

Kitajska avantgardna umetnost v poznem 20. stoletju

Abstract

Chinese Avant-garde Art in the Late Twentieth Century

The main topic of the present paper is the '85 Art Movement, which was the first significant nationwide Avant-garde art movement in China. This movement, which arose in the mid-80s, defined the aesthetic foundations and identity of contemporary Chinese art, and represented Chinese globalized society on the threshold of the 21st century. Whilst focusing on China's specific cultural and political contexts, the present paper analyses the concepts of humanism (*renwen* 人文) and idea (*guannian* 觀念). The spirit of humanism, with a rationalist connotation, and the desire for a revolution of ideas were the two main factors underpinning the Chinese Avant-garde movement and its artistic expressions. The paper also shows that the '85 Art Movement did not stem solely from the socio-political challenges of the 1980s, but should be regarded in the wider context of the "modernization project of Chinese art", in the early 20th century.

Keywords: Chinese Avant-garde art, Chinese contemporary art, '85 Art Movement, humanism, idea

Natasa Vampelj Suhadolnik is Assistant Professor in the Department of Asian and African Studies, at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. Her research fields include Chinese traditional and modern art, traditional Chinese cosmology in art, Buddhist art, aesthetic theory and material culture. (natasa.vampeljsuhadolnik@ff.uni-lj.si)

Povzetek

Osrednja problematika prispevka je Umetniško gibanje '85, ki je pridobilo sloves prvega večjega avantgardnega gibanja umetnosti na Kitajskem. Gibanje, ki je nastalo sredi osemdesetih let 20. stoletja, je definiralo estetske temelje in identiteto kitajske sodobne umetnosti, značilno za kitajsko globalizacijsko družbo na prelomu 21. stoletja. V prispevku je z upoštevanjem specifičnosti kitajskega kulturnega in političnega konteksta podrobneje analiziran koncept humanizma (*renwen* 人文) in ideje (*guannian* 觀念). Tako duh humanizma z racionalistično konotacijo kot želja po revoluciji v ideji sta postali vodilni težnji, ki sta oblikovali specifično kitajskega avantgardnega gibanja in njegovega umetniškega izražanja. V nadaljevanju prispevka avtorica prikaže tudi, da Umetniškega gibanja '85 ne moremo obravnavati kot svojsko gibanje, lastno specifičnim družbeno-političnim izzivom 80. let, temveč ga je treba umestiti v širši okvir t. i. »modernizacijskega projekta kitajske umetnosti«, ki se je začel izvajati na pragu 20. stoletja.

Ključne besede: kitajska avantgardna umetnost, kitajska sodobna umetnost, Umetniško gibanje '85, humanizem, ideja

Natasa Vampelj Suhadolnik je docentka na Oddelku za azijske in afriške študije na Filozofski fakulteti v Ljubljani. V svojem raziskovalnem delu se ukvarja s kitajsko tradicionalno in sodobno umetnostjo, z odrazom kozmoloških konceptov v težnjah starodavne umetnosti, s kitajsko budistično umetnostjo, teorijo estetike in materialno kulturo. (natasa.vampeljsuhadolnik@ff.uni-lj.si)

Uvod

V zadnjih letih je svetovna javnost priča internacionalizaciji kitajske umetnosti. Razstave kitajske sodobne umetnosti so mednarodno umetnostno prizorišče, ki je pričakovalo moderne interpretacije preigravanja kitajskega črnila in vode oziroma v socialistično realističnem tonu obarvane podobe Maotove represivne politike, pustile brez besed. Namesto tega so svetovni trg preplavili umetniški izdelki, ki prikazujejo najrazličnejše instalacije, video, multimedijske izvedbe, performanse, kiparske stvaritve in predvsem sodobne tematike v tehniki oljnega slikarstva. Vzporedno z obširno izpostavitvijo kitajske sodobne umetnosti mednarodnemu umetnostnemu trgu so tudi na Kitajskem kot gobe po dežju zrasle številne zasebne galerije in muzeji, javne galerije pa so začele spreminjati politiko razstavljanja ter vključevati razstave sodobnih umetnikov.

Najbolj očiten dejavnik za tovrstno transformacijo je gotovo vzpon kitajske velesile na svetovni oder, ki je sledil ekonomski liberalizaciji in Deng Xiaopingovi politiki odprtosti po letu 1978. Bolj kot logično sosledje dogodkov glede ekonomsko-politične moči, ki naj bi ji sledila kulturna prevlada, kot se je to zgodilo na primer po drugi svetovni vojni, ko je New York nadomestil Pariz in prevzel vlogo prestolnice moderne umetnosti, pa vidi David Clarke razlog za začetke nastajanja kitajske sodobne umetnosti na svetovnem prizorišču predvsem v prekinitev tega procesa po letu 1989 (Clarke, 2011: 1–2). Nasilno zatrtje študentskih demonstracij na Trgu nebeškega miru leta 1989 je znova vodilo v obdobje kulturne represije, ki je sredi 80. let porajajoči se novi umetnosti zaprla vrata domačih galerij in muzejev ter s tem kakršnekoli možnosti javnega razstavljanja umetniških del. V naslednjih letih je bila tovrstna nova umetnost obsojena na hišni pripor. Edina alternativa je bila mednarodna arena, ki je v odgovoru na domačo represijo umetnikom ponujala novo prizorišče za iskanje lastne kulturne identitete.

Medtem ko je bila domača represivna politika prav gotovo pomembna odskočna deska kitajskih umetnikov na mednarodno prizorišče, pa je v zadnjih letih »navidezna« depolitizacija v odnosu do umetniškega ustvarjanja, ki je vodilo v skoraj histerično odpiranje muzejev in galerij, izvajanje številnih bienalnih in trienalnih razstav in dopuščanje precejšnje mere umetniške svobodne interpretacije, postala pomemben del politike kitajskega vodstva. Po uspešnem izvajanju zadnje faze modernizacije kitajskega gospodarstva, ki ga je začel Deng Xiaoping, da bi se kitajsko gospodarstvo uspešno vključilo v globalizirane mednarodne gospodarske težnje in bi Kitajska v prvi polovici 21. stoletja postala pomembna gospodarska sila, je kitajska vlada začela drugo fazo prodiranja na svetovno prizorišče. Tokrat glavni motiv ni ekonomske narave, temveč kulturni vpliv na mednarodnem prizorišču. Najvidnejši pojav so številni zelo obsežni in centralizirani Konfucijevi inštituti po svetu, ki financirajo in promovirajo študij kitajskega jezika in kulture. Drugi vidik je sodobna umetnost, s katero želijo svetu predstaviti korenite spremembe in novo podobo sodobne kitajske družbe, pri čemer je vodstvo prvič v večtisočletni zgodovini popustilo liberalnim težnjam globaliziranega svetovnega trga in umetnikom dovolilo velik obseg svobodnih kreacij.

Tako je osrednja problematika pričujočega prispevka Umetniško gibanje '85, ki je vidno zaznamovalo številne umetnike, ki danes na svetovnem trgu umetnin dosegajo milijonske vsote. Gibanje je vzniknilo deset let po koncu kulturne revolucije kot posledica odpiranja navzven in ponovne vzpostavitve intelektualnih izmenjav med zahodnimi državami in Kitajsko po letu 1983.

Umetniško gibanje '85

»Umetniško gibanje '85« (*bawu meishu yundong* 八五美術運動), splošno imenovano tudi »Gibanje '85« (*bawu yundong* 八五運動) ali »Novi val '85« (*bawu xincao* 八五新潮) je bilo prvo avantgardno umetniško gibanje, ki se je sredi 80. let razširilo po vsej državi. Pri tem je treba poudariti, da ni šlo za centralizirano in vodeno gibanje, ki bi se širilo iz enega središča, temveč

se je v različnih delih Kitajske nenadoma pojavilo okoli sto različnih umetniških skupin, ki so vsaka zase iskale različne smeri in predvsem vse, kar je bilo povezano z dolgo prepovedanim svetom zahodne tradicije.¹ Da gre pravzaprav za gibanje na nacionalni ravni, je bilo prvič izraženo na nacionalni konferenci oljnega slikarstva v Pekingju leta 1986, ko je Gao Minglu 高名潞, takratni urednik priznane revije s področja sodobne umetnosti *Meishu* (美術), akademski umetniški javnosti prvič javno predstavil koncepte in delovanja posameznih skupin (Gao, 2011: 114). V svojem predavanju, na katerem je prvič uporabil izraz »Umetniško gibanje '85«, je prikazal tudi 300 diapozitivov različnih umetnikov. Predavanje je bilo ključnega pomena tudi zaradi uradne atmosfere dogodka, namreč konferenca oljnega slikarstva je bila prvo uradno srečanje umetniškega kroga po t. i. kampanji antiduhovnega onesnaženja leta 1983, s katero so hoteli brzdati širitev liberalnih idej med kitajskim ljudstvom. Predstavitev nove liberalne umetnosti, ki se je odvijala zunaj uradnega sveta, je hkrati nakazala začetek bolj sproščene politike in dopuščanja bolj radikalnih smeri umetnosti.

Posledica vidnega odpiranja navzven in ponovne vzpostavitve intelektualnih izmenjav med zahodnimi državami in Kitajsko po letu 1983 pa se ni odražala le v likovni umetnosti, temveč je posegala tudi v druge zvrsti umetnosti, kot so glasba, film, literatura in ples, ter je zajela celotno akademsko sfero. Študenti, profesorji in drugi intelektualci so z veliko vnemo prebirali zahodna dela s področja zgodovine, filozofije, estetike, umetnosti in psihologije, ki so se začela pojavljati v kitajskih prevodih, ter vneto razpravljali o vprašanih lastne kulturne identitete. Dela Nietzscheja, Schopenhauerja, Sartra, Freuda in Heideggerja so bila še posebno priljubljena. Podobno kot na začetku 20. stoletja so pod kritični drobnogled znova zapadle kitajska tradicija, filozofija in zgodovina, ki je bila ponovno prevrednotena in prilagojena zahtevam sodobnih teženj. V takšni atmosferi so umetniki vneto listali po revijah, ki so prinašale novosti z zahoda, in iskali najrazličnejše informacije o zahodni sodobni umetnosti, novih stilih in teorijah.² Še bolj pa je na umetnike Umetniškega gibanja '85 vplivala razstava ameriškega umetnika Roberta Rauschenberga, ki so jo odprli novembra 1985 v Nacionalnem muzeju umetnosti v Pekingju. Za umetnike je bila to prva priložnost za ogled izvornih del zahodnega sodobnega umetnika in hkrati možnost za neposreden stik z zahodnim umetnikom.³

Tovrstna atmosfera je ponujala odlične možnosti za vzpon novega avantgardnega gibanja, ko so se po vsej Kitajski začele samooblikovati posamezne umetniške skupine in prirejati številne razstave, performanse, konference in pripravljati lastne manifeste o pogledu na umetnost. V letih 1985 in 1986 je bilo tako skupaj organiziranih 149 razstav posameznih skupin (Gao, 2011: 102). Geografsko so bile te skupine sicer bolj skoncentrirane v mestih ob vzhodni obali (Peking,

¹ Predpriprave na izbruh množičnega gibanja bi lahko videli v posameznih skupinah, ki so delovale konec 70. let. Med temi velja omeniti predvsem skupino *Brez imena* (*Wuming* 無名), ta je združevala okrog 20 umetnikov, ki so težili k »umetnosti zaradi umetnosti« in ustvarjali v nepolitičnem postimpresionističnem stilu. Skupina je bila ustanovljena leta 1959 na Xihua inštitutu likovne umetnosti, ki je bil ena redkih zasebnih izobraževalnih ustanov v Maotovem obdobju. Bila je prva samoorganizirana umetniška skupina (*huahui* 畫會) v času kulturne revolucije ter je leta 1974 pripravila prvo domačo zasebno razstavo (Vine, 2011: 12–13), ki ji je leta 1979 sledila javna razstava (glej tudi Gao, 2011: 84–92). Druga pomembna skupina konec 70. let je bila skupina *Zvezde* (*Xingxing* 星星). Dejansko je bila prva vplivna avantgardna skupina, ki je z uporabo prepovedanih stilov, kot so postimpresionizem, nadrealizem, abstraktni ekspresionizem itd., neposredno izzivala obstoječo situacijo. Tudi njihova prva razstava leta 1979 je bila izrazito provokativno dejanje, saj so svoja dela (okrog 140 del) brez kakršnegakoli uradnega dovoljenja obesili kar na ograjo pred Kitajskim nacionalnim muzejem umetnosti v Pekingju. Še bolj kontroverzne narave pa je bila razstava leta 1980, ki je s kipi njihovega vodja Wang Kepinga odkrito napadala Maotovo ideologijo.

² Večino informacij so dobili v člankih, ki so bili prevedeni iz tujih jezikov. Med knjigami je bilo najvplivnejše delo avtorja Herberta Reada z naslovom *Concise History of Modern Painting*, ki je bilo leta 1983 prevedeno v kitajščino.

³ Rauschenberg je v času svoje razstave imel predavanje v Centralni akademiji grafične umetnosti v Pekingju ter sodeloval v diskusiji s pekinškimi umetniki (glej Gao, 2011: 101).

Nanjing, Šanghaj, Hangzhou) in v osrednjem delu kitajskega ozemlja, kljub temu pa so bile posamezne skupine aktivne tudi v bolj oddaljenih provincah, kot so Yunan, Sichuan, Notranja Mongolija, Heilongjiang in celo na Tibetu. Še posebej v večjih mestih so v avantgardnem gibanju pomembno vlogo odigrale tudi nacionalne akademije, med katerimi velja poudariti predvsem Akademijo likovne umetnosti Zhejiang v mestu Hangzhou.⁴ Številni umetniki, kot so Wang Guangyi, Zhang Peili, Geng Jianyi, Huang Yongping, Gu Wenda in Wu Shanzhuan, ki so odigrali vodilno vlogo v Umetniškem gibanju '85, so bili diplomanti prav te akademije (Gao, 2011:105). Akademija, ki je sicer še vedno vztrajala pri realizmu, je študentom zunaj šolskih zidov dopuščala iskanje novih, bolj radikalnih usmeritev. Poleg tega je z odkupom mednarodnih umetniških publikacij, ki so bile leta 1982 razstavljene v Nacionalnem muzeju zgodovine v Pekingu, študentom omogočila dostop do najrazličnejših usmeritev, konceptov in idej, ki so se širile v tujini.

Duh humanizma

Avantgardno gibanje sredi 80. let bi težko opredelili kot enotno gibanje, saj so bile njihove metode in ideje kljub temu, da so se vsi bolj ali manj zavzemali za konceptualni pristop, izpostavljene različnim dejavnikom in vplivom. Med najvplivnejše trende spada prepričanje, da je treba obuditi »duha humanizma«, vendar ne v smislu obujanja tradicionalnih in historičnih vrednot humanizma. Ideja humanizma jim je pomenila povezovalno točko modernosti in njenih različnih vidikov, pri čemer so sebe identificirali kot univerzaliste. Kot pravi Gao (2011: 170), je »'humanizem' v tem kontekstu pomenil idealistično upanje stvaritve duhovnega reda, v katerem bo zgrajena nova prihodnost; hkrati je nakazoval tudi na dvoumen moderni kitajski nacionalizem v vseh svojih zagrizenih iskanjih specifičnosti kitajskega modernizma«. Umetniške skupine, ki so delile skupni interes v določanju notranje substance človeške narave, ki bi presegla individualne izkušnje, lahko najdemo tako na vzhodni obali kot tudi v drugih predelih Kitajske. Še posebno vplivne so bile *Skupina severne umetnosti* (*Beifang qunti* 北方群體) iz Haarbina v provinci Heilongjiang, *Društvo ribnika* (*Chi she* 池社) iz mesta Hangzhou v provinci Zhejiang, *Rdeče potovanje* (*Hongse lu* 紅色旅) iz Nanjinga ter *Jugozahodna umetniška skupina* (*Xinan yishu qunti* 西南藝術群體), ki je združevala umetnike tako iz jugozahodnega predela Kitajske (Yunan, Sichuan, Guizhou) kot tudi iz drugih predelov (npr. Shandong, Jiangsu, Shanghai itd.). Medtem ko so se skupine iz vzhodnega predela nagibale k racionalističnemu slikarstvu (*lixing huihua* 理性繪畫), je *Jugozahodna umetniška skupina* težila k upodabljanju trenutnosti in umetnosti, ki izhaja iz posameznika. Umetnost kot taka v njihovi interpretaciji ni bila opredeljena s splošnimi standardi in kriteriji, ni izhajala iz človeškega bitja kot splošnega pojava, temveč je bila zakoreninjena v individualnih občutkih posameznika. Nasprotno so tako imenovani »racionalistični slikarji« težili k očiščenemu utopičnemu svetu prihodnosti. *Skupina severne umetnosti* je šla v svojem manifestu celo tako daleč, da je razglašala novo porajajočo se »civilizacijo severa«, ki bo prekašala tako zahodno kot kitajsko tradicionalno civilizacijo. Eden vidnih predstavnikov te skupine je zapisal:

Menimo, da so vzhodne in zahode kulture propadle in bodo nadomeščene z novorojeno

⁴ Njena odprta politika je bila še dediščina reformnih idej Cai Yuanpei (1868–1940) in Lin Fengmiana (1900–1991) z začetka 20. stoletja, ki je akademijo s Caijevo podporo ustanovil leta 1928. Lin Fengmian je imel pomembno vlogo v debatah o naravi slikarstva v prvi polovici 20. stoletja. Študijska leta je preživel v Franciji, kjer je našel navdih v takrat sodobnih umetniških smereh, še zlasti v postimpresionizmu in fauvizmu. V svojih idejah se je zavzemal za sintezo zahodnega in kitajskega slikarstva, njegove ideje pa so pustile vrata odprta tako zahodni moderni umetnosti kot tudi kitajski tradicionalni umetnosti in filozofiji (glej Vampelj Suhadolnik, 2012: 100).

kulturo – civilizacijo severa ... Kultura človeštva je že od vsega začetka posedovala globoko zakoreninjeno težnjo postopnega pomikanja proti hladnim conam. Tovrstna težnja pomikanja proti severu odraža, da tok notranje sile človeštva teče v smeri, polni konfliktov. To pa manifestira notranjega duha človeških bitij. (Shu, 1985: 1)

Tako v svojih delih iščejo očiščeno, slovesno in tiho atmosfero mrzlega območja v upanju, da bodo kot nekakšni kulturni borci ustvarili racionalni red v zdravi družbi kitajske prihodnosti. Wang Guangyi, ravno tako eden vodilnih predstavnikov *Skupine severne umetnosti*, je leta 1985 ustvaril serijo slik z naslovom *Zamrznjen severni pol*, v kateri mrzlo podnebje in hladne temperature postanejo prizorišče bolj ali manj identičnih figur neprepoznanih obrazov, ki zrejo v prihodnost, medtem ko je vse drugo zamrznjeno (slika 1).

Umetniki racionalističnega slikarstva so v svojih delih večkrat uporabili model »misleca« (Gao, 2011: 175), torej človeka, ki misli, pri tem pa so v to vlogo postavili kar samega sebe brez individualnih obraznih karakteristik. Tovrstni model se večkrat pojavi v povezavi z jabolkom, knjigo ali kozarcem vode, ki so postali pomembne metafore znanja, miselnosti in razsvetljenja. Precej pozornosti tako zaradi tematike kot zaradi golote je privabilo skupno delo dveh mladih pekinških slikarjev Zhang Quna in Meng Ludinga, ki je bilo razstavljeno leta 1985 na mednarodni razstavi mladih umetnikov z naslovom *Novo obdobje: Razodetje Adama in Eve*, ki je simbolno predstavljala prihod novega »razsvetljeskega gibanja« (Wu, 2010: 35) (slika 2).

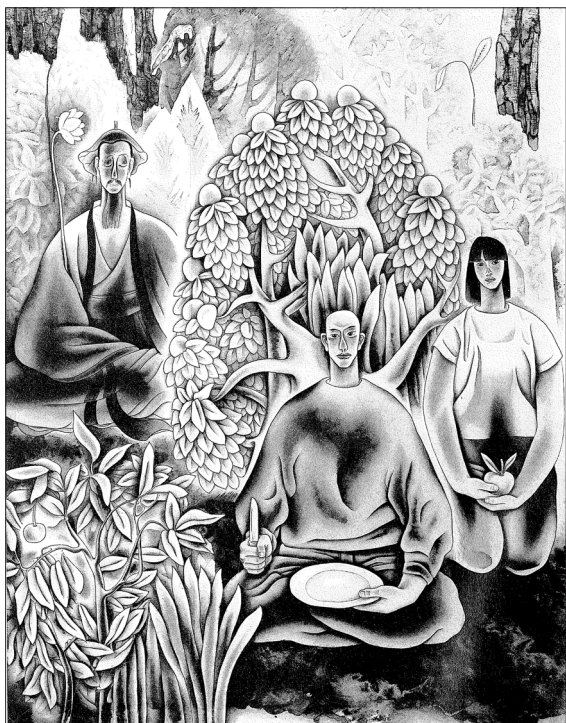
Tematika, ki je vpeta v biblijsko zgodbo Adama in Eve, prikazuje mlado dekle, zavrto v prihodnost, ki s pladnjem jabolk v rokah prihaja iz ujetosti večkratnih palačnih vrat, pred njo pa jo nestrpno pričakuje mladenič s praznim krožnikom na mizi (glej Sullivan, 1996: 256; Gao, 2011: 175). Jabolko, ki v krščanski ikonografiji zaznamuje izvorni greh, tu postane sadje znanja in prihodnosti, metafora kitajske mladine, ki s prebujanjem zagriže v »prepovedani« sadež, s katerim se začne novo obdobje odpiranja in reform. Mladina ni več le pasivni opazovalec družbe, temveč z aktivizmom prispeva k reevalvaciji preteklosti in hkrati realnosti. Z metaforičnimi podobami posreduje direktne komentarje na kitajsko modernost, njihov



Slika 1: Wang Guangyi: *Zamrznjen severni pol*: št. 30, 1985 (povzeto po: Gao, 2011: 180, slika 5.9)



Slika 2: Zhang Qun in Meng Luding: *Novo obdobje: Razodetje Adama in Eve*, 1985 (povzeto po: Sullivan, 1996: 257, slika 24.4)



Slika 3: Zuo Zhengyao: *Zhuangzi, Laozi in qizi*, 1985 (povzeto po: Gao, 2011: 179, slika 5.8)

Eve – v tem primeru postane sinonim za mlado generacijo, ki se zavzema za aktivno delovanje v oblikovanju sodobne družbe in oblikovanju koncepta kitajske moderne. Zanikanje Konfucijeve dediščine in tradicionalnih hierarhičnih odnosov v družini in državi, kjer je podanik poslušen vladarju, žena možu, otroci staršem in mlajši bratje starejšim bratom, pa bi lahko razumeli tudi v izboru ženske – in ne moškega – za simbol mlade generacije. Ženska je tako postavljena v zgovoren diskurz z moškim in domeno modrosti. Namreč *qizi* 妻子 in s tem pismenka *zi* 子, ki večkrat sestavlja drugi del izraza pomembnih starodavnih filozofskih mislecev in modrecev (kot npr. *Zhuangzi* 莊子, *Laozi* 老子, *Kongzi* 孔子, *Mozi* 墨子 itd.), nakazuje, da je tudi ona – ženska – lahko filozofinja in s tem enakopravna partnerka moškemu-filozofu.

Idejna umetnost

Poleg težnje po odkrivanju humanističnega duha, ki je okupirala mlade umetnike, Gao Minglu, glavni akter v organizaciji prve avantgardne razstave, ki je združila vse umetnike, poudarja še težnjo po revoluciji v idejah ali t. i. idejno umetnost (*guannian yishu* 觀念藝術), katere glavni navdih je med drugim bila tudi večplastnost kitajskega jezika in pismenk (Gao, 2011: 199–251). Tovrstna umetnost je postala najbolj radikalno izražanje, ki jo je zagovarjalo Umetniško gibanje '85. Raje kot da bi se ukvarjala z individualnimi vidiki same umetnosti, je posegala po širših kulturnih in družbenih temah in tako poskušala modificirati odnos umetnosti do družbeno-ekonomskega okolja, v katerem je soobstajala. V iskanju »prave« resnice o funkciji umetnosti in odnosu med družbenim življenjem in ustvarjanjem umetnosti so se večkrat opirali tudi na tradicionalno filozofijo, še zlasti na *chan* budizem in koncept praznine (*xu* 虛) oz.

aktivizem pa izziva kakršnekoli doktrine ter prevladujoča pravila. V tem smislu je še posebej zgovorna slika z naslovom *Zhuangzi, Laozi in qizi* (*Zhuangzi, Laozi in žena*), delo umetnika Zuo Zhengyao iz province Hubei (slika 3).

Zgodba se znova odvija v nekakšni »vzhodni« verziji raja z jabolno, polno sočnih sadežev v sredini, okrog katere slovesno in brezizrazno sedijo Zhuangzi, Laozi in žena. Glede na avtorjev komentar tri različne geste teh treh oseb predstavljajo tri različne filozofije (Zuo v Gao, 2011: 178). Zhuangzi, znani predstavnik daoizma in t. i. koncepta nedelovanja (*wuwei* 無為) v smislu neposeganja v naravne zakonitosti pravi: »Ko bo jabolko dozorelo, bo padlo na tla samo od sebe,« in tako ne naredi ničesar in v meditativnem stanju mirno čaka na zrelo jabolko. Laozi, ravno tako predstavnik daoizma, je v svojem dejanju že malo bolj aktiven in se na to naravno dejanje hitro pripravi ter vzame prazen krožnik in nož rekoč, naj imam pripravljen vsaj krožnik in nož. Žena v nasprotju z njima ne reče ničesar, ampak meni nič, tebi nič odtrga jabolko in ga poje. Žena – nekakšna vzhodna verzija

ničnosti (*wu* 無), ki so ga povezovali z daoistično nedejavnostjo pri ustvarjanju umetnosti. To je naprej vodilo v zanikanje umetnosti oz. v tako imenovane projekte protiumetnosti, s katerimi so provokativno napadali tako hipokrizijo umetnosti kot samo institucijo umetnosti.

Vodilni umetnik tovrstnega izražanja in hkrati najbolj radikalen v svojih eksperimentih, ki je med drugim znan tudi po tem, da je po razstavi vodil sežig vseh del članov svoje umetniške skupine, je Huang Yongping. Diplomant slavne Akademije za likovno umetnost Zhejiang v mestu Hangzhou je leta 1986 ustanovil skupino Xiamen Dada/廈門達達, ki je težila k sintezi budistične *chan* tradicije, daoizma in dadaizma in njihovih medsebojnih transformacijah. V svoji »kampanji« rušenja koncepta umetnosti, njene materialne oblike in funkcije je napadal subjektivizem in kulturni determinizem ter ustvaril nekakšno »neekspresivno« umetnost, s katero se je zoperstavil prevladujočemu primatu samoizražanja (Lin, 1997: 120). Serije slik z naslovom *Neizrazne slike: Serija ruletnih koles* je ustvaril s pomočjo vrteče se naprave s striktno predpisanimi pravili, ki jih je sam določil. Ta so naprej določala zaporedje in izbor barv ter način slikanja, avtor pa je s tem izgubil vlogo umetnika ter se spremenil v mehanski stroj upodabljanja. Tovrstno ponavljajoče se in poljubno ustvarjanje umetnosti, ki je umetnosti pridalo povsem brezosebno noto, je še naprej izpopolnil v delu z naslovom *Ruleta s šestimi ploščami* (slika 4). Delo je bilo namenjeno za prvo razstavo avantgardne umetnosti leta 1989, ustvarjanje umetnosti pa prepuščeno naključnim obiskovalcem. V nekakšnem kovčku je ustvaril šest lesenih okroglih plošč, katerim je pridal navodila za uporabo vrtečih se plošč za stvaritev umetniških del.⁵

Da je umetnost le kup zmečkanega papirja – smetišče, zgovorno predstavi njegov naslednji podvig iz leta 1987, ko je v pralnem stroju dve minuti »pral« dve knjigi o umetnosti. Rezultat tovrstnega miksanja in tuširanja je ravno tako predstavil na prvi vseobsežni razstavi kitajske avantgarde. Da gre za idejo, umeščeno v širši kontekst ustvarjanja intelektualnih povezav med zahodom in vzhodom, pojasni umetnikov izbor knjig. Gre za dve najbolj reprezentativni knjigi o umetnosti, ki sta imeli na Kitajskem velik vpliv: Wang Bominova *Zgodovina kitajskega slikarstva*, eno najbolj ključnih del o kitajski umetnostni zgodovini, ter Readova *Jedrnata zgodovina modernega slikarstva* (*A Concise History of Modern Painting*), ki je bila prevedena v kitajščino in je bila v 80. letih na Kitajskem najvplivnejše delo o evropski moderni umetnosti. Več kot sto let trajajoče razprave o povezavi zahodne in vzhodne tradicije ter o stopnji prevzema zahodnih idej, ki bi pripomogle k modernizaciji kitajske družbe, a še vedno ohranile idejno podlago kitajske tradicije, so dobile svoj primeren zaključek v pralnem stroju. Po umetnikovem mnenju »postavitev obeh tekstov v pralni stroj za dve minuti zelo dobro simbolizira to situacijo in reši problem veliko bolj učinkovito in primerno kot vse razprave v zadnjih sto letih« (Huang, 2007).



Slika 4: Huang Yongpin: *Ruleta s šestimi ploščami*, 1989 (povzeto po: Gao, 2011: 205, slika 6.2)

⁵ Navodila so bila naslednja: 1. Zavrteti ali ne zavrteti = ustvariti ali ne ustvariti (dve izbiri); 2. Kje začeti? (določiti lokacijo [na sliki]): 1–360 stopinj; 3. Kdaj začeti? 1–24 ur; 4. Kakšen material izbrati? 1–64 [izborov]; 5. Kako ustvariti? (naključne številke [na kolesu]); 6. Primerjati [sliko] s čim? Izbor iz knjige Edward Lucie-Smith, *Art Today: From Abstract Expressionism to Surrealism* (Oxford: Phaidon). Vseh slik: 392 (glej Gao, 2011: 204).

Kot ugotavlja Lin (1997: 120), je ironija v dejstvu, da sta dve kulturi, še preden sta povezani, že uničeni. Umetnikov namen tako ni torej v povezovanju, temveč v razdejanju obeh, ki se vidi v umetnikovi težnji po dekonstrukciji tradicije, pa naj bo to zahodna ali vzhodna.

Kot je bilo že omenjeno, je bil v t. i. idejni umetnosti vir navdiha tudi kitajski jezik z večti-soletno tradicijo piktografskih podob, kjer ni jasne ločnice med podobo in besedo. Z iskanjem simbolne, formalne in ekspresivne moči kitajskih ideogramov ter s poskusi interpretacije konceptualnih in slikovnih elementov, ki je večkrat vodilo v holističnih koncept upodabljanja sveta onkraj lingvističnih pomenov, so se ukvarjali številni umetniki, kot so bili Gu Wenda, Xu Bing in Wu Shanzhuan. Med njimi velja omeniti predvsem Xu Binga, po letu 1990 v ZDA živečega umetnika, čigar prepoznavni znak je postala njegova megalomanska instalacija *Knjiga z neba* (slika 5).⁶ Instalacija je prikazovala več s stropa visečih zvitkov, potiskanih s tisoči pismenk v stilu dinastije Song (960–1279), na tleh pa so ležale knjige z modrimi ovitki, zvezane v stilu vezave tradicionalnih knjig. Kar je naključne obiskovalce povsem zmedlo, ko so poskušali dešifrirati natiskano vsebino, pa je dejstvo, da je bilo vseh 4000 pismenk – od prve do zadnje – neberljivih. Xu je namreč iz obstoječih uradnih pismenk izluščil posamezne sestavne dele in jih združil v izmišljene podobe, ki so še vedno delovale dovolj avtentično, da so zbegale gledalce, ko so jih poskušali razbrati. Umetniški projekt je bil posledica triletnega trdega dela izrezovanja posamičnih na

novu izumljenih pismenk v starem slogu dinastije Song na lesene plošče, ki so dale odtise pismenk. Umetnik je tako postal novodobni *Cangjie*⁷ z željo po dekonstrukciji tradicionalne kulture in izbrisu kakršnikoli semantičnih pomenov. Nebo je poslalo sporočilo, a ga nihče ni znal prebrati. Kitajski jezik in pismenke so postali »ideje«, katerih namen ni bil posredovati jasn pomen ali koncept, temveč ustvariti vizualni prostor prespraševanja lingvističnih meja, v katerem pismenke pridobijo izključno piktografske elemente.



Slika 5: Xu Bing: *Knjiga z neba*, 1988, instalacija; Levo: list z izmišljenimi pismenkami iz *Knjige z neba* (povzeto po: Sullivan, 1997: 266, slika 24.16, 24.17)

Prva nacionalna avantgardna razstava

Vrhunec in obenem zaton tovrstno pestrih ter večkrat kontroverznih »modernih« umetniških aktivnosti je bila prva retrospektivna avantgardna razstava na nacionalni ravni z angleškim

⁶ Instalacija je bila najprej razstavljen kot samostojna razstava v Nacionalnem muzeju umetnosti v Pekingu leta 1988 ter nato kot del prve avantgardne razstave v istem hramu umetnosti leta 1989. Pozneje je bila večkrat prikazana tudi na drugih lokacijah v Aziji in na zahodu.

⁷ V kitajski tradiciji se izum pismenk pripisuje legendarni osebi *Cangjiej* 倉頡, ki naj bi bil uradni zgodovinar Rumenege cesarja. O izumih pismenk obstaja več različic, v eni izmed njih naj bi Cangjie med lovom opazil želvo, katere razpoke na oklepu so pritegnile njegovo pozornost. V želji po boljšem razumevanju je začel proučevati svet živali, zemljo in nebo ter izumil simbolni svet prvih kitajskih pismenk.

naslovom *China/Avant-Garde* in uradnim kitajskim *Razstava kitajske moderne umetnosti* (*Zhongguo xiandai yishuzhan* 中國現代藝術展) v Kitajskem nacionalnem muzeju umetnosti v Pekingu leta 1989 (glej tudi Gao, 2011; Wu, 2000a). Razstava je bila rezultat vsaj triletnih priprav in trdih pogajanj z vlado, različnimi uradnimi umetniškimi institucijami in sponzorji, pri čemer sta vodilno vlogo odigrala predvsem Gao Minglu⁸ ter Li Xianting⁹ 栗宪庭. Dogodek je bil še toliko bolj odmeven, ker jim je za razstavne prostore uspelo pridobiti Kitajski nacionalni muzej umetnosti, tako imenovani »sveti«¹⁰ prostor uradne sodobne umetnosti. Razstava v tej stavbi, zgrajeni leta 1958 kot eni od desetih velikih gradbenih projektov, je umetniku prinesla potrditev statusa s strani najvišje avtoritete umetnosti. Iz tega vidika je bila organizacija prve avantgardne razstave prav v tem muzeju izrednega simbolnega pomena, čeravno je vodstvo muzeja namerno izbralo datum otvoritve ravno v času kitajskega novega leta, ki ga je večina kitajskega prebivalstva praznovala v domačem okolju (Gao, 2011: 148).

Po uradnem pregledu in odobritvi razstavnih umetniških del – do zapleta je prišlo predvsem pri Wang Guangyiji sliki Maotovega portreta, ko je cenzura obtožila umetnika, da je slavnega vodja postavil za jeklene rešetke¹⁰ – je otvoritev potekala 5. februarja. V treh nadstropjih je združila 186 umetnikov (Lincot, 2004: 3), ki so skupaj predstavili 297 del v najrazličnejših medi-



Slika 6: *China/Avant-garde*, Peking, 1989 (povzeto po: Gao, 2011: 157, slika 4.14)

jih izražanja, kot so slikarstvo, kiparstvo, fotografije, instalacije in video. Dela so množično sledila umetniškim gibanjem zahodne moderne in postmoderne umetnosti – vse od dadaizma, surrealizma, simbolizma do nemškega ekspresionizma in drugih odmikov od uradnih akademskih smeri. Da ni poti nazaj oz. možnosti za polkrožno obračanje, pa je zgovorno pričal tudi zaščitni znak razstave »No U-turn«, katerega dizajn je temeljil na prometnem znaku za prepovedano polkrožno obračanje. Pet velikih črnih transparentov z logom in naslovom razstave je bilo položenih na tla pred glavnim vhodom v muzej (slika 6) (Gao, 2011: 156; Wu, 2010b: 113).

Poleg številnih neortodoksnih upo-

⁸ Gao Minglu je bil urednik priznane revije umetnosti *Meishu*. Vse od začetka je sledil gibanju ter potoval po Kitajski, da se je lahko srečal z umetniki. Pomembno vlogo je imel tudi pri pogajanjih z vlado in iskanju sponzorjev. Po zaprtju razstave je bil kaznovan s hišnim priporom in študijem Marxove literature, hkrati je dobil prepoved objavljanja del in potovanja zunaj Pekinga. Leta 1991 je odšel v ZDA, kjer je na Harvardu doktoriral iz umetnostne zgodovine. Trenutno je predstojnik oddelka za likovno umetnost na Akademiji za likovno umetnost Sichuanu ter profesor na oddelku za umetnostno zgodovino in arhitekturo na Univerzi Pittsburgh. Podroben opis dogodkov v zvezi s pripravo in odprtjem razstave je objavil v delu *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art* (2011: 141–166).

⁹ Li Xianting je eden najvplivnejših kritikov kitajske sodobne umetnosti, ki je poleg prve avantgardne razstave organiziral še več drugih, vključno s kitajskim paviljonom v Benetkah. Vse od poznih 70. let je bil kot urednik več umetniških revij ključna figura v oblikovanju avantgardnega gibanja. Trenutno je direktor enega vodilnih muzejev kitajske sodobne umetnosti *Muzeja umetnosti Songzhuang*, ustanovljenega leta 2006, ki se nahaja na južnem obrobju Pekinga, v t. i. umetniški koloniji.

¹⁰ Po ostrih prerekanjih so dosegli kompromis z dopisom ob sliki: »Mao je bil ena najvplivnejših političnih figur v kitajski moderni zgodovini; njegovo zgodovinsko vlogo je treba evalvirati s pomočjo racionalne analize in logičnega mišljenja, ki sta predstavljena v delu z mrežo v ospredju Maotovega portreta« (Gao, 2011: 154, 156).

dobitev, kot so Geng Jianyijeve groteskne podobe smejočih se obrazov, Gu Dexinovi človeški organi v pobarvanih plastikah (Sullivan, 1997: 274), Huang Yongpinov kup zmečkanega papirja iz pralnega stroja, Xu Bingove neprepoznavne pismenke, ki so visele s stropa itd., so bili presenetljivi in šokantni predvsem številni performansi. Kot opisuje Gao (2011: 158), je Wu Shanzhuan v prvem nadstropju prodajal rakce, da bi demonstriral svojo idejo, da je umetnost v moderni družbi le en velik »biznis«. Zhang Nian je v drugem nadstropju valil jajca, na prsih pa je imel napis: »V času valilne dobe ne bom z nikomer diskutiral o teoretičnih vprašanjih, da ne bi vznemirjal naslednje [mlajše] generacije.« Li Shan je sedel v kotu in si umival noge v posodi, okrašeni s portreti ameriškega predsednika Reagana, Wang Deren pa je uro po odprtju razstave v vseh treh nadstropjih odvrzel 7000 kondomov. Najbolj senzacionalna pa sta bila strela, ki ju je v svojo telefonsko instalacijo, naslovljeno *Dialog*, izstrelila mlada umetnica Xiao Lu iz Zhejianga. Umetnica je pozneje razložila, da je njenemu delu manjkala destruktivna energija, zato je prvi dan odprtja izstrelila dva strela v ogledalo med dvema telefonskima govorilnicama, saj naj bi le s tovrstnim destruktivnim dejanjem njeno delo postalo »zaključeno« (Sullivan, 1997: 275). Razstava, ki naj bi trajala 14 dni, je bila seveda tri ure po odprtju v trenutku zaprta, umetnica pa dva dni v priporu. Po javnem manifestu, da ni šlo za politično, temveč zgolj za čisto umetniško dejanje, ki je proslavilo zaključek in dovršenost umetniške instalacije, so oblasti po štirih dneh dovolile znova odpreti razstavo, vendar so strogo prepovedali izvajanje kakršnihkoli performansov. Dva dni po ponovnem odprtju razstave je bila razstava ponovno zaprta, tokrat zaradi grožnje z bombo. Razstava je bila tako od prvotno načrtovanih 15 dni vsega skupaj odprta le osem dni in dve uri (Gao, 2011: 164).



Slika 7: Zhang Nian: *Valjenje jajca*, 1989

Z razstavo avantgardne umetnosti so šli mladi umetniki daleč čez vse meje, ki bi jih lahko tolerirali še najbolj liberalni kulturni uradniki. Sponzorji in organizatorji, ki so bili obtoženi nespoštovanja določil uradne Kitajske zveze umetnikov in Nacionalnega muzeja umetnosti, so bili tako denarno kaznovani z globo 2000 RMB in s prepovedjo organiziranja kakršnih koli razstav v naslednjih letih (Gao, 2011: 164).

Strel, ki je bil izstreljen tri ure po odprtju razstave, je simbolno interpretiran kot prvi strel nasilnega zadržanja študentskih demonstracij, ki so zahtevale svobodo in demokracijo na Trgu nebeškega miru, do katerih je prišlo štiri mesece po razstavi. Sovpadanje študentskega gibanja za demokracijo in umetniškega avantgardnega gibanja nikakor ni naključje, oboje je plod liberalne politike in bolj sproščene atmosfere, ki je sledila koncu kulturne revolucije in izvajanju Dengove politike odprtosti in s tem želje mladine po svobodnejših oblikah obnašanja. Oboji so sporočali svoje ideje v najrazličnejših manifestih in izjavah ter predvsem v različnih podobah. Takoj po nasilnem zadržanju študentskega gibanja 4. junija 1989 je tudi avantgardna umetnost znova šla v ilegalo. Umetniki so ustvarjali in razstavljali dela v zasebnem okolju, ali pa so v želji po svobodni kreaciji odšli v tujino. Medtem ko je Huang Yongping našel zavetje v Franciji, je Xu Bing leta 1990 odšel v ZDA. Oba sta bila najvidnejša predstavnika avantgardnega gibanja, ki je sredi 80. let dinamično vzniknilo po celotnem kitajskem ozemlju in konec 80. let potihnilo v podtalje.

Projekt kitajske modernizacije

Umetniško gibanje 785 pa ni le nujni antiprodukt kulturne revolucije in Maotove revolucionarne proletarske umetnosti, temveč ga je treba umestiti – v širšem pomenu – v kontekst velikega projekta kitajske modernizacije, ki se je začel odvijati sredi 19. stoletja po opijskih vojnah, v ožjem pomenu pa v kontekst polemik reformiranja kitajske tradicionalne umetnosti oz. slikarstva, ki je sledila težnjam novega kulturnega gibanja, bolj znanega kot Gibanje četrtega maja (*Wu si yondong* 五四運動). Gao Minglu je avantgardno gibanje v poznem 20. stoletju opredelil kot »nedokončan projekt modernega kulturnega programa z začetka 20. stoletja, ki ga je začelo oz. simboliziralo Gibanje četrtega maja« (Gao, 2011: 33). Pri tem pa je treba omeniti, da tu ne gre le za logično evolucijsko kontinuiteto, temveč za proces, ki je bil dvakrat nasilno prekinjen – prvič v času Maotove politike in drugič po letu 1989 – in ga je kot takega treba obravnavati tudi kot dediščino Maotovega socialističnega realizma ter po letu 1989 ujetost v cinični realizem in politični pop, značilen za 90. leta.

Avantgardno gibanje v 80. letih je bilo globoko zakoreninjeno v reformnem gibanju z začetka 20. stoletja in v prepričanju, da je kulturna »zaostalost« več tisoč let trajajoče kitajske tradicije glavni vzrok za nerazvitost kitajske družbe in s tem nezmožnost prilagoditve modernim težnjam sodobne družbe. Tovrstne dileme je treba umestiti v širši kontekst kitajske težnje po modernizaciji, ki je bila posledica ponižujočega poraza v spopadu z Angleži v opijskih vojnah sredi 19. stoletja. Prva faza modernizacije je bila tako usmerjena predvsem v industrializacijo, še zlasti v vojaško modernizacijo, ki bi lahko konkurirala zahodni vojaški tehnologiji. Po ponovnem vojaškem porazu, tokrat z Japonsko leta 1895, ko je postalo jasno, da je poskus vojaške modernizacije spodletel, je bila naslednja faza modernizacije usmerjena v politične reforme. Pobudnik reformatorskega gibanja, znanega pod imenom Stodnevna prenova (*Bai ri weixin* 百日維新), je bil Kang Youwei 康有為 (1858–1927), ki mu je za svoje napredne ideje uspelo pridobiti mladega cesarja Guang Xuja 光緒 (1871–1908). Neuspeh političnih reform in usodna revolucija 1911, ki je zaključila dinastično oblast mandžurske dinastije, je ponovno šokirala intelektualno in akademsko sfero, ki je tokrat za grešnega kozla razglasila nefleksibilnost lastne tradicije.

V soočanju s propadom moralne avtoritete konfucijanskega izročila ter s prodorom naprednih zahodnih idej so kitajski intelektualci tako začeli izvajati vseobsežne reforme na področju miselnosti in kulture, znano pod imenom Novo kulturno gibanje (*Xin wenhua yundong* 新文化運動), pri čemer so težili k sintezi zahodnega modernizma in kitajske tradicije. Tovrstno gibanje in reforme so vplivali tudi na področje umetnosti, kjer je bila glavna debata usmerjena na ovrednotenje tisočletne tradicije kitajskega slikarstva v odnosu do zahodnih umetnostnih tokov. Del tega projekta je bila tako tudi težnja umetnikov po reformi kitajskega tradicionalnega slikarstva v smislu znanstvene revolucije v umetnosti s pomočjo zahodnih tehnik in idej, ki bi še vedno obdržala humanistično esenco slikarskega poslanstva. Glavna kritika je bila usmerjena na slikarstvo štirih Wangov,¹¹ ki naj bi s posnemanjem starih slik brez lastne kreativnosti pomenili največjo oviro k reformi kitajskega slikarstva in prevzemu zahodnega realizma, za katerega so se zavzemali vplivni predstavniki intelektualne elite. V tem je bil Chen Duxiu 陳獨秀 (1879–1942), predstojnik Oddelka za literaturo na pekinški univerzi in vođa *Novega kulturnega gibanja*, v svojem pozivu k revoluciji v umetnosti še bolj ekspliciten: »Če želimo reformirati kitajsko slikarstvo, je treba najprej radikalno spremeniti slikarstvo štirih Wangov ... in prevzeti realističnega duha zahodne umetnosti.« (Chen, 1918: 86) Primarni namen je bil predvsem v transformaciji umetnosti, ki bi postala bolj racionalna in znanstvena, praktični vidik realizma v obvladovanju tehničnega in perspektivnega risanja pa bi dodatno podprl razvoj znanstvenih in

¹¹ Štirje Wangi – Wang Shimin 王時敏, Wang Jian 王鑿, Wang Yuanqi 王原祁 in Wang Hui 王翬 – so bili vodilni predstavniki ortodoksne šole iz časa dinastije Qing. V svojem upodabljanju so težili k tradiciji t. i. literarnih slikarjev ter se zavzemali za vračanje k staremu in posnemanju starih mojstrov, še zlasti slikarjev iz dinastije Song in Yuan.

drugih naravoslovnih študij, ki bi pripomogle k modernizaciji Kitajske. V ozadju pa so seveda obstajali številni eksperimenti, pri katerih so nekateri zvesto sledili zahodnemu akademskemu realizmu, preostali pa raziskovali najrazličnejše variante raznorodnih novodobnih – »izmov«, ki so začeli nastajati na zahodu, kot so impresionizem, postimpresionizem, fauvizem, kubizem, futurizem itd.¹²

Tovrstne eksperimentalne prakse ter »modernizacijo« kitajskega slikarstva in umetnosti je prekinila druga japonsko-kitajska vojna (1937–1945). Vodilni cilj Maotove politike po ustanovitvi LRK 1949 v smislu nadaljevanja modernizacije pa je postalo sistematično formiranje proletarske kulture. Umetnost je postala ideološko orodje, namenjeno ljudstvu. Vodilna funkcija umetnika in umetnosti naj bi tako postalo služenje delavcem, kmetom in vojakom ter učenje neposredno od njih, kar je postavilo temelje poznejšemu trendu socialističnega realizma, ki je prevladoval v 50. in 60. letih (Li, 1979: 3).

Konec kulturne revolucije (1966–1976) in Dengova liberalna usmerjenost sta znova vzpostavila možnosti za nadaljevanje modernizacije kitajske kulture in s tem umetnosti. Kot ugotavlja Gao, sta bila tako proces kot vsebina kulturnega projekta modernizacije v 80. letih zelo podobna tovrstnim težnjam začetka 20. stoletja. Vsi so izhajali iz dejstva, da je zastarela in toga kitajska tradicija glavni krivec za nerazvitost in nekonkurenčnost kitajske družbe in vsi so iskali rešitve v sodobnih trendih zahodne kulture. Pri tem pa so razprave tako na začetku 20. stoletja kot v 80. letih potekale v treh fazah: analiza podobnosti in razlik med Kitajsko in zahodom; primerjava prednosti in pomanjkljivosti obeh kultur in diskusija bodočih usmeritev tako na vzhodu kot zahodu (Gao, 2011: 33).

V taki atmosferi in v bolj sproščeni politiki odpiranja navzven so mladi umetniki dobili priložnost za samoizražanje in pogum za odkrivanje novih umetniških oblik. Nove umetniške težnje in skupine so začele nastajati že proti koncu 70. let, kar je sredi 80. let vodilo v vseobsežno avantgardno gibanje in nastanek številnih skupin, ki so vsaka zase raziskovale odnose med umetnostjo in družbo. Raje kot da bi brisali ločnice med politiko, religijo, moralo in umetnostjo, so težili k povezovanju različnih sfer, kar lahko razumemo kot dediščino konfucijanske tradicije, v kateri je prepletanje politike, morale in umetnosti temeljni cilj človeškega življenja. Podobne težnje so vidne tudi v prizadevanjih Cai Yuanpeija 蔡元培 (1868–1940), vodilnega misleca na začetku 20. stoletja, ki je v svojem esejju *Z estetsko izobrazbo nadomestiti religijo* (*Yi meiyu dai zongjiao shuo* 以美育代宗教说) zagovarjal tezo, da imata umetnost in estetika enako pomembno družbeno vlogo kot religija. Po njegovem prepričanju naj bi estetska izobrazba pripomogla k oblikovanju in kultiviranju občutkov in duhovnega življenja posameznikov in kot taka postala vodilna sila v oblikovanju harmonične in vzorne družbe.

V funkciji intelektualne kritika družbe je bila tako vodilna sila umetnikov velikega projekta modernizacije tako na začetku kot proti koncu 20. stoletja težnja po integraciji umetnosti z družbenimi projekti, pri čemer so v 80. letih kljub težnji po odklonu od Maotove revolucionarne umetnosti večkrat sledili prav Maotovemu radikalizmu v smislu brisanja meja med umetnostjo in vsakdanjim življenjem.

Sklep

Prodor zahodne kulture in nastanek gibanja za napredne družbene in intelektualne reforme na pragu 20. stoletja so v imperialni Kitajski rojene umetnike postavili pred hudo preizkušnjo. Ne le, da so bili kar na lepem izpostavljeni eksistencialnim vprašanjem, nastale so tudi številne inovacije – razstave, revije, fotografija, reprodukcije, založniške hiše, izobraževanje itd. –, ki so pomembno vplivale na razvoj umetnosti. V soočanju z zahodno umetnostjo se je kitajska

¹² Več o reformnih težnjah kitajskega slikarstva na začetku 20. stoletja glej Vampelj Suhadolnik, 2012.

tradicionalna umetnost kar na lepem znašla v središču glasne kritike, da je toga in okostenela, nesposobna natančnega risanja, še zlasti uporabe perspektive, ter kot taka ne ustreza modernim težnjam in naprednemu razvoju. Razprave o vlogi umetnosti so umetnike razdelile na t. i. tradicionaliste, ki so zagovarjali reformo kitajskega slikarstva v okviru kitajske tradicije, in reformiste, ki so se navduševali nad zahodno tradicijo, odhajali na študij v tujino in poskušali zajeti stilne, tehnične in konceptualne vidike zahodnega slikarstva, še zlasti nove moderne ideje in smeri. Tovrstne začetne poskuse modernizacije sta nasilno prekinila napad japonske vojske in Maotova represivna politika, ki je zavračala vse umetniške težnje, razen socialističnega realizma.

Nov zagon je omogočila bolj svobodna politika Deng Xiaopinga, še posebno po letu 1983, ko je bila znova vzpostavljena intelektualna izmenjava med zahodnimi državami in Kitajsko. Podobno kot na začetku stoletja so mladi umetniki dobesedno požirali vse, kar je prihajalo z zahoda. Medtem ko so umetnike v prvi polovici 20. navduševali predvsem impresionizem, postimpresionizem, kubizem in fauvizem, so se v sredini 80. let obračali k dadaizmu, surrealizmu, popu in nemškemu ekspresionizmu, vse pa so ovili v ovoje tradicionalne kulture daoizma in budizma.

Pri obeh fazah modernizacije je referenčno vlogo odigrala zahodna umetnost, pri tem pa je seveda treba upoštevati notranjo logiko kulturnega razvoja, ki je lasten specifičnemu kontekstu zgodovinskih okoliščin na Kitajskem v 20. stoletju. Nasilni poseg v proces gibanja, ki je vodil v monopol socialističnega realizma, je pripomogel k še močnejšemu izbruhu v sredini 80. let. Umetniki niso le sledili modernim zahodnim gibanjem, temveč so v svojih iskanjih, zanikanjih in težnjah postajali še bolj radikalno usmerjeni, kar se je še posebno odražalo v antikonceptualnem odnosu idejne umetnosti. Čeprav so se poskušali odvrniti od Maotove revolucionarne proletarske umetnosti, je v njihovih delih mogoče slediti ravno dediščini Maotove proletarske antagonistične miselnosti in radikalizma. Postali so novodobni proletarski delavci, ki so se že v prav ekstremnih pogojih borili za pravičnost in oblikovanje novih družbenih pravil.

Nastopanje številnih kitajskih umetnikov na svetovnem trgu v zadnjih dveh desetletjih je tretja faza modernizacije in jo je treba interpretirati kot logično evolucijo velikega projekta »modernizacije kitajske umetnosti«, ki je bil po letu 1989 znova zatrt. Po tem letu so se umetniki zatekli k hišni umetnosti, ki se je pozneje – še zlasti po letu 1990 – obrnila k ciničnemu realizmu in političnemu popu, s katerima so izražali lastne in družbene psihične konflikte. Internacionalizacija sodobne kitajske umetnosti je tako plod specifičnega razvoja kitajske umetnosti v 20. stoletju, ki se je oblikovala v specifičnih zgodovinskih okoliščinah in v več kot tisočletje dolgih vezeh z lastno tradicionalno miselnostjo in logiko. S prebojem na svetovni trg, še posebno v zadnjem času, pa lahko sledimo tudi nastanku umetniške globalizacije, saj čedalje več kitajskih umetnikov zapada v svet mednarodne monokulture, kot ga poimenuje Richard Vine (2011: 9), v katerem vsi uporabljajo skupen vizualni jezik in naslavljajo skupne kritične teme.

Literatura

- CHEN, DUXIU (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 (2011): *Chinese Art and Its Encounter with the World*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- GAO, MINGLU (2011): *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*. Cambridge: The MIT Press.
- HUANG, YONGPIN (2007): Baqinian de sikao, zhizuo he huodong 八七年的思考、製作和活動 (Razmišljanja, ustvarjanje in aktivnost v letu 1987). V *85 Xinchao dangan* 新潮檔案 (Arhiv Novega vala '85), D. Fei (ur.), 469–485. Shanghai: Shanghai People's Press.

- LI, CHU-TSING (1979): Trends in Modern Chinese Painting: (The C.A. Drenowatz Collection). *Artibus Asiae. Supplementum*, zv. 36.
- LIN, XIAOPING (1997): Those Parodic Images: A Glimpse of Contemporary Chinese Art. *Leonardo* 30(2): 113–122.
- LINCOT, EMMANUEL (2004): Contemporary Chinese Art Under Deng Xiaoping. *China Perspectives* (53): 2–9.
- SHU, QUN (1985): Beifang yishu qunti de jingsheng 北方藝術群體的精神 (Duh Skupine severne umetnosti). *Zhongguo meishubao* 中國美術報 (18): 1.
- SULLIVAN, MICHAEL (1996): *Art and Artists of Twentieth-Century China*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California press.
- VAMPELJ SUHADOLNIK, NATAŠA (2012): Med konservativizmom in radikalizmom: modernizacija kitajskega slikarstva v dobi republike. V *Tradicija v objemu modernosti: Stoletje kitajskega preporoda*, J. S. Rošker in N. Vampelj Suhadolnik (ur.), 81–110. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- VINE, RICHARD (2011): *New China New Art*. Munich, London, New York: Prestel Verlag.
- WU, HUNG (2000a): *Exhibiting Experimental Art in China*. Chicago: Smart Museum of Art, University of Chicago.
- WU, HUNG (2010b): *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*. New York: The Museum of Modern Art.