis, g. 1981 m.) vieną instaliaciją, su kuria jis išgarsėjo 2018 m., kai ji buvo parodyta Beijing 798 Art Zone vienoje galerijoje. Ji padaryta iš maždaug 9000 butelių, sustatytų eilėmis

kaip parduotuvėje, su Kinijoje populiarus geriamojo vandens gamintojų *Nongfu Spring* etiketėmis, taip norėdamas parodyti švaraus ir užteršto vandens kontrastą. Nes tie buteliai, išpylus švarų vandenį, buvo pripildyti sunkiaisiais metalais užterštu vandeniu iš Xiaohaotu kaimo Shaanxi provincijoje, kur išgaunama anglis ir dujos. Tą užterštą vandenį perpilti į butelius menininkui padėjo patys kaimiečiai, nes, kaip jis išsiaiškino, jie priversti tą vandenį gerti, juo girdyti savo gyvulius ir laistyti laukus, nors ir žinodami, kad dėl to serga bei miršta ir jie, ir jų gyvūliai. Po poros savaitių nuo parodos atidarymo prisistatė *Nongfu spring* kompanijos atstovai, pareikalavę nuimti jų etiketes kaip žeidžiančias jų gerą vardą ir uždaryti parodą. Vis dėlto uždarius parodą, apie šią skandalingą vandens taršą pasklido žinios socialinėse medijose ir spaudoje, tad vietinė valdžia, tuo nepatenkinta bet bijodama dar didesnio skandalo, ėmėsi tirti tą vandenį ir vėliau ėmėsi minimaliai spręsti jo taršos problemą (išdalino kaimiečiams vandens valytuvus).

Tad šis jo kūrinys laikytinas ir tam tikra socialinio aktyvizmo forma, iškėlusia aplinkosaugos problemą ir netgi pasiekusia tam tikrą (nors ir ne visišką) jos sprendimą – nes tos angliakasybos vietos nebuvo uždarytos. Pats menininkas šia instaliacija pirmiausia norėjo atkreipti dėmesį į galbūt mažiau Kinijoje pastebimą vandens taršą – nes ji yra kažkokiam atokiame Kinijos kaime, apie kurį mažai kas žino ir kurio gyventojai tiesiog bejėgiškai susitaikė su tokia padėtimi, bet juk tokių kaimų su panašiomis problemomis Kinijoje yra daugybė. Jis yra surengęs nemažai performansų, siekiančių atkreipti dėmesį į gamtos niokojimą ir

74 Langfitt, Frank, 2014. „China's Pollution Crisis Inspires An Unsettling Art Exhibit“. Prieiga per internetą: <https://www.ctpublic.org/2014-08-23/chinas-pollution-crisis-inspires-an-unsettling-art-exhibit>

taršą Kinijoje (ypač oro taršą⁷⁵) ir jos įtaką socialinėms problemoms (pvz., priverstiniam žmonių iškeldinimui) ir įtraukiančių pačius gyventojus. Tad jie neabejotinai turi aplinkosauginio aktyvizmo elementų. Jo performansai įtraukia žiūrovus ir skatina ne tik susimąstyti apie įprasto jų elgesio poveikį gamtai, bet ir to elgesio keitimą⁷⁶. Tiesa, kai kurie jo performansai „užkabina“ (ir papiktina) Kinijos valdžią, su kuria (ir policija) šis menininkas nuolat turi reikalų ir yra cenzūruojamas. Jis yra įsitikinęs, jog menininko pašaukimas yra pasipriešinti ar mesti iššūkį jo laikmečiui.

Tačiau užuot atvirai ir aršiai konfrontavęs su valdžia ar atvirai kritikavęs KKP (kaip tai daro kitas pasaulyje turbūt garsiausias kinų menininkas ir aktyvistas Ai Weiwei), Vyresnysis Riešuto brolis veikia bando laviruoti, pasitelkdamas ironiją ir humorą. Jį galima įžvelgti ir viename naujausių jo performansų (2021 m.), irgi skirtų atkreipti dėmesį į vandens taršą, tik šį kartą menininkas surengė jį nedideliame, bet

istoriniame ir turistiniame Zibo miestelyje (Shangdong provincijoje) – į per jį tekančią užterštą upę primėtė pripučiamų didelių žuvų ir pipirų, ir žvejo kostiumu su draugu braidydamas tarp jų „lavonų“, kvietė aplinkinius paraugauti „Zibo žuvies hotpot“ (kaip ir buvo pavadintas šis performansas). Išplitus internete žiūrovų nufilmuotiems jo vaizdo klipams, netrukus šmaikštuoliai patalpino „Zibo žuvies hotpot“ į turistinę miesto reklamą, vietinio maisto puslapį, kuris tapo vienu populiariausių. Tiesa, kai kurie tyrinėtojai mano (ir su tjuais sutikčiau), kad Vyresniajam Riešuto broliui pavyksta laviruoti tose kiniškos cenzūros džiunglėse ir dėl to, kad jo menu askleidžiamos problemos ir siunčiamos žinutės iš esmės atliepia aplinkosauginę Kinijos valdžios, ir pirmiausia paties Xi Jinpingo retoriką bei politiką, kurią aptariau piroje šio straipsnio dalyje⁷⁷.

Išvados

XXI a. kinų menininkai, kaip ir daugybė kitų šalių menininkų, apmąsto ir įkūnija antropoceniškus vaizdinius pačiais įvairiausiai būdais, priemonėmis ir formomis, įvairiuose meno žanruose, bet daugiausiai – multimedijinėse instaliacijose, performansuose, fotografijoje ir tapyboje (arba pastarųjų dviejų derinyje). Dauguma jų, kaip matyti iš šiame straipsnyje aptartų

75 Norėdamas atkreipti dėmesį į daugeliui lyg ir nematomą oro taršą, 2015 m. jis surengė jį pasaulyje išgarsinusį performansą Pekine – 100 dienų po kelias valandas vaikščiojo Pekino gatvėmis, ypač pačiomis didžiausiomis ir žymiausiomis, su dulkių siurbliu, siurbdamas užterštą jo orą, kurio daleles išimtas iš to siurblio jis vėliau supresavo į plytą, kurią paliko vienoje statybvietėje.

76 Antai komentuodama minėtą Pekino gatvių smogo surinkimo performansą (žr. past. 76), viena menotyryninkė retoriškai klausia: „O kas būtų, jeigu kiekvienas Pekino gyventojas tris mėnesius surinkėtų tą smogą?“ Plačiau apie tai: Layton, Sophia. „Wheels of Change: Art Activism from Nut Brother to Ai Weiwei“. University of Michigan Museum Art. Prieiga per internetą: <https://umma.umich.edu/content/wheels-change-art-activism-nut-brother-and-ai-weiwei>

77 Plačiau apie tai ir kitus Vyresniojo Riešuto brolio performansus žr.: Liu John, Kan Caroline, 2022. „Chinese Artist Stirs Climate Action with Toxic Soup, Rock Music“. Prieiga per internetą: <https://www.bloomberg.com/news/articles/2022-07-16/chinese-environmental-artist-nut-brother-talks-climate-activism>

darbų, pirmiausia reflektuoja ir skatina susimąstyti apie drastiškai blogėjančią Kinijos ekologinę situaciją ir aplinkos taršą, ypač jai aktualiausių vandens ir oro taršą, žemės eroziją ir tokių gyvybiškai svarbių sistemų kaip pelkės nykimą (kurį bando spręsti šiame straipsnyje neaptarti šiuolaikinių kinų parkų kūrėjai). Vieni kinų ekomeno kūriniai telpa į svarbiausia antropoceno meno poveikio kategorijas, kiti – ne visiškai, arba balansuoja tarp dviejų kategorijų, nes daugiausiai telkiasi ne į distopinės ar utopinės planetos ir žmonijos ateities vaizdavimą, o į dabarties antropoceno situaciją. Tokių jų savitumą pirmiausia lemia bandymas susieti dabartį su praeitimi, arba tradicinį idilišką / idealistinį

Kinijos peizažą ir šiuolaikinių destruktivių antropocenišką peizažą (post-peizažą), kurių priešinimas ar gretinimas primena tradicinį dialektinį kinų mąstymą - priešybių vienybės ir kaitos idėją. Ją galima laikyti ir viena svarbiausių meninės išraiškos strategijų, ypač matomų čia aptartų (ir kitų straipsnyje nepaminėtų) peizažistų (tiksliau post-peizažistų) kūryboje. Kita vertus, tokia strategija laikytina ir bene saugiausia priemone, apeinant Kinijos valdžios kontrolę ir cenzūrą, nes ji puikiai derinasi su bendru jos eko-politikos ir aplinkosaugos naratyvu, įkūnytu čia aptartame „ekologinės civilizacijos“ vizijoje ir projekte, kurį stipriai palaiko ir žymiausi kinų eko-estetikos atstovai.

Bibliografijos sąrašas

- Ballard, Susan, *Art and Nature in the Anthropocene. Planetary Aesthetics*. New York, London: Routledge, 2021.
- Bandurski, David, 2020. „Xi Jinping’s favourite „Two mountains“ theory is not all his own work“. Hong Kong Free Press. Prieiga per internetą: <https://hongkongfp.com/2020/06/14/xi-jinpings-favourite-two-mountains-theory-is-not-all-his-own-work/>
- Berry, Chris. „Pristine Tibet? The Anthropocene and Brand Tibet in Chinese Cinema“. *Chinese shock of the Anthropocene. Image, Music and text in the*
- Age of Climate Change*. Singapore: Palgrave Macmillan, 2019.
- Büscher, Bram; Fletcher, Robert, *The Conservation Revolution*. London and New York: Verso Books, 2020.
- Cascone, Sarah. „Greta Thurnberg went inside the art bubble filled with pollution this weekend to raise awareness about climate change“. Prieiga per internetą: <https://news.artnet.com/news/michael-pinsky-pollution-pods-un-greta-thurnberg-1658827>
- Chen, Yawei, 2010. „Not just “Better City, Better Life” Creating sustainable urban legacy beyond World Expo 2010 in Shanghai“. Prieiga per internetą: <https://www.researchgate.net/publication/332258391>
- Cheng, Xiangzhan. *Ecoaesthetics and Ecology in China*. London: Transnational Press, 2023.
- Chu, Kiu-wai. Worms in the Anthropocene: The Multispecies World in Xu Bing’s *Silkworms series*, In: Chang, Chia-ju (ed.), *Chinese Environmental Humanities*, Palgrave Macmillan, 2019.
- Davis Heather, Turpin Etienne (eds.). *Art in the Anthropocene*. London: Open Humanities Press, 2015.
- DeLoughrey, Elizabeth M. *Allegories of the Anthropocene*. Durham and London: Duke University Press, 2019.
- Hegert, Natalie, 2023. „Intervention and Interconnection: How Should Artists Work With(in) the Environment?“. *Southwest Contemporary. Curated and Critical perspectives on Arts and Culture*. Prieiga per internetą: <https://southwestcontemporary.com/how-should-artists-work-within-the-environment/>
- Huang, Ping; Westman, Linda. “China’s imaginary of ecological civilization: a resonance between the state-led discourse and sociocultural dynamics“. *Energy Research and Social Science*, No.81, 2021.

- Ivakhiv, Adrian. *Shadowing the Anthropocene. Ecorealism for Turbulent Times*. Punctum Books, 2018.
- Yang Fan, 2014. „Dead pigs resurface in China's Yangze river“. Prieiga per internetą: <https://www.rfa.org/english/news/china/pigs-03192014171057.html>
- Yang Jing, 2016 (1). „The Beauty of Construction Garbage: A Conversation with artist Yao Lu“. Prieiga per internetą: <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/55543/?sequence=1>
- Yang Jing, 2016. *The Collapsing World Landscape: a Conversation with Artist Shang Yang*. Prieiga per internetą: https://www.academia.edu/36010031/The_Collapsing_World_Landscape_A_Conversation_with_Artist_Shang_Yang
- Jiang Wei, Zhang Hao-ran, 2020. „Traditional Chinese Culture and the Construction of Ecological Civilization: From Cultural Genes to Practical Behaviors – Case Studies in Confucianism, Buddhism and Taoism“. *Chinese Journal of Urban and Environmental Studies*, vol. 8, No. 2, p. 2050011-1-13. Prieiga per internetą: <https://www.worldscientific.com/doi/pdf/10.1142/S2345748120500116>
- Krens, Thomas and Munroe, Alexandra. *Cai Guoqiāng: I Want to Believe*. New York: Guggenheim Museum, 2008.
- Lai Jieji, Liu Bin, Wang Hong, 2022. „Does the „Tian ren he yi“ belief system promote corporate environmental performance?“. *Frontiers in Psychology*, vol.13. Prieiga per internetą: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2022.886114/full>
- Layton, Sophia. „Wheels of Change: Art Activism from Nut Brother to Ai Weiwei“. University of Michigan Museum Art. Prieiga per internetą: <https://umma.umich.edu/content/wheels-change-art-activism-nut-brother-and-ai-weiwei>
- Landsberger, Stefan. „China Dreaming. Representing the perfect present, anticipating rosy future“. In: Valjakka, Minna & Wang, Meiqin (eds.), *Visual Arts, Representations and Interventions in Contemporary China: Urbanized Interface*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018, p. 147–180.
- Langfitt, Frank, 2014. „China's Pollution Crisis Inspires An Unsettling Art Exhibit“. Prieiga per internetą: <https://www.ctpublic.org/2014-08-23/chinas-pollution-crisis-inspires-an-unsettling-art-exhibit>
- Lee, Luchia Meihua „What's Next for Us? Zhang Hongtu's Environmental Shanshui“.
- Lee, Luchia Meihua, Silbergeld Jerome (eds.). *Zhang Hongtu: Expanding Visions of a Shrinking World*. New York: Queens Museum; Durham and London: Duke University Press, 2015, p. 160–173.
- Li, Xinfu. „On Ecological Aesthetics“. *Social Sciences in Nanjing*, No. 12, 1994, p. 53–58.
- Liu John, Kan Caroline, 2022. „Chinese Artist Stirs Climate Action with Toxic Soup, Rock Music“. Prieiga per internetą: <https://www.bloomberg.com/news/articles/2022-07-16/chinese-environmental-artist-nut-brother-talks-climate-activism>
- Liu, Mengyao, 2017. „Experiments in the Anthropocene: Toward a Transformative Eco-Aesthetic in the Work of Four Contemporary Chinese Visual Artists“. Prieiga per internetą: https://aspac2.org/wp-content/uploads/2018/09/2017-Mori-ASPAC_Mengyao_Liu-paper.pdf
- Lo, Kwai-Cheung, 2019. „Introduction: Improving Anthropocene with Chinese Characteristics“. *Chinese shock of the Anthropocene. Image, Music and text in the Age of Climate Change*. Singapore: Palgrave Macmillan, 2019.
- Macri, Elena, „Being, Becoming, Landscape: The Iconography of Landscape in Contemporary Chinese Art, Its Ecological Impulse, and Its Ethical Project“. *Yishu – Journal of Contemporary Chinese Art*, vol.16 No.1, 2017, p. 32–43.
- Magagnoli, Paolo. „The civilized artist beautifies pollution: Zhao Liang's Water and Beijing's Green“. *Journal of Contemporary Chinese Art*, vol.3 No.3, , 2016, p. 367–377.
- Mathews, Andrew S., 2020. „Anthropology and Anthropocene: Criticisms, Experiments, and Collaborations“. *Annual Review of Anthropology*, Vol. 49:67-82. Prieiga per internetą: <https://www.annualreviews.org/doi/citedby/10.1146/annurev-anthro-102218-011317>
- Misra, Neha, 2023. The Climate Movement Must Reimagine Its Relationships with Art. *The Relevator*. Prieiga per internetą: <https://therelevator.org/climate-movement-art/>

- Moritz, Rudolf, 2023. „Xi Jinping's Thought on Socialism with Chinese Characteristics for a New Era“. *Agenda Publica*. Prieiga per internetą: <https://agendapublica.elpais.com/noticia/18553/xi-jinping-thought-socialism-with-chinese-characteristics-for-new-era>
- Niso, Carolina, 2018. „Discovering Shang Yang, a Pioneer of Chinese Contemporary Art at his first solo Exhibition in NY“. Prieiga per internetą: <https://caroniso.wordpress.com/2018/10/19/discovering-shang-yang-a-pioneer-of-chinese-contemporary-art-at-his-first-solo-exhibition-in-ny/>
- Pan, Jiahua. *China's Environmental Governing and Ecological Civilization*. Beijing: China Social Sciences Press; Heidelberg, New York: Springer, 2016.
- Pan, Jiahua *China's Global Visoon for Ecological Civilization. Theoretical Construction and Practical reserach on Building Ecological Civilization*. Beijing: China Social Sciences Press; Singapore: Springer, 2021.
- Petrucci, Mario, 2022. „Art and Climate Change. Separate Bubbles or Mutual Membrane?“ *Antroposphere: The Oxford Climate Review*. Prieiga per internetą: <https://www.mariopetrucci.com/Ecology-Art-Petrucci-Antroposphere2022-webedit.pdf>
- Pinsky Michael, Sommer Laura, 2020. „Polution Pods: can art change people's perception of cliamte change and air polution?“ *Field Actions Science reports*, Special Issue 22. Prieiga per internetą: <https://journals.openedition.org/factsreports/6161>
- Rojas, Carlos. „The World Besieged by Waste: On Garbage, Recycling, and Sublimation“. Lo, Kwai-Cheung, Yeung, Jessica (eds.). *Chinese shock of the Anthropocene. Image, Music and text in the Age of Climate Change*. Singapore: Palgrave Macmillan, 2019.
- Solli, Brit, „The Anthropocene: not only about climate change“. *Current Swedish Archeology*, vol. 26, 2018.
- Sommer, Laura Kim, Klöckner, Christian Andreas „Does Activist Art Have the Capacity to Raise Awareness in Audiences? – A Study on Climate Change Art at the ArtCOP21 Event in Paris“. *Psychology of Aesthetics, Creativity and Arts*. American Psychological Association, 2019.
- Tan, Chang. „Landscape without nature: Ecological Reflections in Contemporary Chinese Art“. *Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 3 No. 3, 2016, p. 223–241.
- Thornber, Karen, *Eco-ambiguity, Environmental Crises and East Asian Literatures*. Michigan: University of Michigan Press, 2012.
- Tsing, Anna Lowenhaupt. *The Mushroom at the end of the world. On the possibility of life in capitalist ruins*. Princeton: Princeton University Press, 2015.
- Weatherley Robert, Bauer Vanessa, 2021. „A New Chinese Modernity? The Discourse of Eco-civilization applied to Belt and Road Initiative“. *Third World Quarterly*, VOL. 42, NO. 9, 2115–2132. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.1080/01436597.2021.1905511>
- Wei, Qingqi. „Chinese Ecocriticism in the Last Ten Years“. Garrad, Greg (ed.). *The Oxford Handbook of Ecocriticism*. Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 537–545.
- Zeng Fanren. *Introduction to Ecological Aesthetics*. Beijing: The Commercial Press; Singapore:Springer, 2019.
- Zukas, Lorna Lueker. „Beijing Besieged by Waste 垃圾城 directed by Wang Jiuliang 王久良. Review“. *Environment Space Place*, vol.5, issue 2, 2013.
- Xu Hengchun 徐恒醇, 2000. *Shengtai meixue 生态美学* (Ekologinė estetika). Shaanxi renmin jiaoyu chubanshe