

RAZPRAVA O IZVORIH IN OSNOVAH KITAJSKEGA IN ZAHODNEGA SLIKARSTVA*

ZONG BAIHUA

Znanost in filozofijo lahko opredelimo kot človekovo izražanje meja in pomena življenjskih doživetij s pomočjo metode in zakonitosti logičnega sistema. Etiko in religijo opredeljujemo kot odnos do praktičnega delovanja ali človekovega značaja in duše. Vendar obstaja še ena oblika, ki v praksi človeškega življenja upošteva vse obstoječe, je v svojem bi-

* [Prevod izvirnika Zong Baihuajeve razprave v kitajskem jeziku »Lun zhong xi huafade yuanyuan yu jichu«, v: Zong Baihua, *Meixue sanbu (Sprehod po estetiki)*, Shanghai Renmin Chubanshe, Shanghai 1981, str. 114-121. Zong Baihua (1897-1986) je kitajski estetik brez primere. V kitajski jezik je prevedel Kantovo *Kritiko razsodne moči* in napisal vrsto člankov v zvezi z zahodno estetiko. Jedro njegovih najpomembnejših razprav predstavlja kitajska umetnost. Kitajsko estetiko je poskušal razvijati v nasprotju z zahodno in si prizadeval najti značilne kitajske kategorije za lepoto kot na primer: čista lepota je, ko se na vodni gladini razprejo lotosovi cvetovi, okrasna lepota je raznobarvna in pozlačena, poleg tega obstajata prazna in trdna lepota, itn. Napisal je številne članke o vizualnih umetnostih, še zlasti o slikarstvu, v katerih je razpravljal o razliki med kitajskim in zahodnim načinom slikanja. Zagovarjal je, da so kitajski slikarji razvili posebno vrsto perspektive imenovano večtočkovna perspektiva, ki se je razlikovala od pogleda gledalca iz nepremičnega gledišča na stalen prizor, kakršnega je najti v zahodni perspektivi. Zong je med drugim skušal tudi pokazati, da so Kitajci svoje slike slikali z živahnimi in ritmičnimi potezami, medtem ko so zahodni slikarji dediči slikarske tradicije sestavljanja slike iz ploskev. Končal je s trditvijo, da kitajsko slikarstvo izvira iz umetnosti kaligrafije, medtem ko je zahodno slikarstvo pod vplivom arhitekture in kiparstva. Izpostavil je, da so Kitajci in zahodnjaki gojili dve različni filozofski tradiciji. V kitajskem slikarstvu sta konfucijanstvo in daoizem vplivala na nenehno gibanje in spreminjanje, zato v njem umetniško delo predstavlja proces, medtem ko je bilo zahodno slikarstvo zvesto realističnemu predstavljanju sveta. Zato je za Kitajce pomembnejše ustvarjanje umetniškega dela kot pa samo delo in fizična dejstva, medtem ko se tradicionalna zahodna umetnost osredotoča na umetniško delo kot objekt v vidnem polju gledalca. Zong je bil bržkone prvi učenjak na Kitajskem, ki se je ukvarjal s komparativno estetiko in še danes je v Pekingu mnogo študentov, ki ga nadvse cenijo, da ne govorimo o ducatih diplom, ki so vsako leto napisane na temo njegove estetike. (Op. ur.)]

stvu živahna, prodira globoko v jedro življenjskega ritma in na svoboden in harmoničen način izraža človekov najgloblji pomen: to sta »lepo« in »lepe umetnosti«. Posebnost lepega in lepih umetnosti sta »oblika« in »ritem«, saj prikazujeta notranje jedro življenja, najgloblje spremembe življenjske notranjosti, stalno spreminjajoč, pa vendar urejen značaj življenja. »Vse umetnosti težijo k stanju glasbe.« To je izrek Walterja Patra, ki se ga najbolj vztrajno upošteva.

Vse t. i. oblike v lepih umetnostih, kot na primer kvantitativna proporcionalnost, razporeditev linij (arhitektura), barvna usklajenost (slikarstvo) in ritem glasbenega temperamenta so abstraktne strukture prepletanja točk, linij, ploskev, teles ali zvokov. Vse to z namenom, da bi se jedrnato, bolje in globlje odrazilo resnični videz in različna čustvena občutja; da bi človeka pripravilo, da v valovitem ritmu in harmoniji za hip ugleda resnico in v njem vzpodbudilo neskončno zanimanje, čar in pretanjene misli.

Vloge oblik je torej moč razporediti v tri točke:

(1) Posledica urejanja oblik lepega je, da si določen del narave ali vsebina človeškega življenja nadene podobo samostojnega organizma in nas spodbudi k temu, da nanj usmerimo vso pozornost in ga globlje doživimo. Zlitje prostorov je negativno delovanje oblike. Objekt lepote v prvi vrsti potrebuje zlitje prostorov. Okvir slike, kamnito podnožje kipov, stopnišče z ograjo na podstrešje hiše, odrski zastor (novi načini združevanja metod osvetljevanja s temno stranjo parterja), bežen pogled skozi okno na gorske vrhove, pogled z višine na z lučmi osvetljene ulice ovite v zaveso nočne teme: vsa ta stanja lepote so posledica delovanja različnih načinov zlitja prostorov.

(2) Pozitivno delovanje oblike lepega je urejanje, zbiranje in razvrščanje. Z eno besedo, kompozicija. Že na določenem osamljenem delu pokrajine se lahko stke poseben notranji, samozadostni svet, ki ne da bi bil vzdrževan od zunaj, tvori malo vesolje s številnimi pomeni, ki razodeva še eno globljo plast resnice stvarstva in človeštva.

Zaradi izjemno enostavne strukturne linije zgradbe elegantnih templjev velikih starogrških arhitektov, se v ljudeh v tisočih letih občudovanja brez prekinitev ohranja neusahljivo občutje veličastne, posvečene in nepozabne lepote.

(3) Pri zadnji in najgloblji vlogi oblike ne gre le za spreminjanje resničnega stanja v umetniško, ki bi botrovalo človeškemu duhovnemu poletu onkraj in prestopanju v svet lepote, temveč zlasti za še močnejšo spodbudo človeka k »prodiranju v resnično skozi lepo« in k raziskovanju notranjega jedra ritma človekovega življenja. Le najbolj živahne umetni-

ške oblike na svetu kot na primer glasba, oblike plesa, arhitektura, kaligrafija, kitajska opera, oblike obrednih posod *zhong* in *ding*¹ in okrasni vzorci so tiste, ki lahko najbolj izrazijo neizrekljiva in neizrazljiva stanja duha in utripa življenja. Vsaka velika doba in velika kultura želi v presežkih nad praktičnim življenjem ali v pomembnih družbenih obredih z veličastno arhitekturo, vzvišeno glasbo ali z imenitnim plesom izraziti vrhunec življenja in najgloblji utrip duha dobe. (Slavni Nebeški tempelj in »*Qiniandian*« v Pekingu sta primerka najbolj veličastne arhitekture, ki predstavlja pogled na kozmos starodavne Kitajske.) Abstraktna struktura arhitekturnih teles, glasbena harmonija in ritem, ali slogovna linija v plesu lahko edini izrazijo čustva in utrip posameznikove notranjosti. Z vrnitvijo k »izgubljeni harmoniji in pokopanem ritmu« se nam povrne duša življenja in s tem resnična svoboda ter življenje. V tem leži pomen in vrednost lepih umetnosti za življenje.

Kitajska arhitektura opek in lesa je nagnjena k hitremu propadanju, njeno kiparstvo ni doživelo tolikšnega razcveta kot v Grčiji, oblikovna lepota obrednega in glasbenega življenja starodavnega fevdalizma pa je tudi že izginila. Dar ljudstva se ohranja edinole v plesu črnila in čopiča po zraku, v slikanju vzvišenih stanj duha (v kolikor vzvišena stanja duha pomenijo vzvišen ritem duše). Zato kitajska metoda slikanja ne pripisuje tolikšnega pomena vernemu upodabljanju konkretnih podob, temveč teži k abstraktnemu izražanju človeških razpoloženj in umetniških zamisli s pomočjo črno bele tehnike črnila in čopiča. Kitajsko slikarstvo je kot neke vrste lepota oblikovne linije v arhitekturi, lepota glasbenega ritma, lepota plesne drže. Njegov ključni element ni mehansko realistično slikanje, temveč ustvarjena predstava, kljub temu, da izhaja iz skrajno realističnega slikanja kot na primer izbrano slikarstvo cvetja in ptic ter podob iz narave, v čemer je postalo prvo na svetu.

Kitajsko slikarstvo je resnično podobno neke vrste plesu, v katerem se slikarji občudovanja vredno razgaljajo in slikajo v prostem slogu. Njegov duh in središče žarišča je v ritmičnem življenju celotne slike in zato črnilo ne zastaja pri upodabljanju posamezne podobe. Slikarji uporabljajo metodo senčenja, prelivanja točk in linij, medsebojnega zrcaljenja med svetlim in temnim, praznine in polnosti, energije telesa v gibanju, uglasbitve slike po zgledu glasbe in plesa. Podoba telesa se resda kaže pred našimi očmi, vendar se zdaj lebdeča zdaj rahlo valujoča, zdaj resnična

¹ [Vrste bronastih obrednih posod iz zgodnjih kitajskih dinastij Shang (1600 p. n. š.-1046 p. n. š.) in Zhou (11. st. p. n. š. – 256 p. n. š.). (*Op. prev.*)]

zdaj kot privid, povsem staplja in spreminja v medsebojnem stekanju in prepletanju točk in linij.

Tradicionalni načini slikanja, ki prihajajo iz Egipta in Grčije, so bili domišljijsko upodabljanje kiparskih teles v tridimenzijskem prostoru slikovnega sveta. Poudarjali so zlasti perspektivo, anatomijo, igro svetlobe in senc ter konveksnost in konkavnost prelivanja barv. Ti slikovni svetovi nam dajejo občutek, kot da bi bilo mogoče vanje naravnost vstopiti in jih z rokami otipati. Njihov izvor je kiparska umetnost in arhitekturni prostor Egipta in Grčije.

Figuralno kiparstvo se je na Kitajskem veliko slabše razvilo od grškega in hkrati nikoli ni doseglo ravni posebne elegance čistega kiparstva. Od dinastij Jin in Tang² dalje, je na kiparstvo vplivalo slikarstvo, zato je prevzelo tudi slikarski slog. Kiparstvo Yang Huija je bilo tesno povezano s slikarstvom Wu Daozija³. Primerjati ga ne bi mogli niti z grškim tridimenzijskim kiparstvom, ki je pozneje postalo model slikanja zahodnih slikarjev, medtem ko bi se izražanje čustev kitajskega univerzuma na dostojanstvenih, uglajenih in lepih oblikah obrednih posod *zhong*, *ding*, *dun* in *zun* iz dinastij Shang in Zhou nemara dalo enačiti z grškim kiparstvom božanskih podob. Posebnosti kitajske slikarske pokrajine, sloga in metode je treba iskati v okrasnih vzorcih na obrednih posodah *ding*, krožnikih in zrcalih, ter v freskah iz dinastije Han.⁴

V teh okrasnih vzorcih podobe ljudi, ptic in divjih zveri, insektov in rib, zmajev in feniksov itn., v letečem stanju nenavadno živahno krožno poskakujejo, vendar se povsem stapljajo s tokom linije okrasnega vzorca na celotni sliki. Podoba stvari se zlije z vzorcem, vzorec pa je izvorno že predelana, strnjena linija oblike podobe stvari. Vsaka od vidnih podob živali že predstavlja ritmični preplet vzorca linij v letečem gibanju, ki prehaja v simfonijo celotnega okrasnega vzorca. Vsaka izmed njih je živa, toda abstrahirana. Ne gre za izklesano tridimenzijsko konveksno-konkavno podobo, temveč za poudarjeno prikazovanje ritma in takta letečega stanja. S potezami izraženo notranje gibanje je »duh« (*gu qi*) stvari. (Zhang Yanyuan je v *Žapiskih o zgodovini slavnih slik* zapisal: »Stare slike: z zasledovanjem njihove oblikovne podobnosti, častiti moč njihovega duha (moč njihovih kaligrafskih potez)«..) Skelet (*gu*) podpira telo v »gibanju«, medtem ko je slikanje s »koščeno« tehniko, slikanje notranjega jedra gibanja. Eno od šestih pravil kitajskega slikanja, t.i. tehnika slikanja

² [Dinastija Jin (265-420 n. š.) in Tang (618-907 n. š.) (*Op. prev.*)]

³ [Živel je v 8. st. n. š. (*Op. prev.*)]

⁴ [Dinastija Han (206-220 n. š.) (*Op. prev.*)]

s »koščenimi potezami«, pravi, da je treba s pomočjo tehnike slikanja zgrabiti duh stvari, da bi tako lahko izrazili podobo življenja v gibanju. T. i. ritmična vitalnost je smoter in rezultat tehnike slikanja s »koščenimi potezami«.

V takšni strukturi medsebojnega stekanja točk in črt, tridimenzionalni in negibni prostor izgubi svoj pomen in ne tvori več strukturne razporeditve teles v prostoru. Vidni pojavi in praznine se na celotni sliki združujejo in dosegaajo ritem valovanja duha praznine slike kot celote. Praznine v kitajskem slikarstvu ne štejejo več za obrise prostorov zemeljskih pojavov in vsega živečega, temveč se stapljajo v notranjost vsega živečega in so del »poti« (*Dao*) spreminjajočega se duha praznine deset tisočerih stvari. Zlivanje in medsebojno odsevanje praznega in polnega, svetlega in temnega ter nerazločljivosti sestavljajo v meglico ovit duh umetnine, ki lebdi med Nebom in Zemljo in je videti kot da bi pred našimi očmi zagledali resničen prizor pokrajine. V tej sicer obstaja svetlo in temno, konveksno in konkavno, razprostrtost kozmičnega prostora, vendar ne duha ne sluha o tridimenzionalnem upodabljanju. Ta struktura ravno tako ni primerljiva z realistično pokrajino zahodnih oljnih slik, za katere se zdi, da bi se dalo vanje kar vstopiti, temveč predstavlja umetniški koncept duhovnega potovanja. Ker kitajski način slikanja z abstraktno črno belo tehniko ujame duh vidnega predmeta in slika notranje življenje stvari, se spontano pojavi občutek prostorsкости, tako da postanejo kiparsko upodabljanje, poudarjanje konveksnosti in konkavnosti, zvestoba originalu ter omejevanje na togost, resnično odvečni.

Kitajsko slikarstvo je tako presešlo mehanski tridimenzionalni prostor, konveksno-konkavne predmete in igro svetlobe in senc, zato lahko zgolj njegova metoda slikanja s čopičem izrazi duh praznine in kljub temu, da se ne posveča materialnim rečem, slika realistično in življenjsko. V Tang Zhiqijevem delu *Pretanjene besede o slikarstvu* najdemo stavek: »Črnilo hrani podobo reke, poteze čopiča prenašajo duh kamna.« Ker slikanje s čopičem ne zastaja pri posameznih stvareh, je slikanje prepuščeno nepredvidljivostim in izraža izbruh umetnikovih misli in njegovih skrivnih in bežnih radosti. Prva posebnost kitajskega slikarstva je tako postalo vključevanje kaligrafije v sliko. Dong Qichang je dejal: »Slikanje naj bo kot pisanje pismenk v kurzivnem, uradniškem, ali slogu pisave čudnih pismenk. Drevesa naj bodo videti kot ukrivljeno železo in gore, kot bi bile narisane v pesku. Le če izničimo vulgarno osladno pokrajino, lahko dosežemo duh plemenitosti.« »Kaligrafija« kot posebna kitajska umetnost dejansko predstavlja hrbtenico kitajskega slikarstva. Obstajajo različne tehnike slikanja neravnih površin s pomočjo točk in linij (*cun fa*), ki

staplajo vse zemeljske pojave in jih predstavljajo v čudoviti svet duha in praznine ter pesniško dušo in pesniški svet združujejo s slikovno pokrajino. To je druga posebnost kitajskega slikarstva. Kitajsko tradicionalno poučevanje glasbe se je za vekomaj izgubilo, zato pesniki ne morejo več prepevati ob spremljavi instrumentov. Čustveno stanje duha lahko torej izražajo le skozi kaligrafijo in slikarstvo. Kaligrafija nadomešča zlasti abstraktno umetnost glasbe. Nadaljnja pomembna posebnost kitajskega slikarstva je vpisovanje pesmi s pismenkami v sliko, prebujanje slikarske tehnike na sliki s pomočjo kaligrafije, spodbujanje umetniškega izraza slike s pesniškimi verzi in hkrati mnenje, da to ne kvari slikovitosti pokrajine (v zahodnem oljnem slikarstvu naj bi vpisovanje verzov pokvarilo realistično slikanje domišljjskega sveta na sliki). Vse to pa zato, ker zahodna in kitajska metoda slikanja v osnovi ne izražata iste sfere: prva je realistična, druga duhovna; pri prvi si jaz in predmet stojita nasproti, pri drugi se jaz in predmet zlijeta. V kitajskem slikarstvu, ki se opira na kaligrafijo in nosi pesniški svet v osrčju svojega duha, tako pesništvo, kaligrafija kot slikarstvo, vsi po vrsti pripadajo ravni iste domene. V zahodnem slikarstvu z arhitekturnim prostorom kot strukturo, kipom človeškega telesa kot objektom, pa tako arhitektura, rezbarstvo kot oljno slikarstvo, vsi pripadajo ravni neke druge domene. Zhang Yanyuan, sloviti kritik iz dinastije Tang, je dejal: »Doseči njeno [slikovno] oblikovno podobnost, pomeni ne imeti ritmične vitalnosti. Ujeti barvitost, pa pomeni izgubiti na slikarski tehniki.« Kar pomeni, da je sicer pomembno prenesti oblikovno podobnost, vendar je potrebno hkrati častiti duh in biti šibkejši v barvanju, da bi bili močnejši v slikarski tehniki. »S preseganjem zunanosti pojavov zgrabiti jedro njihove okolice«, je bila težnja v kitajskem slikarstvu po koncu dinastij Song in Yuan⁵. Oblikovna zvestoba originalu, bogastvo in lepota barv pa sta posebnosti zahodnega oljnega slikarstva. V tem se razlikujeta težnji kitajskega in zahodnega slikarstva. Vzorci na obrednih posodah *zhong* in *ding* ter krožnikih in zrcalih iz dinastij Shang in Zhou so se v razvoju skozi človeške podobe, ptice in zveri na freskah dinastije Han postopoma osvobodili iz objema okrasnih vzorcev, čeravno lahko tudi v slikarstvu dinastije Han pogosto opazimo sledi okrasnih vzorcev, ki se pojavljajo v krožnem valovanju okrog letečih ljudi in divjih zveri in se prilegajo ritmu celotne slike. Gu Kaizhijevo⁶ slikarstvo (dinastija Vzhodni Jin), ki je izšlo iz slikarstva dinastije Han, je z lepoto tekočih linij (kot sviloprepjka, ki dela svilo) obli-

⁵ [Dinastija Song (960-1279 n. š.) in dinastija Yuan (1271-1368 n. š.) (*Op. prev.*)]

⁶ [Živel je od 344 do 406 n. š. (*Op. prev.*)]

kovalo gube na oblekah ljudi, s katerimi je ustvarilo vtis življenjskosti na celotni slikovni površini. Zato ima razvoj kitajskega figuralnega slikarstva drugačno pot od zahodnega. Zahodno figuralno slikarstvo izvira iz grškega kiparstva, kjer igra pomembno vlogo model za posnemanje celotnega tridimenzionalnega telesa z udi. Kitajsko figuralno slikarstvo na eni strani poudarja živost pogleda, na drugi pa v milini in gibkosti pregibov oblek, z različnimi metodami slikanja in s pomočjo razporejanja linij prikazuje različne značaje in življenjska stanja. Čeprav je bila metoda barvnega senčenja in konveksno konkavnega senčenja, ki se je v času »Severnih in južnih dinastij«⁷ iz Indije prenesla na zahod, med nekaterimi slikarji nekaj časa zelo priljubljena (Zhang Seng je nekoč na vrata nekega samostana naslikal cvet konveksno-konkavne oblike, ki je bil od daleč in z napol priprtimi očmi, videti kakor pravi), jo je kitajski slikarski slog na koncu vendarle ovrgel, saj ni bila v skladu s kitajsko miselnostjo. Kitajska ima svoj značilen pogled na univerzum in občutje življenja, ki se je vseskozi ohranjalo vse do razcveta slikarstva gora in voda ter cvetja in ptic v dinastijah Song in Yuan, kjer značilni slog kitajskega slikanja postane še bolj izrazit. S tehniko izpiranja tuša (*xuan*), senčenja (*cun*) in strganja (*sa*) točk in linij različnih vrst, si ta prisvoji strukturo in značaj stvari. Subtilnost kitajskega slikarstva je v razprševanju točk na sliki, enkrat vidnih drugič manjkajočih, v eleganci potez, zdaj prekinjenih zdaj povezanih in v slogovni dovršenosti sleherne točke in poteze. V njem se z bogato sugestivnostjo in močjo simboličnega nadomešča podroben oris podobe in z enostavnostjo in močjo stremi k preseganju tostranstva. Največja dovršenost slikarstva gora in voda puščavnika Huang Gongwanga⁸, ki je prostrano in bujno ter preoblikovano brez sledov, se v svojem svobodnem slogu najbolj izrazi v meglicah nad gorami in rekami. Tam, kjer je najbolj brezoblično in absurdno, tam se najbolj približa življenju. Zdaj resnični, zdaj sanjski svet se nahaja v praznini brez oblik in sledi, ki pa je vendarle vseprisotna: »Vse vidno je prazno, brezsnovno je snovno.« Gibanje duha umetnine je pesem, je glasba, je ples in ne tridimenzionalno kiparstvo! Stalni predmet kitajskega tradicionalnega slikarstva predstavljata »ritmična vitalnost« in »življenjsko gibanje«, medtem ko se kot metoda slikanja uporablja slikarska tehnika t.i. »koščenih potez«, s katero se išče kaligrafska podoba stvari. Zato znotraj šestih pravil Xie Heja (dinastija Jin), pravilo »skladnost podob s stvarmi«, ki ustreza zahodnemu posnemanju narave ali pravilo »skladnost barv z zvrstjo«, ki ustreza

⁷ [T. i. Severne in južne dinastije (420-589 n. š.) (*Op. prev.*)]

⁸ [Živel je od 1269 do 1354 n. š. (*Op. prev.*)]

zahodnemu raziskovanju harmoničnosti, urejenosti, proporcionalnosti in simetričnosti »razporeditve v prostoru«, lahko umestimo šele na tretje, četrto ali nižje mesto. Vseeno »posnemanje narave« in »formalna lepota« (harmoničnost, proporcionalnost itn.) predstavljata dve osrednji vprašanji razvoja zahodne estetske misli. Teorija grške umetnosti ne presega tega okvira. (Prim. moj spis *Teorija umetnosti velikih grških filozofov*.) Pozneje je prišlo do razvoja »faustovskega duha« modernih zahodnjakov, ko sta estetika in umetnost prvič postavili vprašanji o »izražanju življenja« in »prestavljanje v čustva«. Vendar kljub temu, da se je zahodna umetnost na začetku 20. stoletja idejno odmaknila od tradicionalnega pogleda in odprla nov pogled na stvarstvo, saj sta se kubizem in ekspresionizem zoperstavljala tradiciji, se razkol, ki je nastal znotraj zahodnega slikarstva, na koncu ni približal pogledu kitajskega slikarskega sloga. Osnove zahodne kulture in slikarstva ležijo v grški umetnosti. Grki so bili ljudstvo umetnosti in filozofije, svoj najvišji umetniški izraz pa so dosegli v arhitekturi in kiparstvu. Grški templji in svetišča so bili središča grškega kulturnega življenja. Njihova jasnost in eleganca, vzvišenost in preprostost v najvišji meri izražajo oblikovno lepoto »harmonije, skladnosti, urejenosti, mogočnosti in nemega dostojanstva«. Od daleč so stebrišča atenskih svetišč resnično videti kot nekakšna zgoščena glasba. Filozof Pitagora je veselje dojemal kot glasbeno harmonijo, ki se izraža skozi kvantitativno sorazmerje. Grška arhitektura je vsekakor simbolizirala tovrstni pogled na oblikovno urejen kozmos. To, kar je Platon poimenoval »ideja« substance kozmosa, je prav tako neke vrste idealni diagram z matematično strukturo. Tudi Aristotel je »formo« in »materijo« postavil za konstitutivni načeli kozmosa. Da so najvišje ideale lepote v tistem času predstavljali »harmonija, red, skladnost in ravnovesje«, je zagovarjala skorajda polovica grških filozofov in umetnikov, kar je tudi zares prepoznavni znak klasične grške umetnosti.

Poleg arhitekture je grška umetnost poudarjala tudi kiparstvo. Kiparstvo z izdelavo modelov človeškega telesa privzema podobo »narave«. Tedanji umetniki so nadvse cenili takšno upodabljanje izmišljenega, ki se je najbolj približalo izvirniku. Zato je »posnemanje narave« postalo skupna teorija umetnosti domala vseh grških filozofov in umetnikov. Platon je preziral umetnost ravno zato, ker posnema naravo. Tudi Aristotel je umetnost razlagal s posnemanjem narave. Tak pogled in stališče do umetnosti je nedvomno nastal z opazovanjem v tistem času zelo razširjene umetnosti kiparstva. Človeško telo kot predmet kiparstva je miniatura kozmičnega prostora: je bližnji, toda pasivni objekt. Nadaljnje raziskovanje perspektive in anatomije je bilo samo po sebi umevno. Izvor in temelj

kitajskega slikarstva pa ležita v zmajih, kačah, leopardih in tigrih sredi gora in jezer velike narave ter lebdeče stanje zvezd, oblakov, ptic in živali, ki jih najdemo izklesane na zvonovih, trinožnih obrednih kotlih, ogledalih in krožnikih iz dinastij Shang in Zhou, skupaj z znaki svastik in loki linij, ki se stapljajo z različnimi vzorci ozadja in ki naj bi tako simbolizirali ritem življenja stvarstva. Njegov svet sta Nebo in Zemlja slike kot celote in ne posamezno človeško telo. Njegova metoda slikanja je gibka in pravilna črta in ne statična tridimenzionalna oblika. Ljudje tistega časa so častili povezovanje širne pokrajine gora in voda, toka velikega diha Neba in Zemlje z življenjem nenavadnih ptic in redkih živali iz naravnega sveta in ob tem občutili magičnost in demonskost (svet, kot so ga slikale *Pesmi iz dežele Chu*⁹). V globini svoje duše so čutili, da imajo vse živeče stvari nadnaravno življenje in moč. Zato so bili njihovo kiparstvo, slikarstvo in obdelan žad nadnaravni in so izražali raznolike magične moči življenja. (Sodobni ljudje veselje dojemajo kot običajno, zato je tudi takšen tudi njihov slikarski svet. Tigri in divje mačke, ki jih slikajo, so živali za zapahi živalskega vrta. Zato jim manjka vzdušja odročnih gora in velikih voda.) Grki so živeli v urejenih civiliziranih mestih, kjer je svetilo žarko mediteransko sonce in so bili vsi vidni pojavi razločni in jasni. Preplet mišljenja in njihovega življenjskega načina ob morju se je izražal v jasnini logike in geometrije. Postopoma je izginjala skrivnostnost magičnega občutja, tudi bogovi so izgubili brezdanko skrivnostnost, ostalo je zgolj modro in radostno človeško življenje. Stremeli so k lepoti človeškega telesa. Odkrivanje kozmičnega reda, harmonije, skladnosti in ravnovesja v lepoti človeškega telesa je pomenilo razpoznavanje »božanskega«. Figuralno kiparstvo in arhitektura svetišč sta vrh grške umetnosti, ki jasno razodevata »božanski svet« in »lepotni ideal« Grkov. Tudi posebnosti razvojne poti in sveta zahodnega slikarstva so nastale zaradi določitve teh dveh velikih umetnosti kot temelj in ozadje. Za grško slikarstvo, podobno freskam, ki jih lahko vidimo na ruševinah starega mesta Pompejev, lahko rečemo, da gre za predstavitev kipov na slike, ki so od daleč videti kot fotografije tridimenzionalnega slikarstva. Človeška telesa v obliki tridimenzionalnih kipov sedijo ali stojijo v perspektivnem arhitekturnem prostoru. Pozneje je zahodna metoda slikanja uporabila oljne barve in čopič, da bi se še bolj približala tovrstnemu kiparskem slogu slikanja. Če tovrstno slikarstvo primerjamo s kitajskim slikarstvom okrasnih vzorcev

⁹ [*Pesmi iz dežele Chu* je antologija slavnega kitajskega pesnika Qu Yuana iz obdobja vojskujočih se držav (okrog 400 do 221 p. n. š.). Sestavljena je osemindesetih kratkih in šestih dolgih pesmi. *Chu Ci* je druga znana najstarejša zbirka kitajskih pesmi. (Op. prev.)]

ali s freskami iz Nanyanga in Sečuana iz dinastije Han, nas osupne dinamičnost slednjega. Na eni strani leteča linija in na drugi statičen kip. Zagotovo je, da Xie Hejevih šest pravil z »ritmično vitalnostjo« na čelu ponazarja značilnosti kitajskega slikarstva, medtem ko kitajska filozofija s »premeno« (*dong*) v *Knjigi premen* razlaga človeško življenje v vesolju. (»Gibanje neba je polno moči. Zato vzvišeni človek postane močan in neutrudljiv.«¹⁰) To priča o notranji misli, ki se na zunaj izraža v kitajski umetnosti.

Ker ima grška umetnostna teorija zaradi vpliva dveh velikih umetnosti, arhitekture in kiparstva, za glavni načeli »oblikovno lepoto« (ki temelji na harmoničnosti, skladnosti, simetričnem ravnovesju arhitekturne lepote) in »posnemanje narave« (posebnost kiparske umetnosti), se idealno umetniško ustvarjanje nahaja v posnemanju dejanskosti in sočasnem izražanju oblikovne lepote harmonije, proporcionalnosti, ravnovesja in reda. Ko kip človeškega telesa postane model, se konkretna podoba stopi v kanonično formo in utelesi v idealni fiziognomiji, v t. i. Platonovi ideji. Mogočno grško kiparstvo razkriva svet idej, ki ga je izdelal Platon. Njegovi kipi človeških figur so večni, idealni model človeštva, so božansko sredi človeškega sveta. Filozof, ki je preziral takratno umetnost, je svojo »teorijo idej« nenadoma preobrnil v razlago, ki je povsem ustrezala grški umetnosti in vrh tega postala osrednji pojem in vprašanje zahodne estetike in umetnosti še v naslednjih tisočletjih.

Kultura in umetnost srednjega veka, ki je bil zaradi krščanske asketske misli znan tudi kot temni srednji vek, nista primerljivi z grško razkošnostjo. Vendar vzpon velike šole gotskega sloga razkriva močan duh odrekanja svetu, njegove kiparske malike pa v celoti prežema religiozna gorečnost. Izrazno bogat napoveduje nek nov svet in zahodni umetnosti ponuja novo veččino. Toda šele sodobni zahodnjaki so lahko vnovič doumeli njegov pomen in vrednost.

V 15. in 16. stoletju je »renesansa« kot umetniško gibanje, ki je vztrajala na grškem gledišču, še globlje prodrla v sodobno čaščenje narave in se opajala z duhom stvarnosti. Tedanja umetnost je imela dva velika cilja: »resnično« in »lepo«. T. i. »resnično« je pomenilo posnemanje narave in zvesto prikazovanje. Veliki genij tistega časa (slikar, kipar, znanstvenik) Leonardo da Vinci je v svojem slovitem *Traktatu o slikarstvu* zapisal: »Najbolj hvalevredna slika je tista, ki najbolj objektivno ustreza prikazani stvari.« Središče narave, ki so jo slikali, je bilo človeško telo, medtem

¹⁰ Cf. *Yijing, Knjiga premen*, prevedla Maja Milčinski, Domus, Ljubljana 1992, str. 25.

ko si je figuralno kiparstvo za vzor zopet izbralo grško kiparstvo. Zato je Leonardo da Vinci tudi zapisal: »Relief (tridimenzionalna kiparska metoda upodabljanja) je duša in najvišji smoter slikarstva.« Ta da Vincijev stavek jasno izraža značilnost zahodnega slikarstva. Tradicionalno gledišče zahodnega slikarstva je predstavitev kiparstva na sliko. Zaradi skrajnega poudarka na iskanju »resničnega«, so se umetniki ukvarjali z raztelesitvijo, da bi spoznali resnično stanje notranje zgradbe. Ker so bila trupla težko dostopna in raztelesitev prepovedano, so umetniki pogosto kradli trupla na pokopališčih in jih v skrivnih prostorih pod lučjo brlivk razkosavali, za kar se zdi, da je imelo velik pomen. Da Vinci je lastnoročno raztelesil dobrih trideset trupel, kipar Donti pa se je bahal, da jih je sam raztelesil kar več kot osemdeset. V tem se skriva znanstveni duh in osnove zahodnih umetnikov. Obstaja pa še ena znanost, ki je nastala iz posebnega pogleda zahodne umetnosti in je nadvse pomembna. To je perspektiva. Ker slikarstvo poudarja tridimenzionalno upodabljanje naravnih teles in se tridimenzionalni predmet nahaja v prostoru s tremi razsežnostmi, ni naključje, da je to tako pomembno perspektivo prvi odkril arhitekt Brunelleschi na začetku 15. stoletja, arhitekt Alberti pa o njej prvič napisal in izdal knjigo. Tako kot zahodnim slikarjem nujni pogoj predstavljata perspektiva in anatomija, tako mora kitajsko slikarstvo nujno vsebovati kaligrafijo in poezijo. To pri prvem pojasnjuje pomembno vez zahodnih učenjakov, velikih kiparjev in arhitektov z zahodnim oljnim slikarstvom, pri drugem pa razkrije razlog za slavljenje kaligrafov in pesnikov v teoriji kitajskega slikarstva. Kot je bilo že zgoraj povedano, je iskanje duha stvarnosti in poleg tega tudi duha lepote postalo goreča strast renesančnih slikarjev. Resnica, zavita v ogrinjalo lepote, ki naj bi se nahajala v »posnemanju narave« in »harmonični obliki«, je bil cilj prav vseh takratnih umetnikov. Tako si je lepota harmonične oblike za svoj najvišji zgled ponovno izbrala grško arhitekturo. Grška arhitektura (Partenon) predstavlja večnost kozmičnega reda. Dostojanstvena in urejena je vredna imena prebivališča božanstev. Veliki arhitekt Alberti je v svojem *Traktatu o arhitekturi* zapisal: »Lepota je v harmonični povezavi slehernega dela. Ne da se ne odvzeti del ne dodati del.« In dalje: »Lepota je neke vrste skladnost in harmonija. Vsak del pripada celoti glede na kvantitativna razmerja in red, na enak način kot harmonija, ki jo predpisuje popolni naravni red.« Od tod je razvidno, da lepota, h kateri teži renesansa, še vedno vztrajno sledi grškim kriterijem lepote, ki jih je Aristotel poimenoval »enotnost v mnogoterosti« (harmonija oblike). »Posnemanje narave« in »harmonična oblika«, kot je bilo že zgoraj omenjeno, veljata za osrednja koncepta tradicionalne zahodne umetnosti (t. i. klasične umetnosti). Po-

snemanje narave je vsebina umetnosti, oblikovna harmonija pa njen zunanji videz. Vsebina in forma tvorita osrednje vprašanje zgodovine zahodne estetike. Znotraj šestih pravil kitajskega slikarstva pa »skladnost podob s stvarmi« (kar ustreza posnemanju narave) in »razporeditev v prostoru« stojita šele na tretjem oziroma četrtem mestu. Na tem mestu se pokaže razlika med težnjo zahodnega in kitajskega slikarstva. Toda ali to pomeni, da zahodno slikarstvo ne namenja pozornosti ritmični vitalnosti in tehniki »koščenega« slikanja? Zdi se, da temu le ni tako! Ker je zahodno slikarstvo nastalo iz grškega kiparstva, poudarja tridimenzionalno upodabljanje, saj konveksno-konkavna pojavna stvarnost kiparske figure ravno tako sloni na igri svetlobe in senc. Slikarji uporabljajo oljne barve za poudarjanje tridimenzionalne konveksnosti-konkavnosti, hkrati pa zaradi hitrega prehajanja iz svetlobe v senco, oziroma iz svetlega v temno nastaja lirična vitalnost in umetniški slog. Zato zahodno slikarstvo v primerjavi s kitajskim ritmično vitalnost lažje prikazuje s pomočjo barv. Ker kitajsko slikarstvo zaradi narave orodja pri slikanju težje izkorišča svetlobo, izumlja nove načine, ki življenja ne iščejo v kiparskem konveksno-konkavnem upodabljanju, temveč v spretnosti, ki je razvidna v odmikanju od konkretnega in nagibanju k abstraktnemu, z izrazno močjo senčenja in strganja točkastih potez in linij črno bele tehnike. Rezultat je preplet točk in linij pri slikanju čustev in ritma, ki se približa glasbenemu zapisu. Njegova ritmična vitalnost je osamljena in šibka, pretanjena, tiha, otožna, brez kričeče bahavosti, duhovno bogata in pronicljivo globoka in fina.

Kitajsko slikarstvo izkorišča življenjski duh tehnike slikanja s črnilom in čopičem, s katero na zunaj meri na stanje zunanje podobe stvari, na znotraj pa izraža njen duh in značaj. Kljub temu, da ne premore veliko barv, ima obilo poetičnega čara in duha. Da ima vsak človek svoj »barvni odtonek« v zahodnem slikarstvu pomeni, da vsak posamezni človek vidi svoj lastni barvni svet in čustveni ton svojega lastnega duha. Glasba barv in glasba točk in linij imata vsaka svojo prednost. Mesto, ki ga v zahodnih oljnih slikah zaseda svetloba, v kitajskem slikarstvu pripada mešanju tuša, čigar senčenje, svetlost in temnost, odseva in oddaja barvo. Sheng Zongqian iz dinastije Qing¹¹ je v svojem *Eseju o učenju slikanja na gorčični ladji* takole razpravljal o metodi figuralnega slikarstva: »Sliko je treba dovršiti z dajanjem prednosti kostem. Skelet je treba slikati zgolj s črnilom in čopičem. Če čopič in črnilo prežema duh, se na okraskih in oblekah spontano pojavi ustrezna barva. Če se jima sledi z barvami in

¹¹ [Dinastija Qing (1644-1911 n. š.) (*Op. prev.*)]

senčenjem, bo to le še dodalo ustrezno naravno globino in blesk.« Iz teh besed je mogoče opaziti razliko med podobo »koščene« tehnike slikanja s črnilom in čopičem v kitajskem slikarstvu ter reliefno tehniko kiparskega sloga v zahodnem slikarstvu. Poleg tega je razvidno, da tudi barve, ki imajo v kitajskem slikarstvu nižji položaj od tehnike slikanja s črnilom, ki se nagiba k enostavnosti in navadnosti, niso primerljive z osrednjim položajem, ki ga uživajo v zahodnem oljnem slikarstvu. Kljub temu, da »vse umetnosti težijo h glasbi«, je glasbeno razpoloženje zvoka kitajske lutnje in glasu piščali v mesečini vendarle drugačno.

Čeprav je renesančna umetnost temeljila na grškemu gledišču in poudarjala posnemanje narave in oblikovno lepoto, se je v podtonih že oglašal novi duh sodobnega življenja. Vsebina tega novega duha je »življenje pozitivnega delovanja« in »upanje na brezmejno hrepenenje«. Je ljubezen do narave, opajanje z lepoto trenutka sedanjosti in čustvena navezanost na svetlobo, barve in zrak. Kolorizem je nadomestil čistost in eleganco grških marmornih kipov. »Slikarske navade« so se razmahnile z nadaljevanjem klasicističnega »kiparskega sloga«. Zato je med klasicizmom, romantiko, impresionizmom, realizmom, ekspresionizmom in kubizmom v sodobnih slikarskih krogih zavladal spor. Toda »slikarski slog« zahodnega oljnega slikarstva, ki je poudarjal tonalnost svetlega in temnega ter svetlobe in senc, je še vedno izhajal iz razpoloženja igre senc in svetlobe tridimenzionalnega kiparstva. Rodinovo kiparstvo je prav kiparstvo »slikarskega sloga«. Svet zahodnega slikarstva je slog svetlega in temnega, ki obdaja tridimenzionalni kip, ki je v središču. Ta se razlikuje od strukture preseganja stvarnosti kitajskega slikanja s čopičem in črnilom. Prav sodobni impresionizem je izrazito omejen na prikazovanje čutnih zaznav očesa (ki ima izvor v posnemanju narave). T. i. kubizem izhaja iz starodavne kompozicije geometrijskih teles, njegova predhodnika sta egipčansko reliefno slikarstvo in »geometrijski« slog iz grške zgodovine. Pozni impresionisti pripisujejo velik pomen slikovni kompoziciji linij, kar močno spominja na kitajsko slikarstvo, vendar njihovo vlečenje črt ne dosega kitajskega toka spreminjanja in pomenske raznoličnosti, medtem ko prikazovanje njihovega pogleda na univerzum še vedno temelji na zahodnemu gledišču, ki se močno razlikuje od kitajskega. Kitajsko in zahodno slikarstvo imata vsak svoj pogled na univerzum, kar oblikuje dva velika različna slikarska sistema.

Ta kratek esej bomo sklenili s povzetkom omenjenih dveh različnih gledišč in metod izražanja: (1) Lahko rečemo, da imajo lastnosti sveta, kot ga prikazuje kitajsko slikarstvo, izvor v temeljni filozofiji kitajskega ljudstva, ki se torej nahaja v pogledu na univerzum iz *Knjige premen: yin*

in *yang*, dva *qija*, rojevata deset tisoč stvari, vseh deset tisoč stvari je nastalo iz *qija* Neba in Zemlje; vsa telesa so »konstitucija primarnega *qija*«. (Zhuang Zi: »Nebo je konstitucija *qi*.«) Ta dva vedno znova porajajoča se *qija* skupaj tketa ritmično življenje. Glavni motiv kitajskega slikarstva »ritmična vitalnost« je natanko »življenjski ritem« oziroma »ritmičnost življenja«. Reklo »Fuxi slika osem trigramov«¹² pomeni z najenostavnejšo strukturo potez izraziti nenehno spreminjajoči se utrip veselja. Svet pozneje nastalega slikarstva pokrajine in ptic je temeljil na mislih Lao Zija, Zhuang Zija in *chan* budizma, ki so se omejili na metodo tihega opazovanja in razsvetljenja in se obrnili k iskanju svojega notranjega globokega ritma duha ter k spajanju telesa z življenjskim ritmom notranjosti veselja. Kitajsko slikarstvo je od Fuxijevih trigramov iz *Knjige premen* dalje, okrasnih vzorcev na obrednih posodah *zhong* in *ding* iz dinastij Shang in Zhou, fresk iz dinastije Han, Gu Kaizhija in vse do poznejših dinastij Tang, Song, Yuan in Ming, neprekinjeno uporabljalo tehniko slikanja s čopičem in slikanja s črnilom in vodo, s pomočjo katerih je iskalo celovit duh vidne podobe in se, nenaklonjeno slikanju konveksnosti-konkavnosti, svetlobi in sencam zunanjih stvari, izogibalo pretiranemu ukvarjanju s posameznimi stvarmi. Zato Kitajci, kljub temu, da so bili v obdobju Šestih dinastij (222-589) pod vplivom Indije in uvozili metodo barvnega senčenja, na koncu niso izbrali slikanja s prostim očesom vidnih svetlobnih žarkov, senc, ki prihajajo iz »enega samega vira svetlobe« in stvarne pokrajine. Tako so umetniški koncept celotne slike uglasbili v ritem svetlobe in teme, polnega in praznega. »Duh in svetloba se ločujeta in zopet združujeta, enkrat *yin*, enkrat *yang*«. Stavek iz *Pesmi boginje reke Luo*¹³ razodeva ritmično življenje stvarstva, medtem ko se je tehnika izpiranja in strganja pri slikanju s črnilom in čopičem že ločila od upodabljanja konkretnih stvari in si na ta način pridobila možnost bolje izraziti kompozicijo avtorjevega notranjega umetniškega koncepta. Na sliki sleherni gozdíček ali skala predstavljata del razporeditve avtorjeve notranje duhovne umetniške zamisli in posebno pretanjenost liričnega razpoloženja, ki je kakor stavek iz neke skladbe. Od tod izvira ritmična vitalnost in nastaja zveza med kitajskim slikanjem in kaligrafijo ter poezijo. (2) Izvor in polje zahodnega slikarstva imata temelj v grškem kiparstvu in arhitek-

¹² [V kit. »Fuxi hua bagua«. Fuxi je bil legendarni kralj iz starodavne Kitajske, ki naj bi izumil veliko za Kitajsko civilizacijsko pomembnih stvari, kot na primer ogenj in ki naj bi postavil sistem t. i. »ba gua« ali osmih trigramov – osmih osnovnih vedeževalskih simbolov. Ljudje starodavne Kitajske so verjeli, da osem trigramov predstavlja proces razvoja narave in človeške družbe. (*Op. ur.*)]

¹³ [Pesem *Luoshenfu* avtorja Cao Zhija (221-263 n. š.). (*Op. prev.*)]

turi. (Njegov predhodnik je predvsem egipčansko reliefno kiparstvo in portretno slikarstvo.) Njegov ideal je s prostim očesom vidna realnost, ki se staplja s harmonično in urejeno obliko (univerzalna oblika podob materialnih stvari, ki jih raziskuje grška geometrija in gibanje materije, ki ga raziskuje zahodna znanost, sta bolj ali manj sorodnega duha). Z uporabo barvnega senčenja prestavlja svetlobo in sence ter konveksnost in konkavnost kiparskega telesa na sliko, katere blišč igre svetlobe in senc ter enobarvna živa eleganca, tvori ritmično vitalnost slikovne pokrajine. Sodobni slikarski slog je od klasicističnega kiparskega sloga napravil še korak dlje v smeri kolorističnega slikarskega sloga in kljub temu, da je bilo to znamenje prehoda od klasičnega k modernemu duhu, je ostal njegov pogled na univerzum nespremenjen: »človek« in »stvar« ter »duh« in »pokrajina« se medsebojno opazujejo iz nasprotnih položajev. Grški klasični svet je bil vendarle omejen na konkreten kozmos, ki naj bi bil del harmoničnega in spokojnega reda, medtem ko je današnji moderni pogled na svet neusahljivi sistem moči v razmerjih nenehne izmenjave. V slednjem si človek in svet nasprotujeta, obstaja želja z majhnim telesom prilegati se veselju in zatreti misel, da Nebo vlada vsem obstoječim stvarim. V njem se širi volja po nadvladi človeške vrste in obstaja vseprisotna drža nasprotja med subjektivnim in objektivnim pogledom (vprašanja duha in materije, subjekta in objekta so v zahodni filozofski misli vseskozi prevladovala). Nasprotje med stvarmi in jazom priča tudi o perspektivi v zahodnem slikarstvu. Pokrajina in prostor na sliki je objekt slikarjevega pogleda, ki stoji trdno na tleh. Gre torej za objektivno polje iz statičnega subjektivnega vidika, ki je videti tako, kot da bi objektivni pogled prehajal v subjektivni pogled (realizem v skrajni točki preide v impresionizem). Prostrani prizori, ki jih slika sodobni zahodni slikarski slog, so še vedno konkretni, s prostim očesom vidni in omejeni svetovi, ki nimajo nobene podobnosti s slikanjem dreves ali skal iz pogleda od blizu v kitajskem slikarstvu, ki izprazni duh in izraža podobo. Perspektiva v kitajskem slikarstvu upošteva veliko praznino duha, pogled iz onstranstva ali s ptičje perspektive, ki odraža ritmično celoto velike narave. Njegovo prostorsko gledišče je prestavljanje naprej in nazaj v času, brezciljno tavajoč in krožen pogled, ki združuje več ravni in ima večtočkovno gledišče in ki v glasbo prevaja poetičen, podobo presegajoč slikovni svet duha praznine (nastanek značilnih kitajskih podolžnih slik, ki jih lahko ročno zvijemo v zvitek). Zato njegov svet teži k pogledu od daleč. »Od daleč visoko«, »od daleč globoko« in »od daleč enakomerno« so tri »daljave«, ki v kitajskem slikarstvu sestavljajo perspektivo. Iz takih daljav postanejo s slikanjem nastale konveksnost in konkavnost ter igra svetlobe in senc

neopazne. Tudi razkošna barvitost se izgubi v kosmih dima in meglicah. Ritem svetlobe in teme predstavlja umetniški duh harmonije med Nebom in Zemljo, ki je popolnoma v skladu s kitajskim svobodnim in spontanum umetniškim konceptom. Svet kitajskega slikarstva je videti subjektiven, vendar je v resnici objektivni celosten univerzum, ki je usklajen s kitajsko filozofijo in drugimi vidiki duha. »Hladna puščobnost« ter »otožnost« sta bili po mnenju kitajskih slikarjev najvišje stanje razpoloženja odmaknjenosti duha (slikovni svet številnih slikarjev iz dinastije Yuan, ki so živeli v gorah kot puščavniki, je bil napolnjen z razpoloženjem puščobnosti), njihovo pronicljivo razumevanje življenja narave je brez primere, s katerim se lahko kosa zgolj razsvetljena božanskost človeškega telesa pri Grkih.

Kitajsko slikarstvo zaradi oddaljenega pogleda iz ptičje perspektive, spoštljivega pogleda od daleč navzdol ter enakosti razdalj med vidnimi stvarmi, daje prednost panoramskemu slikanju na pravokotne, z vrvjo pripete in navpično razgrnjene zvitke papirja. Igra svetlobe in teme, polnosti in praznine na več ravneh tvori umetniško vzdušje in ritem celotne slike. Zahodno slikarstvo zaradi nasproti postavljenega in naravnost pred sabo usmerjenega pogleda na bližnjem vodoravnem platnu pogosto prikazuje resničen prizor od blizu proti daleč. Vzajemno odražanje svetlobe in senc oblikuje ritmično pretočnost celotne slike. Kitajski slikar, ki daleč presega meje slikarskega sveta in s pogledom obrnjenim navzdol proti naravi, v slikovnem svetu slike nenehno išče svoje gledišče kot zapuščen, otožen in nespremenljivo samozadosten svet. (V zahodnih oljnih slikah občudujemo gledišče, ki ga določi avtor sam.) Nasprotno pa osebni značaj kitajskih slikarjev povsem ponikne in se zlije z umetniškim konceptom celotne slike, kar je najbolj vidno v slikarskem konceptu črno bele tehnike slikanja z linijami in točkastimi potezami.

Obstaja še ena stvar, ki je vredna naše pozornosti. To je slikarsko gledišče Indije, velikega vzhodnoazijskega kulturnega področja, ki kljub temu, da je sorodno zahodnemu grškemu duhu, po plati magične lepote barv ravno tako izraža vzhodnoazijski temperament. T.i. »šest delov telesa« ali v sanskrtu »*sadanga*« naj bi po legendi nastalo v 3. stoletju gregorijanskega koledarja in naj bi podobno kot šest pravil slikanja kitajskega Xie Heja, povzemalo misli svojih predhodnikov. Njihova vsebina je naslednja: (1) vednost o obliki, (2) občutek za pravo količino in snov, (3) občutja do telesa upodabljanja, (4) elegantnost in lepota izraza, (5)

približevanje stvarnosti in (6) metoda uporabe čopiča in barv v lepih umetnostih.¹⁴

T. i. »šestim delom telesa« manjka sistematična urejenost. 1. do 6. točka ne presega okvirov posnemanja narave, poudarja formo in kvaliteto slikanja. 4. točka govori o harmonični lepoti oblikovne plati. 6. točka je posvečena vidiku tehnike. Celotna miselnost je na las podobna »posnemanju narave« in »oblikovne lepote« v grški teoriji umetnosti. Tako Grki kot Indijci se istovetijo z Ariji, njihova filozofska misel in pogled na stvarstvo imata mnogo skupnih točk. Tudi v umetnosti imajo podobna stališča. V obdobju dinastij Wei in Jin ter Šestih dinastij¹⁵, ko je indijska slikarska metoda prodrla na Kitajsko, se je razširil tudi vpliv metode zahodnega slikarstva na Kitajsko. Kitajsko slikarstvo se začne skozi privzemanje metode barvnega senčenja preoblikovati. Vendar po drugi strani s prikazom lastne ritmične vitalnosti in ritma svetlobe in teme, hkrati ne prevzame tudi njegovega konveksno-konkavnega upodabljanja in senčenja, zato sta ostala značilno gledišče in slog kitajskega slikanja nedotaknjena. Kitajsko slikarstvo s svojo nagnjenostjo k črno beli tehniki slikanja, meglicam in kosmom dima, sanjam podobnemu duhu praznine, izpiranjem tuša in odmiku od toplih in kričečih barv, tako vendarle krši pomen stavka »slikarstvo je vizualna umetnost«. »Glasba v barvah« je bila na Kitajskem že davno v zatonu. (Z današnjega vidika bi lahko freske sloga dinastije Tang, natančneje, njihova bogata in razkošna uporaba barv in elegantna moč linij, ljudi spominjale na izbrano lepoto Boticellijevih oljnih slik.) Veliki slikarji iz dinastij Song in Yuan se nikoli niso nehali učiti od »narave«. Zato da bi ustvarili umetniški slog delovanja med Nebom in Zemljo, so iskali resnične temelje črno bele tehnike slikanja. Sodobni slikarji kot je Shitao¹⁶ potujejo po sanjskem svetu vodovij in gorovij in z uporabo neobičajno svobodne črno bele tehnike slikanja slikajo magične, s prostim očesom vidne, čudovite svetove, od koder se daleč naokrog širi resnični duh, ki čudežno ustvarja naravo. Moderni slikar Ren Bonian¹⁷ je s slikarstvom cvetja, ptic in živali še bolje prikazal veličasten duh novega barvnega sveta in kot eden redkih sodobnih koloristov, pripravil ljudi do premišljevanja o izvornem pomenu slikarstva. Medtem veliko drugih zgolj slepo posnema stare oblike, na zunaj izgu-

¹⁴ Prim. Lü Fengzi, »Povezava med kitajskim slikarstvom in budizmom«, *Revija jinling*.

¹⁵ [Dinastija Wei (220-265 n. š.) in Šest dinastij: obdobje neenotnosti in nemirov med dinastijo Han (202-220 n. š.) in dinastijo Sui (začetek 589 n. š.). (*Op. prev.*)]

¹⁶ [Živel je v dinastiji Qing. (*Op. prev.*)]

¹⁷ [Živel je od 1840 do 1896 n. š. (*Op. prev.*)]

blja resnični občutek za naravo, na znotraj pa domiselnost in življenjski duh, ne vidi resnične pokrajine in ne obvlada tehnike slikanja. Zaradi tega, ker se, kar zadeva veličastnost in sijajnost barv, ne morejo primerjati z zahodnim slikarstvom, izgubljajo tudi učinke in lepoto črno bele tehnike slikanja svojih predhodnikov. Umetnost bi morala napredovati skupaj z življenjem kulture. Prihodnja pot razvoja kitajskega slikarstva pa ne bi smela biti zgolj v ponovnem poseganju po lepoti tradicionalne slikarske linije Kitajske in njene veličastne izrazne moči, temveč bi morala posebno pozornost posvečati barvitemu ritmičnemu toku stvarne pokrajine in ustvarjati bogat, veličasten in svež barvni svet. Skozi izkustvo dejanskega življenja bi morala izražati predvsem duhovni ritem dobe. To pa zato, ker sta najgloblji in poslednji temelj prav vseh umetnosti, kljub temu da težijo k glasbi in dosega vrhunec v najvišji lepoti, vendarle »resničnost« in »pristnost«.

Prevedla Katja Kolšek