УДК 75.051:7.03
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.3

Ван Цзифен,
аспірант кафедри теорії і історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0009-0004-5938-2637

ЗМІНИ У ПАРАДИГМІ КИТАЙСКОГО ПЕЙЗАЖНОГО ЖИВОПИСУ (КІНЕЦЬ 1970-Х – ПОЧАТОК 1990-Х)

За різними причинами, починаючи від історико-культурного розвитку Китаю, саме зображення пейзажу посідало чільне місце у китайському образотворчому мистецтві. Це призвело до того, що пейзаж у мистецтві ставав «заручником» не тільки художніх але й політичних експериментів і змін, які відбувалися в країні, у тому числі після 1949 року, тобто утворення КНР.

Відповідно, коли наприкінці 1970-х років у Китаї знову змінилася політична ситуація і починаються процеси, які називають лібералізацією країни і навіть порівнюють з проривом із новітнього періоду «ізоляції», це одразу впливає і на розвиток мистецтва. Пейзаж не є виключенням.

Звісно, на цей період у мистецтві Китаю, який охоплює кінець 1970-х – 1990-ті роки, звертає увагу будь-який науковець, що досліджує перетворення у китайському мистецтві в його новітній історії. Активно цікавлять ці процеси і тих мистецтвознавців в Україні, хто займається дослідженнями китайського мистецтва у відповідний період. Однак, на наш погляд, самі ці процеси в українському мистецтвознавстві розглядають лише у першому наближенні. Для більш глибокого їх розуміння є потреба у залученні новітніх публікацій безпосередньо китайських дослідників, для того щоби порівнювати погляд зсередини процесів із їх зовнішньою аналітикою.

Виходячи з цього, до даної публікації залучено аналіз саме таких наукових праць сучасних китайських дослідників. Так Бао Фушен та Лі Цзюань розглядають перетворення у китайському мистецтві в цілому у названих хронологічних межах. Лі Вейфань концентрується на розвитку мистецтва в одній з центральних китайських провінцій. Чанг Сіньюань описує трансформації пейзажного мистецтва у 1980-ті роки, а далі цю тему, також з фокусом на регіональних особливостях, і продовжуючи на 1990-ті роки, розвивають Лі Цзіньї і Тан Іпін.

Ключові слова: *пейзаж у китайських художників, образотворче мистецтво Китаю в кінці XX століття, новітні впливи у китайському мистецтві.*

Wang Zifeng. CHANGES IN THE PARADIGM OF CHINESE LANDSCAPE PAINTING (LATE 1970S – EARLY 1990S)

For various reasons, stemming from China's historical and cultural development, the image of the landscape held a prominent place in Chinese fine art. As a result, the landscape in art became a "hostage" not only to artistic trends but also to the political experiments and changes that occurred in the country – particularly after 1949, with the establishment of the People's Republic of China.

Accordingly, when, in the late 1970s, the political situation in China changed once again and processes began that are referred to as the country's liberalization, often compared to a breakthrough from the recent period of "isolation," this immediately affected the development of art. Landscape painting was no exception.

Of course, any scholar studying the transformation of Chinese art in its modern history pays attention to the period covering the late 1970s to the 1990s. These processes are of great interest to art historians in Ukraine who focus on Chinese art from this time. However, in our opinion, these developments are only addressed in a preliminary manner within Ukrainian art criticism. To gain a deeper understanding, it is necessary to incorporate the latest publications by Chinese researchers in order to compare the internal perspectives of these processes with their external analysis.

Based on this, this publication includes an analysis of several scientific works by contemporary Chinese researchers. Bao Fusheng and Li Juan examine the transformations in Chinese art as a whole within the specified chronological framework. Li Weifan focuses on the development of art in one of China's central provinces. Chang Xinyuan explores the transformation of landscape art in the 1980s, and this theme is further developed into the 1990s by Li Jingyi and Tang Yiping, with a continued emphasis on regional characteristics.

Key words: *landscape painting by Chinese artists, fine art in China in the late 20th century, recent influences in Chinese art.*

© Ван Цзифен, 2024

Вступ. Як відомо, пейзажний жанр у мистецтві Китаю з давніх часів мав особливе місце і значення. Спочатку, як це й притаманно ранньому мистецтву, воно було пов'язано із сакральним світом. Однак, затвердившись у цій якості, так званий «шань-шуй» і надалі залишався не просто мистецтвом, а носієм важливих сакральних і моральних настанов. Відповідно, китайські митці привносили у «шань-шуй» ті нові ідеї і настанови, які були покликані до життя історико-культурним розвитком Китаю. Так він увібрав у себе філософсько-ідеологічні погляди буддизму і конфуціанства, і, завдяки цьому, вийшов на вищий «державницький» рівень, коли до творчості у «шань-шуй» долучалися навіть китайські імператори. З іншого боку, те, що можна умовно назвати китайськими художніми «течіями», теж по-своєму трактували «шань-шуй», збагачуючи мистецькі підходи до цього вічного «жанру».

Не дивно, що революційний, для Китаю, початок XX століття, не залишив осторонь і розвиток пейзажу, додавши відтепер здобутки європейського мистецтва. Після утворення КНР і встановлення нової ідеології, сакральні елементи у пейзажі формально відійшли у минуле. Проте сам пейзаж у мистецтві не пішов у минуле, змінилися погляди на нього. Тепер він став, по-перше, «реалістичним», і, по-друге, повинен був оспівувати здобутки нової влади, тобто технічні і промислові перетворення, які змінювали старі ландшафти.

Чергова ідеологічна зміна, а саме відхід від політики «Культурної революції», також відобразилася на пейзажі так званого «періоду шрамів». Нарешті, у 1980-х сформувалася нова ідейна концепція індивідуалізації творчості митця. Саме ці процеси, їх розвиток, обумовлюють й до сьогодні ставлення до пейзажу в китайському образотворчому мистецтві, ось чому дана тема, та її виклад у китайських дослідників є зараз дуже важливою у царині мистецтвознавчого осмислення.

Матеріали та методи. Мета статті – проаналізувати публікації молодих дослідників з Китаю, які репрезентують сучасні погляди на історію китайського мистецтва та його розвиток з кінця 1970-х до початку 1990-х років, зокрема у царині пейзажу. Відповідно до мети цієї публікації, у статті будуть проаналізовані дослідження молодих китайських мистецтвознавців. Їх погляди на зміни у китайському мистецтві в означений період і вплив на розвиток пейзажу відображають мистецтвознавчі погляди у сучасному Китаї. Зокрема це дослідження Бао Фушен, Лі Вейфань, Лі Цзіньї, Лі Цзюань, Тан Іпін, Чанг Сіньюань.

Названі дослідники по різному обирають фокус свого дослідження. Так Бао Фушен та Лі Цзюань розглядають перетворення у китайському мистецтві в цілому у названих хронологічних межах. Лі Вейфань концентрується на розвитку мистецтва в одній з центральних китайських провінцій. Чанг Сіньюань описує трансформації пейзажного мистецтва у 1980-ті роки, а далі цю тему, також з фокусом на регіональних особливостях, і продовжуючи на 1990-ті роки, розвивають Лі Цзіньї і Тан Іпін.

Оскільки стаття побудована на аналізі сучасних досліджень, використані аналітичний, порівняльний, історіографічний методи.

Результати. Наприкінці 1970-х – на початку 1980-х років, коли в Китаї змінюється політична ситуація з відходом від принципів «Культурної революції», молоді художники знову отримують можливість знайомитися із «західним мистецтвом», як в цілому називали у Китаї мистецькій досвід Європи та США. Формулюють і перші «закличні» формули, звернені до молодих художників, наприклад, вивчати «західні» композиційні схеми і нову мову мистецтва, раніш небачену у Китаї [6]. Важливим для подальшого розвитку став і заклик повернутися до «суб'єктивності» у мистецтві, що, на наш погляд, можна вважати поверненням суб'єктності самому митцю, над яким не повинні нависати ідеологічні державні догми.

Як це притаманно Китаю, ці заклики були сформульовані «зверху», тобто відповідали новій державницькій лінії на розвиток всіх сфер китайського суспільства, в тому числі й мистецтва. Звісно, у перших публічних виступах ця нова лінія висловлювалася ще

двоїсто, як це прозвучало, наприклад у промові художника Лі Шаовеня: «Зараз всі дивляться у майбутнє, відкривають двері і вікна і бачать тенденції розвитку Світу. Сьогоднішній світ ніяк не може співвідноситися з поняттям «декадентський». Ми не будемо посуватися вперед, якщо наш плуг завжди будуть тягнути корови» [5]. Наведена фраза наповнена метафорами і порівняннями, однак всі вони зрозумілі як ознаки нових тенденцій. Китай повинен вийти з ізоляції по відношенню до навколишнього Світу, який стрімко розвивається. У недавні часи Китаю не вистачало новизни, він був замкнений, а отже відставав у своєму розвитку і продовжував залишатися у минулому, яке треба відкинути, щоби просуватися вперед.

Щодо практичного заклику цих нових лозунгів, то за словами китайських дослідників, «першою ластівкою» для молодого покоління китайських художників стала спонтанна «Виставка живопису 12 чоловік» 1979 року у Шанхаї. Дійсно, молоді митці виставили там свої «аполітичні» роботи, у тому числі пейзажі, виконані в імпресіоністичній манері. А на початку 1980 року виникає й перша незалежна мистецька організація, відома під назвою «Зіркова асоціація живопису», яка проголосила повернення до «вільного мистецтва». І далі на початку 1980-х років виникають численні молодіжні групи митців у провінціях Хунань («Группа Хуайхуа»), Хейлунцзян (харбінська «Північна художня група»), Цзянсу («Молодіжна художня група Цзянсу») та інших місцях. У назвах окремих груп, наприклад «Товариство живопису бур'янів», відчувається суспільний виклик, а в частому використанні епітету «експериментальний живопис», бажання вийти за межі дозволеного. Численні виставки, які починають проводити у цей період мали різну спрямованість, з одного боку можна було побачити зовнішні прояви декадансу і нігілізму, з іншого пошуки нових форм. Починає формуватися новий погляд на урбанізм, як територію стриманості і, навіть, відчуженості [4].

Шлях для молодих частково відкривали й ті художники старшого покоління, які до приходу комуністичної влади у Китаї встигли повчитися за кордоном та засвоїти деякі авангардні мистецькі прийоми і техніки. Під час «Культурної революції» вони були вимушені замовчувати свої мистецькі вподобання, творити в єдиному стилі так званого «соціалістичного реалізму». Однак тепер отримали можливість на схилі свого творчого життя повернутися до наробків своєї молодості. Таким, наприклад, став У Гуанчжун, який в другій половині 1940-х років вчився у паризькій Школі витончених мистецтв. У китайських дослідженнях його творчість оцінюють як тонке поєднання китайських класичних принципів мистецтва тушшю із полуабстрактними формами. Такий підхід не порушував естетику, тобто «красу» мистецького твору але робив такий твір «сучасним» [6].

Одним із передвісників повороту у сфері образотворчого мистецтва стала жорстка дискусія між прихильниками старих принципів і адептами оновлення. Приводом для неї у 1984 році стала офіційна «Шоста Національна художня виставка». Молоді митці висловили незадоволення тим, що виставка демонструє виключно старі сюжетно-тематичні підходи. У цьому ж році вони провели фактично альтернативну виставку і під «миролюбною» назвою «Міжнародна молодіжна виставка миру» показали в своїх роботах звернення до «західних» напрямів і прийомів, зокрема, до сюрреалізму. На цьому фоні широке обговорення мала стаття молодого критика Лі Сяошаня «Мій погляд на сучасний китайський живопис», опублікована в червні 1985 року. Основний пафос публікації містився в заяві про «кінець китайського живопису». Далі пояснювалося, що в Китаї століттями розвивалася техніка живопису але не змінювалася ідеологія і форми, що призвело до застою і відставання самої системи китайського живопису [6].

У листопаді 1985 року відбулася «Запрошувальна виставка китайського живопису Хубей», організована відомим реформатором у царині живопису тушшю Чжоу Шаохуа, поряд з роботами, виконаними у традиційній манері, на ній були представлені й експериментальні твори, які продовжували

реформаторську лінію, намічену ще художником з Тайбея, якого добре знали у КНР – Лю Госун. Узагалі, на 1985–1987 роки приходиться пік виставок нового спрямування, за приблизними підрахунками за цей час безпосередньо у виставках та мистецьких акціях взяло участь більше 4 тисяч чоловік. Не могла не відгукнутися на такий потужний рух і мистецька критика. Так, в м. Ухань у 1985 році було створено новий журнал з промовистою назвою «Тенденції художнього мистецтва» у якому містилися публікації, присвячені новим виставкам і тенденціям у мистецькому житті провінції Хубей [4].

Значні розміри Китаю багатство і розмаїття його природних зон не могли не вплинути і на розвиток сучасного мистецтва пейзажу. Так у 1980-ті роки група молодих художників об'єдналася, щоби оспівувати район Гуансі, звідки вони були родом, створюючи цілі серії робіт. І надалі виникають регіональні групи художників, які оспівували свою місцевість. Сучасні китайські дослідники називають серед них: школу живопису Ліннань, школу живопису Чаньань; школу живопису Цзяннань та інші [6].

На думку Лі Цзюань, після різкого ривку у мистецькому житті Китаю, у 1987–1989 роках намітився спад. Дослідник пояснює це зміною ситуації в країні. Це зміна економічного курсу, завдяки якому на перший план виступили питання промисловості, торгівлі, підтримка підприємництва та економічних ініціатив. Окрім цього, починається критика «зверху» крайніх форми ліберального руху у політиці, а отже і в культурі та мистецтві. У якості прикладу вчений наводить події навколо «Виставки сучасного китайського мистецтва» 1989 року в Національному художньому музеї в Пекіні, тобто на головному виставковому майданчику країни. Треба врахувати, що за рік до цієї події відомий пекінський критик та куратор Ху Цунь (Лі Сяньтін) опублікував редакторську статтю у впливовій газеті «Китайське образотворче мистецтво», де увів поняття «велика душа», під яким розумівся особливий дух часу, що поєднував китайську традицію та «західні» впливи. У концепції виставки 1989 року він спробував втілити цю саму «велику душу». Попри те, що авангардних робіт було виставлено небагато, з перших днів виставки стали поступати анонімні погрози і виставка то закривалася, то відновлювала роботу але врешті-решт її остаточно закрили і, в цілому, вона пропрацювала усього два тижні [4].

Дійсно, китайські дослідники мистецтва особливо підкреслюють, що митці 1980-х шукають нові шляхи у власному стилю, хоча й роблять це дещо хаотично, вони вбачають своїм основним завданням відхід від «однаковості» живопису попередніх робіт, беручи за приклад та орієнтуючись на різні напрями «західного» сучасного живопису. У той же час нині у китайському мистецтвознавстві звучать й досить категоричні заяви про те, що означений період був тільки підготовкою до розквіту «справжнього» китайського пейзажного живопису, який наступає тільки з 1990-х років. Називаються й численні імена митців нового покоління, мистецтво яких характеризує цей новий період розквіту китайського національного пейзажу: Чень Цзюнде, Чжан Дунфен, Хун Лін, Чжао Кайкунь та ін. [1, с. 7].

Наведені думки свідчать про те, що оскільки пейзаж залишається базовим жанром для китайського мистецтва, він сприймається своєрідним лакмусом, що реагує на ті перетворення, які відбуваються з китайським соціумом. 1990-ті роки відзначаються початком стрімкого руху до урбанізації Китаю. І вже у 1992 році Цянь Сюесень маніфестує необхідність розробки нової концепції міського пейзажу, спираючись на пейзаж класичний, тобто природний. У Пекіні митцями навіть була створена «Асоціація по вивченню міського пейзажного живопису» [6]. Митці, які увійшли в цю асоціацію, наголосили, що вони шукають нові лінії перетинів і відносин між дуальним парами: людина-та-місто, місто-та-природа, природа-та-людина. Ландшафт, історія місцевості, історія міста та його давні пам'ятки і нова архітектура, усе це, переплавлене митцем у єдиному горнилі, повинно скласти основу нового міського пейзажу.

Якщо брати загальні підходи до пейзажного живопису, то, на думку сучасних китайських

дослідників, у 1990-ті роки остаточно склалися три основні напрями у новітньому китайському мистецтві, що, як вже вказувалося вище, обумовлено процесами взаємодії між світовим і китайським мистецтвом. Таку точку зору викладає дослідник Бао Фушен. Перший напрям можна назвати новітнім реалізмом, бо він є міксом реалістичного погляду на природу, але художньо поданий через прийоми імпресіонізму. У цьому напряму для китайських митців важливо зберігати фігуративність зображеного пейзажу. Однак самого тільки формального поєднання вже недостатньо, не менш важливо, щоби у пейзажі відобразився характер митця, настрій, з яким писався пейзаж.

Другий напрям пов'язаний з абстрактним живописом. Описуючи цінність цього напряму, Бао Фушен вказує на пошуки у гармонічному співвідношенні геометричних форм і кольорових об'ємів. Він пояснює, що кольором можна позначити не тільки широту або глибину у мистецькому творі але й передати емоційний стан. На його думку основні мистецькі елементи, такі як лінія, крапка, колір у правильному поєднанні здібні показати водночас простоту і велич природи [1, с. 11–12].

Найменш сприятливим у китайському мистецтві, за словами Бао Фушена, є третій напрям, який дослідник пов'язує з концептуальним мистецтвом. Пояснюючи таке відношення до цього напряму, він стверджує, що у традиційному пейзажі людина сполучається з природою, в той час як концептуальний живопис свідчить про кризу та розрив у цих відношеннях. Базова ж причина такої ситуації полягає в тому, що «цей напрям пейзажного олійного живопису не звертає уваги на сам живопис, важливими є тільки ідеї та їх вираження» [1, с. 12]. Хоча ми не можемо повною мірою погодитися з оцінкою концептуального мистецтва у дослідженні Бао Фушена, бо нам вона здається надмірним узагальненням творчості різних художників, проте важливо знати її, адже така думка дійсно має місце у китайських мистецьких колах і, відповідно, мистецтвознавстві.

Розвитку першого із наведених напрямів, а саме новітнього реалізму, сприяли і розмаїті природні умови, які сприяли розвитку регіонального живопису, коли художники спеціалізуються на своєрідній мистецькій промоції певних територій. Пейзаж, в такому випадку, стає одним з головних напрямків цієї промоції, бо він презентує своєрідність цього природного куточку Китаю для глядачів не тільки з цього регіону але й за його межами.

Звісно, і в цьому випадку, китайські дослідники мистецтва вказують на базові принципи, які продовжують пов'язувати пейзаж з ідеологічно-політичними настановами. Так дослідник Тан Іпін спрямовує своє дослідження на групу художників, які в 1980–1990 роки змальовували пейзажі басейну ріки Хуанхе, тобто територію, яка вважається історичним та природним регіоном, який в давні часи постав у якості «колиски» китайської цивілізації. Порівнюючи означений період зі створенням пейзажів Хуанхе у 1950–1970 роки, Тан Іпін відмічає наступні важливі характеристики: якщо раніше ідеологія вимагала зображувати природу на тлі «революційних досягнень», тобто комуністичного устрою Китаю, то в 1990-ті роки виникає нова ідеологічна настанова, згідно якій природа повинна сполучатися з простими людьми, які живуть у цьому природному середовищі і взаємодіють з нею [5, с. 23].

Цей принцип, на думку Тан Іпіна, реалізується, наприклад, у пейзажах Дуань Чженцюя. Ось як дослідник змальовує, наприклад, враження від картини «Літня Хуанхе»: митець «використовує перебільшені прийоми при зображенні сцени переправи, на картині відбувається порівняння між природою і гребцями, які постають надзвичайно маленькими, ми не бачимо обличь гребців та вираз їх емоцій, у цей момент гребці і човен вже стали одним цілим, одиноко змагаючись з бурхливою водою ріки» [5, с. 23].

Важливо додати, що наведене, у якості прикладу, полотно, водночас належить і до так званого новітнього реалізму. І просторове, і кольорове рішення у цій картині дуже близькі до експресіонізму Ріка, човен і люди у ньому дійсно утворюють єдину масу,

виконані хаотичними експресіоністичними мазками та відтінками трьох кольорів – чорного, брунатного, жовтого. Так саме, у цих кольорах, подана і лінія горизонту, з ледь наміченим далеким берегом, який зливається із захмареним грозовим небом і рікою. Тобто формально можна вважати цю роботу фігуративною та сюжетною, але насправді цим і обмежується «реалізм» зображеного, бо і техніка, і кольори, і настрій роботи візуально відправляють глядача до набутків європейського неакадемічного мистецтва XX століття.

Аналогічну ситуацію можна побачити й у дослідженні Лі Цзіньї, присвяченого творчості відомого митця Чао Ге, який у своїх пейзажах багато зображував таку своєрідну китайську територію, як Внутрішня Монголія. З цього приводу Лі Цзіньї характеризує творчість художника як «почуття через розум». На думку дослідника, Чао Ге створює свої пейзажі, сполучаючи історію та природу, історію та мистецтво і через ці сполучення створює пейзажі, передаючі «внутрішню сутність» цієї території, колись наповненої важливими історичними подіями [3, с. 33]. Отже у дослідженні Лі Цзіньї також наголошується на важливості осмислення пейзажу, як відображення культурних особливостей історичних регіонів Китаю.

Висновки. Таким чином, на думку китайських дослідників, початок чергових змін у образотворчому мистецтві Китаю припадає на кінець 1970-х років, коли відбувається критичне переосмислення політики «Культурної революції». Звісно, у КНР такі зміни звично відбуваються «зверху», тобто ініційовані владними структурами. Проте означені зміни масово підтримуються і «знизу», безпосередньо митцями які радо відгукуються на заклик «індивідуалізації» у художній творчості. Причому ці процеси осмислюються в Китаї як вихід з періоду чергової «ізоляції» і можливість знайомства з новими тенденціями у мистецтві «Західного світу». Пік мистецької активності просякнутих новими ідеями китайських художників, припадає на 1985–1987 роки. У цей час пейзажний живопис рівноправно розвивається у трьох напрямах: реалістичний, абстрактний, концептуальний. Після чого наступає короткий період «перегріву», а «зверху» знову відновлюється критика «надмірного лібералізму» у китайському мистецтві.

Однак вже з початку 1990-х років, на думку китайських дослідників, відбувається наступний етап у розвитку пейзажу. Це відхід від механічного копіювання «західних» підходів, у першу чергу це стосується сучасних мистецьких напрямів, і спроба відшукати формулу «національного» пейзажу. У зв'язку з цим також велика увага приділяється регіональному пейзажу, який повинен репрезентувати єдність китайської культури в її розмаїтті.

Література:

1. 包福生.当代中国风景油画的艺术语言研究.云南师范大学出版社.昆明市.2015年第04期 .50页 [Бао Фушен. Художня мова сучасного китайського олійного пейзажного живопису. Юньнанський університет. 2015. Вип. 4. 50 с.].

2. 李伟凡.20世纪90年代以来新疆风景油画的绘画语言研究. 新疆艺术学院出版社.乌鲁木齐市。2020年第08期.63页 [Лі Вейфань. Дослідження художньої мови пейзажного олійного живопису в провінції Сінцзян у 1990-ті роки. Сінцзянська академія мистецтв. 2020. Урумчі. 2020. Вип. 8. 63 с.].

3. 李静怡.朝戈风景画的艺术风格研究.陕西师范大学出版社.西安市.2024年第09期.57页 [Лі Цзіньї. Дослідження художнього стилю пейзажного живопису Чао Ге. Педагогічний університет Шеньсі. 2024. Вип. 9. 57 с.].

4. 李娟.论"85 新潮美术运动".武汉大学出版社.武汉市.2024年第12期.207页 [Лі Цзюань. Про художній рух «85 «Нових хвиль»». Уханський університет. 2024. Вип. 12. 207 с.].

5. 唐 一 平. 2 0 世纪 8 0 - 9 0 年代黄河题材油画作品研究.西北师范大学出版社.兰州市.2023年第02期 .63页 [Тан Іпін. Дослідження теми «Жовтої ріки» (Хуанхе) в олійному живописі 1980 – 1990 рр. Північно-Західний педагогічний університет. 2023. Вип. 2. 63 с.].

6. 常心愿. 20世纪80年代以来山水画现代转型研究.云南师范大学出版社.昆明市.2021年第08期.63页 [Чанг Сіньюань. Сучасні трансформації у пейзажному живописі з 1980-х років. Юньнанський педагогічний університет. 2021. Вип. 2. 63 с.].

References:

1. 包福生.当代中国风景油画的艺术语言研究 [Artistic language of modern Chinese oil landscape painting]. 陕西师范大学出版社.西安市.2024年第09期.57页 [in Chinese].

2. 李伟凡.20世纪90年代以来新疆风景油画的绘画语言研究 [A study of the artistic language of landscape oil painting in Xinjiang province in the 1990s]. 新疆艺术学院出版社.乌鲁木齐市。2020年第08期.63页 [in Chinese].

3. 李静怡.朝戈风景画的艺术风格研究 [A study of the artistic style of Chao Ge's landscape painting]. 陕西师范大学出版社.西安市.2024年第09期.57页 [in Chinese].

4. 李娟.论“85 新潮美术运动” [About the artistic movement "85 New Waves"].武汉大学出版社.武汉市.2024年第12期.207页 [in Chinese].

5. 唐 一 平. 2 0 世纪 8 0 - 9 0 年代黄河题材油画作品研究 [Study of the theme of the "Yellow River" (Huanghe) in oil painting 1980–1990] 西北师范大学出版社.兰州市.2023年第02期. 63页 [in Chinese].

6. 常心愿. 20世纪80年代以来山水画现代转型研究 [Modern transformations in landscape painting since the 1980s]. 云南师范大学出版社.昆明市.2021年第08期.63页 [in Chinese].