

Chiny w latach 1898-1937
- między artystyczną tradycją
a sztuką Zachodu

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

STUDIA I MONOGRAFIE
STUDIES AND MONOGRAPHS

pod redakcją

MAŁGORZATY BIERNACKIEJ
WALDEMARA DELUGI
JERZEGO MALINOWSKIEGO (redaktor naczelny)
JANA WIKTORA SIENKIEWICZA
EMILII ZIÓŁKOWSKIEJ (sekretarz redakcji)

TOM
16

Anna Izabella Król

Chiny w latach 1898-1937 - między artystyczną tradycją a sztuką Zachodu

**China between artistic tradition
and Western art
1898-1937**



Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
Wydawnictwo Tako
Warszawa-Toruń 2016

[Kup książkę](#)

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

STUDIA I MONOGRAFIE
STUDIES AND MONOGRAPHS

Recenzenci

prof. dr hab. Roman Sławiński

prof. dr hab. Jan Wiktor Sienkiewicz

Zdjęcia

Archiwum autorki (o ile nie określono inaczej)

© Copyright by Anna Izabella Król 2016

© Copyright by Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata 2016

© Copyright by Wydawnictwo Tako 2016

ISBN 978-83-62737-86-4

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
ul. Warecka 4/6 m 10, 00-040 Warszawa
e-mail: biuro@world-art.pl
www.world-art.pl

Wydawnictwo Tako
ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń
tel. +48 501 77 25 42
e-mail: tako@tako.biz.pl
www.tako.biz.pl

Skład komputerowy: Wojciech Prusakiewicz - Rekwizytornia Drzew

Książkę można zamówić:

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata: biuro@world-art.pl

Wydawnictwo Tako: www.sklep.tako.biz.pl

[Kup książkę](#)

Spis treści

Wstęp	9
Cel pracy	16
Stan badań	19
1. Sztuka zachodnia w Chinach przed 1898 rokiem.	24
1.1. Misje katolickie i protestanckie w Chinach od XVII do XIX wieku ..	24
1.2. Chińscy artyści wykształceni przez misjonarzy.....	27
2. Od Stu Dni Reform do Ruchu 4 Maja (1898–1919)	45
2.1. Tło historyczne	45
2.2. Nauczanie sztuki zachodniej w Chinach	48
2.3. Kształcenie artystów chińskich w Japonii	54
2.4. Chińscy artyści studiujący sztukę w Europie	57
2.5. Recepcja sztuki zachodniej w Chinach	60
2.6. Reforma systemu kształcenia malarstwa tradycyjnego	62
3. Rozpowszechnienie i umocnienie – od Ruchu 4 Maja do pierwszej Narodowej Wystawy Sztuki (1919–1929)	67
3.1. Tło historyczne	67
3.2. Sztuka zachodnia i Ruch 4 Maja 1919 roku.....	68
3.3. Twórczość artystów po powrocie ze studiów w Europie.....	69
3.4. Szkoły artystyczne i stowarzyszenia w: Szanghaju, Pekinie, Nankinie, Hangzhou, Suzhou i Kantonie. Inne ośrodki artystyczne	75
3.5. Wpływ sztuki zachodniej na sztukę chińską	82
3.6. Pierwsze muzea i wystawy w Chinach. Pierwsza Narodowa Wystawa Sztuki w 1929 roku	87

4. Od pierwszej Narodowej Wystawy Sztuki do wojny antyjapońskiej (1929–1937).....	93
4.1. Tło historyczne	93
4.2. Postulaty Ruchu Nowej Sztuki na rzecz reform w sztuce.....	94
4.3. Ponowne spojrzenie na dziedzictwo kulturowe Chin. Uznanie sztuki zachodniej przez Chińczyków	96
4.4. Twórczość Wu Changshuo, Pana Tianshou, Huanga Binghonga, Zhanga Daqiana, Fu Baoshi, Xu Beihonga, Liu Haisu, Lina Fengmiana, Dinga Yanyonga, Fang Junbi. Szkoła Lingnan ..	102
4.5. Ruch na rzecz nowego malarstwa narodowego	131
4.6. Działalność Ruchu Sztuki Lewicowej i sprzeciw ze strony partii Kuomintang	136
4.7. Chińscy artyści studiujący w Europie w latach 1929–1937.....	145
4.8. Stowarzyszenia sztuki i wystawy. Międzynarodowe wystawy sztuki chińskiej. Druga Narodowa Wystawa Sztuki w 1937 roku..	149
Zakończenie	155
Chiński punkt widzenia na sztukę zachodnią.....	155
Spotkanie Wschodu i Zachodu	167
Załączniki	175
A. Typowy program nauczania Szkoły Sztuk Pięknych	175
B. Najważniejsze szkoły artystyczne w Chinach przed 1937 r.....	177
C. Słownik nazwisk, terminów, nazw chińskich i nazwisk japońskich ..	178
D. Biogramy artystów.....	185
E. Tablica chronologiczna dynastii panujących w Chinach	198
Bibliografia.....	200
A. Źródła	200
B. Opracowania	204
Spis ilustracji	212
Indeks nazwisk	214
Summary	219

Pragnę podziękować mojej Rodzinie,
jak zawsze, za wszystko.

[Kup książkę](#)

Wstęp

Przez stulecia kultura Chin była dla Dalekiego Wschodu tym, czym dla Europy kultura starożytnej Grecji i Rzymu. Jej niezaburzona przez tysiąclecia ciągłość nie ma odpowiedników, podobnie jak izolacja tego kraju oraz odcięcie od prądów płynących z obcego mu kulturowo świata. Przekazywane z pokolenia na pokolenia, owym niezaburzonym ciągiem, treści kulturowe złożyły się na jedyną w swoim rodzaju tradycję. Niepomierzenie rozległą i żywotną.

Weryfikację tego czterdziestowiekowego dziedzictwa odbijającego piętno na świadomości społecznej zapoczątkowały w Chinach dopiero przemiany rewolucyjne na przełomie XIX i XX wieku. Były one pierwszymi ruchami w kierunku zmian w dziejach kraju, któremu nigdy nie brakowało buntowników i uzurpatorów.

Dorobek kultury i sztuki chińskiej jest bowiem trudny do wyobrażenia, a cóż dopiero do opisanie i analizy. Jego wnikliwe opracowanie przerasta próby nawet wielu pokoleń badaczy. Z tych też powodów niniejsza praca służyć może jedynie wyjątkowo ogólnemu oglądowi niektórych tylko aspektów kultury i sztuki chińskiej. Być może jednak pozwoli poznać się z mniej znanymi faktami oraz niektórymi prawidłowościami rozwoju kulturowego tego olbrzymiego kraju, pomoże zrozumieć genezę pewnych zjawisk oraz odnaleźć związki pomiędzy epoką nam współczesną a głęboką przeszłością.

Świat dawnych Chin, ich tradycja i sztuka dzieli od naszej rzeczywistości głęboka przepaść. Nie można lub bardzo trudno patrzeć na świat kultury Chin z perspektywy europejskiej. Jest wielki i piękny, i trudny do zrozumienia. A czasem wrogi w swojej obcości. Nie jest ani gorszy, ani lepszy od naszego.

Rozpatrując historię, kulturę i cywilizację w najbardziej ogólnej perspektywie, używa się zazwyczaj dwóch przeciwstawnych pojęć: Wschód i Zachód. Są to pojęcia złożone, wieloznaczne, a zarazem antagonistyczne i współzależne, kryjące w sobie najróżniejsze treści: terytorialne, geograficzne, etniczne i rasowe, językowe i obyczajowe, a także artystyczne. Na Wschodzie sztuka doskonaliła się w służbie wielkich idei społecznych i religijnych. Przez wiele wieków społeczeństwa i państwa Wschodu rozwijały się pośród gwałtownych sprzeczności, wędrówek ludów, najazdów, podbojów i krwawych wojen. Chiny, będące częścią

Wschodu, przekazały Zachodowi swoje koncepcje filozoficzne i religijne, astrolabia, kompas, różnobarwne tkaniny jedwabne, porcelanę, nefryt, lakę i wreszcie wzory ornamentów do zdobienia wszelkich przedmiotów.

W ciągu ponad dwóch tysięcy lat istnienia malarstwo chińskie ulegało przemianom, ale w swej zasadniczej strukturze, idei i formie było konserwatywne. Tradycyjne malarstwo *guohua*, malarstwo czarnym tuszem i farbami wodnymi z zastosowaniem organicznych pigmentów, na jedwabiu i na papierze, było znane już w pierwszych wiekach przed naszą erą.

Prawie od początku i przez wszystkie wieki istniały tu dwa zasadnicze kierunki związane z dwiema technikami.

Pierwsza z nich to technika „starannego pędzla”, najstarsza, związana z kręgiem dworskim i oficjalnymi szkołami-akademiemi. Jej podstawą był staranny linearny rysunek zaznaczony ciemnym konturem, który przeciwstawiano miękkim, delikatnym plamom pastelowej barwy. Struktura zasadniczych form na płaszczyźnie była zawsze logiczna, świetnie wyważona i skonstrastowana z licznymi kształtami o charakterze opisowym. W pejzażach podstawową strukturę stanowiło przedstawienie góry i wody, które uzupełniały drobne formy, jak listowie czy splątane korzenie drzew. Kompozycja opierała się na kontrastach ilościowych i jakościowych, a nie na kontrastach kolorystycznych. Kształty miały zarys ograniczony, linearny. Sam rysunek wykonany cienką kreską był niezmiernie ważny i stanowił zawsze zasadniczy szkielet kompozycji.

Druga technika to technika „bezszykieletowa”, znana od IX w., polegająca na użyciu syntetycznej plamy nieopisującej, a raczej skrótowo charakteryzującej istotę malowanego motywu czy przedmiotu. To technika preferowana przez artystów nieposiadających wykształcenia artystycznego. Środki wyrazu artystycznego, po które sięgano, były bardzo oszczędne, wykorzystywano przede wszystkim działanie samego tła, pustej płaszczyzny, którą przeciwstawiano zwięzłej plamie mocniejszego w walorze i kolorze przedmiotu namalowanego z wirtuozowską swobodą i szybkością kilkoma ruchami pędzla. Technika ta została doprowadzona do perfekcji przez artystów będących wyznawcami buddyzmu, którzy posługiwali się skrajnie oszczędnymi środkami. Rezygnując z barwników, stosowali wyłącznie czarny tusz na białej płaszczyźnie papieru. Niekiedy całe życie poświęcali studiowaniu jednego motywu, np. motywu bambusa.

W przypadku malarstwa chińskiego kompozycja jest z reguły asymetryczna, oparta na kontrastach płaszczyzny „pustej” do jej zabudowanych fragmentów, a także kierunków pionowych i poziomych. Ze względu na wydłużony format elementy są ograniczone z lewej i prawej strony w malowidłach wiszących, czyli w płaszczyźnie horyzontalnej, w zwojach poziomych zaś zminimalizowane są pionowo od góry i od dołu, czyli w układzie wertykalnym. Pozostała część płaszczyzny „rozwija się” przed oczami patrzącego, tak jakby oglądał realny

obraz natury, który nie daje się objąć jednym spojrzeniem. Artyści chińscy we wspaniały sposób oddawali zarówno ideę przedmiotu, jak i nastrojów oraz ruchu. Znakomicie przedstawiali skały, drzewa i zwierzęta, ale również zjawiska ulotne: wiatr, wodę, mgłę i deszcz. Wspaniale ukazywali lot ptaka, ruch ryby w wodzie i pędzące konie. W przedstawieniu postaci posługiwali się perspektywicznymi skrótami, nie stosowali zasad perspektywy linearnej. Różne stopnie głębi obrazu uzyskiwali, posługując się gradacją nasycen barwy i natężeń walorów. Z czasów dynastii Tang (618–907) pozostało niewiele oryginalnych obrazów. Wydaje się, że technika „starannego pędzla” była wtedy jedynym środkiem wyrazu artystycznego, jedyną stosowaną techniką. Wtedy też pojawiło się monochromatyczne malowanie tuszem. Malarz Wang Wei (699–761), którego Su Shi określił mianem poety „malarskiego w poezji; poetyckiego w malarstwie”, w formie poetyckiej przedstawił prawa malarstwa monochromatycznego¹. W epoce Song (960–1297) w malarstwie nastąpiły dwie wielkie przemiany: zmiana zasad kompozycji (obrazy z ruchomym punktem widzenia) i wprowadzenie kolorów. W związku z pierwszą zmianą wysoko cenione, formalne kaligraficzne zalety osiągnęły rangę absolutnego kryterium wartości. Kolejna wielka zmiana nastąpiła w okresie przejściowym między panowaniem dwóch dynastii – Ming (1368–1644) oraz Qing (1644–1911) – i była związana z odnowieniem stylu, który polegał na wprowadzeniu do monochromatycznego malarstwa tuszem świata kolorów. Kaligraficzne wartości mogły być odtąd realizowane w barwach. Dopiero jednak na przełomie XIX i XX wieku kolor osiągnął wyższą wartość.

Od dynastii Song istniały szkoły artystyczne stawiające adeptom wysokie wymagania. Metoda zdobywania wiedzy polegała na kopiowaniu dzieł dawnych mistrzów, na obserwacji i kontemplacji natury. Istniały liczne wzorniki zawierające konkretne wskazówki dotyczące kompozycji i symboliki scen wykorzystywanych przez całe pokolenia artystów. Świadczy to o konserwatyzmie i niechęci do zmian, co z czasem doprowadziło do pewnego skostnienia form.

Historię stylu malarstwa chińskiego można ograniczyć do dwóch kierunków: często przerywanego, lecz ciągle odnawiającego się reformatorskiego kierunku reprezentowanego przez styl „opisywania idei” i przez kaligraficzne akcenty w dziełach uczonych i artystów niezależnych oraz do tkwiącego w tradycji konserwatywnego kierunku reprezentowanego przez styl „starannego pędzla”, uprawianego przez uczonych związanych z akademiami. Kierunek reformatorski reprezentowała warstwa kupiecka – zawsze zmienny element struktury

¹ Zob.: R. Sławiński, *Wang Wei et son poème sur les principes du paysage monochromatique, China: Continuity and Change*, Papers of the XXVIIth Congress of Chinese Studies 31.08–5.09.1980 Zürich University, R. P. Kramers (red.), Zürich 1982, s. 273–280.

społecznej. Konserwatywny, akademicki kierunek był stałą podporą istniejących już struktur społecznych i odpowiadał chińskiemu aparatowi urzędniczemu. Różnice między tymi dwoma kierunkami nigdy nie doprowadziły do większych napięć, istniały jednak do czasów współczesnych. Odmienności te przejawiały się także w ideologii: reformatorzy odwoływali się zawsze do taoizmu lub buddyzmu, konserwatyści natomiast uparcie obstawali przy świetle idei konfucjańskich. Rozwój malarstwa chińskiego następował w opozycji do rozwoju społecznego, był nawet jego zastępnikiem. Odzwierciedlając prawdę w artystycznej formie, malarstwo to było iluzjonistycznym lub religijnym, lecz zawsze fikcyjnym odbiciem niemożliwości doprowadzenia do realnych przemian.

O wysokim poziomie malarstwa świadczą liczne teorie, które powstały na początku naszej ery. Do najbardziej znanych należy „Sześć zasad służących do oceny malarstwa” (*Huihua liu fa*) z VI wieku, których autorem był pisarz i historyk Xie He, a brzmią one następująco: zasada I – „duchowy rezonans”; zasada II – „pędzlem nadaj charakter”; zasada III – „dostosuj formę do przedmiotu”; zasada IV – „dopasuj kolor do rodzaju”; zasada V – „podziel i zaplanuj”; zasada VI – „przenoś, kopiując”².

Zgodnie z tym, dla oceny obrazu ważne są te same reguły, co w procesie twórczym. Xie He wymyślił „sześć zasad” jako kryteria krytyczne i jako takie stosowano je później³. Interpretatorzy chińscy i zachodni w większości zgadzają się co do znaczenia owych zasad, ich sensu i ważności poszczególnych sformułowań. Tak więc pierwsza zasada odnosi się do spontanicznego rozmachu, żywoci obrazu (co może być także określone wyrazami: artyzm, talent czy dusza obrazu); druga dotyczy struktury, sposobu przedstawiania postaci i znaczenia prowadzenia pędzla; trzecia mówi o naśladowaniu natury, o stopniu podobieństwa; czwarta – o wierności kolorystycznej; piąta – o kompozycji całego obrazu; szósta – o studiowaniu dawnych wzorów.

W tym miejscu należy nadmienić, że niezwykle ważną cechą sztuki chińskiej jest wielka trwałość jej kanonów, a co za tym idzie – powolność ewolucji. W Chinach style ulegały powolniejszym zmianom, widocznym dopiero z perspektywy stuleci. To bardzo ważna cecha tej sztuki. Inną charakterystyczną jej cechą jest to, że nowy styl nigdy nie eliminował stylu poprzedniego. W Chinach zawsze oba style – dawniejszy i nowszy – trwały obok siebie. Nowy styl w sztuce chińskiej ograniczał się zawsze do ilościowych modyfikacji istniejącego stylu i nie dążył do wprowadzenia cech całkowicie nowych. Dzisiaj chińskie malarstwo ma wiele wspólnego z zachodnim. Z estetycznego punktu widzenia tradycyjne malarstwo nadal ma swój niepowtarzalny charakter narodowy. Chiński obraz

² Zhong-qi Cai (red.), *Chinese aesthetics*, Hawaii 2004, s. 15.

³ Ibidem.

rzadko wynika z konwencji środkowej perspektywy ostrości lub pokazywania w sposób realistyczny, ale daje wolność malarzowi w koncepcji artystycznej. Strukturalny układ i sposób wypowiedzi służy temu, by lepiej wyrazić subiektywne odczucia. Inną cechą malarstwa chińskiego jest wszechobecna w nim symbolika, bliska i zrozumiała dla jego znawców. Symboliczne znaczenie mają kwiaty, owoce, drzewa, zwierzęta, legendarne i mityczne postaci, bogowie, święci i pustelnicy. Kwiat śliwy symbolizuje zimę i piękno; peonii – wiosnę i powodzenie; lotosu – lato i czystość; chryzantemy – jesień i długowieczność. Symbolami długowieczności są owoce brzoskwini, motyl, żuraw oraz mityczny jednorożec *qilin*. Nietoperz jest symbolem szczęścia. Symbolami zwierzęcymi związanymi z karierą urzędniczą był karp i paw. Duże znaczenie symboliczne miały też zawsze w Chinach kolory, na przykład: czerwony lub pomarańczowy – oznaczają szczęście i uroczystości; biały – czystość, śmierć i żałobę; żółty i złoty – niebo i cesarza (odniesienia do mitycznego Żółtego Cesarza); zielony obrazuje harmonię; szary i czarny są kolorami śmierci i nieszczęścia. Sztuka zachodnia po raz pierwszy zawitała do Chin w XVI wieku dzięki jezuitom. Przedstawiła artystom chińskim nowe techniki cieniowania i perspektywy, zapoznała ich ze sztuką portretu i popularnym malarstwem rodzajowym. Prawdopodobnie właśnie dzięki sztuce zachodniej malarstwo portretowe i rodzajowe późnych dynastii Ming (1368–1644) i Qing (1644–1912) mogło korzystać z nowych technik cieniowania i perspektywy, jednak badacze nie są zgodni co do stopnia i zakresu oddziaływań sztuki Zachodu na malarzy chińskich tego okresu. Sztuka zachodnia została ponownie wprowadzona do Chin na początku XX wieku, tym razem wraz z systemem szkolnictwa wzorowanym na kulturze zachodniej. Niektórzy artyści uznali sztukę zachodnią za jeden z czynników, który mógłby ożywić sztukę chińską, wciąż naśladowującą starożytnych mistrzów.

Wymienione przesłania popychały Chińczyków do sprowadzania obrazów z Europy i żywego studiowania sztuki Zachodu. Na przełomie wieków XIX i XX zadomowiła się ona na dobre w Chinach i stała się ważnym elementem świata sztuki chińskiej.

Szczególną otwartość na wpływy sztuki zachodniej odnotowano po raz drugi, kiedy wiele aspektów życia społecznego w Chinach przechodziło gruntowne zmiany pod wpływem cywilizacji zachodniej. Artyści uczestniczący w życiu politycznym, społecznym i intelektualnym zadawali ważne pytania: Czy warto zachować tradycyjne wartości? Czy wartości te można zachować i czy zdołają one przetrwać we współczesnym świecie? Które z nowych idei są interesujące? Czy sztuka powinna też przyjąć to, co niechciane po to, aby przetrwać? Pytania te stawały się coraz ważniejsze, gdyż państwo chińskie w tym okresie było bardzo osłabione i wydawało się, że życie społeczeństwa ulega powolnej destrukcji.

Dylematy te były wspólne dla artystów poszukujących przyszłej drogi dla kraju. Chcieli oni znaleźć równowagę między ścierającymi się siłami tradycji i nowoczesności, starego i nowego, rodzimego i obcego. Poszukiwania pozwoliły im odejść od tradycyjnych ograniczeń sztuki chińskiej i zmienić jej kierunek w XX wieku.

W tym miejscu pracy należy wyjaśnić jeszcze jedną istotną kwestię. Chińskie pojęcie sztuki i tego, co jest dziełem sztuki, różni się bowiem pod wieloma względami od naszego rozumienia tego pojęcia. Otóż tradycyjne podziały chińskie nie pokrywają się z kategoriami funkcjonującymi na Zachodzie. Brązy, porcelana, nefryty i laka, a także rzeźbione pieczęcie czy kunsztowne kamienie do rozcierania tuszu, pokryte zazwyczaj płaskorzeźbą, są dla chińskiego historyka sztuki *objets d'art* – jak obrazy. Z drugiej strony, tradycja chińska nigdy nie ceniła rzeźby, traktując ją w taki sposób, jak my odnosimy się do rzemiosła.

Sztuka zachodnia wykorzystywała inne materiały, techniki, tematykę i pełniła odmienną funkcję niż wymagała tego tradycja narodowa Chin. Reakcja Chińczyków na nią była co najmniej kontrowersyjna. Nawet wśród artystów uważających sztukę zachodnią za godną naśladowania i studiowania, były grupy w różnym stopniu akceptujące nowości. Do jednej z nich należeli artyści, studiowali w Chinach i za granicą i całkowicie przejęli zachodnie środki wyrazu oraz estetykę Zachodu. Okres ich największego wpływu przypadł na lata dwudzieste XX w., kiedy wszystko, co zachodnie uznawano za postępowe, a w konsekwencji – przydatne dla chińskiej sztuki. Jednak popularność tej grupy artystycznej malała, jako że coraz więcej artystów zdawało sobie sprawę, że ślepe przyjmowanie zachodniej sztuki nie pomoże stworzyć nowej jakości we współczesnych Chinach. Inna z kolei grupa artystów uznawała konieczność odświeżenia sztuki chińskiej i uznania wyższości zachodniej tradycji artystycznej. Mieli oni nadzieję, że nową sztukę uda się stworzyć przez połączenie sztuki chińskiej i sztuki zachodniej.

Artyści popierający sztukę zachodnią znaleźli czołowego teoretyka w osobie Chena Shurena (1883–1948), który już w 1912 roku bronił idei uczenia się od Zachodu:

Żadna sztuka nie może oprzeć się wpływowi swojej epoki i malarstwo nie jest wyjątkiem. Teraz, kiedy materialna i duchowa cywilizacja Wschodu zależy wyłącznie od Zachodu, czy możliwa jest dalsza izolacja w sztuce? Czy powinniśmy izolować sztukę? [...] Tak, jeśli nie chcemy rozpowszechniać świetności malarstwa Orientu. Jeśli jednak chcemy, błędem byłoby nie przyjąć zachodnich sposobów nauczania.

Źle jest oskarżać artystów używających farb olejnych czy akwareli o naśladowanie sztuki Zachodu. Jeśli chcemy wyrazić swoje emocje, musimy korzystać z zachodnich kolorów i technik. Znającym się na malarstwie

powszechnie wiadome jest, że barwy Orientu nie wystarczą [...]. Charakterystycznej dla malarstwa każdego narodu specyfiki, nie da się usunąć, przejmując obce środki wyrazu i techniki. Czyż nie widzieliśmy obrazów z Niemiec, Anglii, Francji, Rosji? Każdy kraj ma inny styl, a jednocześnie uczą się od siebie nawzajem⁴.

Szerzeniu sztuki zachodniej w Chinach sprzeciwiała się znaczna liczba artystów posługujących się tradycyjnym warsztatem ze szkół Północnej i Południowej⁵. Zapatrzeni w dawną świetność kurczowo trzymali się podupadającej tradycji i uważali się za strażników dziedzictwa narodowego. Kilku utalentowanych malarzy i teoretyków sztuki, w tym Huang Binhong (1865–1955), było świadomych wpływu uczonych wczesnej dynastii Qing. Huang Binhong tak opisywał swoje odczucia:

Już Huang Gonwang (1269–1354) pisał o malarstwie, podkreślając, że należy unikać bycia niekonwencjonalnym, słodkim, wulgarnym i fałszywym. Od kiedy Szkoła Lou dong [założona przez Wanga Yuanqi (1642–1715)] stała się popularna, aż do dzisiaj, wprowadzono wiele zmian, ale nikt nie uchronił się od wymienionych błędów. Mistrzowie dążyli do ulepszenia sztuki. Po cesarzu Qianlongu (1736–1795) i Jiaqing (1760–1820), na wykształconych malarzy wpływ miało czterech malarzy Wang. Opłakiwać trzeba upadek naszej sztuki⁶.

Huang Binhong proponował, aby zamiast uciekać się do sztuki zachodniej, ponownie przyjrzeć się technikom malarstwa tuszem dynastii Yuan (1279–1368) czy wcześniejszych mistrzów i ponownie zwrócić się ku naturze, którą uważał za najważniejsze źródło inspiracji. Ci tradycjoniści, którzy podzielali poglądy Huang Binhonga, stosowali tradycyjną formę obrazu i pozostawili wyraźny ślad w sztuce chińskiej XX wieku.

Zasady transkrypcji i wymowy nazw, nazwisk i terminów chińskich

W tekście zastosowano chińską transkrypcję *pinyin*. W transkrypcji tej spółgłoski nieprzydechowe, bezdźwięczne oddaje się literami oznaczającymi spółgłoski dźwięczne. Tak więc *b*- czyta się jak *p*-; *g*- jak *k*- itp. (np. Bao–Pao). Litery oznaczające w języku polskim spółgłoski bezdźwięczne zastosowano do oznaczenia spółgłosek bezdźwięcznych przydechowych. Tak więc *p*- czyta się jak *pch*-; *k*- jak *kch*- itp. W kilku przypadkach posłużono się literami alfabetu łacińskiego w sposób całkowicie arbitralny. Literę *r*- (na początku sylaby) oznacza się

⁴ Chen Shuren, *Xin huafa* (Nowe metody malarskie), „Zhenxiang huabao”, 1912, nr 2, s. 1–16.

⁵ Północna i Południowa Szkoła Malarska – w tradycji chińskiej malarze pejzażyści reprezentujący bądź jedną, bądź drugą z tych szkół, przy czym obie były kontynuacją dwu głównych odłamów medytacyjnych buddyzmu, który w końcu VI w. rozpadł się na dwa kierunki.

⁶ Huang Binhong, *Jin shu shi nian huajia ping* (Przegląd malarzy ostanich dekad), „Dongfang zazhi”, 1930, nr 1, s. 155–157.

ż- (np. Ren-Żen), literę *j*- zastosowano do oddania *dź*- (np. jian-dzien), a literę *q*- do oddania litery *ćch*-, natomiast literę *x*- przyjęto dla oddania *ś*-. Dwuliterowe zestawienie *ch*- czyta się jak *czch*-, a *zh*- jak *cz*-, natomiast *sh*- czyta się jak *sz*-. Literę *w*- w nagłosie czyta się jak *u*- (np. Wei-Uei).

Samogłoski wymawiamy tak jak w języku polskim z wyjątkiem: literę *o*- przed *ng*- wymawiamy jak *u*- (np. Song-Sung), litery *i*- po *s*-, *c*-, *sh*-, *zh*-, *ch*- czyta się jak *y*- (np. shi-szy), literę *u*- po *q*-, *x*- wymawia się jak *ü*- (np. qu-cü), a dwuliterowe połączenie *ia*- przed *n*- wymawia się jak *ie*- (np. tian-tien).

Apostrof oznacza, że dwie sylaby wymawia się rozdzielnie (np. Xi'an – Si-an, a nie łącznie Sian).

Wyjątek stanowią nazwy geograficzne utrwalone w pisowni polskiej (Pekin, Kanton, Nankin, Szanghaj, Taipei, Tajwan, Tokio) oraz nazwiska osób narodowości chińskiej mieszkających poza Chinami, które zostały zapisane w wersji, jaką posługuje się dana osoba (np. Shih Ming-teh w *pinyin* Shi Mingde).

Cel pracy

Zaskakujący jest fakt, że dla wielu historyków sztuki Orientu historia sztuki chińskiej kończy się wraz z upadkiem dynastii mandżurskiej w 1911 roku. Krótki przegląd literatury dotyczącej historii sztuki chińskiej, publikowanej zarówno w Chinach, jak i na Zachodzie, ukazuje, jak bardzo rozpowszechnione jest to założenie. Pomijając w swoich rozważaniach obecną epokę, historycy sugerują utratę znaczenia i odejście od tradycji w sztuce chińskiej XX wieku.

Nie możemy negować zmian rewolucyjnych ani też zamieszania, jakie wśród malarzy chińskich wywołał XX wiek. Należy jednakże zakwestionować perspektywę historyków, którzy z tych właśnie powodów zdecydowali się na pominięcie epoki, tak ważnej dla kultury chińskiej, jak wprowadzenie buddyzmu za panowania dynastii Han (206 r. p.n.e. do 220 r. n.e.).

Do tej pory poświęcono całe tomy opracowań przemianom politycznym, gospodarczym, społecznym i kulturalnym spowodowanym wpływami zachodnimi na przełomie wieków XIX i XX. Dają one niezwykle ciekawy wgląd w powolną ewolucję Chin z konfucjańskiego imperium do współczesnego obrazu państwa. W ostatnich dwudziestu latach powstały publikacje poświęcone jednemu istotnemu aspektowi przemian kulturalnych w Chinach, a mianowicie sztuce, która przyswoiła wpływ Zachodu. Asymilacja sztuki zachodniej była bolesną walką między sprzecznymi siłami konserwatywnego tradycjonalizmu i postępowego modernizmu. Wiele dzieł z tego okresu, mimo iż nie zawsze wartościowych pod względem artystycznym, wyraźnie odzwierciedla kwestie ciągłości kulturowej.

Analiza wpływu Zachodu na sztukę chińską jest niezbędna do opisania historii dwudziestowiecznej sztuki chińskiej, jako że wyjaśnia główne aspekty

w ewolucji sztuki chińskiej od zaskakującej w XIX wieku sztuki tradycyjnej do zróżnicowania kierunków wieku XX. Pomaga też zrozumieć problemy, jakie przed Chinami postawił Zachód.

Z tych to powodów zamierzam poddać analizie proces przenikania sztuki Zachodu do Chin w XX wieku. Przyjmując tę tezę, nasuwają się następujące pytania: dlaczego sztukę zachodnią uznano za godną studiowania dopiero w tym stuleciu, a nie wcześniej? Jak wyglądała sytuacja geopolityczna Chin w czasie wprowadzania zmian na wzór zachodni? Jakimi drogami sztuka zachodnia docierała do Chin i na jakich przykładach uczyli się chińscy artyści? Jak społeczeństwo reagowało na wprowadzanie obcych form do sztuki? Czego chińscy artyści chcieli nauczyć się od Zachodu i jaki wpływ miała myśl zachodnia na rolę sztuki i artysty w społeczeństwie chińskim?

Rok 1898 przyjęto za punkt początkowy ze względu na Sto Dni Reform⁷, których konsekwencją był nowy stosunek do przyjmowania zachodniej cywilizacji, o którym to wpływowym dygnitarz dynastii Qing (1644–1912), Zhang Zhidong (1867–1909) mówił: „Chińska nauka to fundament [podstawowa zasada, ti, a zachodnia wiedza służy celom praktycznym [praktycznej aplikacji, yong]”⁸. Tego samego roku Gao Jianfu (1879–1951), założyciel Szkoły Malarstwa Lingnan, był jednym z pierwszych Chińczyków, którzy udali się do Japonii, aby studiować sztukę zachodnią i japońską⁹.

Niniejsze opracowanie zakończy analiza wpływu wojny antyjapońskiej z 1937 roku. Proces przyswajania wiedzy zapoczątkowany przez Gao Jianfu został przerwany, kiedy Chiny zmuszone były skierować swoje siły do obrony kraju przed obcą agresją.

Okres 40 lat między rokiem 1898 a 1937 zostanie podzielony na trzy etapy, dogodnie wyznaczone przez wydarzenia historyczne i artystyczne. Każdy z nich ukaże nowe kierunki w ewolucji sztuki zachodniej w Chinach.

W rozdziale 1 zostaną omówione wpływy sztuki zachodniej na sztukę chińską przed rokiem 1898. Sztuka zachodnia była sprowadzana do Chin głównie przez misjonarzy i przedstawicielstwa handlowe, a jej wpływ zostanie przeanalizowany na podstawie ocalałych dzieł i dokumentów.

⁷ Sto Dni Reform – zakończony fiaskiem trwający ponad sto dni ruch reformatorski w cesarskich Chinach. Trwał od 11 czerwca do 21 września 1898 r., został podjęty przez młodego cesarza Guangxu i reformatorów (m.in. Kanga Youweia). Próba przeprowadzenia reform zakończyła się zamachem stanu dokonanym przez konserwatywne stronnictwo pod przewodnictwem cesarzowej wdowy Cixi i uwięzieniem cesarza w areszcie domowym. Zob.: R. Mitter, *Modern China: A Very Short Introduction*, Oxford 2008; M. Dillon, *Contemporary China: An Introduction*, London 2009.

⁸ J. K. Fairbank, *Historia Chin. Nowe spojrzenie*, Warszawa-Gdańsk 2004, s. 238.

⁹ P. Kamber (red.), *Benezit Dictionary of Asian Artists*, Oxford 2013, s. 236–237.

W rozdziale 2 zostanie przedstawiony okres od Stulecia Reform (11 czerwca 1898–21 września 1898) do historycznego Ruchu 4 Maja¹⁰ (1898–1919). Okres ten można określić jako etap ponownego odkrycia Zachodu, kiedy to po raz drugi wprowadzono sztukę zachodnią do Chin poprzez nowo powstały system szkolnictwa. Pojawił się on wraz z innymi zdobyczami cywilizacji Zachodu, które Chiny uznały za warte przyswojenia. Na przełomie wieków chińscy artyści zaczęli wątpić, czy tradycyjne środki wyrazu są odpowiednie do wyrażania nowych doświadczeń. Studiując sztukę zachodnią, próbowali znaleźć odpowiedzi na swoje pytania. Na ten okres przypadają skromne początki Ruchu Nowej Sztuki (Xin yishu yundong), działającego na rzecz sztuki zachodniej i Ruchu Nowego Malarstwa Narodowego (Xin guohua yundong) wspierającego tradycyjną sztukę chińską.

W rozdziale 3 zostanie omówiony okres między Ruchem 4 Maja a Pierwszą Narodową Wystawą Sztuki w Szanghaju (1919–1929). W miarę wzrostu popularności sztuki zachodniej tradycyjne wartości artystyczne były ostro krytykowane. Wtedy powstały liczne szkoły i towarzystwa sztuki, a pierwsi studenci zaczęli wyjeżdżać na studia zagraniczne – to właśnie był początek kontaktu z Europą. Japonia stała się największym importerem reprodukcji i opracowań dotyczących sztuki zachodniej na niespotykaną wcześniej skalę. Otwarcie Pierwszej Narodowej Wystawy Sztuki w 1929 roku w Szanghaju postawiło twórczoną przez artystów chińskich sztukę w stylu zachodnim na równi z malarstwem tradycyjnym, a także pozwoliło jej na uzyskanie poważnego statusu w świecie sztuki chińskiej.

W rozdziale 4 zostaną przedstawione czynniki, które przyczyniły się do powstania podziałów wśród artystów, jakie powstały, kiedy tylko wzmocniła się pozycja sztuki naśladowanej sztukę zachodnią w Chinach. Jest to okres między Pierwszą Narodową Wystawą Sztuki a wojną antyjapońską (1929–1937), kiedy różne ideologie polityczne podzieliły Ruch Nowej Sztuki. Grupa artystów pod wpływem teorii marksistowsko-leninowskich utworzyła Ruch Lewicowy, który opowiadał się za sztuką realistyczną, blisko związaną z walką proletariatu. Jednocześnie wzrost tendencji nacjonalistycznych spowodował umocnienie roli tradycji w wielu sferach życia społecznego, a w sztuce przyczynił się do tego Ruch na Rzecz Odrodzenia Chińskiej Sztuki Narodowej (Zhongguo minzu yishu yundong). Wybuch wojny antyjapońskiej w 1937 roku odsunął na dalszy plan spory ideologiczne artystów, którzy połączyli swoje siły z innymi grupami społecznymi w walce o przetrwanie narodu. W miarę jak na pierwszy plan wysuwała się

¹⁰ Ruch 4 Maja – chiński antyimperialistyczny i kulturalny studencki ruch polityczny, skierowany przeciwko postanowieniom traktatu wersalskiego. Zob.: E. Wilkinson, *Chinese History: A New Manual*, Harvard 2013; R. Sławiński (red.), *Historia nowożytnych Chin*, Warszawa 2005.

obrona kraju, wpływ Zachodu przestał być czynnikiem decydującym o ewolucji sztuki chińskiej. Dlatego też zasadne jest zakończenie omawiania reakcji Chin na sztukę Zachodu na roku 1937.

We wnioskach wskażę zjawiska, które były konsekwencją „spotkania” Wschodu i Zachodu w szerszym kontekście historycznym. Ich analiza zostanie oparta na cennych uwagach amerykańskiego historyka i sinologa Johna Kinga Fairbanka (1907–1991)¹¹ oraz brytyjskiego antropologa społecznego Jacka Goody (ur. 1919)¹². Pozwolą one zbadać dokładnie ograniczenia historyczne, które uwarunkowały reakcję Chin na sztukę zachodnią. W rozdziale tym znajdzie się również ocena wpływu Zachodu na sztukę chińską i dyskusja dotycząca zmieniającej się roli artysty we współczesnym społeczeństwie chińskim.

Przy selekcji materiału ilustracyjnego wybrano te dzieła, które można obejrzeć w oryginale w zbiorach publicznych i prywatnych. Podczas analizy starano się przedstawiać przykłady nowe lub mało znane, pomijając te, które są już spopularyzowane dzięki licznym publikacjom chińskim i w różnych językach zachodnich. Rozmiary opracowania nie pozwalają na zamieszczenie wszystkich wspomnianych dzieł sztuki.

Stan badań

Śledzenie drogi, jaką przebyła w Chinach sztuka zachodnia, okazało się zadaniem dość trudnym, ponieważ dokumentacja dotycząca tego zagadnienia jest niespójna i niepełna, i wyłącznie w języku chińskim. Ponadto, z powodu znikomej liczby szczegółowych opracowań konieczne było korzystanie z artykułów prasowych, pamiętników ówczesnych artystów (często sprzecznych) i katalogów wystaw. Niezwykłym wyzwaniem okazało się również uporządkowanie chaotycznych informacji o tym – jakże ważnym historycznie – okresie. Przeprowadzone badania zaprowadziły mnie do Chin, Japonii, Hongkongu i na Tajwan. W procesie zdobywania kolejnych, nowych źródeł udało mi się poszerzyć moją pracę o wiele dodatkowych materiałów. Każdy, kto zajmuje się studiami nad sztuką chińską, musi zdawać sobie sprawę z faktu, że dokonania uczonych w tej dziedzinie są nieskończenie małe w porównaniu z tym, czego dokonać jeszcze trzeba, zanim będzie można przedstawić pełen obraz kultury materialnej Chin w ciągu bez mała 4000 lat jej trwania. Niemniej postęp, jakiego dokonano w minionych dziesięcioleciach, usprawiedliwia podjęcie niniejszej próby przybliżenia wybranego przeze mnie tematu. Do najbardziej interesujących opracowań w języku angielskim należą:

¹¹ J. K. Fairbank, *China. A New History, Second Enlarged Edition*, Harvard 2006.

¹² J. Goody, *The East in the West*, Cambridge 1996.

Ci Lin, *Chinese Painting* (Cambridge 2011); Yuheng Bao, *Art And Artists of Chinese Modern Painting: 1830–1949* (New York 2006); J. Cahil, *History of Chinese Oil Painting: From Realism to Post-Modernism* (Hong Kong 1995); J. K. Kuo (red.), *Discovering Chinese Painting: Dialogues with Art Historians* (New York 2011); Zhang Anzhi, *A History of Chinese Painting* (Beijing 2002); Chung A. (red.), *Chinese Art in an Age of Revolution: Fu Baoshi (1904–1965)* (Yale 2012); Cong Zhiyuan, *Qi Baishi – The Soul of Chinese Painting* (Beijing 2002).

Christiana Chu w swojej książce omawia kilku współczesnych malarzy tradycyjnych – zob.: *Artists and Art in Contemporary Chinese Paintings* (Hong Kong 1989); podobnie: C. Clunas, *Art in China* (Oxford 1997); K. Maxwell (red.), *Chinese Art: Modern Expressions* (New York 2001).

Z kolei Michael Sullivan jest badaczem, który skrupulatnie badał sztukę chińską od czasów starożytnych aż do czasów współczesnych. Uważa się go za pioniera badań nad współczesną sztuką chińską dzięki publikacji *Chinese art in the twentieth century*, London 1996. Pozycja ta była niezmiernie przydatna w niniejszym opracowaniu. Pozostałe książki tego autora równie istotnie wzbogaciły przedstawione w pracy zagadnienia: *The arts of China* (London–Berkeley–Los Angeles 2000); *Art and artist in twentieth-century China* (London–Berkeley–Los Angeles 1996); *The arts of China* (London–Berkeley–Los Angeles 2000); *Modern Chinese artist: a biographical Dictionary* (London–Berkeley–Los Angeles 2006).

W tym miejscu należy przytoczyć tytuły dwóch książek, które zawierają dawne pisma i komentarze dotyczące malarstwa oraz polemiki współczesnych historyków sztuki: J. K. Kuo (red.), *Discovering Chinese Painting: Dialogues with Art Historians*, New York 2011; Fang Jing Pei, *Symbols and Rebuses in Chinese Art* (Berkeley 2004).

Z rozległej literatury o misjach w Chinach konsultowałam następujące pozycje: Louis L. Pfister, *Notices biographiques et bibliographiques sur les Jesuites de l'ancienne mission de Chine, 1552–1775* (Shanghai 1934); praca zbiorowa, *Lettres edifiantes et curieuses* (Paris 1843). Podstawowym źródłem informacji o misjach w XVI wieku jest publikacja Pasquale M. D'Elia: *Documente originale concernante Matteo Ricci e la storia delle prime relazioni tra l'Europa e la Cina, 1579–1615* (Roma 1942), w której są wszelkie informacje o działalności artystycznej Matteo Ricci w Chinach. D. Halde, *A description of the Empire of China* (London 1741), zawiera długi, oparty na źródłach jezuickich, opis iluzji tworzonych przez Gherardiniego w jego malarstwie naściennym i „kopule” katedry w Pekinie oraz opis wrażenia, jakie jego dzieła wywierały na chińskich gościach. Z kolei o misjach francuskich pisze P. H. Haveret, *La mission du Kiang-nan, son histoire, ses oeuvres* (Paris 1900) oraz *Histoire de la mission de Pekin* (Paris 1933). Głównymi źródłami o początkach chrześcijańskiej sztuki w Chinach są: Pasquale M. D'Elia, *Le origine dell'arte cristiana cinese (1583–1640)* (Roma 1930).