

Hua(畫)에서 Guohua(國畫)까지: 중국 현대 회화용어의 전개상의 쟁점

Issues in the Development of a Modern Language for Chinese Painting

高美慶 (Kao, Mayching)

홍콩 중문대학교 예술학강좌 교수 / 박물관 문물관 관장

I

20세기의 중국은 모든 면에서 혁명과 변화를 일으켰던 사상 전례 없는 격동사를 목격하고 있다. 중국 문화의 총체적인 부분인 회화는 이러한 변화를 작품을 통해 표현했을 뿐 아니라, 그 과정 속에서 회화 자체의 변형을 성취하기도 했다. 중국의 회화적 유산에 대한 재고와 서양 미술의 확산이라는 두 가지 똑같은 힘에 자극받아, 수 세대에 걸쳐 중국의 화가들은 현대적이면서 동시에 중국적인 새로운 회화 양식을 얻으려고 애쓰고 있다.¹⁾ 세기 말인 현재, 현대의 대 화가들과 걸작들, 새로운 의미의 회화의 전개, 그리고 현대 중국 회화의 다양하고 복잡한 경향을 해석하고자 하는 역사적 고찰 등에 관하여 많은 견해들이 전개되고 있다.²⁾ 중국 현대 회화는 학문적 연구의 영역에서도 점차 자리를 잡아가고 있으며, 지속적으로 늘어나고 있는 학자들과 비평가들이 그들의 재능과 에너지를 이런 연구에 쏟아붓고 있다. 그러나 새로운 이념과 유럽 또는 일본을 경유한 회화 양식의 융합으로 역시 급진적인 변화를 겪었던 회화의 용어에는 관심이 훨씬 낮았으며, 중국과 서양 세계의 예술적 전통의 접촉과 충돌로 격렬한 논쟁이 일어났다. 이것은 중국 역사의 격변기 중, 모든 의식 있는 중국의 화가들이 직면했던 정체성 추구의 흔적이라고 할 수 있었던 창작품들을 탄생시켰다. 따라서 서울대의 미술대학이 주최한 금번 심포지움은 시기 적절하고도 필연적인 것이다. 또한 본인의 논문, 중국 현대 회화 용어의 전개 상의 쟁점이 한국과 일본의 유사 연구와 비교 연구를 위한 초석을 마련하는데 일조하기를 바란다. 중국은 미술, 특히 회화와 서예에 있어서 장구하고도 연속된 학문의 전통으로 잘 알려져 있다. 1911년-12년에 편찬된 Meishu congshu(美術叢書)는, Deng shi(1877-1951 鄧寶)와 Huang Binhong(1865-1955 黃寶虹)이 편집한 전 시대 미술에 관한 백과사전적인 글 모음집으로써, 40집에 250가지 제목의 글들을 모아놓았지만,³⁾ 이것도 아직은 총망라한 편찬이라고 할 수는 없다. Yu Shaosong(1882-1949 余紹宋)은 고대부터 20세기 초까지의 서예와 회화에 관한 저서들에 관한 주석달린 저서목록, Shuhua shulu jieti(書畫書錄解題)을 편집했다.⁴⁾ 10개 부문에 860가지가 넘는 글, 말하자면 역사와 전기, 기술과 방식, 강연, 비평, 제시와 간기, 목록, 잡문, 선집, 위조된 글과 없어진 글 등등을 담고 있는 이 저서목록집은 서로 밀접하게 연결되어 있는 서예와 회화, 두 예술 분야의 전통 학문의 넓이와 깊이를 1920년대까지 명확하게 명시하고 있다. 더욱이, 고전적 학문, 특히 사료 편집과 문학 평론에 밀접하게 연결된 접근방식과 표현수단을 볼 수 있는 이러한 문서들은 자급자족적인 중국의 미술평론 방식을 예증하는 것들이다. 문인화 전통의 유서깊은 그림, 서예 그리고 시의 연합이 자연스럽게 많은 양의 산문과 시를 만들어낸 반면, 화가의

전기적 자료가 강조되고 있다. 그러나 이러한 독자적인 미술평론 방식은, 다른 영역의 전통적 학문에서와 마찬가지로, 서양 미술이 중국에 퍼진 이후, 미술계의 새로운 사상과 발전을 도모하기 위해서 거부, 수정, 변화의 과정을 거쳤으며, 과거와는 크게 다른 현대적 모습의 작품들과 용어들을 만들어냈다. 중국의 권위있는 백과사전, Zhongguo da baike quanshu: meishu(中國大百科全書-美術) 5에서 2권의 미술 관련 책의 색인이나 최근 수 십년 이 내에 출판된 어떤 미술 사전들을 잠깐만 보아도, 금 세기에 생겨난 새로운 용어들이 얼마나 많은지 알 수 있다. 또한 이 목록은 중국에 유입된 새로운 지식과 접근방식에 발맞추어 계속해서 늘어나고 있다.⁶⁾ 외래어 사전에서처럼 각각의 단어들을 분류하고자 하는 것은 빛이나지 않는 작업일 것이다. 대신에, 본 논문에서는 중국 현대 회화 용어의 형성에 기여하는 주요 쟁점들을 확인하는 것에 대한 예비적 시도를 하고 있다.

II

회화 용어에 있어서 급진적인 변화를 가져오는 가장 중요한 요소는, 청대 말기에 처음 나타나 흔히 사용되고 있는 “meishu”(美術)이란 집합적 용어에서 볼 수 있는 미술의 현대적 정의에서 찾아볼 수 있다.⁷⁾ 역사적으로, 중국에서 창의적이며 정신적인 가치를 구현한 것으로 생각되었던 것은, shuhua(書畫)라는 두 글자가 합쳐져 만들어진 이름으로 종종 불리었던 회화와 서예 뿐이었다. 그러나 중국이 서양 세계로부터 활발히 배우던 당시에 회화, 조각, 건축 등을 설명하기 위해 서양의 “미술” 개념이 도입되면서 이러한 태도는 변화하기 시작했다. 가장 위대한 중국의 작가이자 사상가 중 한 명인, Lu Xun(1881-1936 魯迅)은 중국 공화국 설립후 불과 1년 뒤인, 1913년에 그의 Draft Proposal for the Propagation of Art(擬播佈美術意見書)에서 이러한 새로운 정의의 회화를 장려하고자 했던 선구자 무리에 속했다. 그는 미술(meishu)이란 용어는 고대 중국에선 언급되지 않았다는 것을 말하며, 우리에게 “meishu”가 외래어라는 사실을 알려주었다. ‘art’ 혹은 ‘fine art’라는 영어를 번역한 응용어도 있었다.⁸⁾ 같은 글에서 Lu Xun은 미술의 목적과 기능을 요약하면서, 미술은 문화의 표현이며 한 사람과 한 시대의 사상을 상징하는 것이라는 견해를 제시했다. 그는 미술을 그 나라의 혼(guohun 國魂)이라고 보았는데, 이 것은 독일의 사상가 헤겔(1770-1831)의 영향을 받은 것이 명백하다. 그는 사람들의 도덕적 수양을 위한 역할을 강조하면서, 미술의 유교적 정신 함양을 주장했다. 반면에 신생 공화국이 절박하게 필요로 한다는 관점에서 국가 복지에 기여하는 실용주의적 가치의 현대적 미술 개념이 두드러졌었다. 장식 미술과 산업 미술을 포함하는 것에 더하여, 회화, 조각, 건축을 포용하기 위해 그리스어 기원의 집합적 용어를 도입하는 것은 중국 현대 미술의 범위를 엄청나게 확대한다는 뜻이다. 한편으로, 이 것은 전에는 전문 공예에 속하는 것으로 간주됐던 객체의 지위를 예술적, 지적 탐구의 일반 범주로 끌어올린다. 또 다른 한편으론 실제로 회화를 서예에서부터 분리하는 것은 물론 이 전에 최상의 위치에 있었던 회화를 낮춘다는 것을 뜻한다. 중국 미술의 국민적 정체성과 새롭게 세워진 외국 기원의 미술에 대한 정의 사이에서의 한 타협점을 1929년 Shanghai에서 열렸던 제1회 국립 미술전(the First National Art Exhibition)에서 볼 수 있었다. 이 전시는 7개 부분으로 나뉘어졌었다. 전통 예술을 대표했던 회화, 서예, 전각 등이 서양 양식의 작품들과 나란히 전시되었다. 이러한 서구 양식의 예술품들에는 회화, 조각, 건축 디자인, 장식미술의 자수, 칠기, 도자기, 도안 디자인, 그리고 예술 사진촬영 등이 있으며, 모두 외국에서 수용한 사상에 기초한 것들로 중국 미술의 새로운 구성요소들이 되었다.⁹⁾ 전시된 작품의 수를 세어보면, 회

화와 서예가 1,231점으로, 미술계에서 타의 추종을 불허하는 인기와 중요성을 내포하고 있다. 서양 양식의 회화는 Shanghai에 거주하는 외국 화가의 작품과 일본 작품의 선정에 더하여 중국 화가들의 작품이 354점 전시되었다.¹⁰⁾ 이것은 중국 유화의 짧은 역사를 고려할 때 놀라운 성과라고 할 수 있으며 이 시대의 전통 회화와 동일한 확실한 지위를 상징하는 것이다.

서양 양식의 회화를 중국 고유의 전통에 근거한 작품과 나란히 놓음으로써 이러한 상황을 설명하기 위해, 또 미술재료, 기술, 주제, 묘사 방식, 비평 이론 등에 있어서 상당히 다른 작품들을 설명하기 위해 필연적으로 새로운 용어들이 생겨났다. 이 때부터, 이 전엔 일반적으로 “hua”(畫)로 알려졌던 중국의 회화는 “Xiynag hua”, “Xihua”(서양 양식 회화 西洋畫, 西畫) 혹은 “yanghua”(서양화 洋畫)와 구별짓기 위해서 “Zhongguo hua”(중국 회화 中國畫) 혹은 “guohua”(전통 회화 國畫)라고 불리웠다. 이러한 미술계에서의 새로운 위치는 목탄, 연필, 크레용, 구아슈, 수채화물감, 판화 등과 같은 새로운 회화 재료들에서는 물론, 많은 서양 양식 회화들에서 찾아볼 수 있다. 새로운 용어들은, 중국과 서양세계, 혹은 본토 회화와 외국 회화, 또는 전통과 현대성 사이에서의 미술계의 이분법을 나타내는 것에서 접할 수 있다. 이러한 분할은 미술작품들에서 볼 수 있으며, 이 것은 작품 전시회와 출판, 미술 교육, 심지어 화가의 정체성에 까지 영향을 미친다. 이 화가들은 “중국 화가들”(guohua jia 國畫家)과 “서양 양식 화가들/외국 양식 화가들”(Xihua jia 西畫家; yanghua jia 洋畫家)의 두 진영으로 나뉘어진다.

“guohua”와 “Xihua” 2원제는 1920년대에 그 용어가 처음 출현한 이래로, 격렬한 논쟁과 비평적 탐구의 주제가 되고 있다. Shui Zhongtian(水中天)은 이러한 상황을 명료하게 요약하고 있다:

중국 회화의 개념 자체는 모호하다. 이 것은 화가의 생애만을 말하는 것도 아니며, 회화의 기술과 재료를 말하는 것도 아니다. 이 것이 의미하는 것은 회화의 양식과 내적인 정신세계이다. 그러나 그 어떤 것도 회생될 수는 없다... 영상 예술 중 중국 회화만큼 제한이 많은 예술은 없다.¹¹⁾

이러한 상황은 미술계에 불화를 일으키는 동시에 제한적인 효과를 가져올 뿐 아니라, 중국 미술의 진정한 현대적 표현의 발전을 저해하고 있다. 1925년부터 1929년까지 파리에서 현대 유럽 예술을 배운 화가, Pang Xunqin(1906-1985 龐薰琴)은 1943년 Chongqing의 국립 미술전(the 1943 National Art Exhibition in Chongqing)때 자신의 작품이 중국과 서양 양식 회화 부문 양 쪽 모두에서 거부되었던 경험을 보고했다. 중국 서남 지역, Guizhou 지방의 산촌 마을사람들을 그린 이 작품들은 결국 그 전시의 서양 양식 회화 부문에 자리를 잡았지만, 그 것은 그가 원하던 바가 아니었다. 그는 분개하여 이렇게 반문했다:

[본인은] 중국 실크에 중국 붓을 사용해서 중국 사람들의 생활 모습을 그리는 중국인이다. 대체 무슨 근거로 이 작품들이 중국 회화로 보이지 않는 것인가? 본인은 본인의 유화가 “서양회화”라고 생각해본 적이 결코 없었다.¹²⁾

Pang이 제기한 이 문제점은, Gao Jianfu(1879-1951 高劍父), Xu Beihong(1895-1953 徐悲鴻), Lin Fengmian(1900-1991 林風眠) 등, 중국과 서양을 융합함으로써 새로운 표현 방식을 찾고자 했던 많은 중국의 현대 화가들이 직면하던 딜레마와 소외감을 예리하게 조명하게 만든다. 새로운 시각을 수용하기 위하여 또 다시 새로운 용어들이 만들어지고 그런 전통에 활기를 되살리기 위한 이러한

화가들의 노력은 “신 회화”(ximpai hua 新派畫), “신 중국 회화”(xin guohua 新國畫) 혹은 “현대 중국 회화”(xiandai guohua 現代國畫) 등 다양하게 불리어져 왔다.

“guohua”와 “Xihua”라는 용어들은 중국 인민공화국이 본토에 세워지고 Guomintang 정부가 Taiwan으로 물러난 후인 1949년 이후 시기에 많이 사용되었다. 새로운 정권을 돕고자 중국과 서양 양식 회화를 개혁하고 봉건주의적 과거와 퇴폐적인 서구 양식과의 연결을 제거하기 위한 주요 운동들은 Ellen Johnston Laing과 Julia F. Andrews¹³⁾가 상세하게 기록했으며, 그 주요 운동을 조명해 보면 회화의 재료가 강조되었다. 이전 것은 “caimo hua”(채색과 먹화 彩墨畫), 나중 것은 “youhua”(유화 油畫)라고 다시 명명되었다. Caimo hua는 현재까지 사용되고 있는 “Zhongguo hua”, “guohua”와 함께 다시 본래의 자리를 찾았던 50년대 중반에 불과 몇 년간 사용되었다. 그러나 “youhua” 또는 유화는 50년대 이후 계속 모든 응용 분야에서 근본적으로 서구 양식 회화 대신에 쓰였다. 1980년대에 생겨난 좀더 일반화된 용어는 “중국 유화”로 이 것은 중국에 유입된 재료가 독자적으로 발전되었음을 뜻하는 것이다.¹⁴⁾

1997년 이후 출간된 48권의 Anthology of Modern Chinese Art(Zhongguo xiandai meishu quanji 中國現代美術全集)의 연구조사는 한 세기의 발전 이후의 중국 현대 회화를 광범위하게 조명해줄 것이다.¹⁵⁾ 다음은 비교적 중요한 목록들을 제시하기 위해 제목과 괄호 안에는 책의 번호를 적은 것이다: 중국 회화 (6); 유화 (4); 수채화 (1); 구아슈 수채화 (1); 판화 (2); 년화 (2); 삽화 (1); 연재 만화 (2); 벽화 (1); 칠화 (1); 농민화 (1); 드로잉 (1); 스케치 (1); 만화 (1); 식물 (1); 도자기(5); 옥 (1); 상아, 금, 은 공예 (1); 칠기 (1);(책 도안); 우표 (2); 건축 예술 (5); 서예 (3), 그리고 전각 (1). 전통의 승계와 외국으로부터의 수입 양 쪽 모두를 합병하는 미술작품의 새로운 분류법과 현대적 개념의 예술이 20세기 끝 무렵에 이르러서 자리를 잡은 것으로 볼 수 있다.

III

중국 현대 회화 용어의 전개상의 쟁점에 대한 연구에서, 우리는 토론과 논쟁을 통해 위협에 처한 것이 회화 뿐만 아니라 20세기, 서구 문화의 위협 아래 중국 문화를 재생시키려는 노력의 구성요소도 그렇다는 것을 지속적으로 깨닫고 있다. 그 이유는 미술, 특히 회화는 풍요롭고 강력한 중국을 건설하고 바람직한 현대인의 자질을 배양하는 데 있어서 매우 효과적인 대행자로 인지되고 있는 새로운 사회적 의미를 나타내기 때문이다. 그러므로 중국 회화에 관한 저술들은 동/서 그리고 전통/현대 간의 갈등을 표현하는 주장이 그 특징을 이루고 있다.

지난 한 세기동안, 중국의 회화 전통은, 중국어 미술평론(artwriting)에 새로운 용어와 개념들을 많이 소개한 세가지 주요 비평의 공격을 겪어왔다.¹⁶⁾ 그 중 첫 번째 비평이자, 셋 중 가장 중요한 비평은 5.4운동의 전야와 1920년대에 생겨났다. 이것은 중국 회화의 쇠퇴를 초래한 이들로 지목받던, 청 왕조(1644-1911) 초기의 4대 Wangs으로 대표되는 문인화 전통을 대치하고자 미술 개혁, 심지어는 미술 혁명까지 주창했던 개혁주의 지식인들, Kang Youwei(1856-1927 康有爲), Cai Yuanpei(蔡元培), Chen Duxu(1880-1942 陳獨秀), Lu Cheng 등에 의해 처음 시작되었다.¹⁷⁾ 이 당시 중국 회화의 전통을 평가하는데 사용된 척도는 현대적, 진보적이고, 과학적, 기술적이며 민주적이고 자유로운 것으로 생각되던 서구 문화의 “전체주의적” 정체성(totalistic identity)이었다. 중국이 가난과 퇴보, 보수주의와 봉건적 과거로부터 탈피하기 위해서는 서구화로써 현대화되어야 한다.¹⁸⁾ 정통

서양 미술의 사실적이고 과학적인 표현 방식과 현대 미술의 자유로운 표현, 그리고 인간적 지위에 대한 그들의 상호 관심 등의 관점에서, 중국 회화는 비현실적이고, 비과학적이며, 모방적이고 또 실생활에서 격리되었다는 비평을 받았다.¹⁹⁾ 서양에서 도입한 그리고 신문화운동(Xin wenhua yundong 新文化運動) 때 유행한 새로운 용어와 개념들이 미술 관련 어휘에 들어왔다. 특히 많이 쓰였던 용어들은 다음과 같다: 사실주의(xieshi zhuyi 寫實主義), 과학적 방법(kexue fangfa 科學方法), 생활과 현실(rensheng 人生; xianshi shenghuo 現實生活), 현대(xiandai 現代), 시대정신(shidai jingshen 時代精神), 개성 표현(gexing biao xian 個性表現). 한편 미술평론의 레퍼토리를 풍요롭게 하기 위해 원근법, 해부학, 색채학에 근거한 좀더 기술적인 성질의 미술 용어들이 점차적으로 생겨났다.

이상의 토론은 과거의 미술을 바라보는 신 지식인들의 부정적인 태도를 조명했다. 이와 마찬가지로 20세기 초기에 과거 미술과의 복잡하고도 다양한 관련성을 제시하면서 현대 속에서 중국 전통의 연속성에 강한 확신을 가졌던 학자와 화가들의 견해도 두드러졌다.²⁰⁾ 처음에는 민족적 유산을 보존하고자 했던 “국수파”(guocui pai 國粹派)의 한 요소로 시작되어, Huang Binhong, Chen Hengke(1876-1923 陳衡恪), Yu Shaosong, Zheng Chang(1894-1952), Yu Jianhua(1895-1979 俞劍華), Feng Zikai(1898-1975 豐子愷), Fu Baoshi(1904-1965 傅抱石), Teng Gu(1901-1941 騰固), Zong Baihua(1897-1986 宗白華) 등과 다른 많은 이들의 집단적인 노력으로 옛 전통을 정밀하게 재고하고 그 특징을 긍정적으로 해석했다. 이들은 중국 회화의 보다 균형잡힌 이해를 재건하는 데 성공했을 뿐 아니라, 중국 회화의 역사, 이론, 비평 등, 현대적 학문의 초석을 다져놓았다. 이들은 중국 회화에 있어 사실주의와 기술적 전문지식은 이미 달성되어, 13세기와 14세기에는 버려졌었다는 점을 지적하면서 회화의 정신적 표현을 주장했다. 그들은 고대 대가들의 연구(fanggu 仿古; linmo 臨摹)와 붓질(bimo 筆墨)의 중요성을 옹호했다. 또한 외래어인 xieshi(구체적 형상의 표현 寫實) 혹은 사실주의에 반대하여, xiesheng(“실물표현” 寫生) 기법의 부활을 통해 영감의 근본인 속성을 복원시켰다. 논쟁과 연구의 결과, “chuantong”(전통 傳統)이란 용어는 역사를 통해 현재까지 전수된 지식과 풍습 전체를 의미하는 것으로, 현대 미술 어휘록에 반드시 들어가게 되었다. 신문화 운동의 회원들은 전통을 현대화의 방해물로 생각했던 반면, 전통이 현대의 정반대 용어라는 믿음에 더 이상 동의하지 않는 화가들의 수가 점차 증가했다. 현대 중국 문화에 관한 최근의 연구들은 현재의 중국 속에 과거의 문화가 부지불식간에 계속 이어져 왔다는 증거를 점점 더 많이 찾아내고 있다.²¹⁾ 동/서의 충돌의 위기 속에서 생겨난 또 다른 용어는 “minzu xing”(민족성 民族性)으로, 이 것은 서양 미술의 위협 아래에 놓인 중국 회화의 본성을 수호하기 위한 것이며, Gao Jianfu, Xu Beihong, Lin Fengmian 등, 동서양 회화 전통의 화합을 바라는 많은 화가들이 창작 활동을 통해 중국과 서양 미술을 융합하는 것을 촉진시켰다.

중국 미술의 미래에 관한 두 번째 논쟁은 공산주의 정권이 세워진 다음인 1950년대에 일어났다. 이 논쟁에는 전통파와 서양 양식 양 쪽의 화가들이 개입했지만, 논쟁이 이념적 투쟁과 정부의 정책이라는 상황 속에서 벌어졌기 때문에 그 영향은 대단히 컸다.²²⁾ 이 때 또 다시 중국 회화의 생존이 문제시되었는데, 이번에는 중국 회화가 사회주의 국가의 요구, 또 구 소련의 사회주의 현실주의와 마찰을 일으키는 것으로 보였던 게 이유였다. 세 번째이자 가장 최근의 논쟁은 중국이 세계에 문호를 다시 개방한 이후인 1980년대에 일어났다. 젊은 화가들과 학자들은 서양 미술의 현대주의적 경향을 반-전통적 자세의 참고자료로 채택했다. 이 때부터 “전통”의 의미는 확대되어 과거의 문인화 전통과 1949년 이래 형성된 사회주의적 현실주의와 낭만주의의 현대적 전통을 포함하게 되었다. 이

러한 젊은 화가들은 중국의 바깥 세계나 서양에서의 회화 동향에 발맞추어 국제적 활동무대에서 자기 자리를 찾기 위한 포부를 밝히고 있다.

IV

현대 회화 용어의 생성이, 현대 중국에 걸맞는 신 문화를 만들어내고자 했던 중국 국민의 열망, 그리고 좌절과 뗄 수 없는 관계에 있긴 하지만, 역시 20세기에 급진적인 변화를 겪어온 언어적 측면에서의 변화도 분석해볼 필요가 있다.²³⁾ 여기서 본인이 뜻하는 것은 문학 혁명(wenxue geming 文學革命)과 Hu Shi(1891-1962 胡適), Chen Duxiu, Lu Xun, 그리고 많은 개혁주의 지식인들이 지지했던 백화문 운동(baihuawen yundong 白話文運動)이다. 이 운동들은 사람들을 퇴폐적인 문학의 전통에서 해방시키고 당시의 생활과 현실에 접근시키는 것을 목표로 했다. 학교에서 백화문 사용을 강요했던 교육부의 지원으로, 이 운동은 “민족의 언어” 백화문을 확립하는데 성공했으며, 그에 따라 현대에 들어, 일반적으로 정통 중국 글씨(wenyan 文言)를 쓰는 것에 중지부를 찍었다.²⁴⁾ 이러한 문학 혁명과 백화문의 사용은 중국인들의 사고방식을 변화시키고 문맹을 근절하는 데 있어서 큰 의미를 갖는 것이었다. 또한 새로운 언어는 사람들 사이에서 새로운 사상의 흡수와 그 사상의 확산을 촉진시켰다. 출판 기업들이 번성하고 현대적 저널리즘이 생겨남으로써 새로운 지식과 문학이 확산되고 있다. 중국과 서양의 회화 둘 다를 장려하는 출판물과 미술 정기 간행물 등이 나오면서 회화 역시 이러한 발전의 혜택을 받았다.²⁵⁾ 전통주의자와 비전통주의자 사이에 토론의 장이 마련되었고 새로운 개념과 양식을 전달하기 위한 새로운 어휘를 만들어내는 추진력도 생겨났다. 또한 비전통주의자들은 현대 회화 용어의 형성에 있어 또 다른 문제에 우리를 주목시키고 있다. 즉, 주로 서구 예술과 사상이 중국에 들어왔지만, 광범위하게 비 중국적인 것을 조망함으로써 번역 역할의 중요성에 관심을 기울이게 된 것이다. 많은 작가와 화가들, 특히 일본에서 수학한 사람들은 번역가로 활발히 활동했으며, Lu Xun, Chen Shuren(1884-1948 陳樹人), Chen Hengke, Feng Zikai, Ni Yide(1901-1970 倪貽德), Chen Zhifo(1896-1962 陳之佛), 그리고 Fu Baoshi 등이 이에 속했다. 많은 번역이 일본어 출판물을 통해서 이루어졌기 때문에, 신조어 중 많은 것들이 실제로 일본어에서 차용된 것들이었다. 예를 들어, 앞서 언급한 “미술”(meishu)이란 용어는 일본어 kanji(한자 漢字)에서 차용된 것이다. 일본어 차용에 관한 연구에서 Yue-him Tam은 청조 말기와 공화국 초기에 만들어진 신조어가 1,000개가 넘는다고 했지만, 그 목록이 전부라고 보기는 어렵다.²⁶⁾ 또한 Tam은 일본어 서적을 중국어로 번역한 책들을 수록한 기념비적인 저서목록집을 편찬했는데, 이 저서목록에는 청조 후반부터 1970년대까지 전 부문에 걸쳐 새로운 지식을 다룬 5,000개가 넘는 제목들이 들어있다.²⁷⁾ 그 안에 미완성인 것이 확실한 미술 서적의 짧은 목록도 있다. 그러나 이 시기 번역의 문제점은 많은 번역물이 지식의 빠른 유포를 위해서 책보다는 정기 간행물의 기사로 출판된 점이다. 또한 많은 화가 겸 번역가들이 일본어에 한자가 많이 섞여 있다는 이유로 번역 과정에서 일본어 작품을 마음대로 개작하고 편집했다. 어떤 번역물은 원작자를 명시하지 않아 그런 출판물의 일본어 근원을 확인하고자 한다면 매우 곤란한 작업일 것이다.

서양 회화를 중국어로 번역하는 것은 새로운 용어와 개념들을 중국에 소개하는 일일 뿐만 아니라, 서양의 회화 연구에 접근하는 일이기도 하다. 도상학적 연구(iconographical investigations)의 복잡성은 많은 노력 없이도 중국 미술 연구로 쉽게 전이되지 않을 것이다. 그러나 독일에서 미술사를

수학한 Teng Gu는 미술 활동의 양식론적 분석을 주장했다. 그는 중국 미술의 역사적 발전을 양식적인 발전사에 근거해 그 생성부터 성숙, 그리고 쇠퇴까지 탐구하는 글을 썼다.²⁸⁾ 금세기가 진전됨에 따라, 중국 회화 연구는 국제적 차원의 학문 분야가 되었으며, 도량형학과 술어학(metrologies and terminologies)을 발전시켜 중국 회화의 이론, 내용, 그리고 사회문화적 근거를 여러 언어로, 특히 영어로 고찰하기에 이르렀다.²⁹⁾ 중국 밖의 저명한 학자들의 저술이 Erwin Panofsky와 E.H. Gombrich같은 영향력 있는 미술 사학자들의 작품들과 함께 중국어로 번역되면서, 중국 미술 연구는 국제 사회 속에서 제 자리를 잡아가고 있다.³⁰⁾

V

중국 회화의 현대적 어휘가 서양세계와 일본으로부터의 비교 문화적 영향의 덕을 크게 보고 있다는 것은 부인할 수 없다. 미술의 개념과 그 분류의 기원은 20세기 중국의 사회문화적 상황 속에서 생겨난 변형이 가미된 서양 미술에 있다. 외국의 회화 표현 방식에 의해 제기된 중국 회화의 전통에 대한 도전은 과거의 전통과 서구화된 시각에 관하여 정체성에 의문점을 일으켰다. 중국 회화는 이제 더 이상 중국 예술 작품의 완전함을 묘사하진 않지만 다른 재료를 이용한 드로잉, 회화, 판화와 함께 유화에 버금가는 각광을 받고 있다. 최근 10년 이내에 다양한 재료를 이용하는 회화의 양식과 기술의 확산에 관한 한, 중국 회화와 서양 양식 회화 사이의 극단적인 대립은 해소됐거나, 또는 세계가 하나의 지구촌으로 좁아짐에 따라 무한한 선택의 자유로 별 의의가 없어졌다고 하겠다.

신문화 운동과 백화문 운동의 상황 속에서, 현대적 미술 용어는 지식인들의 표현에서 일반 사람들의 표현으로 발전되어 가는 것을 보여준다. 또한 국제 세계의 영향으로 자급자족적인 미술 평론 방식이 완화된 것을 보여주기도 한다. 이런 과정에서, 전통적인 미술평론 방식은, 미술의 내용, 주제, 양식과 사회문화적 상황을 과학적으로 탐색하는 간결하고도 풍요로운 어휘로, 보다 직관적이고, 인상적이며 경험적이었던 표현에서부터 현대적 학문의 인문학 분야로 변화되어 갔다. 새로운 사회 발전과 비교문화적 교류에 답하여, 모든 언어가 발전하듯이, 미술 용어도 계속해서 발전할 것이다. 정체성의 문제는(The problems of identity) 중국 화가들의 관심을 끊임없이 불러일으킬 것이며, 여전히 전통문화와 서구의 영향이라는 상극관계의 알력으로 가득 차있는 세상에서 그들은 자신들의 자리를 찾고자 할 것이다.

From 'Hua' (畫) to 'Guohua' (國畫) : Issues in the Development of a Modern Language for Chinese Painting

高美慶 (Kao, Mayching)

Professor of Fine Arts / Director, Art Museum
The Chinese University of Hong Kong

I

China in the twentieth century has witnessed unprecedented upheavals which brought about revolutions and transformations in all aspects of her existence. Art, as an integral part of Chinese culture, not only gave pictorial expression to these changes, but also achieved its own metamorphosis in the process. Motivated by the twin forces of the re-examination of China's artistic heritage and the spread of Western art, generations of Chinese artists strive for a new art that is both modern and Chinese.¹⁾ At the close of the century, views are being developed about the great masters and masterpieces of the modern period, the evolution of a new pictorial language, and historical narratives that attempt to interpret the diverse and complex trends in modern Chinese art.²⁾ Modern Chinese art has gradually taken shape as a respectable sphere of academic investigation, engaging the talents and energy of an ever growing number of scholars and critics. However, much less attention is given to the language of art which has also undergone radical changes as a result of the infusion of new ideas and styles of art from Europe or via Japan, and the intense debates arising from the contact/collision of the artistic traditions of China and the West. It bears as much as the creative works the imprint of the search for identity that has confronted every conscientious Chinese artist in this turbulent period of China's history. Therefore the convening of the present symposium by the College of Fine Arts of the Seoul National University is timely and necessary, and I hope that my paper on the issues of the development of a modern language for Chinese art will provide a basis for the comparison with similar pursuits in Korea and Japan.

China is renowned for her long and uninterrupted tradition of scholarship in the arts, particularly in painting and calligraphy. The publication in 1911-12 of *Meishu congshu* (美術叢書), an encyclopaedic anthology of writings on art of previous ages edited by Deng Shi (鄧寶 1877-1951) and Huang Binhong (黃寶虹 1865-1955) brings together over 250 titles in forty series,³⁾ still the compilation is by no means

1) Chu-tsing Li, "Xiandai Zhongguo meishu shi de jige wenti" (Several questions concerning modern Chinese art history), *Xiongshu meishu* 212 (October 1988), 54-60.

2) The latest and most comprehensive coverage of the modern period is Michael Sullivan, *Art and Artists of Twentieth-century China* (Berkeley: University of California Press, 1996).

3) Deng Shi & Huang Binhong, eds *Meishu congshu* (Anthology of art), 40 series (Shanghai: Shenzhou guoguang chubanshe, 1911-12).

exhaustive. Yu Shaosong (余紹宋 1882-1949) edited an annotated bibliography of writings on calligraphy and painting from ancient times to the early twentieth century, *Shuhua shulu jieti* (書畫書錄解題).⁴⁾ With over 860 titles in ten categories, namely histories and biographies, techniques and methods, discourses, criticism, inscriptions and colophons, catalogues, miscellany, anthologies, spurious writings and lost writings, the bibliography gives a clear indication of the breadth and depth of traditional scholarship of these two closely related arts up to the 1920s. Moreover, these texts exemplify the self-sufficient system of artwriting in China with approaches and vocabulary closely linked to classical learning, particularly historiography and literary criticism. The emphases are on the biographical data of artists, while the venerable association of painting, calligraphy and poetry in the literati tradition naturally produces a large number of prose and poetry which are recorded. However, this independent system of artwriting, as in other spheres of traditional scholarship, underwent a process of rejection, modification and change in order to accommodate new ideas and developments in the art world following the spread of Western art in China, leading to a modern configuration of words and images that is very different from the past. A quick glance through the index of the two volumes on art in the authoritative encyclopaedia of China, *Zhongguo da baike quanshu: meishu* (中國大百科全書),⁵⁾ or any art dictionaries published in recent decades, will yield a host of new terms invented in the present century, and the list continues to grow in step with the introduction of new knowledge and approaches into China.⁶⁾ It will be a thankless task to try to sort out individual words on art as in a dictionary of imported terminology. Instead, this paper makes a preliminary attempt at identifying some of the major issues which contribute to the formation of a the modern language of art in China.

II

The most important factor bringing about radical changes in the language of art is found in the modern definition of art as seen in the popular use of the collective term “*meishu*” (美術), which made its first appearance in the late Qing period.⁷⁾ Historically only painting and calligraphy, often named together in a two-character term *shuhua* (書畫), were considered the embodiment of creative and spiritual values in China. But attitudes began to change as the Western concepts of “art” were introduced to describe painting, sculpture and architecture at a time when China was actively learning from the West. Lu Xun (魯迅 1881-1936), one of the greatest modern writers and thinkers in China, was among the first to promote this new definition of art in his “Draft Proposal for the Propagation of Art” (擬播佈美術意見書) of 1913, only one

4) Yu Shaosong, *Shuhua shulu jieti* (Annotated bibliography of books on calligraphy and painting) (Beiping: Beiping tushuguan, 1932).

5) *Zhongguo da baike quanshu: meishu* (Encyclopaedia of China). 2 vols. (Beijing: Zhongguo da baike quanshu chubanshe, 1990), I, 1237-1298.

6) Jiu Shijun & Lin Qinghua, eds. & trans. *Xiandai xingainian shouce* (Handbook of new concepts of the modern period) (Guangzhou: Huacheng chubanshe, 1988), p. 14.

7) Li Xiaopu, *Riben jiyou* (Japan travelogue) (1880). Reprinted in volume 3 of *Zhou xiang shijie congshu* (Approaching the world series) (Changsha: Yuelu shushe, 1985), pp. 174, 177; Fu Yunlong, *Youli Riben tujing yuji* (Additional records of travels in Japan) (1889). *Zhou xiang shijie congshu*, p. 212.

year after the founding of the Republic of China. He informed us that “*meishu*” was an imported word, saying that “‘Art’ (*meishu*) as a term was not mentioned in ancient China. Its application was translated from ‘art’ or ‘fine art’ in English.”⁸⁾ Summarising the aims and functions of art in the same essay, Lu Xun put forth the idea that art was the expression of culture, symbolising the thoughts of a people and an era. He saw art as the soul of a nation (*guohun* 國魂), apparently under the influence of German thinker Hegel (1770-1831). He maintained the Confucian edification of art, emphasising its role in the moral cultivation of the people, while the modern concept of the utilitarian value of art in contributing to national wealth was given a new prominence in view of the urgent needs of the young republic.

The adoption of a collective term of Greek origin to encompass painting, sculpture and architecture, in addition to the inclusion of decorative and industrial arts, means a tremendous expansion of the scope and nature of art in modern China. On the one hand it raises the status of objects formerly considered to belong to the technical crafts to a common field of artistic and intellectual enquiry as painting and calligraphy. On the other hand, it virtually means the lowering of painting from its formerly supreme position as well as its dissociation from calligraphy. A compromise between the national identity of Chinese art and the newly-established definition of art of foreign origin is witnessed in the First National Art Exhibition held in Shanghai in 1929. The exhibits were divided into seven parts. Painting and calligraphy and seal engraving represented the traditional arts, displayed alongside Western-style painting, sculpture, architectural designs, decorative arts of embroidery, lacquer, ceramics and pattern design, and art photography, all of which were new-found members of Chinese art based on imported ideas.⁹⁾ Counting the number of exhibits, we note that painting and calligraphy were still the largest with 1,231 items, an indication of their unchallenged popularity and importance in the art world. Western-style painting was represented by 354 exhibits by Chinese artists, in addition to a selection of works from Japan and by foreign artists residing in Shanghai.¹⁰⁾ This is considered a remarkable achievement in consideration of the short history of oil painting in China and is symbolic of its secure status on a par with traditional painting by this time.

The establishment of Western-style painting alongside works based on the native tradition necessitated the creation of new terms to define the situation and to describe the works which are very different with respect to materials, techniques, subjects, pictorial representation and critical theory. From this time on, painting in China, formerly known generally as “*hua*” (畫) in Chinese, is called “*Zhongguo hua*” (Chinese painting 中國畫) or “*guohua*” (national painting 國畫) to distinguish it from “*Xiynag hua*”, “*Xihua*” (Western-style painting, 西洋畫, 西畫) or “*yanghua*” (foreign painting 洋畫). Its new position in the art world is found in the company Western-style painting, as well as with other novel painting media such as charcoal, pencil, crayon, gouache, water-colour, printmaking, etc. The new terms can be viewed as indicative of a dichotomy in the art world, whether between China and the West, or native and foreign

8) Zhang Guangfu, ed. *Lu Xun meishu lunji* (Anthology of Lu Xun's writings on art) (Kunming: Yunnan renmin chubanshe, 1982), pp. 1-6

9) Tsuruta Takeyoshi, “Minkoku ki ni okeru zenkoku kibo no bijutsu tenrankai — kinhyakunen rai chugoku kaiga shi kenkyu I” (Nationwide art exhibitions during the Republic period: a study of history of Chinese painting in the past one hundred years — Part I), *Bijutsu kenkyu* 349 (March 1992), 18-43

10) Ibid.

painting, or tradition and modernity. The split is seen in the artworks produced, affecting art exhibitions, publications, art education and even the identity of artists, who are divided into two separate camps of “Chinese painters” (*guohua jia* 國畫家) and “Western-style painters/foreign-style painters” (*Xihua jia* 西畫家; *yanghua jia* 洋畫家).

The binary of “*guohua*” and “*Xihua*” has been the subject of intense debates and critical enquiry ever since the first appearance of these terms in the second decade of the present century. Shui Zhongtian (水中天) sums up the situation succinctly:

The concept of Chinese painting itself is ambiguous. It does not point exclusively to the race of the artist, nor the techniques and materials of painting. It does not only mean the style and inner spirit of painting. Yet none of these could be sacrificed.....No other visual arts have as many restrictions as Chinese painting.¹¹⁾

The situation not only has a divisive and restrictive effect on the art world, it has also inhibited the development of a truly modern expression in Chinese art. Pang Xunqin (龐薰琴 1906-1985), an artist who studied modern European art in Paris from 1925 to 1929, told of his personal experience of having his paintings rejected by both the Chinese and Western-style painting sections in the 1943 National Art Exhibition in Chongqing. These paintings of mountain tribes of Guizhou province in Southwest China were finally given a place among the Western-style paintings in the exhibition, but that was done against his wish. He asked indignantly:

[I am] a Chinese using Chinese brushes to paint on Chinese silk and depicting the life of the Chinese people. On what grounds are these works not recognised as Chinese paintings? I have never acknowledged that my oil paintings are “Western paintings”.¹²⁾

The question posed by Pang brings into sharp focus the dilemma and alienation confronting many modern Chinese artist in pursuit of new modes of expression through the interaction of China and the West, including Gao Jianfu (高劍父 1879-1951), Xu Beihong (徐悲鴻 1895-1953) and Lin Fengmian (林風眠 1900-1991). New terms are again coined to accommodate new visions and the efforts of these artists to rejuvenate the tradition have been called variously “new painting” (*xinpai hua* 新派畫), “new Chinese painting” (*xin guohua* 新國畫) or “modern Chinese painting” (*xiandai guohua* 現代國畫).

The terms “*guohua*” and “*Xihua*” persisted in the post-1949 era after the founding of the People’s Republic of China on the mainland and the removal of the Guomintang government to Taiwan. In light of the major campaigns to reform Chinese and Western-style painting to serve the new regime and to rid their links with the feudalistic past and the decadent West, which have been thoroughly documented by Ellen

11) Shui Zhongtian, “‘Zhongguo hua’ mingcheng de cansheng he bianhua” (The birth of the name ‘Chinese painting’ and its changes), *Zhongguo xiandai huihua pinglun* (Critical essays on modern painting in China) (Taiyuan: Shanxi renmin chubanshe, 1990), p. 59.

12) Pang Xunqin, *Jiu shi zheyang zou guolai de* (Walking over in this way) (Beijing: Shenghuo tushu xinzhishanlian shudian, 1988), p. 249.

Johnston Laing and Julia F. Andrews,¹³⁾ the medium of painting was emphasised. The former was renamed “*caimo hua*” (colour-and-ink painting 彩墨畫) and the latter “*youhua*” (oil painting 油畫). *Caimo hua* was in use for only a few years in the mid-fifties when “*Zhongguo hua*” was re-instated alongside “*guohua*” and are in use until now. But “*youhua*” or oil painting basically replaced Western-style painting in all its application from the fifties onwards. A more popular term originated in the 1980s is “Chinese oil painting”, signifying an independent development of this imported medium in China.¹⁴⁾ A survey of the 48-volume *Anthology of Modern Chinese Art (Zhongguo xiandai meishu quanji 中國現代美術全集)* in publication since 1997 will present the full spectrum of what is considered art in modern China after a century of development.¹⁵⁾ The following lists the subjects and the number of volumes are given in brackets to show their relative importance: Chinese painting (6); oil painting (4); water-colour painting (1); gouache (1); prints (2); new year painting (2); illustration (1); serial cartoon (2); wall painting (1); lacquer painting (1); peasant painting (1); drawing (1); sketch (1); cartoon (1); textiles (1); ceramics (5); jade (1); ivory, gold and silver crafts (1); lacquerware (1); (book design); stamps (2); architectural art (5); calligraphy (3) and seal engraving (1). It appears that the modern concept of art and new classifications of artmaking incorporating both continuities from the tradition and importations from abroad have settled down in the last years of the twentieth century.

III

In our study of the development of a modern language for Chinese painting, we are constantly reminded by the debates and controversies that what is at stake is not painting alone, but a component part of the efforts to rejuvenate Chinese culture under the threat of Western civilisation in the twentieth century. This is because art, particularly painting, assumes a new social significance for being perceived as a powerful agent in building a prosperous and strong Chinese nation and in the cultivation of desirable qualities in modern men and women. Therefore writings on Chinese painting are marked by an urgency that is symptomatic of the conflicts of East/West and tradition/modernity.

Over the past century China's painting tradition has suffered three major thrusts of criticism which introduced many new terms and concepts into artwriting in the Chinese language.¹⁶⁾ The first challenge, and the most important of the three, took place on the eve of the May Fourth Movement and into the 1920s. It was launched by the reform-minded intellectuals like Kang Youwei (康有爲 1856-1927), Cai Yuanpei (蔡

13) Ellen Johnston Laing, *The Winking Owl: Art in the People's Republic of China* (Berkeley: University of California Press, 1988) and Julia F. Andrews, *Painters and Politics in the People's Republic of China 1949-1979* (Berkeley: University of California Press, 1994).

14) For example, Tao Yongbai ed. *Zhongguo youhua 1700-1985* ([Nanjing] Jiansu meishu chubanshe, 1988).

15) *Zhongguo xiandai meishu quanji* (Anthology of Modern Chinese art) 48 vols. projected (Beijing: Renmin meishu chubanshe, 1997-).

16) Most of the essays have been collected in the following two anthologies: Shen Peng & Chen Lushen, eds. *Zhongguo hua taolun zhuanji* (Special issue of discourses on Chinese painting), *Meishu lunji IV* (1989), and *Dangdai Zhongguo hua zhi wo jian taolun ji* (Anthology of discussions on my views on contemporary Chinese painting) (Nanjing: Jiangsu meishu chubanshe, 1990).

元培), Chen Duxiu (1880-1942 陳獨秀) and Lu Cheng who called for an artistic reform or even revolution (*meishu geming*) to replace the literati tradition represented by the Four Wang of the early Qing dynasty (1644-1911), who were accused of causing the decline of Chinese painting.¹⁷⁾ The yardstick used to evaluate the native painting tradition at this time was a “totalistic” identity of Western culture which was considered modern, progressive, scientific and technological, democratic and free. In order to shed China of her poverty, backwardness, conservatism and feudal past, China must be modernised by Westernisation.¹⁸⁾ In light of the realistic and scientific methods of representation of classical Western art and the liberated expression of the modern art movements, and their mutual concern for the human condition, Chinese painting was criticised for being unrealistic, unscientific, imitative and isolated from life.¹⁹⁾ New terms and concepts borrowed from the West and popular in the New Culture Movement (*Xin wenhua yundong* 新文化運動) entered into the vocabulary for art, specially prevalent were such terms as Realism (*xieshi zhuyi* 寫實主義), scientific method (*kexue fangfa* 科學方法), life and reality (*rensheng* 人生; *xianshi shenghuo* 現實生活), modern period (*xiandai* 現代), spirit of the times (*shidai jingshen* 時代精神) and expression of personality (*gexing biao xian* 個性表現), while art terms of a more technical nature based derived from perspective, anatomy and colour theory gradually evolved to enrich the repertoire of artwriting.

The above discussions shed light on a negative attitude of the new intellectuals towards the art of the past. Equally prominent were the views of those scholars and artists who had strong convictions about the continuity of the national tradition in the modern period, illustrating the complex and diversified relationship with the art of the past in the early decades of the twentieth century.²⁰⁾ First initiated as a component in the “national essence school” (*guocui pai* 國粹派) to preserve the national heritage, the collective efforts of Huang Binhong, Chen Hengke (陳衡恪 1876-1923), Yu Shaosong, Zheng Chang (1894-1952), Yu Jianhua (俞劍華 1895-1979), Feng Zikai (豐子愷 1898-1975), Fu Baoshi (傅抱石 1904-1965), Teng Gu (滕固 1901-1941), Zong Baihua (宗白華 1897-1986) and many others sought to critically re-examine the ancient artistic tradition and to interpret its characteristics in a positive light. They succeeded not only in restoring a more balanced understanding of Chinese painting, but also laid the foundation for the modern scholarship of Chinese painting history, theory and criticism. They argued for a spiritual expression of art, pointing out that realism and technical expertise in Chinese painting were already achieved and abandoned in the thirteenth and fourteenth centuries. They defended the study of ancient masters (*fanggu* 仿高; *linmo* 臨摹) and the importance of brushwork (*bimo* 筆墨). They reinstated nature as a source of inspiration through the revival of the process of *xiesheng* (生 “writing life”) as opposed to the imported term of *xieshi* (寫實 “writing concrete form”) or realism. As a result of the debates and studies, the term “*chuantong*” (傳統 tradition) became a fixture in the modern vocabulary of art to denote the body of knowledge and practices passed down from history to the present. While the members of the New Culture Movement regarded the

17) Chen Duxiu, “Meishu geming—da Lu Cheng” (Artistic revolution: in response to Lu Cheng), *Xin qingnian* VI:1 (1919), 86.

18) Chen Duxiu, “Xianzhen yu rujiao” (Constitutionalism and Confucianism), *Xin qingnian* II:3 (1916), 1-4.

19) See for example Dai Yue, “Shuo meishu zhi zhen jiazhi ji gexin Zhongguo meishu zhi ganben fangfa” (Commenting on the true value of art and the fundamental solution to reform Chinese art), *Dongfang zazhi* XVII:10 (25 May 1920), 73-86.

20) For a comprehensive analysis of the debates on the reform of Chinese painting, see Shui Zhongtian, “Zhongguo hua gexin lunzheng de huigu” (A review of the debates on the reform of Chinese painting), *Zhongguo xiandai huihua pinglun*, pp. 1-53.

tradition as an impediment to modernisation, an increasing number of artists no longer subscribed to the belief that tradition was the antithesis of modernity. Recent studies on modern Chinese culture have discovered more and more unconscious or unacknowledged continuities with the culture of the past in contemporary China.²¹⁾ Another term arising out of the crisis of the East/West collision is “*minzu xing*” (民族性: national characteristics) in order to defend the integrity of Chinese painting under the threat of Western art and the formulation of its content facilitated the synthesis of Chinese and Western art in the creative pursuits of a large number of painters hoping to reconcile the two artistic traditions, including Gao Jianfu, Xu Beihong and Lin Fengmian.

The second debate on the future of Chinese painting took place in the 1950s after the founding of the Communist regime. Though it involved mainly artists of both traditional schools and Western styles, the impact was very strong because it was done in the context of ideological struggle and government policy.²²⁾ The survival of Chinese painting was again questioned, this time measured against the needs of the Socialist state and the Socialist Realism of the former Soviet Union. The third and the most recent one was in the 1980s, following the re-opening of China to the world. Modernist trends in Western art were adopted as reference for an anti-traditional stance by young artists and scholars. By this time the meaning of “tradition” has expanded to include the literati tradition of the past and the modern traditions of Socialist Realism and Romanticism formulated since 1949. These young artists reflect an aspiration to take their place in the international arena of art in step with the art movements outside of China or in the Western hemisphere.

IV

While the genesis of a modern language of art is inseparable from the aspirations and frustrations of the Chinese people to forge a new culture for modern China, we must also analyse the changes in the context of language which also underwent radical transformation in the twentieth century.²³⁾ By this I mean the literary revolution (文學革命 *wenxue geming*) and the vernacular movement (白話文運動 *baihuawen yundong*) advocated by Hu Shi (1891-1962 胡適), Chen Duxiu, Lu Xun and many reform-minded intellectuals. They aimed to bring forth a living literature free from the decadent literary tradition and close to the life and reality of the times. With the support of the Ministry of Education, which enforced the use of vernacular language in the schools, the movement succeeded in establishing the vernacular as the “national language” and thus brought an end to the general use of classical Chinese writing (文言 *wenyan*) in the modern period.²⁴⁾ The literary revolution and the use of the vernacular language were of great significance

21) Benjamin J. Schwartz, “Foreword,” in Lin Yu-sheng, *The Crisis of Chinese Consciousness · Radical Anti-traditionalism in the May Fourth Era* (Madison: University of Wisconsin Press, 1979), p. x

22) See Andrews, *Painters and Politics in the People's Republic of China*, chapters 2-4.

23) For an in-depth discussion of these changes, see Lydia H. Liu, *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity--China, 1900-1937* (Stanford: Stanford University Press, 1995)

24) Chow Tse-tsung, *The May Fourth Movement · Intellectual Revolution in Modern China* (Stanford: Stanford University Press, 1967), pp. 271-288

in changing the Chinese way of thinking and in eradicating illiteracy. The new language also facilitated the assimilation of new ideas and their spread among the people.

The flourishing of publishing enterprise and the rise of modern journalism have been recognised for their contribution to the spread of new knowledge and literature. Art also benefited from these developments as publications and art periodicals appeared on the scene to promote art, both of China and the West.²⁵⁾ They furnished essential forums for the debates between the traditionalists and the anti-traditionalists and provided the impetus for the invention of new vocabulary for the transmission of new concepts and styles. The latter also calls our attention to another issue in the formation of a modern language for art, that is, the important role of translations through which the full spectrum of non-Chinese, mainly Western art and thought, were introduced into China. Many writers and artists, especially those who have studied in Japan, were active as translators, including Lu Xun, Chen Shuren (陳樹人 1884-1948), Chen Hengke, Feng Zikai, Ni Yide (倪貽德 1901-1970), Chen Zhifo (陳之佛 1896-1962) and Fu Baoshi. As a lot of these translations were done via Japanese publications, many of the neologisms were in fact loanwords from Japan. For example, the term for “art” (*meishu*) mentioned earlier was borrowed from Japanese *kanji* (漢字 Chinese character). Yue-him Tam in his research on the topic of loanwords from Japan counted over 1,000 neologisms during the late Qing and early Republican period, but the list was far from exhaustive.²⁶⁾ Tam also compiled a monumental bibliography of Chinese translations of Japanese books in which there are over 5,000 titles covering all branches of new knowledge in the late Qing to the 1970s.²⁷⁾ There is a short list of art books which is apparently incomplete. But the problems with translations of this period are that many appeared as articles in periodicals rather than books for the quick dissemination of knowledge. Also many artists-cum-translators freely adapted and edited the Japanese works in the translation process because of the large number of Chinese characters in the Japanese language. Some of them might not indicate the original author so that it would be a Herculean task to attempt to identify the Japanese sources of some of the publications.

The translation of Western art into the Chinese language not only introduces new terms and concepts into China, but also approaches to the study of art in the West. The complexities of iconographical investigations may not be easily transferred to the study of Chinese art without tremendous effort, but the stylistic analysis of artworks was advocated by Teng Gu who studied art history in Germany. His writings explored the historical development of Chinese art based on the stylistic evolution from birth to maturity and then decline.²⁸⁾ As the century progresses, the study of Chinese art has become a discipline of international dimension, evolving methodologies and terminologies to examining the theory, content, and

25) See Xu Zhihao, *1911-1949 Zhongguo meishu qikan guoyan lu* (Catalogue of Chinese art periodicals 1911-1949) (Shanghai: Shanghai shuhua she, 1992).

26) Yue-him Tam, “Xiandai Hanyu de riyu wailai ci ji qi souji he bianren wenti” (The Japanese loanwords in modern Chinese language and problems of collecting and identification), in *Jindai Zhongri wenhua guanxi yanjiu* (Studies in modern Sino-Japanese cultural relations) (Xianggang: Xianggang Riben yanjiu suo, 1988), pp. 327-349.

27) Yue-him Tam, ed., *Zhongguo yi Riben shu zonghe mulu* (Comprehensive catalogue of Chinese translations of Japanese books) (Xianggang: Zhongwen daxue chubanshe, 1980), p. 41.

28) See Teng Gu, *Zhongguo meishu xiaoshi* (A short history of Chinese art) (Shanghai: Shangwu yinshu guan, 1929) and *Tang song huihua shi* (History of painting of the Tang and Song dynasties) (Shanghai: Shenzhou guoguang chubanshe, 1933).

sociocultural basis of Chinese painting in many languages, particularly the English language.²⁹⁾ As the writings of eminent scholars outside of China are being translated into Chinese along with the works of such influential art historians like Erwin Panofsky and E.H. Gombrich, the study of art in China is taking its respective place in the international community.³⁰⁾

V

It cannot be denied that the modern vocabulary for Chinese painting is greatly indebted to cross-cultural influences from the West and Japan. The concept of art and its classifications are derived from Western art with modifications arising from the sociocultural situation of twentieth-century China. The challenges to Chinese tradition of painting posed by a foreign artistic mode of representation raised questions of identity in relation to the past tradition and a Westernised vision. Chinese painting no longer describes the totality of China's artistic production but shares the lime-light with oil painting in the company of drawings, paintings and prints of other media. As far as the proliferation of styles and techniques in paintings of various media in the last decade or so are concerned, does it mean the polarity between Chinese painting and Western-style painting has been resolved, or simply become irrelevant because of the freedom of infinite choices as the world shrinks into a global village.

Placed within the context of New Culture Movement and the vernacular movement, the modern language of art reflects a development from the expression of a cultured elite to that of the general public. It also exemplifies the loosening up of a self-sufficient system of art writing to influences from the international world. In the process the traditional system of artwriting was changed from a more intuitive, impressionistic and experiential expression to a humanistic discipline in modern scholarship, with a concise and enriched vocabulary to investigate scientifically the content, subjects, styles and sociocultural conditions of art. The vocabulary of art will continue to evolve, as all languages do in response to new developments in society and cross-cultural exchanges. The problems of identity will continue to challenge Chinese artists, as they find their position in a world still filled with the contending forces of traditional culture and Western influence.

29) Jerome Silbergeld, "Chinese Painting Studies in the West: A State-of-the-Field Article," *The Journal of Asian Studies* XLVI:4 (November 1987), 847-897.

30) See Hong Zaixin, ed. *Haiwai Zhongguo hua yanjiu wenxun (1950-1987)* (Essays on the history of Chinese painting by overseas scholars (1951-1987) (Shanghai: Renmin meishu chubanshe, 1992), and Cao Yijiang & Hong Zaixing, eds. *Tuxiang yu guan'nian: Fang Jingzhong xueshu lunwen xuan* (Images and concepts: a selection of scholarly essays by Fan Jingzhong) (Guangzhou: Lingnan meishu chubanshe, 1992).