

УДК 75.021.32 (510)«19»

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-17>

Володимир ТАРАСОВ,

orcid.org/0000-0003-2164-9135

кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри методології крос-культурних практик
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Харків, Україна) Tarasovvv1977@gmail.com

У МЕНЬФЕЙ,

orcid.org/0009-0008-7765-5415

аспірантка кафедри методології крос-культурних практик
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(КНР) w55576058@gmail.com

КОЛАЖ У ХУДОЖНІХ ПРАКТИКАХ КИТАЙСЬКИХ МИТЦІВ «ГЕНЕРАЦІЇ НОВИХ» (КІН. XX – ПОЧ. XXI СТ.)

Метою роботи є дослідження колажу у художніх практиках китайських митців «генерації нових» (кін. XX – поч. XXI ст.).

Методологія. Дослідження спирається на методи порівняльного, типологічного та історико-хронологічного аналізу. Головним спеціальним методом дослідження є образно-стилістичний.

Наукова новизна. Дослідження пропонує узагальнену точку зору на проблему репрезентації колажу у художніх практиках китайських митців кін. XX – поч. XXI ст. (на прикладі творчості Синь Хайчжоу, Сюе Сун, Чжан Сяогана, Ху Цзіміна та Лян Цюаня).

Висновки. У китайському образотворчому мистецтві колаж особливо виразно проявляється у жанрі портрету. З кінця 1980-х рр. ця тенденція стає помітною в розвитку сучасного мистецтва, вона присутня в роботах Синь Хайчжоу, Сюе Сун та низці інших митців (наприклад, Чжан Сяогана та Ху Цзіміна). «Портретність» декларується навіть у колажних абстракціях (наприклад, у творчості Лян Цюаня), що загалом засвідчує здатність китайських художників до діалогу з європейським безпредметним та нефігуративним живописом.

Важливе значення має проблематика образотворчості колажу. В рамках сучасної художньої мови колаж проявляє схильність митців до естетичної деструкції, в контексті якої його класичні властивості (фрагментарність форми, деформація базових елементів тощо) не призводять до появи образотворчої цілісності. В творчості Синь Хайчжоу, Сюе Сун, Чжан Сяогана, Ху Цзіміна та Лян Цюаня колаж часто використовується як ефект руйнування, а не створення образу, що як правило відкрито декларується авторами. На наш погляд, це ставить питання про те, чи є подібна колажна художня мова релевантною мовою образотворчого мистецтва, наприклад живопису. Важливе значення має інтеграція мистецтва колажу до суміжних художніх практик, що породжує феномен «колажності» художньої мови (наприклад, використання прийомів колажування у станковому живописі).

Ключові слова: колаж, сучасне китайське образотворче мистецтво, актуальні мистецькі практики, контемпорарі арт.

Volodymyr TARASOV,

orcid.org/0000-0003-2164-9135

PhD in History, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Cross-Cultural Practice Methodologies
Kharkiv State Academy of Design and Arts
(Kharkiv, Ukraine) Tarasovvv1977@gmail.com

Wu MENGFEI,

orcid.org/0009-0008-7765-5415

PhD student at the Department of Methodology of Cross-Cultural Practices
Kharkiv State Academy of Design and Arts
(The People's Republic of China (PRC) w55576058@gmail.com

COLLAGE IN THE ARTISTIC PRACTICES OF CHINESE ARTISTS OF THE “NEW GENERATION” (LATE 20TH – EARLY 21ST CENTURIES)

The purpose of the work is to study art collage in the artistic practices of Chinese artists of the “new generation” (late 20th – early 21st centuries).

Methodology. The research is based on the methods of comparative, typological and historical-chronological analysis. The main special research method is the figurative-stylistic method.

Scientific novelty. The result of the research is a generalized point of view on the problem of collage representation in the artistic practices of Chinese artists of the specified period (using the example of the work of Xin Haizhou, Xue Song, Zhang Xiaogang, Hu Jiming and Liang Quan).

Conclusions. In Chinese fine art, collage functions especially clearly in the portrait genre. Since the late 1980s, this trend has become noticeable in the directions of evolution of contemporary art. This trend is present in the works of Xin Haizhou, Xue Song and other artists (for example, Zhang Xiaogang and Hu Jiming). "Portrait" is present even in collage abstractions (for example, in the work of Liang Quan), which proves the ability of Chinese artists to dialogue with European non-objective and non-figurative painting.

The issue of collage's visuality is of great importance. Within the framework of modern artistic language, collage enhances artists' tendency to aesthetic destruction. In the context of such destructive techniques, the classical properties of collage art language (fragmentation of form, deformation of basic elements, etc.) do not lead to the emergence of visual integrity. In the work of Xin Haizhou, Xue Song, Zhang Xiaogang, Hu Jiming and Liang Quan, collage is often used as an "effect of destruction", rather than the creation of an image that is openly manifested by the authors. In our opinion, this raises the question of whether such a collage artistic language is relevant to the language of fine arts, such as painting.

Key words: collage, modern Chinese fine art, current artistic practices, contemporary art.

Постановка проблеми. У контексті еволюції практик сучасного мистецтва актуальною залишається проблематика художнього статусу колажу. Сьогодні в центрі уваги китайських дослідників перебуває питання типово-видової класифікації та напрямків розвитку існуючих колажних художніх форм. Додаткову складність викликає активне використання колажу в міжвидових формах мистецтва, наприклад, в інсталяції або медіа-арті.

На наш погляд, спроба визначення певної художньої території колажу, неодмінно повинна враховувати низку особливостей та властивостей колажу, які виявляють собі в контексті актуальних практик.

Наприкінці 1980-х років у китайському сучасному мистецтві відбувається становлення «неореалістичного» напрямку. Його своєрідним підсумком стали дві експозиції в Пекіні: «Виставка творів передової китайської молоді» (1985) і «Виставка сучасного китайського мистецтва» (1989). Саме з цих двох подій, дуже важливих для генези китайського мистецтва, беруть свої початки творчі пошуки цілого ряду китайських авторів, які працюють із колажем.

Позначена нами вихідна точка розвитку колажу в Китаї так само пояснює причину особливої уваги китайських авторів до жанру портрета. Це багато в чому стало проявом діалогу зі спадщиною китайського реалізму, що проявив себе вже в першій «сучасній» експозиції 1985 року (李胤, 2012: 70-71).

Аналіз досліджень і публікацій.

Мета дослідження визначає нашу особливу увагу до китайської історіографії, особливо у контексті аналізу творчості митців-колажистів. Наприклад, творчість Сюе Сун викликає цікавість у дослідників починаючи з 2000-х рр., коли митець активно працює над ключовими виставками.

Дослідники звертаються до аналізу художніх принципів його авторської манери колажування (郑桂英, 2009), аналізують образну семіотику (刘淳, 2016), розглядаючи його творчість у контексті взаємодії мистецтва Сходу та Заходу (薛松, 2011). Живопис Ху Цземіна передусім привертає увагу дослідників з точки зору з концептуального аналізу (胡介鸣, 2019) та характеру його авторського символізму (胡介鸣, 2014). У творчості Лян Цуаня китайські дослідники шукають відповіді на питання композиційно-пластичних прийомів «паперового» колажу (鲁虹, 2007), що став візитівкою його авторського художнього почерку (梁铨, 2012). Ознакою важливості його робіт є увага вчених до окремих циклів та серій, як, наприклад, серії «Восім поглядів Сяосян» (夏季风, 2016).

Окремою складовою історіографії проблеми є інтерв'ю художників, які дозволяють ознайомитись із авторською точкою зору на проблему. У деяких випадках жива розмова із художником є важливим джерелом аналізу, яке можна розглядати як таке, що не містить вираженої проблемної інтерпретації. В матеріалах дослідження використані інтерв'ю із Сюе Сонг (朱其, 1998), Ху Цзімін (徐明松, 2010), Лян Цюань (靳卫红, & 梁铨, 2015).

Наостанок звернемо увагу на те, що дослідження мистецтва колажу неодноразово перебувало у центрі нашої уваги на прикладі українського та західноєвропейського мистецтва (Тарасов, Мархайчук, Конєва, 2021).

Метою роботи є дослідження колажу у художніх практиках китайських митців «генерації нових» (кін. XX – поч. XXI ст.).

Виклад основного матеріалу. Тенденція «автономності» колажу помітна у роботах Синь Хайчжоу (忻海州) – художника, який став відомим у Китаї вже після того, як йому вдалося стати відомим на Заході. Як представник покоління вісімде-

сятників він міцно освоїв техніки західноєвропейського модернізму першої половини ХХ століття, зробивши в результаті колаж одним зі своїх улюблених мистецьких просторів для висловлювання (朱其, 2004: 42-45).

Синь Хайчжоу працює з темою імміграції. Його герої – це в основному китайські внутрішні іммігранти, які перебувають у пошуках свого місця. Часто це розмова про культурні відмінності «сільського» та «міського» Китаю, а також про те, як саме і де стикаються між собою ці два типи мислення (Eschenburg, 2018: 34, 43).

Колажний портрет, взятий нами для аналізу, є т.зв. «Сплячої серії» (1995 р.). Його образна основа – літературно-поетична, що відсилає до конфуціанських легенд про снах наяву та можливості уві сні по-іншому пережити повсякденні труднощі (于超, 2016: 107). Алюзія снів, ефект ширяння в умовному «внутрішньому» космосі, відсутність погляду на глядача, жестикуляція – все це розказано в межах цілком зрозумілої композиційно-пластичної мови. Приглушені тони з явним акцентом на відтінки бірюзового та сірого створюють дуже виразну єдність із чорним тлом «космосу».

При цьому звернемо увагу на те, що використовуючи колажні прийоми (дефрагментування, «кутові» рішення, контурність форми), Синь Хайчжоу створює дві різні програми для малювання тіла та малюнку складок одягу, тим самим створюючи колаж навіть там, де працює традиційна образотворча техніка. Схожу зображальну концепцію ми бачимо і в картині «Гра в кубик-рубик» (1994 р.) та низці інших колажів, що говорить на користь типологічності подібного прийому.

Колажну інтерпретацію портретного жанру репрезентує у своїх роботах Сюе Сун (薛松). Художник відомий своїми роботами «Мерлін Монро», «Красуня і чудовисько», «Діамантовий Мао», «Че», серіями «Мао», «Кока-кола» та ін. Його роботи вкрай полемічні та викликають безліч суперечок як у Китаї, так і за кордоном. Переважна більшість – це колажі, у яких художник використовує авторську змішану техніку, з'єднуючи папір, фотографію, власні малюнки з образотворчими фрагментами. Особливої виразності своїх робіт він досягає поєднанням традиційного китайського живопису, стародавньої каліграфії, народної творчості, релігійних зображень, історичних фотографій та образів сучасності (薛松, 2011: 162).

Своєрідним акцентом у художньому почерку Сюе Суна є палений папір, зола та побічні продукти горіння матеріалів, що дозволяє художнику стверджувати, що його картини народжені з

вогню. Символізм такої техніки є очевидним, як і його абсолютна суб'єктивність. Наприклад, у попелі митець бачить поєднання смерті та відродження (郑桂英, 2009: 62).

Колаж як основний художній жест дуже характерно показаний Сюе Суном у портретному аспекті. Художник не створює власне портретувати своїх героїв у традиційному образотворчому значенні. Часто образ героя переказується за допомогою контуру фігури, що заповнюється колажним матеріалом, візуальна фактура якого стає виразником ставлення художника до свого героя та загальної теми роботи.

Наприклад, у кількох «портретах» Мао художник використовує стовідсотково відому контурність відомих зображень Мао (наприклад, Голова з піднятою вгору рукою у привітанні), насичуючи їх своїм вмістом. Фрагментарність цієї внутрішньої форми контуру доповнює образ, дозволяючи додати до знайомого силуету множинні змісти порізаного паперу, фрази чи уривка газети.

В інших випадках жіночий портрет, виконаний у лакованій манері глянцевого журналу, замикається в контур зірки, що відсікає колажну дрібність фону від центрального образу. І тут ми також бачимо той самий авторський прийом, коли основне висловлювання немає без фонового колажу, який насичує змістом головний образ. Дівчина в центрі сюжету (натяк на «китайський» варіант Мерлін Монро) не звертається до глядача самотійно, вона є частиною колажу, що виникає в союзі з іншими аспектами візуальності роботи.

Як зазначає митець: «Я мав на меті зламати китайську традицію та перевершити західний модернізм. Це легко сказати, але дуже важко усвідомити» (朱其, 1998: 40). У цілому твори Сюе Суна вкрай емоційні. Вони вимагають повільного сприйняття за принципом прочитання колажу. Ця особлива дробова мова, що містить безліч елементів, кожен з яких – це фрагмент фотографії, з різними способами обробки (у тому числі й перемальовки) (刘淳, 2016: 107-108).

Ще один аспект колажної художньої мови, абстрактний, представляє у своїх роботах Лян Цюань (梁铨). У його творах традиційний китайський художній матеріал – рисовий папір, що використовується як образотворчий елемент.

Для китайського мистецтва рисовий папір це, перш за все, традиційний живопис го-хуа. Цей стереотип настільки міцно укоренився і у свідомості європейців, що часто сприймається як чи не основний контекст китайського мистецтва. Лян Цюань «звільняє» папір від зображення, тим самим намагаючись висловити художню ідею поза

традиційним контекстом. Смужки паперу різних відтінків формують мінімалістичне образотворче середовище, в якому провідна образотворча роль віддана колажним засобам, перш за все нашарування та «захоплення» площин.

Лян Цюань має західну художню освіту (випускник Академії мистецтв у Сан-Франциско 1982 р.). Вже його дипломна робота «Данина традиції» засвідчила важливість колажу та колажної художньої мови для тих мінімалістично-абстрактних пошуків, які цікавили молодого митця. Картина була створена зі шматків паперу – розірваного та розфарбованого, які митець представив у вигляді вкрай простої композиції (梁铨, 2012: 23).

За спогадами художника, на формальні властивості його абстрактних колажів вплинула особиста історія з дитинства, пов'язана із тактильною пам'яттю про предмети. Зокрема, фактура старої пральної дошки з дерева, яка належала його бабусі, стала структурно-композиційним прототипом його серій 2000-х рр. Зовнішня візуальна подібність між цим повсякденним предметом та китайськими висячими сувоями надихнула його на властиві інтерпретації, які реалізувались у композиціях. Митець почав використовувати рисовий папір, розрізаючи його на смужки або розриваючи на шматки, та зосередився на базових простих техніках колажу (накладання та фрагментації) із максимально простими колірними акцентами (鲁虹, 2007: 113).

У серії «Вісім поглядів Лян Цюаня на Сяоян» (2016 р.) художник розмірковує про спадщину традиційного мистецтва го-хуа як позачасове явище, яке не повинно утримувати предметне середовище у його звичному розумінні. Художнику достатньо поетичного натяку та метафоризму форми, щоб висловити своє ставлення до вічних тем: любові, вірності, гідності. При цьому наголосимо, що художник наполягає на «портретній» сутності своїх робіт (夏季风, 2016: 67).

Стилістична єдність серії сформована за допомогою художніх прийомів, що повторюються у всіх роботах, комбінує пляму, лінію і площину. Використовуючи туш для побудови плями, художник привертає увагу глядача до знайомого та зрозумілого контексту сприйняття го-хуа, проте абстрактність цієї дії залишає її у мінімалістичних образних рамках. Глядач сам має знайти асоціативний ряд.

Площина та лінія виникають у відповідь на колажні прийоми. Краї склеєного паперу формують лінійну структуру площини, що виглядає досить динамічно.

Зазначимо, що творча манера Лян Цюаня стоїть дещо особняком у загальній панорамі худож-

ників сучасного мистецтва, які працюють із колажем. Однак його абстрактні форми говорять про здатність китайських художників до діалогу з європейським безпредметним та нефігуративним живописом. За його словами: «Мені подобаються абстрактні композиції, хоча тон мого живопису фігуративний. Мої картини представляють ритм традиційного пейзажного живопису» (靳卫红, & 梁铨, 2015: 34).

Звертаючись до інших аспектів сучасного колажу в актуальних практиках китайського мистецтва, слід звернути увагу на твори, що знаходяться на стику різних видових та жанрових схем.

Колаж не оминув один із найбільш відомих китайських художників сучасного мистецтва Чжан Сяоган (张晓刚). Незважаючи на те, що його твори здебільшого виконані олією на полотні, у 2000-х роках він створив кілька колажних робіт (栗宪庭, 2006: 139-140).

Найбільш знаковою є картина «Площа Тяньаньмень» (2007–2009 рр.), яка розкриває ставлення автора до низки історичних подій у політиці Китаю кінця 1980-х років. Узагальнення реального архітектурного ландшафту площі виконано в плакатній манері, хоча при цьому є і характерна в цілому для робіт Чжан Сяоган тонально-колірна стриманість. Поділяючи показаний глядача фрагмент площі на два горизонтальні об'єми, художник одночасно колажує два різні матеріали з відмінними фактурними характеристиками. Цей прийом дуже характерний для колажу. У разі перспектива ліній побудови бруківки «веде» глядача до центрального сюжету оповідання: входу до воріт «Палацу небесного спокою».

Подібне колажне прочитання ландшафту характерне для західноєвропейського колажу і практично не присутнє у творах китайських авторів.

Особливе місце в сучасному мистецтві Китаю займають колажі шанхайського художника Ху Цзіміна (胡介鸣), які можуть служити прикладом трансформації жанрових схем.

Насамперед відзначимо його найвідомішу роботу «Пліт Медузи», яка є колажним переосмисленням класичного жанрового полотна епохи романтизму Теодора Жерико (1819 р.).

Аналіз цієї роботи слід розпочати з цікавого колажування контекстів творів, які митець представив у найгострішому варіанті репрезентації: соціально-політичному. Робота Жерико послужила прикладом соціальної критики французького уряду, а згодом – критикою політики колоніалізму. У колажі Ху Цзіміна об'єктом іронічного аналізу виступає суспільство споживання та масові культи брендів. Тематика канібалізму та відчайдушного

божевілля людей доведена Ху Цзіміном до межі гротеску: замість зв'язаних колод пліт зроблених з пляшок «Pepsi» та «Coca-Cola»; люди на плоту одягнені в куртки і кепки Мао, а одну з версій твору включено культове зображення самого Мао Цзедуна (胡介鸣, 2014: 16).

З погляду побудови композиції та образно-стильового рішення твору, Ху Цзімін опиняється у непростій ситуації жанрового тиску. Глядач чудово поінформований про роботу Жерико, тому художнику необхідно слідувати у первинному пластичному руслі, аби для глядача стало можливим «повернення» в шедевр. На вирішення цього завдання художник використовував максимальні можливості дефрагментації форми об'єктів колажу, створивши вкрай умовне, але пізнаване середовище. Загальна схема твору Жеріко прочитується, але не домінує (徐明松, 2010: 60-61).

Зовсім інша форма колажності використана Ху Цзіміном у роботі «100 років за 1 хвилину». У техніко-технологічному сенсі цей твір слід зарахувати до жанру медіа-арту. Проте крайня колажність контенту утримує їх у просторі нашого аналізу.

За словами Ху Цзіміна, його роботу присвячено відносності часу. Він звертається до еволюції західноєвропейського мистецтва як візуальної лінійної моделі, яка через історію вносить глядача в сьогодення. Образна ідея полягала в тому, щоб зафіксувати історично відомий витвір мистецтва та продовжити його у часі, поєднавши або наклавши на нього наступне зображення. Додаючи одну хвилину анімації до кожної роботи (по суті, переписуючи її), Ху Цзімін постійно онов-

лює цей калейдоскоп, маніпулюючи місцем твору в художній ієрархії та реальному часі розвитку мистецтва (胡介鸣, 2019: 39-40).

У результаті твір загалом є колаж із західних шедеврів у модифікації китайських художників, які створюють на їх основі нові роботи, змінені в цифровому вигляді в часі та просторі (Ippolito, 2013: 40-41).

Висновки. Таким чином, у китайському образотворчому мистецтві колаж особливо виразно проявляється у жанрі портрету. З кінця 1980-х рр. ця тенденція стає помітною в розвитку сучасного мистецтва, вона присутня в роботах Синь Хайчжоу, Сюе Сун та низці інших митців (наприклад, Чжан Сяогана та Ху Цзіміна). «Портретність» декларується навіть у колажних абстракціях (наприклад, у творчості Лян Цюаня), що загалом засвідчує здатність китайських художників до діалогу з європейським безпредметним та нефігуративним живописом.

Важливе значення має проблематика образотворчості колажу. В рамках сучасної художньої мови колаж проявляє схильність митців до естетичної деструкції, в контексті якої його класичні властивості (фрагментарність форми, деформація базових елементів тощо) не призводять до появи образотворчої цілісності. В творчості Синь Хайчжоу, Сюе Сун Чжан Сяогана, Ху Цзіміна та Лян Цюаня колаж використовується як ефект руйнування, а не створення образу, що найчастіше відкрито декларується авторами. На наш погляд, це ставить питання про те, чи є подібна колажна художня мова релевантною мовою образотворчого мистецтва, наприклад живопису.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Тарасов. В., Мархайчук. Н. & Конєва. М. Колаж як основа творчої методики Сергія Параджанова. Культура України. 2021. № 74. С. 81–89.
2. Eschenburg M. Migrating Subjects: The Problem of the «Peasant». Contemporary Chinese Art : University of Pittsburgh. 2018. 53 p.
3. Ippolito J. New Media. Technology. and the Arts. 2013. P. 39-44.
4. 于超. “70 后” 新绘画艺术探析. 淮北师范大学学报: 哲学社会科学版. 2016. №37(2). P.106-109.
5. 刘淳. 松作品 解读世界的另一种方式. 美术文献. 2016. №1. 106-111.
6. 夏季风. 被遗忘的典范: 梁铨创作与潇湘八景美学传统. 美术文献. 2016. №11). 64-7.
7. 徐明松. 艺术有界限吗?——与新媒体艺术家胡介鸣一席谈. 公共艺术. 2010. №6). 60-62.
8. 朱其. 薛松: 一切只是影像和印刷品. 艺术界. 1998. №5. С.34-45.
9. 朱其. 态度和图像的实验: 1990 年代的前卫绘画. 艺术当代. 2004. № 3(1). 40-46.
10. 李胤. 论 90 年代中国青春艺术的特征. 青春岁月. 2012. №10. 70-73.
11. 栗宪庭. 中国当代艺术的缩影式艺术家 张晓刚和他的缩影式中国人的肖像. 东方艺术. 2006. №23. С.137-144.
12. 梁铨. 梁铨自述. 美术文献. 2012. №6. 22-25.
13. 胡介鸣. 胡介鸣作品. 中国艺术. 2014. №4. С.16-18.
14. 胡介鸣. 将观念肉身化——论艺术观念的表达与创造. 艺术广角. 2019. №4. С.37-45.
15. 薛松. 略谈中外绘画表现形式的异同. 剑南文学: 下半月. 2011. №11. С.162-162.
16. 郑桂英. 火焰与灰烬 创作与笔触——松的艺术创作. 上海艺术家. 2009. №1. С. 60-63.
17. 靳卫红. & 梁铨. 人多的地方不要去——对话梁铨. 画刊. 2015. №7. С.31-36.
18. 鲁虹. 解读梁铨的“纸片王国”. 当代中国画. 2007. №12. С.111-115.

REFERENCES

1. Tarasov, V. V., Markhaichuk, N. V., & Konieva, M. (2021). Kolazh yak osnova tvorchoi metodyky Serhiia Paradzhanova. [Collage as the basis of creative methodology of Sergey Paradzhanov]. *Kultura Ukrainy*, 74. 81–89. [in Ukrainian].
2. Eschenburg M. Migrating Subjects: The Problem of the «Peasant». *Contemporary Chinese Art: University of Pittsburgh*, 2018. 53 p.
3. Ippolito J. *New Media, Technology, and the Arts*. 2013. P. 39-44
4. 于超. (2016). “70 后” 新绘画艺术探析. 淮北师范大学学报[Analysis of the new pictorial art of the generation after the 70s]. *哲学社会科学版*, 37(2), 106-109 [in Chinese].
5. 刘淳. (2016). 薛松作品 解读世界的另一种方式 [Another way of interpreting the world in Xue Song's work]. *美术文献*, (1), 106-111 [in Chinese].
6. 夏季风. (2016). 被遗忘的典范: 梁铨创作与潇湘八景美学传统[The Forgotten Paradigm: Liang Quan's Works and the Aesthetic Tradition of «Eight Views of Xiaoxiang»]. *美术文献*, (11), 64-71 [in Chinese].
7. 徐明松. (2010). 艺术有界限吗?—与新媒体艺术家胡介鸣一席谈[Does Art Have Boundaries? A Conversation with New Media Artist Hu Ziming]. *公共艺术*, (6), 60-62 [in Chinese].
8. 朱其. (1998). 薛松: 一切只是影像和印刷品 [Xue Song: Everything is just images and prints]. *艺术界*, (5), 34-45[in Chinese].
9. 朱其. (2004). 态度和图像的实验: 1990 年代的前卫绘画[Experiments with attitudes and images: Avant-garde painting in the 1990s.]. *艺术当代*, 3(1), 40-46 [in Chinese].
10. 李胤. (2012). 论 90 年代中国青春艺术的特征 [On the characteristics of Chinese youth art in the 1990s.]. *青春岁月*, (10), 70-73 [in Chinese].
11. 栗宪庭. (2006). 中国当代艺术的缩影式艺术家 张晓刚和他的缩影式中国人的肖像[Zhang Xiaogang, the embodiment of modern Chinese art, and his portrait of the embodiment of the Chinese people]. *东方艺术*, (23), 137-144 [in Chinese].
12. 梁铨. (2012). 梁铨自述 [Liang Quan's autobiography]. *美术文献*, (6), 22-25
13. 胡介鸣. (2014). 胡介鸣作品 [The Works of Hu Zemin]. *中国艺术*, (4), 16-16 [in Chinese].
14. 胡介鸣. (2019). 将观念肉身化——论艺术观念的表达与创造 [The Embodiment of Ideas: On the Expression and Creation of Artistic Concepts]. *艺术广角*, (4), 37-45 [in Chinese].
15. 薛松. (2011). 略谈中外绘画表现形式的异同 [A Brief Discussion on the Similarities and Differences Between Chinese and Foreign Painting Forms]. *剑南文学: 下半月*, (11), 162-162 [in Chinese].
16. 郑桂英. (2009). 火焰与灰烬 创作与笔触——松的艺术创作 [Creating Flames and Ashes and Brush Strokes – The Work of Xue Song]. *海艺术家*, (1), 60-63 [in Chinese].
17. 靳卫红, & 梁铨. (2015). 人多的地方不要去——对话梁铨 [Jin Weihong and Liang Quan. «Don't Go to Crowded Places – A Dialogue with Liang Quan»]. *画刊*, (7), 31-36 [in Chinese].
18. 鲁虹. (2007). 解读梁铨的“纸片王国” [Interpreting Liang Quan's «Paper Kingdom»]. *当代中国画*, (12), 111-115 [in Chinese].