

УДК 7.038.55:72/.036 (510)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-3-12>**Гао СЯОТЯНЬ,***orcid.org/0000-0001-9134-6645**аспірант кафедри теорії та історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну та мистецтв
(Харків, Україна) gxt737116237@163.com*

ПЕРФОМАТИВНІ ПРАКТИКИ В СУЧАСНОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ КИТАЮ: МОРФОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

На сьогодні спостерігається активний розвиток неканонічного, сучасного образотворчого мистецтва в Китаї. Актуалізація проблеми дослідження перформативних практик як новітньої морфологічної ланки в цій неканонічній системі китайського образотворчого мистецтва викликана певним протиріччям: активністю митців царині, з одного боку, та відсутністю системних розвідок щодо морфологічного аспекту їх існування – з іншого. Метою статті є осмислення морфологічної трансформації в образотворчому мистецтві Китаю під впливом виникнення перформативних практик. Методологія дослідження базується на використанні морфологічного аналізу системи образотворчого мистецтва, на методах порівняльного формально-стилістичного та композиційно-колеристичного аналізу. На прикладах аналізу перформативно-візуальної творчості Ай Вейвєя, Ло Цзіданя, Ву Гаочжуня, Чжана Хуаня, Дуань Інмея та інших виявлені ті морфологічні зміни в образотворчому мистецтві Китаю, які були спричинені зазначеними практиками. Охарактеризовані як соціокультурні, так і суто мистецькі чинники, які вплинули на формування нового сегменту образотворчого мистецтва Китаю.

Доведено, що перформативно-візуальні практики глибше інтегровані в соціокультурний контекст, особливо в активізм як сучасний громадянський рух, аніж традиційні візуальні практики. Виявлено культурний контекст, який отримав певну образотворчу реінтерпретацію у зазначених перформативно-візуальних практиках. Осмислені техніки, композиційні та колористичні рішення образної структури новітніх перформативно-візуальних практик китайських художників, які, руйнуючи сталі морфологічні видові та жанрові кордони образотворчої системи, намагаються на сьогодні відповідати запитам часу. Виявлено, що, використання більшої палітри засобів художньої виразності в зазначених практиках дозволяють сформувати ширше «символічне поле», аніж в традиційному живописі. Доведено, що тілесна «вбудованість» в зазначені практики підвищує їх візуальну та емоційну атрактивність.

Охарактеризована експериментальна складова перформативно-візуальних практик, завдяки якій певним чином руйнуються морфологічні кордони між сценічним та образотворчим мистецтвом. Наукова новизна одержаних результатів полягає в доведенні тези, що перформативно-візуальні практики Китаю стали новітнім морфологічним сегментом сучасного образотворчого мистецтва країни. Вперше визначені морфологічні особливості трансформації в сучасному образотворчому мистецтві Китаю на прикладах перформативно-візуальної творчості Ай Вейвєя, Ло Цзіданя, Ву Гаочжуня, Чжана Хуаня, Дуань Інмея.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості їх застосування для фахової мистецької освіти як в Україні, так і в Китаї. Дослідження відкриває перспективу вивчення інших морфологічних трансформацій в сучасній образотворчій сфері.

Стаття адресована студентам та аспірантам, митцям та науковцям, яких цікавить такий явище як перформативні практики в сучасному образотворчому мистецтві Китаю.

Ключові слова: Китай, морфологія, жанри та види образотворчого мистецтва, перформативно-візуальні практики.

Gao XIAOTIAN,*orcid.org/0000-0001-9134-6645**Graduate Student at the Department of Theory and History of Art
Kharkiv State Academy of Design and Arts
(Kharkiv, Ukraine). gxt737116237@163.com*

PERFORMATIVE PRACTICES IN MODERN ART THE ARTS OF CHINA: THE MORPHOLOGICAL ASPECT

Today, there is an active development of non-canonical, modern fine art in China. The actualization of the problem of the research of performative practices as the newest morphological link in this non-canonical system of Chinese fine art is caused by a certain contradiction: the activity of the artists of the Tsarina, on the one hand, and the lack of systematic research on the morphological aspect of their existence, on the other. The purpose of the article is to understand the morphological transformation in the fine arts of China under the influence of the emergence of performative practices.

The research methodology is based on the use of morphological analysis of the fine art system, on the methods of comparative formal-stylistic and compositional-coloristic analysis. Based on the examples of the analysis of the performative-visual creativity of Ai Weiwei, Luo Jidan, Wu Gaozhong, Zhang Huan, Duan Yingmei and others, the morphological changes in Chinese visual art that were caused by the mentioned practices are revealed. Both sociocultural and purely artistic factors that influenced the formation of a new segment of fine art in China are characterized.

It is proven that performative-visual practices are more deeply integrated into the socio-cultural context, especially in activism as a modern civil movement, than traditional visual practices. The cultural context was revealed, which received a certain visual reinterpretation in the specified performative-visual practices. Thoughtful techniques, compositional and coloristic solutions of the pictorial structure of the latest performative-visual practices of Chinese artists, who, destroying the fixed morphological species and genre boundaries of the visual art system, are trying to meet the demands of the time today. It was found that the use of a larger palette of means of artistic expressiveness in these practices allows for the these practices increases their visual and emotional attractiveness.

The experimental component of performative-visual practices is characterized, thanks to which the morphological boundaries between stage and visual arts are destroyed in a certain way. The scientific novelty of the obtained results lies in proving the thesis that the performative-visual practices of China have become the newest morphological segment of the country's modern visual arts. For the first time, the morphological features of the transformation in the modern fine art of China are defined on the examples of performative and visual creativity of Ai Weiwei, Luo Jidan, Wu Gaozhong, Zhang Huan, Duan Yingmei.

The practical significance of the obtained results lies in the possibility of their application for professional art education both in Ukraine and in China. The research opens up the prospect of studying other morphological transformations in the modern art sphere.

The article is addressed to students and post-graduate students, artists and scientists who are interested in such a phenomenon as performative practices in contemporary Chinese art.

Key words: *China, morphology, genres and types of fine art, performative-visual practices.*

Постановка проблеми. Проблема морфологічних трансформацій зображальної сфери сучасного Китаю та її складової – образотворчого мистецтва – є доволі складною на сьогодні, адже країна стає все більше відкритою світові та все більш відкритою для впливу світових художніх тенденцій. Багато художників навчалися за кордоном та взаємодіють із сучасними художніми рухами, що сприяє поширенню новітніх морфологічних сегментів у китайському образотворчому мистецтві. Отже, актуальність зазначеної проблеми зумовлена як лакунами в мистецтвознавчому науковому знанні відносно морфологічної побудови сучасного образотворчого мистецтва Китаю та місця в ньому перформативно-візуальних практик, так і відсутністю системного осмислення художньо-естетичних особливостей китайських перформативно-візуальних практик як таких.

Постановка проблеми. Китай має багату історію в галузі живопису, яка протягом тисячоліть була важливою частиною культури та ідентичності країни. Сучасні художники часто звертаються до цієї багатой історії, щоб надихатися та переглядати традиційні теми та техніки. Багато художників у Китаї прагнуть перегляду та оновлення традиційних стилів та технік живопису. Вони використовують перформативні елементи, щоб додати сучасний контекст та інтерпретацію до традиційних тем.

Під перформативно-візуальною практикою ми розуміємо форму сучасного мистецтва, в якій акцент робиться власне на акті виконання і самому

процесі, а чи не створенні постійного художнього об'єкта. Такі практики поєднують елементи образотворчого мистецтва, театру, події та публічного виступу. Перформанс (performance art) на сучасному етапі продовжує еволюціонувати та розвиватися, охоплюючи широкий спектр виразних форм та концептуальних ідей.

На сьогодні Китай, як одна з домінуючих країн світу, країна, яка створила потужну систему мистецтва, входить у період трансформації морфології власної образотворчої сфери. Одним з компонентів зазначеної трансформації стають перформативні візуальні практики сучасних китайських художників. Актуалізація цього аспекту проблеми морфології образотворчої сфери сучасного Китаю викликана наступними обставинами: по-перше, зростаючою популярністю перформативних візуальних практик в самій країні; по-друге, відсутністю наукових розвідок щодо візуальних практик китайських сучасних художників в вітчизняному та закордонному мистецтвознавстві; по-третє, наявністю лакун щодо морфології сучасної образотворчої сфери Китаю взагалі.

Аналіз досліджень доводить, що як у світовому науковому дискурсі, так і власне вітчизняному, вже існує доволі вагомий масив наукових досліджень, присвячений аналізу стану та тенденцій розвитку образотворчого мистецтва Китаю як такого. В наукових публікаціях наприкінці ХХ ст. почали з'являтися публікації вітчизняних науковців, в яких згадуються і перформативно-візуальні практики. В роботах Цзян Сюня

(蔣勳, 2015), Шан Гана (山寒, 2007), Тан Тяня (唐田, 2012), Люй Пінтяня (劉平田, 1999), Ду Пу та Вень Ічена (杜璞、溫逸辰, 2019), Не Ша (不煞, 2004), Сі Шанліна (司善林, 2010) та інших згадуються деякі аспекти виникнення перформативно-візуальних практик в Китаї як певної суспільно-художньої реакції на трансформацію китайського суспільства. Так, Шан Ган в своїй «Новій історії китайського мистецтва та ремесел» згадує про те, що у новітній історії образотворчого мистецтва з'являються нові художні практики (不煞, 2007). Ян Юаньфен в публікації «Про процес розвитку мистецтва китайського походження» зазначає, що «ми часто говоримо, що перформанс ламає традиційні кордони «мистецтва і немистецтва» і «мистецтва і життя», а перформанси запрошують глядачів взяти участь у своїх конкретних роботах для со-творчості художників з аудиторією... Дійсно, ви можете демонструвати будь-яку «поведінку», а потім визначати це як творчу практику «мистецтва перформансу» (楊元峰, 2007: 11). Науковець доволі скептично оцінює художній потенціал таких практик, але відзначає їх певний потенціал: «Очевидно, що в даний час в новому мистецтві перформанс є багато недоліків і обмежень, які вимагають співчуття і розуміння людей в арт-індустрії і широкої публіки, тільки так ми зможемо об'єктивно підтримати прогрес і вдосконалення цього виду мистецтва» (楊元峰, 2007: 12).

Втім, незважаючи на певну кількість публікацій, які стосуються розвитку перформативно-візуальних практик в Китаї, морфологічний аспект побутування цих практик досі не зацікавив вітчизняних мистецтвознавців.

Метою статті є осмислення морфологічної трансформації в образотворчому мистецтві Китаю під впливом виникнення перформативних практик. Виходячи з цього, автор ставить наступні завдання:

- виявити на прикладах аналізу перформативно-візуальної творчості Ай Вейвей, Ло Цзідана, Ву Гаочжуна, Чжана Хуаня, Дуань Інмея ті морфологічні зміни в образотворчому мистецтві Китаю, які були спричинені зазначеними практиками;

- охарактеризувати як соціокультурні, так і суто мистецькі чинники, які вплинули на формування нового сегменту образотворчого мистецтва Китаю;

- довести те, що перформативно-візуальні практики глибше інтегровані в соціокультурний контекст, особливо в активізм як сучасний громадянський рух, аніж традиційні візуальні практики;

- виявити культурний контекст, який отримав певну образотворчу реінтерпретацію у зазначених перформативно-візуальних практиках;

- осмислити техніки, творчі рішення образної структури новітніх перформативно-візуальних практик китайських художників;

- виявити особливості «символічного поля», яке створюється перформативними візуальними практиками сучасних китайських художників;

- охарактеризувати експериментальну складову перформативно-візуальних практик, завдяки якій певним чином руйнуються морфологічні кордони між сценічним та образотворчим мистецтвом.

Виклад основного матеріалу. Перформативне мистецтво, також відоме як performance art, має довгу історію розвитку, яка простягається протягом кількох десятиліть. Воно пройшло через кілька ключових етапів розвитку, кожен з яких зробив свій внесок у формування цієї мистецької практики. Основні етапи розвитку перформативного мистецтва у світі включають:

1. 1960-і рр. – період генези перформативних візуальних практик у лоні концептуального мистецтва у творчості Юджина Кейсенса, Роберта Раушенберга та Аллана Капро, які проводили експерименти з акціями та живою акцією. Вони створювали витвори мистецтва, у яких акція, рух та взаємодія стали важливою частиною виразності. Також це десятиліття (1960–1970-ті рр.) стало періодом творчості групи Fluxus. Художники Fluxus, такі як Джордж Макьюнас, Джон Кейд та Нем Джюн Пайк, створювали хапенінги – події, в яких глядачів запрошували до активної участі та взаємодії. Ці заходи часто були антикомерційними та спрямовані на участь у процесі мистецтва. У другий період – 1970-ті рр. перформативне мистецтво стало засобом для обговорення політичних та соціокультурних питань. Художниці, такі як Каролле Шнееманн та Ханна Вілке, використовували свої власні тіла для дослідження тем жіночої ідентичності та фемінізму. У цьому періоді закордонне образотворче мистецтво також збагатилось за рахунок боді-арту, де тіло стало художнім матеріалом та засобом самовираження. Третій період розвитку перформативно-візуальних практик за кордоном – 1980-ті рр. – це період, коли ці практики стали більш театралізованими та сценічними. Художники, такі як Лоренцо Томас, Пол Маккартні та Синтія Плекер, створювали мультимедійні перформанси, що включали музику, відео та елементи театру. На сьогодні світовий досвід існування перформативно-візуальних практик свідчить про те, що вони продовжують розви-

ватися та адаптуватися до нових технологій та медіа. Художники використовують цифрові та інтерактивні технології, а також соціальні мережі для створення та розповсюдження своїх робіт. Цей період також характеризується багатокультурною та глобальною перспективою, де художники з різних країн та культурних контекстів роблять свій внесок у розвиток образотворчого мистецтва. Ці етапи розвитку перформативно-візуальних практик мистецтва наголошують на їх еволюції від експериментів з акцією та акціонізму, до більш складних та багатовимірних форм художнього вираження, які звертають увагу на соціальні, політичні та культурні аспекти сучасного суспільства.

Перформативно-візуальні практики в Китаї часто реагують на різноманітні соціальні проблеми та питання, віддзеркалюючи унікальні аспекти культури та суспільства Китаю. Однією з соціальних проблем, на які звертають увагу перформативні художники в Китаї, є проблема цензури і свобода слова. Одним з найперших зафіксованих перформансів став візуальний проект «Пробиваючи карту» Се Децзіна (1980). В який проглядалась критика влади щодо контролю над будь-якими публічними діями суспільства. Китай, відомий своєю суворою системою цензури та контролю над інформацією. Багато художників використовують перформативно-візуальні практики, щоб висловити своє невдоволення цензурою та обмеженнями на свободу слова. Метафора «держави, яка пожирає власних дітей-громадян» була реалізована у скандальному перформансі «Каннібал» Датунна Дачжана та Чжу Юя, які наклали на себе руки. Епатажною демонстрацією власної мистецької свободи став також відомий проїзд голяком вулицями мегаполісу Лі Біньюаня в проекті «Рай» (1980-ті рр). Зазначена соціокультурна рефлексія стала активно поєднуватись з експериментами зі власною тілесністю. Власне тіло художника стало «останнім притулком» того невеличкого шматка свободи, який залишився неконтрольованим державою. Відомий експериментатор з власним тілом китайський художник Чжан Хуань формує певні пласти «захисту» власної ідентичності та персональної свободи, але демонструючи при цьому повну «прозорість» перед державою (Іл. 3, 4). Ранні перформанси Чжан Хуаня завжди так чи інакше пов'язані з його власним тілом, зазвичай оголеним. Він часто використовував прості повторювані жести, які зазвичай сприймалися як механічні. Метафора «людини-гвинтика», який намагається протистояти власній «механічності» у цьому індустріальному світі та захистити власну свободу часто

втілювалась відомим китайським концептуалістом. В іншому перформансі під назвою «Додати один метр в анонімну гору» (1995) Чжан Хуань та дев'ять інших художників піднялися на гору неподалік Пекіна, де, роздягнувшись, лягли один на одного, створивши альтернативну вершину (Іл. 6).

Наступною соціальною проблемою, яка привертає увагу таких художників, є проблема соціальної нерівності. Зростання економіки Китаї призвело до збільшення соціальних нерівностей і нерівності доходів. Перформативно-візуальні практики сучасних китайських художників порушує питання про бідність, бездомних, робочі умови та соціальну справедливість. Відомий перформанс «День народження 28 травня» Ву Гаочжуна, реалізований ним в Нанкіні у 2020 р., став не тільки символізацією акту народження, але метафорою беззахисності, безпорадності перед зовнішнім світом (Іл. 7). «Насіння соняшника» (2011) славетна інсталяція-перформанс Ай Вейвєя, найвідомішого художника-концептуаліста в сучасному Китаї, в якій було викладено понад 100 мільйонів керамічного насіння соняшників, звертав увагу на протигагу масовості та індивідуальності у суспільстві. Над виготовленням керамічного та розфарбованим насіння соняшника працювало 1600 китайських робочих [1]. По килиму з насіння дозволялося ходити відвідувачам музею, але незабаром після відкриття виставки «ходіння по порцеляні» було припинено: це створювало багато порцелянового пилу, небезпечного для здоров'я. Титанічна праця, вкладаєна художником в проект (кожне насіння було ручної роботи) теж стала символом колективної, незламної енергетики та універсальності суспільства, але цей проект ставби закликком подолати цю безликість, непізнаваність та зберегти власну індивідуальність. Ця проблема висвітлена також в іншому проекті майстра – «Мапа світу» (2010). Твір «Worldmap» складався з 2000 шарів одягу, акуратно вирізаних у формі карти світу. Для створення «Worldmap» знадобилося багато робочих рук – навмисний крок з боку Вейвєя, який хотів наголосити на статусі Китаю, як місце з невичерпною кількістю дешевої робочої сили в швейній та текстильній промисловості (Іл. 9).

Ще однією соціальною проблемою, яка турбує увесь світ, є проблема екологічної безпеки. Забруднення повітря, води та ґрунту, а також проблеми, пов'язані зі зміною клімату, є серйозними викликами для Китаю. Художники використовують перформативно-візуальні практики, щоб привернути увагу до екологічних проблем та способів їх вирішення. Той же Ай Вейвєй здійснив



Іл. 1. «Пробиваючи карту»,
Се Децзін 1980 р.



Іл. 2. «Рай», Лі Біньюань, 1980-ті рр.



Іл. 3. Чжань Хуань



Іл. 4. «12 квадратних метрів
(кадр із відео)», Чжань Хуань,
1994



Іл. 5. «Підняти рівень води
в заповіді»



Іл. 6. «Додати один метр в анонімну
гору», Чжан Хуань, 1995



Іл. 7. «День народження 28 травня», Ву Гаочжун, 2000



Іл. 8. «Насіння соняшника», Ай Вейвей, 2011



Іл. 9. «Мапа світу». Ай Вейвей, 2011



Іл. 10. «Роняючи вазу династії Хань», Ай Вейвей, 1995



Іл. 11. «Наполовину білий комір, наполовину фермер», Ло Цзидань, 1996

власне розслідування обставин Сичуанського землетрусу 2008 року. Публікував у своєму блозі імена загиблих дітей, які не потрапили в офіційну статистику, і відомості про корупцію в будівельному бізнесі, внаслідок якої в перші хвилини катастрофи зруйнувалися десятки погано побу-

дованих шкіл. Ай Вейвей був жорстоко побитий поліцією за те, що спробував виступити на суді на підтримку правозахисника, який викривав сичуанську адміністрацію.

Проблема збереження історичної ідентичності та культурної спадщини є теж привабливою

до відповідної реакції з боку китайських художників-перформансистів. Китай має багату історію та культурну спадщину, але сучасна урбанізація та глобалізація можуть спричинити втрату культурної ідентичності. Митці теж досліджують ці аспекти через перформативно-візуальні практики. Дослідження це має і певний протестний характер. Ай Вейвей привернув увагу до зазначеної проблематики, публічно розбивши стародавню цінну вазу перед очами публіки (іл. 10).

Міграція та міська трансформація – ці проблеми є теж актуальними для нашої країни. Китай переживає швидкий урбанізований розвиток та масову міграцію населення із сільських районів до міст. Ці зміни можуть призвести до соціальних та економічних викликів, що відображаються у перформативному мистецтві. У зв'язку з масовою міграцією робочої сили до міст, умови праці та права робітників стають важливими соціальними питаннями. Митці досліджують цю тему через перформативність. Так, відомий перформанс Ло Цзідана, проведений ним у м. Ченду у 1996 «Наполовину білий комір, наполовину фермер» (іл. 11) був саме присвячений цій темі – темі стрімкої міграції сільського населення Китаю до великих міст. У груповій художній дії під назвою «Підняти рівень води в заруді» Чжан Хуань запропонував 40 робітникам-мігрантам стати в заруді, щоб їх фізична присутність підняла рівень води (Іл. 5), що символізувало той величезний вплив мігрантської робочої сили на економіку сучасного Китаю.

Отже, наведені приклади перформативно-візуальних проєктів китайських художників кінця ХХ – початку ХХІ ст. доводять те, що ці практики глибше інтегровані в соціокультурний контекст, особливо в активізм як сучасний громадянський рух, аніж традиційні візуальні практики. Активізм Ай Вейвея, Чжан Хуаня можна кваліфікувати як протестний, активізм інших сучасних китайських майстрів є ширшим, він відстоює цінності демократичного суспільства взагалі. Соціокультурними чинниками таких практик стають як соціокультурні зміни китайського суспільства та виклики, які це суспільство вимушено приймати, так і суто мистецькі чинники, які вплинули на формування нового сегменту образотворчого мистецтва Китаю. Серед цих мистецьких чинників ми окремо виділяємо морфологічні, а саме: гібридизація видової та жанрової структури образотворчого мистецтва Китаю, яка розпочалась пізніше, аніж в Європі та США, але тим не менш, почала відбуватись на межі століть. Поєднання об'єктів, живопису, перформативної дії, відео технології та використання власної тілесності, які

стали вже звичними для художників закордоння, в Китаї значно вплинули на розуміння художниками місії сучасного образотворчого мистецтва та його творчо-морфологічного потенціалу. Окрім морфологічної гібридизації, поява такого морфологічного сегменту як перформативно-візуальні практики, викликана процесом концептуалізації візуального проєкту як сучасної візуальної форми (проєкти Ай Вейвея).

Зазначені процеси гібридизації та концептуалізації спричинили так звану «морфологічну диференціацію», в якій візуальна форма як традиційна морфема образотворчого мистецтва була замінена морфемою «практики» (сукупності візуальних проєктів), вкрай індивідуалізованого та подієвого втілення мистецького «Я» як певної мистецько-соціальної стратегії одного художника або невеличкого мистецького угруповання. Індивідуалізація проєктивного мислення сучасних китайських художників поєднується з інтердисциплінарністю. Сучасні перформанси інтегрують елементи з різних штучних дисциплін, таких як театр, живопис, музика, рухи, відео тощо. Це дозволяє художникам створювати комплексніші та багатогранніші виразні візуальні роботи. При цьому відбувається оригінальне використання традиційних технологій (керамічного виробництва, до прикладу у проєктах Ай Вейвея) або традиційних прийомів каліграфії (у проєктах Чжан Хуаня). Такі гібридизовані творчі рішення, які використовуються художниками в новітніх перформативно-візуальних практиках, дозволяються значно розширити кордони «символічного поля», яке створюється ними створюється. При цьому експлуатується архаїчний символізм, в якому використання власного тіла та живої акції як засобу виразності та комунікації залишається ключовою рисою сучасних перформансів. Така залученість людської тілесності в процеси творення смислів руйнує морфологічні кордони між сценічним та образотворчим мистецтвом. Сучасні перформанси китайських художників стають все парадоксальними та багатозначними, залишаючи місце для різних інтерпретацій та символізму.

Висновки. Перформативно-візуальна творчість Ай Вейвея, Ло Цзідана, Ву Гаочжуна, Чжана Хуаня, Дуань Інмея та інших сучасних китайських художників доводить появу нового морфологічного сегменту в системі образотворчого мистецтва нашої країни. Утворення цього сегменту є підсумком гібридизації та концептуалізації модерних візуальних форм та перетворення їх на індивідуалізовані перформативно-візуальні та проєктні практики, чия спрямованість стає спря-

мованість відповідає сучасним викликам сприяння активізму та формуванню свідомої громадянської позиції.

Осмислення інших проявів існування неканонічної системи сучасного образотворчого мистецтва Китаю є важливим фактором розвитку саме

морфологічних розвідок системи образотворчого мистецтва. Цей аспект також є цікавим і для українського мистецтвознавства, в якому морфологічний методологічний напрям теж є недооціненим. Отже, саме ці розвідки у перспективі є актуальними для наукових дискурсів наших країн.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. AiWeiwei 2013. doi:10.1093/BENZ/9780199773787.ARTICLE.B2230827
2. 杜璞與溫逸辰。《中國藝術文化全彩修訂本》，湖南美術出版社，長沙，2019年。
3. 劉平田。新一代旅行的藝術存在。長春，1999年。
4. 不是莎。論中國當代藝術，上海，上海大學，2004年。
5. 司山林。中國現代藝術的道德訴求。上海，華東師範大學，2010年。
6. 唐田。新版中國藝術史。北京：高等教育出版社，2012年。
7. 蔣勳。中國藝術史、生活、閱讀、新知。北京：三聯書店2015年。
8. 山寒。新中國工藝美術史。北京：高等教育出版社2007年。
9. 楊元峰。關於中國行為藝術的發展歷程。濟南山東大學，2008年。

REFERENCES

1. AiWeiwei (2013). doi:10.1093/BENZ/9780199773787.ARTICLE.B2230827
2. 杜璞、聞一辰 (2019). 中國藝術文化全彩修訂版 [A full-color revised edition of Chinese art and culture], 長沙：湖南美術出版社– Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House. [in Chinese].
3. 劉平田(1999). 新一代的藝術 旅行的存在[The art of a new generation Existence of travel]. 長春 – Changchun [in Chinese].
4. 不是 (2004). 關於中國現代藝術. [About Chinese modern art]. 上海，上海大學. – Shanghai, Shanghai University [in Chinese].
5. 司山林 (2012). 中國現代藝術的道德訴求[The moral appeal of Chinese modern art]. 上海，華東師範大學 – East China Pedagogical University, Shanghai. [in Chinese].
6. 唐田(2012). 新版中國藝術史 [A new edition of the history of Chinese art]. – 高等教育出版社.Beijing: Higher Education Publishing House. [in Chinese].
7. 蔣勳 (2015). 中國藝術史、生活、閱讀、新知. [History of Chinese art, life, reading, new knowledge]. 北京：三聯書店 – Beijing: Shanlin Bookstore. [in Chinese].
8. 山寒 (2007). 新中國工藝美術史[A New History of Chinese Arts and Crafts]. 北京：高等教育出版社 – Beijing: Higher Education Press. [in Chinese].
9. 楊元峰 (2008). 關於中國行為藝術的發展歷程.[About the process of development of Chinese performance art]. 濟南山東大學 – Jinan, Shandong University. [in Chinese].