

---

---

# СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ СРЕЗЫ ИСТОРИИ

---

---

М. А. НЕГЛИНСКАЯ

## ПОЛИТИЧЕСКАЯ ТЕМАТИКА В КИТАЙСКОЙ АКТУАЛЬНОЙ ИНСТАЛЛЯЦИИ\*

*Современная инсталляция появилась в искусстве Китая середины 1960-х гг., немногим позже, чем на Западе. С момента возникновения и поныне новый вид китайского искусства использует политические темы и сюжеты. Значение инсталляции возросло на рубеже XX и XXI столетий. В отличие от современной живописи Китая, отразившей влияние модернизма, инсталляция с 1980-х гг. выступает актуальной формой художественного выражения, отличающей китайский постмодернизм. Современная инсталляция КНР также представляется новой для страны формой творчества в сфере концептуализма.*

**Ключевые слова:** инсталляция, современное искусство Китая, политическое искусство, постмодернизм, концептуализм.

Актуальная инсталляция – это организованное с участием объектов (материалов, вещей) пространство, которое наделяется совершенно новой, предложенной авторами поэтикой и передает целостное, не всегда эстетическое, высказывание<sup>1</sup>. Художники оперируют

---

\* **Для цитирования:** Неглинская, М. А. 2023. Политическая тематика в китайской актуальной инсталляции. *Историческая психология и социология истории* 1: 34–44. DOI: 10.30884/ipsi/2023.01.02.

**For citation:** Neglinskaya, M. A. 2023. Political Themes in a Chinese Contemporary Installation. *Istoricheskaya psikhologiya i sotsiologiya istorii = Historical Psychology & Sociology* 1: 34–44 (in Russian). DOI: 10.30884/ipsi/2023.01.02.

<sup>1</sup> Инсталляция – от франц., англ. *installation* со значением «установка/монтаж, технический монтаж / сборка»; в китайском *чжуанчжи* (装置) имеет значение «прикидывающаяся/маскирующаяся установка». От начала средневековой эпохи инсталляция существовала в культуре Китая и европейских государств

*Историческая психология и социология истории* 1/2023 34–44  
DOI: 10.30884/ipsi/2023.01.02

природными объектами, предметами из искусственных материалов, утилитарными промышленными изделиями, используют фрагменты литературного текста, видеозаписей, живопись, скульптуру и фотографии, а также разные (в том числе антиэстетичные) вещи, не предназначенные служить основой художественного произведения. Выступая в содержательном плане наследницей предметной живописи, актуальная инсталляция принципиально отлична от заключенных в раму модернистских натюрмортов, сохраняющих картинную плоскость. Возможность организовать пространство, упорядочить окружающую среду сближает инсталляцию со скульптурой.

Первая созданная художниками КНР авторская инсталляция «Двор для сбора арендной платы» (1965 г.), насчитывающая более сотни глиняных скульптур и реальных предметов обихода, появилась непосредственно перед началом Культурной революции / Вэньгэ (文革, 1966–1976) (Кривцов 1978: 354–355). Это коллективное произведение скульпторов Сычуани воссоздал в 1999 г. для экспозиции 48-й Венецианской биеннале известный мастер актуального искусства Цай Гоцянь (蔡国强, род. 1957) (Цай Гоцянь 2017: 65)<sup>2</sup>. Характерные приметы работы 1965 г. – наличие фабулы и натуралистичность (обусловленные сочетанием скульптуры и бытовых вещей, реальной величиной и отсутствием постаментов фигур, использованием стеклянной инкрустации для изображения глаз персонажей) – сближают эту композицию в стиле социалистического реализма со скульптурной инсталляцией наших дней. Сычуаньский прототип характеризуется также наличием марксистских идей, выходящих за рамки собственно изображения: идеология выступает в этом случае альтернативой концептуализму<sup>3</sup>.

Концептуальные инсталляции конца XX в. принято именовать арт-объектами или арт-проектами, чем подчеркивается качествен-

---

как вид алтарных украшений; по мере распространения утилитарно-декоративных предметов (механических часов, подсвечников, цветочных ваз и кашпо) в быту состоятельных слоев разных стран развитие инсталляций направлял международный рынок искусства (см.: Неглинская 2012: 59–71).

<sup>2</sup> В 1986–1995 гг. Цай Гоцянь жил в Японии, где осваивал принципы искусства постмодернизма, сейчас живет и творит в КНР и США.

<sup>3</sup> Концептуализм (от англ. *concept* – понятие, идея; кит. *гайнянь шиу* – 概念艺术) имеет синонимы: антиискусство, информационное искусство; отражает достижения современной науки и философии; допускает использование в произведениях различных, в том числе нехудожественных, материалов; признаком концептуализма в визуальных искусствах служит наличие невербальной / пластической / визуальной идеи – концепта.

ное различие актуального и классического искусства, связанное с понижением эстетического начала в актуальных произведениях (Бычков 2011: 343). Наиболее популярными в местной художественной среде западными мастерами, имевшими отношение к появлению инсталляции 1980–2000-х гг., признаны М. Дюшан – один из столпов течения *дада*, автор «готовых объектов»<sup>4</sup>, и Р. Раушенберг – создатель предшественников инсталляции коллажей-комбинаций, в которых используется и живопись (Ван Фэй 2008: 117–118)<sup>5</sup>. Некоторые работы китайских «авангардистов» 1980-х гг. прямо цитируют западный прототип: например, скульптурная инсталляция Чжан Кэдуаня (張克端) «Повседневная необходимость / Жичан шэнхо» (日常生活, ок. 1985 г.; керамика; 60×40×35 см) напоминает широко известный реди-мейд Дюшана «Фонтан» (1917/1964 г., Музей современного искусства, Стокгольм) (Чунту... 2000: ил. 029). И все же именно политические сюжеты, обусловленные критическим отношением к Культурной революции, характеризуют искусство двух последних десятилетий XX в.

Ван Кэпин (王克平), один из лидеров группы «Звезды/Синсин» (星星), с которой начался китайский актуализм, выступает автором скульптурной инсталляции «Да здравствует! / Вань суй!» (万歲, 1979 г.) в виде поднятой руки, сжимающей красную книжку – сборник цитат Мао Цзэдуна (1893–1976) (Люй Пэн, Ян Дань 2011: 056, № 2-08). Художник находит свою форму экспрессионизма с примесью иронии, пародируя идеологическое искусство предыдущего десятилетия и его героический пафос, используя риторику и визуальные шаблоны ушедшей эпохи: смысловым центром инсталляции стал предметный символ Вэньгэ – цитатник, стержнем колористического решения – пурпур. Инсталляция Ван

---

<sup>4</sup> Французский художник Марсель Дюшан (1887–1968), долгое время живший и работавший в Америке, экспонировал на художественных выставках готовые промышленные изделия, получившие название реди-мейд (от англ. *ready made* – готовый объект): сушилку для бутылок, колесо велосипеда, эмалевый писсуар («Фонтан»). Второе рождение реди-мэйд пережил в 1960-х гг., когда готовые объекты выставляли ведущие художники постмодернизма, включая Энди Уорхола (1928–1987), вдохновителя американского поп-арта (Демпси 2008: 115–119).

<sup>5</sup> Творчество Роберта Раушенберга (1925–2008) определяют как *неодадаизм*. За этим названием стоит не конкретное организационно оформленное движение, а деятельность молодых художников, например *новых реалистов*, *битников*, зачастую работавших в Нью-Йорке, которые восприняли установки *дадаистов* (в смысле связей с окружающей средой, применения нехудожественных материалов) и практиковали экспериментальное (нередко коллективное) творчество, близкое по духу к массовому искусству (Там же: 201–202).

Кэпина является «работой без авторства», поскольку обращена к граничным условиям человеческой бытия и представляет диалог прошлого с настоящим, вскрывающий «вечные» и неразрешимые жизненные противоречия. Воспроизводя символы Вэньгэ, авангардное искусство по-своему обозначает способность творческой элиты КНР констатировать связь времен, сознавать ценность и системную целостность эволюции китайских художеств. Перефразируя высказывание одного из исследователей отечественной живописи 1920–1930-х гг., отметим, что цитируемое авангардистами искусство Вэньгэ, как и рождение китайского актуализма, – те части картины, без которых история искусства Китая не может быть полной; новейшая художественно-историческая память КНР намеренно сохраняет определенные «государственные символы прошлого, на которых сфокусирована коллективная идентичность» (Епишин 2016).

Сформировавшийся в атмосфере «пекинской весны», китайский «авангард» (актуализм) – явление экспериментальное, находящееся в стадии становления, и концептуальное, реализующее зрительные идеи / концепты и личные пристрастия авторов, – представляется пружиной текущего творческого процесса. Инсталляцию КНР 1990-х гг. в целом отличало стремление влиться в поток глобализации, избегая, однако, прямого копирования западных образцов, чтобы сберечь признаки культурной идентичности, продиктованные собственной традицией. На данном этапе в Китае появились свободные художники, не имеющие постоянной работы и определенного дохода, живущие за счет продажи своих произведений; возникли творческие поселения в окрестностях Пекина (а также в Шанхае, Нанкине и городе Чунцин провинции Сычуань [Ван Фэй 2008: 46])<sup>6</sup>. Деревни художников способствовали формированию актуального китайского искусства и его выходу на международный арт-рынок.

В авторских инсталляциях 1990-х и начала 2000-х гг. возросло значение художественной формы, были освоены приемы асимметрии, намеренного повреждения произведений, появились новые материалы (стеклопластик, природная галька) и техники (часть художников стала использовать сварку). Концептуальные работы со-

---

<sup>6</sup> Пекинская *Западная деревня / Сицунь* (1984–1995) размещалась около руин цинского дворцово-паркового комплекса Юаньминъюань, на западной окраине столицы; на другом конце Пекина находились *Восточная деревня / Дунцунь* и поселение *Сунчжуан шицунь* (1993–1995), их в начале 2000-х гг. сменила в восточном пригороде Дашаньцзы пекинская Фабрика искусств 798 / *Цицзюба шицунь* (Huang Rui 2008: 36).

здавал лидирующий тогда в инсталляции китайский скульптор Суй Цзянго (隋建國): один из его объектов под названием «Конструкция» (1992–1994 гг.; натуральная галька, медь; 60×50×70 см) образован булыжниками, заключенными в медную оправу, напоминающую сеть (Люй Пэн, Ян Дань 2011: 271, № 13–21). Перед нами некое сообщество, составляющее единую структуру (*цзин-вэй*). Функциональность произведения сводится к декоративности, что в целом обычно для инсталляций. Другая версия «Конструкции» (натуральная галька, медь; высота 30 см [Ван Фэй 2008: 201, ил. 23]) напоминает формой череп человека. Части «черепа» собраны во едино при помощи медных скрепок: воспроизводя здесь способ реставрации «черепков» традиционного китайского фарфора и керамики, принятый некогда в Срединной империи (см.: Рудь 2019), Суй Цзянго не без иронии пытается донести до зрителя мысль о верности актуального искусства КНР национальной традиции<sup>7</sup>.

Повышение рейтинга китайского актуализма показывает выставочная практика: с начала 1990-х гг. экспозиции нового искусства КНР прошли во многих странах мира, включая Японию, Южную Корею, Сингапур, Италию и США; в 1993 г. китайских авангардистов впервые экспонировала 45-я Венецианская биеннале, годом позже – биеннале в Сан-Паулу. Важной тенденцией, обусловленной развитием китайского актуализма, представляется формирование в КНР на рубеже третьего тысячелетия качественно новых, современных выставочных площадок, например пекинской Фабрики искусств 798; подобные экспозиционные пространства, используемые для периодических международных выставок, при поддержке правительства КНР были созданы и в таких крупных городах, как Шанхай и Гуанчжоу. Принципиальным новшеством стало появление в артистической среде КНР института кураторства<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Человеческий череп – традиционный для западного искусства символ – согласуется с христианством (череп Адама в каноничной сцене распятия Христа и берущие здесь же начало подобные изображения в композициях протестантского натюрморта на тему *vanitas/cyem*, см.: [Неглинская 2018, ч. 1: гл. 1–3]). Для собственно китайской изобразительной традиции череп является атрибутом некоторых персонажей северного/тибетского буддизма (ламаизма).

<sup>8</sup> Среди кураторов главных международных выставок 2000-х гг. можно назвать и западных, и китайских профессионалов: к примеру, в числе кураторов-китайцев тогда получил известность художник Хуан Жуй (黃銳), участвовавший в основании группы «Звезды»; знаменитый американский ученый, публикующий свои работы под псевдонимом У Хун (巫鴻), курировал в пекинской Фабрике искусств 798 одну из выставок начала 2000-х гг. У Хун, или Гарри Э. Вандерстаппен – профессор Чикагского университета, признанный специалист в области

Новая версия выставочного пространства в комплексе 798 позволяла оперировать монументальными скульптурными сооружениями, к которым относится, например, инсталляция «Правая рука / Юшоу» (右手, 2002 г.) Суй Цзянго (隋建國), выставленная на китайско-германской выставке 2003 г. «Правая рука, левая рука», посвященной воспоминаниям об общем для двух стран периоде строительства коммунизма (Huang Rui 2008: 103). Эта инсталляция в виде существующей автономно гигантской (длиной около 6 м) гипсовой руки в рукаве френча, опирающейся на грузовой прицеп тягача, выступает намеренно огрубленной метафорой «руководящего начала», которое функционирует независимо от руководителя-человека.

К инсталляции тяготеет существующая в разных версиях скульптурная композиция Лян Шо (梁碩) «Крестьяне [в] городской одежде (Городские крестьяне) / Чэнши и минь» (城市农民, 1999/2000 гг., стеклопластик) (Чунту... 2000: ил. 56). Художник изображает бывших крестьян в трудный для них период адаптации к городской жизни. Его модели сближаются с персонажами первой авторской инсталляции КНР 1965 г., но сама работа отличается преобладанием позитивного настроения, исключающего иронию и критицизм; Лян Шо отстраненно излагает собственное восприятие волнующей его социальной реальности, избегая вынесения оценок.

В 2000-х гг. наметилась возможность продвижения актуального, в том числе политического, китайского искусства по пути интернационализации. Одновременно была осознана необходимость использовать средства искусства, чтобы констатировать в современных произведениях национальную (культурную, художественную) специфику и систему ценностей, зачастую в сопоставлении с подобными аспектами западной культуры. Вновь ставший популярным в китайском искусстве образ Мао Цзэдуна приобрел ироничную трактовку у художников политического поп-арта. Пример тому – скульптурная инсталляция «Мисс Мао № 3» (2007 г.; нержавеющая сталь, красный лак; 240×170×150 см), созданная пекинскими художниками братьями Гао (高) – Гао Цзэнь (高 甄) и Гао Цян (高 强) (Китай... 2008: 22–23). Это гигантское по размерам произведение, сохраняя портретное сходство с «Великим кормчим»,

---

классического искусства Китая, который первым из западных искусствоведов исследовал цинскую придворную коллекцию живописи, хранящуюся в Музее императорского дворца на Тайване.

выступает пародией на идеи Зигмунда Фрейда (1856–1939), который усмотрел в произведении искусства слепок сексуальных проблем и комплексов автора. Скульптура «Мисс Мао № 3», существующая и в миниатюрном варианте, легче реализуемом на рынке искусства, является, по сути, образцом пластического дизайна – междисциплинарного художественно-технического творчества, призванного формировать пространственную среду города или жилища. Таким образом, произведение политического поп-арта приобретает также определенную коммерческую направленность, отвечающую рыночным отношениям.

К образу Мао Цзэдуна обращается и близкая по времени создания инсталляция «Восточное поветрие – Золотой дракон / Дунфэн. Цзиньлун» (東風.金龍, 2007–2008 гг., 500×190×165 см) известного актуального художника Ван Гуанъи (王廣義, род. 1957). В ней экспонируется корпус легкового автомобиля на обтянутом красной бархатной тканью подиуме; фоном служит черно-белое фото «Великого кормчего» и сопровождающих, стоящих возле сошедшей с конвейера китайской легковой машины (Люй Пэн 2014: 212, № 5–29; 209).

Сюжет произведения Ван Гуанъи согласуется с историей автомобильного производства КНР: с конца 1950-х гг., в период политической кампании «Большой скачок», китайские заводы начали производить легковые автомобили. Их образцами принято считать машины американского производства «Крайслер», однако установлено, что свою лепту внесли и советские модели ГАЗ-21 «Волга», ЗИЛ-111, ГАЗ-13 «Чайка» и ЗИЛ-130<sup>9</sup>. Название инсталляции позволяет понять, что ее автор связывает с началом китайского автомобильного производства модель 1960-х гг. Dongfeng CA71. Эта созданная в канун пятидесятилетия китайского автопрома инсталляция может также служить рекламой машины Мао Цзэдуна, выпуск которой (в новой версии Hongqi CA770) продолжался 30 лет (1966–1999 гг.).

---

<sup>9</sup> Двигатель автомобиля Мао Цзэдуна марки Hongqi CA72 (серийный выпуск этой машины был начат в 1959 г., а годом позже она экспонировалась на Лейпцигской ярмарке в ГДР и стала самым известным изделием китайского автопрома) соответствует в диаметре цилиндра советскому двигателю V8 модели ГАЗ-13 «Чайка» (отечественная разработка 1956 г.); коробка передач этой же машины (двухступенчатая, затем трехступенчатая) восходит к советским моделям ЗИЛ-130 и ГАЗ-13 «Чайка» (см.: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Hongqi\\_CA72](https://ru.wikipedia.org/wiki/Hongqi_CA72)).

Работа Ван Гуанъи показывает, что находящийся в поле зрения официальной власти китайский авангард, не чуждый нонконформизму, также заигрывает с официальной идеологией. Здесь угадывается сформировавшееся в начале XXI в. стремление ряда мастеров актуального искусства добиться поддержки государства. Последнее закономерно, ведь правительство КНР, ставшее наследником национальной политической модели, приняло на себя проблему сохранения культурно-исторических границ государства, без чего невозможно удержать и границы географические. Это продемонстрировали события международной политики начала 2020-х гг., когда страны коллективного Запада, демонстративно осудившие тоталитаризм «к востоку от Европы», приобшились к нему, выступая под эгидой тоталитарной системы США.

Актуальное искусство конца 2000-х гг. затрагивает экзистенциальные стороны проблемы взаимоотношений личности и государства. Композиция Чжан Дали (張大力) «Мы/Вомэнь» (我們, 2009 г.) (Люй Пэн 2014: 251, № 5–54), относящаяся к специфическому жанру экорше, представляет группу человеческих фигур без кожного покрова, с обнаженным мускульным каркасом. Стоящие в полный рост пять фигур напоминают пальцы ладони, обращенной вверх, однако название скульптурной группы говорит само за себя. Примечательно, что персонажи композиции «Вомэнь», лишившись кожи, продолжают энергично жестикулировать, подобно участникам демонстрации или спортивных состязаний. Художник, будто находясь на уроке в художественной академии, исследует анатомическую структуру человеческого тела, выявляет заложенный в нем двигательный потенциал, наглядно демонстрирует механизм его работы. Жесткий способ воздействия на эмоциональное состояние зрителя побуждает вспомнить кадры из фильма Мэла Гибсона «Страсти Христовы» (2003 г.), а также сюрреалистические по духу средневековые сцены мученичества Спасителя и его «восстания из мертвых», например живописное изображение «Христос восставший» работы неизвестного художника из Прованса («Бульбонский алтарь»; ок. 1460 г.; дерево, масло [переведено на холст]; 172×228 см; Лувр, Париж [Арасс 2010: 82–99, ил. 41]).

Одним из прецедентов произведения Чжан Дали в современном западном искусстве явилась инсталляция немецкого художника Бернарда Шульце (1915–2005) «Два трупа» (1970 г.; каркас: металл, проволока, текстиль, пластмасса, масло; высота 190 см), пре-



творившая сцены мученичества, нередкие в раскрашенной деревянной скульптуре готических соборов Германии (Дар... 1995: 43).

Китайские «авангардисты» 2010-х гг. все более активно оперируют опытом современного мирового искусства. Пример тому – инсталляция-люстра «Стеклянный Большой Брат» (стекло, смешанная техника; 328×184×184 см), которую в 2015 г. создал работающий в разных видах актуального искусства пекинский художник Сун Дун (宋冬, род. 1966). Инсталляция обнаруживает стремление автора позволить идее (концепту) превалировать над визуальным началом, благодаря чему декоративно-прикладной предмет превращается в произведение концептуального искусства. Работа Сун Дуна, как следует из ее названия, цитирует роман «1984» американского писателя 1960-х гг. Джорджа Оруэлла, с легкой руки которого фраза «Большой Брат смотрит на тебя» стала метафорой современных камер наблюдения (Озерков и др. 2021: 136–137).

Подобные оптические системы, использующиеся теперь повсеместно, нужны для устранения угроз терроризма, но они поневоле вторгаются в личное пространство людей, чем провоцируют их беспокойство. Созданное в русле постмодернизма, произведение китайского художника использует метод многократного преобразования реальности: обыгрывая идею «Большого Брата» в массивной люстре из прозрачного стекла, Сун Дун по-своему выражает сочувствие проекту 1984 г. звезды американского видео-арта, художника корейского происхождения Нам Чжун Пайка (Nam June Paik)<sup>10</sup>.

Форма осветительного прибора (люстра или канделябр) не является редкостью и среди современных западных инсталляций: ее использует, к примеру, в композиции «Труд в богатстве III» (1983–1996 гг.; тележка, канделябр; 80×130×68 см; Художественная галерея, Гамбург, Германия) немецкий художник-концептуалист Стефан Хубер, родившийся в середине XX в. (Ходж 2014: 124–125).

---

<sup>10</sup> В творчестве Пайка идея управления сознанием масс связывалась преимущественно с телевидением. Одной из грандиозных международных акций этого художника стала организация и показ празднования Нового 1984 года, в котором с помощью телевизионной спутниковой связи приняли участие актеры, музыканты, телеведущие из США, Германии, Франции, Южной Кореи; видеопроект, созданный по материалам этой трансляции, как и само празднование, были адресованы известному английскому писателю Джорджу Оруэллу и написанному им в 1948 г. фантастическому роману «1984» – символу холодной войны и тоталитаризма (прежде всего сталинского) (Шустрова 2013: 54, 88–89).

Подводя итоги, отметим, что возникшее по окончании Культурной революции новое китайское искусство к настоящему времени преодолело ряд этапов. С рубежа 1970–1980-х гг. в нем решались задачи освобождения от идейных рамок Вэньгэ и, в широком смысле, от границ реализма. Уже творчество наиболее ранней в КНР «авангардной» группы «Звезды/Синсин» (1979–1980) разительно отличалось от произведений иных, современных ей, но сохранивших реалистический подход течений (искусства шрамов / шанхэнь мэйшу и деревенского реализма / сянтун чжуи хуйхуа).

Китайский актуализм, зачастую именуемый «авангардом», – наследник западного авангарда и модернизма первой половины XX в. – составил альтернативу традиционной художественной культуре, однако во многих случаях использовал аутентичные образы последней для сохранения ментальной связи со зрителем.

Некоторые художники (например, Цай Госян) после окончания Культурной революции подолгу живут и творят за пределами Поднебесной, но все же китайцы лучше большинства обосновавшихся на Западе выходцев из других «незападных» стран сознают свою культурную идентичность. В искусстве КНР за некоторыми исключениями сохраняется традиционная методика адаптации внешних (преимущественно европейских и американских) достижений, которые накладываются на уже имеющийся опыт.

Приверженность китайских мастеров визуального искусства национальной парадигме, выступающей основой художественного мышления, значительно ограничивает саму возможность скатывания национального искусства в кросс-культурный хаос.

### *Литература*

**Арасс, Д.** 2010. *Деталь в живописи*. СПб.: Азбука-классика.

**Бычков, В. В.** 2011. *Эстетика*. М.: Академический проект.

**Ван Фэй.** 2008. *Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса*: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.

**Дар** Петера и Ирэны Людвиг Русскому музею. 1995. СПб.: Palace Editions.

**Демпси, Э.** 2008. *Стили, школы, направления. Путеводитель по современному искусству*. М.: Искусство-XXI век.

**Епишин, А. С.** 2016. Репрезентация искусства как репрезентация власти в живописи 1924–1930-х годов из коллекции Государственного музея революции. *Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА* 4: 60–70.

**Китай...** Вперед! China... Forward! Каталог выставки 30.05.08 – 30.06.08. ЦУМ, Москва. 2008. М.

**Кривцов, В. А. (отв. ред.).** 1978. *Судьбы культуры КНР (1949–1974)*. М.: Наука.

**Люй Пэн.** 2014. Чжунго дандай ишу ши. 2000–2010 [История китайского актуального искусства. 2000–2010]. Шанхай: Шанхай жэньминь чубаншэ (на кит. яз.).

**Люй Пэн, Ян Дань (сост.).** 2011. *1979 нянь илай-дэ Чжунго ишу ши (The Art History of China Since 1979)*. Пекин: Чжунго Циньянь чубаньшэ (на кит. яз.).

**Неглинская, М. А.**

2012. Декоративные оправы интерьерных часов XVIII века в свете культурных взаимовлияний Китая и Европы. *Труды Государственного Эрмитажа*. Т. 59. *Керамика и фарфор Дальнего Востока. Проблемы стиля и взаимовлияний*. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, с. 59–71.

2018. *Китайский стиль цинского двора (1644–1911) и европейский предмодернизм*. М.: Спутник+.

**Озерков Д., Захаренков Е., Кожура О. (науч. ред.).** 2021. *Glasstress. Окно в будущее. Каталог выставки Государственного Эрмитажа и фонда Беренго. 11 сентября – 31 октября 2021*. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа.

**Рудь, П. В.** 2019. Цзюваньдэ – мастера по ремонту фарфоровых и керамических изделий периода Цин (по материалам коллекции МАЭ РАН). *Труды Государственного Эрмитажа*. Т. 100. *Керамика и фарфор Дальнего Востока*. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, с. 76–85.

**Ходж, С.** 2014. *Современное искусство в деталях. Почему пятилетнему ребенку не под силу сделать подобное*. М.: Магма.

**Цай Гоцянь.** 2017. *Октябрь (Cai Guo-Qiang. October)*. ГМИИ им. А. С. Пушкина. Каталог выставки 13 сентября – 12 ноября 2017. М.: ABCdesign.

**Чунгу юй сюань цзэ.** Ди эр хуэй дандай циньянь дяосуця яоцин чжаньвэньсянь [Противоречие как выбор. Вторая выставка художественных произведений избранных молодых скульпторов]. 2000. Ханчжоу; Циндао; Шэньчжэнь; Шэньчжэнь дяосу юань (на кит. яз.).

**Шустрова, О. И.** 2013. *Пространство медиа искусства*. СПб.: Алетейя.

**Huang Rui (ed.).** 2008. *Beijing 798. Reflections on “Factory” of Art*. Chengdu: Sichuan Fine Arts Publishing House, pp. 26–37.