

УДК 730(1-21)(510)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.16>**Тарасов Володимир Володимирович,**

кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри методології крос-культурних практик
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0003-2164-9135
tarasovv1977@gmail.com

Сун Яньбо,

аспірантка кафедри методології крос-культурних практик
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0009-0006-4871-1620
sunanbo15@gmail.com

ПОШУК НОВОЇ ПЛАСТИЧНОЇ МОВИ СУЧАСНОЇ СКУЛЬПТУРИ КИТАЮ У КОНТЕКСТІ ІННОВАЦІЇ МАТЕРІАЛІВ ТА ТЕХНІК

Стаття присвячена дослідженню використання нових матеріалів та технік у сучасній скульптурі Китаю. Автори підкреслюють, що за останні десятиліття китайська скульптура залучила до свого художнього апарату чимало експериментальних матеріалів, які до цього часу не вважалися можливими для використання у пластичних художніх висловлюваннях. Питання сумісності матеріалів та технік знайшло своє відображення і у розвитку художньої мови та еволюції образності скульптури. Усе зазначене, на думку авторів, актуалізує винесену у заголовок проблематику.

На прикладі творчості Суй Цзяньго, Джу Міня, Сюй Біна, Цай Гоцяна та Гу Венда показані основні тенденції «змішаних технік», визначено та охарактеризовано їх вплив на загальний розвиток сучасної скульптури Китаю.

Авторами зроблено висновки, що завдяки актуалізації нових матеріалів та технік упродовж кінця ХХ – початку ХХІ ст. проявила себе трансформація образної суті скульптурних творів. Впровадження у композиційно-пластичний мову потенціалу «нескульптурних» матеріалів (пластмас, полімерів, реді-мейду тощо) збагатило естетику творів, додавши до їхньої внутрішньої образної суті актуальні виражальні засоби.

Важливим аспектом у розвитку сучасної китайської скульптури є взаємодія класичних та новітніх підходів, де новий репертуар матеріалів стає важливим експериментальним простором. Авторами підкреслено, що на початку ХХІ ст. ця тенденція набула масштабу повноцінного напрямку пошуку актуальної художньої мови. У багатьох сучасних творах класична пластична основа виконує роль своєрідного художнього фундаменту – засадничого ґрунту, від якої скульптори починають творчі пошуки нового змісту (пошуку художньо-образних, композиційно-пластичних, образно-символічних рішень). Вкрай важливу роль у цьому процесі відіграють нові матеріали, що поступово змінює традиційні підходи до формоутворення та пластичності скульптури, а також активує нові художні тренди.

Ключові слова: сучасна скульптура Китаю, нові матеріали у скульптурі, Суй Цзяньго, Джу Мінь, Сюй Бін, Цай Гоцяна, Гу Венда.

Tarasov Volodymyr, Sun Yanbo. SEARCH FOR A NEW FORMAL LANGUAGE OF CONTEMPORARY CHINESE SCULPTURE IN THE CONTEXT OF INNOVATION OF MATERIALS AND TECHNIQUES

The article is devoted to the study of the use of new materials and techniques in modern Chinese sculpture. The authors emphasize that in recent years, Chinese sculptors have very often used experimental materials and techniques that were not previously considered artistic in the context of sculpture. The issue of combining “old” and “new” materials has found its reflection in the development of the artistic language of sculpture. This process has also influenced the evolution of the imagery of sculpture. According to the authors, all of the above explains the relevance of the topic of the article.

The article shows the main trends of “mixed techniques” using the example of the work of Sui Jianguo, Ju Min, Xu Bin, Cai Guoqiang and Gu Wend. The influence of modern Chinese sculptors on the general development of modern Chinese sculpture is determined and analyzed.

The authors conclude that due to the actualization of new materials and techniques during the late 20th – early 21st centuries, a transformation of the figurative essence of sculptural works began. The introduction of the potential of “non-sculptural” materials (plastics, polymers, ready-made, etc.) into the compositional and formal language has enriched the aesthetics of the works, adding relevant expressive means to their internal figurative essence.

An important aspect in the development of modern Chinese sculpture is the interaction of classical and modern approaches, where the new repertoire of materials becomes an important experimental space. The authors emphasize that at the beginning of the 21st century this trend has become a full-fledged direction for the search for a relevant artistic language. In many modern works, the classical formal basis plays the role of an artistic foundation. On this basis, sculptors are looking for new meanings (for example, in the areas of artistic-figurative, compositional-formal, figurative-symbolic solutions). New materials play an extremely important role in this process. This changes traditional approaches to the morphology of sculpture, and also activates new artistic trends.

Key words: *modern Chinese sculpture, new materials in sculpture, Sui Jianguo, Ju Min, Xu Bing, Cai Guoqiang, Gu Wenda.*

Вступ. Важливим чинником у розвитку сучасної китайської скульптури є включення до її композиційно-пластичного інструментарію нових матеріалів. Ця, на перший погляд, цілком звичайна особливість у генезисі скульптури, має для Китаю важливе значення через традиції більш метафоричного розуміння пластичної форми, її типології та ієрархічних властивостей. Крім того, важливо наголосити, що використання в практиках актуального мистецтва нових, часто невластивих для традиційної скульптури матеріалів, активує техніко-технологічні пошуки, змінює образну структуру твору і часто призводить до переоцінки смислових контекстів, що також розглядається китайськими дослідниками скульптури як виклик [13, с. 60-61].

Зазначені вище особливості є поясненням і специфічної термінології, яка закріпилася у китайському дискурсі про скульптуру в останні десятиріччя, зокрема, особливе значення поняття «змішана пластична техніка». На відміну від західноєвропейської студії, де подібний термін є не більше ніж констатацією специфічного репертуару матеріалів та технік, китайське мистецтвознавство використовує його в якості маркера пост-традиції [9, с. 100-101].

«Змішана техніка» у скульптурі означає потенційні можливості автора, що прагне зберігати засадничі принципи традиційної китайської пластичної мови, надавати своїм творам нові контексти, вносити елементи трансформації або реорганізувати технічну основу художньої мови.

Ло Цзінь, аналізуючи сучасні тенденції «змішаної техніки» в актуальних практиках

скульптури, розглядає 1980-ті роки як час початку етапу нових матеріалів у скульптурі. Доба змін та політика відкритості спровокували пошуки нового художнього досвіду, що до цього часу або не взагалі існував, або розвивався як вкрай локальна та часто маргіналізована практика. Вже наприкінці 1990-х років естетична цінність нетрадиційних матеріалів у створенні скульптури стала беззастережною реальністю художньої практик, що легалізувало у пластичній мові низку нових матеріалів: дріт, тканини, пластик, скловолокно тощо. Практично усі провідні скульптори цього періоду, як наприклад, Сюй Бін, Суй Цзяньго або Лео Пінчан, зверталися до експериментування, тим самим розширюючи художню арену скульптури та актуалізуючи питання суміжних територій скульптури: у першу чергу, інсталяції та мистецтва арт-об'єктів.

На сьогодні вже не викликає сумніву вагомість нових матеріалів для збагачення сюжетного репертуару, а також концептуалізації мови скульптури. За словами Чжао Ліцзюнь, сьогодні сучасна скульптура Китаю еволюціонує від перспективи «скульптурних концепцій» до «концептуальних скульптур», що визначає напрямки руху від суто «художніх матеріалів» до «матеріалізації пластичної мови» [15, с. 79]. Таке дещо метафоричне визначення, насправді віддзеркалює довготривалі та систематичні дискусії у китайському мистецькому просторі щодо трансформації художньої мови як «сюжетно-тематичного мейнстріму» [10, с. 80.] або пошук конкретних виражальних засобів в широкому просторі концептуальної сучасної пластики

(наприклад, у контексті питання репрезентації кольору в матеріалах скульптури) [16, с. 65].

Матеріали і методи. Проблема пошуку нової пластичної мови сучасної скульптури Китаю розглядається у китайських дослідженнях про мистецтво у різних напрямках. Додатковою ознакою її актуальності є присутність зазначеної проблематики одночасно і в англomовному сходознавстві, і в китайському науковому дискурсі.

Серед досліджень, які формують історіографічний ґрунт нашого аналізу слід виділити ті роботи, що безпосередньо торкаються проблеми ролі нових матеріалів у вираженні властивостей художньої мови скульптури.

Наприклад, З. Мяо та П. Лінг-лін відзначають суттєву різницю між західними та китайськими пластичними традиціями, насамперед, у контексті морфології «тілесних» об'єктів та загальних закономірностей утворення форми [5]. Натомість, Дж. Ван підкреслює важливість розуміння відмінності у роботі з традиційними та новими скульптурними матеріалами. Так, має значення його висновок, щодо зміни ролі металу, як «первинного» або «вторинного» (вживаного) скульптурного матеріалу, що розглядається як проблема авторської художньої мови [7]. Вкрай цінними є висновки Дж.Ло щодо пріоритетного значення технічних поєднань матеріалу та формальної мови, що, на думку дослідника, визначає видову та жанрову парадигму скульптури, допомагаючи в сепарації скульптури від інсталяції та арт-об'єктів [3; 4].

Серед праць західних вчених відмітимо дослідження Дж.Ч. Девідсон, присвячене репрезентації китайської скульптури в рамках венеційської бієнале [2] та дисертацію Е. Рат, націлену на розв'язання проблеми авторської мови у межах викликів сучасного мистецтва Китаю, в якій окремо розглядається проблематика пластичної мови [6].

Окремо зазначимо, що публікації ґрунтуються на методологічних розробках, викладених нами у дослідженні зображальних принципів китайського образотворчого мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст. [1].

Метою дослідження є виявлення особливостей розвитку пластичної мови сучасної

скульптури Китаю у контексті інновації матеріалів та технік у загальному контексті еволюції китайського мистецтва скульптури.

Результати. Як вважає Д.Ло, зміни у художніх тенденціях розвитку пластичної мови скульптури, спровоковані впровадженням нових матеріалів та технік, вже на початку 1990-х рр. спричинили «розмивання» сутності мистецтва скульптури, яка почала поступово переходити зі звичного видового простору образотворчого мистецтва до універсального міжвидового контексту. Використання «інтегрованих» матеріалів та залучення до пластичної мови практично будь-яких компонентів дійсності призвело до глибоких концептуальних зрушень у мистецтві [3, с. 862].

Рекомендації Дж.Ло, пов'язані з аналізом використання матеріалів у сучасній пластиці, відштовхуються від дослідження традиційного формоутворення скульптури. У класичній парадигмі скульптури матеріал наперед виключав певні типи вираження форми. Це особливо важливо для мистецтва Китаю, де у процесі тривалого розвитку традиційна скульптура сформувала власну візуальну мову, орієнтовану у тому числі на властивості матеріалів.

Наприклад, у сюжетно-тематичних напрямках, де західна пластична традиція зверталася до використання мармуру, на Сході віддавали перевагу бронзі, дереву та кераміці (передусім, теракоті). При цьому для китайських митців не останнє значення мали фактори «регіональності» матеріалів, що впливало на ідентичність художньої мови [3, с. 861].

Дж.Ло підкреслює, що класична західно-європейська скульптура використовувала принципи «розповіді» та «образної відтвореності», що мотивувало митців до «твердих» скульптурних матеріалів з чистим тоном, які своєю внутрішньою матеріальною риторикою не заважали оповідам [3, с. 861-862].

У контексті особливої ролі «регіональності» матеріалів викликають увагу твори Суй Цзяньго, автора, який відомий у Китаї як найбільш послідовний прихильник новаторства та технічних експериментів у пластиці. У своїх роботах скульптор часто діє як дослідник морфології сучасної форми, де

естетика «змішаної техніки» є інструментом імпровізації.

Наприклад, його скульптура «Поле гравітації» маніпулює візуальною і тактильною пам'яттю китайського глядача, для якого металева пластика (передусім, бронзова) є знаком урочистості та ідейного пафосу (героїка, ствердження важливих ідеологічних цінностей тощо). Натомість реальним матеріалом, який візуально та пластично сперечається із стереотипами класичного скульптурного металу, стає крихка штукатурка і практично неконтрольований поліуретан, який формується аерозольним способом. Ці дешеві та очевидно нехудожні, з точки зору традиції, матеріали стають «співавтором» характерної пластичної історії, орієнтованої на формування нового емоційного досвіду [44, с. 231].

В якості ще одного прикладу згадаємо серію робіт Джу Міня («Серія Тайцзі»), яка, на думку З. Мяо та П. Лінг-лін, характерна для зазначеної вище проблематики. Скульптор використовує традиційний матеріал, проте працює з новими техніками обробки, комбінуючи текстури та форми [5, с. 466]. Його пластичний ієрогліф зовні нагадує абстракцію, але з точки зору китайського пластичного метафоризму.

Художником, що постійно звертається до пошуку технічних особливостей нових матеріалів є Цай Гоцян. На сьогодні він є одним з найвідоміших китайських митців контемпорарі арт, проте свій високий художній авторитет митець здобув саме на ґрунті скульптури, де відомий як модернізатор скульптурної іконографії. Як підкреслюють дослідники, його твори постійно перебувають на кордоні «між іронією та доповненою реальністю», а більшість скульптур не піддаються звичайній жанровій регламентації. Так, проект «Вовки» містить скульптурну основу та формується за класичними композиційно-пластичними принципами побудови скульптурного висловлювання. Однак за фактом свого експонування, що вимагає специфічного простору та кутів огляду, є, скоріше, інсталяція з певним «станковим» пластичними акцентом [11, с. 102].

Скульптурні роботи Цай Гоцяна у переважній більшості випадків виражають дискусійні проблеми, актуальність яких поєднує художні дискурси Китаю та Заходу: це питання екології, специфіки національної творчості, присутність минулого Китаю в загальносвітових процесах тощо.

Як вважає К.Го, скульптури Цай Гоцяна транслюють «двозначність», створюючи «неоднорідні алегоричні резонанси», які з китайського контексту потрапляють у «нерв» глобального художнього світу [8, с. 9].

На думку Е. Рат, творчість Цай Гоцяна як скульптора часто набуває «артівського» характеру, оскільки митець не є прибічником певної ідеології та постійно декларує дотримання «законів толерантності». Це також посилює акцентування матеріалів та технік, які начебто промовляють не від імені автора, а паралельно із ним. Митець неодноразово проголошував важливість для скульптури, надавати простори інтерпретацій глядачам та аудиторіям, тим самим дозволяючи «відкривати нову реальність» і «навчити новому способу сприйняття світу» [6, с. 27].

У контексті аналізу творів «змішаної» техніки не можемо не згадати один із найпопулярніших прикладів китайської сучасної скульптури, який на сьогодні вже має хрестоматійний статус. Йдеться про скульптурну композицію Цай Гоцяна, яка увійшла до програми Венеціанської бієнале 1999 року «Двір для збору податків у Венеції». В основу твору покладена інша легендарна робота китайського скульптора 1960-х рр. Е Юйшаня та його учнів, створена у Сичуаньській академії образотворчих мистецтв у 1965 р. Класичний твір об'єднує понад 100 скульптур із глини і є типовим прикладом художньої мови соцреалізму.

Вперше спроба «оновити» композицію Е Юйшаня була здійснена ще в середині 1970-х рр., коли реставрована скульптурна група, виконана зі скловолокна, готувалася для першої презентації на Заході. У подальшому кожна експозиція цього проекту у США чи Європі додавала до матеріальної структури композиції технічні нововведення, які часто були рішеннями, що спрямовувались на

матеріальну реабілітації крихкої глини. Проте кожна реставраційні ідея залишала свої сліди у факторному та навіть формальному контекстах скульптурної групи. Наприклад, наприкінці 1990-х рр. втручання у каркасні рішення під час Франкфуртського книжкового ярмарку або доповнення із металопластику на експозиції у Нью-Йорку, загострили питання автентичності роботи Е Юйшаня, потрапивши на вістря дискусії щодо «змішаної техніки» сучасної китайської пластики.

Цай Гоцян, який займався останнім проектом в США, не мав наміру копіювати твір. Його завдання актуалізувались у контексті цілого спектру контроверсивних проблем: справжності чи оригінальності твору; можливостей та межі його копіювання в мистецтві; процесу творчості та руйнування – індивідуального та колективного тощо. Важливим стало і своєрідне зіткнення художніх ідей соцреалізму та постмодернізму, що спровокувала зміна базового матеріалу з глини на металопластик та скловолокно [2, с. 41-42].

Ще одну важливу проблему у розвитку інновації китайської скульптури, що пов'язана із викликами «змішаної техніки», виявляє Дж.Ван.

Ґрунтуючись на вивченні китайської традиційної скульптури, а також досліджуючи тенденції розвитку практик сучасного мистецтва, вчений розглядає матеріал та техніку його обробки як своєрідний сукупний «носіє властивостей», яке безпосередньо не пов'язане з видимими основами матеріалу. Будь-який матеріал потенційно здатний «дихати» певним середовищем (природним або штучним), і таким чином «змінюватися в рамках своїх власних законів життя». Таким чином, значення матеріалу полягає у «розширенні простору художнього перформансу», а при необхідності – зміни художньої мови фізичного простору, в якій існує скульптура [7, р. 337].

На думку Дж. Вана, цей процес пов'язаний з певними естетичними характеристиками нових матеріалів у скульптурі, що відрізняються за своїми художніми характеристиками від традиційних. Серед таких він насамперед називає кілька типів текстури, вважаючи

цей параметр одним із ключових у сучасному баченні актуальних пластичних технік.

Характеризуючи текстуру як прояв системи засобів виразності, Дж. Ван відзначає її залежність від фактури матеріалу та спектру технічних прийомів, які скульптор готовий застосувати для її виявлення. Головне завдання майстра – не змінювати характерні межі матеріалу, знайти його художню природу, аби повною мірою розкрити матеріальний потенціал. Для сучасних технік характерно використання кількох текстур, їх поєднання з метою збагатити естетику об'єкта або надати художній ідеї нового змісту (наприклад, коли м'який матеріал виглядає «твердим» і навпаки) [7, р. 337-338].

Так, Сюй Бін, один із найбільш креативних сучасних китайських художників, побудував своє творче кредо саме на взаємодії із текстурними властивостями нових матеріалів. За його словами, «відносини між матеріалами та художниками є головним джерелом натхнення», а самі матеріали можуть наперед визначити вектори розвитку форми та художньої ідеї твору [4, с. 230].

Його робота «Фенікс» дозволяє зрозуміти, наскільки важливою є поєднання візуальних якостей пластичного джерела з ідейним контекстом твору. Використовуючи реді-мейд та металеві «знайдені» об'єкти, Сюй Бін виключає їхній статус «сміття» (скульптура складається із залишків землерийного верстата, екскаватора, захисних шоломів, лопат, металевих бочок тощо). Ця скульптура має екологічний контекст, однак у своїй композиційно-пластичній основі вона відображає пошуки формальної сутності образу, що досягається мистцем за допомогою композиції фактур, форма та несподіваних ракурсів «об'єктної» природи привласнених речей. Все це породжує вкрай неочікувані ефекти сприйняття художньо-образної цілісності твору.

З точки зору Дж.Вана, текстурні властивості поширюються і на нетипові для традиційної пластики матеріали (пластмасу, «втомлений» метал, реді-мейд тощо). У цьому аспекті вчений пропонує принципи роботи з такими матеріалами, спираючись як на власний досвід, так і на дослідження

творчості сучасних китайських скульпторів. Серед них: 1) максимальне залучення натуральних художніх властивостей текстури матеріалу; 2) використання художнього «збагачення» штучних текстур за рахунок зміни різноманітних ефектів сприйняття матеріалу: шліфування, обробка лезами, ставка, штампування, фарбування, методи зварювання та ін.; 3) максимальне спрощення роботи з базовими текстурами; використання фактурного поверхневого методу обробки і при цьому недопущення практики бездумного «слідування за матеріалом» [7, с. 337].

Радикально новою тенденцією у китайській сучасній скульптурі стало впровадження у пластичну мову особливих «м'яких» матеріалів, що межують із повсякденними практиками та є артефактами з життя людей або «знайденими» об'єктами.

Наприклад, китайський художник Гу Венда у проєкті «United Nations» використовувала для створення образного ефекту людське волосся, матеріал для гардин та силікон. Природно, що подібне поєднання матеріалу формує специфічну морфологію скульптурного висловлювання, що межує з інсталяцією та містить елемент перформативності.

Звернемось ще раз до думки Дж. Вана, який вважає, що для художньої мови сучасної китайської скульптури є характерним використання практик «присвоєння» матеріалу, і водночас – постійне апелювання до традиційного формоутворення та метафоричності висловлювання. Оцінюючи цей процес як свого роду, «мутацію» скульптури, дослідник припускає подальше зіткнення стародавнього та нового на полі скульптурного матеріалу та техніки. На його думку, використання широкого спектру сучасних скульптурних матеріалів й надалі неминуче змінюватиме цілісність китайської художньої метафори. Це особливо помітно у межах тих проєктів, де в якості матеріалу використані такі специфічні виражальні засоби, як аудіальна мова, текст, фотографія, діаграма, звук, світло, електрика та

навіть «люди» в якості скульптурного матеріалу [7, с. 335-336].

На наш погляд, важливо у цьому процесі побачити ті вагомні зміни, що виникають на перетині європейських та китайських підходів у пошуку нової пластичної художньої мови. Якщо західноєвропейська традиція звертається до «почуття об'єму форми» [5, с. 466] як до ключової пластичної властивості, то китайська скульптура досліджує об'єм як такий. Це особливо помітно у деталюванні творів, де побудова складок, ліній тіла чи руху об'єктів інакше позначає загальне уявлення про форму. Зрештою, як підкреслює Цзин Юймін: «Технологія, матеріали та методи роботи є лише зовнішнім допоміжним фактором у процесі прориву в художній мові скульптури» [12, с. 8-11].

Висновки. Таким чином, розвиток сучасної скульптури Китаю засвідчує особливу увагу митців до проблеми пошуку нової пластичної мови. Важливі трансформації образної суті скульптурних творів упродовж кінця XX – початку XXI ст. стали можливими завдяки актуалізації нових матеріалів та технік. Впровадження у композиційно-пластичний мову потенціалу т.зв. нескульптурних матеріалів (пластмас, полімерів, реді-мейду тощо) збагатило естетику творів, додавши до їхньої внутрішньої образної суті актуальні виражальні засоби.

Важливим параметром розвитку сучасної китайської скульптури лишається діалог класичного та нового, який на початку XXI ст. набув масштабу повноцінного програмного пошуку актуальної художньої мови. У багатьох роботах класична пластична основа виконує роль своєрідного художнього фундаменту – основи, від якої скульптори починають творчі пошуки нового змісту (власне, пошуку художньо-образних, композиційно-пластичних, образно-символічних рішень). Важливу роль у цьому процесі відіграють нові матеріали, що поступово змінює традиційні підходи до формоутворення та пластичності скульптури, а також активує нові художні тренди.

Література:

1. Тарасов В., Ван В. Категорія образності в дослідженнях образотворчого мистецтва Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: китайський мистецтвознавчий дискурс. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва*. 2022. № 1. С. 109–118.
2. Davidson J. C. The body of the archive: Chineseness at the Venice Biennale (1993-2005). *Journal of Contemporary Chinese Art*. 2016. Vol. 3. №. 1-2. P. 27–46.
3. Luo J. A comparative study на матеріал application of traditional sculpture and contemporary sculpture. *2017 7th International Conference on Social Network, Communication and Education (SNCE 2017)*. Atlantis Press, 2017. P. 861–864.
4. Luo J. Latest Application of Mixed Media in Modern Sculpture. 2016 International Conference on Social Science, Humanities and Modern Education (SSHME 2016). Atlantis Press, 2016. P. 229–233.
5. Miao Z., Ling-ling P. Chinese Contemporary Sculpture Spiritual Based on Traditional Culture. *US-China Foreign Language*, 2015, Vol. 13, № 6. P. 464–469.
6. Rath A. Made in China : Implications of Authorship and Historical Studio Practices on Modern Chinese Art. Thesis is submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts, East Asian Studies Stanford University, 2016. 61 p.
7. Wang J. X. Study on Sculpture Based on New Materials. *Applied Mechanics and Materials*. Trans Tech Publications Ltd, 2013. Vol. 340. P. 335–338.
8. Wedell-Wedellsborg A., Guo C. Contextualizing Cai Guo-Qiang. *Kontur*. 2010. Vol. 20. P. 9–18.
9. 夏晶阳. 中国现代雕塑艺术拓展材料技术的必要性. *湖北美术学院学报*, 2009. 第1期. 第100–105页.
10. 庞茂琨, 黄宗贤, 孙振华, 黎明, 吕品昌, 龙翔, ... & 唐勇. 守正创新: 新时代雕塑艺术的成就与展望学术研讨会. *当代美术家*. 2020. 第1期. 第76–108页.
11. 徐腾飞. 中外当代艺术的新材料运用与跨学科趋势表达. *艺术与设计 (理论版)*. 2021. 第1期. 第101–103页.
12. 景育民. 技术全球化背景下的雕塑“在地”思维. *当代美术家*. 2020第2期. 第8–11页.
13. 李俊. 中国当代雕塑材料语言创新手法简论. *雕塑*. 2015. 第1期. 第60–64页.
14. 王轶男, 张晓, & 董书兵. 现代金属雕塑实验教学的创新思考—以清华大学美术学院实验课程为例. *实验技术与管理*. 2024. 第41 (2) 期. 第228–234页.
15. 赵丽珺. «当代雕塑创作中的材料创新» 论坛综述. *公共艺术*. 2021. 年02期. 第78–83页.
16. 张楠, & 都伟. 色彩在中国当代雕塑创作中的应用与发展. *美术大观*. 2013. 年4期. 第65–69页.

References:

1. Van, V., & Tarasov, V. (2022). Kategoria obraznosti v doslidzhenniakh obrazotvorchoho mystetstva Kytaiu druhoi polovyny KhKh – pochatku KhKhI st.: kytaisyyi mystetstvoznavchyyi dyskurs [The category of imagery in studies of Chinese fine arts in the second half of the 20th – early 21st centuries: Chinese art historical discourse]. *Visnyk KhDADM*, 1, 109–118 [in Ukrainian].
2. Davidson, J. C. (2016). The body of the archive: Chineseness at the Venice Biennale (1993–2005). *Journal of Contemporary Chinese Art*, 3 (1-2), 27–46.
3. Luo, J. (2017). A comparative study на матеріал application of traditional sculpture and contemporary sculpture. 2017 7th International Conference on Social Network, Communication and Education (SNCE 2017), Atlantis Press, 861–864.
4. Luo, J. (2016). Latest Application of Mixed Media in Modern Sculpture. 2016 International Conference on Social Science, Humanities and Modern Education (SSHME 2016). Atlantis Press, 229–233.
5. Miao, Z., & Ling-ling, P. (2015). Chinese Contemporary Sculpture Spiritual Based on Traditional Culture. *US-China Foreign Language*, 13 (6), 464–469.
6. Rath, A. (2016). Made in China : Implications of Authorship and Historical Studio Practices on Modern Chinese Art. Thesis is submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts, East Asian Studies Stanford University, 61.
7. Wang, J. X. (2013). Study on Sculpture Based on New Materials. *Applied Mechanics and Materials*. Trans Tech Publications Ltd, 340, 335–338.
8. Wedell-Wedellsborg, A., & Guo, C. (2010). Contextualizing Cai Guo-Qiang. *Kontur*, 20, 9–18 [in China].
9. 夏晶阳. (2009). 中国现代雕塑艺术拓展材料技术的必要性. [The need to expand material technologies in contemporary Chinese sculpture art]. *湖北美术学院学报*, (1), 100–101 [in China].
10. 庞茂琨, 黄宗贤, 孙振华, 黎明, 吕品昌, 龙翔, ... & 唐勇. (2020). 守正创新: 新时代雕塑艺术的成就与展望学术研讨会. [Preserving Integrity and Innovation: Academic Seminar on Achievements and Prospects of Modern Sculpture]. *当代美术家*, 1, 76–81 [in China].

11. 徐腾飞. (2021). 中外当代艺术的新材料运用与跨学科趋势表达. [Application of new materials and interdisciplinary trend expression in contemporary art at home and abroad]. 艺术与设计 (理论版), 1, 101–103 [in China].
12. 景育民. (2020). 技术全球化背景下的雕塑“在地”思维. [«Local» thinking of sculpture in the context of technological globalization]. 当代美术家, 2, 8–11 [in China].
13. 李俊. (2015). 中国当代雕塑材料语言创新手法简论. [A brief discussion on innovative techniques of material language in contemporary Chinese sculpture]. 雕塑, 1, 60–64 [in China].
14. 王轶男, 张晓, & 董书兵. 现代金属雕塑实验教学的创新思考—以清华大学美术学院实验课程为例. [Innovative thinking on experimental teaching of contemporary metal sculpture – based on the example of the experimental course at the Academy of Fine Arts, Tsinghua University]. 实验技术与管理, 41(2), 228–234 [in China].
15. 赵丽珺. «当代雕塑创作中的材料创新» 论坛综述. [Summary of the forum «Material Innovations in the Creation of Contemporary Sculpture»]. 公共艺术, 6, 78–83 [in China].
16. 张楠, & 都伟. (2013). 色彩在中国当代雕塑创作中的应用与发展. [The use and development of color in modern Chinese sculpture]. 美术大观, 4, 65–69 [in China].