

KITAJSKA KALIGRAFIJA KOT UMETNOST

Na začetku bi rada pojasnila, kaj pomeni vrsta kitajske umetnosti, ki jo imenujemo kaligrafija, kako se je razvijala od davnih časov prvih kitajskih dinastij do danes, kako pomembna je ta vrsta kitajske umetnosti za tradicionalno kitajsko slikarstvo in za razvoj kitajskih pismenk. Hkrati bi vam rada predstavila, kako pomembna je kaligrafija za vsakega Kitajca v njegovem vsakdanjem življenju in kako tesno je povezana z drugimi vrstami umetnosti, tudi abstraktnimi. In navsezadnje, skušala se bom dotakniti njene popularnosti v preteklosti in v času, v katerem tudi sama ustvarjam.

Kaligrafija je na Kitajskem samostojna tradicionalna umetnost. Kadar govorimo o njej, ponavadi mislimo na kaligrafsko umetnost, tako kot govorimo o umetnosti kiparstva in slikarstva. Ljudi, ki se ukvarjajo s kaligrafijo, na Kitajskem imenujejo kaligrafi, tako kot tiste, ki se ukvarjajo s slikarstvom ali kiparstvom, imenujejo slikarji oziroma kiparji.

Če potujemo po svetu, lahko med vzhodom in zahodom že na prvi pogled opazimo kulturno razliko pri zaznamovanju pomembnih dogodkov. Na zahodu najdemo na trgih in parkih kipe vojskovodij in drugih znanih oseb, nasprotno pa je na vzhodu na podobnem mestu največkrat le kamen z napisom, ki je delo mojstra kaligrafije. Kot so stari grški in rimski kipi ter kasnejša dela, od renesančnih do povsem sodobnih skulptur, lahko ključ za prepoznavanje civilizacijskih obdobij, tako imajo tudi kitajski napisi podoben kulturni pomen, saj tipi in slogi kaligrafije enako izražajo posamezna obdobja kitajske civilizacije. Ob prelomnih in pomembnih dogodkih so imeli na Kitajskem navado pritegniti znane mojstre kaligrafije, da so na različno oblikovane kamne napisali in vrezali, kakšne zasluge je kdo imel in kaj je bilo tako pomembnega, kar naj ostane

trajno vklesano v kamnu za prihodnje rodove.

Pred nekaj leti me je Alenka Auersperger prosila, da bi ilustrirala njeno knjigo Kitajski zapisi. Zgodba je opisovala leto 1989 in njeno osebno ljubezensko doživetje na Kitajskem, ki se je časovno ujemala s študentskimi protesti in njihovim bojem z oblastjo. Kot Kitajka sem želela to likovno obdelati, vendar nisem hotela uporabiti figuralike, ki bi me lahko zaradi politične vsebine omejevala. Zato sem se odločila, da bom knjigo opremila kaligrafsko, ker je bila ta tehnika primernejše izrazno sredstvo, s katerim sem lahko posredno ilustrirala obravnavane teme. Tak način ilustriranja je lahko včasih enostavnejši, ker se s kaligrafskimi simboli lažje in manj obremenjeno izrazi umetnikova osebnost.

V tradicionalni Kitajski je bila kaligrafska umetnost osnova slikarstva. Vsak, ki se je hotel dobro naučiti umetnosti slikanja in dobiti družbeno priznanje, je moral prej poznati vsaj temeljna načela kaligrafije. Na Kitajskem je slikarska umetnost hkrati tudi umetnost pisanja. Ne samo zato, ker je kaligrafija neločljiv, sestavni del kitajskega slikarstva, saj je ponavadi ob vsaki figurativni sliki videti tudi kaligrafsko izdelano pesem ali krajše besedilo, ki pripomore k celovitemu razumevanju kompozicije dela, marveč tudi zato, ker je kaligrafska umetnost ena temeljnih prvin pri uporabi čopiča, papirja in tuša ter označuje notranjo strukturo tradicionalnih kitajskih slik.

V zgodnji dobi so bile pismenke še najbolj podobne slikovni pisavi. Pisava dinastije Shang (16.–11. stoletje pr.n.št.) se imenuje *jiaguwen*, kar pomeni pisava na kosteh in želvjih oklepih, ter je bila zgodnja predhodnica današnje kitajske pisave. Uporabljali so že skoraj 4.000 pismenk, od katerih je približno polovica razvozlanih. Med njimi najdemo številne pismenke, ki jih v sodobnejši obliki uporabljamo še danes. Za poznavanje dolgega zgodovinskega razvoja kaligrafije je treba zato poznati tudi razvoj pisave. Ta se je razvijala v skladu s sredstvi, s katerimi so pisali v posameznih zgodovinskih obdobjih. Vrezovanju v kosti so sledile bolj blage oblike, ki jih je omogočalo vlijanje v bron. Tako je nastala *jinwen* ali pisava na bronastih posodah, ki je značilna za zgodnje obdobje dinastije Zhou (11.–8. stoletje pr.n.št.) in je še vedno podobna slikovnemu zapisu.

Nadaljnji razvoj je vodil v vse večjo abstrakcijo in stilizacijo pismenk. Z uporabo neke vrste nalivnika sta nastali najprej velika pečatna pisava *dazhuan* in nato ob prvi standardizaciji približno leta 200 pr.n.št. še mala pečatna pisava *xiaozhuan*. Ime sta dobili, ker sta se kasneje uporabljali predvsem za napise na pečatih.



Wang Huiqin, Instalacija s kaligrafijo 1998, Bologna Italy, Galeria dell'arte moderna

Naslednjo poenostavitev pisanja je pomenila uvedba lesenega pisala z mehko vlaknasto konico, ki so jo pomakali v črnilo. Posledica uporabe tega grobega pisala je bila, da so vse okrogline spremenili v lomljene poteze. To pisavo so standardizirali na začetku dinastije Han (2. stoletje pr.n.št.) kot uradniško pisavo ali *lishu*. Končno preoblikovanje pismenk je narekovala uporaba čopiča, ki se je prav tako uveljavila že med vladavino dinastije Han. Čopič je omogočal oženje in debelitev potez ter zaključne koničaste izpeljave, a je zahteval tudi stroga pravila glede zaporedja in smeri. V tej tehniki, ki je odločilno vplivala tudi na razvoj kitajskega slikarstva, so se že od obdobja Tang razvili najpomembnejši kaligrafski slogi. Takrat je razvoj kaligrafije dosegel svoj vrh, zato ostajajo slogi iz tega obdobja v veljavi vse do današnjih dni. V času dinastije Tang so živeli tudi nekateri najbolj slavni kitajski kaligrafi. To so bili Liu Gongquan, Yan Zhenqing in Ouyang Xun. Glavni lepopisni slogi iz tistega časa so običajna pisava *kaishu*, napol izpisana ali kurzivna *xingshu* in različne vrste izpisane ali travne pisave *caoshu*, ki so že povsem izgubile svojo slikovno naravo in učinkujejo zato povsem abstraktno. Oba tipa pisav sta nastala v obdobju Han, ko so normalno pisavo začeli pisati hitreje in pri tem med seboj povezovati posamezne poteze. Najpomembnejša

predstavnik tega sloga sta Huang Xizhi in njegov sin Huang Xianzhi iz 4. stoletja n.št.

Do zadnje dinastije se je kot plod ne preveč strogo nadzorovanega razvoja pisave nabralo nad 40.000 kitajskih pismenk. Skozi stoletja je nastalo neznansko število pismenk, ki so jih uporabili le enkrat v natančno določeni zvezi, kasneje pa nikjer več. Sodobni slovarji so to število skrčili na približno 10.000 pismenk, od katerih jih je v običajni rabi še vedno skoraj polovica, med vsemi temi pa je samo nekaj sto takih, ki izhajajo neposredno iz slikovnega zapisa. Zanimivo pa je, da v severnem delu province Yunnan ljudstvo Naxi še danes uporablja slikovno pisavo v poeziji, za molitve in v vsakdanjem življenju za napise nad vhodnimi vrati hiš. Leta 1998 sem to pisavo lahko videla na lastne oči. Je edina tovrstna pisava na svetu, ki jo še vedno uporabljajo in je tako rekoč živi fosil.

Večina kitajskih slikarjev meni, da temeljita kitajsko slikarstvo in kaligrafija na skupnih, neločljivih načelih. Lep primer je Wu Changsoo, čigar umetniško pot in umetniške uspehe pojasnjujejo glavna razmerja skupnega izvora tradicionalnega slikarstva in kaligrafije ter povezanost slikarstva s pesništvom. Wu Changsoo je živel v prelomnem času (1844–1927) med starim in sodobnim obdobjem slikarske zgodovine. Njegova slikarska

dela so sijajen povzetek več kot tisočletnega tradicionalnega slikarstva. Že od otroških let je rad študiral in se ukvarjal z umetnostjo vrezovanja pečatov. Z devetindvajsetimi leti je prišel v Shanghai in zato razvil poseben in povsem osebni slog kaligrafije. Ko je bil star 47 let, se je domislil, da bi se lotil slikanja, in poprosil takrat najbolj znanega slikarja shanghajske šole, Ren Boniana, da bi ga poučeval. Ta ga je sprejel kot prijatelja in mu predlagal, naj takoj kaj naslika. Wu Changsoo, ki še ni dojel, zakaj pravzaprav gre, je sproščeno povlekel nekaj črt. Bile so odločne in močne. Ren Bonian se ni mogel zadržati in je zavpil: »Odlično«. Wu Changsoo je mislil, da se mojster šali. On pa je resno dodal: »Tvoje črte so že prekosile mene. Pri slikanju boš imel gotovo veliko uspeha.« Res je postal eden najpomembnejših kitajskih slikarjev. In vsak mojster kaligrafije lahko tudi na področju slikarske umetnosti načelno doseže visoko umetniško raven.

V kitajski zgodovini je bilo več uspešnih slikarjev kot kaligrafov, zato velja, da je težje obvladati kaligrafijo kot slikarstvo. Kaligrafija se ne more opirati niti na barve niti na figuraliko, zato so pomembnejše duhovne vrednote in nematerialne kategorije kot pa izrazna moč potez in umetniški čar. Ker so kitajski slikarji največkrat tudi kaligrafi, je v navadi, da kadar podpisujejo svoje

slike, ne napišejo »naslikal«, temveč raje uporabijo izraz »napisal« ta in ta slikar. Med kaligrafi slikarji je zanimiv Zheng Banqiao, ki je slikal bambus tako, kot bi pisal pismenke, zato so njegova dela hkrati slike in kaligrafija. Med kitajskim slikarstvom in kaligrafijo skoraj ni razlike in je hkrati zelo velika. Imata namreč skupen izvor (materijo). Za svoje izražanje potrebujeta čopič, papir in tuš. V sliki in kaligrafiji lahko najdemo piko, potezo in barvo. Kitajski čopiči morajo imeti zelo mehko in prožno konico, ki vpija veliko vode. Z njimi se izraža notranje razpoloženje in moč slikarja, saj čopiči sledijo roki, ki jih drži. Zelo velike spremembe so očitne v stilih pisanja glede na to, ali jih umetnik ustvarja kot pesnik, pisatelj, glasbenik. Kaligrafija je namreč glasba črte in pike. Tako kot tiha melodija, ki prehaja iz počasnega v hiter ritem in od nežnega k močnemu. Porabljata enako tehniko slikanja in enake materiale: okrogle čopiče, tuš vodo in svilo ali poseben ročno izdelan papir *xuanzhi*, ki ga izdelujejo na območju sedanje province Anhui. Papir slovi zaradi svoje trdnosti in dobre vpojnosti.

Zelo pogosta je tudi skupna kombinacija slike in kaligrafije kot enotnega umetniškega izdelka, ki se uveljavlja že vse od dinastije Tang (618–907). Z razvojem teh, čopiču prilagojenih stilov pisave se je na Kitajskem hkrati razvila kaligrafija kot posebna zvrst likovne umetnosti, ki je izražala svoja občutja in svojo likovno govorico tudi z abstraktnimi pismenkami. Tako lahko v procesu razvoja kaligrafije vidimo tudi proces izražanja čustev s kaligrafijo. Pri tem gre za popolnoma abstraktno obliko likovne umetnosti, ki je na Kitajskem dobila tudi teoretsko potrditev. Umetnostni kritik Qing Hao (960–1279) iz dinastije Song je v knjigi Metode slikanja s čopičem »*Bi fa ji*« o kaligrafiji zapisal: »Čopič mora slediti srcu.« Ali drugače, kot kitajski poznavalci radi govorijo o dobri kaligrafiji, »nima glasu in je vendar glasba«.

Sorodnost kitajskega tradicionalnega slikarstva s kaligrafijo in pomen, ki ga je to slikarstvo posvečalo kaligrafiji, je razvidna iz prepričanja, ki je veljalo med kitajskimi izobraženci, da tisti, ki obvlada kaligrafijo in se nato nauči še slikati, enako izraža čustva; zunanja oblika se nekoliko spremeni, vsebina pa ostaja enaka. S to opredelitvijo si skušajmo predstavljati, kakšne so možnosti za prenos abstraktnih elementov iz kaligrafije v tradicionalno kitajsko slikarstvo in kako lahko kaligrafija nanj neposredno vpliva. V razmerju kitajske kaligrafije do tradicionalnega slikarstva je pomembno tudi to, da se je kaligrafija v zgodnji dobi hitreje razvijala in da je bila abstraktna kaligrafska umetnost tudi sistematično teoretsko obdelana prej kot slikarska. Kaligrafija je namreč med vladavino dinastij Jin (1115–1234) in Tang, ko se je slikarstvo kitajskih izobražencev šele začelo intenzivneje razvijati, že dosegla svoj vrhunec in po dinastiji Tang ni več doživljala bistvenih sprememb, vendar je vse do danes ostala močan vir inspiracije za kitajsko slikarstvo. Precej pa je tudi vplivala na teorijo slikarstva.

Osnovna pripomočka kitajske kaligrafije, črn tuš in čopič, sta kaligrafiji privedla do abstraktnega izraza, pri čemer je forma docela podrejena ideji in ustvarjalčevemu duhu. Ta princip je zelo zgodaj prešel v tradicionalno slikarstvo in postal temeljno pravilo, češ

da ni potrebno realistično upodabljanje oziroma da realnost ni nujno podobna zunanjemu videzu, zato ni bilo kitajsko slikarstvo nikoli natančen posnetek realnosti, forma pa le pripomoček za izražanje idej in občutkov. V tem sklopu sta lahko tudi tuš in čopič obdržala kaligrafske prvine in zmogla ustvariti ugodne možnosti za reševanje tako formuliranih teoretskih načel.

Kitajsko slikarstvo lahko zaradi kaligrafskih prvin na primer z linijami nadomesti svetlobo in senco ter se tako izogne številnim podrobnostim, kar slikarju omogoča, da lahko hitreje, laže in bolj neposredno doseže duhovno zbližanje ali združitev s sliko. S tem je zadoščeno tudi načelu, ki ga je že v 3. stol. pr. n. št. opredelil daoistični filozof Zhuangzi, o popolni slikarjevi predanosti sliki, tako da se v jedru združita v eno. Tako slikarstvo je podobno iskanju abstraktnih načinov izražanja v zahodnem slikarstvu, v katerem so začeli razbijati ustaljene okvire, se osvobajati starih norm in se usmerjati v neposredno izražanje notranjih želja.

Ker kitajsko tradicionalno slikarstvo nikoli ni težilo k realističnemu upodabljanju, perspektivi, svetlobi in zunanji obliki, barve niso bile pomembne. Zunanje oblike so samo nakazali s kaligrafskimi metodami in si prizadevali, da bi slika izražala predvsem umetnikov značaj, njegovo videnje in občutenja. Ni čudno, da je evropske slikarje poznega 19. stoletja pritegnila tudi umetnost Daljnega vzhoda. Mikali so jih predvsem svobodno interpretiranje zunanjih oblik, postavljanje večperspektivnih fokusov glede na slikarjeve izrazne želje ter uporaba črno-bele tehnike kot abstrakcije pri barvah.

Kitajska šola polivanja tuša je bila nov korak v osvobajanju s kaligrafijo določene tradicionalne tehnike slikarstva kot neposredna metoda za izražanje občutkov in idej. Polivanje tuša je vplivalo tudi na druge tradicionalne slikarje, da so opuščali predpisani klasični stil slikanja s čopičem. Tako je vzniklo tudi tako imenovano »slikarstvo brez kosti«, ki je sicer še vedno uporabljalo čopič, vendar brez sicer obvezne uporabe linij in pik. Vse te oblike neposrednega izražanja pa je navdihnila filozofija meditativne budistične sekte Chan, bolj znane z japonskim imenom Zen. Kitajska teorija govori o slikarstvu, kakršna sta polivanje tuša in slikarstvo brez kosti, kot o sporočilu srca ali o sledih duše, kar kaže na prevladujoči element abstraktnega izražanja notranjih procesov in nezavednega, tudi v skladu s teoretičnimi razmišljanji Kandinskega.

V 5. stoletju je veliki umetnostni kritik in slikar Xie He postavil temeljna pravila kitajskega tradicionalnega slikarstva, ki so ostala veljavna skoraj do danes. V knjigi *Gu hu pin lu*, ki je eno najpomembnejših teoretskih del kitajskega slikarstva, je določil šest načel, ki naj bi jih dobro slikarstvo upoštevalo. Postala so temeljna pravila tradicionalnega kitajskega slikarstva. Prvo in najpomembnejše pravilo je, da se z notranjo energijo *qi* doseže duh življenja oziroma vtis življenjskega gibanja. Po drugem pravilu je treba ohraniti značilnosti slikanja s kitajskimi čopiči in torej izrabiti njihove izrazne metode. V skladu s tretjim pravilom je treba slikati podobo in določiti zunanjo formo glede na objekt

slikanja. Četrto pravilo dovoljuje, da slikar glede na potrebe umetniškega učinka po svoje spreminja barve. V petem dopušča, da slikar glede na želeni učinek svobodno določa strukturo predmetov na sliki in pri tem svobodno kombinira izbrane motive v prostoru, dela izreže in izpušča, kar se mu ne zdi bistveno, zato so na kitajskih slikah pogosto večje bele praznine. Zadnje, šesto pravilo zagovarja slikarjevo subjektivno razmerje do prenašanja motivov in slikanja.

Kar tri pravila so povezana s teorijo kaligrafije, in sicer prvo o upodabljanju duha, drugo o uporabi čopiča in peto o izrabi prostora, delno pa tudi četrto o svobodni uporabi barv, če upoštevamo, da kaligrafija porablja samo črn tuš in da je tudi v slikarstvu pogosta črna bela tehnika ali njeno kombiniranje z dodatnimi barvami. Tako izrazit delež kaligrafske teorije je nadaljevanje razvojne pomembnosti slikarstva kitajskih izobražencev, ki je doživljalo razvojni vzpon pozneje kot kaligrafija, zato so to teorijo takoj prenesli tudi v slikarstvo izobražencev. Hkrati je zelo vplivala tudi na slikarsko teorijo, ki jo je oblikoval Zao Wuji ali po francoski različici imena Zao Wou-ki¹, kot ga Zahod bolj pozna. Študiral je na slikarski akademiji v mestu Hangzhou. Slikal je večinoma v olju, pa tudi majhne krajine v tradicionalnem kitajskem stilu, ter pokazal precej domišljije in zanimanja za nove poizkuse, čeprav je v bistvu ostajal še povsem kitajski.

Ko je prišel leta 1947 v Pariz, je prvič zapadel pod močan vpliv sodobne zahodne umetnosti in najprej začel slikati po vzoru »mišljenjskih krajin«, ki jih je slikal Paul Klee. Hkrati se je počasi približeval abstrakciji in začel slikati velika platna, na katera je včasih vključil arhaične kitajske pismenke in se s tem navezoval na staro kitajsko izročilo, v katerem imata slikanje in pisava skupen božanski izvir. Vključevanje pismenk vliva sliki bogato vsebino in asociacije, ki jih zahodnemu abstraktnemu slikarstvu primanjkuje, zato so ta vzor posnemali tudi mlajši kitajski slikarji, ki so se v iskanju svoje abstraktne poti v zahodnih okoljih zgledovali po njem.

Zao Wujijev prispevek neobjektivni umetnosti je šel še korak naprej, ko je v šestdesetih letih na velikih oljih povezoval kaligrafski duh in zanos z atmosferskimi globinami ter vesoljskimi perspektivami, pri katerih ni več razviden zahodni vpliv, temveč je izraz povsem kitajskega doživetja in občutij prostorskih razsežnosti. Kitajskemu slikarju namreč ni za zunanjo podobo predmetov, marveč ga vabi, kar je zadaj, kot so meglice na tradicionalnih kitajskih slikah, ki namigujejo na realnost, skrito za tem, kar lahko zazna oko. Tako so tudi Zao Wujijeva abstraktna platna abstrakcije pokrajin in pejsažev podobnih tistim, ki jih najdemo pri polivalcih tuša ali slikanju brez kosti v tradicionalnem kitajskem slikarstvu.

Zao Wuji je o sebi in svojem slikarskem razvoju dejal, da ne more zanikati vpliva, ki ga je imel na njegov razvoj Pariz, vendar mora poudariti, da mu je dajalo moč za nadaljnjo rast in samozavest, ker je počasi, znova odkrival Kitajsko. V njem je bilo še vedno čutiti kitajsko tradicijo, vendar pa se je lahko osvobodil in spremenil v novo ustvarjalno silo šele pod vplivom okolja v Parizu. Posebno zanimiv v obujanju kitajske abstraktne tradicije

v sodobnem abstraktnem slikarstvu je Zhang Daqian², ki je bil že priznan in slaven slikar tradicionalnega kitajskega slikarstva. Ko pa je leta 1954, star že 56 let, zapustil Kitajsko in se preselil v Brazilijo, je pod vplivom stika s sodobno zahodno umetnostjo obudil staro tehniko polivanja tuša ter jo začel uporabljati v sodobnem slikarstvu. Bil je tudi osebni prijatelj Picassa, s katerim sta imela leta 1956 dolge in koristne razprave o poteh sodobnega slikarstva. Iz besed, ki jih je Zhang Daqian izrekel o slikanju in slikarskih metodah, lahko razberemo njegovo razmerje do lastnega slikarstva in tehnik, ki jih je uporabljal. Rekel je, da za slikarja, ki mu je uspelo in je njegova tehnika že dosegla tako stopnjo, da lahko slika vse prostore in prostranstva do zadnjih meja in pri tem dosega občutek enotnosti, sploh ni več pomembno, kakšno tehniko uporablja; zato ni več ničesar, kar bi ga lahko še utesnjevalo. Iz teh misli je razvidno, da ostaja stara kitajska daoistična misel tudi v sodobnem kitajskem slikarstvu še vedno aktualna in pomembna tudi pri iskanju novih abstraktnih poti.

Pod dinastijo Tang je Zhang Yanyuan v knjigi o zgodovinskem pregledu znamenitih slik Lidai ming hua ji zapisal: »Če se slika s temperamentom notranje energije *qi*, potem je forma v sliki že vsebovana.« Kritiki iz dinastije Song, Deng Chun, je v svojem pregledu slikarstva *Hua ji za shuo* menil: »Koristnost slikarstva je zelo velika. Vse, kar je na nebu in na zemlji, lahko slikamo in za vse, kar lahko slikamo, je metoda samo ena, in to je, da prenašamo duha.«

V zadnjih dveh desetletjih so se zelo okrepili kitajski stiki z zahodno umetnostjo in njenimi sodobnimi tokovi. Z novimi tehnikami tiska in pisanja z računalniki se je začel manjšati pomen ročnega pisanja pismenk, s čimer se zmanjšujeta tudi koristna uporabnost in družbeni položaj pisanja na roko. Tako se tudi kaligrafija osvobaja povezave z uporabno funkcijo pisave in prehaja povsem v domeno umetnosti. Pod temi vplivi so številni kitajski slikarji začeli zavračati prestroga pravila, ki jih je nalagala tradicija in so zaradi občutka utesnenosti začeli iskati nove poti. Glede na to moramo zato razlikovati staro in sodobno kaligrafijo. Pri tem so jih zahodni umetniki, ki jih je pritegnila kitajska kaligrafija, celo pogosto prehiteli in bili drznejši od svojih kitajskih sodobnikov, saj so slikarji, kot so Joan Miro, Mark Tobey, Franz Kline, Antonio Tapiez, doumeli, kako lahko inspiracija vzhodne umetnosti obogati njihova dela.

Pri učenju kaligrafske umetnosti je treba najprej obvladati kaligrafske tehnike, kar zahteva veliko truda in časa. Nato ostane le še eno pravilo kaligrafije in slikanja s čopičem, ki pravzaprav ni več pravilo: »*Dao wu dao*«, kar pomeni poti in brezpotja.

1 Zao Wou-ki se je rodil 1921 v Peking in se je s 14. leti vpisal na umetniško šolo v Hangzhou. Leta 1948 je prišel v Pariz, kjer so nanj najmočnejše vplivala dela Picasa in Matisa.

2 Zhang Daqian (1899-1983) je bil najslavnejši slikar v tehniki polivanja tuša. Ta način slikanja je obstajal že v času dinastije Tang, kasneje pa je zamrl. Zhang Daqian ga je ponovno obudil in bil tudi prvi, ki je povezoval kitajski in zahodni način slikanja.