

ВІЗУАЛЬНА ІДЕНТИФІКАЦІЯ ТВОРІВ ЧЕН ВЕНЛІНГА

Сорокап'ятирічний Чен Венлінг з Пекіна належить до числа найпопулярніших художників Китаю та багатьох країн азійського континенту – від Японії та Південної Кореї до Сінгапуру та Індонезії і ще далі — до далекої Австралії, не кажучи про його добру мистецьку репутацію в США (виставка в Чикаго), а також на європейському материках: експозиції в Мадриді та презентації у Касселі (зокрема, в останній — монументальна символічно-просторова композиція «Реінкарнація мамонта», 2012, нержавіюча сталь, 600×920×282 см). Чен Венлінг 2013 р. заявив про себе також на 55-й Венеційській бієнале як учасник групи, що представляла нон-офіційне незалежне мистецтво Китаю (від 1979 р. до сучасності). Як відомо, у Венеції, окрім цієї групи, сучасне китайське мистецтво було репрезентоване ще, як писалося, в світлі «трансфігурації та китайської рефлексії» (комісари — Чанг Ю, Ян Донг Ю, куратор — Ванг Чун Чен), та «Culture-Mind-Becoming» (організатором виступила глобальна арт-центр фундація, куратори — Керлін де Йонг, Хуанг Ду, Даніло Еккер, Ян Шін-Ґ)¹.

Композиція «The Illusor Part» (2012, нержавіюча сталь, 204×169×175 см), що експонувалася на Венеційській бієнале, в алегоричній формі доносить ідею натхнення, яке приносить людині буддизм. Вона була сфокусована на позиціонуванні площин рельєфу та контр-рельєфу. У такий спосіб сфера простору ідеально підходила для вираження стану усамітнення людини в передбаченому сферичному середовищі. Людська енергія шукає місце свого призначення, тому той, хто медитує, слугує досконалому. Скульптор відтворив образ сидячого чоловіка зі схрещеними ногами в молитовній позі лотоса, його руки опираються на коліна. Маємо передчуття, що поза лотоса узгоджена з внутрішнім переконанням сидячого чоловіка у доцільності обраного шляху слугування Добру.

¹ Chen Wenling. Palazzo Enciclopedio Biennale Arte '2013. # 55. Esposizione Internazionale d'Arte. — Venice, 2013. — P. 308. — ISBN 978-88-317-1485.

Позиція медитації в даному разі сприймається, як формула досконалості. Обране життєве призначення — ця добра воля — веде людину до глибин пізнання самої себе, а відтак світу, який був і настане¹. Можемо допустити, знаючи перебіг життєвих обставин скульптора та усвідомлюючи його особисті переконання, що це був його власний свідомий мистецький вибір, і в композиції — як наслідок такого вибору — пластично сформульована поза людського призначення, що скеровує причинність дії до вищих моральних форм життя (за словами автора: «мене надихали релігія та мистецтво буддизму, давні скульптури Будди в печері Юун Кан (460–524 рр.), в горах м. Да Тонь провінції Шань Сі»)². Закономірно, що скульптура медитуючого у сфері має близькість з монументальною постаттю кам'яного Будди в печері Юун Кан.

У сенсі традиційної настанови свідомості на добро, самопосягати ідеалу, виховання самоідентичності Чен Венлінг добре вивчив і ґрунтовно знає буддистські скульптури храму Сю Де міста Чю Ян провінції Хебей північної династії Тан. Не меншою мірою він був захоплений пластикою династії Пей Ці в Цінджоу провінції Шандонг, чи пам'ятками з Центрального Китаю (Сін Ціан Уугуз Autonomus region), що були розкопані 1928 р. Він ґрунтовно вивчав скульптури північної Гандхари (Swat River valley) і безпосередньо через пластику з таким самим запалом заглиблювався у вивчення оригінальної спадщини знаменитої епохи Гупта, що маркувала апогей давньої індійської буддистської цивілізації³. Традиційний в китайській пластиці образ Будди, що детермінував символічну канонізовану вокабуляризацию жестів («таємниця» *mudra*), скажімо, у пропорціях медитативної ситуації, що насправді виступає як середина між «таємницею» медитації (*dhyana mudra*) й «таємницею» аргументації (*vitarka mudra*), Чен Венлінг пристосував час минулий до сучасного, модернізуючи традицію, згідно із засадами своїх настанов для виявлення шляху у напрямі досконалого, який стоїть перед кожним, хто навчений думати⁴.

Об'єкт Венлінга опинився на бієнале не випадково. У контексті динамізованого способу урбанізованого життя сучасного Китаю скульптор не збирався ставити питання, але й не шукав рецепту. Художник виявився далекоглядним у виборі сутності образу через поняття оманливості — мрії, психологічного стану, шляху, якщо хочете, чогось іншого, що конкретизує життєвий досвід?

¹ Див.: *Daisaku Ikeda. La vie a la lumiere du Bouddhisme // Traduit de l'anglais par Paul Couturiau. — Monaco, 1985. — P. 67–85. — ISBN 2.268.00376.0*

² 二零一四年一月二十四日与二零一四年六月三日,会谈于陈文令家中。

³ *L'Age d'Or de L'inde classique L'Empire des Gupta. — P., 2007. — P. 16. — ISBN 978.2.7118.5289.5.*

⁴ 季羨林《季羨林谈佛教》。武汉。二零一四年。— P. 16. — ISBN-978-7-5430-7955-7.



The Illusor. 2012. Нержавіюча сталь

Зрощений на корінні національної пластики, він усвідомлює ціну шляху до «травішанти» (куди «входять»), бо пізнає засади буддизму, не порушуючи вимог та правил «входження», і тому медитативні канонізовані приписи дозволяють йому безпосередньо дотримуватися природи («того, що є й буде»)¹. Людина, як показує венеційська композиція скульптора, прийняла й використовує спосіб медитування для ймовірності, як їй здається, власного вдосконалення, що бачимо в позі лотоса та жестах, а середовище, в якому вона опинилася, вказує на вибір можливості й необхідності зв'язку людини та природи. Скульптор не вербалізує і ніколи не прагнув цього робити, тому що він насамперед обирає для себе ситуацію пластичного пошуку, в даному разі використовуючи сферичну форму як причину того, що дозволяє твердити про рівень вищої імперсоналізації образу: той, хто медитує, знає, що він перебуває у згоді сам із собою у критеріях істинного. Композицією «The Illusor» Чен Венлінг довів, що ми, звільнившись від тягару повсякденної буденності (фактор матеріальний), можемо і повинні обрати шлях пізнання вічного — кожен для себе, зборюючи сумніви, — через «таємницю» медитації, яка й становить засадничу

¹ 田野 钱萍 刘悦 李金丽《图说中国雕塑艺术》. 上海. 二零零九年. — P. 68. — ISBN 978-7-5426-3019-3.

підставу трансцендентного пізнання. Поза цим усе інше сприймається оманливо, що можна тлумачити як помилковий випадок, і він нерідко трапляється в житті загалом та конкретної персони, яка не скористалася наданою їй нагодою зайнятися духовною практикою, чи не могла своїми діями довести, що сама свідомість стане такою практикою¹.

Венеційський твір Чена Венлінга можна сприйняти, як відкритий твір, що у тлумаченнях критика Gary G. Xu співпадає з теорією Умберто Еко (1962). Критик говорить про те, що «у відкритості Еко посилається на неповноту або двозначність деяких творів мистецтва, які можна інтерпретувати з різних точок зору <...> Останні скульптури Чен Венлінга є відкритими творами. Слід враховувати те, що більшість творів мистецтва в своїй масі невизначені, і це лише доводить проблемну ситуацію в постіндустріальному світі, тобто на територіях Євро-Америци. Художники мають справу з повсякденною реальністю, відчуваючи утиски, для яких особисті самотності та індивідуальність стають другорядними»². Скульптура Венлінга є свого роду реакцією на проблеми буддизму в китайському соціумі, тому посилання G. Xu на книгу У. Еко (1962) є актуальними загалом стосовно тенденцій у китайському мистецтві, зокрема актуальними є судження італійського філософа та письменника про чотири стани, що відчутні в ракурсі означених тенденцій: «неспокій, шанс, поривання та непевність»³. Далі критик запевняє, що в практиці винятково обдарованого митця відчутна ота «відкритість мистецтва», бо «ця нова відкритість має безпосереднє відношення до соціально-економічних умов Китаю, що змінюються <...> Китай знаходиться у центрі гігантської урбанізації...»⁴.

Згадувана композиція «Реінкарнація мамонта» зі світової презентації у Касселі (2013) перебуває до сьогодні в оточенні урбанізованого середовища і немовби вербалізує причинність «становлення й розвитку» природи на тлі паркової зелені, формуючи, здавалось би, асоціативні зв'язки між минулим і теперішнім, а можливо, і майбутнім. Подібний вид композиції можна віднести до типу уявних, що за способом «історичної близькості» націлені на ледьсприйняття. Формально твір викликає алузії з означеним прототипом істоти, через це він апелює до внутрішніх взаємин, побудованих на фундаменті природної подібності, не пориваючи засадничо з підвалинами самої природи; наголос при тому зроблено на відношеннях асоціативного характеру, що зберігають мелодизм ліній, ритмів і пропорцій.

¹ 二零一四年一月二十四日与二零一四年六月三日, 会谈于陈文令家中.

² 徐钢»陈文令的开放的雕塑»陈文令画册选集 (意大利出版), 北京, 二零一二年 — P. 127.

³ 徐钢, 出处同上 — P. 127.

⁴ 徐钢, 出处同上 — P. 128.



Щасливе життя. 2008. Полімер



Китайський краєвид. 2007. Нержавіюча сталь



Реінкарнація мамонта. 2012. Нержавіюча сталь

«Рейнкарнація мамонта» за характером композиційно-структурних відношень близька до подібного виду фантастично-природних асоціативних творів художника, що мотивацію цілісності утворюють через натяки на праформи живих істот, які могли населяти планету на ранній стадії її розвитку. Через це, умовно нагадуючи про тваринний наземний або підводний світ, що безповоротно зник з лиця землі, Чен Венлінг апелює до типу істот, які густо населяли колись наш континент. Але водночас за окремими деталями, що сублімовані з технічними витворами сучасної інженерно-технічної цивілізації, він в одній й тій самій композиції формує конструкції, які нагадують витвори з наукової фантастики. Такі композиції складають основу інсталяцій, формують засади ленд-арту, або органічно вписуються в існуюче урбанізоване, паркове середовище. Скажімо, одна з останніх праць художника «Китайський пейзаж» шириною понад 18 м, що знаходиться на стадії виконання у велетенській чотириповерховій майстерні художника, поєднає реальні форми з нефігуративними, виконується для урбаністичного простору в провінції Монгол.

В ескізній композиції, вирішеній у формі арки (конструкція — як згадка про першу арку на мосту в Китаї з епохи Сун), реальні форми поєднуються з нефігуративними. «Робота — як символ культури світу, — пояснює свій масштабний задум автор. — Намагаюся класичні зразки (китайська давня кераміка, антична мармурова голова, голова Давида, нью-йоркська статуя Свободи, але догори ногами), гумова унормувати з модерними (бик тримає книжку з написом “Свобода мистецтву”, гумова шина для автомобіля, надувна кулька, рахівниця, ослінчик)»¹. Ліворуч арка спирається на черепаха, яка в китайській міфології є символом дива, а праву єднає жіноча фігура, маленькі чоловічки і гіперболізована форма руки з шістьма пальцями. Скульптор охоче звернувся в цій композиції ще до одного улюбленого китайцями образу — панди: «Чому використовую форму арки? Це алегорія культури, що єднає усіх, це міст у цивілізований світ, але в ньому не передбачено місця для політиків. Як казав Конфуцій: “Задумайся над тим, що ти іще не знаєш людей”, тобто стосовно мого бачення: арка — це міст, що єднає мене з людьми»².

Ще один масштабний проект зберігається у майстерні: він перебуває в процесі становлення — автор використовує мотив арки для того, щоб висловити протест проти війни. Арка дозволяє втілити задум з персонажами, які в свідомості автора є носіями миру і прогресу. Чотири постаті — філософ Лао Цзи, борці за свободу своїх народів Махатма Ганді, Нельсон Мандела, художник Пабло Пікассо вивершують композицію, їх у крилах арки доповнюють різні історичні та міфологічні персонажі, наприклад, ліворуч міфологічний охоронець Да Лі Шен — символ сили, який виступає проти того, хто любить війну, а право-

¹ 二零一四年六月三日, 会谈于陈文令家中.

² 二零一四年一月二十四日与二零一四年六月三日, 会谈于陈文令家中.

руч сидить Будда і з нього виростає фігура слона — теж символічна, але для народів Індії. Аркодушними композиціями автор заявляє про соціальну адаптацію, що завжди в його житті сприймалася в такому ключі, який не вимагав виправдовування чи пояснення з можливими в таких випадках запереченнями.

Серед провідних скульпторів Китаю (І Сю Джень, Лін І Лін, Чжан Хен, Сю Пін, Цай Куо Цян, Хуан Йон Пін, Суей Цянь Куо, Джань ван, Лю ЦяньХуа, Лю вей, Джу Шансі) силою майстерності, оригінальною пластикою, активною суспільною позицією виділяється Чен Венлінг — який є вільний, незалежний художник і який утверджує власною мистецькою практикою право на свободу творчості¹. Для того, щоб зрозуміти вагомий внесок художника у розвиток китайської модерної пластики, необхідно зробити суттєвий відступ, дотичний до біографічного життєпису, скажемо без перебільшення, цього видатного майстра, вихідця з південного Китаю (с. Jingu, біля південного портового міста Куан Чжоу, провінції Фуцзянь).

Дитинство майбутнього художника було не з легких. По мистецтво можна було лише мріяти, але Венлінг мав переконання, що повинен стати художником, попри усі життєві негаразди, які стояли перед ним. Він здобув ступінь бакалавра на кафедрі скульптури в академії мистецтва міста Сіа Мен. Він тоді захопився пам'ятками археологічних розкопок 1974 р. мавзолею-гробниці імператора Ін Чжена з похованням багатотисячної теракотової армії вояків та офіцерів у натуральний розмір, над якою працювали упродовж тридцяти років тисячі художників, скульпторів, архітекторів. На молодого художника знахідка селянина, а потім розкопки професора Сима Цяня справили незабутнє враження. Визнані, як найбільше відкриття сучасності — восьме чудо світової культури, вони «явили людству одну з найзагадковіших таємниць давнього Китаю...». Чен годинами простоявав біля скульптур «воїнів піших, на конях, колісницях <...> прагнення до натуралістичної подібності було вмотивоване волею Ін Чжена, що присвоїв собі титул першого імператора Ші Хуангді, бачити в загробному житті воїнів імперії такими, якими вони були на той час — з індивідуальними рисами обличчя, психологічним виразом, відповідними зачісками, вусами, бородами, військовими обладунками, оджеєю, взуттям: багато стояли виструнчено один за одним у десятки рядів, їх по краю фланкували вершники на конях, колісниця; ряди воїнів опустилися на коліна, щоб вистрілити з лука, одне слово, військо першого імператора династії Цін дійшло до наших днів в усій величї слави, як дійшли в іншій стороні світу мумії єгипетських фараонів»². Археологічна знахідка запам'яталася Чену як одна з найдав-

¹ Sculpture: 雕塑 (雕塑杂志) 增刊. 二零一三年. — ISSN-1007-2144.

² Див.: Федорук О. Китай з погляду українського мистецтвознавця // Хроніка 2000: Укр. культурол. альманах. — К., 2010. — С. 590.

ніших інсталяцій. Вона послужила для нього особистим відкриттям, і в майбутньому свої власні масштабні інсталяції він робитиме, оглядаючись спогадом до днів своєї молодості — знайомства з відкритою 1974 р. теракотовою армією, інформація про яку була у всіх на вустах. Ясна річ, всесвітнього значення пам'ятка культури справила на Чена враження, яке не стерлося через десятиліття. Далі він продовжив навчання в Бейдзінській академії мистецтва за магістерською програмою. Мистецька молодість Чена вимагала виконання таких обов'язків, які ставить перед собою людина, що має мету. Першу виставку дерев'яних скульптур молодий художник організував 1991 р. в місті Сіа Мень у місцевій Art and Craft академії. Власне це було справжнє входження у світ мистецтва, заявка для людей про своє нікому на той час незнане прізвище. Отож він наполегливо працював далі, робив скульптури, але виставити їх не міг через ринкові відносини — не мав грошей, щоб сплатити за експонування творів. В такий спосіб, у години роздумів через десятиріччя з'явилася серія творів — фігурки оголених хлопчиків, зроблені з полімерів і пофарбовані у відкритий червоний колір. Це стало для художника і публіки відкриттям: він їх виставив не в галереї, а просто на пляжі Макау, у прибережній воді Південно-Китайського моря. Весною 2002 р. на постаті оголених хлопчиків, що після води опинилися на березі і були сфокусовані в Макау, привернули увагу тисячі глядачів. Свого роду це була відверта інсталяція, яка посвяченим могла нагадати про «теракотову армію». Хлопчики немовби зійшли зі сцени театру. Вдала «режисура» викликала симпатії: вона була далека від академічних класицизуючих стереотипів і настроєво відповідала смакам публіки, для якої час відпочинку був підсвідомо зорієнтований на таку гру, або ж навпаки, психологічна «гра» через вигляд хлопчачої фігурки відволікала публіку від житейських турбот. Глядачі Макау виявили загальне захоплення від інсталяції й звернулися з проханням до місцевої влади, щоб червоні оголені хлопчики отримали постійну прописку в місті.

Восени того самого року фігури «Red Memory» Чен Венлінга стали учасниками загальнокитайської трієнале скульптури в Гуанджоу. Це була важлива сходинка до національного визнання: фактично хлопчики «вийшли» за межі простору локальної популярності, бо монополізували суспільну свідомість через яскраво розфарбований колір і ненав'язливу позицію своєї екзистенції. Відомий критик Сяо Чунлей на сайті художника справедливо твердить, що червоні хлопчики, які з'являлися немовби випадково серед людей на пляжі, посеред води в морі, у басейнах міста, в парках, на вулицях, площах, в інтер'єрах та екстер'єрах будинків, мали відмінні риси екзистенції, у порівнянні з пластикою, що робилася до нього¹. Групи ідентичних композицій з червоними хлопчиками зростали у пропорційній кількості, залежно від потреби їх споживання глядачем. За спостере-

¹ www.chenwenling.com.

женнями відомого критика Пен Де «червоні хлопчики знайшли свій час», вони виявили себе через червоний колір, що нагадував палаюче вогнище¹. Автор статті далі говорить про популярність історичного червоного в Китаї, Південній Кореї, про червоні футболки європейських фанів, про червоні китайські об'єкти («вони довкола нас»), через це у творах Чена Венлінга намітилася «тенденція до неприродного (нереального) кольору із символічним значенням». Група ідентичних композицій з червоними хлопчиками ставала дедалі популярнішою і зростала кількісно «напруга, страх і жорстокість, що мають місце у світі дорослих, перед скульптором обернулися у світ невинного дитинства»², — за спостереженням Пен Де. Далі критик твердить, що через червоний художник тяжів до нереального, висловлюючи «артистичну відмову від снобізму».

За словами японського критика Шіба Чігео, серія «Red Memory» стала відправною точкою для Венлінга, а її презентацію на пляжі в Макао «слід розглядати як дебютну». Автор статті зізнається, що він не був присутній на цій оригінальній презентації, але судячи зі сайту виставки в Макао 2002 р. з фотографіями і репортажем, він прийшов до усвідомлення, що хлопчики в «Red Memory» були свого роду «тінями, які відлунювали власне дитинство Чена». Справді, дитячі та юнацькі роки художника були захмарені нелегкими умовами життя. Отже, після побаченого на сайті японському критикові Шіба Шігео стало ясно, що художник прагнув, аби «в уяві глядача поставало радісне чи сумне, але в кінцевому результаті залишався лише щасливий кінець»³. Деякі з хлопчиків були сором'язливі, або заходилися від нестримного сміху, або поховалися до поясу в пісок, але усі народжувалися з практики та емоцій самого автора... Сотні постатей червоних роздягнених догола хлопчиків (фігурки самітні, групові в зріст або півтора-два людські зрости, стоячі, лежачі, навприсядки, зіперті на руку) прижилися на мистецькому подіумі багатьох міст Китаю, Сінгапуру, Австралії (Red Memory-Smil in Perth). Чи не найбільше вони гармоніювали на тлі водного плеса — на морських пляжах, у басейнах, штучних водоймищах, але не меншою мірою — у паркових просторах, зонах відпочинку, на міських тротуарах, бульварах, майданчиках.

Композиційно «Red Memory» є однофігурними або багатофігурними: перші, як правило, відтворюють психологічний стан щасливого безтурботного дитинства (мотив «Horizon» (2010) — сидяча червона фігурка en face в усміху, на зеленій траві, з руками, що сплетені на колінах і розставленими ногами; інший мотив «Нагбог» (2011) — лежача фігурка усміхненого хлопчика, що сперся

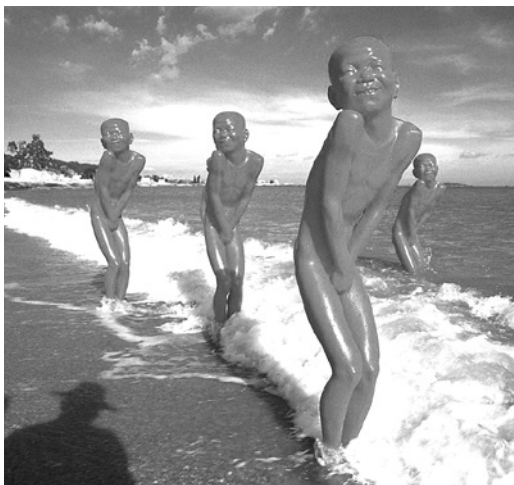
¹ 彭德. «红男孩为什么走红»陈文令画册选集 (意大利出版), 北京, 二零零二年. — P. 92.

² 彭德. 出处同上. — P. 92.

³ 千叶成夫. «我也不知道自己是如何成长的 —— 陈文令的原风景»陈文令画册选集 (意大利出版), 北京, 二零一二年. — P. 141–142.

рукою за голову, а другою тримається за коліно; ще одна композиція «Smile»(2007) — гігантська постать хлопчика, поруч з ним свинка на тлі пейзажу, хлопчик пригнувся до свинки, руки тримає на колінах — одна доброта в усміху та очач; варіант спортивний «Games» (2010) — два хлопчики з такою ж відвертою усмішкою, один у стійці ногами догори, а другий, менший, присів на ньому, на підшвах ніг; варіант «Captain» (2000) — на тлі краєвиду червона видовжена фігурка гігантського хлопчика en face із закладеними за спину руками; фігурки, що виражають стан непевності (наприклад, фігурка хлопчика із замурженими очима, який втяг голову в плечі, мерзлякувато зіщулювся на пляжі, вийшовши з води), в практиці художника зустрічаються рідше.

Багатофігурні композиції червоних хлопчиків у різних позах «Cool» (2000), «Dive» (2002), «Shy boy»(2002), «Autumn» (2002) як суб'єкти популярної пластики не є виразниками індивідуального типу характеру, бо відповідають призначенню колективної волі, що, можливо, якраз імпонує китайцям і що інтуїтивно доречно відчув та зумів точно передати (обіграти) автор. З комбінацій червоних хлопчиків скульптор зробив також окрему багатопверхову композицію, як за вертикаллю дорівнювала висоті маяка. Червоний когнітивно відповідає соціально-культурним потребам суспільства і несе у собі властивості, що налаштовані як на сприйняття окремої людини, так і на визнання його колективу (загалу). Він став кольором, що гносеологічно забезпечував соціальну інформацію за умов, коли дві системи — ідеологічна та ринкова шукали компромісу. Психологічно червоний колір можна було ототожнювати з виявами політичної мобільності людей, але це якраз не відповідало настроям автора — незалежного художника, далекого від політичних уподобань; скоріше, Венлінгу імпонували психологічні настрої людей, що сприймали червоний як виразник ствердності, гуртування, об'єднання одиничного в ціле. Червоний, таким чином, був в його розумінні виразником моди, стилю, часу і в сенсі історичної переломної доби тисячоліть його можна було вважати кольором антиінтелектуальним. Якщо взяти візуальні характеристики червоного в цілій серії «Red Memory» до уваги, враховуючи його соціально-культурну адаптацію в китайському середовищі, то можна відчувати, як доречно і влучно художник відреагував у такий активний спосіб на психологічну дію обраної барви, що пасує, наприклад, успішному функціонуванню її в кольоровому дизайні автомобілів, або в оформленні сучасних плакатів, бігбордів, рекламних засобів. У вигляді візуального коментаря червоний в пластичних композиціях художника розраховував на колективне сприйняття, що передусім відчув сам автор. Таким чином, він навертав стихію сприйняття свідомого у дію підсвідомого, що співпадало зі стереотипами поп-артівської мистецької міфології. Набутий іконографічний репертуар здобував велику кількість симпатиків, що у пропонованих автором інтерпрета-



Red Memory. 2002. Полімер



Гомункулус. 2005. Полімер

ціях «хлопчачого оточення» шукали заспокоєння, бо таке оточення було колись часткою їх власного життя у дитинстві.

Авторські наміри вийти за межі репертуарної іконографії приводили в деяких випадках до появи на сцені образів, які колись — за увяленнями алхіміків — отримали назву «Гомункулус» (2005) і які теж були прибрані в червоний, хоча не завжди — в серії композицій траплялися персонажі, розмальовані коричневою чи іншою фарбою для автомобілів. Гомункулуси радше виступали носіями зла, були чоловічками-хлопчиками зі страху, заздрості й виглядали, як з фантастичного фільму: маленькі штучні хлопчики-гіганти, з натренованими торсами, біцепсами, з криком (Ненависть?, Розпач?, Гнів?) у широко розкритому роті, знесеною до обличчя рукою і другою із затиснутим п'ястком, готовим до боротьби. Скоріше за все образи були народжені в години роздумів художника про взаємини між ринком і людиною за умов тоталітарного техніцизму. Венлінг створив варіант штучного чоловічка, який міг би доповнити образну схему давньої картини англійця Річарда Гамільтона «Чому, власне, так є, що сучасні помешкання стали такими відмінними і такими привабливими?» (1956). На рівні концептуального художник через образ людини-чоловічка створив варіант структурованої опозиції, виходячи із роздумів про тотальне продукування суспільної свідомості. Гомункулуси — це соціальні продукти, не виключено, що вони несуть суспільству небезпеку, хоча вони стали наслідком, — тобто і водночас — породженням системи технократизму, яка, можливо, їх витворила (сказано про гомункулуса — «це людська істота, яку за фантастичним

уявленням середньовічних алхіміків, можна створити хімічним способом»¹.

Зв'язок Гамільтон-Венлінг є відчутним, попри різницю історично життєвих ситуацій митців, якщо розуміти, що переказ мислення давнішої епохи і переказ мислення епохи пізнішої є тим самим голосом, хоча перекази мислення епох не «говорять те саме», якщо витлумачити таку онтологічну близькість словами Хайдегера². Свого часу Гамільтон, а пізніше Венлінг створювали безпосередньо суб'єктивний варіант бачення світу таким, яким він є: обох, окрім усього іншого, зближують намагання продукувати стереотипи, кліше образних тлумачень (у баченні Гамільтона поп-артівська декларація (1957) звучала так: «поп-арт є популярний — запроєктований для масового використання <...> легкий для того, щоб його запам'ятати»³). Чи не були варіації (Red Memory) виразом колективної пам'яті про життя людське таким, як воно є, — в радості чи смутку, переживаннях, безтурботності, наївності, вірі, надії? Адже віра в добро людини, її призначення нести мир і любов до ближнього переступила межі просторів Китаю, ставши загальнолюдським надбанням. Red Memory — це універсальний вираз віри в добро, якого Венлінгу бракувало в часи свого важкого дитинства. Перемогу добра художник прийняв як критерій істинного і оприлюднив тему через постаті хлопчиків на виставці в Макао. Поняття про добро, його ідею, без сумніву, молодий митець виніс з часів власного дитинства в рідному південно-китайському селі Jingu округу Jiaп'аню. Масово тиражуючи свій мистецький продукт «віри в чистоту дитинства», художник прагнув, щоб його зрозуміли і підтримали. Продукт власної творчості він перетворив у колективний загальнонаціональний і водночас трансконтинентальний продукт⁴. Чи така соціальна вмотивованість була прикрасою дійсності? Відповідь напрошується ствердна, і в цьому прагненні до загального самовираження полягала таємниця постпоп-артівської популярності скульптурних образів Чена. Художник використав досвід поп-арту для вираження моделей суб'єктивних варіантів реального життя, але на такій шкалі зображення, щоб вони набували вигляду загальноприйнятих і загальнозрозумілих, доступних якраз для широкого загалу.

У серії «Red Memory» розфарбовані у яскраво виразний червоний колір, фігурки хлопчиків набували формули часово-суспільного знаку, тобто усі ці хлопчики були близнюки, подібні один до одного, наче люди на ескалаторі або у вагончиках метро, хоча вирізнялися при тім характером поз, жестів, способом руху. Головне, що психологічно вони були майже ідентичні: з виразом доброти на обличчях — усміхнені (на півдні усієї провінції Фунцзянь посмішка — ознака

¹ Словник української мови: У 12 т. — К., 1971. — Т. 2. — С. 122.

² Heidegger M. Drogi lasu. — Warszawa, 1997. — S. 270. — ISBN 83-87045-11-X.

³ Czartoryska U. Od pop-artu do sztuki konceptualnej. — Warszawa, 1976. — S. 126.

⁴ 罗素《西方哲学史（下卷）》。商务印书馆。二零零九年。— P. 6. — ISBN 978-7-100-00483-1.

відкритості, доброзичливості, щирості), допитливі, задумані, але здебільшого веселі тобто безпосередньо близькі до віку, який прив'язує їх до років безтурботного дитинства, коли людський час вимірюється добою світанку. Технологічно постаті хлопчиків виконувалися за методом, який був придуманий самим автором і ніколи потім ним не змінювався: постаті видувалися зі скла, яке потім шліфувалося й змішувалося з червоною спеціальною фарбою для машин. Серія «Red Memoгу» передає свого роду якість «ідеальної ностальгії, що не є сльозлива і опрацьована на власному психологічному досвіді»¹. Важливо усвідомити, що з роками суспільна увага до «Red Memoгу» не згасла і це є свідченням доброї тональності, вдалий вибір, який Венлінг обрав для себе сам в якості мистецького коментаря до сказаного ним колись про своє нелегке дитинство: «Я навіть не знаю сам, як я виріс». З роками попит на «червоних хлопчиків зростав і в самому Китаї, і в інших країнах, і ця, як бачимо, масова мистецька консумпція відповідала способу загального попиту, про який ще в 1960-і вдало висловився Енді Вархол: «Гадаю, що колись усі люди говоритимуть те, про що думають. Виявиться тоді, що усі думають однаково»². Попит на «червоних хлопчиків» став ознакою смакових якостей суспільства, яке мале своєю метою продукувати наміри новітньої віри в епоху техніцизму. Ця ідея переступила поріг майстерні Венлінга. Вона до певної міри стала візитною карткою сучасного китайського мистецтва (це відчув зі свого боку японець Чіба Шігео, сказавши «якби ми мали вибирати між творами мистецтва, що втілюють самовираження, або є самостійними роботами, що уособлюють зовнішнє вираження, або соціальний стан, то китайське сучасне мистецтво, має перевагу в останньому. Загальне розуміння в тому, що воно є популярним видом мистецтва, яке бере суспільство в якості своєї основної мети. Згідно з цією логікою твори сучасного китайського мистецтва майже завжди можуть бути кваліфіковані, як поп-арт»³).

Чен Венлінг належить до середнього покоління художників, які перетворення в галузі тотальної соціально-культурної консумпції суспільства та її домінуючу роль у ситуації відносин між людьми намагаються прив'язати до засад актуального мистецького контексту. Проблеми таких відносин, непростих, почасти залежних від різного роду економічних зобов'язань, конкурентних взаємин, впливів, насамперед зовнішньої інфраструктури, характерні і для Азії, і Америки та Європи. Вони становлять левову частку сучасного динамічного людського життя, чого не міг

¹ 千叶成夫. «我也不知道自己是如何成长的 —— 陈文令的原风景»陈文令画册选集 (意大利出版), 北京, 二零一二年. — P. 143.

² Lucie-Smith E. Pop and the mass audience // Studio Internationale. — 1966. — Aug. // Czartoryska U. Od pop-artu do sztuki konceptualnej. — Warszawa, 1976. — S. 119.

³ 千叶成夫. 出处同上. — P. 145.

не відчувати Чен Венлінг, художник безкомпромісний, інтелектуально одержимий, гостро мислячий, надто далекий від виконання ще доволі поширених у Китаї (особливо серед академічних кіл) веристично ілюзійних мистецьких програм¹. Він щораз більше, гостріше налаштований на зустріч з глядачем, на прямий безпосередній контакт з ним, без різного роду опосередкованих тлумачень. Мова його творів стає виразною, гострою, напруженою, почасти символічною, тому що вона продукує динамічний тип сучасного пластичного мислення, яке не визнає жодних натяків на цезури. Про це досить ясно висловився японський дослідник Чіба Шігео, твердячи, що 2009 р. він був зворушений й незвично вражений, «коли побачив експозицію «Emergency Exit», тому що ця робота була цілком логічною у її змісті та методиці. Я нарешті зрозумів, — пише Чіба далі, — що «Red Memory» і «Emergency Exit» повністю протилежні. Якщо попередня передає особисті вирази, то остання є відображенням соціальних умов, які не обмежуються лише Китаєм. Я відчуваю, що по суті Чен Венлінг часто десь посередині між цими двома крайнощами і цілком ймовірно продовжує створювати твори, які будуть між цими двома умовностями. На «Emergency Exit» були представлені дві окремі інсталяції під назвою «Що ви бачите, не обов'язково правдиве» і «Як втекти», що привертало увагу аудиторії»². Очевидно і закономірно, чому виставка «Аварійний вихід» була показана в сучасному Мистецькому Центрі Пекіна 798 (Ці Цю ба), що зібрала у величезній залі у дні вернісажу багато впливових людей — політиків, дипломатів, бізнесову еліту, художників та інший літературно-мистецький люд³. Світова криза розпросторила свої хижі крила в 2008 р. і цілий рік Венлінг працював над композицією на цю тему. Адже кризу спричинили економічні негаразди, умови глобалізаційного життя й це була мистецька реакція на них, це був свіжий голос художника, який не лише констатував наслідки, а вникав у причини, що їх породили. Отже, в серпні 2009 р. художник показав свій новий масштабний твір в пекінському Мистецькому Центрі, що за характером динамічних творчих ініціатив нагадував нью-йоркський Мистецький Центр Челсі⁴. На цьому вернісажі і відбулася наша перша зустріч з художником, що стала доброю нагодою, аби незабаром двері майстерні Чен Венлінга стали для мене відкритими, що дало можливість бачити нові авторські задуми в ескізах, спостерігати за працею над станковими та монументальними композиціями

¹ Там само.

² 千叶成夫. 出处同上. — Р. 141–142.

³ 会谈于陈文令个展「紧急出口」开幕式, 二零零九年八月二十九日.

⁴ Колись Челсі вважався тривіальним індустріальним районом Нью-Йорка. У Пекіні на місці Ці Цю ба так само діяли розмаїті будівельні компанії. Світову славу цим районом принесли художники, наповнивши життя кварталу сміливими мистецькими ініціативами, виставковими імпрезами, рекламними новинками.

усланеного сьогодні маестро і прискорило мої намагання вникнути в суть складної, але актуальної для нашого часу його пластичної мови, відчуті і зрозуміті глибину його візуальної пластичної ідентифікації.

Чен Венлінг — художник унікальних композицій, масштабних як за розмірами, так і новаторськими пластичними думками. Поліхромний твір «What You See is not Necessarily True» (2009, полімер, 600×1100×500 см) у складній багатозначній формі передає суть і наслідки руйнівної дії фатальної кризи, що втілена в персоналізованих образах хижого бика та нікчемного «батька-функціонера кризової ситуації» з ріжками нечистої сили на голові. Бик несамовито кинувся на чоловіка, припнувши його ударом могутнього тіла буквально «в повітрі», на середині високої стіни. Відходи страхітливого удару «звультаризовані» з відкритістю art brut в органічних потоках у вигляді фонтану, що витікають з тіла роз'ярілої тварини, знищуючи при тому навколо цивілізаційний простір. Твір читається легко, але в сукупності з усіма непомітними на перший погляд деталями (черевик з ноги на підлозі, рівчачки крові по стіні, уламки каміння, рух тварини по діагоналі, вертикаль людської фігури, оголена спина чоловіка)¹.

Композиція відверто апелює до масового сприйняття й розширює межі яви про наслідки глобалізації, що болісно торкнулися різних верств суспільства. Свідомий у виборі шляху, не шукаючи компромісу між стереотипами елітарного та масового споживання власного мистецького продукту, художник пристосував аспекти свого арт-вибору до накинутих пересічній людині реальних умов, попри їх явне заперечення нею та відсутністю найменшого бажання пристосовуватись до них. Активи лондонського інституту of Contemporary Art середини минулого століття, що трималися на ініціативах поп-арту, немовби відродилися на пекінському ґрунті заново через багато десятиріч, однак уже з позицій постпоп-арту. Подібна текстологічна цитата стала лейтмотивом творчості скульптора. Він не зловживав нею, але використовував у випадках, що стосувалися усього того, що переймало людське життя поза стінами майстерні як у самому Китаї, так і поза ним. Про це свідчили кольорові композиції з поліефірних смол «Statue of Liberty and the Golden Bull» (2009), mixed media «The Fall of Noble Steed», серії композицій з кольорової бронзи або поліхромних полімерів «Happy Life», «Valiant Struggle № 1», «Valiant Struggle № 10», що виконувалися між 2003–2010 рр. Відверто критичні, соціально загострені, вони лаконічні за вирішенням, за напруженою акцентів лейттеми. Так, серія композицій «Happy Life» з етимологічним підтекстом «перетікання» людського в свинське, тобто людське пихате, чванливе в такий спосіб втрачає міру людського, набуваючи таких ознак, які викликають відразу. Композиції циклу «Valiant Struggle» несуть відверто критичне забарвлення, що спрямоване

¹ Твір після виставки був куплений для приватної компанії в Гонконгу.

проти агресії, насильства, бруталності з використанням символічних типажів на кшталт «батька кризової ситуації», або ж історичних прототипів вождів, генералісимусів і уподібнених до них тварин-свиней. Загалом популярний у творчості художника образ свині у художника набуває складного метафоричного змісту, в якому вловлюються приховані нотки сарказму про консумпційний характер нинішнього суспільства, де прагматизм взяв гору над духовним. Почуття гармонії втрачено і людина, що уподібнюється до образу свині, не може встояти на ногах: вона приречена на падіння — в першу чергу моральне. Використовуючи мотиви реального життя своєї країни, що типізують рівень «суспільства споживання», Чен Венлінг у постпоп-артівських пропозиціях, що були створені за останнє десятиріччя, на думку провідного мистецтвознавця, ректора Пекінської Академії мистецтв і одночасно директора Пекінського художнього музею Fan Di'ana, «постійне прагне вдосконалювати власну манеру <...>, щоби висловити точніші уявлення про проблему “суспільства споживання” <...>, він знаходиться у незмінному пошуку, щоби розвінчати цю проблему, він у пошуку потрібного йому зображення людей і тварин»¹. Критик далі тонко проводить думку, як художник спостерігає за суспільством «загальної консумпції», де споживач втрачає свої моральні якості, стаючи в залежність від «матеріальних бажань», а «таке мистецьке бачення, — вважає Fan Di'an, — тягне за собою співставлення “антропоморфізму” (втілення) та “матеріалізації” (гіпостатизації)», і насамкінець важлива теза критика, що «Чен Венлінг багато уваги приділяє розмаїтим методам вдосконалення власної мистецької манери, що в зв'язку з цим сприяє його творчому зростанню»².

Важливою сторінкою творчості видатного китайського скульптора є його повсякденна налаштованість на створення образів, зроджених його багатою уявою: вони і реальні, і водночас багато несуть від уявлення про цивілізаційні процеси, що насуваються на кожну людину щомиті. Ось чому вітальність природи немовби перед загрозою: простір наповнений різного роду конструкціями з металу, що інколи нагадують роботів зі сенсорними щупальцями, а інколи підводних реліктових тварин, інколи засушене коріння дерев. Автор робить великі багатометрові монументальні просторові композиції, в яких сторони технічного прогресу органічно поєднані з доісторичними формами живої природи (серія «China Scene» (2007–2009), такі ж масштабні «Гуманістичний краєвид» (2011), «Ковчег Ноя», «Екзотичний краєвид», «Екзотична арка», «The City Bull» (усі — 2012). В тому самому році для університету Фу Джо скульптор виконує багатовимірний твір «Глюзорне царство» у вигляді квадратної композиції (кожна сторона — по 2,8 м), що являє собою басейн з водою під квіткою лотоса і постаттю людини на ньому; композиція обертається

¹ 范迪安. 陈文令: 形有所据 陈文令画册选集 (意大利出版), 北京, 二零零八年 — P. 10–11.

² 范迪安. 出处同上 — P. 11.



What you see is not Necessarily True. 2009. Полімер

залежно від порухів вітру. У цьому об'єкті головною силою виступає вода — вона то наповнює басейн, то зникає і відповідно постать то підіймається, то опускається. У природі все закономірно, організовано, причинно взаємопов'язано, тому безкінечно позачасове життя її, наче воля всесвітнього Розуму.

У дні, коли збирався матеріал для роздумів про творчість талановитого митця, що за віком належить до представників середнього покоління (народився 1969 р.), величезна майстерня Чен Венлінга у Пекіні нагадувала фабричну лабораторію: для майбутньої композиції в Парижі монтувався гігантський каркас з металу, на подвір'ї можна було оглядати фантастичні образи предивних істот, що нагадували пришельців з космосу, або варіації улюблених автором «The City Bull», чи ряд міфологічних фольклоризованих героїв, чи улюблений автором мотив — нефігуративний гіпермасивний довжиною понад 100 м «Китайський краєвид: 997», що складається з різних організмів, механічних елементів, відео, — одним словом, як прийнято говорити про цього художника: його твори викликають довіру й позитивну реакцію сприйняття. Вони сповнені принади, хвилюють культурою виконання й правдою мотивацій, в них візуальна авторська інтерпретація має глибоке підґрунття: тверду лінію традицій й трансавангардову настроєність. Автор часто у своїх роботах звертається до нетрадиційного матеріалу — нержавіючої сталі, «чия викривлена гладка поверхня, — як твердить мистецтвознавець Хуанг Ду, — та роз-

миті, невловимі лінії створюють відчуття байдужості та впорядкованості в сучасному суспільстві». Хуанг Ду переконливо стверджує, що «у творі «Китайський краєвид», концепція Чен Венлінга зазнає значних трансформацій, що робить його твір ще більш експериментальним, а також зорієнтованим на глядача сильніше, ніж колись, в інших роботах. Митець повністю дає волю уяві, запозичуючи постмодерністські методи видіння, колажу та транслювання <...> По суті, розпад та інтеграція гармонії природи, сучасне (нержавіюча сталь дозволяє таку можливість вибору) відчуття прохолоди та міцності, так само як і традиційна поетична естетика і є концепцією скульптури митця»¹. Твір Чена інтерактивний, потенційно налаштований на сучасне сприйняття, як загалом усі його скульптури останнього десятиріччя.

Творчість Чен Венлінга є його візуальною ідентифікацією, свого роду візитною картою, тобто окрасою сучасного мистецтва Китаю і в своїй перспективі вона пролонгує його подальший високий рівень розвитку. І у цьому сенсі можна повторити сказане Умберто Еко у світлі епістемології, що ця творчість є відкритою, що вона конвергентна у виявленні нових візуальних форм та якостей. Рано підводити підсумки і робити висновки: скульптор у розквіті творчих сил та можливостей. Зрештою, не менших об'єктивних та виважених слів, не меншої ваги заслуговує його графіка, про яку художник майже ніколи не говорить і не любить говорити.

Анотація. Стаття присвячена аналізу стильових засад творчості одного з провідних китайських скульпторів Чен Венлінга. Автор висвітлює особливості його манери, розкриває роль і значення Чен Венлінга в сучасній китайській пластиці.

Ключові слова: китайська сучасна скульптура, художній образ, форма.

Аннотация. Статья посвящена анализу стилевых принципов творчества одного из ведущих китайских скульпторов Чен Венлинга. Автор освещает особенности его стиля, раскрывает роль и значение Чен Венлинга в современной китайской пластике.

Ключевые слова: китайская современная скульптура, художественный образ, форма.

Summary. This article analyzes the stylistic principles of work of one of the leading Chinese sculptors Chen Wenling. The author highlights the features of his manner, reveals the role and significance Chen Wenling in modern Chinese plastic.

Keywords: Chinese modern sculpture, artistic image, form.

¹ 黄笃. «什么是中国式幻想?»《陈文令画册选集(意大利出版)》,北京,二零零九年—P. 58–59.