

Вита Хан-Магомедова

---

# *Искусство. Современное*

---

ТЕТРАДЬ ОДИННАДЦАТАЯ



# **Вита Хан-Магомедова**

# **Искусство. Современное.**

## **Тетрадь одиннадцатая**

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=24715228](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=24715228)*

*ISBN 9785448541162*

### **Аннотация**

В искусстве Китая сохранялась связь с древними традициями, художники хорошо усваивали уроки старых мастеров. Живописец в 1800-м писал картины так, как это делали в 1300-м. Сегодня, обращаясь к традиции, художники изобретательно вводят элементы языка творцов Запада, оригинально трансформируют их, используют новые технологии, создавая яркие, индивидуальные работы; находят символы, чтобы связать прошлое и настоящее как Мао, Дом правительства ХУШ века (фон для работ Вана Гуангьи, Ая Вэйвэя).

# Содержание

Искусство Китая сегодня	5
Вступление	5
Авангард выдвигается вперёд	7
Западный модернизм и китайский академизм	11
Фотографическая живопись и новые перспективы в китайской живописи	13
Китайский постмодернизм. Пекин 798. Зона искусства	19
Коллекция Ги Улленса	23
Конец ознакомительного фрагмента.	26

# **Искусство. Современное**

## **Тетрадь одиннадцатая**

**Вита Хан-Магомедова**

© Вита Хан-Магомедова, 2017

ISBN 978-5-4485-4116-2

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

# Искусство Китая сегодня

## Вступление

Уже в 1990-е экспериментальная китайская живопись испытала влияние двух важных факторов: значительные социо-политические и экономические изменения в обществе и авангардистское художественное движение, возникшее в предыдущее десятилетие. В 1980-е в экспериментальной живописи Китая доминировал формализм. Художники стремились преодолеть влияние академизма, реализма, возникшего в Китае в середине 1950-х и имитации советского соц-реализма, достигшего своего зенита в 1970-е. Действительно, в период культурной революции 1966—1979-х в условиях политики «открытых дверей» искусство превратилось в политический инструмент. И возник стиль псевдо-реализм с опорой на академический реализм, что ограничивало творческую свободу художников.

В конце 1990-х и в начале XXI столетия китайские художники начинают использовать новые средства, жанры – фотография, видео-арт, цифровое искусство, перформанс и инсталляции. Богатство и разнообразие технических экспериментов, стимулируемых поддержкой коллекционеров, арт-рынка и деятелей искусства Запада, не всегда рождали каче-

ственную продукцию. Часто появлялись манерные, поверхностные произведения или вдохновлённые исключительно стремлением авторов к сенсационности, попытками вызвать шок у зрителей. Как, например, перформанс Жаня Хуана, в котором художник подвергает своё обнажённое тело разным мучениям, а презентация физических страданий становится метафорой психологической тревоги. Шокируют и инсталляции Суна Юаня, в которых он использует части тел трупов и зародышей, чтобы продемонстрировать настоящее визуальное насилие по отношению к зрителю.

Художественные тенденции в искусстве Китая 2010-х чрезвычайно разнообразные, их трудно классифицировать. Но можно обнаружить некоторые характерные особенности: возрастающий рост художественного осознания своей роли в искусстве женщин-творцов – прежде всего в жанре живописи и инсталляций (Цай Жинь, Йин Ксюжен, Лин Тяньмяо). Быстро распространяется и развивается видео-арт, позволяющий мгновенно фиксировать различные, иногда сюрреалистические образы, типичные для городского ландшафта (Жань Пейли, Янь Фудонь, Цю Жижье, Сон Дон). Китайские художники часто используют фотографии для документирования перформансов, акций, в которых ощущается влияние рекламной фотографии. Таким образом они иронизируют над расцветающим материализмом, отличительной чертой китайского общества в последнее десятилетие (Вань Циньсонь, братья Цай, Жай Бангди).

# Авангард выдвигается вперёд

Авангардистское движение середины 1980-х началось с тенденции к экспериментированию и отказу от следования академическим канонам. С самого начала реформ в стране и налаживания связей с внешним миром в произведениях китайских художников ощущалось влияние модернистского искусства Запада, разные формы которого стали главным источником для неакадемического подхода. Но в действительности, в Китае такое первоначальное экспериментирование в искусстве обрело форму имитации. Подобная поверхностная имитация проявлялась в стремлении выразить протест против жесткой академической традиции с целью достижения творческой свободы.

В Поднебесной авангардистское движение сначала рождалось как воспроизведение, затем как высмеивание современного искусства Запада. Только в конце 1980-х появились современные художественные стили с чисто китайскими характеристиками особенностями: своеобразный сплав западного модернизма с автохтонной традицией. Модернизация стала почти синонимом «западизации». Однако деятельность художников обуславливалась двумя принципиальными факторами. С одной стороны, они творили в обществе, где искусство должно служить государству. Следовательно, было сложно вести поиски, связанные с новаторским эксперимен-

тированием. А, с другой – разрыв с традициями Запада, с его иными по сравнению с Китаем ценностями, опытом, верованиями, вызвал дезориентацию среди китайских художников.

С конца 1980-х художники нового поколения больше не получали специфического обучения, основанного на академических принципах, а подвергались влиянию реалистического искусства предыдущего поколения. Они фокусировались на личном опыте. Реалистическая живописная манера позволяла им находить более индивидуальные способы выражения. Если в 1980-е художники стремились продемонстрировать свои возможности с помощью критического осмысления форм и стилей, навязываемых им ранее, то в начале 1990-х важное значение для них обрело собственное «послание», то есть индивидуальное высказывание. Авангардистская ориентация нового поколения проявилась в реакции каждого художника на изменяющуюся социальную ситуацию. Городская тема стала главной для нового поколения художников, которые ощущали всё меньшую зависимость от западных моделей и концентрировались на личном опыте.

В этот период с наибольшей силой проявилось политико-социальное противостояние, с которым столкнулись художники и главным стилем 1990-х стал «политический поп-арт». Он родился из заимствования элементов западного поп-арта. Но пропагандистские плакаты, распространенные в период культурной революции, заменили символы амери-



канской культуры. Так произошло слияние поп-арта с китайской иконографией. Символы, используемые художниками в 1990-е, не были простыми иллюстрациями пропагандистских лозунгов, а обращались к реальной жизни и истории. Постепенно произведения представителей «политического поп-арта» стали появляться на международном арт-рынке и пользовались на Западе большим успехом. Тем не менее «политический поп-арт» стал практически единственным стилем, представляющим китайское искусство на Западе: как воплощение типичной китайской пост-колониальной культуры. Если на Западе о «политическом поп-арте» писали критики, произведения художников показывались на выставках, то на родине он был почти неизвестен и его влияние было ограниченным.

Что касается других стилей, то по-прежнему в произведениях китайских художников присутствовала тенденция к сильной социально-политической критике. Художники работали либо в академической манере, либо обращались к традициям западного модернизма. Зарубежным критикам было трудно понять содержание их работ. «Политический поп-арт» продемонстрировал, как социальные изменения в китайском обществе повлияли на художественный авангард.

Но существовали и другие тенденции в искусстве Китая в то время. Характерной особенностью РЕАЛИЗМА в творчестве художников нового поколения стало непосредствен-

ное использование старинных фотографий, свидетельств прошлого, овеянных ностальгической аурой, что сильно отличалось от ортодоксальных подходов академической традиции. В ЭКСПРЕССИОНИЗМЕ, возникшем в Китае в середине 1980-х, постепенно обнаруживался отход от крайностей самовыражения и формализма с большим акцентом на опыт, полученный от окружающей реальности, включая повседневную жизнь и визуальные наблюдения.

**АБСТРАКТНАЯ ЖИВОПИСЬ**, столь значимая для современного искусства Запада, никогда не играла главную роль в китайском авангарде, поскольку была лишена подходящего исторического контекста. Единственная причина обращения китайских художников к абстракции – привлечение внимания публики. Хотя экспериментальное искусство 1980-х фокусировалось на фигуративных изображениях, влияние абстрактной живописи проявилось в некоторых изменениях в языке, ставшем более индивидуальным.

# **Западный модернизм и китайский академизм**

Как в экспрессионизме, так и в абстракции, истоки современного китайского художественного языка восходят, как к формам модернистского искусства Запада, так и к традиции академической китайской живописи. За последние 30 лет в китайском искусстве возникла сложная дилемма: как соединить живописное китайское наследие с осознанием особенностей новой реальности. «Политический поп-арт» в последней фазе, в атмосфере неуверенности и депрессии обретал более резкие характерные особенности и заложил основы для следующего направления – «gaudy»: «вульгарного», цветистого, кричащего искусства. Различие между «политическим поп-артом» и «вульгарным» искусством заключалось в следующем: первый использовал живописные техники поп-арта, а второй обращался к графическим, неживописным формам, предвосхищая наступление постживописной эры.

«Вульгарное» искусство часто относят к низшему и вульгарному виду творческого выражения. Работы художников выполнены в кричащих цветах, в грубых формах, резко контрастируют с живописной традицией и лишены обращения к мотивам из повседневной жизни. Это направление не вызвало появления крупных художников или знаменитых про-

изведений. Оно быстро ассимилировалось, благодаря использованию наряду с живописными, графическими приёмами, других форм – фото, видео, инсталляции.

С середины 1990-х в экспериментальной китайской живописи обнаружили две тенденции: ориентация на постмодернизм и концептуальную живопись. Постепенно и художники других направлений стали проявлять интерес к культурным и политическим событиям в обществе, повседневной жизни. И возникла неореалистическая или неофигуративная живопись, представители которой стремились отказаться от авангардистских форм и индивидуального самовыражения, отдавая исключительное предпочтение демонстрированию социального осознания происходящего. Никаких конфликтов и неуверенности от разрыва с периодом маоистской пропаганды не наблюдалось. Художники ощущали себя уверенно, погружаясь в урбанистическую реальность, не заботясь об определённой потере духовности..

# **Фотографическая живопись и новые перспективы в китайской живописи**

Для Китая 1990-е были десятилетием драматических изменений. Кажется, что всего за 10 лет страна совершила переход от домодернистской эры к модернизму. В этих условиях художники не пытались выносить этические суждения, а часто спекулировали на исторических фактах и реальных событиях, что с наибольшей силой продемонстрировал нео-реализм.

В гиперреалистической живописи несомненна связь с фотографией. Так, Ми Лююминь создает автопортреты, наложенные на имитации фотоизображений тел новорожденных. Каждая работа отличается от предыдущей, хотя сюжет не меняется, художник сотворяет нечто вроде своих клонов. Персонажи Хе Сена, выхваченные из окружающего мира, отличаются необычайной красотой. Но он подчеркивает, что за внешней красотой скрывается страх, замешательство, что так хорошо обнаруживается в пустых интерьерах. Молодые герои Хе Сена – стереотипные существа, лишённые души и онемевшие от ужасов повседневности.

Любимые сюжеты представителя «вульгарного» искусства Фена Женья Жи – изображение красивых женщин, с использованием ярких, кричащих цветовых сочетаний. В женских персонажах, обращающих к западному поп-арту, он хорошо

обыгрывает контрасты между отсутствием человечности – пустой, бессмысленный взгляд – и разрушающей чувственностью – подчеркивание мягкости и округлости линий.

Работы Жаня Ксяоганя в наибольшей степени наполнены историческими аллюзиями. Он принадлежит к предыдущему поколению художников, в детстве был свидетелем культурной революции и политики перевоспитания людей в деревнях. И в своих картинах Жань Ксяогань дает новую интерпретацию происходящего в этот период. Сходство его персонажей с почти клонированными лицами людей, заимствованных из фотографий того периода, странным образом словно отрицает массовую идеологию, навязанную коммунистическим режимом, подчеркивая их индивидуальность. Серый цвет одеяний персонажей намекает на атмосферу забвения в столь быстро развивающемся обществе. А красные пятна на лицах объединяют одетых в униформу китайцев.

Своеобразие искусства Ван Ксинвая в том, что он никогда не повторяется. Каждая работа – целый мир со множеством аллюзий и отсылок не столько к китайской иконографии, сколько к современной культуре и искусству Запада. В его произведениях невозможно проследить некую логику, объединяющую все отсылки. Он говорит, что его творчество не является выражением каких-то специфических идей. А на выставках каждая его работа кажется неповторимой, что свидетельствует об инстинктивной способности мастера достигать потрясающих эффектов.

«Сенсационные» – именно так лучше всего описать крупные холсты Ли Дафаня с собственными изображениями. Его стиль сразу узнаваем. На картинах изображены сцены, иллюстрирующие какие-то моменты в жизни, пережитые автором, с графическими подписями, иногда – на английском, иногда – в виде идеограмм, напоминая, с одной стороны, – комиксы, а с другой, – традиционную живопись и каллиграфию. Художник не стремится выйти за пределы непосредственного изображения реальности, а желает провоцировать зрителя на размышления, каждый раз вступая в дискуссию с самим собой.

Ши Ксиннинь иронично сочетает клипы из газет с изображением Мао. Взятые из популярных масс-медиа изображения красивых женщин и мужчин накладываются на плакаты периода маоистской пропаганды. Его картины с пространственно-временными сдвигами, часто выполненные в черно-белых тонах, напоминают страницы газет. Всё направлено на поиски содержательных ходов, способных вызвать у зрителя сильный эмоциональный отклик.

Полотна Фу Хоня с выхваченными из окружающего мира фрагментами парков, улиц, стен, домов, порой кажутся огромными изображениями, сфокусированными на облаках или взятыми из видео.

Больше всего похожи на фотографии холсты Яня Циня: изображения женщин в барах или ваннах гостиниц, чьи тела отражаются в зеркалах. Он умело сталкивает анонимность

с акцентированием личностных мотивов.

А Жань Ксяотань в своих работах обращается к сексу и сексуальности посредством сюжетов с совокупляющимися лягушками, рыбами и другими морскими животными, плавающими среди презервативов. Он использует смешанную технику, иногда на фонах дает мелкие изображения мужских и женских пар в позах как в Камасутре, возникающих из декоративных мотивов. Цвета использует ядовитые, воссоздающие ироничный и полемический дух.

Весьма оригинальны творения Соу Тьехая с использованием пульверизатора. Он пишет аэрографом, акриловыми красками, обращается к стилистике граффити и «bad painting», добиваясь особой утонченности с помощью точной, выверенной техники и изощренных цветовых сочетаний как в цикле «Плацебо». В этих работах воспроизведены известные шедевры Ренессанса и Викторианской эпохи с наложением на лица персонажей изображений головы верблюда с известной марки сигарет.

Двухмерность – главный элемент картин Жень Хао, на которых маленькие человечки, предметы мебели растворяются в монохромных композициях, напоминающих детские рисунки. С его точки зрения, человек – вовсе не доминирующий элемент в окружающем мире, что он и демонстрирует в своих работах, в которых всех уравнивает.

Творчество Вея Гуаньцзиня в наибольшей степени обнаруживает влияние западного поп-арта, особенно неизвест-



ной его грани – так называемого «культурного» поп-арта. В его работах прослеживаются отсылки к китайской культуре с мотивами и метафорическими элементами из античной поэзии и классического искусства Запада. Но он умело препарирует эти отсылки, давая зрителю возможность почувствовать некую дистанцированность.

Свои отношения с прошлым и у Ву Юлиня. Старинные персонажи – принцессы, солдаты, генералы – появляются в его работах нарочито бесцветными, безликими, обладающими лишь аурой славы. Художник обрёл их на забвение, представляя, словно подвешенными в галлюцинаторном пространстве. Это фантазии, влияющие на настоящее и оставляющие автору послание из своих времен.

Самый ироничный и полемический – Жень Фань Жи, «художник масок», как он назвал себя, поскольку отличительная особенность его ранних работ в том, что персонажи предстают с искаженными формами, деформированными глазами и карикатурными чертами лица. Как будто вместо лиц у них маски. Однако в работах последних лет он всё больше склоняется к абстракции. И все же большую стилистическую свободу художник обретает лишь тогда, когда пишет лица весьма необычным образом – составленными из продолжающихся, переплетающихся спиралей.

Для китайского искусства в начале XXI века характерна свобода, способность изобретательно интерпретировать стили и манипулировать разными стратегиями, более сме-

ло и свободно выражать свою индивидуальность и находить подходящие способы для этого.

# **Китайский постмодернизм.**

## **Пекин 798. Зона искусства**

В современном Китае постмодернизм обрёл чрезвычайно сложную и фрагментированную форму. В последние годы постмодернистское китайское искусство основывалось на переработке изображений или поиске подходящих символов с обращением к искусству прошлого века. Большое распространение получила форма техницизированного плагиата, когда создаются либо крупные работы, основанные на фотографиях произведений художников XX столетия, либо фотографии подвергаются переработке на компьютере и превращаются в «художественные продукты».

В наши дни эксперты не считают «китайский постмодернизм» истинным творчеством, когда художникам не надо ничего изобретать: достаточно по-новому использовать изображения и символы, введенные в широкий социальный и коммерческий оборот. С наибольшей силой такую стратегию воплощает Зона искусства 798 в Пекине. Это самая крупная и влиятельная арт-зона в мире. В настоящий момент здесь находятся более 200 мастерских и организаций, связанных с современным искусством. Зона функционирует для владельцев галерей, художников, зрителей на многих уровнях и состоит из красных кирпичных фабрик, складов и офисов, выстроенных в трехлинейную решетчатую струк-

туру улиц и переходов.

Для китайских художников, по-новому интерпретирующих материалы, элементы, связанные с коммунистической пропагандой, особенно с изображениями Мао, сама территория Арт Зоны 798 содержит остатки истории. Лозунги на стенах фабрик напоминают художникам и зрителям о культурной революции. Исторические отзвуки рождают и яркие, раскрашенные, крупные скульптуры на улицах, и картины той эпохи. Фабрика 798, одно из шести крупных мест, где создавались так называемые «топ-секреты», компоненты для китайского оружия, производимого до 1990-х, была основана правительством ГДР с финансированием СССР (репарация в эпоху Второй мировой войны). Построенная в конце 1950-х – начале 1960-х, до разрыва китайско-советских отношений, фабрика должна была стать примером гармоничного сотрудничества между соц-странами во главе с СССР, ее строили немецкие архитекторы, вдохновлявшиеся архитектурным стилем Баухауза.

Фабрика бесславно закончила свое существование в 1990-е, когда китайское правительство начало отбирать субсидии у государственных фабрик. Многие здания оказались пустующими, некоторые – размером с футбольное поле. Поначалу представители Центральной Академии изящных искусств решили использовать недорогие места фабрики для отдела скульптуры. Вскоре к ним присоединились группы независимых художников, решивших создать на этой территории

художественную деревню, которая противостояла бы диктату коммунистического правительства.

Привлеченные необычными пространствами, уникальным стилем архитектуры, удобством транспортировки, многие художники, арт-организации арендовали помещения на фабрике и трансформировали их. Постепенно Фабрика 798 превратилась в первый в Китае Центр современного искусства. Когда организации по искусству и художники обосновались на бывшей фабрике, это место стали называть «Пекин 798. Зона искусства».

Лозунги разных лет на стенах, дымящиеся трубы, рабочие в униформе и модно одетые зрители: любопытный сценарий. Здесь прекрасно сосуществуют история и реальность, промышленность и искусство. Арт-зона 798 расположена на площади 230 тыс. кв м и включает многие составные элементы системы искусства и учреждения культуры, включая галереи, дизайн-студии, выставочные пространства, мастерские художников, модные магазины, рестораны..., около 400 организаций, среди которых – компании по анимационным фильмам, рекламе из разных стран. «Пекин. 798. Зона искусства» поражает воображение зрителей странным, но гармоничным сочетанием исторических и современных художественных факторов, созданием новых современных стилей жизни в старинных пространствах.

А для художников Арт-зона 798 оказалась притягательной не только из-за низкой стоимости помещений, которые

они начали превращать в свои студии. Проживающие в разных районах Китая художники с удовольствием обосновались в новой Зоне искусства Пекина, вскоре превратившейся в передовой Центр современного искусства. 100 тыс. кв м получили 50 галерей и художественных центров. Другие «оккупанты» фабрики – художники с их мастерскими и коммерческие предприятия, а также разные иностранные организации из Бельгии, Британии, Италии.

Вскоре Арт-зона 798 стала крупным выставочным центром китайской культуры и искусства, где проходили знаменательные международные выставки, фестивали и т. п. Однако, с тех пор, как фабрика превратилась в крупный художественный центр, её судьба, как в зеркале, отражает то, что происходило с другими подобными пространствами в мире: Арт-зона 798 быстро коммерциализировалась. Сначала здесь появляются художники, затем галереи, услуга. И, наконец, возрастает стоимость аренды: за 5 лет она увеличилась на 900%. Галереи, мастерские стали закрываться.

# Коллекция Ги Улленса

Отметивший 80-летие в 2015-м бельгийский миллиардер, барон Ги Улленс обладает самой крупной в мире коллекцией современного китайского искусства. 5 ноября 2007-го выставка «1985. Новая волна. Рождение современного китайского искусства», сконцентрированная на первом художественном движении китайского авангарда, возникшего как яростная реакция на культурную революцию, ознаменовала открытие новой музейной структуры Китая, Центра современного искусства Улленса в Арт-зоне 798 в Пекине, который называют «МоМА (Музей современного искусства Нью-Йорка) на китайский манер».

Любопытная деталь: 1980-е были ключевым периодом для китайской художественной сцены. После 30-летней культурной изоляции художники начали создавать новаторские произведения, постепенно освобождаясь от доминирования соцреализма и положили начало интенсивному экспериментированию во всей сфере культурной продукции: от кино до литературы и визуальных искусств. На территории Китая «1985...» была первой выставкой, посвященной новому революционному движению по художественной и социальной трансформации Китая. С 2002 по 2015-й тысячи художников создали разные коллективы, активно проводили дискуссии и организовали сотню экспериментальных вы-

ставок, свидетельствовавших о начале новой истории современного китайского искусства.

Сын дипломата, племянник бельгийского посла в Китае, Улленс в 1989-м продал семейный бизнес за 1 млрд. долларов немецкой компании и вложил деньги в холдинг Арталь, процветающий, делающий вложения на Востоке. В 2000-м он вышел из холдинга и посвятил свою энергию и страсть коллекционированию, мечтая создать в Китае музей современного искусства. Он поставил перед собой цель – продемонстрировать Китаю его современное искусство и осуществлять культурные обмены.

Существует легенда, что этот страстный любитель китайского искусства 140 раз был в Китае и покупал по одной картине в день. Ему нравится творческий напор китайских художников, их великолепная техника, умение говорить о современных проблемах, прошлом Китая с личностных позиций и с большим чувством. Он мечтал создать самый крупный центр современного искусства в Китае, чтобы устраивать выставки, предлагать образовательную программу, стимулировать диалог и благоприятствовать развитию современного искусства Китая. С этой целью была разработана серия выставок в Пекине крупных мастеров Запада: Ребекка Хорн, Пьер Уиг, Люк Туйманс, Дуглас Гордон, Майк Келли.

Для осуществления своей мечты Улленсу понадобилось 15 месяцев, чтобы трансформировать бывший офис военной фабрики в музей, по проекту архитектора Жана Ми-



шеля Вильмотта, умеющего превращать исторические здания в изощренные современные структуры. Центр Улленса с площадью 6500 кв. м представляет собой настоящий промышленный собор с двумя гигантскими нефами, с высокими, более 15 м сводами. Структуру поддерживают высокие бетонные портики. В одном нефе – выставочные залы, бутик, кафе, лекционная аудитория на 200 человек. В другом – зал для 2000 человек. В Центре имеется архив, публичная библиотека, книжный магазин, аудио и видеозалы. Вильмотт сохранил огромную 50 м кирпичную трубу, ставшую эмблемой квартала искусства Зоны 798. Центр Улленса – нечто вроде Kunsthalle с самыми современными западными технологиями. А коллекция современного китайского искусства Улленса находится в Швейцарии.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.