

DE MODERNE CHINESE schilderkunst bestaat niet, of beter gezegd er bestaan verschillende vormen van moderne kunst in China. Vanuit het Westen is niet elke stroming die deel uitmaakt van die moderne kunst even zichtbaar. Bovendien valt te twisten over de term 'moderne kunst' als typering van een stijl of tijdperk, ook in het Westen. Zowel de schilderkunst van China als de westerse perceptie van de Chinese kunst hebben tussen 1900 en 2000 grote veranderingen doorgemaakt. Aan het begin van de nieuwe eeuw opent zich de mogelijkheid de vorige, twintigste eeuw als een afgerond geheel te zien. Enkele aspecten van de westerse perceptie van Chinese schilderkunst en drie perioden van westerse invloed op die kunst zullen hier aan de orde komen, zonder echter een volledig beeld van de veranderingen gedurende die periode te geven.

China en de veranderingen in de kunst van de twintigste eeuw

IN DE OGEN van westerse beschouwers had de kunst van China aan het begin van de twintigste eeuw een voornamelijk exotische aantrekkelijkheid. Zij was in de eerste plaats bijzonder en vreemd. De Chinese kunst werd over het algemeen niet gezien als gelijkwaardig aan de westerse moderne kunst. Binnen de westerse kunstgeschiedenis was deze zienswijze in die tijd overigens normaal ten opzichte van bijna alle niet-westerse kunst: mooi, interessant maar vooral exotisch of primitief. Het inzicht dat niet-westerse culturen een weliswaar andere, maar minstens zo waardevolle plaats in de kunstgeschiedenis innemen, deed pas in de laatste jaren van de twintigste eeuw van zich spreken.

IN CHINA VOLTROK zich aan het begin van de twintigste eeuw de overgang van het traditionele keizerrijk naar een meer open maatschappij. De kunst onderging daarbij ook ingrijpende veranderingen die zich vooral duidelijk aftekenden na de Vier Mei Beweging van 1919.¹ Voor die tijd leerden Chinese schilders hun vak vooral door het na-schilderen van de grote meesters. Daarbij moet men denken aan schilders die hun stijl en manier van werken konden terugvoeren tot hun voorgangers uit de Song-dynastie (960-1279) en soms zelfs tot nog vroegere beroemde schilders zoals Gu Kaizhi en Wu Daozhi²; hoe langer de traditie hoe beter. Men streefde het navolgen van de oude meesters na, daarbij vormde het overtreffen van de voorganger tegelijkertijd een teken van meesterschap. In China was het kopiëren van grote voorbeelden een algemeen geaccepteerde werkwijze, als het werk goed was deed het er minder toe of het 'vals' of 'echt' was. De schilderijen uit vroeger tijden die nog bestaan, zijn lang niet altijd werkelijk van de hand van de meester aan wie men ze toegeschrijft. Men zou dit in westerse termen moeten opvatten als een werk 'in de stijl van' of 'in navolging van' een andere schilder.

Afbeelding 1
 Xu Beihong,
De kat aaien, 1924,
 olieverf op linnen.
 Uit: *Xu Beihong*
 (zie noot 3)



VANUIT HET WESTEN werd tijdens de twintigste eeuw op verschillende momenten invloed uitgeoefend op de Chinese schilderkunst. Ik wil er drie noemen, als eerste de jaren twintig, daarna de jaren na de bevrijding vanaf 1949, en als laatste de jaren tachtig.

In de jaren twintig werd door schilders zoals bijvoorbeeld Xu Beihong (1859-1953) voor het eerst op enige schaal met olieverf op linnen gewerkt.³ Xu Beihong studeerde van 1919 tot 1927 in Parijs en kreeg daar de olieverftechniek onder de knie. Na zijn terugkeer doceerde hij deze techniek aan zijn studenten van de Shanghai Kunstacademie. Onder andere door gebrek aan olieverf en geschikt linnen werden de schilders in de roerige jaren daarna gedwongen terug te keren naar de traditionele Chinese technieken. Xu Beihongs werk varieert van Europees aandoende olieverfschilderijen uit de jaren twintig en traditionele schilderijen in inkt op papier, tot politiek correcte afbeeldingen van arbeiders in de dagen na de communistische machtsovername in 1949 (afb. 1).

DAT LEIDT ONS naar de tweede golf van westerse invloed die China onderging in de jaren na de communistische machtsovername in 1949. In navolging van Rusland verplichtte voorzitter Mao Zedong de kunstenaars vanaf die tijd het sociaal-realisme in hun kunstwerken tot uiting te brengen. Kunst in dienst van het volk was de leuze. Daarbij moesten eenvoudige en vooral realistische afbeeldingen van arbeiders en gezonde jonge mensen het volk een nieuw gevoel van hoop op de toekomst geven.⁴ Alle andere kunstuitingen waren vanaf die tijd uit den boze. Deze politieke daad leidde tot een enorme verschraling in het aanbod en in de verdere ontwikkeling van alle vormen van kunst. De producten uit die periode zijn meestal naamloos en bovendien eenvormig.⁵ Pas na Mao's dood in 1976, en de daarop volgende val van de 'Bende van 4' in 1978 kwam er opnieuw ruimte voor nieuwe ontwikkelingen in de kunst.

DE DERDE EN laatste golf van westerse invloed werd mede veroorzaakt door de nieuwe openheid van de jaren 80 en 90 van de twintigste eeuw. De politieke en economische vernieuwingen onder leiding van Deng Xiaoping gaven een jonge generatie kunstenaars de gelegenheid zich los te maken van de traditionele regels van de schilderkunst en zich tevens te bevrijden van het maoïstische keurslijf. Deze kunstenaars wierpen al spoedig iedere beperking



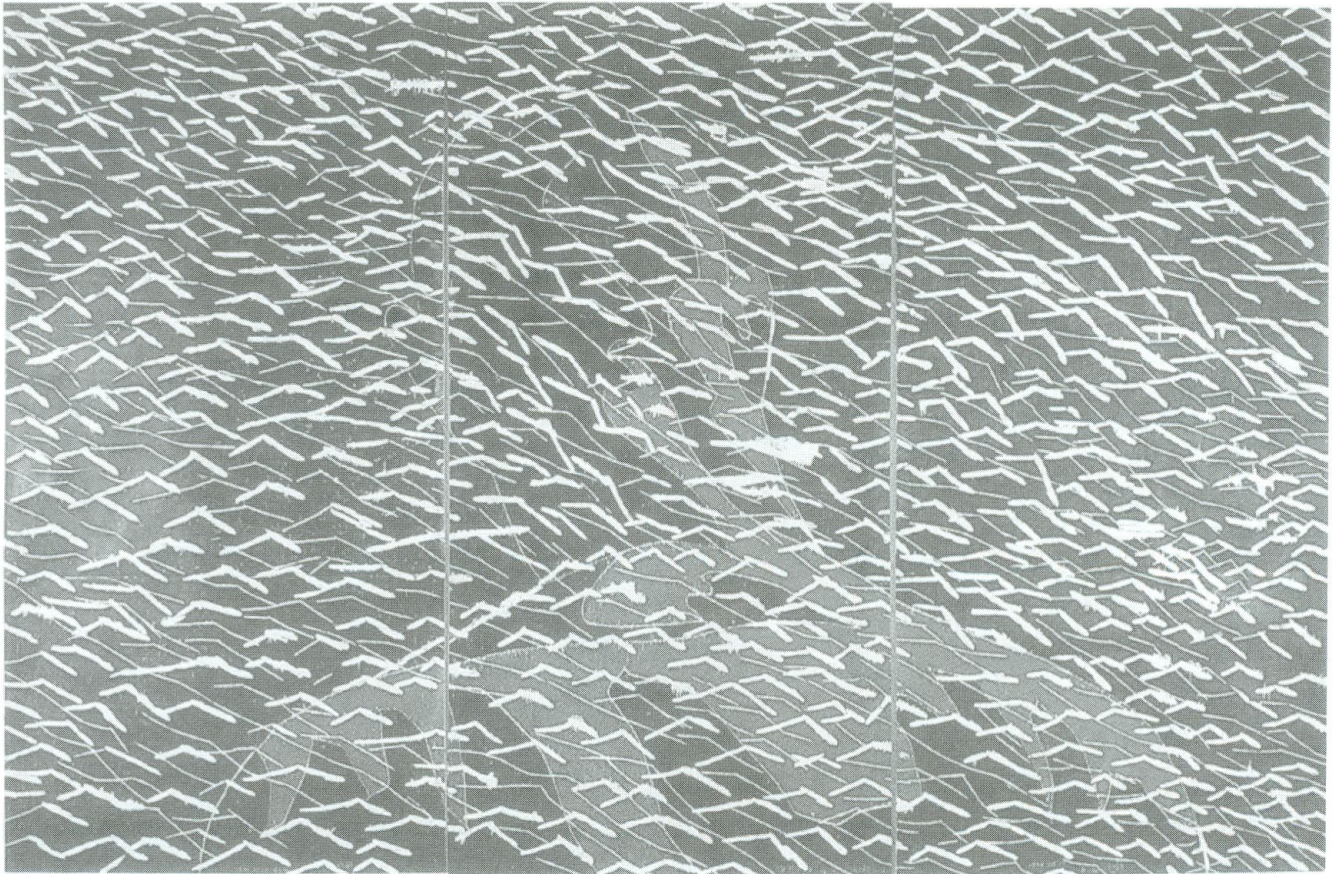
Afbeelding 2
 Xu Bing,
De hemelboeken,
 1989, installatie.
 Uit: *Art in China*
 (zie noot 11)

van zich af en maakten gebruik van alle materialen en technieken die hen van pas kwamen om zich uit te drukken. Gedurende de jaren 80 waren overal in China kunstenaars, individueel en in groepen, bezig een nieuwe vrije expressie te ontwikkelen. Een sinds de bevrijding van 1949 ongekend aantal exposities volgde en ze trokken door de nieuwe openheid ook al snel de aandacht van kunstkenneren in het buitenland. De eerste buitenlandse tentoonstellingen vonden plaats in Japan en Hong Kong en vervolgens in Europa en Amerika. Onder de naam 'China Avantgarde' was een deel deze nieuwe kunst ook in Nederland te zien in de Kunsthal te Rotterdam.⁶

DE NIEUWE CHINESE kunst werd goed ontvangen in het Westen. Schilderijen, beelden en installaties lieten een veelheid aan technieken zien en gaven de westerse toeschouwer een geheel nieuwe blik op China en op de Chinese samenleving. De voorstellingen zijn vaak onmiskenbaar Chinees; schilderijen met meer dan levensgrote Mao-portretten, groepen Chinese schoolkinderen in uniform of een groepje jongens met kale koppen die stuk voor stuk op elkaar lijken als twee druppels water. De schilderijen lijken qua maatvoering en techniek zonder meer op de werken die men in het Westen gewend is te zien in een museale omgeving. Westerse verzamelaars en galeriehouders die naast de artistieke waarde ook de economische waarde van deze kunst zien, probeerden in China contacten te leggen om als vertegenwoordiger van de kunstenaars in het Westen op te treden. De bedragen die men het Westen voor deze kunst betaalde zijn in China ondenkbaar. In de kring van de over het algemeen jonge kunstenaars streefden velen ernaar China te verlaten en zich in het Westen te vestigen. Dit kwam gedeeltelijk voort uit economische motieven, maar ook de opnieuw ingevoerde beperkingen in 1989 droegen hiertoe bij.

IN DE JAREN 1987 - 1989 maakte Xu Bing een corpus in de vorm van de klassieke Chinese boeken. Het totale werk bestaat uit duizenden niet bestaande karakters, gesneden in houtblokken en afgedrukt als boeken, dit geheel noemde hij: *De Hemelboeken* (afb. 2). Bij de tentoonstelling van het werk in het Museum voor Schone Kunst in Beijing in 1989, confronteerde hij de Chinezen met het beeld van een boek dat onleesbaar blijft, zelfs voor de meest geletterde Chinees. Op deze wijze gaf hij de toeschouwers een verwarrende ervaring als van een analfabeet die tevergeefs tracht de karakters te ontcijferen. Voor Xu Bing was de vervaardiging van dit werk, bestaande uit een moeizaam en vooral ook langdurig proces, minstens zo belangrijk als het uiteindelijke tastbare en zichtbare resultaat. *De Hemelboeken* werden in eerste instantie met bewondering ontvangen. Drie maanden later, na de gebeurtenissen van 1989 op het plein van de Hemelse Vrede, dichtten critici aan het werk een politieke lading toe die het kunstwerk in een omstreden daglicht plaatste. In China werd dit vervolgens veroordeeld als 'nonsense' kunst. Xu Bing zocht in 1990 zijn toevlucht in Amerika en werkte daar verder. In 1999 ontving hij de prestigieuze John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Award ter waarde van 315.000 Amerikaanse dollars, hetgeen een bewijs mag zijn van de waardering die hem in het Westen ten deel valt.

EEN TWEDE VOORBEELD van deze nieuwe generatie kunstenaars in China is Fang Lijun (geboren in 1963).⁷ Zijn schilderijen tonen sterke beelden van Chinese jongens met kale hoofden, de figuren lijken allemaal op hemzelf. Vanaf 1992 maakte hij een serie met onderwater-scenes als onderwerp.



Afbeelding 3
Fang Lijun,
*From Beijing to
Amsterdam and back
again*,
1998, houtsnede op
papier

Men kan dit zien als een interpretatie van het onderzoek naar het onderbewustzijn, of als een zuiver Chinees commentaar op de voorliggende periode van sociaal-realisme, waarin deze vorm van niets doen nooit vastgelegd had kunnen en mogen worden.⁸ Onder de noemer magisch realisme laat Fang een wereldbeeld zien dat naast de bekende werkelijkheid een extra factor met een diepere betekenis herbergt. Zuiver schilderkunstig gezien zie ik een relatie met de zwembadschilderijen uit de jaren zeventig van de Engelse schilder David Hockney. In 1998 vond in het Stedelijk Museum in Amsterdam een tentoonstelling plaats van Fang Lijun's latere werk bestaande uit houtsneden met afmetingen van ruim twee bij twee meter, en ook op deze werken vormt water het voornaamste beeld (afb. 3).

Chinese Kunst of Westerse Kunst?

MEN KAN ZICH echter afvragen: is dit nu dé moderne Chinese Kunst? Hier is een nadere nuancering op zijn plaats. Enkele van de eerder genoemde generatie nieuwe kunstenaars waar Xu Bing en Fang Lijun deel van uitmaken, hebben weliswaar ook in China enige bekendheid, maar andere zijn uitsluitend in het Westen bekend. Het opvallendste aspect is echter dat in China deze kunstwerken als 'Westerse Moderne Kunst' gezien worden. Daarnaast bestaat er de 'Chinese Moderne Kunst', die nog steeds gebaseerd is op de traditionele schilderkunst en op de oude schildertechniek. Vernieuwing binnen de traditionele Chinese techniek en de keuze van nieuwe onderwerpen maken dit in Chinese ogen tot moderne kunst.



Afbeelding 4 (links)
Jiang Caiping,
Shaiyue
(Gezeefd maanlicht),
1991, pigment op
papier, 70 x 70 cm.

Afbeelding 5 (rechts)
Jiang Caiping,
Duiyu (Tegenstelling),
1997, pigment op
papier, 24 x 27 cm.

ZHANG DAQIAN (1899-1983)⁹ kan als voorbeeld dienen, hoewel zijn werk qua beeld en techniek zuiver Chinees genoemd mag worden, wordt hij in het Westen ook wel de Chinese Picasso genoemd. De vergelijking met Picasso gaat zeker op voor zijn veelzijdigheid; er is geen grote Chinese meester of Zhang Daqian heeft diens stijl ooit gebruikt voor een van zijn werken. In tegenstelling tot de westerse opvatting wordt dit in China, zoals eerder gezegd, niet gezien als vervalsen, maar eerder als bewijs van meesterschap. Zhang verbleef na de vestiging van de Volksrepubliek in 1949 langdurig in Zuid-Amerika en later in California, maar hij bleef tot het eind van zijn leven de Chinese stijl en techniek trouw.

EEN TWEDE VOORBEELD van een moderne Chinese schilder is Jiang Caiping. Zij werd geboren in 1934 in Luoyang in de provincie Henan, en woont en werkt tegenwoordig in Beijing. Zij geeft les aan het Centraal Instituut voor Schone Kunst in Beijing, en zij houdt zich naast schilderen en lesgeven ook bezig met het onderzoek en vernieuwing van de traditionele Chinese schildermaterialen. Uit haar veelzijdige werk zijn enkele voorbeelden gekozen die een combinatie vormen van de traditionele Chinese materialen met een vernieuwende manier van werken en vormgeven. In 'Duiyu', 'Tegenstelling' zien wij twee groene lotussen afstekend tegen een grijze achtergrond, de combinatie van de traditionele Chinese pigmenten van het groene deel en een westers materiaal, het grijs van een zacht potlood vormen als het ware een tegenspraak tussen Oost en West, samenkomend op in Japan vervaardigd papier (afb. 4 en 5).

HET IS ONMOGELIJK een compleet beeld te geven van alle verschillende verschijningsvormen die de Chinese schilderkunst rijk is. Dit is slechts een poging een tipje van de sluier op te lichten. Zoals eerder gezegd was het in het Westen tot voor kort gebruikelijk van andere culturen hoofdzakelijk de oude kunst te laten zien. In de nieuwe westerse boeken over de Chinese kunstgeschiedenis is er gelukkig een verandering waar te nemen; eindelijk komen ook hedendaagse kunstenaars aan bod. Bijvoorbeeld in *The Arts of China* van Michael Sullivan¹⁰ is in de vierde editie een hoofdstuk opgenomen over de twintigste eeuw. Daarin staan onder andere enkele van de hier genoemde kunstenaars. *Art in China* van Craig Clunas¹¹ besteedt ook ruim aandacht aan de ontwikkeling van de kunst in de twintigste eeuw. Het wordt in mijn ogen hoog tijd dat in de algemene boeken over kunstgeschiedenis en kunstbeschouwing zowel de Chinese kunst als andere niet-westerse kunst de aandacht krijgt die het verdient. Niet het exotische moet het criterium zijn, maar de kunst met haar eigen stelsel van culturele waarden. Tenslotte hoort het concept moderne kunst op zichzelf misschien wel in de twintigste eeuw thuis.

Lucienne van Valen studeerde Chinese Talen en Culturen aan de Universiteit Leiden en schilderen en grafiek aan de Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam. Op dit moment werkt zij bij de onderzoeksschool CNWS van de Universiteit Leiden aan een dissertatie over materialen en technieken van Chinese schilders uit de periode 500 tot 1100 van onze jaartelling.

Noten

1. De vier Mei Beweging van 1919 bestond uit studentenprotesten tegen de concessies aan vreemde mogendheden, speciaal Japan, waar China toe verplicht werd bij de beëindiging van de Eerste Wereldoorlog.
2. Gu Kaizhi 345-411, Wu Daozhi 690-760.
3. Zie voor een uitgebreide levensbeschrijving het boek: Liao Jingwen, *Xu Beihong, Life of a Master Painter*, Beijing, 1987.
4. De toespraken van Mao Zedong op het congres van Yanan in mei 1942 over Literatuur en Kunst geven een beeld van de marxistisch-leninistische richtlijnen: Kunst voor het volk en in dienst van de massa.
5. S. Landberger, *Chinese Propaganda Posters, From Revolution to Modernization*, Amsterdam, 1998.
6. *China Avantgarde*, Kunsthall Rotterdam, 1993.
7. Zie voor meer informatie over Fang Lijun: 'The Floating Body in the Art of Fang Lijun', Chou Yuting, *China Information* XIII/2-3 (herfst/winter 1998).
8. Ibid, p. 91.
9. Zowel in de Volksrepubliek China als op Taiwan wordt Zhang Daqian door velen gezien als een der grootste kunstenaars van de twintigste eeuw. Het Paleismuseum in Taipei heeft een speciale afdeling aan hem gewijd.
10. M. Sullivan, *The Arts of China*, Berkeley, 1999, 4^{de} druk.
11. C. Clunas, *Art in China*, New York, 1997.