

Sztuka współczesna jako próba oceny przemian w społeczeństwie chińskim

Tekst jest omówieniem wpływu globalizacji w Chinach, gdzie dochodzi do intensywnej, odbywającej się na wielu poziomach interakcji pomiędzy lokalną, tradycyjną kulturą chińską a kulturą zachodnią. Szczególnie ciekawą odpowiedź na zachodzące procesy prezentuje sztuka i dlatego problem jest przedstawiony na podstawie wybranych prac współczesnych artystów chińskich. Wspólnym mianownikiem ich działań artystycznych jest postawa krytyczna, poprzez którą artyści dokumentują i zarazem starają się ocenić złożony i niejednoznaczny proces wpływu kultury zachodniej.

Kluczową datą we współczesnej historii Chin jest rok 1978, kiedy po okresie destabilizacji wynikłej z rewolucji kulturalnej (1966–1976) do władzy dochodzi Deng Xiaoping. Doprowadza on do diametralnej zmiany linii politycznej przez odejście od izolacji ekonomicznej i ideologicznej wprowadzonej przez Mao Zedonga¹. Pociąga to za sobą otwarcie się Chin na świat, dzięki czemu dochodzi do interakcji kultury chińskiej i zachodniej². Zjawisko to w sposób nieuchronny i oczywisty uruchamia proces globalizacji, który dotyczy nie tylko ekonomii, ale także szeroko pojętego obszaru kultury.

Może się wydawać, iż mechanizm globalizacji promuje ekspansję pewnej dominującej kultury o charakterze uniwersalnym, która unicestwia kultury lokalne. W rzeczywistości proces ten nie jest tak konsekwentny. Alternatywą kulturowej homogenizacji jest teoria proponowana przez antropologa Arjuna Appaduraia.

Appadurai uważa, że homogenizacja jest uproszczeniem procesu globalizacji kulturowej, podczas której zachodzi indygenizacja nowych wpływów w społeczeństwie, dlatego też mechanizm globalizowania nie polega na schemacie oddziaływania kulturowego centrum na peryferie³. W obrębie kultury lokalnej tworzy się nowa jakość, na którą składa się rozpad dotychczasowej oraz wytworzenie nowej wersji lokalności.

Potwierdzenie wyżej opisanego procesu jest dobrze widoczne na gruncie chińskim, na którym interakcja z kulturą Zachodu odbywa się na wielu poziomach – oficjalnym, ale także poza instytucjami, co stanowi spontaniczny skutek uboczny

¹ Th. Sanjuan, *Deng Xiaoping* [w:] *Leksykon wiedzy o Chinach współczesnych*, red. Th. Sanjuan, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2009, s. 62.

² Największy skok intensyfikacyjny można zaobserwować na początku lat 90. ubiegłego wieku. Por. Th. Sanjuan, *op.cit.*, s. 180.

³ A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*. Universitas, Kraków 2005, s. 50–51.

spotkania dwóch kultur. Znajduje to oddźwięk w pracach współczesnych artystów chińskich, którzy przyglądają się od wewnątrz różnorodności transformacji chińskiej i poddają ją nierzadko bardzo surowej ocenie. Działalność większości z nich może być zakwalifikowana do sztuki krytycznej.

Zjawisko sztuki krytycznej wymaga pojmowania w całkowicie innych kategoriach niż zwykle rozumiana działalność artystyczna. Za sztukę uważa się z reguły twórczość artysty mającą na celu wyrażenie wartości estetycznych⁴. Tak pojmowana sztuka ma cechę aczasowości, ponieważ wyraża przede wszystkim pewną treść ogólną, oderwaną od przygodnego otoczenia. Sztuka krytyczna nie zawiera się w powyższym pojęciu i wydaje się rozumiana przeciwnie do tradycyjnej definicji sztuki. Izabela Kowalczyk we wstępie do swojej pracy *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.* proponuje definiować sztukę krytyczną jako „twórczość odwołującą się nieustannie do współczesnej rzeczywistości oraz ujawniającą strategię i stosunki władzy obecne w naszym społeczeństwie, działaniach politycznych, w szeroko pojętej kulturze, a także w nas samych”⁵. Pociąga to za sobą fakt, że sztuka krytyczna jest usytuowana poza ramami tradycyjnie pojętej sztuki, nazwanej przez Piotrowskiego „sztuką niewinną”, skupiona na aktualnym kontekście pozaartystycznym (na przykład społecznym), ukazuje schematy i poddaje je krytyce, prowadzi do podważenia „przedrefleksyjnych założeń”⁶, a tym samym wprawia „w ruch swoje otoczenie”⁷.

Jak wynika z analizy cech sztuki krytycznej, jej koniecznym elementem staje się krytycyzm. Jest on rozumiany jako odkrycie milczących bezkrytycznych założeń, na których wspierają się nasze praktyki, i wskazanie ich jako niekoniecznych oraz dalekich od bezwzględnej oczywistości. Sztuka krytyczna zatem w wielu wypadkach ma charakter prowokacyjny bądź anarchizujący w odniesieniu do współczesnej jej, zastanej rzeczywistości.

Pomimo narodzenia się w zachodnim kręgu kulturowym sztuka krytyczna jest także z powodzeniem uprawiana w Kraju Środka. Artystami, którzy dzielą się swoimi spostrzeżeniami na temat globalizacji w Chinach w sposób bardzo bezpośredni, są między innymi trzej bracia występujący jako Luo Brothers. Ich prace to głównie małe rzeźby z malowanego włókna szklanego oraz zdjęcia. Wykorzystują oni elementy pochodzące z zachodniej kultury popularnej, jak puszki coca coli czy papierosy Marlboro, które zostają połączone z charakterystycznym dla chińskiej sztuki ludowej dobrowróżnym obrazkiem noworocznym (*nianhua*), przedstawiającym na przykład pызate dzieci, ryby, a nawet bóstwa buddyjskie i taoistyczne⁸. Charakterystycznym przykładem może tu być seria rzeźb oraz fotografii *Welcome! Welcome!*, prezentujących typowe dla konwencji *nianhua* dzieci, które stoją bądź siedzą na

⁴ Zjawisko utrzymującego się postrzegania sztuki jako dyskursu estetycznego dokładnie i krytycznie analizuje M.A. Potocka, zwracając między innymi uwagę na fakt, iż „[...] metoda przenikania sztuki, zarówno dawnej, jak i nowoczesnej, opiera się na mniej czy bardziej zmodyfikowanych tradycyjnych założeniach estetycznych”. Por. M.A. Potocka, *Estetyka kontra sztuka. Kompromitacja założeń estetycznych w konfrontacji ze sztuką współczesną*. Fundacja Aletheia, Warszawa 2007, s. 15.

⁵ I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.* Sic!, Warszawa 2002, s. 9.

⁶ M. Mazurek, *O wojnie w kulturze*, „Arteon. Magazyn o sztuce”, nr 11 (31), 2002, s. 36.

⁷ K. Piotrowski, *O sztuce niewinnej*, „Arteon. Magazyn o sztuce”, nr 11 (31), 2002, s. 37.

⁸ M.J. Künstler, *Dzieje kultury chińskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 282.

puszkach coca coli, a w rękach, poza typowymi dla obrazka noworocznego rybami, trzymają hamburgery lub colę. Biorąc pod uwagę funkcję obrazka noworocznego, widzimy, że w wyniku ekspansji kultury zachodniej dochodzi do zmiany w tradycyjnej symbolice dobrobytu.

W przypadku *Welcome! Welcome!* mamy także do czynienia z ciekawym zabiegiem o podłożu estetycznym. Intensywne, jaskrawe kolory puszek i hamburgerów doskonale wpasowują się w kiczowaty koloryt *nianhua*, co niweluje obcość wprowadzonych elementów.

Inny duet artystyczny, który równie dobitnie ukazuje wpływ Zachodu, tworzą wyjątkowo lubujący się w mediach cyfrowych Chen Zhuo oraz Huang Keyi. Są oni autorami serii dziewięciu zdjęć oraz jednego materiału wideo składających się na cykl *Chinese Carnival*.

Wyjątkowo ciekawe wydają się zdjęcia piąte i ósme. Pierwsze z nich to współczesna wersja obrazka noworocznego. W centrum znajdują się trzej święci taoistyczni, wokół których szaleńczo szybują ludzie, gubione przez nich torebki i samochody. W tle wznoszą się typowe dla współczesnego chińskiego budownictwa bloki mieszkalne. Jak widać, dobrobyt współcześnie konkretyzuje się w postaci dążenia do materialnych dóbr, które pojawiły się po otwarciu się Chin na świat. Interpretację taką wydaje się uzasadniać napis na szarfie, którą jest przepasany stojący w środku święty: „福星高照 (*fu xing gao zhao*)”; można go przetłumaczyć jako „uśmiech szczęścia”, ale dosłownie znaczy on: „szczęśliwa gwiazda na ascendencie”, co oznaczałoby wyjątkowo pomyślne czasy.

Obraz szaleńczej konsumpcji o wiele wyraźniej ukazuje zdjęcie ósme; tutaj na dalszym planie widzimy wesołe miasteczko, które rozpoznajemy po typowych urządzeniach. Na planie środkowym znajdują się natomiast ustawione jak na parkingu fabryki samochodowej nowe, identyczne czarne limuzyny marki Audi, które w Chinach pełnią funkcję oznaki zamożności i dobrobytu. Podkreślają to także identyczne we wszystkich samochodach numery rejestracyjne składające się z samych ósemek⁹. Z kolei na pierwszym planie można zobaczyć porozrywane szarfy oraz porzucone nadmuchiwane lalki miłosne. Jak można zauważyć, zdjęcie pokazuje szaleństwo konsumpcji, tym razem mierzone jej skalą i granicami obyczajowości. Warto zauważyć także, iż wszystkie urządzenia wesołego miasteczka są koloru czerwonego, a karuzela jest przyozdobiona ogromną czerwoną gwiazdą. Dodatkowo spośród urządzeń wystaje gigantyczna czerwona dłoń, która przywołuje skojarzenia z pomnikami Mao Zedonga. Kolorystyka oraz powiększony fragment pomnika w sposób oczywisty wskazują na dawną (a może i współczesną?) epokę komunizmu. Przedstawienie obszaru komunizmu jako wesołego miasteczka deprecjonuje jego znaczenie, przekształcając go w świat konsumpcji i karnawału Chin okresu transformacji.

Na aspekcie komunizmu we współczesnych Chinach koncentruje się szczególnie materiał wideo. Jest nim animacja przedstawiająca wesołe miasteczko. Podobnie jak w wypadku zdjęć, wszystkie urządzenia (karuzela, roller coaster, zjeżdżalnia) są

⁹ Liczba „8” w Chinach jest kojarzona poprzez podobieństwo fonetyczne z bogactwem. Por. B. David, *Wróżba [w:] Leksykon wiedzy o Chinach współczesnych*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2009, s. 305–307.

jednolitego, czerwonego koloru. Atmosfera „komunistycznego” wesołego miasteczka jest zintensyfikowana obecnością wielu czerwonych, łopoczących flag. W tle, na niebie, widoczne są ślady pozostawiane przez lecące samoloty (i jeden startujący), co sprawia wrażenie, że miasteczko jest pilnie strzeżone. Pod koniec materiału mamy ujęcie czerwonego pomnika Mao Zedonga zwróconego twarzą w kierunku miasteczka (tyłem do widza), „przyglądającego się” bawiącym się ludziom w komunistycznym parku rozrywki. Chińskie społeczeństwo wydaje się pogrążone w rozrywce do tego stopnia, że, paradoksalnie, pomimo otwarcia się Chin na świat, co sugeruje kontekst pozostałych prac, jest odizolowane od reszty świata, a może nawet od rzeczywistości.

Bardziej szczegółowym podejściem do zagadnienia konsumpcji i wpływu Zachodu na kulturę chińską charakteryzują się obrazy Ren Jianhuia pochodzące z serii *Brand Slaves*. Na każdym obrazie z tej serii można zobaczyć bardzo podobne przedstawienie ogolonej głowy na pierwszym planie, w tle natomiast osoby zawieszane w powietrzu, które wydają się wciągane w głąb, w kierunku jasnej przestrzeni na dalszym planie. Głowa wyeksponowanej osoby jest pokryta logotypami znanych, ekskluzywnych zachodnich marek odzieży i perfum, na przykład Burberry, Prada czy Louis Vuitton, które na całym świecie, niezależnie od kultury, stanowią synonim luksusu. W zależności od obrazu głowa jest przedstawiona od tyłu lub przodu. Kiedy widoczna jest twarz, widać na niej smutek i cierpienie. Przedstawiona sytuacja, co sugeruje także nazwa serii, opisuje zniewolenie współczesnego człowieka luksusem do tego stopnia, iż poniekąd staje się on swoim przedmiotem konsumpcji. Niewolnictwo zostaje podkreślone na jednym z obrazów łańcuchem zarzuconym na barki.

Drugi plan obrazów wprowadza element dynamiki i niepokoju. Osoby unoszące się w powietrzu opierają się sile wciągającej ich w jasną przestrzeń i krzyczą, ponieważ nie mogą się uwolnić. Jak można się domyślić, są to właśnie „niewolnicy marek”.

Wizja, jaką przedstawia Ren Jianhui, ujawnia niebezpieczeństwo płynące z konsumpcji. Chiny dołączyły do innych społeczeństw konsumpcjonistycznych i podobnie jak one doświadczają niebezpiecznych skutków ubocznych. Są też ich świadome, o czym może świadczyć podjęcie tematu przez Ren Jianhuia, pokazując, do jakiego stopnia zniewolenia może doprowadzić konsumpcjonizm.

Bardzo ciekawą i odmienną od wyżej wspomnianych artystów perspektywę prezentuje Xue Song, który jest przedstawicielem tak zwanego „Political Pop”. Interesującym przykładem ukazującym wpływ Zachodu na Chiny w ostatnich latach są prace z serii *Red Stars*, w których powtarza się centralnie usytuowany kontur pięcioramiennej gwiazdy. Jak wskazuje nazwa cyklu, jest to czerwona gwiazda – symbol rewolucji proletariackiej. W jednej z prac owego cyklu gwiazda jest wypełniona fragmentami zdjęć w sepii, prawdopodobnie pochodzącymi z gazet, przedstawiającymi Chiny za rządów Mao Zedonga. Fotografia jest utrzymana w konwencji propagandowego reportażu prasowego. Podobne zdjęcia, tym razem w odcieniu niebieskim, wypełniają przestrzeń poza konturami gwiazdy. Kontrastującym elementem są czerwone zdjęcia młodych Chinek ubranych w zachodnie, współczesne, modne ubrania. Ciekawe wydaje się, że czerwień, która powinna przysługiwać gwiazdzie, „spłynęła” właśnie na młode kobiety. Z perspektywy współczesności maoistowskie

Chiny przestały już funkcjonować jako „aktywna historia” i są tylko sentymentalnym dokumentem utrwalonym w sepii. Zarazem jednak praca pozwala także na inną interpretację; zgodnie z nią okres maoistowskich Chin zyskuje status nostalgicznie przywoływanych, wyidealizowanych czasów, względem których wartościowane są lata przemian porewolucyjnych. Takie ujęcie czyni epokę Mao Zedonga w pewnym sensie nadal aktywną jako punkt odniesienia dla zjawisk społecznych aktualnie zachodzących w Chinach.

Użycie czerwieni w stosunku do współczesności reprezentowanej przez kobiety może być także wytłumaczone polisemią słowa 紅 (*hong*). Poza znaczeniem koloru słowo to funkcjonuje także jako przymiotnik „popularny”. Pozwala to na interpretację, iż obecnie czerwień niekoniecznie kojarzy się z rewolucją i może przywoływać konotacje związane z czymś modnym, pochodzenia zachodniego. Przesunięcie, a w zasadzie przełączenie semantyczne obecne w wypadku tej pracy, polega na porzuceniu przez *signifiant* czerwieni „denotacji rewolucyjnej” i nabyciu *signifié* „bycia popularnym”. Pokrycie barwą czerwoną młodych kobiet ukazuje także zmianę w obrębie wartości dominujących w życiu współczesnego społeczeństwa chińskiego, które coraz bardziej pogrąża się w konsumpcji kształtowanej przez wpływ Zachodu.

Pracą utrzymaną w podobnej konwencji jest *Welcome, Monroe*. Tym razem w znajdującym się u góry prostokątnym konturze znajduje się Marilyn Monroe, do dziś utożsamiana z symbolem seksu. Na dole znajdują się natomiast przedstawieni w konwencji plakatu propagandowego przedstawiciele klasy robotniczej, trzymający tablicę z podwójnym znakiem szczęścia, tak zwanym *shuangxi*¹⁰. Ich socjalistyczny charakter jest podkreślony czerwonym kolorem. Można się domyślić, iż zachodnia ikona seksu – znajdująca się na uprzywilejowanej, wyeksponowanej, a zarazem mocno oddzielonej pozycji – paradoksalnie zajęła miejsce kogoś innego, dotąd ważnego dla mas hołdujących socjalistycznym wartościom.

Innym spojrzeniem na konsekwencję globalizacji w Chinach jest instalacja Zhang Daliego, zatytułowana *Wind / Horse / Flag*. Przedstawia ona jeźdźców w rzeczywistych rozmiarach¹¹ trzymających czerwone flagi. Zdziwienie budzi fakt, że na koniach siedzą współcześni, prości ludzie w znoszonych ubraniach. Nietrudno się domyślić, że są to robotnicy, którzy przybyli z odległych prowincji, aby pracować w rozwijających się miastach. Ich warunki pracy bywają bardzo szkodliwe, a płace niewystarczające. Paradoksalnie będąc jednymi z najmniej korzystających z rozwoju Chin, są oni siłą napędową stanowiącą o rosnącej potędze gospodarczej kraju.

Praca Zhang Daliego wydaje się zadawać pytanie, dokąd podążają nadal deklarujące socjalizm Chin i czy otwarcie się na świat można ocenić pozytywnie.

Wart uwagi jest także tworzony przez osiem lat cykl fotografii *See and Be Seen* Ou Zhihanga, za pomocą którego artysta analizuje interakcję Chin z resztą świata z perspektywy kreowania wizerunku. Cykl tworzą zdjęcia nagiego mężczyzny cwi-

¹⁰ Ozdoby z takim znakiem można najczęściej spotkać na chińskich weselach, ponieważ popularną konotacją *shuangxi* jest szczęście małżeńskie. Por. W. Eberhard, *Symbole chińskie. Słownik. Obrazkowy język Chińczyków*, Universitas, Kraków 2001, s. 245–246.

¹¹ Dodatkowym zabiegiem nadającym wrażenie realności jest wykorzystanie prawdziwych zużytych ubrań oraz ludzkich włosów.

czącego pompki na tle różnych miejsc w Chinach, które w większości można określić mianem miejsc-wizytówek. Są nimi rejony atrakcyjne dla zwiedzających, jak na przykład Wielki Mur, szanghajskie dzielnice Pudong i Bund, Świątynia Nieba, Pałac Potala, a także nowo wybudowane obiekty olimpijskie czy lotnisko pekińskie. Z uwagi na fakt, że miejsca te kształtują wizerunek Chin za granicą, są one zadbanymi zabytkami lub zaawansowanymi technologicznie konstrukcjami architektonicznymi. W wypadku większości zdjęć zabieg artysty polega na takim sfotografowaniu obiektów, aby widoczne było kontrastujące, rzeczywiste tło (na przykład gruzowisko, rozwieszony pranie), które zaburza doskonałość sceny. Innego rodzaju zaburzeniem jest ukazywanie obiektów architektonicznych podczas budowy. Serię uzupełniają także zdjęcia mężczyzny na tle zburzonych domów czy fabryk.

Jak sugeruje tytuł projektu, prace pokazują konfrontację dwóch perspektyw. *Be seen* to sposób, w jaki Chiny są oglądane z zewnątrz. Rezultatem tej optyki jest obraz wyidealizowany, „oczyszczony”, ale i ograniczony. Z kolei *See* dotyczy tego, jak Chiny widzą same siebie (perspektywę tę reprezentuje przyglądający się obiektom ćwiczący, nagi mężczyzna będący wspólnym elementem wszystkich fotografii), w sposób pełny, wraz z niedociągnięciami i skutkami ubocznymi budowania wspańiałości dziedzictwa kultury oraz zaawansowanej potęgi światowej. Praca proponuje ciekawy przekaz: pokazuje, że pozytywny obraz, w którym także zawiera się wizja Chin jako globalnego mocarstwa, jest możliwy tylko jako konstrukt.

Artystą, który w najbardziej wszechstronny sposób eksploruje obszar zachodnio-chińskiej interakcji kulturowej i jej skutków jest Wang Qingsong. Jego prace, głównie fotografie przetwarzane za pomocą programów graficznych, penetrują wpływy Zachodu na Chiny w aspektach kultury popularnej, duchowości oraz sztuki wysokiej. Na potrzeby uzupełnienia niniejszego tekstu ograniczę się do omówienia oddziaływań wyłącznie w obszarze sztuki¹².

Najciekawszym przykładem interakcji na poziomie sztuki jest praca *Romantique*, obfitująca w aluzje do zachodnich dzieł sztuki, na przykład *Narodzin Wenus* Botticello czy *Śniadania na trawie* Maneta. Prezentowany jest tu raj stworzony w wyniku połączenia elementów zachodnich (aluzje do malarstwa zachodniego) i wschodnich (chińscy modele, riksza, tygrys itp.). Sceneria jest skonstruowana z tanich, plastikowych dekoracji, co sugeruje syntetyczność raju będącego melanzem Orientu i Zachodu. Wizja taka charakteryzuje się sztucznością, a może jest wręcz utopią, z czego da się wysnuć wniosek, iż spotkanie tych dwóch kultur na płaszczyźnie estetyki skutkuje oczywistym kiczem.

Poza nurtem krytycznym we współczesnej sztuce chińskiej można także zaobserwować tendencję do ukazywania bankructwa ideologii komunistycznej, obecnej współcześnie w społeczeństwie chińskim w zasadzie wyłącznie na poziomie symboliki.

Za interesujący przykład może służyć praca Huang Ganga *Red Detachment of Women*, niewielkiego rozmiaru rzeźba z brązu, pokryta czerwoną farbą. Przedsta-

¹² Szersze omówienie krytycznych prac Wang Qingsonga znajduje się w moim innym tekście: *Wang Qingsong's Works as an Example of Critical Art in China* [w:] *Filozofia, religia i kultura stran wostoka*, red. S.W. Pakhomov, Wydawnictwo Uniwersytetu Sankt Petersburga, St. Petersburg 2009, s. 380–385.

wia ona żołnierki Czerwonej Gwardii jako atrakcyjne kobiety w obcisłych bluzach wojskowych. Pozostałe części munduru zostały zamienione na spódniczki mini oraz buty na wysokim obcasie. Ich proporcje oraz skala, w jakiej wykonana jest rzeźba, przywołują skojarzenie z lalkami Barbie. Żołnierski patos, typowy dla komunistycznej propagandy, został zastąpiony przekazem erotycznym, co w rezultacie pokazuje dewaluację doniosłości komunizmu oraz okresu rewolucji kulturalnej.

O wiele bardziej przewrotnym przykładem jest instalacja Tian Yonghuy – artysty, który upodabnia się z wyglądu do Lenina. Jego instalacja *Moja wielka rewolucja 2008* (我的2008大革命, *Wo de 2008 Dageming*) to korytarz utworzony z pionowych czerwonych flag, na których widnieją łudzko podobne do Lenina głowy Tian Yonghuy. Zamiana ta, będąca wynikiem zabawy znakiem (w sensie strukturalistycznego *signifiant*), ujawnia faktyczną pustkę symboliki komunistycznej, odciętej od pierwotnej denotacji ideologii.

Jak pokazują omówione prace, globalizacja i związane z nią przemiany odbywają się na gruncie chińskim na różnych płaszczyznach, ponadto cechuje je spore zróżnicowanie. Prezentacja – poprzez medium sztuki – powyższych procesów występujących we współczesnej Chińskiej Republice Ludowej wydaje się wyjątkowo ciekawa nie tylko z uwagi na fakt, iż „dzieło sztuki jest niezwykle skuteczną pułapką na treści kulturowe”¹³. W odróżnieniu od na przykład nauk społecznych, sztuka nie ma z góry założonego dyskursu, dzięki czemu może wypracować swoją własną perspektywę, aby uchwycić wymykający się margines, którym w wypadku globalizacji na gruncie chińskim wydają się zjawiska kulturowe. Prace artystów są ciekawym materiałem także ze względu na fakt, iż nie są one po prostu rejestracją zjawisk, lecz stanowią krytyczne przetworzenie.

Procesy zachodzące między innymi w estetyce, ideologii czy kulturze popularnej wydają się zdradzać trzy tendencje. Jedną z nich jest z pewnością okcydentalizacja manifestująca się przede wszystkim ekscesywną konsumpcją tego, co pochodzi z Zachodu – począwszy od dóbr materialnych, a skończywszy na estetyce. Równie oczywiste wydaje się zjawisko indygenizacji, które przynosi różne skutki, o czym mogą świadczyć prace Luo Brothers czy Wang Qingsonga, ujawniające estetyczne zaburzenia wynikłe z inkorporacji elementów innej kultury. Trzecią cechą, która stanowi nieuchronną konsekwencję globalizacji, jest relatywizacja na płaszczyźnie ideologicznej, manifestująca się chociażby grą *signifiant* w wykonaniu Tian Yonghuy.

Powyższe tendencje silnie przenikają się nawzajem, a ich separacja jest dokonywana właśnie na polu sztuki, na którym artyści próbują zdiagnozować i ocenić procesy zachodzące w otaczającej ich, globalizowanej przestrzeni społecznej. Ich obserwacje charakteryzuje krytycyzm, a przynajmniej wątpliwość co do tego, że zjawiska związane z transformacją chińską mogą zostać określone jako jednoznacznie pozytywne.

¹³ Por. Potocka na temat dzieła sztuki w ujęciu Adorno. M.A. Potocka, *Estetyka kontra sztuka. Kompromitacja założeń estetycznych w konfrontacji ze sztuką współczesną*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2007, s. 88.

Bibliografia

- APPADURAI Arjun, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Z. Pucek, Universitas, Kraków 2005.
- DAVID Béatrice, *Wróżba* [w:] *Leksykon wiedzy o Chinach współczesnych*, red. Th. Sanjuan, przeł. I. Kałużyńska, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2009.
- EBERHARD Wolfram, *Symbole chińskie. Słownik. Obrazkowy język Chińczyków*, wyd. 2, przeł. R. Darda, Universitas, Kraków 2001.
- KOWALCZYK Izabela, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90. Sic!*, Warszawa 2002.
- MAZUREK Maciej, *O wojnie w kulturze*, „Arteon. Magazyn o sztuce”, nr 11 (31), 2002.
- KÜNSTLER Mieczysław Jerzy, *Dzieje kultury chińskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- POTOCKA Maria Anna, *Estetyka kontra sztuka. Kompromitacja założeń estetycznych w konfrontacji ze sztuką współczesną*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2007.
- PIOTROWSKI Kazimierz, *O sztuce niewinnej*, „Arteon. Magazyn o sztuce”, nr 11 (31), 2002.
- SANJUAN Thierry, *Deng Xiaoping*, [w:] *Leksykon wiedzy o Chinach współczesnych*, red. Th. Sanjuan, przeł. I. Kałużyńska, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2009.

Prace omówione w tekście

- CHEN Zhuo, HUANG Keyi, *Chinese Carnival* (2008) <<http://www.wallpaper.com/video/art/chinese-carnival-2009/13063569001>> (dostęp: 18.04.2010). <<http://www.wallpaper.com/gallery/art/chinese-carnival-exhibition-hong-kong/17050801/6579#nav>> (dostęp: 18.04.2010). <<http://www.wallpaper.com/gallery/art/chinese-carnival-exhibition-hong-kong/17050801/6584#nav>> (dostęp: 18.04.2010).
- HUANG Gang, *Red Detachment of Women* (2007).
- LUO BROTHERS, *Welcome! Welcome!* (2008) <<http://www.robischongallery.com/html/artistsresults-Full.asp?type=All>> (dostęp: 18.04.2010).
- OU Zhihuang, *See and Be Seen* (2008) <<http://www.intergallery.cn/enArtists.aspx?id=617972b6-747e-4a51-8fdb-23987d56b915>> (dostęp: 18.04.2010).
- REN Jianhui, *Brand Slave* (2007) <<http://xsartbj.com/open.images2.php?id=252>> (dostęp: 18.04.2010). <<http://xsartbj.com/open.images2.php?id=253>> (dostęp: 18.04.2010). <<http://xsartbj.com/open.images2.php?id=254>> (dostęp: 18.04.2010). <<http://xsartbj.com/open.images2.php?id=255>> (dostęp: 18.04.2010). <<http://xsartbj.com/open.images2.php?id=256>> (dostęp: 18.04.2010). <<http://xsartbj.com/open.images2.php?id=257>> (dostęp: 18.04.2010). <<http://xsartbj.com/open.images2.php?id=258>> (dostęp: 18.04.2010).
- TIAN Yonghua, *Wo de 2008 Dagemin* (2008).
- WANG Qingsong, *Romantique* (2003) <<http://www.wangqingsong.com/html/html/bigromance.htm>> (dostęp: 18.04.2010).
- XUE Song, *Red Star* (2006).
- XUE Song, *Welcome, Monroe* (2008) <http://www.kwaipo.com/eng/search_product_detail.asp?ARTIST_ID=50&ID=XS-01-DP> (dostęp: 18.04.2010).
- ZHANG Dali, *Wind / Horse / Flag* (2008) <<http://www.ekfineart.com/html/Detail.asp?WorkInvNum=3733&whatpage=artist>> (dostęp: 18.04.2010).