

Nataša Vampelj Suhadolnik

Preporod kitajske umetnosti na pragu moderne dobe: vloga umetnosti v novem izobraževalnem sistemu

1 Uvod

Skupaj z obsežnimi in celovitimi reformami, ki bi Kitajsko iz preživelega imperialnega sistema pripeljale na pot vsesplošnega napredka in tehnološkega razvoja, se je spremenila tudi vloga umetnosti in s tem status umetnikov. V imperialni Kitajski rojeni in izobraženi umetniki so se na začetku 20. stoletja soočali z eksistencialnimi vprašanji in njihovo vlogo v oblikovanju umetnosti, ki bi ustrezala modernim težnjam, naprednemu razvoju, rastočemu gibanju za družbene in intelektualne reforme ter vedno močnejšim vdorom tujih, zahodnih idej in vrednot. Ujeti med vsesplošnim navdušenjem in odporom do zahodnega modela modernizacije ter lastne tradicije, so se znašli v težki dilemi o stopnji in primernosti prevzemanja zahodnih idej. Medtem ko so se nekateri zavzemali za popolno pozahodenje in odpravo kitajske miselne tradicije, ki naj bi po njihovem mnenju predstavljala oviro na poti modernizacije, so drugi zavračali zahodne vrednote ter težili k prenovi v okviru lastne

tradicije. Tovrstno gibanje in reforme so vplivale tudi na področje umetnosti, kjer je bila glavna razprava usmerjena na ovrednotenje tisočletje dolge tradicije kitajskega slikarstva v odnosu do zahodnih umetnostnih tokov. Ti so v svet umetnosti prinašali ne le stilne in tehnične rešitve upodabljanja, temveč predvsem tehnološke dosežke moderne dobe, kot so izum fotografije, razvoj modernega tiska, ustanavljanje založniških hiš, izdajanje umetniških revij, razstave ter ne nazadnje način poučevanja umetnosti v šolah.

Vse te ideje in težnje so bile na začetku 20. stoletja podvržene številnim vročim razpravam, ki so kitajski svet umetnosti razdelile na dve skupini: reformiste, ki so pod vplivom zahodne umetnosti in njenega realizma zahtevali reformo kitajskega slikarstva, prevzem zahodnih tehnik in konceptualnih vidikov ter s tem sintezo zahodne umetnosti s kitajsko tradicijo, in zagovornike tradicije – tako imenovane »nacionalne esence«, ki so težili k prenovi v okviru domače tradicije.¹ V tem pogledu je pomembno vlogo odigral tudi reformiran izobraževalni sistem, v katerem je predvsem po zaslugi Cai Yuanpeija (1868–1940) umetnost prevzela pomembno družbeno vlogo ter odprla vrata zahodnim umetniškim težnjam.

2 Začetki uvajanja umetnosti v nov izobraževalni sistem

V zadnjih letih dinastije Qing je cesarska vlada v boju za preživetje začela izvajati številne reforme, ki so globoko posegle tudi na področje izobraževanja. S cesarskim odlokom iz leta 1902 so vzpostavili vsestranski sistem šolstva, temelječ na japonskem in zahodnem vzoru (Kao 1983, 375). S tem so vzpostavili mrežo sodobnih osnovnih, srednjih in višjih šol ter v učne programe vnesli zahodno učenje, še posebej predmete s področja znanosti in tehnologije.² Med predmeti, osnovanimi po zahodnem vzoru, najdemo tudi tako imenovani predmet *tuhua* (*risanje in slikanje*), ki je obsegal vse od risanja preprostih oblik in modelov na nižjih stopnjah šolanja, bolj zamotanih geometričnih struktur ter strojnih in prostoročnih risb v srednjih šolah do inženirskih skic in učenja perspektivnega upodabljanja v bolj specializiranih in tehničnih šolah (Kao 1983, 377).

Naslednji pomemben mejnik v uvajanju umetnosti v izobraževalne institucije in učne načrte je odprtje Oddelka za slikanje in obrt na Pedagoški šoli

1 Pri tem je treba omeniti, da je takšna striktna delitev opazna predvsem v številnih teoretičnih razpravah, medtem ko je bila v praksi veliko težje izvedljiva, saj so nekateri umetniki, ki so zavzemali tradicionalna stališča, v določeni meri vsrkali tudi elemente zahodne umetnosti, medtem ko so se prvotno študentje zahodne umetnosti v kasnejših letih vračali k tradicionalnim vrednotam.

2 Za reforme na področju izobraževanja glej Du 1969.

Liangjiang v Nanjingu leta 1906. S tem so bili postavljeni temelji za moderno izobraževanje s področja umetnosti (Kao 1983, 375 in 377), hkrati pa je to prvi oddelek zahodne umetnosti (Sullivan 1989, 174). Zasluge gre pripisati predvsem ravnatelju šole ter priznanemu slikarju in kaligrafu Li Ruiqingu (1876–1920), ki je pred tem obiskal Japonsko z namenom, da bi proučil tamkajšnji model izobraževanja. Učni program je bil tako osnovan po japonskem vzoru in je vključeval tako kitajsko kot zahodno slikarstvo, s tem pa so bili postavljeni temelji za vzporeden študij obeh slikarskih tradicij na kasnejših kitajskih akademijah umetnosti, ki so jih začeli postopoma ustanovljati v večjih kitajskih mestih.³ Glavni predmeti, ki so jih študentje poslušali, so bili študij perspektive in drugih oblik projekcijske geometrije, risanje in skiciranje s svinčnikom in ogljem, akvareli, oljno slikarstvo, kitajsko tradicionalno slikarstvo in druge oblike obrtne umetnosti. Predmeti so bili večinoma porazdeljeni med japonske učitelje, le kitajsko krajinsko slikarstvo ter slikarstvo cvetja in ptic je poučeval kitajski učitelj in priznan umetnik tradicionalne smeri Xiao Junxian (1865–1949). Temu vzoru je kmalu sledila Pedagoška šola Beiyang v Baodingu na severu Kitajske. Omenjeni šoli sta torej najzgodnejši izobraževalni instituciji, ki sta za potrebe hitro rastočih šol po celotni Kitajski vzgajali bodoče učitelje umetnosti.⁴

Medtem ko so bili prvi učitelji umetnosti v kitajskih šolah Japonci, so jih po prvih generacijah diplomantov zamenjali njihovi kitajski študentje. Med njimi velja izpostaviti uveljavljenega teoretika in učitelja umetnosti Jiang Danshuja (1885–1962), ki je skupaj z Lü Fengzijem (1886–1959) že leta 1911 v Shanghaiju ustanovil *Inštitut za umetnost Shenzhou* (Kao 1983, 378). V naslednjih letih so umetniki, ki so se vračali z Japonske, ustanovljali prve studije in šole umetnosti v Shanghaiju, med drugimi je komaj 16-letni Liu Haisu (1896–1994) leta 1912 v Shanghaiju ustanovil *Akademijo umetnosti*, ki je v 20. in 30. letih preteklega stoletja postala središče zahodnega oljnega slikarstva (Sullivan 1989, 174).

Z ustanovitvijo umetniških šol, ki so postale žarišče najrazličnejših umetniških dejavnosti, tokov in posamičnih skupin, je bila prekinjena prevlada dolgoletne tradicije prenašanja znanja od enega mojstra na učenca. Ta je zdaj potekala vzporedno z izobraževalnimi institucijami in se šele po 50. letu 20. stoletja postopoma vključila v šolski sistem kot njegova dopolnilna oblika. Tako so vsi vodilni slikarji (Qi Baishi, Huang Binhong, Zhang Daqian itd.) še vedno imeli

3 Še danes lahko študentje na akademijah za slikarstvo izbirajo med oljnim oziroma zahodnim ter tradicionalnim kitajskim slikarstvom.

4 Oddelek za umetnost v Nanjingu se je kasneje razvil v prestižni Oddelek za umetnost Nacionalne centralne univerze, ki ga je vodil Xu Beihong, od leta 1952 pa je vključen v Pedagoško fakulteto Nanjing (Kao 1983, 379).

svoje učence, nekateri pa so celo vztrajali pri strogih tradicionalnih ceremonialnih obredih med mojstri in učenci (Lang 1997a, 13 in 37 (op. 4)), a je izobraževanje zdaj potekalo v okviru institucionaliziranih oblik šolanja. Šolanje je tako v začetku 20. stoletja postalo dostopno širšemu krogu študentov, hkrati pa so bili učenci v tem modernem sistemu izobraževanja izpostavljeni več različnim učiteljem in pristopom. Različnost pedagoških metod ter pestrost kitajskih in zahodnih predmetov jim je omogočila vsestranski razvoj in možnost sinteze različnih virov, umetniških smeri, tehnik in konceptov, kar je tlakovalo pot k sintezi zahodne in kitajske umetnosti.

K popularizaciji slikarskega medija in vključevanju večjega kroga študentov v izobraževalni sistem sta nedvomno ključno prispevala tudi izum fotografije in posledično razvoj modernega načina tiskanja. Umetniška dela, ki so bila prvotno dostopna le ozkemu krogu izobražencev, so z reprodukcijo postala dostopna širši javnosti. Slikarji, ki niso bili del dvorne elite, ter drugi amaterski umetniki so prvič v zgodovini dobili dostop do znamenitih slik starejših mojstrov in s tem možnost študiranja njihovih del, kaligrafskih potez ter ostalih stilskih in tehničnih značilnosti. Umetnost tako ni bila več omejena le na bogatejši in izobraženi sloj, temveč je odprla vrata tudi mladim ljudem iz nižjih družbenih slojev. Tiskanje je vodilo v produkcijo velikega števila najrazličnejših revij, časopisov, plakatov, knjig in albumov, kar je slikarjem nudilo dodatno možnost študiranja starih mojstrov, zahodnih konceptov ter sodobnih tendenc v umetniških krogih. Ustanavljanje založniških hiš in izdajanje številnih umetniških revij pa je še dodatno okrepilo povezavo med slikarji in javnostjo ter prispevalo k popularizaciji umetniških del, zbirateljski kulturi in večjemu zanimanju za tovrstne dejavnosti.

3 Cai Yuanpei (1868–1940) in vloga estetike v izobraževanju

V začetnih letih je bil namen uvajanja predmetov s področja umetnosti v nove učne načrte predvsem v praktičnem pomenu tehničnega ter perspektivnega risanja in skiciranja, ki bi dodatno podprla razvoj matematike, mehanike, pnevmatike, elektronike, medicine, fizike, biologije in drugih naravoslovnih študij. Te študije naj bi namreč imele vodilno vlogo v transformaciji zastarelega kitajskega cesarstva v svetovno velesilo, praktična uporaba zahodnih metod tehničnega risanja pa naj bi k temu dodatno pripomogla. Preobrat v tem pogledu predstavljata začetek nove republike leta 1912 in imenovanje Cai Yuanpeija za prvega ministra za izobraževanje v začasni nacionalni vladi v Nanjingu. Njegovo dolgoletno zavzemanje za estetiko in njeno izobraževanje je utrla pot ekspresivnim

in estetskim konotacijam v umetnosti, hkrati pa je umetnosti in umetnikom pripisal pomembno družbeno vlogo v oblikovanju moderne Kitajske.

Cai Yuanpei se je rodil v majhni vasici Shanyin okraja Shaoxing v provinci Zhejiang. Že v mladosti je pridobil klasično izobrazbo, saj je študiral na tradicionalni Akademiji Hanlin, a se je že kmalu po kitajsko-japonski vojni v letih 1894–1895 navdušil nad zahodnimi idejami in leta 1907 odšel v Nemčijo na Univerzo Leipzig, kjer je študiral filozofijo, antropologijo in psihologijo. V času študija je v kitajščino prevedel številna zahodna filozofska dela ter se še posebej poglobil v dela Kanta in Darwina. Po vrnitvi v domovino je v novi republikanski vladi postal prvi minister za izobraževanje, vendar je po Yuan Shikaijevem prevzemu oblasti kmalu odstopil ter v Evropi nadaljeval z intelektualnim delom. Po bivanju v Nemčiji se je preselil v Francijo, kjer je promoviral izobraževanje kitajskih delavcev in delovno-študijske programe za kitajske študente. Po vrnitvi na Kitajsko je leta 1917 postal predsednik pekinške univerze. Pod njegovim vodstvom je prvotno konservativna, birokratska in skorumpirana institucija postala središče naprednega znanja ter zibelka intelektualnega in kulturnega preporoda Kitajske. Z zagovarjanjem akademske svobode in izražanja najrazličnejših idej mu je uspelo zbrati najvidnejše kitajske izobražence, kot so Chen Duxiu (1879–1942), Hu Shi (1891–1962), Li Dazhao (1889–1927) in Lu Xun (1881–1936),⁵ ki so v takratnem duhovnem vrenju odigrali ključno vlogo. Kljub temu, da je bil sam prepričan zagovornik zahodnih idej ter tako kritik konfucijanstva in tradicionalne miselnosti kot neprimerne za razvoj sodobne družbe, je na univerzo privabil tudi zagovornike tradicionalnih filozofskih vrednot in klasikov ter jo s tem spremenil v središče živahnih akademskih razprav in intelektualnih izmenjav.

Med številnimi liberalnimi idejami, za katere se je zavzemal Cai Yuanpei, je prav njegova težnja po duhovni prenovi kitajske družbe na temelju petih načel izobrazbe odprla vrata novemu razvoju umetnosti in estetike ter odigrala ključno vlogo v zgodnjem razvoju moderne kitajske umetnosti. Že leta 1912, ko je bil prvi minister za izobraževanje, je v reviji *Jiaoyi zazhi* [*Revija o izobraževanju*] objavil slavni esej o ciljih in namenu izobraževanja z naslovom »*Moj pogled na politiko izobraževanja*«, v katerem je estetsko izobrazbo postavil ob bok splošni vojaški, utilitaristični, moralni in svetovnonazorski izobrazbi.⁶ Po njegovem mnenju umetnost in njeno vrednote nje prispevata k formiranju nove percepcije realnosti, ki pa je lahko ključna za transformacijo kitajske družbe.

5 V takratni knjižnici je med drugim delal tudi kasnejši politični vodja komunistične Kitajske Mao Zedong (1893–1976) (Li 1979, 6).

6 Glej tudi Shen (1997, 604) in Kao (1983, 382).

人既脱离一切现象世界相对之感情，而为浑然之美感，则既所谓与造物为友，而已接触于实体世界之观念矣。故教育家由现象世界而引以到达于实体世界之观念，不可不用美感之教育。

Ko človek zapusti vse občutke, nasprotne pojavnemu svetu, ter se prepusti čistemu estetskemu občutku, bo postal tako imenovani prijatelj stvarnika ter se bo približal konceptu stvarnega sveta. Zato mora učitelj, da bi ljudi iz pojavnega/pojmovnega sveta popeljal v koncept stvarnega sveta, uporabiti estetsko izobrazbo (Cai 1987, 5).

Kot ugotavlja Kao (1983, 383), je Caijev poudarek na estetiki odraz vpliva kantovske filozofije in njenega poudarka na univerzalni naravi lepote in njenega občudovanja ter s tem sposobnost vzdrževanja občutka nenavezanosti. Ljubezen do lepote namreč lahko izniči pohlep in sovraštvo, ki onemogočata harmonijo materialnega sveta. Po Cai Yuanpeijevem mnenju bi zato morala umetnost v vlogi duhovne kulture posameznika in celotne družbe nadomestiti religijo. To idejo je še podrobneje razvil v znamenitem članku »Z estetsko izobrazbo nadomestiti religijo«, ki je avgusta 1917 izšel v takrat vplivni reviji *Xin qingnian* [Nova mladina]. Po njegovem prepričanju naj bi estetska izobrazba pripomogla k formiranju in kultiviranju občutkov in duhovnega življenja posameznikov ter kot taka postala vodilna sila v oblikovanju harmonične in vzorne družbe.

纯粹之美育，所以陶养吾人之感情，使有高尚纯洁之习惯，而使人我之见、利己损人之思念，以渐消沮者 … 美以普遍性之故，不復有人我之关系，遂亦不能有利害之关系。

Čista estetska izobrazba ustvari plemenite in pristne navade ter s tem kultivira naša čustva, postopoma izniči sebičnost in težnjo po doseganju lastne koristi prek škodovanja drugim ... Zaradi univerzalnosti lepote ni razlikovanja med mano in drugimi, zato tudi ni odnosov, ki temeljijo na koristoljubju ali škodovanju drugim (Cai 1917, 4).

Estetska izobrazba naj bi tako prispevala k preoblikovanju in kultiviranju človeškega duha, s čimer je estetiki in umetnosti ter njenim izvajalcem dodelil pomembno družbeno vlogo in občutek družbene odgovornosti. Slikarstvo je izpostavil kot osnovno izobraževalno sredstvo za doseganje duhovne moči posameznika in s tem celotne družbe, pri čemer pa tradicionalno slikarstvo ter njegov pretežni način izražanja v prepletu črnila in vode po Caijevem prepričanju ni bilo več primerno, da bi služilo tej družbeni funkciji. Zato je težil k prenovi slikarstva s pomočjo zahodnih metod, še posebej zahodnega realizma, ter mlade študente spodbujal, da so odhajali v tujino študirat zahodno slikarstvo. Tako Xu Beihong (1895–1953) kot Liu Haisu sta prejela njegovo

podporo in odšla v tujino, po vrnitvi pa prevzela pomembne funkcije v izobraževalnih institucijah. Cai je veliko pripomogel tudi k odprtju pomembnih umetniških šol, med drugim Nacionalne akademije umetnosti v Pekingu leta 1927, prenovljenega Oddelka za umetnost na Nacionalni centralni univerzi v Nanjingu (1927), ki ga je vodil Xu Beihong, ter Nacionalne akademije umetnosti v mestu Hangzhou, ki jo je leta 1928 ustanovil skupaj s slikarjem in reformatorjem Lin Fengmianom (1900–1991) (Li 1979, 6).

Njegove napredne in liberalne ideje, s katerimi je promoviral prenovo kitajske družbe in izobrazbe s prevzemom določenih zahodnih elementov, so padle na plodna tla med številnimi mladimi talenti, ki so se obračali v tujino, ter ustvarile atmosfero, v kateri so začeli klicati po reformi tradicionalnega slikarstva in prevzemu zahodne umetnosti.

4 Reformisti in širjenje zahodnih idej

Caijeve ideje so odmevale pri Chen Duxiuju, ki je pod njegovim vodstvom na pekinški univerzi postal predstojnik Oddelka za literaturo. Iz razprav, ki so jih objavljali v reviji *Nova mladina*, je razvidna njegova težnja po temeljiti revoluciji v umetnosti.

若想把中国画改良，首先要革王画的命 ... 采用洋画的写实精神。

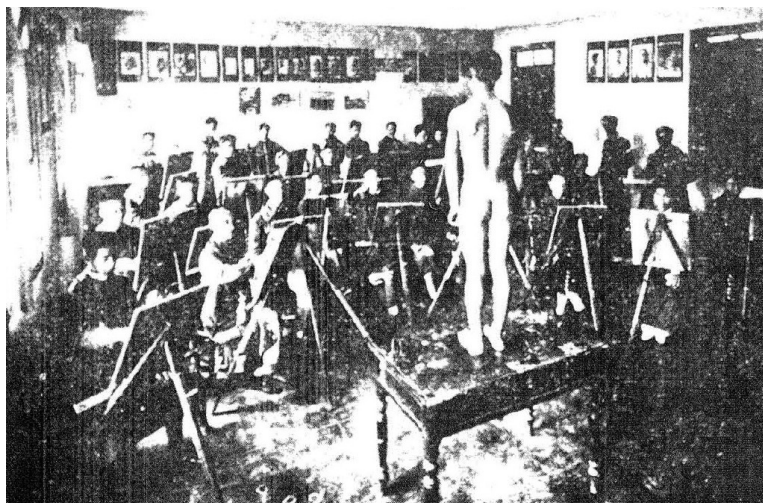
Če želimo reformirati kitajsko slikarstvo, je treba najprej radikalno spremeniti slikarstvo štirih Wangov ... in prevzeti realistični duh zahodne umetnosti⁷ (Chen 1918, 86).

Štirje Wangi – Wang Shimin, Wang Jian, Wang Yuanqi in Wang Hui – so bili predstavniki ortodoksne šole iz časa dinastije Qing, ki so težili k tradiciji slikarjev literatov ter se zavzemali za vračanje k staremu ter za kopiranje starih mojstrov, še posebej slikarjev iz dinastij Song in Yuan. Njihovemu konvencionalnemu načinu slikanja v tehniki *shuimohua* (*slikanje s črnilom in vodo*) so v začetku 20. stoletja sledili številni umetniki, kar je vodilo v stagnacijo in okorelost upodabljanja. Prav zaradi tega je Chen menil, da imajo štirje Wangi uničujoč vpliv na kitajsko slikarstvo, saj so slikarji večinoma le posnemali in kopirali stare slike brez dodatkov lastne ustvarjalnosti, in da so zato največja ovira na poti k uvozu zahodnega realizma in s tem reformi kitajskega slikarstva (Chen 1918, 86). Še posebej je poudarjal težnjo po podobnosti med sliko in upodobljenim objektom ter slikarje pozival, naj sledijo realističnim tendencam.

7 Citat je iz Chenovega odgovora na pismo učenjaka Lü Chenga (1896–1989), ki je bil objavljen v reviji *Xin qingnian* [*Nova mladina*]. Glej *Xin qingnian* iz leta 1918, zv. 6, št. 1, 86. Glej tudi Shao Qi in drugi (ur.), 2008, 16–17

Tovrstne ideje in tuja atmosfera, ki se je širila v Shanghaiju in drugih večjih mestih, so številne mlade umetnike pognale v tujino, sprva na Japonsko ter kasneje v Evropo, da bi se поблиže spoznali z zahodnim slikarstvom. Po vrnitvi so postali glavni pobudniki in reformatorji kitajskega slikarstva, svoje nove težnje pa so predstavljali v novoustanovljenih umetniških šolah, kjer so poudarjali neposredno slikanje iz realnega življenja in narave ter celo uporabo golih modelov⁸ (slika 1). Najpomembnejši prispevek evropske umetnosti namreč ni bil toliko v vplivu stila, tehnike ali materiala, temveč v novem sistemu izobraževanja ter načinu poučevanja umetnosti in slikarstva. Ta je v nasprotju s preteklim sistemom mojstra-učenca, kjer so učenci bolj ali manj kopirali dela starih mojstrov, težil k učenju slikanja z opazovanjem realnih predmetov, tihožitja in krajinskih motivov ter študente spodbujal k različnim stilom, konceptom in tehnikam.

54



Slika 1: *Prvo slikanje golega modela na Prvi pedagoški šoli v Zhejiangu, 1913*
(vir: Kao 1983, slika 7).

Vodilni na tem področju so bili Gao Jianfu (1879–1951) in njegova šola Lingnan, ki se je zavzemala za sintezo kitajske in zahodne umetnosti, Liu Haisu, Xu Beihong ter Lin Fengmian, ki so s svojimi težnjami in slikarskimi deli postavili temelje modernemu kitajskemu slikarstvu. Čeravno so vsi zahodno

8 Pionir na tem področju je bil Li Shutong (1880–1942), prvi kitajski študent, ki je na Šoli upodabljaljoče umetnosti v Tokiju prejel zahodno izobrazbo. Po vrnitvi se je leta 1912 kot učitelj umetnosti in glasbe zaposlil na Prvi pedagoški šoli Zhejiang v mestu Hangzhou. Pri poučevanju je delal po metodah, ki jih je spoznal na Japonskem, vzpodbujal učence k risanju neposredno iz okolice ter jih iz razreda celo odpeljal v naravo, v okolico Zahodnega jezera. Leta 1913 je v razred pripeljal gol model, po katerem naj bi učenci slikali moško figuro, o tem dogodku pa je na srečo ohranjena fotografija (Slika 1) (Kao 1983, 387).

umetnost študirali v tujini ter se navduševali nad slikanjem objektov neposredno iz narave, so vsak na svoj način težili k prevzemu zahodnih elementov in asimilaciji obeh kultur. Medtem ko so se nekateri navduševali nad tehničnimi rešitvami zahodnega slikarstva, kot so perspektiva, senčenje, uporaba svetlobe itd., so drugi poudarjali konceptualne vidike in odnos umetnikov do umetnosti. Najstarejši med njimi, Gao Jianfu (1879–1951), ki je skupaj z bratom Gao Qifengom (1889–1935) in kolegom Chen Shurenom (1883–1949) v Kantonu predstavljal tako imenovano šolo Lingnan, se je že v mladosti navdušil nad zahodnim risanjem, ko je pri francoskem učitelju v Makau študiral risanje z ogljem. Leta 1905 je študij nadaljeval na Akademiji za upodabljaljočo umetnost v Tokiju, kjer se je navdušil nad gibanjem za »nov japonski stil«, ki ga je začel Okakura Kakuzo (1862–1913) (Li 1979, 45). Gibanje je težilo k ponovni oživitvi japonskega ekspresionizma s pomočjo sinteze tradicionalnih in zahodnih elementov. Po japonskem vzoru je po revoluciji skupaj z bratom in Chen Shurenom v Kantonu začel tako imenovano gibanje za »novo nacionalno slikarstvo«, ki naj bi z »injekcijo realističnih elementov ter vključitvijo modernih tematik ponovno oživilo tradicionalno umetnost« (Sullivan 1989, 179). V nasprotju z drugimi reformatorji, ki so težili predvsem k zahodnim elementom, je poudarjal, da naj bi novo nacionalno slikarstvo vsrkalo elemente vseh umetniških tradicij na svetu – ne le zahodne, temveč tudi indijske, japonske in celo kulture Bližnjega vzhoda (Croizier 1988, 111).



Slika 2: *Leteti v dežju* (Gao Jianfu), 1932. Umetnostna galerija, Kitajska univerza Hong Konga (vir: Croizier 1988, 99 ali Clarke 2008, 278, Clunas 2009, 206).

Gao je bil prepričan, da je popolno pozahodenje nemogoče (Gao 1955, 34), zato je kljub svoji želji po inovativnosti, kreativnosti in realizmu, ki bi prevedli k revoluciji kitajskega slikarstva, želel ohraniti specifično kitajsko identiteto. V tem pogledu je še posebej izpostavljala prednosti čopiča, črnila in koncept »duhovne resonance«, pri katerem je pred formo prednjačil duhovni vidik slikarstva. V svojih predavanjih na Nacionalni centralni univerzi v Nanjingu leta 1936 je »novo nacionalno slikarstvo« definiral kot zmagoslavno kombinacijo »posedovanja tako duha in duhovne resonance nacionalnega slikarstva kot tudi znanstvene tehnike zahodnega slikarstva« (Gao 1955, 39). Odlikoval se je tudi po vključevanju povsem sodobnih tematik, kot so letala, avtomobili, telefonski drogovi itd., v slikarska dela (slika 2), saj je trdil, da mora biti umetnost povezana s sodobnimi dogodki in trendi ter da bi kot taka lahko prispevala k preoblikovanju kolektivnega življenja naroda (Croizier 1988, 113). Hkrati pa se je z idejo, da lahko umetnost kot »duhovna hrana« prispeva k morali posameznika in celotne družbe, saj »lahko spremeni družbo in preoblikuje človeško srce« (Gao 1955, 2), močno približal Caijevi ideji o harmonizaciji in kultivaciji celotne družbe s pomočjo umetniškega medija.



Slika 3: *Konj v galopu* (Xu Beihong), 1941. Xu Beihong Memorial Museum (vir: Barnhart 1997, 324).

Namen umetnosti je torej v družbeni in javni vlogi in ne v gmotnem dobičku oziroma zasebnih izlivanjih čustev in samoizražanju literarnih slikarjev. V tem smislu so pomembno vlogo igrale javne razstave in publikacije, pri čemer je Gao odigral pionirsko in vodilno vlogo. Poleg izdajanja prve slikovne revije ter odprtja knjigarne in založbe je skupaj z bratom in Chenom leta 1923 v Kantonu ustanovil Akademijo umetnosti *Chun shui*, v kateri je širil in propagiral ideje »novega kitajskega slikarstva«. Med drugim je več let poučeval na Nacionalni univerzi Sun Yat-sen v Kantonu ter eno leto (1935/1936) na Nacionalni centralni univerzi v Nanjingu. Njihov cilj je bil ustvariti novo formo kitajskega slikarstva, ki bi bila tako moderna kot nacionalna.

Gaotova težnja po nacionalizmu – ideja, ki jo je v slikarstvo prvi uvedel prav on – je v gibanju za »novo nacionalno slikarstvo« odražala težnjo po novi nacionalni identiteti in novem duhu. Čeprav je bil njegov poskus le delno uspešen, je odmeval in se nadaljeval v delu slikarjev, ki so ustvarjali v zahodnem duhu. Tako lahko v slikarskem opusu Liu Haisuja, Lin Fengmiana in Xu Beihonga zaznamo nov nacionalni duh, ki se odraža v kombinaciji rodnega duhovnega vidika, sodobnih tematik ter sposojenih zahodnih tehnik. Med drugim so s simbolnimi podobami, posebej z živalmi – levi, tigri, orli in konji –, odražali moč, odpornost in vztrajnost kitajskega nacionalnega značaja. Zlasti so bili odmevni Xu Beihongovi konji, ki odražajo herojski in neustrašni duh kitajskih bojnikov v boju proti japonski invaziji. Njegov patriotski duh se odraža tudi v napisu na sliki *Konj v galopu*, ki jo je ustvaril leta 1941 v Singapurju⁹ (slika 3 na prejšnji strani).

辛巳八月十日第二次长沙会战，忧心如焚，或者仍有前次之结果之。企予望之。悲鸿时客栢城

Desetega avgusta v letu Xinsi druga bitka v mestu Changsha, moje srce je napolnjeno z bojznijo, verjetno bo rezultat te bitke enak prejšnjemu. Poln sem upanja. Xu Beihong med obiskom v Singapurju.

Kljub uporabi kitajskega tradicionalnega materiala – črnila in vode – je Xujeva težnja k realističnemu slikarstvu ujeta v natančni upodobitvi konjeve fiziognomije. Ljubezen do realistične umetnosti je razvil že v rani mladosti, ko je kopiral realistične podobe živali, naslikane na cigaretnih škatlicah. Kot prvi kitajski študent, ki je s pomočjo vladne štipendije odšel na študij umetnosti v Pariz in Berlin (1919–1925), je v navdušenju nad evropsko akademsko slikarsko tradicijo nagnjenje do realizma še poglobil. Prepričan je bil, da je slikarstvo dinastij Ming in Qing nazadovalo predvsem zaradi zavračanja realizma, ravno tako kot je moderno zahodno slikarstvo nazadovalo, ko se je oddaljilo od klasične tradicije.

9 Tu je tudi organiziral razstave, da bi zbiral sredstva za svojo domovino (Lang 1997b, 321).

V skladu s tem je strogo kritiziral tako kitajske velikane tradicionalnega slikarstva, Dong Qichanga in štiri Wange, kot tudi največja umetnika 20. stoletja na zahodu, postimpresionista Paula Cézanna in Henrija Matisa (Lang 1997b, 317). Zvesta zahodni akademski tradiciji, so njegova prva dela po vrnitvi na Kitajsko opevala herojske zgodovinske dogodke iz kitajske preteklosti – *Tian Heng in njegovih 500 privržencev* (slika 4) ter *Neumen starec, ki je odstranil goro*. Slika *Tian Heng in njegovih 500 privržencev* temelji na klasični zgodbi iz knjige *Shiji [Zgodovinarjevi zapisi]*, ki govori o vojvodi države Qi, Tian Hengu, in njegovemu domoljubju. V vojni vihri ob koncu dinastije Qin je Tian Heng pobegnil na otok. Raje kot da bi se predal zavojevalcu in ustanovitelju nove dinastije Han, Liu Bangu, ki je od njega zahteval predajo, je na poti v prestolnico naredil samomor.

58



Slika 4: *Tian Heng in njegovih 500 privržencev* (Xu Beihong), 1930. Xu Beihong Memorial Museum (vir: Barnhart 1997, 320).

Ob tej novici je njegovih 500 privržencev prav tako naredilo samomor. Na monumentalni sliki¹⁰ v olju je Xu prikazal ponosnega Tian Henga v rdeči obleki v trenutku slovesa od svojih privržencev. Iz nje je razvidno njegovo natančno opazovanje, ujetje življenjskih trenutkov, smisel za kompozicijo ter uporaba perspektive in senčenja. Integrirana uporaba kitajske poteze skupaj s svetlobo in senco, realistična upodobitev oseb ter prevzem zahodne tehnike slikanja v olju nakazujejo na svojski stil upodabljanja figuralnega slikarstva. Če v tovrstnih heroičnih delih velikih dimenzij, s katerimi je služil nacionalnim

¹⁰ Dimenzije slike so 197 x 349 cm.

potrebam, prevladuje zahodni način slikanja, pa se je v motiviki živali – konj, osel, vol, oven – vrnil h kitajskemu mediju črnila in vode, kjer je poskusil doseči sintezo med zahodnim realizmom in vzhodnim nacionalnim duhom. Kot navaja Sullivan, je bila njegova »uspešna formula, ki realizem in kitajsko slikanje združuje s črnilom in vodo, ravno tisto, kar je od slikarjev zahtevala Ljudska republika Kitajska« (Sullivan 1989, 177 in 179). To je dodatno pripomoglo k njegovi uspešni karieri v vlogi direktorja Nacionalne akademije za umetnost v Pekingu, kjer je ostal vse do svoje smrti leta 1953.

V nasprotju s Xu Beihongom je njegov pet let mlajši sodobnik Lin Fengmian iz province Guangdong, ki je študijska leta prav tako preživel v Franciji, našel navdih v takrat sodobnih umetniških smereh, kot sta postimpresionizem in fauvizem. Še posebej so ga navduševali Matisse, Picasso in Modigliani, katerih dela je natančno preučeval. V težnji po reformi kitajskega slikarstva se je nagibal k sintezi obeh umetniških svetov. Menil je, da kitajska umetnost sicer poudarja izražanje notranjega duha in ideje, vendar se njena pomanjkljivost odraža v formi, medtem ko zahodna umetnost teži k reprezentaciji narave, vendar ji pri tem manjka osebni izraz (Li 1979, 93), zato je treba doseči harmonijo obeh tradicij. To je poskušal doseči z vključitvijo impresionističnih elementov v svoja dela s črnilom in barvo, kjer je opazen močan kontrast v barvni lestvici. Na sliki *Tihožitje* je na kitajskem papirju upodobil zahodni motiv ter tako kitajsko črnilo in debele poteze združil z močnimi barvnimi odtenki zahodnega sveta (slika 5).



Slika 5: *Tihožitje* (Lin Fengmian). Shanghai Art Institute (vir: Barnhart 1997, 328).

Ne samo, da je Lin pomanjkljivost kitajskega slikarstva pripisal materialu in tehniki, temveč je zahteval predvsem spremembo odnosa do umetnosti ter ustanovitev uradnih institucij, kot so sistem izobraževanja, javna kritika in razstave, ki bi pripomogle k popularizaciji umetnosti. Naloga umetnika je z umetniškimi deli vplivati na preoblikovanje narave ljudi, ki bi na človeško življenje gledali z razumskega vidika (Lin 1927, 21–25). V tem pogledu je sledil Cai Yuanpeijevi ideji o zamenjavi religije z estetskim izobraževanjem ter poudarjal izobraževalno funkcijo umetnosti. Skladnost s Caijevimi idejami se kaže tudi v njunem tesnem sodelovanju. Po vrnitvi iz Evrope mu je Cai dodelil mesto predsednika Pekinške akademije umetnosti, z njegovo podporo pa je zatem ustanovil Nacionalno akademijo umetnosti v Hangzhouju ter postal njen prvi predsednik. Žal je z zamenjavo oblasti in kasnejšo komunistično Kitajsko v času kulturne revolucije padel v nemilost¹¹ ter bil kot »reakcionarni umetnik« zaprt za šest let. Po izpustu se je ustalil v Hong Kongu, kjer se je posvetil samo slikarstvu in ustvarjal vse do smrti leta 1991.

5 Zaključek

Razprave o vlogi slikarstva in stopnji prevzema zahodnih idej, ki so se kot neizogibna konfrontacija med zahodom in Kitajsko na kitajskem prizorišču odvijale v prvi polovici 20. stoletja, so se nadaljevale tudi v naslednjih letih in pravzaprav potekajo še danes. Po ustanovitvi Ljudske republike Kitajske leta 1949 so skoraj vse estetske in umetniške izbire pridobile politično konotacijo, izbira umetniškega stila pa je lahko vplivala na vsa področja umetnikovega življenja. Kot prikazuje Julia Andrews (1990, 571–572), so bili v 50. letih kljub sovjetskemu socialističnemu realizmu, ki ga je promovirala novoustanovljena komunistična vlada, najštevilnejši pristaši tradicionalnega kitajskega slikarstva, medtem ko so akademski profesorji na nacionalnih umetniških akademijah vztrajali pri sintezi kitajske in zahodne umetnosti. Ta se na današnjih akademijah umetnosti, kjer še vedno poteka vzporedni študij obeh umetnosti in kjer imajo študentje možnost izbire med zahodnim in kitajskim slikarstvom, še vedno nadaljuje in išče odgovore na vprašanja, zastavljena že na pragu moderne dobe.

11 Leta 1963 je v Pekingu imel samostojno razstavo, ki se je sprevrgla v njegovo osebno tragedijo. Mao Zedongova soproga Jiang Qing, ki je ravno v tistem času dobila večjo podporo v stranki, je njegova dela ocenila kot »niti kitajska niti zahodna, temveč izredno grda« (Lin 1987, 49).

Viri in literatura

- Andrews, Julia F. 1990. »Traditional Painting in New China: Guohua and the Anti-Rightist Campaign.« *Journal of Asian Studies*. 49 (3). 555–577. <http://www.jstor.org/stable/2057771>. Privzeto: 3. 8. 2011.
- Andrews, Julia F. 1997. »Traditional Chinese Painting in an Age of Revolution, 1911–1937.« V: Cao Yiqiang 曹意強 (ur.) *Ershi shiji zhongguo hua »chuantong de yanxu yu yanjin« guoji xueshu taolunhui lunwenji* 20世纪中国画“传统的延续与演进”国际学术研讨会论文集 (*Kitajsko slikarstvo 20. stoletja »Evolucija in nadaljevanje tradicije« Zbornik prispevkov z mednarodnega akademskega simpozija*) (Chinese Painting and the Twentieth Century: Creativity in the Aftermath of Tradition [ang. naslov]). Hangzhou: Zhejiang renmin meishu chuban she. 578–595.
- Barnhart, Richard M. in drugi. 1997. *Three Thousand Years of Chinese Painting*. New Haven and London: Yale University Press. Beijing: Foreign Languages Press.
- Cai Jiemin 蔡子民. 1917. »Yi meiyu dai zongjiao shuo 以美育代宗教说 (Z estetsko izobrazbo nadomestiti religijo).« *Xin qingnian* 新青年. 3 (6).1–5.
- Cai Yuanpei 蔡元培. 1987. »Duiyu jiaoyu fangzhen de yijian 对于教育方针的意见 (Moj pogled na politiko izobraževanja).« V: Gao Pingshu 高平叔 (ur.): *Cai Yuanpei meiyu lunji* 蔡元培美育论集 (*Zbirka Cai Yuanpeijevih esejev o estetski izobrazbi*). Changsha: Hunan jiaoyu chuban she. 1–8.
- Chen Duxiu 陈独秀. 1918. »Meishu geming – Da Lü Cheng 美术革命 – 答吕澂 (Revolucija v slikarstvu – Odgovor Lü Chengu).« *Xin qingnian* 新青年. 6 (1). 85–86.
- Clarke, David. 2008. »Revolutions in Vision: Chinese Art and the Experience of Modernity.« V: Kam, Louie (ur.): *The Cambridge Companion to Modern Chinese Culture*. Cambridge University Press. 272–296. <http://hdl.handle.net/10722/64924>. Privzeto: 24. 8. 2011.
- Clunas, Craig. 2009. *Art in China*. New York: Oxford University Press.
- Croizier, Ralph C. 1988. *Art and Revolution in Modern China. The Lingnan (Cantonese) School of Painting, 1906–1951*. Berkely, Los Angeles, London: University of California Press.
- Du Zuozhou 杜佐周. 1969. *Jin bainian lai zhi Zhongguo jiaoyu* 近百年来之中国教育 (*Izobraževanje na Kitajskem v zadnjih stotih letih*). Hong Kong: Longmen shudian.

- Gao Jianfu 高剑父. 1955. *Wo de xiandai guohua gan* 我的现代国画观 (*Moj pogled na sodobno nacionalno slikarstvo*). Hong Kong: Yuanquan chuban she.
- Gao Pingshu 高平叔 (ur.). 1987. *Cai Yuanpei meiyu lunji* 蔡元培美育论集 (*Zbirka Cai Yuanpeijevih esejev o estetski izobrazbi*). Changsha: Hunan jiaoyu chuban she.
- Kao Mayching. 1983. »The Beginning of the Western-style Painting Movement in Relationship to Reforms in Education in Early Twentieth-century China.« *New Asia Academic Bulletin*. IV. 373–400.
- Lang Shaojun 郎绍君. 1997a. »Leixing yu xuepai – 20 shiji zhongguo hua lue shuo 类型与学派 – 20 世纪中国画略说 (Vrste in šole – Kratek pregled kitajskega slikarstva 20. stoletja).« V: Cao Yiqiang 曹意强 (ur.): *Ershi shiji zhongguo hua »chuantong de yanxu yu yanjin« guoji xueshu taolunhui lunwenji* 20世纪中国画“传统的延续与演进”国际学术研讨会论文集 (*Kitajsko slikarstvo 20. stoletja »Evolucija in nadaljevanje tradicije« Zbornik prispevkov z mednarodnega akademskega simpozija*) (Chinese Painting and the Twentieth Century: Creativity in the Aftermath of Tradition [ang. naslov]). Hangzhou: Zhejiang renmin meishu chuban she. 12–39.
- Lang Shaojun. 1997b. »Traditional Chinese Painting in the Twentieth Century.« V: *Three Thousand Years of Chinese Painting*. New Haven and London: Yale University Press. Beijing: Foreign Languages Press.
- Li Chu-Tsing. 1979. »Trends in Modern Chinese Painting: (The C.A. Drenowatz Collection)«. *Artibus Asiae*. Supplementum, zv. 36.
- Lin Fengmian. 1927. »Women yao zhuyi 我们要注意 (Biti moramo pozorni)«. V: He Huaishuo 何怀硕 (ur.), 1991: *Jindai Zhongguo meishu lunji* 近代中国美术论集 (*Zbirka razprav o moderni kitajski umetnosti*). Zv. 5. Taipei: Yishujia chuban she. 21–25.
- Lin Xiaoping. 1987. Contemporary Chinese Painting: The Leading Masters and the Younger Generation. *Leonardo*. 20/1. 47–55. <http://www.jstor.org/stable/1578211>. Privzeto: 4. 8. 2011.
- Shao Qi 邵琦 in drugi (ur.). 2008. *Ershi shiji zhongguo hua taolun ji* 二十世纪中国画讨论集 (*Zbirka razprav o kitajskem slikarstvu 20. stoletja*). Shanghai: Shanghai shuhua chuban she.
- Shen Kuiyi. 1997. »On the Reform of Chinese Painting in Early Republican China.« V: Cao Yiqiang 曹意强 (ur.): *Ershi shiji zhongguo hua »chuantong de yanxu yu yanjin« guoji xueshu taolunhui lunwenji* 20世纪中国画“传统的延续与演进”国际学术研讨会论文集 (*Kitajsko slikarstvo 20. stoletja »Evolucija in nadaljevanje tradicije« Zbornik prispevkov z mednarodnega akademskega simpozija*) (Chinese Painting and the Twentieth Century: Creativity in the Aftermath of Tradition [ang. naslov]) Hangzhou: Zhejiang renmin meishu chuban she. 602–621.

- Sullivan, Michael. 1996. *Art and Artists of Twentieth-Century China*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California press.
- Sullivan, Michael. 1989. *The Meeting of Eastern and Western Art*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Wen C. Fong. 2003. »Why Chinese Painting is History.« *The Art Bulletin*. 85/2. 258–280.