

특집

동아시아

현대미술 연구사

출구, 1980년대 이후 대만의 신추상미술

양지아링

I. 머리말

楊佳玲

에든버러대학

미술사학과 교수

런던대학 미술사박사

중국·대만근현대미술사

추상미술은 역사적으로 발달한다. 대만에서 추상미술에 대한 오늘날의 반응은 추상주의와 향토운동(Native Soil Movement)이 대립했던 1970년대에서 1980년대까지와는 다른 양상을 보인다. 현재 반복되는 추상의 원리들은 대개 환경론과 유심론의 영향을 받아, 고국 땅과 대만 정체성에 대한 민감성을 보인다. 본고에서는 1980년대부터 현재에 이르기까지, 그룹에서 개별 추상으로의 추이와 추상미술이 중국어권에 자리잡은 과정을 논하고자 한다. 즉, 서양 이론에 기반을 두고 출발한 추상의 역사가 어떻게 비(非)서구 언어권인 대만에서 추상미술을 탄생 시키기까지 이르게 되었는지를 알아보는 데에 중점을 두었다. 1980년대 이후의 추상미술에 초점을 맞추고 대만의 주요 추상미술 전시회들을 검토하면서, 추상미술이 대만에 어떻게 이식되었는지를 동아시아의 정치적 사건에 따라 몇 단계로 나누

* 필자의 최근 논저: *Appropriating Antiquities For Modern Chinese Art*, London, Oxford, New York, New Delhi and Sydney: Bloomsbury Academics, forthcoming, 2020; 『尚古新詮: 從阮元到黃賓虹的金石書畫』, 杭州: 浙江人民美術出版社, 2020(출간 예정); *REALITies Incubation: The VR Exhibition of Tzu-Ning Wu*, Edinburgh: The Fire Museum, 2018.

어 다루고자 한다. 1987년 대만에서 계엄령이 해제되고 중국 본토에서 문화대혁명(1966~1976)이 종식되면서, ‘중국성(Chineseness)’은 상당한 정도로 재편되었으며, 1997년에 중국으로 반환된 홍콩에서도 이는 마찬가지였다. 필자는 추상미술이라는 예술형식이, 예술가들로 하여금 기존의 경계와 현실을 바꾸고 그로부터 벗어나는 것을 목표로 하게 하며, 무엇보다도, 예술적인 표현의 자유를 요구하고 복잡한 대만의 정체성을 모색하게 하는 특정한 사회정치적 상황 속에서의 실험적인 양식이라고 주장하려 한다.

주로 서구 모더니즘을 실천하며 시작된 대만의 추상미술운동은 1960년대에 들어와 동양과 서양의 요소 모두를 진지하게 고려하는 방향으로 바뀌어 ‘동서융합’의 단계에 이르렀다. 그렇다면, 같은 시기 뉴욕에서 인기를 끌었던 추상표현주의와 비교했을 때, 대만의 추상표현주의 기법은 어떤 연관성과 차이가 있었을까? 지난 수십 년간 주요 행사들에서는 수묵의 장려에 대한 논의가 눈에 띄게 많이 있었는데, 이는 현대미술의 한 부문으로서의 “중국”의 시장성을 반영한다. 아이다 웬 잉(Aida Yuen Wong, 阮圓), 추싱 리(李鑄進), 제이슨 귀(郭繼生)와 같은 학자들은 오월화회(五月畫會)의 성원인 류귀송(劉國松, 1932~)과 그의 추종자들에게 ‘모던’이란 필(筆)의 해방이었다고 여기며, 탈 경계의 관점에서 류귀송 화파에 관한 포괄적인 연구를 제공했다.¹ 오월화회의 성원들은 끝없이 변화하는 전통을 주장하면서,

1 Aida Yuen Wong, “After Liu Guosong: *Contemporary Shuimo* in Taiwan and Hong Kong,” Conference paper for “Beyond Islands: Contemporary Art of Taiwan and East Asia,” University of Edinburgh, May 2014. Among the major publications are Chen Lüsheng, *Liu Guosong pingzhuan* (Critical Biography of Liu Guosong) (Nanning: Guangxi Publisher of Fine Art, 1996); Chu-Tsing Li, “The Confluence of Chinese and Western Art: The Artistic Growth of the Painter Liu Kuo-sung,” in J. J. Shih, ed., *Paintings by Liu Kuo-Sung* (Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 1990); 林木, 『劉國松의中國現代畫之路』(重慶: 四川美術出版社, 2007); Chun-yi Lee, *Universe in the Mind: Liu Guosong's Art and Thoughts* (Hong Kong University Press, 2009); Jason Kuo, “Decolonization, and Cultural Politics in Postwar Taiwan,” *Art Orientalis* 25 (1995), pp.73-84; 臺北市立美術館, 『劉國松畫展』(臺北: 臺北市立美術館, 1990); 臺北市立美術館, 『莊喆個展』(臺北: 臺北市立美術館, 1992); John Clark, “Taiwanese Painting under the Japanese Occupation,” *Journal of Oriental Studies* 25, no. 1 (1987), pp.63-105; Shen C. Y. Fu et al., *Contemporary Calligraphy and Painting from the Republic of China* (Washington, D.C.: Consortium for International Cooperation in Higher Education, 1980); 林惺嶽, 『臺灣美術風雲四十年』(臺北: 自立晚報, 1987); 王耀庭, 『林玉山』(臺北: 藝術家, 1992); *Art Development in Taiwan (1661~1971): A Retrospective Exhibition in Four Parts* (Taipei: Council for Cultural Planning & Development, 1985); 蕭瓊瑞, 『奔·月·劉國松』(高雄: 高雄市立美術館, 2019); Pan, An-yi, “The Fifth Moon Group: Pioneers of New Chinese Modern Art in Taiwan,” *Orientations* 49, no.1 (January/February 2018), pp.77-82; Shih, Shu-mei, *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific* (Berkeley: University of California Press, 2007); Josh Yiu ed., *Two Masters, Two Generations, and One Vision for Modern Chinese Painting: Paintings by Gao Jianfu*

변형이란 “전통의 주된 특성이며, 창조란 절대 변하지 않는 예술의 정수인 것”이라고 생각했다.² 추상주의의 영향은 유럽과 미국에서 왔지만, 대만의 추상 미술가들은 전통적인 산수화, 서예, 불교를 추상표현주의와 통합시켜 서양의 이론과 동양의 기법이 양립할 수 있는 작품을 만들었다. 필자는 비서구의 맥락을 떠나 대만에서 추상화가 어떻게 전략적으로 장려되었는지 살펴보고 그 징후 또한 알아보고자 한다.

II. 단체적 추상에서 개인주의적 추상으로

학자 샤오충웨이(蕭瓊瑞)는 대만 추상미술의 발전을 두 단계로 나눈다. 첫 번째 단계는 1950~60년대에 일어난 추상미술 단체로서 리중성(李仲生, 1912~1984), 동방화회(東方畫會), 오월화회(五月畫會)로 대표된다. 두 번째 단계는 1980년대 들어와 결성된 자유화회(自由畫會), 도철화회(鸚鵡畫會), 그 밖에 추상회화를 활발히 제작한 린서우위(林壽宇, 1933~2011), 장푸(莊普, 1947~), 라이춘춘

(1879~1951) and Lui Shou-kwan (1919-1975) in the Chinese University of Hong Kong and the University of Oxford (Hong Kong: Art Museum, The Chinese University of Hong Kong, 2013); David Clarke, "Abstraction and Modern Chinese Art." In *Chinese Art and Its Encounter with the World* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2011), pp.133-64; Maxwell K. Hearn, *Ink Art: Past as Present in Contemporary China* (New York: The Metropolitan Museum of Art, distributed by Yale University Press, 2013); Hsiao Chong-ray, *Shuimo juling: Liu Guosong zhuan* (Giant Spirit of Water-and-Ink: Biography of Liu Guosong) (New Taipei City: Qingguang Wenhua Chuban Youxian Gongsi, 2011); Chen Man-hua, "Xinchao zhi yong: Meixinchu (USIS) Meiguo yishu zhanlan yu Taiwan xiandai yishu (1950~1960) niandai" (New Trends: the American Exhibitions Held by USIS and Taiwanese Modern Art (1950s~1960s), *Taiwan meishu* (Journal of National Taiwan Museum of Fine Arts) 109 (July 2017), pp.27-48; Jung-hee Moon and Wang Pin-hua eds., *The Herstory of Abstraction in East Asia* (Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 2019); Gao Minglu, *Zhongguo jiduo zhuyi* (Chinese Maximalism) (Chongqing: Chongqing renmin chubanshe, 2003); 蕭瓊瑞, 『水墨巨靈: 劉國松』 (Giant Spirit of Water-and-Ink: Biography of Liu Guosong) (臺北: 遠景, 2011); 陳曼華, 『新潮之湧: 美新處 (USIS) 美國藝術展覽與台灣現代藝術 (1950-1960年代)』, 『台灣美術』 109 (2017. 07), pp.27-48; 文貞姬, 王品驊 編, 『她的抽象 The Herstory of Abstraction in East Asia』 (臺北: 臺北市立美術館, 2019); 高名潞, 『中國極多主義』 (重慶: 重慶人民出版社, 2003); 蕭瓊瑞編, 『直接面對: 薛保瑕個展』 (臺中: 國立臺灣美術館, 2016); Britta Erickson, 『當代中國繪畫新勢力: 十五位藝術家的抽象作品』, 『東方藝術』 23 (2011), pp.118-123; 陸蓉之, 『複數元的視野: 臺灣當代美術 1988-1999』圖錄 (高雄: 山藝術文教基金會, 1999); 高千惠, 『藝種不原始: 當代華人藝術跨領域閱讀』 (臺北: 藝術家出版社, 2003).

2 劉國松, 『與徐復觀先生談現代藝術的歸趨』, 『作品』 3:4 (1962), p.18.

(賴純純, 1953~), 천싱완(陳幸婉, 1951~2004), 장용춘(張永村, 1957~) 등이 화단을 이끌었다.³ 전후 대만에서 계엄의 억압 속에 있었던 젊은 세대의 화가들은 추상미술로 전환해 순수한 형태와 색채를 통해 자유 정신과 개성을 추구했다. 동시에 그들은 당시 보수 전통주의자들의 비판을 피하기 위해 자신들이 실천하고 있는 현대미술을 중국전통회화에서 유래된 철학으로 옹호하고 정당화하고자 했다.

대만 초기 추상미술의 흐름에서 전후 두 단계 모두와 관련이 있는 추상화가 리중성은 '대만 현대 미술의 스승'으로 알려져 있다. 그는 1924년부터 전통 중국 수묵화로 화업에 입문했다. 상하이의 동료 미술가들에게 고무되어 현대 미술 양식으로 전환한 그는 1932년 상하이에서 열린 쉘란서(决澜社)의 창립전에 참여했고, 이후 일본으로 가서 사설 화실인 도쿄 아방가르드 미술연구소에 들어가, 도고 세이지(東郷青児, 1897~1978) 같은 일본 현대 회화의 거장들과 에콜 드 파리의 일본인 구상주의 화가 후지타 쓰구하루(藤田嗣治, 1886~1968) 같은 이에게 지도를 받으며 '회화의 정신성'을 강조하기 시작했다. 1950년대에 대만으로 온 중국 본토 미술가들 중에서, 리중성은 전통 수묵화나 신인상주의를 택했던 동료 화가들과 달리 모더니즘을 옹호했다는 점에서 독특한 이력을 지닌다. 그는 타이페이와 창화에서 젊은 예술가들과 카페에서 대화하고 자유롭게 만났고, 젊은 예술가들은 자연스럽게 그로부터 추상회화를 배워 주관성과 정신성에 대해 고민하도록 격려 받았는데, 이는 대만 현대미술의 발전에 광범위한 영향을 미쳤다.

리중성이 상하이미술전과학교에 있으면서 제작한 작품에 나타나는 후기인상주의와 입체주의 양식은 잡지 『문화(文華)』(1931)에 실린 〈짧은 휴식(小憩)〉과 〈구성〉같은 작품에서 분명히 확인된다.⁴ 1934년 출판된 글 「20세기 회화의 출발점」에서 그는 20세기 초반의 회화를 두 범주로 나누는데, 그중 '지식 기

1

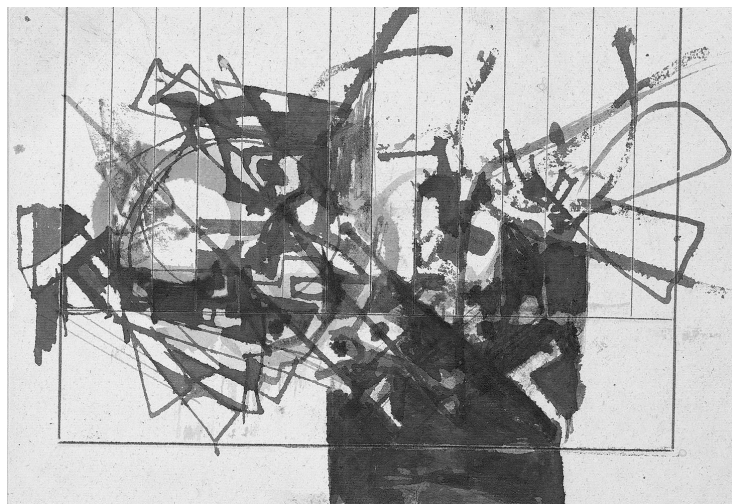
리중성
미전회화연구소 전람회
전시 작품과 전시장 사진
(오른쪽 위 사진 가운데
왼쪽이 리중성,
표시한 두 작품이 각각
〈짧은 휴식〉과 〈구성〉)



3 蕭瓊瑞, 「岩縫中的奇葩: 1980年代臺灣抽象繪畫」, 『今藝術』 214 (2010), pp.121-127; 『五月與東方』(臺北: 東大圖書, 1991).

4 작품 사이즈와 소장처 불명. 李仲生, 「美術繪畫研究所展覽之一斑」, 『文華』 33 (1932), p.23.

리중성
 〈작품 651〉
 연도 미상
 종이에 먹
 10×14.5cm
 국립대만미술관
 (소장번호 00801593)



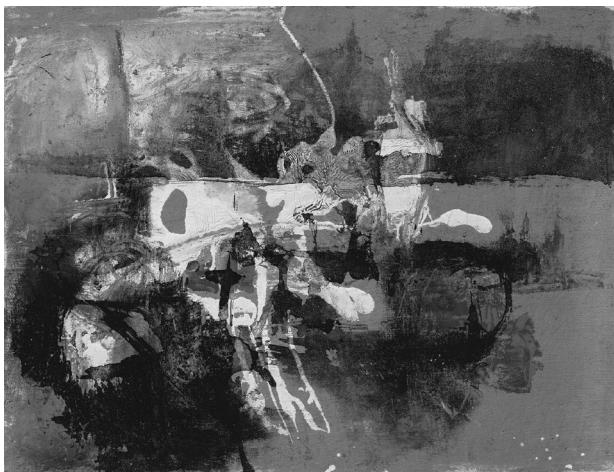
반(생각할 수 있는) 회화에는 입체주의, 순수주의, 초현실주의와 신즉물주의가 포함되고, 나머지 ‘감정 기반’(느낄 수 있는) 회화에는 야수주의, 표현주의와 절대주의가 해당된다. 비록 추상회화를 지목하지는 않았지만, 그는 20세기의 회화가 예술가의 정신과 현실은 하나임을 반영하고 삶의 차원들을 ‘직시하는 시선’을 형성하면서 대상을 보고, 느끼고, 즐거워하는 심리상태에서 출발해야 한다고 믿었다. 그런 이유로 ‘그림’은 철학자의 언어요, 시인의 말이고, 음악가의 악기다. ‘그림’은 회화의 시작이요, 끝이라는 것이다.⁵

회화는 마음의 이미지와 일치한다는 리중성의 관점은 그의 창작에도 영향을 미쳐 초현실주의와 추상미술로 향하게 했다. 그의 〈작품 061〉(1950)에서 그림은 중앙에 집중된 다소 전통적인 시점에서 시작되어 빨강, 하양, 검정, 파랑 등의 여러 색면을 사용하여 밖으로 뻗어 나간다.⁶ 중앙의 굵은 검은 선들은 화면을 대각선으로 가르고 뒤집힌 이미지들처럼 위 아래로 다시 나타난다. 불균등하면서도 균형 잡힌 이 그림은 건축적 감각이 넘친다. 리중성의 1970년대 작품들도 추상적 표현 속에 강한 초현실주의적 성격을 보여준다. 이는 특히 〈작품 651〉(연도 미상)^{도2}과 〈작품 670〉(연도 미상) 같은 스케치에서 잘 나타나는데, 삼각형, 원형, 직사각형,

5 李仲生, 「二十世紀繪畫的出發點」, 『美術雜誌』 3 (1934), p.70.

6 리중성, 〈작품061〉, 1950, 캔버스에 유채, 31.5×40.5cm, 국립타이완미술관 (소장번호 08801617).

교차하는 평행선들 같은 다양한 기하학적 형태의 사용이 더 분명히 확인된다. 그 기하형태들은 일종의 불규칙한 타원 형체 속에 쌓이고 포개진 다음 비대칭적 구성으로 결합되어 두 세 개의 수직 또는 수평의 균등한 부분들을 이루며 작품의 비서사적, 순수 시각적인 면모를 강조한다.⁷ 〈작품 069〉(연도 미상)^{도3} 같은 유화는 색조의 투명성과 붓 자국의 존재감이 더 강조되어 있다. 여기 묘사된 장면은 만을 끼고 있는 항구도시의 밤 풍경 같은데, 왼쪽 위로 폭포가 희미하게 보이고 그 아래에는 다리와 그 밑으로 흐르는 물이 보인다. 그림 중앙에는 등대가 항구 가장자리에 서 있고, 고요한 밤의 짙은 푸른 색이 등대의 불빛과 섞이며, 기하학적 구조와 추상, 꿈과 사실, 붓질과 색채가 자유롭게 떠돌아 다닌다.



3
리중성
〈작품 069〉
연도 미상
캔버스에 유채
32×43cm
국립대만미술관
(소장번호 08800418)

이런 접근 방식을 고려하며 같은 시기 뉴욕에서 유행한 추상표현주의와 비교한다면 어떤 기법 상의 차이점과 연관성이 있을까? 잭슨 폴록이 캔버스를 바닥에 놓고 액션 페인팅과 무작위적인 페인팅 기법을 강도 높게 사용했던 데 비해, 리중성은 구성적 배치를 강조했다. 이는 그가 초등학교 시절 연습장에 그린 건축적 스케치부터 시작해 화면으로 실행하면서 얻은 아이디어이며, 정신적 표현을 구현하는 데 지배적인 위치를 차지하는 기하학적 구성임을 확인할 수 있다. 리중성의 작품 〈추상화〉(1971)는 그가 선의 처리에 집중하고 있음을 분명히 보여준다.⁸ 아마도 시각의 경로를 만들고 눈길을 이끄는 선의 강조는 중국화와 서예의 선형적 전통에서 영감을 받았겠지만, 기하학적 추상은 류귀송(劉國松, 1932~) 같이 먹을 사용하는 다른 추상화가들의 작품에도 나타난다.

류귀송의 작업은 회화 재료의 물리적 속성과 미학에 초점을 맞추었는데, 특정한 종이의 사용, 즉 잡아당기기를 통해 그 종이를 변형시켜 불규칙한 질감이 드러나게 하며 종이에서 탄성을 끌어냈다. 그는 새로운 기법을 사용하여 중국 수묵

7 리중성, 〈작품067〉, 연도 미상, 종이에 먹, 21×14cm, 국립대만미술관 (소장번호 00801598).

8 리중성, 〈추상화〉, 1971, 캔버스에 유채, 94.2×68.3cm, 국립대만미술관.

화를 새로운 국면으로 전개했고, 동시대 대만과 홍콩 미술가들에게 영향을 미쳤다. 류귀송은 끊임없이 변형되는 전통을 주장하며 중국 전통 회화에 대한 재작업을 수행하면서 중국 전통과 서양 추상의 융통성 있는 연결을 유지했다. 혁신적인 수탁(水拓)과 지묵(漬墨) 기법을 적용한 작품 〈무한으로의 돌진〉(1964)도⁴에서 류귀송은 고대 비석들을 문질러 본뜬, 즉 탁본에서의 균열과 과거 중국 문인 화가들이 지지해온 먹과 물의 상호작용이 자아내는 유동적이고 즉흥적인 느낌을 의식적으로 모방함으로써 그런 혁신을 이뤄냈다.

4

류귀송
〈무한으로의 돌진〉
1964
종이에 먹과 채색
58×93.5cm
개인소장

리중성은 “예술가들에게 가장 중요한 것은 오리지널한 표현이다. 우리는 서구의 대가들로부터 영향을 받을 수 있지만, 다른 이들을 피상적으로 모방 할 수는 없다. 가장 성공한 화가라면 여전히 그 자신만의 특징을 갖고 있어야만 한다”고 말한 바 있다.⁹ 리중성에게서 영감을 받은 화가 가운데 동방화회의 성원인 샤오친(蕭勤, 1935~)을 들 수 있다. 그의 판화 연작 〈선(禪)〉(1977)도⁵는 중국화에 흔히 보이는 네거티브 공간과 서예의 특징인 ‘비백(飛白)과 묵점(墨點)’을 가지고 칸딘스키의 ‘점·선·면’ 이론을 예시한다. 이처럼 대만 추상미술가들은 전통 예술을 추상표현주의와 통합하여 서양 이론과 동양 기법 모두에 부합하는 작품들 만들어 냈다.

5

샤오친
〈선〉
1977
스텐실/세리그래피
44.5×59.4cm
국립대만미술관
(소장번호 08100177)

1980년대 이후 대만에는 추상적 사고의 제 2의 물결이 진행되었다. 포스트모던 미술 운동의 물결이 아시아로 밀려오면서 대만 최초의 근·현대 미술 전시를 위



9 李仲生, 『雨梅摘隨筆』, 『時代藝術』2 (1949), p.13.

한 미술관인 타이페이시립미술관(臺北市立美術館)이 1983년에 설립되었고, 포스트모던 미술의 장려와 함께 대만의 추상미술은 2차 흐름을 타고 진전해 나간다. 1979년 리중성의 첫 번째 개인전, 1981년과 1983년 대만에서 열린 자오우키(趙無極, 1921~2013)의 첫 개인전, 1984년 타이페이시립미술관에서 열린 〈신중국 현대 회화전〉 같은 몇몇 추상미술 전시회는 추상미술가들의 대의명분을 알리는 데 크게 기여했다.¹⁰ 타이페이시립미술관이 주최한 국내전과 국제전, 그리고 미술 경연들은 1980년대와 90년대 미술의 추세에 엄청난 영향을 발휘했다. 그럼에도 불구하고, ‘중국 회화의 전환’을 위해 서구 추상회화를 이용하는 경향과 중국 전통의 문인 관념에 따른 감수성은 수십 년 전처럼 강하게 주장되지는 않았다. 이제 대만 미술은 정통성을 해체하고 예술가들이 개인적인 목소리와 반 체제적이고 넓은 영역에 걸친 이질적인 표현들을 추구하도록 격려하는 다양한 경로를 향하기 시작한다. 자유롭고 개방적인 예술적 분위기는 미술에 큰 활력을 주었지만, 제2차 세계대전 이후 공식 문화 정치 기구들을 통해 증진된 중국적 정체성에 딜레마를 가져오기도 했다. 이런 반 전통 형식의 예술 속에서, 수묵화와 유화를 포함하면서, 전통 문화와 고전 매체는 더욱 해체되며 도전을 받게 되었다.

이 시기에는 또한 대만의 ‘현대성(modernity)’은 무엇인가를 모색하는 다수의 예술 공동체가 출현한다. 중화민국현대화학회(中華民國現代畫學會), 가오슝현대화학회(高雄現代畫學會), 남대만신풍격화회(南台灣新風格畫會), 2호아파트(二號公寓), 자런화랑(嘉仁畫廊), 이도공간(異度空間), 초도공간(超度空間), 현대예술공작실-쉬카(現代藝術工作室-索卡), 신상화회(新象畫會), 시랑(息壤), 현대안화회(現代眼畫會), 자유화회(自由畫會), 제3의물결화회(第三波畫會; 당대 화회(當代畫會)에서 개명함), 오마화회(午馬畫會), 기예술연맹(藝藝術聯盟), 도철현대화회(饕餮現代畫會), 신사조예술연맹(新思潮藝術聯盟), 3.3.3그룹, 타이페이신예술 연맹(台北新藝術聯盟), 인터랙티브화회(互動畫會), 화외화회(畫外畫會), 번냐오(바보 새)예술 그룹(笨鳥藝術群), 신입자현대예술그룹(新粒子現代藝術群), 타이페이전진화회(台北前進者畫會), 101현대예술그룹(一〇一現代藝術群), 신회화(新繪畫), 예술 연맹(Yishu lianmeng 藝術聯盟), 타이페이화파(台北畫派) 등이 그 예다.¹¹ ‘새 형식으로 새로운 예술’을 창조하려는 것이 그들의 열망이었고, 종종 자신들을 ‘제3의 물결’이

10 蕭瓊瑞, 앞의 글 (2010), pp.121-127.

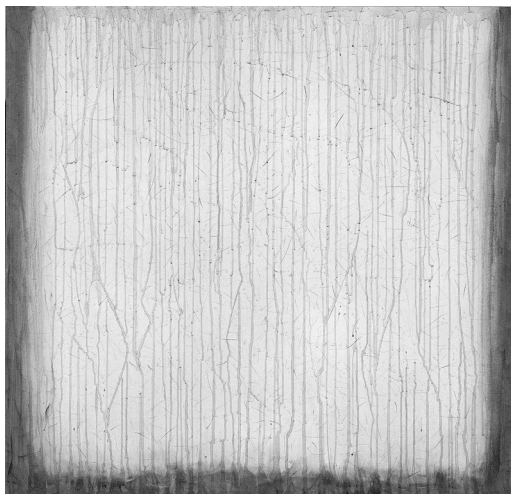
11 謝東山, 『臺灣美術史』(臺南: 國立臺南藝術學院藝術史與藝術評論研究所, 1999), p.137.

라고 지칭하며 1950~60년대와 1970~80년대 초반의 대만 현대 미술가들의 작업과 차별화했다. 이 시기에는 지역적 토착 요소들이 점차 ‘대만적 의식’이라는 정체성에 편입되는 경향도 뚜렷했다. 1987년 계엄령 해제로 그런 정체성 이슈가 더욱 추진되었고 예술과 문화 환경을 바꿔 놓았다.

1990년대에 대만 의식의 ‘주체성’에 대한 논의는 점점 분명하고 강력해졌다. 이 점에서, 문화부가 제정한 1995년의 정책은 큰 변화를 보여주기 시작했으며, 이는 위원장 리덩휘(李登輝)의 ‘지역사회 건설에서 시작하여 더 위대한 대만을 운영한다’는 선언과 ‘지역민들의 공동체 활동 참여를 증진하고, 지역적 토착적 대만 문화 인식을 창조하며, 풀뿌리 문화의 자율성을 발전시킨다’는 추진안을 떠올리게 한다.¹² 1996년 제1회 타이페이현대아트비엔날레(1998년 타이페이비엔날레로 개칭)는 타이페이시립미술관이 주최했는데, 미술관은 전 지구적 동시대 미술을 연결하겠다는 목표에서 ‘대만 미술의 주체성’을 추구하는 쪽으로 전환했다. 글로벌 트렌드의 추구에서 대만적인 미술 추구로의 수정은 변화하는 문화적 정체성, 정치, 그리고 그것이 이 시기 대만 현대 미술에 미친 영향을 반영한다.

1980년대 후반부터 이어진 추상미술 논의의 장에는 몇몇 뛰어난 여성 예술가들도 등장했는데, 천싱완, 천장리(陳張莉, 1944~), 쉼바오샤(薛保瑕, 1956~), 그리고 리중성을 따른 라이춘춘 등이 그들이다. 이들은 모두 뉴욕 프랫 인스티튜트에서 수학했다. 1993년 여성 추상화가들의 첫 그룹전인 《형태와 색채: 여성 추상미술》(가화랑(家畫廊), 타이페이)과 1994년 《세기 말: 대만 여성 추상 화가 그룹전》(웅사화랑(雄獅藝廊), 타이페이)은 제3의 물결로서 여성 추상미술이 번창하고 있음을 알렸다. 이 시기 추상미술의 발전은 풍부하고 다양했으며, 특히 뉴욕에서 1960년대 초반에 시작된 미니멀리즘의 영향을 받았는데, 다양한 매체 간의 관계를 탐구하고 드라마틱한 표현보다는 이성적 표현을 선호하며 당시 유행했던 추상표현주의의 원칙에서 벗어났다. 이 시기 추상미술가들이 추구한 예술은 종종 후기 산업사회의 성격, 익명성(예술가의 개성이나 개인적 감정의 부재)까지도 전달했다. 그들은 이차원과 삼차원의 예술을 결합하고 학제간 융합 작업을 하며, 재료와 기법의 돌파구를 찾으려 했다. 예를 들어 라이춘춘은 회화와 조각을 동시에 창작했는데, 폴록의 영향을 받은 〈홀로 사라지다(偏偏獨逝)〉(1983)^{도6} 같은 작품은 드

12 앞의 책, p.159.



리핑 기법을 사용해 아크릴 물감을 위에서 아래로 흘러서 다양한 두께의 가느다란 선들이 흘러내리게 했지만, 그 회화의 구조는 여전히 합리성, 자율성, 질서를 유지하며 재료의 속성을 강조한다.¹³ 쉼바오샤의 〈P.S.의 의인화(P.S.的擬人化)〉(1985)와 〈P.S.의 본질〉(1985)도 그러한 드리핑 기법의 특성을 보여줌에 있어서 예외가 아니다.¹⁴ 이성적 물질적 실험을 주제로 삼은 라이와는 달리, 쉼바오샤는 강한 감정과 자각의 회화를 주제로 다루면서 드리핑 기법을 작품에 도입했다. 이 점은 〈P.S.의 본질〉의 좌측 상단부에서 잘 드러나는데, 검은 수직 수평의 붓질을 사용해 물감이 중국화와 비슷한 양식의 음영을 내게 하고, 그 구역 하단 끝에서 마침내 색채들이 한 줄기 고운 색으로 합쳐지는 수묵과 발묵과 같은 효과를 창조한다. 겉보기에는 자연스럽지만, 사실 이는 놀라운 회화 기법과 고도의 안료 조절 능력을 보여주는 의식적인 배열이다. 시각 예술 창작자라면 누구나 물질적 표현의 문제에 관여하겠지만, 쉼바오샤는 행위를 통해서 재료가 점차 전개되는 특성을 이끌어 내는 데 보다 강조점을 두는데, 이런 재료의 점진적 전개는 또한 그 재료 자체의 표현성도 담아낸다.

추상회화는 내적 혼란을 해석하는 수단이 되기도 하고 내면의 풍경을 표출하는 출구가 되기도 한다. 고도로 서구화된 추상미술은 자유의 정신과 더불어 대

6
라이춘춘
〈홀로 사라지다〉
1983
캔버스에 아크릴릭
혼합 매체
110×110cm
작가 소장

7
쉼바오샤
〈P.S.의 본질〉
1985
캔버스에 아크릴릭과
혼합 매체
213×244cm
국립대만미술관

13 呂筱渝, 「賴純純創作的自行復返: 從現代主義到海洋美學」, 『臺灣美術』 104 (2016), p.74.

14 쉼바오샤, 〈P.S.의 본질〉, 1985, 캔버스에 아크릴릭과 혼합 매체, 249×185cm, 개인 소장.

만에서 정치적인 예술이 될 수 있다. ‘대만 의식’이 예술적 표현 속에서 강력하게 성장하고 서구 추상표현주의 회화는 하나의 역사가 된 한편, 정부가 신 추상회화를 지원했고, 중화민국 정부의 대만 이전 40주년을 기념하는 《1998 오늘의 거장과 젊은 예술가들(40주년 특별전): 대만 동시대 추상예술의 새로운 면모(今日大師與新秀大展[四十週年大展:臺灣當代抽象藝術新風貌])》(파리 케 브랑리 박물관(Musée du quai Branly)전시에 신추상을 동시대 대만 미술의 공식적인 대표로 선정했다는 점은 주목할 만하다. 천정승(陳正雄, 1935~), 장푸, 쉼바오샤, 리중충(李重重, 1942~), 옌딩성(顏頂生, 1960~)을 포함한 참가 작가들은 추상에 학문적 초점을 맞추고 개인적 관심을 보였다. 장푸는 〈나를 보라(看我)〉(1997)에서 작은 단위들을 모아 하나의 큰 단위로 구성하여 겹보기에는 기계적인 작은 사각형들을 가지고 그의 우주관을 표현했다.¹⁵ 과잉 반복으로 강조된 그의 시각적 양식은 누적되는 이미지의 자기참조적인 체계를 효과적으로 창조하여, 미학적 이데올로기적 측면 모두에서 그의 세계관에 대해 통찰하게 한다. 쉼바오샤는 1980년대 포스트모더니즘 시기의 추상미술은 ‘이념’의 탐구로서 추상미술의 역사에 진입한다고 믿는다. 추상미술이 거의 백 년 동안 발전해 왔기에 쉽게 알아볼 수 있거나 “그것이 추상회화다”라고 말할 수가 있게 되었다. 화가들의 입장에서는, 추상미술은 지시적 속성이 있는 ‘동의어’가 되었고, 그런 특성이 없는 초기 추상미술과는 달라졌다. 그러므로, 동시대 추상미술가들은 보다 이성적인 변증법적 공간을 활성화하도록 고무 받는다.¹⁶

파리 케 브랑리에서의 전시 이후에 루융즈(陸蓉之)는 중요한 양안(대만과 중국) 순회 전 《다원주의의 비전: 대만 동시대미술(複數元的視野:臺灣當代美術) 1988~1999》을 기획했다. 이 전시는 산미술관(山美術館, 가오슝), 국립역사박물관(타이베이), 그리고 칭화(清華)대학 아트센터(신주)에서 열렸다. 유희와 먹물을 다 써서 작업하는 13명의 추상화가들이 추상미술 섹션을 위해 선정되었는데, 장푸, 천싱완, 쉼바오샤, 취더이(曲德義, 1952~), 천스밍(陳世明, 1948~), 양스즈(楊世芝, 1949~), 장웬얼(江賢二, 1942~), 양스홍(楊識宏, 1947~), 츠농선(池農深, 1955~), 천젠베이(陳建北, 1955~), 황홍더(黃宏德, 1956~), 린홍윈(林鴻文,

15 장푸, 〈나를 보라(두 폭 그림)〉, 1997, 캔버스에 유채, 130×386cm, 개인 소장.

16 쉼바오샤와의 대담, 2016. 5. 21.

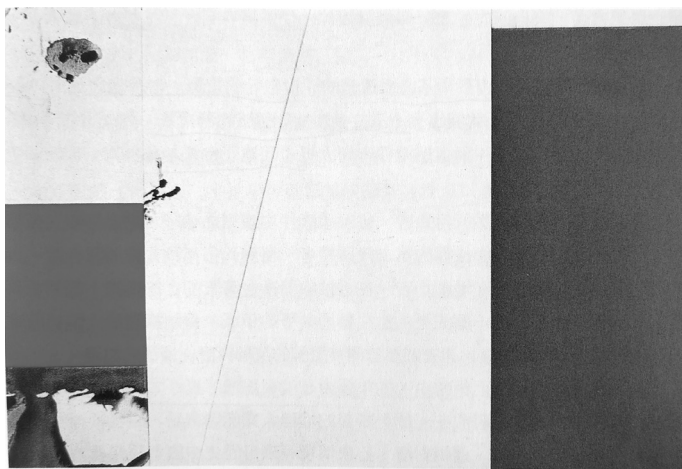
1961~), 왕홍촨(王洪川, 1969~) 등이 그들이다.¹⁷ 이 작가 선정은 대만 추상미술의 다양한 자극, 그리고 예술가들이 어떻게 언어의 어휘 목록과 그것을 구성하는 체계를 넘어 추상에 관한 아이디어를 해석하고, 민족적인 것에서 보편적인 측면에 이르는 내면의 풍경을 발견하는지에 대한 반응이었다.

천스밍은 몬드리안과 칸딘스키처럼 선명한 색상들을 사용했지만, 몬드리안 작품에서 보이는 극명한 대비와 원색적인 색채와 달리 좀더 억제된 태도로 건축적 정신적인 풍경 속에 지각되는 다양한 요소들에 세련됨, 모호함, 균형, 평온함을 부여한다. 천스밍의 작품 〈94-5〉(1994) 도8에서는 네거티브 공간과 발묵 기법이 중요한 역할을 하는데, 이는 대지, 바다, 산, 또는 발자국을 연상하게 하여 인간이 만든, 기계적 공간의 배경이 된다. 이것은 왕푸의 작품 〈각수의 작품평(印向廣闊的空間)〉(1997)에 보이는 작은 사각형의 자극들로 만든 밀집된 공간과 극명한 대조를 이룬다.¹⁸ 예술의 주제로 자연에서 출발하는 것은 자연과 관련된 지각을 발전시키는 방법으로 감성의 시작이다. 자신의 예술작품에서 부각되는 자연이란 사실 대부분의 중국 화가들에 있어서는 '제2의 자연'에 다름 아니다.

쉐바오샤, 양스즈, 그리고 천젠베이의 그림은 복잡하고 긴급한 구성에 대한 접근 방식에서 공통점이 있다. 모더니즘의 의식의 흐름 소설에 영향을 받은 듯, 단순화된 내러티브가 특징인 그들의 회화는 법과 질서를 강조하지 않는다. 마치 의식이 짧은 시간 동안만 어떤 사물이나 정신 상태에 머물러 있는 듯이, 충충이 겹치는 복잡한 그들의 회화는 일련의 인상과 감정을 자아낸다. 쉐바오샤의 〈시공간 속의 비정상적 현상(時空異境)〉(1997)은 예술가의 목적이 자동주의 기법으로 모호함, 감정의 결여, 지각 불가능성을 성취하는 것이라고 믿게 만들

8

천스밍
〈94-5〉
1994
캔버스에 먹과 아크릴릭
85×250cm
개인 소장



17 陸蓉之, 앞의 책(1999)과 高千惠, 앞의 책 (2003). pp.130-135.

18 왕푸, 〈무한 공간을 향한 각인〉, 1997, 캔버스에 아크릴릭, 190×129.6cm, 개인소장.



9
천젠베이
〈마음의 이미지I〉
연도 미상
1997년경
캔버스에 아크릴릭
310×140cm
개인 소장

지도 모른다.¹⁹ 그림 속에서 서로 맞물리고 변화하는 선과 원형들은 캔버스 위에 단층의 느낌을 주면서, 마치 늦은 밤 해안 마을에 아름답게 겹쳐 쌓이는 색채들의 상호작용처럼 보인다. 드리핑 기법으로 덮인 그림의 색조는 섬세하게 떠도는 색채들을 몇 부분으로 나누며 깊이감과 내향적인 원근감을 주면서 면밀히 겹치고 섞인다. 천젠베이의 작품 〈마음의 이미지 I(心象一)〉^{도9}에서 그림 하단은 주황과 노랑의 화산 폭발하는 용암 같은 물

질이 어둠 속으로 천천히 흐르는 이미지로 채워져 있고, 상단 끝 부분은 거칠게 휘몰아치는 바람을 맞고 있는 들판처럼 정신없이 흔들린다. 그의 작품은 개인적인 외적, 내면적 풍경뿐 아니라, 그 풍경 속에 사는 생명들 속에 존재하는 서로 간의 연결, 겹침, 미묘한 차이를 다시 한번 일깨워 준다. 양스즈의 작품 〈전체와 부분 사이에 끼이다(擠壓在整體與部分之間)〉(1998)의 표면은 넓게 펼쳐진 검은 배경색을 수평으로 가르는 불투명함 때문에 마치 보이기를 거부하는 듯, 깊고 불분명하고 조밀하다. 빠르게 움직이고 무겁게 누르는 붓질은 음울하고 짙은 색면들 위를 짓누르며 어린 시절, 집, 고통과 기억이 담긴 변형된 상징이 있는 왜곡된 집의 이미지를 보여준다.

당대 추상미술을 조망하는 이 전시가 열린 1999년 무렵, 전시를 위해 선정된 그 시대의 가장 대표적이고 다작을 하는 몇몇 추상화가들은 회화를 떠나 설치, 디지털 아트, 사진 같은 신흥 매체를 이용한 또 다른 표현을 추구하기 시작했다. 천젠베이의 경우는 신화적 공간을 재창조했다. 예를 들어 그의 설치작품 〈구원(普渡)〉(1995)^{도10}을 보면 실제 공간에서 일어나는 전통적인 종교 수행에 기반해 제작되어 죽음, 부활, 승화에 대한 명상을 촉발한다. 또한 천스밍은 회화가 '시간'의 움직임을 기록할 수 없다는 자체적 한계를 느끼고 디지털 이미지를 이용하여 시간의 기록을 확장했다. 그는 일상 생활과 사소한 물건들을 찍은 풍부한 디지털 사진 수

19 웨바오샤, 〈시공간 속의 비정상적 현상〉, 1997, 캔버스에 아크릴릭, 142×173cm, 가오슝시립미술관.



백 수천 장을 한데 모아 시간의 흐름을 보여준다. 개인적인 감정이 배제된 그의 〈빛의 울동 3090(光的律動 3090)〉(2011)¹⁰에서 평범하고 중요하지 않은 것들을 통해 들려주는 명쾌하고 중립적인 이야기는, 다시 말해, 단지 덧없는 삶에 대한 해석일 뿐이다.²⁰

1990년대 후반부터 2010년까지, 극소수의 대만 예술가들만이 순수 추상미술을 계속적으로 창작했다. 대규모로 개최된 《리중성 회고전》(1991), 《리중성 사제전》(1999)과 국립대만미술관에서 주최한 《모더니즘과 포스트모더니즘 사이: 리중성과 대만 현대미술》(2005), 그리고 장화미술관에서 2008년에 열린 모더니즘에서 포스트모더니즘까지: 리중성의 사제전》을 제외하면, 추상미술은 동시대 미술의 일부분으로 분류되어 왔고 독립된 주제로 다루어진 전시는 상대적으로 매우 적었다.

중국어권에서 추상미술은 국제적으로 주목받으면서 파리에서 활동한 자오우키(趙無極, 1921~2013)와 주더쥔(朱德群, 1920~2014) 등이 대표작가로 꼽힌다. 그 외에 중국 본토에서는 정치적 제제로 인하여 1985년 이래 주된 미술 형식이 사회주의 리얼리즘, 개념미술, 정치적 팝아트와 퍼포먼스, 또는 다소 전통적 사유 방식으로 전환된 중국 수묵화 형태로 나타난 추상미술이었다. 상하이미술관에서

10
천젠베이
〈구원〉
1995
설치미술
개인 소장

11
천스밍
〈빛의 울동3090〉
2011
198×144cm
디지털 프린트
개인 소장

20 천스밍, 〈맥락의 탐구(縱探語境)〉 개인전 (2012. 3. 17-6. 17), 타이페이시립미술관.

2001년부터 2005년까지 매년 개최된 《형이상: 상하이 추상미술전》과 광저우 광동 미술관에서 개최된 《위대한 형상은 비형상이다: 동시대 중국 추상미술(大象無形: 當代華人抽象藝術展)(2002)》이 있었고, 이밖에도 《제3의 공간: 추상미술의 중국적 맥락(第三空間: 抽象藝術的中國文本)(2006, 베이징 진두아트센터(錦都藝術中心), Ningbo(寧波)미술관, 상하이미술관), 《기-운: 중국 추상미술 국제 순회전》(2007, 홍콩미술협회, 현대화랑, 허상닝(何香凝)미술관) 같은 연안 도시들에 한정된 몇몇 전시들이 있었고, 이를 제외하면 중국에서 추상표현주의 작업과 이론 교육은 대개 대학과 전시 메커니즘에서 의식적으로 주변화되었다. 이런 현상은 추상미술이 다시 한번 미술 발전의 주류로 돌아와 대만 해협의 양쪽 모두에서 주목을 받으며 전환점에 도달하는 듯했던 2010년 이전까지 현저했다.²¹

2010년 국립대만미술관은 《리중성재단 시각 예술상 수상자 특별전》을 개최하여 66명의 대만 추상미술을 대표하는 예술가들이 수 년간 제작해 온 162점의 작품을 세 그룹의 연대기적 구성으로 나눠 전시했다. ‘1950년대와 60년대의 첫 번째 조우’, ‘1970년대와 80년대의 탐구와 진화’, 그리고 ‘1980년대 이후의 확산’이 그것이다. 같은 시기에 국립 중국 미술관도 《위대한 이미지는 형태를 갖지 않는다: 15인의 중국 추상미술가전(大象無形: 抽象十五人展)》(베이징, 2010)을 개최했는데, 그 전시는 다음 해에 로마 국립현대미술관에서도 열렸다. 상하이 출신의 화가 리상양(李向陽, 1957~) 같은 예술가는 강한 감정적, 자각적 회화를 주제로 채택했는데, 그의 작품 〈새로운 ‘기’ 시리즈(新‘氣’系列)〉(2010)를 보면, 물감을 중국화와 비슷한 양식으로 사용해 음영을 만들고 수묵과 서예의 필법과 비슷한 효과를 창조하여 전통 기법과 서양 재료를 통합했다.²² 또한 이 전시에서 잉크 회화는 중국 추상을 대표하여 포함되었다. 미니멀리즘, 조형미술, 오토마티즘 외에도, 장위(張羽, 1959~)의 〈지장(指印)〉(2006)^{도12} 같은 ‘중국 맥시멀리즘’ 작품들이 전시에 포함되었다.²³ 전통 회화를 배웠고 흔히 실험 잉크 아티스트로 불리는 장위는 검정, 빨강

21 2010년, 국립 대만 미술관은 《리중성재단 시각 예술상 수상자 특별전》을 개최했다. 같은 시기, 중국미술관은 《위대한 이미지는 형태를 갖지 않는다: 15인의 중국 추상미술가전》(베이징, 2010)을 열어 처음으로 추상 표현주의의 영역 속에서 ‘중국 추상미술’에 대해 논의했고, 다음 해에는 같은 전시를 로마 국립현대미술관에서 열었다. 최근의 중국 추상미술 전시에 대해서는 Britta Erickson, 「當代中國繪畫新勢力: 十五位藝術家的抽象作品 New Forces in Contemporary Chinese Painting: Abstract Works of 15 Artists」, 『東方藝術 Dongfang yishu(Oriental Art)』 23(2011), pp.118-123. 참조.

22 리상양, 〈새로운 ‘기’ 시리즈〉, 2010, 캔버스에 아크릴릭, 270×85cm, 개인 소장.

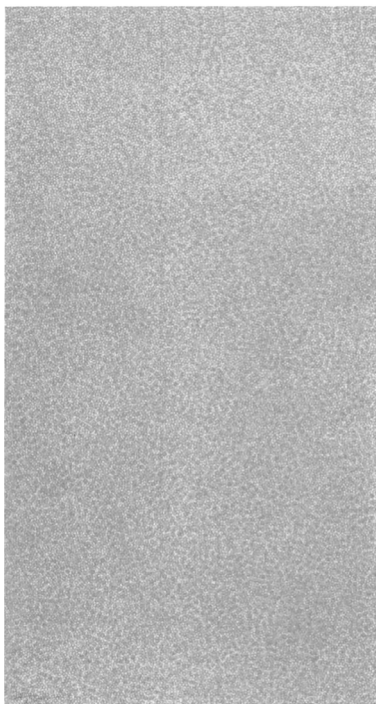
23 高名潞, 『中國極多主義』(重慶: 重慶人民出版社, 2003).

색과 물을 손가락에 적서서 지대한 인내심을 갖고 지문을 하나 하나씩 종이 위에 찍어 나간다. 형태는 무수히 많은 작은 조각의 레퍼토리로 지탱되고, 각 공간의 조각들이 끝없이 나뉠 수 있기 때문에 반복은 끝이 없다. 전체 비전을 제시하는 것이 목적이 아니라, ‘불가능’과 ‘궁극’의 전개를 ‘그려냄’으로써 정신성을 추구하는 것이 목적이다.

브리타 에릭슨(Britta Erickson)이 언급했듯이, 20세기 중반부터 추상회화 운동은 대만, 홍콩, 그리고 재외 중국 예술가들 사이에서 강력하고 분명하게 나타나고 있었다. 그러나 중국 추상미술은 전통 미술에 뿌리를 둔 화조화나 초상화와는 달리, 중국 내에서 역사적 흐름에 편입해

자랑할 수도 없고, 수십 세기 동안 발전해 오지도 않았으며, 무엇보다도, 학문적 밑받침이 없는 분야다. 오늘날에 이르러 중국 추상미술의 시대가 도래했다. 최근 중국미술의 정치적 팍에서 추상미술로의 전환은 개인적 정체성의 예술적 전환을 향한 사회적 조건들을 정확히 나타낸다.

이와 다른 견해로, 중국미술관장 판디안(范迪安)은 중국 추상회화의 세 가지 특징을 다음과 같이 설명한다. 추상 속에 사회 참여와 사회적 서사가 내재하고 있다는 점, 정신성을 추구했던 서구 추상미술과 달리, 추상이 예술적 표현을 위한 도구라는 점, 그리고 전통에서 출발해 변형된 표현이라는 점이 그 특징들이다. 판디안의 주장에 따르면 이런 특성들이 중국 추상회화를 서양 추상회화와 구별하게 하고, 이 특성들 때문에 중국 추상회화는 미술사에서 벗어나 현재의 독립적이고 동시대적인 예술 형식이 된다.²⁴



12
장위
〈지인〉
2006
종이에 잉크
200×100cm
개인 소장

²⁴ 范迪安, 『中國抽象藝術: 從藝術史到當代藝術』, 『中國美術館』(2010. 4), p.22.

추상회화를 중국 전통으로 정당화하는 것 외에도, 그 서구화된 예술 형식을 명명하기 위해, 중국 추상미술 전시회들의 주제가 종종 ‘위대한 형상은 비형상이다(大象無形)’, ‘형이상(形而上)’, ‘기운(氣韻)’, ‘비형상의 형(非形之形)’(2013, 광둥 미술관)처럼 전통 중국 이데올로기와 미술 이론에 기반하여 이름 붙여졌다는 것은 주목할 만하다. 이와 비슷하게, 추상표현주의가 사실주의, 상징주의, 초현실주의와 함께 대만에 소개되었지만, 그 사조들과는 달리, ‘추상표현주의’라는 용어는 어찌된 일인지 단 한번도 전시에 사용된 적이 없고 대만에서 자체적으로 심도 있게 논의된 적도 없다. 그 용어는 중국화 전통에서 ‘정신적 유사성과 형태적 유사성’ 사이의 관계에 대한 오랜 담론이었던 ‘추상(抽象)’과 ‘심상(心象)’ 간의 논쟁의 맥락 속에서 더 많이 언급되었다. 추상미술이라는 현대 예술을 어떻게 전통 중국화와 화론에서 이끌어낸 개념들을 가지고 정당화하느냐는 여전히 전시의 전략과 예술가들의 진술 속에 지배적으로 나타나고 있다.

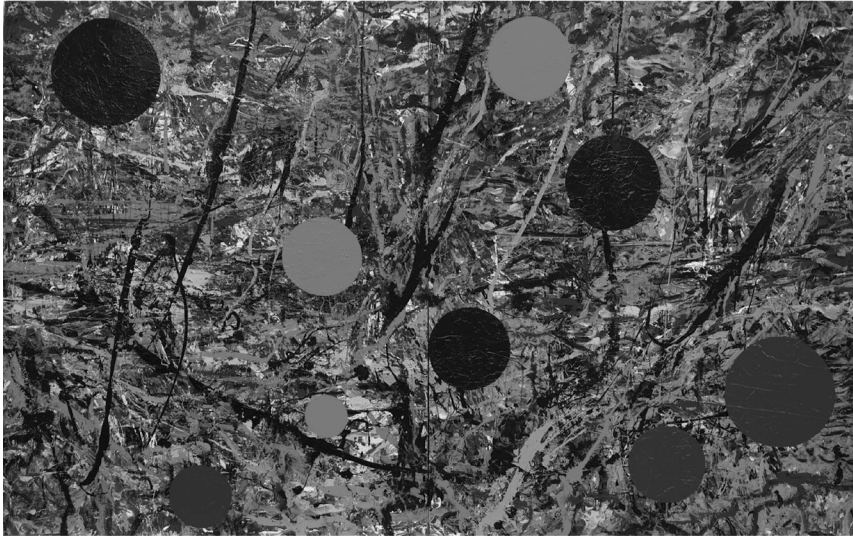
III. 출구

‘지역 정체성’과 ‘중국성’이 오늘날 중국 본토에서 여전히 강하게 표현되고 있는 데 비해 대만 예술가들에게는 소위 ‘지역 의식’, ‘중국 전통’, ‘문인 사상과 철학’을 표현하거나, 수묵화를 자신들의 21세기 신추상 작품에 섞어 넣으려는 노력이 필요해 보이지 않는다. 오히려 그들은 추상을 삶의 차원들을 표현하는 어휘로 삼아왔다.²⁵ 몇몇 예술가들의 작품은 추상미술론을 재정립하는 것을 목표로 한다.

전환 영역, 에너지와 ‘비영점(non-zero-point)’을 이용해 역사적 진실을 다시 생각하게 하는 쉘바오샤의 작품 〈비영점(非零點)〉(2013)^{도13}은 카지미르 말레비치(Kazimir Malevich)의 《마지막 미래주의 회화전 0.10》의 ‘제로 포인트’ 선언을 떠올리게 한다. ‘0.10’에서 ‘0’은 이 전시가 전통과 단절하고 새로운 예술을 처음부터 다시 시작한다는 것을 암시했으며, 끝의 10이라는 숫자는 (비록 최종 참가자 수는 14명이었지만) 10명의 참여 작가를 나타낸 것이었다.²⁶ 비록 많은 포기와 반란이 있었

25 최근의 예로는 문정희와 왕편화(王品驊)가 기획하여 타이페이시립미술관에서 2019년 7월 20일부터 10월 27일까지 열린 전시, 《그녀의 추상(她的抽象) The Herstory of Abstraction in East Asia》(2019) 도록 참조.

26 Linda S. Boersma, *0.10: The Last Futurist Exhibition of Painting*, Rotterdam: 010 Publishers, 1994.



13

쉐바오사

〈비영점〉

2013

캔버스에 아크릴릭과

혼합 매체

215×346cm

국립대만미술관

을 지라도, 역사와 삶이 과거로부터 물려받은 유산으로부터 미래를 열어가는 과정을 겪어 왔듯이, 예술은 항상 ‘제로가 아닌 것’으로서, 사람들이 그들 자신의 모습 인지를 알려주는 모든 요소와 인식들을 과거부터 현재까지 늘 전달해 왔다. 어떤 경우에도 지워지거나 말소될 수 없는 역사적 현실이 있다. 그러므로 〈지속의 장, 돌 파구〉(2013)에서 〈접근의 영역〉(2013)에 이르는 작품들은 중앙에서 바깥으로 흐르는 선들을 연장하여 깊이, 무게, 힘과 속도를 더한다. 검정, 파랑, 빨강의 불꽃이 하늘을 가로지르며 칠해진 호(arcs)처럼 뻗어, 시 공간의 차원을 가로지르기를 열망하는 것처럼 보인다.

말레비치가 쓴 실험 영화 각본 〈예술과 건축의 문제점: 건축의 새로운 조형 체계의 출현 *Art and the problems of Architecture: The Emergence of a New Plastic System of Architecture*〉(1927)은 사각 면, 선, 원들의 움직임에 탐구했다.²⁷ 절대주의 예술에서는 움직임을 통해 단색의 사각 면들이 유색의 원들로 바뀌고, 원들의 본래 색은 제한된 공간 안에서의 산발적인 움직임과 위치 때문에 변화한다. 이를테

²⁷ Malevich, “Scenario for Art and the Problems of Architecture: The Emergence of a New Plastic System of Architecture,” 1927; Hans Richter, Christopher Middleton trans., *Encounters from Dada till Today* (Prestel Publishing, 2013); cited in Timothy O. Benson and Aleksandra Shatskikh, “Malevich and Richter: An Indeterminate Encounter,” *October* 143 (2013), pp.64-65.

면, 가운데에 검은 원이 있는데, 그것이 밖으로 조금 움직이면서 초록으로 변하고, 좀 더 움직이면서 빨강으로, 그리고 결국에는 위쪽 경계의 한계점에 도달하면 흰색으로 바뀐다. 마찬가지로 십자 모양의 직선들은 움직이면서 점점 숫자가 늘어나고 무거워지면서 리듬감이 가득한 곡선 구조를 취하게 된다. 이처럼 움직임을 통해 생산되는 형태의 변화, 검정에서 색 면과 선으로, 연장된 선적 구성으로, 그 다음에는 흩어진 삼색 원으로 덮이는 형태 변화 속에서, 쉼바오샤는 ‘역동적인 장’을 적용하여 기하 형태와 그것의 움직임을 통해 회화를 연구하고 궁극적으로는 기하학적 요소의 최고의 영역과 생생한 표명에 도달하려 했던 말레비치의 시도를 재해석했다.

국립대만미술관에서 열린 쉼바오샤의 최근 추상미술 개인전 《당신 앞에 In Front of You》(2016년 7월~2017년 2월)를 개관해 보면, 1984년부터 2016년까지의 30여년에 걸친 그녀의 추상 작업은 대략 다섯 단계로 구분할 수 있다. 첫 단계인 1984에서 1989년 사이에는 중국화의 발묵법과 미국 미술의 자동 기술과 드립 페인팅 기법을 채택했는데, 이 시기 작품들은 강하고 억제된 개인적 정서를 전달한다. 1990년대 초에는 평면적인 사고의 양식을 깨뜨리기 위해 어망과 같은 새로운 재료를 가지고 실험했고, 역사적 사건들의 서사에 종종 초점을 맞추으로써 이미지들을 통해 자신의 사회 정치적 관심을 강조했다. 세번째 시기인 1996년 후반부터는 어망의 변형을 이용하여 왼쪽에서 오른쪽으로 가로지르는 흐름을 보여주는 구성을 만들었고, 잠재의식, 개인적 내향적 사고로 전환했다. 2004년에는 두 세개의 합판 프레임을 추가하면서 회화를 확장하고, 나무 블록 같은 삼차원 오브제를 회화 표면에 부착하여 질감을 풍부하게 하기 시작했다. 그리하여, 확장된 이미지와 보색의 조각들은 텍스트로 보이고 관람자가 읽고 해독할 수 있는 진기한 아티팩트가 된다. 2010년에는 보다 깊이 있는 삶의 이해로 작품의 양식이 변화했다. 자유자재로 그린 원, 밝은 색채로 어두움과 그림자를 끌어버리고, 이미지는 빛, 공간, 존재를 향해 움직여 현재에 새로운 해석을 내린다. 최근 작품들은 변증법적 방법들로 추상 미학의 본성을 연구해왔다. 그 접근 방법은 연속해서 다양한 주제에 대한 통찰을 제시해왔는데, 미세 공간 (2012년작 <생기 넘치는 장면 *Energetic Scene*>)과 2013년작 <영역 에너지 *Realm Energy*>), 의사소통의 공간 (2014년작 <트랜짓 측량 *A Transit Survey*>), 역사적 공간 (2013년작 <비영점>, 그리고 궁극적 추상 공간—현실 (2015년작 <현상의 해독 *Deciphering Phenomenon*>)과 2016년작 <상황들 *Situations*>) 등이 그 예다. 쉼바오샤 작품의 주제와 관심의 변화는 사실 1980년 이

후 대만 신추상미술의 발전을 증명한다.²⁸

최근의 전시 《그녀의 추상(她的抽象) *The Herstory of Abstraction in East Asia*》는 대만, 일본, 한국 여성 작가들의 추상회화를 비교했다.²⁹ 서구 추상 이론과 역사에 대한 진정한 이해, 그리고 보편성과 현실의 추구와 결합되어, 이런 밀레니엄 이후의 작품들은 종종 보다 본질적인 정신적 문제들을 추구한다. 또한 계속 변화하고 전진한다는 점에서 1980년 이전의 동아시아 추상미술이나 중국의 현재 트렌드와 차별화된다. 마치, 정치적 검열이 해제됨에 따라, 대만은 추상 언어를 통해서 지역 의식과 예술 창작의 자유에 대해 말할 수 있게 된 것 같다. 순수하게 서구화된 매체가 대만이 복잡한 역사적 배경이 있는 중국과의 연결을 끊도록 도왔을 뿐 아니라, 글로벌 미술계의 일원이 되기 위해 전 지구적 언어를 말하게 해주었다.

「추상 표현주의를 위한 변론 *In Defense of Abstract Expression*」에서 티제이 클락(T. J. Clark)은 ‘가장 고귀한 과업으로 여겨졌던 예술은 과거의 것이 되어 우리에게 남아있다’는 헤겔의 모더니즘에 대한 명제에 반대하는 자신의 생각을 면밀히 살펴본다. 클락이 보기에는 “지속할 수 없느냐, 있느냐”의 신드롬을 결정짓는 것은, 이데아와 세계에 감각적 직접성을 계속 제공하지 못하는 무능, 즉 그래서 그들 모두가 활발히 실현되게 하는 무능, 그 자체가 지속적이고 어찌면 충분한 주제가 될 수도 있다는, 그 무능의 함의를 완전히 깊이 있게 이해하느냐 아니냐에 달려있다.³⁰ 추상미술이 대만에서 70년 넘게 존재하는 동안, 추상회화는 많은 형태의 변천을 거쳐왔다. 서구의 추상미술을 본뜨는 것부터 동서양의 기법과 매체를 융합하는 것, 포스트모더니즘과 포스트 콜로니얼리즘의 사상들을 채택하면서 대만 의식의 담론에 천착하기도 했다. 오늘날의 대만 추상회화는 민족적인 것과 보편적인 것, 지역적인 것과 전 지구적인 것, 과거와 현재 사이를 오가며 만들어졌다. 아마도 그런 불확실성과 계속 발전하는 접근법이 대만 추상회화를 지속하게 했을지도 모른다.

28 Hsiao Chung-ray ed., *In Front of You: Solo Exhibition of Ava Hsueh* (Taichung: National Taiwan Museum of Fine Arts, 2016).

29 문정희·왕편화 편, 앞의 도록 (2019) 참조.

30 T. J. Clark, “In Defense of Abstract Expression,” in *Farewell to An Idea: Episodes from a History to Modernism* (New Heaven and London: Yale University Press, 1991; 2001), pp.371-408.

‘출구(To exit)’는 1980년 이후 대만 신 추상미술의 정신과 동기를 말해준다. “회화의 미학은 회화 자체의 발전과 병행하는 지속적인 발전 상태에 있다” 라는 드 쿠닝의 말은, 반 세기가 지난 오늘날에도 추상미술의 어휘가 지금의 혼재된 현실에 진정한 메시지로써 이어질 수 있고, 이후로도 영원히 계속될 창작의 주제가 되리라 믿는 화가들에게는 생생한 증거가 된다.³¹

조혜옥 옮김

주제어 keywords

추상미술 Abstract art, 신추상회화 Neo-abstract painting, 리중성(李仲生, Lee, Chun-san), 샤오친(蕭勤 Hsiao, Chin), 류귀송(劉國松 Liu, Kuo-sung), 쉼바오샤(薛保瑕 Ava Hsueh), 대만미술 Taiwanese Art, 초국적 미술 transnational art, 반전통 anti-traditional, 모더니즘 Modernism, 포스트모더니즘 Postmodernism

투고일 2020년 2월 28일 | 심사일 2020년 3월 30일 | 게재확정일 2020년 4월 30일

³¹ Willem De Kooning, “What Abstract Art Means to Me” (1951), *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, ed. Herschel B. Chipp, (Berkeley; Los Angeles; New York: University of California Press, 1968), p.558.

- 陳履生 Chen, Lüsheng, 『劉國松評傳 *Liu Guosong pingzhuan* (Critical Biography of Liu Guosong)』, 南寧 Nanning: 廣西藝術出版社 Guangxi Publisher of Fine Art, 1996.
- 陳曼華 Chen, Man-hua, 「新潮之湧: 美新處 (USIS)美國藝術展覽與台灣現代藝術 1950-1960 年代 New Trends: the American Exhibitions Held by USIS and Taiwanese Modern Art (1950s-1960s)」, 『台灣美術 *Taiwan meishu* (Journal of National Taiwan Museum of Fine Arts)』 109, July 2017.
- Erickson, Britta, 「當代中國繪畫新勢力: 十五位藝術家的抽象作品 New Forces in Contemporary Chinese Painting: Abstract Works of 15 Artists」, 『東方藝術 *Dongfang yishu* (Oriental Art)』 23, 2011.
- 高名潞 Gao, Minglu, 『中國極多主義 *Zhongguo jiduo zhuyi* (Chinese Maximalism)』, 重慶 Chongqing: 重慶人民出版社 Chongqing renmin chubanshe, 2003.
- 蕭瓊瑞 Hsiao, Chong-ray, 『奔·月—劉國松 *To the Moon: Liu Kuo-sung*』, 高雄Kaohsiung: 高雄市立美術館 Kaohsiung Museum of Fine Art, 2019.
- 謝東山 Hsieh, Tung Shan, 『臺灣美術史 *Taiwan meishushi* (Art History of Taiwan)』, 臺南 Tainan: 國立臺南藝術學院藝術史與藝術評論研究所 Graduate Institute of Art History and Art Criticism, National Tainan College of Fine Arts, 1999.
- 林木 Lin, Mu, 『劉國松的中國現代畫之路 *Liu Guosong de Zhongguo xiandaihua zhi lu* (Liu Guosong's Path of Chinese Modern Ink Painting)』, 重慶 Chongqing: 四川美術出版社 Sichuan meishu chubanshe, 2007
- 林惺嶽 Lin, Hsing-yueh, 『臺灣美術風雲四十年 *Taiwan meishu fengyun sishinien* (Taiwanese Art in the Past Four Decades of Turbulence)』, 臺北 Taipei: 自立晚報 The Independence Evening Post, 1987.
- 文貞姬, 王品驊 編, Moon, Jung-hee and Wang Pin-hua eds, 『她的抽象 *The Herstory of Abstraction in East Asia*』, 臺北 Taipei: 臺北市立美術館 Taipei Fine Arts Museum, 2019.
- 臺北市立美術館 Taipei Fine Arts Museum, 『莊喆個展 *Solo Exhibition of Chuang Che*』, 臺北 Taipei: 臺北市立美術館 Taipei Fine Arts Museum, 1992.
- 陸蓉之 Victoria Lu, 『複數元的視野: 臺灣當代美術 1988-1999 *Visions of Pluralism: Contemporary Arts in Taiwan, 1988-1999*』, exh. cat., 高雄 Kaohsiung: 山藝術文教基金會 Mountain Art Culture and Education Foundation, 1999.
- Clarke, David, "Abstraction and Modern Chinese Art." In *Chinese Art and Its Encounter with the World*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2011.
- Clark, John, "Taiwanese Painting under the Japanese Occupation," *Journal of Oriental Studies* 25, no.1, 1987.
- Fu, Shen C. Y. et al., *Contemporary Calligraphy and Painting from the Republic of China*,

- Washington, D.C.: Consortium for International Cooperation in Higher Education, 1980.
- Hearn, Maxwell K., *Ink Art: Past as Present in Contemporary China*, New York: The Metropolitan Museum of Art, distributed by Yale University Press, 2013.
- Kuo, Jason, "Decolonization, and Cultural Politics in Postwar Taiwan," *Art Orientalis* 25, 1995.
- Pan, An-yi. "The Fifth Moon Group: Pioneers of New Chinese Modern Art in Taiwan," *Orientations* 49, no.1, January/February 2018.
- Shih, Shu-mei, *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific*, Berkeley: University of California Press, 2007.
- Wong, Aida Yuen, "After Liu Guosong: Contemporary *Shuimo* in Taiwan and Hong Kong," Conference paper for "Beyond Islands: Contemporary Art of Taiwan and East Asia," University of Edinburgh, May 2014.
- Yiu, Josh ed., *Two Masters, Two Generations, and One Vision for Modern Chinese Painting: Paintings by Gao Jianfu (1879-1951) and Lui Shou-kwan (1919-1975) in the Chinese University of Hong Kong and the University of Oxford*, Hong Kong: Art Museum, The Chinese University of Hong Kong, 2013.

Yang, Chia-ling

Placing focus on post-1980s abstract art, this study aims to investigate how abstract art has been translated and transplanted into Taiwan through China, Japan and the U.S. in different stages. In discussing the drift from group to independent abstract from the 1980s to the present, and how abstract painting has been conformed in the Chinese-speaking world, this paper argues that what came with this very art form were experimental modes under specific socio-political conditions that artists aiming to transform and to exit from their existing boundaries and realities, and utmost, questing for democracy and their Taiwanese identity.

To Exit, Post 1980s Neo-Abstract Art in Taiwan

Yang, Chia-ling

I.

Abstract art has its historical evolution. In Taiwan, responses to abstract art today are unlike those in the 1970s and 80s when abstraction and the Native Soil Movement were antithetical. Current iterations of abstraction principles often incorporate sensitivity to native land and Taiwanese identity, with reverberations of environmentalism and spiritualism. This paper discusses the drift from group to independent abstract from the 1980 to the present, and how abstract painting has been conformed in the Chinese-speaking world. How has abstract history continued from having a Western theoretical foundation as its basis, whilst creating abstract art in the non-Western language territory of Taiwan will be the central focus. Placing focus on post-1980s abstract art, through the examinations of major exhibitions of abstract art of Taiwan, this study aims to investigate how abstract art has been transplanted into Taiwan in different stages divided by the political incidents in East Asia. With the lifting of the martial law in Taiwan in 1987 and the end of the Cultural Revolution (1966~1976) in the Mainland, “Chineseness” has been significantly realigned in both places as well as in Hong Kong due to its retrocession to China in 1997. I would argue that what came with this very art form were experimental modes under specific socio-political

conditions that artists aiming to transform and to exit from their existing boundaries and realities, and utmost, questing for freedom in artistic expression and searching for their perplexed Taiwanese identity.

As the abstract art movement in Taiwan started mainly with the practice of Western modernism and by 1960s began to shift its trajectory to one that seriously considered both the Eastern and Western components, reaching the stage of ‘the coming together of the East and the West.’ In this approach, in comparison with the Abstract Expressionism popular during the same period in New York, what different connections or separations existed in their Abstract Expressionist techniques? In the past decades, much discussion has been paid to the conspicuous promotions of ink or shuimo at major venues have reflected the marketability of “China” as a category of contemporary art. Scholars, such as Aida Yuen Wong, Chu-Tsin Lee and Jason Kuo, consider Liu Kuo-sung 劉國松 (1932~), the member of May Art Society, and his followers’ formulation, to be modern is to be emancipated from the brush, and provide the comprehensive study of the School of Liu Guosong from a cross-border perspective¹. With

1 Aida Yuen Wong, “After Liu Guosong: Contemporary *Shuimo* in Taiwan and Hong Kong,” Conference paper for “Beyond Islands: Contemporary Art of Taiwan and East Asia,” University of Edinburgh, May 2014. Among the major publications are Chen Lüsheng, *Liu Guosong pingzhuan* (Critical Biography of Liu Guosong) (Nanning: Guangxi Publisher of Fine Art, 1996); Chu-Tsing Li, “The Confluence of Chinese and Western Art: The Artistic Growth of the Painter Liu Kuo-sung,” in J. J. Shih, ed., *Paintings by Liu Kuo-Sung* (Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 1990); Lin Mu, *Liu Guosong de Zhongguo xiandaihua zhi lu* (Liu Guosong’s Path of Chinese Modern Ink Painting) (Chongqing: Sichuan Publisher of Fine Art, 2007); Chun-yi Lee, *Universe in the Mind: Liu Guosong’s Art and Thoughts* (Hong Kong University Press, 2009); Jason Kuo, “Decolonization, and Cultural Politics in Postwar Taiwan,” *Art Orientalis* 25 (1995): 73-84; Taipei Fine Arts Museum, *Paintings by Liu Kuo-sung* (Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 1990); Taipei Fine Arts Museum, *Solo Exhibition of Chuang Che* (Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 1992); John Clark, “Taiwanese Painting under the Japanese Occupation,” *Journal of Oriental Studies* 25, no. 1 (1987): 63-105; Shen C. Y. Fu et al., *Contemporary Calligraphy and Painting from the Republic of China* (Washington, D.C.: Consortium for International Cooperation in Higher Education, 1980); Lin Hsing-yueh, *Taiwan meishu fengyun sishinien* (Taiwanese Art in the Past Four Decades of Turbulence) (Taipei: The Independence Evening Post, 1987); Wang Yao-t’ing, *Lin Yu-shan* (Taipei: Yishujia, 1992); *Art Development in Taiwan (1661~1971): A Retrospective Exhibition in Four Parts* (Taipei: Council for Cultural Planning & Development, 1985); Hsiao Chong-ray, *To the Moon: Liu Kuo-sung* (Kaohsiung: Kaohsiung Museum of Fine Art, 2019); Pan, An-yi. “The Fifth Moon Group: Pioneers of New Chinese Modern Art in Taiwan,” *Orientations* 49, no. 1 (January/February 2018): 77-82; Shih, Shu-mei, *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific* (Berkeley: University of California Press, 2007); Josh

an assertion of tradition ever-transforming, the member of May Art Society, perceived that to transform, “is the major trait of tradition, and to create is the essential quality of art that would never change².” While the influence of the abstract doctrine came from Europe and America, Taiwan’s abstract artists integrated classical landscape paintings, calligraphy, and Buddhism with Abstract Expressionism, rendering works which were both compatible with Western theories and Eastern techniques. Taking this out of its non-Western context, I wish to probe how abstract painting has been promoted strategically in Taiwan and its manifestations.

II. From Group to Individualist’s Abstraction

The scholar Hsiao Chong-ray divides the development of abstract art in Taiwan into two stages: in the 1950~60’s with Lee Chun-shan李仲生

Yiu ed., *Two Masters, Two Generations, and One Vision for Modern Chinese Painting: Paintings by Gao Jianfu (1879~1951) and Lui Shou-kwan (1919~1975) in the Chinese University of Hong Kong and the University of Oxford* (Hong Kong: Art Museum, The Chinese University of Hong Kong, 2013); David Clarke, “Abstraction and Modern Chinese Art.” In *Chinese Art and Its Encounter with the World* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2011), 133-64; Maxwell K. Hearn, *Ink Art: Past as Present in Contemporary China* (New York: The Metropolitan Museum of Art, distributed by Yale University Press, 2013); Hsiao Chong-ray, *Shuimo juling: Liu Guosong zhuan* (Giant Spirit of Water-and-Ink: Biography of Liu Guosong) (New Taipei City: Qingguang Wenhua Chuban Youxian Gongsi, 2011); Chen Man-hua, “Xinchao zhi yong: Meixinchu (USIS) Meiguo yishu zhanlan yu Taiwan xiandai yishu (1950~1960) niandai” (New Trends: the American Exhibitions Held by USIS and Taiwanese Modern Art (1950s~1960s)), *Taiwan meishu* (Journal of National Taiwan Museum of Fine Arts) 109 (July 2017): 27-48; Jung-hee Moon and Wang Pin-hua eds., *The Herstory of Abstraction in East Asia* (Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 2019); Gao Minglu, *Zhongguo jiduo zhuyi* (Chinese Maximalism) (Chongqing: Chongqing renmin chubanshe, 2003); Hsiao Chung-ray ed., *In Front of You: Solo Exhibition of Ava Hsueh* (Taichung: National Taiwan Museum of Fine Arts, 2016); Britta Erickson, “Dangdai Zhongguo huihua xinshili: Shiwu wei yishujia de chouxiang zuopin” (New Forces in Contemporary Chinese Painting: Abstract Works of 15 Artists,” *Dongfang yishu* (Oriental Art) 23 (2011): 118-123; Victoria Lu, *Fushuyuan de shiye: Taiwan dangdai meishu 1988~1999* (Visions of Pluralism: Contemporary Arts in Taiwan, 1988~1999), exh. cat. (Kaohsiung: Mountain Art Culture and Education Foundation, 1999); and Kao Chien-hui, *Yizhong buyuanshi* (After Origin: Topic on Contemporary Chinese Art in New Age) (Taipei: Artist Publishing Co., 2003).

2 Liu Kuo-sung, “Yu Xu Fuguan xiansheng tan xiandai yishu de guiqu” (Discussing the Retrogressive Trend in Modern Art with Mr Xu Fuguan), *Zuopin* (Anthology), *juan 3*, qi 4 (25 March 1962): 18.

(1912~1984), the Eastern Painting Society (Dongfang huahui 東方畫會) and the May Art Society (Wuyue huahui 五月畫會) as representatives of the first wave of abstract art; and in the 1980s when a second wave of abstract art was led by the students of Lee Chun-shan, who formed the Free Painting Society (Ziyou huahui 自由畫會) and the Taotie Painting Society (Taotie huahui 饕餮畫會), and Richard Lin 林壽宇 (1933~2011), Tsong Pu 莊普 (b. 1947), Jun T. Lai 賴純純 (b. 1953), Chen Hsing-wan 陳幸婉 (1951~2004) and Chang Yung-tsun 張永村 (b.1957) who were also actively creating abstract paintings³. Due to the pressure of martial law in post-war Taiwan, a generation of young artists thus turned to abstract art, in search of free spirit and individuality through pure form and color; at the same time, in order to avoid the criticism from the conservatives, painters in Taiwan tent to support and legitimize their practice of modern art with philosophies derived from classical Chinese painting.

Associated to both stages, Lee Chun-shan was Taiwan's earliest painter engaged in creating abstract artwork, and is known as 'the mentor of modern art in Taiwan.' From 1924, he began his encounter with art through traditional Chinese ink painting. Encouraged by his fellow artists in Shanghai, he moved toward modernist art form and participated the first exhibition of the Storm Society (Juelanshe 決瀾社) in Shanghai (1932), then voyaging east to Japan to join the private art studio Tokyo Institute of Avant-garde Art 東京前衛藝術研究所, guided by Japanese masters of modern painting such as Togo Seiji 東郷青兒 (1897~1978) and Japanese representational painter of the Paris School, Léonard Tsuguharu Foujita 藤田嗣治 (1886~1968), beginning to emphasize the spirituality of painting. Of the Mainland Chinese artists who came to Taiwan's in the 1950s, Lee Chun-shan was unique in upholding Modernism among his fellow traditional ink painters and Post-Impressionist painters. In Taipei and Changhua, through conversations carried out in café and a liberal approach, young artists

3 Hsiao Chong-ray, "Yanfeng zhong de qipa-1980 niandai Taiwan chouxiang huihua" (Wonder in the Crevice — Abstract Painting of Taiwan in 1980s), *Jinyishu* 214 (Artco Monthly), (July 2010): 121-127; *Wuyueyu Dongfang* (May and Eastern Art Societies) (Taipei: Dongda tushu, 1991).

were encouraged to learn abstract painting and thinking about the subjectivity and spirituality of paintings. This had a far-reaching effect on the development of modern painting in Taiwan.

From the Lee Chun-shan's work produced during his stay at Shanghai Academy of Fine Arts, the two styles of Post-Impressionism and Cubism can clearly be seen in *A Short Break and Composition* published in *Wenhua* magazine (Figure 001. 1932)⁴. And in his essay "The Starting Point of Twentieth-Century Painting" published in 1934, he put early twentieth-century painting into two categories: 'knowledge based' (able to be thought about) paintings, which included Cubism, Purism, Surrealism and new objectivity; and 'feeling based' (able to be felt) paintings, which included Fauvism, Expressionism, Absolutism and Suprematism. Although he didn't point to abstract painting, he believed twentieth-century painting should start out with a mentality of seeing the object, feeling the object, and joy at object, reflecting that the artist's spirit is at one with the reality, and forming a 'direct look' at life's dimensions. For this reason, a 'picture' is the words of a philosopher, a poet speaking, and a musician's instrument; a 'picture' is beginning of a painting, and the end⁵.

Lee Chun-shan's view that paintings conformed from image of mind, also extended to his creations, tending to turn towards Surrealism and abstract art. In his *Work 061* (1950), the picture started out with a rather traditional perspective, with the viewpoint initially concentrated in the centre, then diverging outwards using red, white, black and blue colour blocks⁶. The central thick black lines cut the picture diagonally, reappearing up and down like inverted images. Unequal yet balanced, it is a picture full of architectural sense. Lee Chun-shan's works in

⁴ Dimension and collection unknown. Lee Chun-shan, "Meizhuan huihua yanjiusuo zhanlan zhi yiban" (Review of the Exhibition at the Shanghai Academy of Arts), *Wenhua* (The Culture, Arts Review), no.33 (1932): 23.

⁵ Lee Chun-shan, "Ershishiji huihua de chufadian" (The Starting Point of Twentieth-Century Painting), *Meishu zazhi* 3 (Art Magazine) (1934): 70.

⁶ Lee Chun-shan, *Work 061*, 1950. Oil on canvas, 31.5×40.5 cm, National Taiwan Museum of Fine Arts, collection no. 08801617.

1970s also demonstrated the forcefully approaching Surrealism in his abstract expression, particularly from sketches such as *Work 651* (Figure 002, undated) and *Work 670* (undated), from which we can more clearly see the usage of various geometrical forms, such as triangles, circles, rectangles, cross-hatching, and so forth, is stacked into a kind of irregular shaped elliptical body, and then combined into an asymmetric composition, resulting in two to three vertical or horizontal equal parts, emphasizing its non-narrative, pure visual terms⁷. And oil paintings such as *Work 069* (Figure 003, undated) put more emphasis on the degree of transparency in tonality and the sense of presence of each stroke. The scene portrayed is just like a harbor town hugging the bay at night, a waterfall is faintly visible in the upper left, under which the water passes under a bridge. In the middle, a lighthouse stands at the edge of the harbor, the deep blue of quiet night intertwining with the light of the lighthouse, roaming free in geometry and abstraction, dreams and truth, brush and color.

In this approach, in comparison with the Abstract Expressionism popular during the same period in New York, what different connections or separations existed in their Abstract Expressionist techniques? Comparing with Pollock placing his canvases on the ground, and making extensive use of action painting and random painting techniques, Lee Chun-shan emphasized on a compositional arrangement. Beginning with his architectural sketches in his primary school workbooks, we see well-executed presentation of ideas, and geometric composition occupying a dominant position in the embodiment of his spiritual expression.

From Lee Chun-shan's works, such as *Abstract Painting* 抽象畫 (1971) it can be clearly seen that he focused on the execution of lines⁸. Perhaps the emphasis on lines that create paths of vision and guidance of eyes was inspired by the linear

7 Lee Chun-shan, *Work 670*, undated. Ink on paper, 21×14 cm, National Taiwan Museum of Fine Arts, collection no. 00801598.

8 Lee Chun-shan, *Abstract Painting*, 1971. Oil on canvas, 94.2×68.3 cm, National Taiwan Museum of Fine Arts.

tradition in Chinese painting and calligraphy, but geometric abstraction was also blended into the paintings of other abstract artists working with Chinese ink, such as Liu Kuo-sung.

Liu Kuo-sung's creative work has focused on the physical properties of painting materials and the aesthetics, for example, the use of specific papers, which finally, through stretching, had the elasticity pulled from the paper, revealing irregular textures with many changes in them. Using new techniques, he developed a new countenance for Chinese ink painting, which had its influence to his contemporary artists in Taiwan and Hong Kong. With an assertion of tradition ever-transforming, in Liu Kuo-sung's reworking on classical Chinese painting, he kept a pliant connection with Chinese tradition and the Western abstraction. Applying the innovative techniques of *shuituo* 水拓 (water rubbing) and *zimo* 漬墨 (steeped ink) in his work *Rushed into Infinity* 衝入無垠 (Figure 004, 1964), Liu presented this alignment for such a reform with his perceptible intention to mimic the crack of rubbing from the ancient steles, and the sense of fluidity and spontaneity characteristic to the interplay of ink and water upheld by Chinese literati painters from the past.

As Lee Chun-shan once said: "For artists, the most important thing is their original expression. We might receive influence from Western master-painters; we cannot superficially imitate others. The most successful painter should still have his own characteristics."⁹ Inspired by Lee Chun-shan was Eastern Painting Society member Hsiao Chin 蕭勤 (b. 1935), whose *Chan* 禪 (or Zen) series of prints (Figure 005, 1977), brought the preponderance of negative space in the composition typical of Chinese painting, and the 'flying white and ink dots' characteristics of calligraphy, demonstrating Kandinsky's 'point, line, and surface' theory. The integrated classical ink art with Abstract Expressionism, became the characteristics of Taiwan's abstract art.

Post-1980s saw the rise of a second wave of abstract thinking in Taiwan.

⁹ Lee Chun-shan, "Yumeizhai suibi 雨梅摘隨筆" (Note from Rain and Plum Studio), *Shidai yishu* 2時代藝術 (Time and Arts) (1949): 13.

Right in the middle of the flourishing of Postmodern Art Movements across Asia, Taiwan established its first fine art museum that dedicated to exhibiting modern and contemporary art, the Taipei Fine Arts Museum, in 1983 with its promotion of postmodern art and the second wave of abstract art in Taiwan. Several important abstract art exhibitions, such as Lee Chun-shan's first solo exhibition in 1979, Zao Wou-ki's 趙無極 (1921~2013) first solo exhibition in Taiwan in 1981 and 1983, as well as the New Exhibition of Contemporary Chinese Painting held by the Taipei Fine Arts Museum in 1984, provided a great help in promotion of their cause¹⁰. The international and domestic exhibitions, and art competitions organised by the Taipei Fine Arts Museum that have dominated and played a tremendous influence on the artistic trend throughout 1980s and 90s. Nevertheless, the use of Western abstract painting to transform the Chinese painting and the sensibility of Chinese literati ideology were no longer strongly advocated like they were in the previous decades. Art in Taiwan began to see diversified routes that led her art to a deconstruction of orthodoxy and encouraged artists in seeking individualistic voices and dissident, wide-ranging and heterogeneous expressions. Its free and open artistic atmosphere gave the art of great vitality, but it also caused dilemma on Chinese identity promoted through the official cultural and political institutions since the WWII. In these anti-traditional forms of art, traditional culture and classical medium, including ink art and oil painting, were further deconstructed and challenged.

This period is also marked by the emergence of a large number of art community navigating what 'modernity' is in Taiwan, groups included R.O.C Modern Painting Society (Zhonghua minguo xiandai huaxuehui 中華民國現代畫學會), Kao-hsiung Modern Painting Society (Kaohsiung xiandai huaxuehui 高雄現代畫學會), South Taiwan New Style Painting Society (Nan Taiwan xinfengge huahui 南台灣新風格畫會), No. 2 Apartment (Erhao gongyu 二號公寓), Jiaren Gallery (Jiaren hualang 嘉仁畫廊), Yidu Space (Yidu kongjian 異度

¹⁰ Hsiao Chong-ray, "Yanfeng zhong de qipa-1980 niandai Taiwan chouxiang huihua," (Wonder in the Crevice—Abstract Painting of Taiwan in 1980s), *Jinyishu* 214 (Artco Monthly) (July 2010): 121-127.

空間), Chaodu Space (Chaodu kongjian 超度空間), Studio of Contemporary Art (SOCA) (Xiandai Gongzuoshi 現代藝術工作室-索卡), Xinxiang Painting Society (Xinxiang huahui 新象畫會), Soiled (Xirang 息壤), Modern Eye Painting Society (Xiandaiyan huahui 現代眼畫會), Freedom Painting Society (Ziyou huahui 自由畫會), The Third Wave Painting Society (Disanpo huahui 第三波畫會; renamed from Contemporary Painting Society 當代畫會), Wuma Painting Society (Wuma huahui 午馬畫會), Kui Art Union (Kui yishu lianmeng 夔藝術聯盟), Taotie Modern Painting Society (Taotie xiandai huahui 饕餮現代畫會), New Concept Art Union (Xinsichao yishu lianmeng 新思潮藝術聯盟), 3.3.3 GROUP, Taipei New Art Union (Taipei xinyishu lianmeng 台北新藝術聯盟), Interactive Painting Society (Hudong huahui 互動畫會), Outside the Picture Society (Huawai huahui 畫外畫會), Stupid Bird Art Group (Benniao yishuqun 笨鳥藝術群), New Particle Modern Art Group (Xin lizi xiandai yishuqun 新粒子現代藝術群), Taipei Forward Group Painting Society (Taipei qianjin huahui 台北前進者畫會), 101 Modern Art Group (Yilingyi xiandai yishuqun 一〇一現代藝術群), New Painting (Xin huihua 新繪畫), Art Union (Yishu lianmeng 藝術聯盟), and Taipei School of Painting (Taipei huapai 台北畫派).¹¹ The ambition is to create new art through the new form, and they often label themselves as ‘the third wave’ to differentiate what Taiwanese modernists have been carrying out in the 1950-60, and 1970-early 1980s, hence the Postmodernism. There was also a visible trend that local native elements were gradually incorporated into the identity of ‘Taiwan consciousness.’ The lift of martial law in 1987 pushed such shift in identity issue further, and changed the artistic and cultural ambience.

It became more apparent and intense in the discussion of ‘subjectivity’ of Taiwan consciousness in the 1990s. In this regard, the 1995 policy posed by Council for Cultural Affairs (CCA) 文化建設委員會 began to show great changes and echoed the President Lee Teng-hui’s 李登輝 declaration of “starting from the

¹¹ Xie Dongshan 謝東山, *Taiwan meishushi* 臺灣美術史 (Art History of Taiwan) (Tainan: Graduate Institute of Art History and Art Criticism, National Tainan College of Fine Arts 國立臺南藝術學院藝術史與藝術評論研究所, 1999), 137.

community building, operating a greater Taiwan,” and his promotion of “local people’s participation in community activities, create recognition of regional and indigenous Taiwanese culture, and develop the autonomy of grass-roots culture.”¹² In 1996 the first Taipei Contemporary Fine Art Biennial (renamed as Taipei Biennial in 1998) was hosted by The Taipei Fine Arts Museum which reversed its goal from connecting global contemporary art to pursuing a ‘Subjectivity of Taiwanese Art.’ The modification from global trend to ethnic art largely reflected the transforming cultural identity, politics and its impact on the Taiwan’s contemporary art of this period.

Several outstanding female artists also appeared in the abstract art forums from the late 1980s onwards, namely Chen Hsing-wan, Jenny Chen 陳張莉 (b. 1944), Ava Pao-Shia Hsueh 薛保瑕 (b.1956-), and the follower of Lee Chun-shan, Jun T. Lai. The last three artists all studied at the Pratt Institute in New York. In 1993, the first group exhibition of female abstract painters ‘Forms and Colour – Women Abstract Art 形與色—女性藝術家抽象聯展’ (Home Gallery 家畫廊, Taipei) and ‘The End of Century: Taiwan Women Abstract Painters Group Show 臺灣當代女性藝術家抽象繪畫展’ (Hsiung Shih Gallery 雄獅藝廊, Taipei) in the following year marked the flourishing of the Third Wave and women abstract art in Taiwan. The abstract development of this period was rich and diverse, and furthermore was influenced by the Minimalism, which first saw the light of day in the New York of the early 1960s. Exploring the relationships between ranges of media, preferring rational rather than dramatic expression, it was inconsistent with the doctrine of Abstract Expressionism popular at the time. What was sought often came with a texture of the post-industrial society, even anonymity (not having the artist’s personality and personal feelings). The artists of this era sought material and technical breakthroughs, often working cross-discipline, combining 2- and 3-dimensional art. For example, Jun T. Lai created both paintings and sculptures at the same time, her works, such as *Just Passing*

¹² Xie Dongshan (1999), 159.

Away Alone 偏偏獨逝 (Fig. 006, 1983), influenced by Pollock, used drip painting techniques, to allow the acrylic paint to flow from the top down, running down in fine trickling lines, of varying thicknesses. Yet the picture's structure retains a rationality, autonomy, and order, and stresses the properties of the materials.¹³ Ava Hsueh's works *Personification of P.S.* P.S. 的擬人化 (1985) and *Entity of P.S.* P.S. 的本質 (Fig. 007, 1985) were also no exception, fully demonstrating this drip-painting characteristic¹⁴. Unlike Lai's works, which took rational material experiments as their subjects, Hsueh took strongly emotional, self-aware painting as subject, on top of which drip painting technique was introduced. This is particularly evident in the top of the left half of *Entity of P.S.* which uses back and forth vertical and horizontal brush strokes, to allow the paint to shade in a style similar to that of Chinese ink paintings, creating an ink wash and splash ink alike effects, in which the colors from the lower end of the block finally merge into a single stream of fine color. Though seemingly natural, it is in fact a conscious arrangement, demonstrating astonishing painting technique and degree of pigment control. Even though any visual art creator is able to involve the issue of material expression, Ava Hsueh puts more emphasis on bringing out the developmental qualities of the materials through action, while this development of materials also contains the expressiveness of the materials themselves.

Abstract painting provides a means to interpret the inner turmoil and an outlet for one's internal landscape. With its spirit of liberation, the highly Westernised abstract art from Taiwan can also be political. While the 'Taiwan consciousness' was growing strong in artistic expression and the Abstract Expression painting in the West was a history, it is notable that Neo-abstract painting was supported by the government and chosen as an official representative for contemporary Taiwanese art for the exhibition '1998 Today's Mater and

¹³ Lü Hsiao-yu, "Lai Chunchun chuanguo de zixing fufan- cong Xiandaizhuyi dao haiyang meixue" (The Self Renewal of Lai Jun T.'s Works- From Modernism to Ocean Aesthetics), *Taiwan meishu 104* (National Taiwan Museum of Fine Arts Bulletin) (2016): 74.

¹⁴ Ava Hsueh, *Personification of P.S.* P.S. 的擬人化, 1985. Acrylic and mixed media on canvas, 249×185 cm, private collection.

Young Artists (40 Anniversary Special Exhibition): New Images of Taiwan Contemporary Abstract Art 今日大師與新秀大展(四十週年大展): 臺灣當代抽象藝術新風貌' (Musée du quai Branly, Paris), to mark the forty-year anniversary since the R.O.C. government's move to Taiwan. Artists participated including Chen Chen-hsiung 陳正雄 (b.1935), Tsong Pu, Ava Hsueh, Lee Chung Chung 李重重 (b. 1942), and Yen Ting-sheng 顏頂生 (b 1960), showing an academic focus and individualistic concern on abstraction. Grouping small units to constitute a large unit in his work *Look at Me (diptych)* 看我 (1997), Tsong Pu brought his own view of the universe with these seemingly mechanical small square marks.¹⁵ His visual style underlined by excessive repetition effectively created a self-referential system of cumulative images, which offers insights into his worldview in both aesthetic and ideological terms. As noted Ava Hsueh who believes the 1980s Post-modernist period of abstract art will enter its history as an exploration of ideas. Because there has been nearly a hundred years of development, we can easily identify or say, "That's an abstract painting." In connection with this, as far as painters are concerned, abstract art has become a 'synonym' that has referential qualities, and is also at variance with the early abstract art which doesn't have these qualities. Therefore, creators of contemporary abstract art are also encouraged to activate a more rational dialectical space.¹⁶

Following the Paris exhibition, Victoria Lu 陸蓉之 organized a major cross-Straight travelling exhibition 'Visions of Pluralism: Contemporary Arts in Taiwan 複數元的視野: 臺灣當代美術 1988~1999' at the China Art Museum (Beijing), Mountain Art Museum (Kaohsiung), National Museum of History (Taipei) and Art Center of Tsinghua University (Hsinju). Thirteen abstract artists working on both oil painting and Chinese ink were selected under the section of abstract art; artists included Tsong Pu, Chen Hsing-wan, Ava Hsueh, Chu Teh-i 曲德義 (b. 1952), Chen Shu Ming 陳世明 (b. 1948), Emily Shih-chih Yang 楊世芝 (b. 1949), Paul Chiang 江賢二 (b. 1942), Chihhung Yang 楊識宏 (b. 1947), Wei Jane

¹⁵ Tsong Pu, *Look at Me (diptych)* 看我, 1997. Oil on canvas, 130×386 cm, private collection.

¹⁶ Dialogue between the author and Ava Hsueh, May 21st, 2016.

Chir 池農深 (b. 1955), Chen Chien-pei 陳建北 (b. 1955), Huang Hung-teh 黃宏德 (b. 1956), Lin Hung-wen 林鴻文 (b. 1961) and Wang Hung-chuan 王洪川 (b. 1969).¹⁷ Such selection responded to the multiple stimuli on Taiwanese abstract art and how artists interpret their idea of abstraction beyond the linguistic lexicon and the edifice it constructs, and discovering the inner scene from the ethnical to universal aspects.

Chen Shu Ming, like Mondrian and Kandinsky, employed a vibrant color palette yet, unlike the stark contrast and primary color schemes seen in Mondrian's work, he uses more stifled manner to give sophistication, elusiveness, poise, and tranquility to the many components perceived in architectural and mind landscapes. In Chen's work 94-5 (Fig. 008. 1994), negative space and the ink splashes played an important role, one taken up by the notion of land, sea, mountain or one's footprints, which serve as backdrop to the man made, mechanical space, which is in drastic contrast to the density and cramped space created through repertoire of small square imprints by Tsong Pu in his *Imprinting towards an Infinite Space* 印向廣闊的空間 (1997).¹⁸ To begin with nature as the subject of art is the beginning of a sensibility, a way of developing a perception in relation to nature. The evocation of nature in one's art is, in fact, "second nature" to most Chinese painters.

Paintings by Ava Hsueh, Yang Shih-chih and Chen Chien-pei shared a similar concern through their complex, pressing approaches toward composition. Perhaps influenced by the stream of consciousness novels of Modernism, their paintings with their mark of simplified narratives did not highlight law and order. As if consciousness only lingers for a short time on a thing or state of mind,

17 Victoria Lu 陸蓉之, *Fushuyuan de shiye: Taiwan dangdai meishu 1988~1999* 複數元的視野:臺灣當代美術 1988~1999 (Visions of Pluralism: Contemporary Arts in Taiwan, 1988~1999), exh. cat. (Kaohsiung: Mountain Art Culture and Education Foundation, 1999); Kao Chien-hui 高千惠, *Yizhong buyuanshi 藝種不原始* (After Origin: Topic on Contemporary Chinese Art in New Age) (Taipei: Artist Publishing Co., 2003), 130-135.

18 Tsong Pu, *Imprinting towards an Infinite Space* 印向廣闊的空間, 1997. Acrylic on canvas, 190×129.6 cm, private collection.

the complexity of the pictures, layer upon layer, releases a series of impressions and feelings. Ava Hsueh's *Abnormal Phenomenon in Time and Space* 時空異境 (1997), may make us believe the artist's goal was to achieve the obscurity, a lack of feeling, and imperceptivity through the automatic skill.¹⁹ The interlocking and changing of lines and circles within it are like the interactions of gorgeously layered colors on the coastal village at night, bringing the canvas a sense of stratum. Using drip technique to coat, the picture's tones cleverly overlap and blend, separating the delicate floating colors into several portions, giving a sense of depth and an inward-looking perspective. In Chen Chien-pei's work, *Image of Mind I* 心象一 (Fig. 009. Undated, c. 1997. Acrylic on canvas 310 x 140 cm, private collection), the lower part of the painting is filled with an orangey-yellow volcanic lava-like substance flowing slowly in the dark, while the upper end of the picture is frantic as a field in wildly raging wind. His work served to remind us of the interconnectivity, layering, and nuance present in not only the personal outer and inner landscapes, but also within the lives of those who dwell there. The surface of Yang Shih-chih's *Squeezed between Totality and Partiality* 擠壓在整體與部分之間 (1998. Acrylic on canvas, 360×145 cm, private collection) is deep, opaque and dense, with the opaque insisting on horizontally cutting off the background color of expanse of black, seemingly refusing to be viewed. Fast-moving and heavy-pressing brush strokes, pushes down oppressively on gloomy dark color blocks presented an image of distorted house with deformed symbols of childhood, home, agony and memory beneath them.

By the time of this survey exhibition in 1999, several abstract painters selected for this exhibition and considered to be the most prolific and representative of their time began to move away from painting, but to seek for other expressions through the emerging medias of installations, digital art and photography. Chen Chien-pei was much drawn into recreation of mythical spaces. Through his installations, for instance *The Salvation* 普渡 (Fig. 010. 1995,

¹⁹ Ava Hsueh, *Abnormal Phenomenon in Time and Space* 時空異境, 1997. Acrylic on canvas, 142×173 cm, Kaohsiung Museum of Fine Arts collection.

installation Art.), an actual space was realized based on traditional religious practice, triggering the meditation of death, rebirth and sublimation. Chen Shu Ming considered that painting has its own limitation that cannot record the movement of 'time.' Hence he progressed to digital images to extend his documentation of time. Through voluminous digital photos shot of daily life and trifle objects, he put together hundred and thousands of photos of small things together to map the flow of time. Getting rid of personal emotion, in his *Grooving of Light 3090 光的律動 3090* (Fig. 011. 2011, 198×144 cm, digital prints), the lucid and neutral narrative told through ordinary, unimportant things, in other words, is simply an interpretation of the impermanence of life.²⁰

From the late 1990s to 2010, only a very small number of artists in Taiwan continued to create purely abstract art. In terms of large scale exhibition, apart from the 'Lee Chun-shan Memorial Exhibition' (1991), 'Lee Chun-shan Teacher & Students Exhibition' (1999) and 'Between Modernism and Post-modernism — Lee Chun-shan and Taiwan Modernist Art,' (2005) held at the National Taiwan Museum of Fine Arts, and the 'From Modernism to Post-modernism — Lee Chun-shan Teacher and Students Exhibition' held at the Changhua Museum of Art in 2008, abstract art has been grouped into recent and contemporary art and looked at as part of a whole, and there have been relatively few exhibitions where abstract art has been an independent subject.

Regarding the Chinese-speaking regions, apart from Paris-based Zao Wou-ki (1921~2013) and Chu Teh-chun (1920~2014) attracting international attention, in mainland China, due to political deterrence, the main art forms since 1985 have been Social Realism, Conceptual Art, Political Pop and performance art, or perhaps abstract art appearing in the form of Chinese ink wash, converted into rather traditional thinking. With the exception of the annual 'Above Form: Shanghai Abstract Art Exhibition' held at the Shanghai Art Museum from 2001 to 2005; 'Greatest Form is Formless: Contemporary Chinese

20 Chen Shu Ming 陳世明, 'Exploring the Context' 縱探語境, solo exhibition, 2012/3/17-6/17, Taipei Fine Arts Museum.

Abstract Art 大象無形：當代華人抽象藝術展’ (2002, Guangdong Museum of Fine Arts); ‘The Third Space: An Chinese Context for Abstract Art 第三空間：抽象藝術的中國文本’ (2006, Jindu Art Centre, Ningpo Museum of Fine Arts and Shanghai Art Museum); ‘Breath-Resonance: International Travelling Exhibition of Chinese Abstract Art’ (2007, Hong Kong Art Society, Modern Gallery and He Xiangning Museum of Fine Arts 中國廣場/香港藝術公社/現在畫廊/何香凝美術館) that were limited to certain coastal cities, abstract expressionist works and theoretical teaching in China generally suffered conscious marginalization in colleges and in the exhibition mechanisms. This prevailed until 2010, when abstract art seemed to reach a turning point, once again returning to the mainstream of art development, and receiving attention on both sides of the Taiwan Straights²¹.

In 2010, the National Taiwan Museum of Fine Arts organized the ‘Special Exhibition of Lee Chun-shan Foundation’s Visual Arts Awards Winners,’ taking 162 works by 66 representative Taiwan abstract artists over the years, and dividing them by chronology into three groups; the ‘First Encounters’ of the 1950s and ‘60s; ‘Exploring and Evolving’ of the 1970s and ‘80s; and ‘Diffusion’ of the post-1980s, for systematic discussion and exhibition. At the same time the National Art Museum of China also held the ‘The Great Image Has No Form- Exhibition of 15 Chinese Abstract Artists’ (Beijing, 2010), discussing for the first time ‘Chinese abstract art’ in the field of contemporary art, and the following year the exhibition travelled to National Gallery of Modern Art in Rome for display. Artists selected, such as Shanghai artist Li Xiangyang 李向陽 (b. 1957) took strongly emotional, self-aware painting as subject, in his *New Qi*

21 In 2010, the National Taiwan Museum of Fine Arts organized the ‘Special Exhibition of Lee Chun-shan Foundation’s Visual Arts Awards Winners.’ At the same time the National Art Museum of China also held the ‘The Great Image Has No Form- Exhibition of 15 Chinese Abstract Artists’ (Beijing, 2010), discussing for the first time ‘Chinese abstract art’ in the field of Abstract Expressionism, and the following year the exhibition travelled to National Gallery of Modern Art in Rome for display. On discussing the recent abstract art exhibitions in China, see Britta Erickson, “Dangdai Zhongguo huihua xinshili: Shiwu wei yishujia de chouxian zuopin” (New Forces in Contemporary Chinese Painting: Abstract Works of 15 Artists,” *Dongfang yishu* (Oriental Art) 23, (2011): 118-123.

Series 新“氣”系列 (2010) he allowed the paint to shade in a style similar to that of Chinese ink paintings, creating an ink wash alike effects and rustled with calligraphic brushwork, in which traditional technique merge into a stream of Western medium²². And in this exhibition, ink art was included to represent Chinese abstraction. Apart from Minimalism, Formative art and Automatism, works of ‘Chinese Maximalism’ were included and presented in works, such as *Fingerprint* 指印 (Fig. 012, 2006) by Zhang Yu 張羽 (b. 1959).²³ Educated in classical painting and often labeled as an experimental ink artist, Zhang Yu dipped his finger in black and red and water, and pressed his fingerprint one by one with great patience onto the paper. The form is supported by the repertoires of numerous fragments, and the repetition is endless since each segment of space can be divided into segments infinitely. The aim is not to present the vision of the whole, but to pursue the spirituality through ‘painting’ a development of ‘impossible’ and ‘ultimate.’

Britta Erickson commented on this exhibition that since the mid-twentieth century there had been a strong abstract painting movement evident among Taiwan, Hong Kong, and overseas Chinese artists. However, Chinese abstract art is not like bird-and-flower painting or portraiture which were much rooted in traditional art practice, it can not boast a historical lineage within China, it doesn't have dozens of centuries of development behind it, and moreover, it doesn't have an academic underpinning. Today, the era of Chinese abstract art has arrived. The transition from Political Pop towards abstract art precisely represents the social conditions of the turn towards an artistic transition of individual identity.²⁴

Holding a different opinion, Fan Di'an 范迪安, the Director of National

22 Li Xiangyang, *New Qi Series* 新“氣”系列, 2010. Acrylic on canvas, 270×85 cm, private collection.

23 Gao Minglu, *Zhongguo jiduo zhuyi* 中國極多主義 (Chinese Maximalism), Chongqing: Chongqing renmin chubanshe, 2003.

24 Britta Erickson, “Dangdai Zhongguo huihua xinshili: Shiwu wei yishujia de chouxiang zuopin” (New Forces in Contemporary Chinese Painting: Abstract Works of 15 Artists), *Dongfang yishu* (Oriental Art) 23 (2011): 118-123.

Art Museum of China, stated of three characteristics of Chinese abstract painting: the social engagement and narratives embedded under the abstraction; abstraction is a tool for artistic expression, which unlike Western abstract art that spirituality was its pursue; and abstraction is a transformed expression derived from the tradition, and it is to renovate the traditional art. These characteristics are, in Fan's argument, what differentiate the Chinese abstract painting from the Western abstract painting; and because of these qualities, the Chinese abstract painting is walking out of Art History and becomes a current, independent and contemporary art form.²⁵

Apart from legitimize the abstract painting into a Chinese tradition, to label such a Westernised art form, it is noticeable that the theme in Chinese abstract art exhibitions are often named under traditional Chinese ideology and art theory, such as 'Great form is formless 大象無形', 'Above form 形而上', 'Breath-resonance 氣韻', and 'Formless form 非形之形' (2013, Guangdong Museum of Fine Arts). Sharing similar approach, while Abstract Expressionism was introduced to Taiwan along with the Realism, Symbolism and Surrealism, unlike the others, the term 'Abstract Expressionism' somehow was never used for exhibition titles or discussed in great depth on its own in Taiwan; more of it mentioned was in the context of the debate between 'abstract form 抽象' and 'mind image 心象', which was a long-time discourse between the 'spiritual likeness and form likeness' in Chinese painting tradition. How to legitimize their modern art with ideas derived from traditional Chinese painting and theory still generally dominant the curatorial strategy and artists' statement.

25 Fan Di'an 范迪安, "Zhongguo chouxiang yishu: cong yishushi dao dangdai yishu 中國抽象藝術: 從藝術史到當代藝術" (Chinese Abstract Art: From Art History to Contemporary Art), *National Art Museum of China Journal* (2010, 4): 22.

III. To Exit

Compared to the ‘local identity’ and ‘Chinese-ness’ still strongly expressed in mainland China today, the artists from Taiwan do not seem to have a need to express a so-called ‘local consciousness,’ ‘Chinese tradition,’ ‘literati ideas and philosophies,’ or trying to blend ink art into their Neo-abstract works of the 21st century, but rather they continue to take abstraction as the vocabulary for expressing life’s dimensions²⁶. Several artists’ works aim to redefine abstract art theory.

Using conversational field, energy and non-‘zero-point’ to rethink historical truths, Ava Hsueh’s painting, *Non-Zero Point* 非零點 (Fig. 013. 2013) offers a reflection on the ‘zero-point’ declaration of the Malevich’s ‘Last Futurist Exhibition of Paintings 0.10.’ The ‘0’ in ‘0.10’ implied that this exhibition broke with tradition, and new art started over from scratch, while the number 10 at the end represented the ten participating artists (although the final total number of participating artists was 14)²⁷. Just as history and life have a process of inheritance from the past and an opening up to the future, even if there is more abandoning and rebellion, art has always been ‘non-zero,’ all of the elements and perceptions carry with them why people are what they are, and it has been like this from the past to the present. In any case, there is a historical reality that can’t be wiped away or obliterated. Therefore, the works from *Field of Duration*, *Breakthrough to Realm of Approaching* (all dated 2013) added depth, added weight, added force and added speed, extending lines flowing outwardly from the center, like the arcs painted across the sky by black, blue and red fireworks, aspiring to cross are the dimensions of time and space.

This experimental film used the script Scenario for Art and the problems

²⁶ Recent example, see the exhibition “The Herstory of Abstraction in East Asia” (她的抽象) curated by Jung-hee Moon 文貞姬 and Wang Pin-hua 王品驊 at the Taipei Fine Arts Museum, July 20 – October 27 2019.

²⁷ Linda S. Boersma, 0,10: *The Last Futurist Exhibition of Painting*, Rotterdam: 010 Publishers, 1994.

of Architecture: The Emergence of a New Plastic System of Architecture (1927, Plate 19) written by Kazimir Malevich to explore the motion of blocks, lines and circles²⁸. In Suprematism, through motion, monochrome blocks became colored circles, and circles changed their inherent colors because of their scattered movements and positions within a limited space: in the middle is a black circle, as it moves out a little it turns green, as it moves out a little more it turns red, and finally as it reaches the upper boundary of its limits, the circle becomes white. Similarly, straight lines form crosses, in motion, the crossed lines will gradually increase in number, becoming heavier and taking a curved linear structure, full of rhythm. In this change in form produced through motion, changing from a black element into a colored block and line, and changing into a linearly extended composition, which is then covered with scattered three-colored circles, Ava Hsueh applied 'dynamic field' to reinterpret Kazimir Malevich's attempt to explore painting through geometry and its movement, eventually reaching the utmost domain and tangible manifestations of a geometrical element.

Taking an overview of the latest solo exhibition of Ava Hsueh's abstract art 'In Front of You' at the National Taiwan Museum of Fine Arts (July 2016-Feb 2017), spanning over three decades from 1984 to 2016, her abstract works can be roughly divided into five phases: in the first period between the 1984 to 1989, she adopted ink splash technique in Chinese painting and the automatic skills and drip painting techniques from the States, her works conveyed a strong and repressed personal sentiment; in the early 1990s, when she experimented with new materials with fishing nets to break the planar mode of thinking, the narratives of historical events are often displayed at the center of her focus, stressing a socio-political concern through her images; in the third phase, from the second half of 1996 onwards, she turned to subconscious, personal

²⁸ Malevich, "Scenario for Art and the Problems of Architecture: The Emergence of a New Plastic System of Architecture," 1927; Hans Richter, Christopher Middleton trans., *Encounters from Dada till Today* (Prestel Publishing, 2013); cited in Timothy O. Benson and Aleksandra Shatskikh, "Malevich and Richter: An Indeterminate Encounter," *October 143* (2013): 64-65.

introverted thinking, utilizing the deformation of fishing nets to render transverse compositions exhibiting flow from left to right; in 2004 she began to add two to three component plywood frames to extend the picture and affix three-dimensional objects, such as wood blocks, onto painted surface to enrich its texture. Hence, the extended image and complimentary color patches can be viewed as text, providing viewers a curious item to read and decode; in 2010 her style shifted towards a deeper understanding of life. With freehand-painted circles, the bright colors sweep away the gloom and shadow, Hsueh's images move towards light, space and existence giving a new interpretation in the present. Her recent works have been investigating the nature of abstract aesthetics through dialectical methods. Such an approach has presented in series a variety of considerations, including micro-spaces (in 2012's *Energetic Scene* and 2013's *Realm Energy*); communicative spaces (in 2014's *A Transit Survey*); historical spaces (in 2013's *Non-Zero Point*); and ultimate abstract spaces-reality (in 2015's *Deciphering Phenomenon* and in 2016's *Situations*). The shift of themes and concern of her work in fact evidenced the development of Neo-abstract in post-1980 Taiwan.²⁹

The recent exhibition, 'The "Herstory" of Abstraction in East Asia' (她的抽象), viewed the abstract painting created by female artists in Taiwan, Japan, Korea in comparative light.³⁰ Coupled with their genuine understanding of Western abstract theory and history, and their pursuit in universal nature and reality, these works after the millennium often concern more substantial spiritual problems, and are constantly changing and moving forward, which differentiated themselves from the abstract art in pre-1980 East Asia and the current trends in China. It seems that through the language of abstraction, Taiwan can speak of its local-consciousness and freedom in artistic creation as political censorship lifted; the purely Westernized media helped the Island to get rid of its ties with China

29 Hsiao Chung-ray ed., *In Front of You: Solo Exhibition of Ava Hsueh* (Taichung: National Taiwan Museum of Fine Arts, 2016).

30 The exhibition "The Herstory of Abstraction in East Asia" (她的抽象) was curated by Jung-hee Moon 文貞姬 and Wang Pin-hua 王品驊 at the Taipei Fine Arts Museum, July 20 – October 27 2019.

against its complicated historical background, and furthermore, to speak the language of global art in order to be part of the global player.

In the essay of “In Defense of Abstract Expression,” T. J. Clark probed his thought against Hagel’s proposition of modernism that ‘art, considered in its highest vocation, is and remains for us a thing of the past.’ What decided the “can’t go, will go on” syndrome is, in Clark’s view, is whether depth of implication and the inability to go on providing “Idea and World sensuous immediacy, of a kind that opened both to the play of practice – would itself prove a persistent, maybe sufficient, subject.”³¹ While abstract art has had a presence in Taiwan for over 70 years, painting of abstraction has been through many vicissitudes of form. From copying the West to fuse the techniques and mediums of the East and the West, from employing the ideas of Postmodernism and Post-colonialism, they also dwelled in the discourse in Taiwan consciousness. The swing between ethnical and universal, local and global, and past and present somehow made Taiwan’s abstract painting current; and perhaps it was such uncertainty and ever-evolving approach that proved its persistence.

‘To exit’ speaks of the spirit and motivation in post-1980 Neo-abstract art in Taiwan. “The aesthetics of painting are constantly in a state of development parallel to the development of painting itself,” after half a century, De Kooning’s saying is still vividly evidenced in today’s painters believing in an abstract vocabulary that can be employed to link to today’s mixed realities as a true message, and henceforth adapted as the ever-lasting subject of creation³²

31 T. J. Clark, “In Defense of Abstract Expression,” in *Farewell to An Idea: Episodes from a History to Modernism*, New Heaven and London: Yale University Press, 1991; 2001, 371-408.

32 Willem De Kooning, “What Abstract Art Means to Me” (1951); *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, 558.