

Универзитет уметности, Београд

DOI 10.5937/kultura1861328P  
УДК 75.01(510)“09/12”

оригиналан научни рад

---

# ЕСТЕТИКА КЛАСИЧНОГ КИНЕСКОГ СЛИКАРСТВА

---

**Сажетак:** Током хиљаду година (од 7–17 в.) у кинеској ликовној уметности настао је велик број дела у веома широком распону, у погледу стила, тема, жанрова и естетике. Посебно плодан је био период између 10–13. века, када је настао и велик број теоријских радова у којима се излажу естетички ставови аутора, њихово тумачење и сагледавање уметности, посебно сликарства. Овде ћемо се посветити приказивању стваралаштва везаног за сликарство, као и неких теоријских дела посвећених естетици сликарства у том времену. Нека од тих дела су блиска Да Винчијевим текстовима о сликарству (насталим око 1500), али му претходе неколико векова.

**Кључне речи:** естетика и ликовна пракса, тумачење и сагледавање смисла уметности

Савремена естетика се суочава са чињеницом да су различите естетичке идеје и категорије настајале у различитим временима и културама. Због тога су за савремену естетику од интереса и ваневропске традиције које су развиле један широк распон схватања уметности, посебно књижевности и ликовних уметности, на коме почива и савремена естетика. Овде ћемо размотрити један такав спектар који налазимо у кинеској традицији, у сликарству.

Како примећује Јанг Чу (Yang Zhu),<sup>1</sup> током више од хиљаду година развоја књижевности и Кини, налазимо како појединачни термин који означава укус (*wei*), тако и сложенице, истински укус, савршен укус, пратећи укус и укус који надилази укусе...

---

<sup>1</sup> У тексту „Поетски укус и кушање поезије”, објављеном 2016. у Венецији, на енглеском („Poetic Taste and Tasting Poetry”), у зборнику: Lippiello, T., Yuehong, C. and Barengi, M. (ed.) (2016) *Continuities and Discontinuities in Chinese Literature*, Venezia: Università Ca’ Foscari, p. 308.

Током хиљаду година (од 7–17 в.) у кинеској књижевности и ликовној уметности настао је велик број дела у веома широком распону, у погледу стила, тема, жанрова и естетике. У време Танг династије (618–907), поред других, јавља се и жанр „слика лепих жена” (*меирен-хуа*) који је постао популаран. Чоу Фанг (Zhou Fang, живео 730-800) је рођен у аристократској породици и постао је дворски сликар, познат по овом жанру. Већ тада, једна од специфичности су биле слике рађене на широким свицима.

У Кини је постојала религијска уметност коју су стварали професионални уметници, везани за верске теме, осликавајући унутрашњост храмова и светилишта (будистичких и таоистичких). Ови уметници су сликали и дела која су била везана за живот на двору, посебно портрете царева, или призоре из дворског живота.

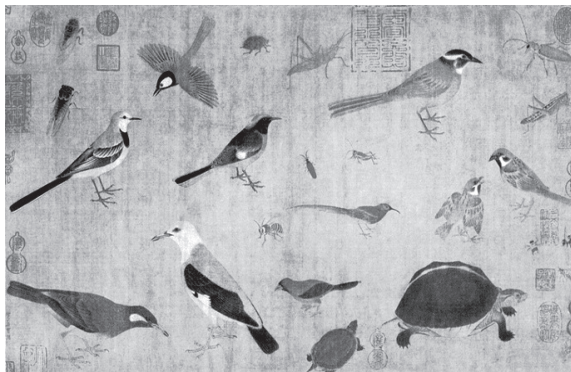
У кинеској традицији се јавила разлика када су поред професионалних сликара од заната, сликањем почели да се баве и литерате, тј. високо образовани којима је сада сликање и калиграфија били врста духовне потпоре и доколице, нешто што је животу давало додатан смисао и омогућило духовну комуникацију, која је надилазила генерације и пролазност живота.

Такође, они су пуно писали о уметности (први текстови претходе Да Винчију за пар векова) и по детаљима и увидима надмашају његове текстове (наше издање *Трактат о сликарству* представља скраћено издање Да Винчијевих текстова). Нека од тих дела кинеских сликара су блиска Да Винчијевим текстовима (насталим око 1500. године), али му претходе неколико векова. Текстови кинеских сликара су сабрани у антологије на енглеском:

Bush, S. (1971) *The Chinese Literati on Painting*, Harvard Un. Press; Bush, S. and Murck, C. (1982) *Theories of the Arts in China*, Princeton; Bush, S. and Hsio-Yen, S. (ed.) (1985) *Early Chinese Texts on Painting*, Harvard University Press; Lin, Y. (1967) *The Chinese Theory of Art: Translations from the Masters of Chinese Art*, New York: Putnam; Maeda, R. J. (1978) *Two Sung texts on Chinese Painting and the Landscape Styles of 11th and 12th Centuries*, New York: Garland.

Да Винчијеви текстови у скраћеном издању су код нас издавани под насловом *Трактат о сликарству*, али сам ја користио комплетно издање на енглеском, из 19. века: Da Vinci, L. (1883) *The Literary Works (I-II)*, ed. and transl. by Richter, J. P., London: Sampson Low, Marston, Searle and Rivington.

Касније се и код нас појавило комплетно издање: *Свеске Леонарда да Винчија* (два тома – 1-2) (2011), Београд: Службени гласник.



Хуан Ђуан, *Птице, инсекти и корњаче* (41x71 cm);  
<http://www.guoxue.com/?p=6247>

Посебно плодан период у кинеској естетици је био између 10-13. века, када је настао и велик број теоријских радова у којима се излажу естетички ставови аутора, њихово тумачење и сагледавање уметности, посебно сликарства.

Овде ћемо се посветити приказивању стваралаштва везаног за сликарство, као и неких теоријских дела посвећених естетици сликарства.

Царска ликовна академија у се први пут успоставља у 10 в. (907-960. г.) у Кини, под царском администрацијом. Полазници академије су имали исти статус као државни чиновници, а академија је окупљала најбоље сликаре. Имали су задатак да портреришу племство и да приказују важне догађаје на сликама. Али, у познате сликаре тог времена су спадали и они који су сликали само пејзаже, птице и друге животиње.

Међу њима је био и Хуанг Ђуан (Huang Quan – 903-965), који је развио технику сликања птица и других животиња. Он је водио Царску ликовну академију у држави Шу у време Пет династија (907-960). Његова слика (Птице, инсекти и корњаче) служила је и као наставно средство. Она приказује 10 птица, две корњаче и 12 инсеката.

### *Нови продор уметности*

Нешто касније, између 960. и 1272. године (време династије Сонг) уметност и теорија уметности су направиле продор. То један савремени кинески теоретичар овако описује:

„Слике у периоду Сонг су приказивале прави живот у веома широком спектру”.<sup>2</sup>

Цар Таицонг (Taizong, 939–997 – владао као цар од 976–997) је наложио службеним сликарима да трагају за непознатим уметницима међу народом, како би их најбоље наградио. Племство је следило цара и почело да скупља ликовна дела и да их награђује. Тада је предузета и конзервација чувених слика из ранијих кинеских периода.

Цар Хуицонг (Huizong, живео од 1082. до 1135, владао од 1100. до 1126. године) је био и сам сликар, песник, калиграф, а свирао је и у жичани инструмент, гућин. Он је такође установио Царску сликарску академију, а њен процват је проистекао из његовог интересовања за сликарство и калиграфију. Тражио је од сликара да се инспиришу природом. Тако је једном тражио од сликара да прикажу како паун шири свој реп. А онда их је критиовао рекавши да паун обично подиже леву ногу кад шири реп, док су сликари приказали како он подиже десну ногу, ширећи реп.

И сам се бавио сликањем птица и волео је да користи лак, како би птичје очи биле светлије. Он је успешно радио пејзаже, али је највише био цењен због својих слика цвећа и птица.

Уметници и љубитељи уметности су развијали истанчану перцепцију, надилазећи уобичајене границе виђења и разумевања. Сензитивна и саосећајна перцепција сматрала се подједнако важном и за уметника и за љубитеља уметности. Таква перцепција је отварала пут као очараности или „духовној резонанци” – кинески термин ћи-јун (*qi-yun*) – која се могла догодити током посматрања пејзажа, или пред сликом пејзажа, која је имала моћ да пренесе ту резонанцу, тиме што је успела да захвати прави укус (сје ћи чен ћу – *xie qi chen qi*) пејзажа, тј. да пренесе осећања која је овај будио.

Неки сликару су настојали да изоштре своје опажање, тако што би скицирали пејзаж пре почетка акутелног сликања, па би тако бележили на папиру, или у свом духу, детаље и опште карактеристике „анатомије” датог пејзажа.

Тако сликар Ми Јоурен (Mi Youren, 1074–1151), син познатог сликара Ми Фуа (1051–1107), који је користио скицирање, пише: *Сваки пут кад се пењем и стигнем до неког лепог*

---

2 Lin, C. (2006) *The Art of Chinese Painting*, Beijing: Intercon press, p. 77.

места, увек бих скицирао његов истински укус, тако што бих направио дуг свитак да себе задовољим.<sup>3</sup>

Ли Ћенг-соу (Li Cheng-sou – 1150–1221) је истицао оно што ће бити блиско европским пејзажистима, после 16. в.: *Они који сликају пејзаже морају свуда да путују и да широко посматрају и само тада ће знати где треба да ставе и покрену четкицу.*<sup>4</sup>

Видимо да су неки кинески сликари били претече оријентације која се у Француској у 19. веку звала „plein air”, јер су одлазили у природу да би сликали пејзаже. Такође, кинески сликару су у то време (11–13. века) били свесни да се изглед пејзажа мења, у зависности од годишњег доба, доба дана итд. (због промене светла и осталих утицаја), што ће постати посебно важно за импресионизам. Другим речима, кинески сликари били су тада свесни да се исти пејзаж, или исте биљке мењају са променом годишњих доба, па су и те промене представљали у својим делима на упечатљив начин.

Неки сликари су проводили пуно времена посматрајући природу, при чему су неки правили скице на лицу места, у процесу посматрања, док су други пунили свој дух сликама и настојали да остваре резонанцу са природом, како би касније то могли да рекреирају током сликања.



Ма Лин, *Ослушкивање ветра међу боровима*, 1246. (226x110 цм.); [https://en.wikipedia.org/wiki/Ma\\_Lin\\_\(painter\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ma_Lin_(painter))

---

3 Bush, S. (1971) *The Chinese Literati on Painting*, Harvard University Press, p. 69.

4 Bush, S. and Shih, H. Y. ed. (1985) *Early Chinese Texts on Painting*, Harvard-Yenching Institute Series, Vol. 30, Harvard University Press, p. 163.

---

### *Доживљај и приказивање пејзажа*

Знамо да је приказивање пејзажа као самосталног жанра у европском сликарству започело са Албрехтом Дирером (1471–1528), крајем 15. века. У Кини се приказивање пејзажа посебно развило између 10 и 13. века, а како видимо, по неким сачуваним делима, започело је крајем 6. века, о чему нам сведочи слика „Пролећни излет” (формата 43x80 цм.), коју је насликао Чан Циђиан (Zhan Ziqian, живео крајем 6. и почетком 7. века).

На овој раној слици видимо да је пејзаж представљен панорамски, што у Кини називамо фигуративно – „реке и планине” (*shanshui*). Касније (између 10. и 13. века) представљање природе, тј. пејзажа ће се развити у три посебна вида, или плана:

1) Тотал (панорама), где је пејзаж представљен панорамски, што је у Кини називано фигуративно – „реке и планине“. Пример је слика 1. – Ли Ченг: Храм међу планинама, из 960. године.

2) Средњи план, само са природом, или укључујући и човека. Пример је слика 2. – Ма Лин: Ослушкивање ветра међу боровима, 1246. година.

3) Гро план, који се фокусирао на приказивање малих делова природе, као што су травке, цветови, или инсекти, укључујући и афирмишући и њих као једнако вредне представљања. Пример је слика 3 – Ћиан Сјуан: *Рана јесен*, око 1290. године.

У вези с тим, савремени историчар Лин Ци каже: *У време династије Сонг (10–13. века) пејзаж је доживео успон и доминирао у кинеском сликарству. Сликари су пуно путовали кроз шуме и планине где су проводили дане у настојању да тачно репродукују природну лепоту различитих места, годишњих доба и врста климе на импресиван начин. (...) Током Сонг династије, панорамски пејзаж, који је зачео Ђинг Хао (Џинг Хао, живео око 870–930)... постао је веома популаран.*<sup>5</sup>

### *Опажање и прочишћење утисака*

Занимљиво је да су различити уметници донекле другачије тумачили стваралаштво. А могу се поделити у две групе.

а) Једни су сматрали да је важно активно опажање.

---

<sup>5</sup> Lin, C. (2006) *The Art of Chinese Painting*, Beijing: China Intercontinental Press, p. 87.

б) Други су сматрали да је важније да се у духу сликара спроведе нека врста дестилације дотадашњих слика унетих пређашњим опажањем.

Као представник ове друге групе, пејзажиста Ли Ченг (Li Cheng – 919–967) каже:

*То је постало део њега самог, кад је постао свестан само дестилата у свом духу. А онда га је једног дана инспирисао актуални приказ планина и његова слика је настала (...) Неочекивано, он је инспирисан да слика онда кад не мисли о томе... оно што израђа обликовано је у његовом духу и није засновано на визуелном опажању.*<sup>6</sup>

Имајући у виду касније двојство у европској уметности – тј. двојство импресионизам-експресионизам – могло би се рећи да овде постоје аналогije између тог двојства и овог о чему говоре кинески аутори. Али, ако бисмо се на томе задржали превидели бисмо пуно значење овог двојства кинеској традицији.

Наиме, у кинеској традицији се томе додаје разлика која се јавила када су поред професионалних сликара од заната, сликањем почели да се баве и литерате, тј. високо образовани којима је сада сликање и калиграфија били врста духовне потпоре и доколице, нешто што је животу давало додатан смисао и омогућило духовну комуникацију, која је надилазила генерације и пролазност живота. Такође, они су пуно писали о уметности (први текстови претходе Да Винчију за пар векова) и по детаљима и увидима надмашају његове текстове.

Иако за сликаре литерате у Кини, нормална сличност слике и представљеног призора није била негирана, нити је изгубила своје место, за њих је дело морало да носи и „духовну резонанцу”. То остаје сликарев идеал, који је тешко постићи, док се сматрало да је формалну сличност лако постићи. Дакле, важно је постићи складан однос ових двеју компоненти.

У свом зборнику текстова кинеских литерата уметника, Сузан Буш на основу њихових текстова даје резиме њихових ставова.<sup>7</sup>

1. Чин сликања треба да буде паралелан са стварањем у природи.
2. Облици треба да изроне природно, без напора, спонтано.

---

6 Bush, S. (1971) нав. дело, стр. 54.

7 Исто, стр. 61.

---



3. Уметник треба да има нешто у духу (дестилат, савршену представу, „савршен бамбус”), пре него почне да слика.
4. Он не сме да зависи од запамћене форме, или од својих очију.
5. Његова креативност се црпи из оног што називају тјанђи (*tian-ji*), тј. из спонтане инспирације.
6. Његов дух мора да буде прочишћен.
7. Тада његов дух може да оствари емпатију са својим предметом

### *Небеса и планине*

Гуо Сји (Guo Xi – око 1020–1090) пружа целовиту „анатомију” пејзажа. Увиђајући да су небо и земља интерактивни, он описује небеске појаве, а затим се спушта на планине. Као што се Да Винчи (1452–1519) могао хвалити да је у ренесанси он један од најбољих познавалаца анатомије људског тела, Гуо Сји се могао хвалити да је у Сонг периоду он један од најбољих анатома планине. Тако он каже:



Ли Ченг, *Храм међу планинама*, око 960. (112x56 цм.);  
<http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-li-cheng-a-solitary-temple.php>; приступљено 18. априла 2018.

*Облаци и измаглице у правом пејзажу мењају се током годишњих доба. (...) У пролеће небо је пуно светла, у лето је блиставо плаво. У јесен је јасно, а у зиму је тамно...*

*Велика планина доминира као поглавар над планинама у околини... Предња страна планине има један изглед. Бочна*



*страна има други изглед, а задња страна такође другачији изглед. Сваки угао има своје посебности. (...) Планине у пролеће су благо заводљиве и изгледа као да се смеше. Летње планине изгледају влажне у својим зеленим нијансама. Јесење планине су сјајне и чисте, оденуте у одећу пуну боја. Зимске планине су утонуле у меланхолију, очито уснуле. (...) Планина изјутра има другачији изглед од планине увече. (...) Тако једна планина може да комбинује по себи значајне аспекте неколико хиљада планина.*<sup>8</sup>

Фан Куан (Fan Kuan – 960–1030) је сматрао да је природа прави учитељ. Он је провео већи део живота повучен, у планинама Шанси (Shanxi), јер је волео планине северне Кине. Његова слика „Путници међу планинама и токовима” (величине 200x70 цм. на високом свитку) је његово познато дело које је постало узор другим уметницима. Он је то дело зазанимао на таоистичком начелу стапања са природом. Посматрајући слику, посматрач стиче представу колико су он/она мали, у поређењу са природом.

### *Дрвеће и цвеће*

1) Гуо Сји такође говори о различитом дрвећу и њиховом представљању. *Међу узвишеним дрвећем које се уздиже усправно, постоји и неколико искривљених и крчгавих дрвета (...) Корење дрвећа је усађено и њихове „змајске канџе” изгледају као да хватају, или кваче.*<sup>9</sup>

О томе како да се представи дрвеће говори и Да Винчи: *Дрвеће треба представити тако да оно буде напола на светлу, а напола у сенци; али је боље насликати их кад је сунце застрто облацима, јер је дрвеће тада осветљено општим светлом неба...*<sup>10</sup>

2) Слике цвећа које је радио Џао Чанг (Zhao Chang – око 960–1020) биле су резултат његовог истрајног сликања уживо. Он је често шетао између бокора цвећа, у рано јутро, да би посматрању боје и прилагодио своју палету. Истрајно проучавање му је омогућило да боље представи лепоту цвећа, на пример, као на слици гране јасмина.

Калуђер Хуа Гуанг (Hua Guang – активан између 1087. и 1093. године) био је један од најбољих сликара шљивиног цвета у том периоду. Он је писао: *Старе гране су као змаје-*

---

8 Bush, S. and Shih, H. Y. ed. (1985) *Early Chinese Texts on Painting, Harvard-Yenching Institute Series*, Vol. 30, Harvard University Press, pp. 152-153.

9 Исто, стр. 177.

10 Da Vinci, L. (1883) *The Literary Works (I-II)*, ed. and transl. by Richter, J. P., London: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington p. 233.

---

*ви рогови, младе гране су као штапови за пецање... Гранчице су праве као тетиве. Немој младе гранчице да представљају као гране врбе, старије гране личе на бичеве, криве гранчице су као рогови од јелена.*<sup>11</sup>

### *Птице*

Већ поменути цар Хуицонг (1082–1135) запажао је најфиније детаље у природи. У свом омиљеном врту је проводио пуно сати и дана проучавајући и сликајући своје ретке птице и цвеће.

*Он је начинио стотине слика за свој албум познат као Хуан-хо албум пажљивог посматрања, у коме је приказао ретке биље и егзотичне птице и животиње са коментарима о њиховом пореклу и карактеристикама, као и њима инспирисане песме. Представља нови, интензивни реализам са фокусом.*<sup>12</sup>

С друге стране, Хуицонг је био зачетник глобалне пасије „посматрања птица” која ће се развити крајем 19. века и на Западу, у Великој Британији, а затим постати популарна широм света.

Код нас је пасионирани посматрач птица био доктор Растко Александров (умро пре девет година). Његова књига посвећена тој пасији (*Птице божја створења*, Патријаршијска штампарија, Београд, 1993), садржи велик број снимака птица из различитих делова екс Југославије, које је он начинио на основу својих вишегодишњих путовања и посматрања птица.

### *Бамбуси*

Савет да сликар треба да „носи у грудима” предмет свог сликања, потиче од Хуанг Тингђиана (Huang Tingjian – 1045–1105). *Ако сликар носи бамбус у својим грудима пре него почне са сликањем, онда од стабљике до грана он да цвета; ако је усавршио бамбус у својим грудима, онда ће се четкица и туш усагласити са предметом сликања.*<sup>13</sup>

*Неки су били више реалистични у саветовању сликара како да сликају цвеће и бамбусе. Тако Ли Ченгсоу (Li Chengsou – око 1150–1225) даје ове савете: Они који сликају цвеће и бамбусе морају да се обавесте код искусних баштована*

---

11 Siren, O. (1973) *Chinese Painting (I-VII)*, New York: Hacker Art Books, p. 157.

12 Fong, W. C. (1992) *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8th-14th Century*, Yale University Press, p. 186.

13 Bush, S. (1971) нав. дело, стр. 47.

---

и да посматрају од зоре до сутона, само ће тада видети аспекте пупљења, цветања и увенућа, а да ништа не пропусти.<sup>14</sup>

### Инсекти

Уметници у време Сонг династије нису избегавали да сликају мала, безначајна бића. То је био јединствен распон у историји светске уметности: да се представи пејзаж у његовом тоталитету – од далеких панорамских видика, преко средњег плана, до коначног гро-плана, кад је сликање обухватало и инсекте и травчице. Тако се фокус кретао од тоталног погледа на велики пејзаж, преко средњег плана, да би коначно укључио крупни план (гро-план), са птицама, гранчицама и инсектима. Једна од најбољих сачуваних слика инсеката – „Рана јесен” коју је насликао Ћиан Сјуан (Qian Xuan – 1235–1301), спада у период династије Јуан (настала је око 1290) и налази се у простору Института уметности у Детроиту.



Ћиан Сјуан, *Рана јесен*, око 1290. (26x120 цм.);

[https://en.wikipedia.org/wiki/File:Qian\\_Xuan\\_-\\_Early\\_Autumn.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Qian_Xuan_-_Early_Autumn.jpg);  
приступљено 18. априла 2018.

Различите врсте комуникације са природом биле су битне за уметнике у Кини и на Западу, у различитим периодима.

Неки сликари у Кини су комбиновали посматрање као полазну тачку, са идентификацијом као врхунцем. Кад су сликара Ценг Јун-чао-а (Zeng Yun-chao), који је био вешт у сликању инсеката, питали о његовом методу, он је рекао: *Кад сам био млад ја сам ловио инсекте, држао их у кошу и посматрао неуморно, данима и ноћима. А онда, бојећи се да је њихов дух тако крњи, одлазио бих да их посматрам на травњацима и тако сам најпре схватио њихову природу. Кад почнем да сликам, не знам да ли сам ја инсект, или је инсект ја.*<sup>15</sup>

Ово искуство све-јединства, подсећа нас на нека слична искуства других људи који су развили такву способност опажања природе. Тако калуђер чан будизма Јуан-ву (Yuan-wu – 1065–1135), каже: *Једна честица праашине се дигла,*

---

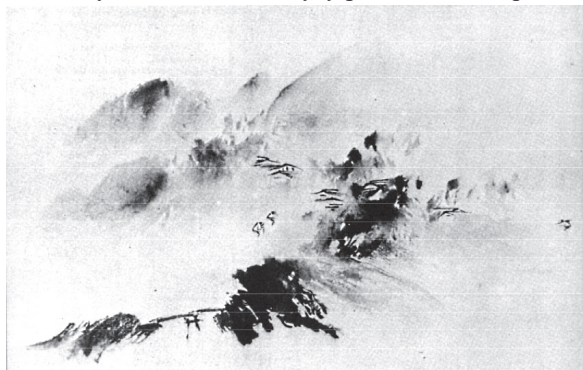
14 Bush, S. and Hsio-Yen, S. (ed.) (1985) нав. дело, стр. 163.

15 Bush, S. (1971) нав. дело, стр. 64.

*цела велика земља у њој почива. Један цвет се расцветео и универзум се подиже са њим.*

Сличан став имали су сликари који су хтели да покажу да се цео свет природе може садржавати у слици једне птице, цвета, рибе, или инсекта. То означава идиом „виђење великог у малом” – тј. отеловљење духа природе у једном предмету.<sup>16</sup>

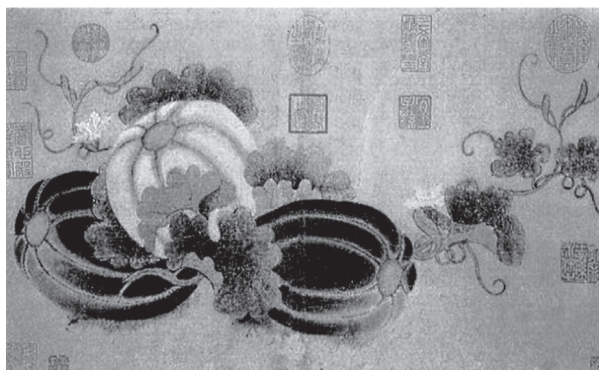
Различите врсте комуникације са природом биле су битне за уметнике у Кини и на Западу, у различитим периодима.



Лиђиен, *Планинско село у магли*, 13. век;  
<http://nickhedges.blogspot.rs/2014/08/chinese-landscape-painting.html>; приступљено 18. априла 2018.

### *Мртва природа*

Као посебан жанр, мртва природа се јавља у западном сликарству у 16. веку, иако се неки примери, али само у склопу већих ликовних целина, могу наћи и у грчко-римској и средњовековној уметности.



Анонимни аутор, *Јесење диње* (око 11. века);  
преузето из књиге *Pearls of the Middle Kingdom* (1989), Taipei,  
Taiwan, National Palace Museum, str. 101.

---

16 Zhang, A. (2002) *A History of Chinese Painting*, Beijing: Foreign Languages Press, p. 6.

У кинеском сликарству се од 11. века јавља (различно аранжирано) и оно што ће се у западној уметности звати „мртва природа” (рецимо плодови, гранчице, или шкољке и рачићи, издвојени из живе природе, односно животне средине).

Издвојићемо два рана примера. На слици анонимног аутора из 11. века, су јесење диње представљене делом као да су у природи, а делом као издвојене из амбијента, јер нема позадине. На другој слици, анонимног аутора из 13. века, представљене су различите шкољке, груписане на листу, а на трећој, сликар Мући (Муџи, 13. в.) је насликао 6 шљива.

### *Хоризонтални свитак – претеча видеа*

Пејзаж на хоризонталном свитку (без обзира којег је типа по типу амбијента) уводио је и нешто специфично у ликовну уметности, што ће бити познато много касније са јављањем филма. То је временска димензија. Наиме, он је по формату био тако широк (рецимо по 4, 5, 9 или 12 м.) да се није ни постављао на зид, него је стајао смотан. Добар пример је слика Сја Куеија (1190–1230): *Чист поглед на далеке реке и планине* (висине 46 цм., а широка 8,9 м.)

Овај тип пејзажа је приказиван панорамски – на свитку који је био широк, па се развијао и умотавао по ширини и није посматран цео одједном, него сукцесивно, у деловима, тако што би се један крај свитка одмотавао у ширини руку посматрача, а други замотавао, с десна на лево. То је давало учинак сличан филмској/видео пројекцији, где се „визуелна прича” излаже у следу.



Сја Куеи (око 1190–1230), *Чист поглед на далеке реке и планине* (46x890 цм. – овде репродукована шестина укупне ширине); [https://en.wikipedia.org/wiki/Xia\\_Gui](https://en.wikipedia.org/wiki/Xia_Gui); приступљено 18. априла 2018.

На кинеским пејзажима некад је поглед у даљину „затворен” или ограничен маглom, у којој се сасвим губе обриси пејзажа. Неки аутори су сматрали да је представа бескраја на кинеским пејзажима постигнута жртвовањем видљиве опипљивости простора, тј. управо овим утапањем пејзажа у маглу.

У том случају магла се могла тумачити као симбол таоистичког ништавила (*хси*), или будистичке испразности (*к'унг* – скт. *шуњата*), са којима се иначе често повезивала представа о празном простору.

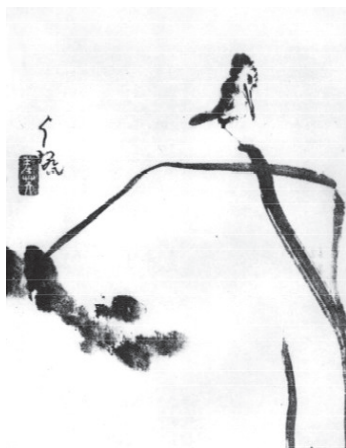
Таква намера није искључена, мада би се „нестајање у магли” могло тумачити и као израз „реализма” кинеског сликарства, јер у једном делу Кине ти пејзажи одговарају стварним призорима, тј. нису резултат симболизације. У одређеним подручјима Кине, магла је често део реалног пејзажа, а удаљени делови пејзажа се, по правилу, губе у магли.

### *Слика из једног потеза*

У кинеској традицији постепено се изоштравао један сликарски идеал – савршена слика, која је настала спонтано (*тзу-јан*), лако и неспутано (*и-п'ин*), „из једног потеза” (*и-хуа*) – као што дува ветар и као што се ваљају таласи.<sup>17</sup>

Можда се почетни допринос може узети за мајстора Ши Ке-а (Shi Ke, из 10. века) и његову слику *Зен калуђер Хеике размишља*.

У том духу су радили и Лианг Каи и Мући (у 13. века). У Лианговим потезима видљива је жустрина којом су изведени, док су Мућијеве шљиве неки аутори поредили са Сезаном.



Чу Та (1625–1705) *Водомар на стабљици лотоса*;  
[http://www.sohu.com/a/205192529\\_660434](http://www.sohu.com/a/205192529_660434);  
приступљено 18. априла 2018.

Код Лиђиена (Ўџјан – око 1250–1300), на слици *Планинско село у магли*, не само да потез није више скривен и невидљив, него се намерно истиче, слободан и спонтан – некад

---

17 Siren, O. (1973) *Chinese Painting (I-VII)*, New York: Hacker Art Books, p. 133.



са жестином и силовитошћу. Овај сликар би се са овом сликом могао сматрати и зачетником апстрактне уметности.

Један потез је метафора оне лакоће и савршенства који су били трајни идеал кинеских сликара одређеног типа, који су наглашавали идеал природности и спонтаности, преузет од таоизма и развијен у контексту будизма. „Један потез” је метафора и за савршено уметничко дело и за савршено изведено радњу било које врсте. То савршенство извођења је постало само по себи идеал – естетички и праксеолошки.

Један од каснијих сликара-теоретичара, Шитао (Shitao – 1642–1707), уздиже концепт слике „из једног потеза” до идеализације. Његове опаске делују и као парафраза Лао Цеових опаски о моралу (који даје предност природној једноставности у односу на нормативну етику).

*У далекој старини не беше метода – тада се још није распала природна једноставност. Кад је једном дезинтегрисана природна једноставност, успостављена су правила (фа). На чему се заснивала једноставност? На обједињујућем једном потезу (и-хуа). То је извор свега што постоји, извор безброј феномена. (...) Успостављање овог метода једног потеза значи рађање метода који није метод, а прожима све методе. На тај начин слика из једног потеза укључује све, простире се изнад подручја појавног, а од безброј дела рађених тушем и четкицом нема ниједног чији почетак и крај нису у њему.*<sup>18</sup>

Ши-тао је узвраћао на замерке околине, па је говорио: *Увек сам оно што сам... Брада и обрве старих мајстора не могу да израсту на мом лицу.*<sup>19</sup>

### *Оригиналност*

Иначе, о односу новина и традиције у Кини су говорили различити аутори, много пре Шитаоа, тј. још од 6. века.

Сјао Цусјан (Xiao Zuxian, 489-537) је писао да „без новине и промена човек не може да постане значајна фигура у својој генерацији”.<sup>20</sup>

С друге стране, традиционалисти дају супротан савет. Они сматрају да се нови подстицаји могу наћи враћањем класичним узорима.

Како се кинеско сликарство историјски развијало, традиција је подстицала, али и притискала уметнике. Од 15. века

---

<sup>18</sup> Исто, стр. 171.

<sup>19</sup> Вилетс, В. (1974) *Уметност Кине*, Београд, Народна књига, стр. 306.

<sup>20</sup> Fong, W. C. (1984) *Images of the Mind*, Princeton Un. Pr., p. 7.

---



надаље, за поједине уметнике важан изазов био је да успоставе властити идентитет у односу на моћну традицију.

Сју Веи (Xu Wei, 1521–1593) је био сликар, песник и драмски писац, познат по својој уметничкој изражајности. Он је био иноватор, који је инспирисао многе касније уметнике у сликарству и књижевности.

Један од оригиналних уметника је био и Кунг Сјен (Gong Xien, 1620–1689) који је живео у колиби изван града. Описивали су га као ексцентрика, који се тешко слагао с другим људима. Он је дао једну од најоригиналних дефиниција оригиналности. Забележено је да је рекао: *Нико ми није био узор, никоме нећу бити узор.*<sup>21</sup>

Неки су по начину живота и душевним стањима били слични појединим уметницима на Западу – као што је био Ван Гог, или касније, Џексон Полок. Један од њих (Чу Та) је био претеча Полока, по начину сликања.

Чу Та (Zhu Da, 1625–1705) је радио снажним потезима тешком. Он је у каснијим годинама био поремећен и проводио је дане, час се смејући, час плачући. „Једног дана је на својим вратима исписао карактер *уа* (нем) и од тада није више ни са ким говорио”.<sup>22</sup>

### *Београдска школа кинеског сликарства*

Кинески сликар Чен Лифан (рођен 1961. у Шангају), дошао је у Београд 1992. из Дизелдорфа, где је био на студијама сликарства, и покренуо је курс, окупивши (при тадашњем Клубу Далеког истока) полазнике који су желели да савладају основе традиционалног кинеског сликарства и калиграфије.

На почетку, а и касније, ту је било и оних који су већ познавали неке технике ликовног израза, или похађали неке сликарске школе, а и оних који су били аматери. Заједничко им је било да воле сликарство, посебно кинеско. Курс је прерастао у школу, која је у периоду 1993–1999, била на различитим местима у Београду (Народни универзитет „Божидар Аџија”, Коларац), а затим се 1999. Чен вратио у Шангај.

Школа је наставила да ради још неко време после 1999., окупљајући један број дотадашњих и нових полазника. Имали су већи број изложби (у Београду и другим градовима Србије) у периоду 1994–2004. година.

---

21 Cahill, J. (1977) *Chinese Painting*, Geneva: Skira, p. 172.

22 Scharfstein, B. A. (1988) *Of Birds, Beasts and Other Artists*, New York: Un. Pr., p. 104.

---

ЛИТЕРАТУРА:

- Александров, Р. (1993) *Птице божја створења*, Београд: Патријаршијска штампарија.
- Bush, S. (1971) *The Chinese Literati on Painting*, Harvard University Press.
- Bush, S. (1982) *Tsung Ping's Essay on Painting Landscape and the 'Landscape Buddhism' of Mount Lu*, Bush & Murck, pp.132-164.
- Bush, S. and Shih, H. Y. ed. (1985) *Early Chinese Texts on Painting, Harvard-Yenching Institute Series*, Vol. 30, Harvard University Press.
- Cahill, J. (1977) *Chinese Painting*, Geneva: Skira.
- Da Vinci, L. (1883) *The Literary Works (I-II)*, ed. and transl. by Richter, J. P., London: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington.
- Sveske Leonarda da Vinčija 1* (2011), Beograd: Službeni glasnik.
- Sveske Leonarda da Vinčija 2* (2011), Beograd: Službeni glasnik – Madridski kodeksi.
- Fong, W. C. (1984) *Images of the Mind*, Princeton University Press.
- Fong, W. C. (1992) *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8th-14th Century*, The Metropolitan Museum of Art, New York: Yale University Press.
- Lin, C. (2006) *The Art of Chinese Painting*, Beijing: China Intercontinental Press.
- Lin, Y. (1967) *The Chinese Theory of Art: Translations from the Masters of Chinese Art*, New York: Putnam.
- Maeda, R. J. (1978) *Two Sung texts on Chinese Painting and the Landscape Styles of 11th and 12th Centuries*, New York: Garland.
- Scharfstein, B. A. (1988) *Of Birds, Beasts and Other Artists*, New York: Un. Pr.
- Siren, O. (1973) *Chinese Painting (I-VII)*, New York: Hacker Art Books.
- Vilets, V. (1974) *Umetnost Kine*, Beograd: Narodna knjiga.
- Willets, W. (1958) *Chinese Art*, New York: G. Braziller.
- Yang Z. (2016) Poetic Taste and Tasting Poetry, in: *Continuities and Discontinuities in Chinese Literature*, (ed.) Lippiello, T. Yuehong, C. and Varengli M. (2016), *Venezia: Università Ca' Foscari*, приступ на интернету, 2. април 2018.
- <http://edizionicafofoscari.unive.it/media/pdf/book/978-88-6969-098-3/978-88-6969-098-3.pdf>
- Zhang, A. (2002) *A History of Chinese Painting*, Beijing: Foreign Languages Press.

---

ДУШАН ПАЈИН

---

Dušan Pajin  
University of Arts, Belgrade

ESTHETICS OF THE CLASSICAL CHINESE PAINTING

Abstract

Over a period of one thousand years (7th-17th c.), a great number of works of a very broad spectrum in style, themes, genre and aesthetics were created in the Chinese fine arts. A special creative period was between the 10<sup>th</sup> and the 13<sup>th</sup> century, which also produced a great number of written works, in which the authors developed their aesthetics, explaining how they understand art and creativity, especially in relation to painting. In this work, we focus on creativity related to painting and on painting theories and aesthetics. Some of these texts are close to the texts on painting written by Leonardo da Vinci (round the year 1500), except the Chinese texts were mostly written several centuries before his time.

**Key words:** *aesthetics and fine arts, explaining and reviewing the meaning of art*