

Светлана Андреевна ГОРБАЧЕВА / Svetlana GORBACHEVA |

| К рождению китайского авангарда: рационалистическая живопись в середине 1980-х годов / To the Birth of the Chinese Avant-Garde: Rationalist Painting in the mid-1980s |

Светлана Андреевна ГОРБАЧЕВА / Svetlana GORBACHEVA

*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Санкт-Петербург, Россия
Департамент востоковедения и африканистики, старший преподаватель**National Research University Higher School of Economics, Saint-Petersburg, Russia
Department of Asian and African Studies, Senior Lecturer
clicksv@gmail.com***К РОЖДЕНИЮ КИТАЙСКОГО АВАНГАРДА: РАЦИОНАЛИСТИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ В
СЕРЕДИНЕ 1980-Х ГОДОВ**

Рационалистическая живопись как одно из ведущих художественных течений китайского авангардного искусства занимает важное место в развитии художественного процесса в середине 1980-х гг. в Китае. Истоки формирования рационалистической живописи напрямую связаны с деятельностью школы герменевтики, благодаря которой китайские художники смогли ознакомиться с рядом философско-теоретических работ западных философов модернизма и постмодернизма, а также с основами современного искусства Западной Европы и Америки. Обращение к проблеме значения «рационального» для художников китайского авангарда, а также к истокам формирования этого течения позволяет раскрыть идейно-смысловую и художественно-эстетическую специфику произведений рационалистической живописи в Китае в середине 80-х гг. XX века.

Ключевые слова: рационалистическая живопись, школа Герменевтики, «культурная лихорадка», китайский авангард, Ван Гуани, современное искусство, арт-движение 85.

Художники рационалистической живописи «Северной арт-группы» в 1985 году в одном из своих манифестов провозгласили: «Наша живопись не искусство! Это лишь инструмент для выражения собственных взглядов. Мы решительно против cliché рафинированного искусства.... Наше основное требование в том, чтобы

**TO THE BIRTH OF THE CHINESE
AVANT-GARDE: RATIONALIST
PAINTING IN THE MID-1980S**

Rationalist painting as one of the leading art movements of the Chinese vanguard art plays an important role in the art development process in the mid-1980s in China. The origins of the formation of Rationalist painting are directly related to the Hermeneutics school, whereby the Chinese artists were able to get acquainted with the philosophical and theoretical materials of Western philosophers of modernism and post-modernism, as well as the basics of contemporary art in Western Europe and America. Analyzing the problem of the definition of «rational» for the artists of the Chinese vanguard art, as well as examining the origins of that art movement formation, enable to define ideological, conceptual, artistic and aesthetic specifics of Rationalist painting in China in the mid'80s of the XX century.

Key words: rationalist painting, hermeneutics school, cultural fever, chinese vanguard art, Wang Guangyi, contemporary art, 85'art movement.

живопись прославляла силу человеческого разума и величия, а также возвышенные идеалы человеческого бытия»¹. В приведенных словах раскрывается сущностное своеобразие рационалистической живописи, в основу эстетического идеала которой

¹ Shu Qun. Beifang yishu quntide jingshen //Beijing: Zhongguo meishubao. 1985. no.18 P.1.



Светлана Андреевна ГОРБАЧЕВА / Svetlana GORBACHEVA |

| К рождению китайского авангарда: рационалистическая живопись в середине 1980-х годов / To the Birth of the Chinese Avant-Garde: Rationalist Painting in the mid-1980s |

легла идея создания совершенного упорядоченного мира новых идеалов и ценностей в противовес беспорядку и противоречиям переходного периода 1980-х гг. в Китае. Тогда молодое поколение художников, отвергая не только устоявшееся положение эстетики тоталитаризма, но и свои национальные традиции, обратилось к наследию западного классического и современного искусства, пытаясь совершить переворот не в китайском искусстве как таковом, а с помощью него в мировоззрении, искусственно выстраивая новую систему ценностей на основе отдельных выборочных концепций западной философии, при этом художественная составляющая для них не представляла особого значения. Можно сказать, что «не западная философия оказала влияние на китайское искусство, напротив, искусство распространилось на современную культуру Китая»², что привело к образованию принципиально новых, не характерных для традиционной художественной культуры, явлений и тенденций в искусстве, объединяющим названием которых был китайский авангард, а одним из его ведущих течений – рационалистическая живопись.

Китайская рационалистическая живопись 理性绘画 *lixing huihua*, сформировавшаяся в середине 80-х гг. XX века, оказала влияние на дальнейшее развитие художественного процесса в Китае, в том числе, на два ведущих направления 1990-х гг. – политический поп-арт и циничный реализм. В трудах отечественных искусствоведов исследования, посвященные рационалистической живописи, фактически отсутствуют, есть отдельные упоминания в различных источниках, включая научно-популярные, со следующими вариациями наименований: «идеалистическая»³, «иррациональная»,

«сюрреалистическая»⁴ живопись, но указанные названия не являются корректными ни с точки зрения перевода, ни с точки зрения соответствия особенностям художественного метода сюрреализма. Термин 理性 *lixing* – с китайского языка переводится как «рациональный», «разумный». В основу рационалистической живописи легло особое понимание дефиниции «рационального» китайскими художниками, это сложилось в связи с их знакомством с рядом современных философско-теоретических работ западных исследователей и философов, что сыграло конституирующую роль в становлении рационалистической живописи как одного из ведущих художественных течений в Китае в 1985 – 1989 гг. Обращение к проблеме определения «рационального» для художников китайского авангарда, а также к вопросу об истоках формирования вышеназванного явления, позволяет, с одной стороны, раскрыть идейно-смысловую специфику произведений рационалистической живописи, а с другой, – определить художественно-эстетическое своеобразие указанного художественного течения как одного из путей развития изобразительного искусства в Китае в середине 80-х гг. XX века.

Формирование китайского авангарда и рационалистической живописи в частности, складывалось через переосмысление и трансформацию устоявшейся художественной традиции. Это происходило на фоне развернувшегося по всей стране движения 文化热 *wenhua re* – «культурной лихорадки». После смерти Мао Цзэдуна в 1976 году в результате изменений в политике и экономике возникла необходимость в общей модернизации культурного пространства страны, в том числе в отношении искусства. Основной темой полемики 文化大讨论 *wenhua da taolun* «великого китайского диспута» в середине 80-х гг. XX века стали вопро-

² Yan Zhou *Odyssey of Culture Wenda Gu and His Art*. Berlin: Springer, 2015. P. 22

³ Ван Фэй Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса: диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Ван Фэй; [Место защиты: Рос. акад. художеств] С. 40.

⁴ Калкаев Е., Кошелева М. [Электронный ресурс]//Magazeta, 04.2008. Режим доступа. URL: <http://magazeta.com/2008/04/gu-wenda/> (дата обращения 20.04.2016).



Светлана Андреевна ГОРБАЧЕВА / Svetlana GORBACHEVA |

| К рождению китайского авангарда: рационалистическая живопись в середине 1980-х годов / To the Birth of the Chinese Avant-Garde: Rationalist Painting in the mid-1980s |

сы поиска новой модели культурного развития страны. Среди участников диспута можно выделить три основные группы: Футурологическая школа, Китайская культурологическая школа и школа Герменевтики. Последователи Футурологической школы на первое место ставили развитие науки и технологии, настоящее состояние культуры рассматривалось как замедляющий фактор развития и прогресса современного Китая. Приверженцы Китайской культурологической школы, напротив, настаивали на приоритетном положении традиции в культурном пространстве, полагая, что она могла бы стать равной противоборствующей силой евро-американской культурной модели общества. Последователи третьего объединения участников «великого китайского диспута» – школы Герменевтики, подчеркивали необходимость полного разрушения существующей культуры тоталитарного общества и проведения обновлений на основе концепций современной западной философской мысли. Радикальность занимаемой позиции была выражена в том числе проводимым «Редакционным комитетом научной классики XX века», под эгидой школы Герменевтики, грандиозным проектом по переводу трудов модернистских и постмодернистских философов, включая Э. Гуссерля, М. Хайдеггера, Х.-Г. Гадамера, Ж. П. Сартра, К. Юнга, М. Мерло-Понти, К. Поппера, Г. Маркузе, Т. Адорно, Ю. Хабермаса, П. Рикера, Л. Витгенштейна, М. Фуко, Ж. Лакана, Ж. Деррида и др., а также материалов по истории и теории западного искусства, среди них работы Г. Рида, Л. Вентури, Р. Вельфлина, Э. Панофски, Р. Арнхейма, Э. Гомбриха, Г. Сантаяна, С. Лангера, Р. Г. Коллингвуда и т.д.⁵ Благодаря деятельности «Редакционного комитета научной классики XX века» китайские художники получили возможность ознакомиться с историко-теоретическими материалами западных исследователей. Это заставило пересмотреть положение искусства в Китае и сыграло ключевую роль

в сложении и развитии современного изобразительного искусства КНР. В китайском авангарде в середине 80-х гг. XX века можно выделить три основных художественных течения: рационалистическая живопись, живопись «жизненного потока» и «анти-искусство». Независимо от принадлежности к тому или иному течению, большинство молодых китайских художников того времени объединяло стремление к полному разрушению существующей художественной традиции тоталитарной культуры.

Произведения рационалистической живописи не отличались уникальностью в выборе художественно-стилистических средств, часто в картинах использовались живописные приемы сюрреализма, подражая манере известных западных художников: С. Дали, М. Эрнста, Р. Магритта, метафизической живописи Джорджо де Кирико (Юань Цини «Приход Весны» (1985), Чжан Цюня, Мэн Людина «Новая эра: пробуждение Адама и Евы» (1985), Чжан Цзяньцзюнь «Человечество и часы» (1986) и др.). Некоторые исследователи проводят параллель между сюрреализмом и рационалистической живописью⁶, ошибочно давая ей одноименное название. Но сюрреалисты обращались к мирам сновидений, иррациональное в их работах было отображением «подсознательного» человеческой сущности, иногда опасного и пугающего, и демонстрировало утопичность идей субъективной свободы. В основе живописи китайских художников-рационалистов стояла прямо противоположная задача: отход от реалистичности в изображении, попытки создания гармоничной правильно выстроенной фантастической среды, нарочитое структурирование пространства, строгость, геометричность и ритмичность форм значили стремление к упорядоченности, устойчивости и искусственной безупречности. В своих картинах они формировали идеальный мир будущего с новыми духовными ценностями, избавленный от противоречий, противопоставляя его

⁵ Yan Zhou *Odyssey of Culture Wenda Gu and His Art*. Berlin: Springer, 2015. P. 17.

⁶ Калкаев Е., Кошелева М. [Электронный ресурс] // *Magazeta*, 04.2008. Режим доступа: <http://magazeta.com/2008/04/gu-wenda/> (дата обращения 20.04.2016).



Светлана Андреевна ГОРБАЧЕВА / Svetlana GORBACHEVA |

| К рождению китайского авангарда: рационалистическая живопись в середине 1980-х годов / To the Birth of the Chinese Avant-Garde: Rationalist Painting in the mid-1980s |

существующему хаосу смутного времени на фоне происходящих вокруг радикальных перемен. Одним из примеров такого метафорического отображения нового совершенного мира может быть картина художника Шу Цюня «Абсолютная сущность» (1985), где изображена застывшая в пространстве абсолютной пустоты идеально правильная геометрическая структура с ритмично повторяющимися крестообразными формами в центральной части на темном фоне бескрайнего космоса.

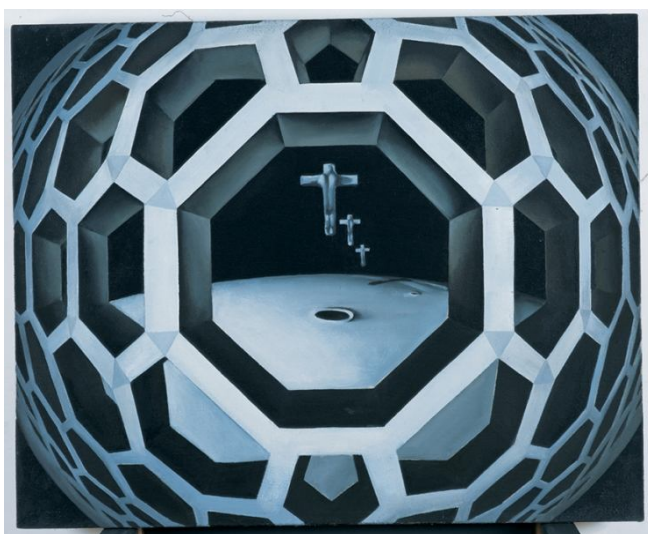


Рис.1. Шу Цюнь «Абсолютная сущность», 1985.

В рационалистической живописи выделялось три творческих объединения: «Северная арт-группа» (Ван Гуани, Шу Цюнь, Жэнь Цзянь, Лю Янь и др.) в Харбине, «Красное путешествие» (Дин Фан, Ян Чжилин, Сюй Лэй и др.) в Нанкине и «Пруд» (Гэн Цзяни, Чжан Пэйли, Сун Лин и др.) в Ханчжоу. Несмотря на характерное для рационалистической живописи многообразие методов и техник, проявившееся как в использовании различных художественно-стилистических средств, так и в идейно-смысловом наполнении работ, художников объединял своеобразный подход к пониманию 理性 *lixing* «рационального», в основе которого

лежали три аспекта: гуманистический, онтологический и аналитический⁷.

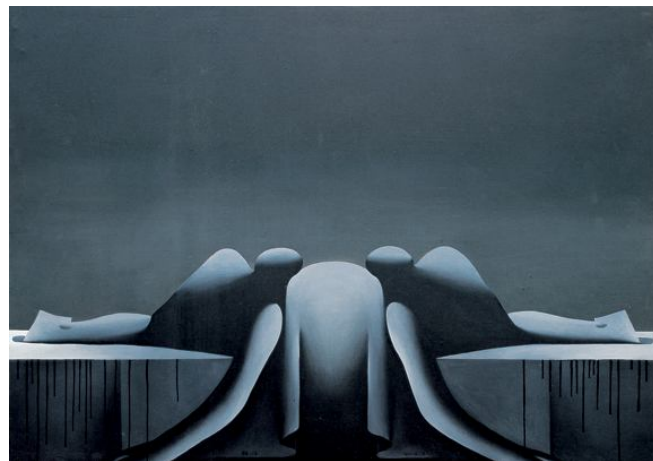


Рис.2. Ван Гуани «Смерть Марата», 1987.

Гуманистический аспект занимал немало важное место в работах рационалистической живописи. Художники, обращаясь к философско-теоретическим трудам Э. Канта, М. Хайдеггера, К. Маркса и др., размышляли о месте человека в окружающем мире, о развитии и силе прогресса, благодаря которым человек оказывается в центре Вселенной. В картинах переплетались мотивы христианской традиции, ренессансного гуманизма в сочетании с текущими тенденциями китайского модернизма, в пример можно привести работы художника «Северной арт-группы» Ван Гуани, в 1986-1988 гг. он написал «Постклассическую серию», среди них – «Большая кукла: Мадонна с младенцем» (1988), «Смерть Марата» (1987), «Возвращение трагической любви» (1986), «Евангелие от Матфея» (1986) и т.д., где за основу взяты известные классические сюжеты, а сами картины выполнены в индивидуальной живописной манере художника, которую отличает схематичность, плоскостность и геометричность форм, предельная упрощенность и минимализм, явно угадывается

⁷ Gao Minglu, Zhou Yan, Wang Xiaojian, Shu Qun, Wang Mingxian, Tong Dian A History of China's contemporary art: 1985-1986, Shanghai: Shanghai People's Publisher, 1991. P. 92-105.



Светлана Андреевна ГОРБАЧЕВА / Svetlana GORBACHEVA |

| К рождению китайского авангарда: рационалистическая живопись в середине 1980-х годов / To the Birth of the Chinese Avant-Garde: Rationalist Painting in the mid-1980s |

влияние живописи футуризма, кубизма, абстрактного искусства.



Рис.3. Чжан Цюнь, Мэн Людин «Новая эра: пробуждение Адама и Евы», 1985.

Следуя гуманистическим идеалам западной философии, многие художники отображали в своих работах идеализированный образ человека, наделенного Разумом, добродетелью, свободного в своих устремлениях. Знаменитая картина Чжан Цюня, Мэн Людина «Новая эра: пробуждение Адама и Евы» (1985), была впервые представлена на выставке «Искусство международной молодежи» в Пекине в 1985 году. На картине слева и справа две обнаженные фигуры – мужчина и женщина, в их руках яблоки, согласно западной христианской традиции это Адам и Ева, вкушившие запретный плод. Здесь также изображены две фигуры современно одетых людей: девушка с блюдом в руках, на котором лежат яблоки, а внизу слева сидящий молодой человек, перед ним пустая та-

релка, будто он ждет, когда девушка протянет ему один из плодов. Как упоминалось выше, яблоко для художников-рационалистов символ обретения знания. Как Адам и Ева были первыми людьми на Земле, так и молодые художники считали себя первым поколением новой эпохи. Девушка движется вперед к зрителю, в буквальном смысле разрушая рамки перед собой как преграды прошлого на пути к светлому будущему. Это собирательный идеализированный образ, олицетворяющий современное на тот момент поколение китайской молодежи, стремящейся только вперед к знаниям, прогрессу и новой жизни.

В онтологическом аспекте «рациональное» подразумевало стремление к абсолютной объективности в искусстве. Искусство рассматривалось как инструмент для постижения нового совершенного мира, это происходило через осознание главного принципа рационалистов «классическое Ratio – божественный Разум»⁸, утверждавшего конституирующую роль разума по отношению к познанию бытия. Художники рационалистической живописи в своем творчестве обращались к априорным идеям чистого разума – ноуменам, первооснове бытия. На плоскости картины они изображали не реальный материальный мир, а некое безграничное трансцендентное пространство – космос, наполненный моделями самоорганизующихся структур, символами чистых идей и форм, утверждавших торжество разума над чувствами и эмоциями, это можно проследить в работах: Чжан Цзяньцзюнь «Человечество и часы» (1986), Чэнь Сяюй «Восток» (1985), Ван Гуани серия работ «Замерзший Северный полюс» (1984-1986), Шу Цюнь «Абсолютная сущность» (1984), «№4» (1986), Жэнь Цзянь «Первозданный хаос» (1987) т.д. Пространство в произведениях художников

⁸Смирнова Н.М. От социальной метафизики к феноменологии «естественной установки» (феноменологические мотивы в современном социальном познании) [Электронный ресурс] //М: ИФРАН, 1997. Режим доступа: <http://philosophy1.narod.ru/www/html/iphras/library/phenom.html/> (дата обращения 20.04.2016).



Светлана Андреевна ГОРБАЧЕВА / Svetlana GORBACHEVA |

| К рождению китайского авангарда: рационалистическая живопись в середине 1980-х годов / To the Birth of the Chinese Avant-Garde: Rationalist Painting in the mid-1980s |

рационалистической живописи подразделяется на несколько типов: полупустые помещения (только с идейно-значимыми элементами: яблоко, книга, стакан воды) (Ван Гуани «Назад к гуманизму А» (1985), Юань Цини «Приход весны» (1985), Су Синьпин «Ожидание» (1989)) и др.), бескрайняя местность или сад, иногда с элементами архитектуры (Чжан Сяоган «Вечная любовь» (1988), Дин Фан «Рисун пейзаж» (1984), «Призыв и рождение» (1988), Цзо Чжэняо «Лаоцзы, Чжуанцзы и жена» (1985), Шу Цюнь «№1» (1988), и др.), космическая среда (Шу Цюнь «Абсолютная сущность» (1984), Чэнь Сяоюй «Восток» (1985), Чжан Цзяньцзюнь «Человечество и часы» (1986)) или футуристическая среда, наполненная схематичными геометрическими формами (Ван Гуани «Замерзший Северный полюс №28» (1985) и другие работы серии «Замерзший Северный полюс» (1984-1986)).

Аналитический аспект «рационального» заключался в размышлениях художников о предназначении искусства и его взаимосвязи с культурой, философией, наукой, религией, о соотношениях категорий чувственного и рационального, интуиции и логики, искусства и науки, эмпирической и метафизической сфер. Художники китайского авангарда считали, что искусство может рассматриваться как самостоятельная наука. Основную задачу они видели в том, чтобы посредством искусства разгадать тайну человеческого существования и познать первоосновы бытия, выстроив самостоятельную систему научных методов, применимых в искусстве. Образцом для них стали работы американского исследователя Р. Арнхейма. Когда его работа «Визуальное мышление» была переведена на китайский язык в 1987 году, художники авангарда обнаружили, что он сумел объединить искусство и науку, визуальное мышление и научное, посредством проведенных исследований особенностей визуального восприятия. Они полагали, что решить проблему постижения природы бытия с помощью искусства возможно через творчество художника, а картина рассматривалась как вспомогательный инструмент для достижения этой цели.

Художнику была отведена роль создателя, творца нового совершенного мира, на картинах он был воплощен в образе так называемого «мыслителя». Исследователь китайского авангарда Гао Минлу, полагает, что таким образом художники, с одной стороны, писали самих себя: «мыслитель» – творец, в этом видел свое предназначение каждый из художников рационалистической живописи; с другой стороны, это был обобщенный образ всех молодых людей того поколения, в том числе участников «арт-движения 85»⁹. Именно на них была возложена великая миссия разрушения старой модели культуры и построения новой цивилизации, главная цель заключалась в том, чтобы Китай стал сильной и могущественной державой как прежде. Объединяющим для всех художников было то, что фигуры, воплощающие образ «мыслителя», были лишены каких-либо конкретных деталей, индивидуальных черт – были написаны максимально обобщенно. Изображение фигуры «мыслителя» обычно дополнялось другими идейно значимыми элементами в картине: яблоко, книги или стакан воды (Гэн Цзяни «Двое под светом лампы» (1985), Цзо Чжэняо «Лаоцзы, Чжуанцзы и жена» (1985), Чжан Цюнь, Мэн Людин «Новая эра: пробуждение Адама и Евы» (1985), Гу Вэньда «Автопортрет с окном позади» (1985) и др.). Яблоко интерпретировалось как символ просвещения, а вода и книга истолковывались как метафорическое отображение источников знаний, стремлений к познанию, размышлениям и умозерцанию. Необходимо отметить принципиальное отличие трактовки отдельных символов художниками-рационалистами. Если согласно западной традиции в христианской иконографии «яблоко» символ греха, то для китайских художников середины 80-х гг. этот плод символизировал познание и не вносил негативного оттенка в идейно-смысловое содержание произведения. На картине художника Юань Цини «Приход весны»

175

⁹ Gao Minglu Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art. London: The MIT Press, 2011. P.175.



Светлана Андреевна ГОРБАЧЕВА / Svetlana GORBACHEVA |

| К рождению китайского авангарда: рационалистическая живопись в середине 1980-х годов / To the Birth of the Chinese Avant-Garde: Rationalist Painting in the mid-1980s |

(1985) образ «мыслителя» воплощен в фигуре молодого человека. Он изображен в полуоборот так, что лица не видно, его взгляд обращен на стол, где лежат книга и яблоко. «Мыслитель» в картинах художников-рационалистов часто изображался спиной или боком к зрителю так, чтобы не было видно ни лица, ни каких-либо других индивидуальных черт, указывая на то, что это образ каждого и никого конкретно.



Рис.4. Юань Цини «Приход весны», 1985.

В картине «Двое под светом лампы» (1985) художника Гэн Цзяни, студента Чжэцзянской Академии Изыщных искусств Ханчжоу, а также будущего лидера арт-группы «Пруд» г. Ханчжоу, двое молодых людей сидят за столом, на котором стоит стакан с водой. Молодые люди находятся в полном спокойствии и безмолвии, их лица лишены эмоций, экспрессии и какой бы то ни было индивидуальности, невозможно определить ни пол, ни национальность, что позволяет узнать в фигурах излюбленный художниками-рационалистами образ «мыслителя». Стакан с водой на столе, свет, падающий на их лица, также символичны, указывая на просветленность и духовную отрешенность «мыслителей».



Рис.5. Гэн Цзяни «Двое под светом лампы», 1985.

Этот мотив можно проследить и в работах других художников. В центре картины лидера «Северной арт-группы» Ван Гуани «№30» (Серия «Замерзший Северный полюс», 1985) изображены двое, один – в полуоборот, другой – спиной к зрителю, перед ними прямоугольная поверхность, на которой изображены предметы круглой формы, напоминающие плоды. Максимальная обобщенность в изображении, характерность поз, наличие дополнительных знаковых элементов (плоды) указывают на то, что в этих фигурах был воплощен типичный образ «мыслителя»-художника, как и на предыдущих картинах.



Рис.6. Ван Гуани «№30», серия «Замерзший Северный полюс», 1985.



Светлана Андреевна ГОРБАЧЕВА / Svetlana GORBACHEVA |

| К рождению китайского авангарда: рационалистическая живопись в середине 1980-х годов / To the Birth of the Chinese Avant-Garde: Rationalist Painting in the mid-1980s |

Каждого из вышеупомянутых художников-рационалистов отличала своя уникальная живописная техника, при этом для многих работ была характерна синтетическая полистичность. В одной картине художник мог применять как художественный метод реалистической живописи, так и сочетать его с другими: сюрреализмом, кубизмом, символизмом, абстракционизмом и т.д., образуя диссонансные соединения разных техник, форм, символов, образов в пространстве одной картины (Шу Цюнь «Абсолютная сущность» (1985), Чжан Цюнь, Мэн Людин «Новая эра: пробуждение Адама и Евы» (1985)). Несовпадение интерпретации и трактовки отдельных образов, символов, мотивов с общепринятыми в западной традиции в историческом, религиозном и культурном пространствах было типичным для искусства художников-рационалистов. Искусственно перенесенные из одного культурного пласта в другой, вырванные из контекста, иконографические мотивы, образы, формы утрачивали свое первоначальное значение, создавая поверхностное, упрощенное, а иногда неверное понимание. Ярким примером является картина известного китайского художника Дин Фана, который, обратившись к иконографическому мотиву пьеты, дал название своей работе «К вере: день отдохновения» (1988-1989), не осознавая, что на его картине изображена скорбящая Богородица, обнимающая мертвое тело Христа.



Рис.7. Дин Фан «К вере: день отдохновения», 1988-1989.

Если западноевропейскому искусству и частично американскому потребовалось несколько сотен лет, чтобы пройти путь развития сменяющих друг друга стилей и направлений, то в Китае в середине 80-х гг. были заимствованы основные стилеобразующие принципы художественных направлений западного искусства, при этом не учитывалось ни идейно-смысловое содержание произведений, ни различие в культурных традициях, ни временные рамки тех или иных художественных явлений¹⁰.

Стилевой эклектицизм, выразившийся в применении различных художественных методов и техник, ориентация на западноевропейское и американское искусство, а также «слепое» проецирование идей западной модернистской и постмодернистской философии художниками рационалистической живописи в своих работах привели к своеобразному синтезу западной и восточной художественных традиций, обозначив одну из основных негативных тенденций в китайском современном искусстве – его вестернизацию.

¹⁰ Yi Ying. Political Pop Art And The Crisis of Originality/ Yi Ying // Subversive Strategies in Contemporary Chinese Art. Volume 31 / Marry Bittner Wiseman, Liu Yuedi. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2011. P. 21.

