На правах рукописи

Ван Хунфу

КИТАЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ В ПЕРИОД РЕФОРМ И ОТКРЫТОСТИ (1990–2010): ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ И НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ

Специальность 5.10.3. Виды искусства

(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Автореферат
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва

2026

Диссертация выполнена на кафедре истории искусств и гуманитарных наук ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова»

Научный руководитель: **Кошелев Георгий Константинович**
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств и гуманитарных наук ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова»

Официальные оппоненты: **Неглинская Марина Александровна**
доктор искусствоведения, заведующая Отделом восточного искусства Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств ФГБУ «Российская академия художеств» (НИИ РАХ)

Чжао Синьсинь
кандидат искусствоведения, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»

Ведущая организация: **ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна»**

Защита состоится «___» _____ 2027 года в ___ часов на заседании диссертационного совета 24.2.440.01 на базе Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова по адресу: 125080, Москва, Волоколамское шоссе, дом 9, стр. 1.

С диссертацией можно ознакомится на официальном сайте https://rghpu.ru/ и в библиотеке РГХПУ им. С.Г. Строганова. Просим принять участие в защите и направить отзыв в двух экземплярах по указанному адресу.

Автореферат разослан «___» _____ 2026 года.

Ученый секретарь диссертационного совета,

доктор искусствоведения А.В. Трощинская

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

С 1990-х годов до начала XXI века китайское общество пережило глубокие структурные изменения. Волна реформ и открытости постепенно распространилась от прибрежных районов к внутренним регионам страны. Современная живопись как важнейшая часть визуального искусства Китая — китайская живопись тушью, масляная живопись и другие формы — получила более многообразное пространство развития. Художественные идеи, стили и течения разных стран мира постоянно проникали в Китай и глубоко влияли на творческую структуру отечественной живописной среды.

После официального утверждения в 1992 году системы социалистической рыночной экономики рыночная логика постепенно изменила творческую экологию и механизмы распространения китайского искусства. Информационные технологии за два десятилетия прошли путь от зарождения к распространению и предоставили художникам новые каналы получения зарубежной информации и обмена творческим опытом. В этих условиях китайская живопись столкнулась с рядом принципиально новых задач. Художники активно включились в художественные поиски, характерные для современной живописи, смело использовали концепции западного искусства, экспериментируя с цветовой структурой, абстрактным выражением и формальным языком. Одновременно они обращались к китайскому художественному наследию — технике кисти и туши, композиционным схемам, духовному содержанию традиционной живописи.

В ходе этих поисков возникла необходимость осмыслить вопросы культурной идентичности и национального самосознания. В условиях глобализации ключевой проблемой художественной среды стало сохранение субъектности китайской культуры в межкультурном взаимодействии. Рассмотрение 1990–2010 годов как самостоятельного исторического периода

соответствует внутренней логике развития китайского современного искусства и отвечает актуальным задачам современного искусствознания.

В существующих работах по истории искусства 1990 год нередко трактуется как завершение «Новой волны искусства 85 года», а китайское искусство после 2010 года — как глубоко интегрированное в глобальную систему современного искусства. Однако такая периодизация не выявляет сложность и уникальную историческую ценность двух десятилетий 1990–2010 годов. Китайская художественная среда этого времени должна была осмыслить теоретическое наследие 1980-х, ответить на вызовы рыночной экономики, найти место в художественной системе, где после холодной войны доминировал Запад, и заново оценить опыты западного искусства XX века[1].

Исследование художественных течений и институциональных механизмов в диссертации связано с индивидуальным опытом художников. В работе анализируется творчество шести авторов: Лю Сяодун через реалистический взгляд на повседневность отдал дань современному реализму; Юэ Миньцзюнь с помощью стандартизированных смеющихся персонажей создал образную систему циничного реализма; Цзэн Фаньчжи преобразовал травматичную память в экспрессионистский визуальный язык; Мао Янь соединил западную классическую портретную традицию[2] с китайским духом се-и[3]; Ма Кэ переосмыслил модернистский язык в локальном контексте, соединив кубистическую деформацию и дуньхуанскую визуальную традицию;

[1] «Новая волна искусства 85 года» — общенациональное модернистское художественное движение материкового Китая 1985–1989 гг., разрушившее монополию реалистической модели и считающееся началом и просветительским этапом китайского современного искусства.

[2] Китайская живопись ученых — живопись древних литераторов и чиновников, ориентированная на выражение чувств и духовных устремлений. Для нее характерны соединение поэзии, каллиграфии, живописи и печати; изображение пейзажа, цветов м растений (сливы, орхидеи, бамбука и хризантемы).

[3] «Се-и» — традиционный принцип китайской живописи и смежных художественных форм, предполагающий лаконичную и свободную манеру письма, акцент на духовной выразительности объекта и субъективном чувстве художника, а не на внешней иллюзионистической достоверности; его ядро составляют «духовное сходство» и «художественное настроение».

У Гуаньчжун разработал теорию формальной красоты, национализации масляной живописи и модернизации китайской живописи.

Систематизация и анализ теории и истории живописи этих двух десятилетий имеют ключевое значение для понимания эволюции языка китайской современной живописи и процесса конструирования культурной идентичности.

Актуальность темы исследования связана с необходимостью анализа целостной системы китайской живописи 1990–2010 годов, включающей китайскую тушевую живопись, масляную живопись, графику и другие виды искусства. Актуальность работы связана со стремлением ответить на ключевой вопрос современного искусствознания: каким образом китайская живопись в период глубокой трансформации, вызванной реформами и открытостью, осуществила собственную модернизацию и в условиях глобализации выстроила эстетическую дискурсивную систему, обладающую культурной субъектностью. Постановка этого вопроса обусловлена теоретическим интересом к специфике пути современного искусства Китая и выявлению внутренней логики модернизации китайской живописи. Главный вывод исследования состоит в том, что всесторонняя трансформация китайской живописи этого периода не была ни простым копированием западных моделей, ни пассивным сохранением традиционных схем. В работе доказывается, что эстетическое самосознание современного искусства Китая вырастает из переплетения глубокой исторической традиции и насущных запросов реальности. В диссертации показано, что происхождение китайской художественной современности само по себе имеет межкультурный характер, а любой нарратив, сводящий его к простой оппозиции «Китай — Запад», нуждается в критическом пересмотре. Ключевые проблемы, рассматриваемые в настоящей диссертации, в полной мере не освещены в уже имеющихся исследованиях, что свидетельствует о наличии значительного академического потенциала для научного освоения и актуальности данной темы.

Предметом диссертации являются художественное своеобразие произведений масляной живописи, абстрактных картин и инсталляций, созданных в 1990–2010 гг.; идейная программа, образная система, художественно-выразительные средства и стилевые особенности современного китайского искусства в контексте эволюции китайской живописи XX века.

Объект исследования – китайская современная живопись 1990–2010 гг., включающая в качестве основных направлений живопись маслом и китайскую живопись (тушь), акварель, акрил и другие формы станковой живописи, экспериментальные произведения.

Хронологические рамки работы. 1990–2010-е годы представляют собой период трансформации и развития китайской современной живописи под воздействием социальных процессов, рыночных реформ и волны глобализации. В этот период живопись преодолела прежнюю парадигму социалистического реализма: возникли такие течения, как политический поп-арт, циничный реализм, реализм «нового поколения», экспериментальная живопись тушью.

Географические границы в качестве центрального поля исследования выступает территория Китая, с распространением на международное продвижение и зарубежные выставочные сцены китайской современной живописи.

Степень изученности вопроса. В процессе исследования путей трансформации и творческой практики современной китайской живописи 1990-2010-х годов автором проанализирован ряд фундаментальных обзорных и тематических работ, в частности, исследования Люй Пэна «История современного искусства Китая»[4], «История историографии искусства Китая XX века»[5], «История искусства Китая XX века»[6], Чэнь Жуйлиня «Курс истории

[4] Люй Пэн. История современного искусства Китая. — Ханчжоу: Издательство Китайской академии изящных искусств, 2013.

[5] Цяо Чжицян. Исследование истории историографии китайского изобразительного искусства XX века. — Гуанчжоу: Издательство народов провинции Гуандун, 2016.

современного искусства Китая»[7], Пань Яочана «История китайского изобразительного искусства Нового и Новейшего времени»[7],Фань Дианя «Современное искусство Китая - масляная живопись»[8], Люй Чуня «История масляной живописи Китая (расширенное издание)»[9], Чэнь Люшэна «Иллюстрированная история искусства Нового Китая: 1949–1966»[10], Ван Минсяня, Янь Шаньчуня «Иллюстрированная история искусства Нового Китая: 1966–1976»[11], Ли Чао «История современной масляной живописи Китая»[12], Ли Чанцзюя «Столетие локализации масляной живописи Китая (1900–2000)»[13], Жуань Жунчуня, Ху Гуанхуа «История искусства Китая нового и современного периода»[14], Шан Хуэя «Искусство народа: история революционного изобразительного искусства Китая»[15], Чжао Ли, Юй Дина «Пятьсот лет масляной живописи Китая (в пяти томах)»[16], Цзоу Юэцзиня «История

---

[6] Люй Пэн. История искусства Китая XX века. — Пекин: Издательство «Новая звезда», 2013.

[7] Чэнь Жуйлинь. Курс истории современного китайского изобразительного искусства. — Сиань: Издательство изобразительного искусства провинции Шэньси, 2009.

[7] Пань Яочан. История китайского изобразительного искусства Нового и Новейшего времени. — Пекин: Издательство Пекинского университета, 2009.

[8] Фань Диань. Современное китайское изобразительное искусство: 1979–1999. Масляная живопись. — Ханчжоу: Издательство народного изобразительного искусства провинции Чжэцзян, 2000.

[9] Лю Чунь. История китайской масляной живописи (испр. и доп. изд.). — Пекин: Издательство китайской молодёжи, 2016.

[10] Чэнь Люшэн. Иллюстрированная история искусства нового Китая: 1949–1966. — Пекин: Издательство китайской молодёжи, 2000.

[11] Ван Минсянь, Янь Шаньчунь. Иллюстрированная история искусства нового Китая: 1966–1976.

— Пекин: Издательство китайской молодёжи, 2000.

[12] Ли Чао. История современной китайской масляной живописи [M]. — Шанхай: Издательство шанхайской каллиграфии и живописи, 2007.

[13] Ли Чанцзюй. Сто лет национализации китайской масляной живописи (1900–2000). — Пекин: Издательство народной литературы, 2017.

[14] Жуань Жунчунь, Ху Гуанхуа. История искусства Китая нового и новейшего времени. — Тяньцзинь: Издательство народного изобразительного искусства Тяньцзиня, 2005.

[15] Шан Хуэй. Искусство народа: история революционного изобразительного искусства Китая. — Шицзячжуан: Издательство изобразительного искусства провинции Хэбэй, 2019.

[16] Чжао Ли, Юй Дин. Пятьсот лет китайской масляной живописи (комплект 1–5 тт.). — Чанша: Издательство изобразительного искусства Хунань, 2014.

искусства Нового Китая: 1949–2000»[17]и др. Источниковая база настоящего исследования в первую очередь опирается на указанные обзорные сочинения. Работы Люй Пэна «История современного искусства Китая», «История историографии искусства Китая XX века» и «История искусства Китая XX века», а также труд Чэнь Жуйлиня «Курс истории современного искусства Китая» и монография Пань Яочана «История искусства Китая нового времени» с позиций общей логики модернизации китайского искусства систематизируют трансформацию живописи 1990-2010 годов. Особого внимания заслуживает монография Ли Чао «История современной масляной живописи Китая», в которой прослеживается генезис китайской масляной живописи. В книге Ли Чанцзюй «Столетие локализации масляной живописи Китая (1900–2000)» системно рассматривается трансформация китайской масляной живописи, однако временные рамки исследования ограничиваются 2000 годом. К числу других аналогичных комплексных исследований относятся такие работы, как работа Гао Минлю, Чжоу Яня и Ван Сяоцзяня «История современного китайского изобразительного искусства: 1985–1986» (中国当代美术史：1985–1986)[18], Гао Минлю «Стена: история и границы китайского современного искусства» 墙:中国当代艺术的历史与边界)[19], «История современного китайского изобразительного искусства» (中国当代美术史)[20], Лу Хуна «История китайского современного искусства 1979–2018» (中国当代艺术史 1979-2018)[21], Лу Хун «Иллюстрированный атлас современного китайского

[17] Цзоу Юэцзинь. История искусства нового Китая: 1949–2000. — Чанша: Издательство изобразительного искусства Хунань, 2002.

[18] Гао Минлу, Чжоу Янь, Ван Сяцзянь и др. История современного искусства Китая: 1985–1986. — Шанхай: Шанхайское народное издательство, 1991.

[19] Гао Минлу. Стена: история и границы китайского современного искусства. — Пекин: Издательство народного университета Китая, 2006.

[20] Гао Минлу. История современного искусства Китая. — Шанхай: Издательство Шанхайского университета, 2021.

[21] Лу Хун. История китайского современного искусства 1978–2018. — Шицзячжуан: Издательство изобразительного искусства Хэбэй, 2021.

изобразительного искусства: 1979–1999» (《中国当代美术图鉴：1979—1999（全6卷》)[22], «30 лет китайского современного искусства1978—2008» (中国当代艺术 30年：1978—2008) [23] и др. Труды Лу Хуна показывают контекст развития современного искусства после начала политики реформ и открытости; в нём систематизированы такие течения 1990-х годов, как политический поп-арт и циничный реализм, что делает данную работу важным академическим ориентиром для настоящего исследования. Остальные перечисленные монографии дополняют исследовательское поле зрения с позиций межкультурного сравнения, нарратива об урбанистических художественных пространствах и эволюции экспериментального искусства. Заслуживают внимания и такие кросс-культурные исследования, как Чжу Ша «Советское изобразительное искусство и новая китайская масляная живопись» (苏联美术与新中国油画)[24], Ма Яо «Сравнительное исследование современного высшего художественного образования в Китае и России» (中俄当代高等美术教育比较研究)[25] и др. Чжу Ша сосредотачивается на путях распространения и глубоком влиянии метода социалистического реализма, характерного для советского изобразительного искусства, в новом Китае, указывая, что он являлся центральным образцом-референтом для национального изобразительного искусства в начальный период после образования страны. Исследования российского и советского изобразительного искусства представляют собой важный зарубежный референтный аспект настоящего исследования; к числу ключевых работ в этой области относятся.

[22] Лу Хун. Иллюстрированный атлас современного китайского изобразительного искусства: 1979–1999: в 6 т. — Ухань : Издательство образования провинции Хубэй, 2001.

[23] Лу Хун. Тридцать лет современного китайского искусства: 1978–2008. — Чанша: Издательство изобразительного искусства провинции Хунань, 2013.

[24] Чжу Ша. Советское искусство и масляная живопись нового Китая. — Нанкин: Издательство Юго-Восточного университета, 2013.

[25] Ма Яо. Сравнительное исследование высшего художественного образования в Китае и России в современный период. — Пекин: Издательство высшего образования, 2015.

Среди исследований зарубежных учёных, посвящённых современной китайской живописи, особое значение имеют труды британского исследователя Майкла Салливана: «Искусство и художники Китая XX века» (20世纪中国艺术与艺术家)[26] и «История китайского искусства» (中国艺术史)[27]. Данные работы являются наиболее авторитетными и влиятельными в западном мире исследованиями искусства Китая XX века; автор, будучи непосредственным свидетелем развития китайского модернизма, первым систематически представил западному миру обобщённую картину китайского искусства новейшего и современного периодов. Американский исследователь Джулия Эндрюс (Ань Ялань) в монографии «Художники и политика в Китайской Народной Республике» анализирует процесс формирования социалистического реализма в контексте политического дискурса, а также пути трансформации традиционной живописи в новой системе; Пол Гладстон в работе «Китайское авангардное искусство 1979–1989» (《1979–1989中国先锋艺术》)[28] системно исследует эволюцию китайского авангардного искусства 1980-х годов. В российском академическом сообществе также сформировался ряд оригинальных исследований, среди которых выделяются: М.А. Неглинская «Современное искусство Китая: между модернизмом и традицией»[29], В.Л. Сычёв «Изобразительное искусство в поисках путей обновления», включённый в тематический сборник статей[30], В. Беляев

[26] Салливан М. Искусство и художники Китая XX века / пер. с англ. Чэнь Вэйхэ, Цянь Ганнань. – Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2013. (Sullivan M. Art and Artists of TwentiethCentury China. Berkeley: University of California Press, 1996.)

[27] Салливан М. История искусства Китая / пер. с англ. Сюй Цзянь. – Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2014. (Sullivan M. The Arts of China. 5th ed. Berkeley: University of

[28] Гладстон П. Китайский «авангард» 1979–1989гг. / пер. К. Батыгина. – Санкт-Петербург: Academic Studies Press ; Библиороссика, 2023. С. 256.

[29] Неглинская М.А. Современное искусство Китая: между модернизмом и традицией. – Москва: Издательство «Спутник +», 2022.

[30] Сычев В.Л. Изобразительное искусство в поисках путей обновления // Литература и искусство КНР. 1976-1985 / Отв. ред. В.Ф. Сорокин. – М.: Наука, 1989. – С. 163–195.

«Влияние советского изобразительного искусства на китайскую живопись»[31], Н.А. Виноградова «Развитие изобразительного искусства Китая и Японии за сто лет», Сергей Скатерщиков «Китай между Японией и Америкой». В диссертации использованы работы Е.П. Яковлевой: статья 2024 года «Китайские студенты Ленинградско-Петербургской академии художеств», публикация 2019 года «Пань Икуй: китайский художник петербургской школы», академический доклад 2025 года «Годы обучения в Ленинграде китайской художницы-графика У Бидуань» и др., которые рассматривают проблематику через призму напряжённости модернизации, китайско-российского художественного обмена и эволюции авангарда, предоставляя русскоязычный референтный контекст, отличный от европейско-американской академической традиции. Вместе с тем общий акцент в российских исследованиях сделан преимущественно на период 1980-х годов и ранее; тематическое обсуждение трансформации живописи в 1990–2010-е годы остаётся недостаточным.

Обобщая имеющиеся академические результаты, следует констатировать, что в современной научной среде отсутствуют целостные системные монографические исследования, сосредоточенные на живописи как ключевом объекте и охватывающие период 1990–2010 гг. Практически отсутствуют интегративные исследования, сочетающие анализ эволюции выставочных механизмов, конструирование национальной идентичности, региональную художественную экологию и творчество выдающихся художников; использование достижений российского академического сообщества в данной области также остаётся недостаточным.

Цель исследования – создание панорамной картины тенденций и направлений современной китайской живописи на срезе 1990-2010-х годов,

[31] Беляев В. Советское искусство и его влияние на китайскую живопись. – Москва: Искусство, 1983.

показать формирование субъектности искусства Китая в ее эволюционном развитии.

Данная цель определила **задачи исследования**:

1. Систематизировать результаты влияния на современное искусство социальных реформ, рыночных изменений и мирового контекста развития китайской современной живописи 1990–2010 гг.
2. Выявить основные стилевые направления и проследить эволюцию художественных течений китайской современной живописи данного периода во всем многообразии технических подходов, охватывая как живопись маслом, так и традиционную тушевую живопись. Проанализировать творческую практику и идейное содержание ключевых произведений современных художников.
3. Исследовать влияние выставочной системы, национального художественного рынка и независимых художественных площадок на развитие современной живописи, проанализировать взаимодействие между институциями и профессиональной творческой средой.
4. Сопоставить взаимосвязи и различия между китайской современной живописью и современной живописью России и стран Запада, оценить влияние заимствованных художественных теорий и методов творчества, проанализировать процесс локализации и интеграции заимствованных художественных элементов в китайском контексте;
5. Исследовать культурную значимость китайской живописи данного периода, обобщить её исторический опыт в конструировании культурной субъектности и межкультурной коммуникации, оценить значение данного опыта для развития современного искусства.

Методология настоящего исследования подразумевает комплексный подход, характерный для искусствоведения, и включает культурно-исторический, формально-стилевой, а также иконологический и

иконографический анализ, что позволяет всестороннее проанализировать тенденции и направления современной живописи.

Источниковой базой исследования являются произведения современной китайской живописи выдающихся художников, определяющих новейшие тенденции китайского искусства, подготовительные работы, эскизы и этюды, интервью, манифесты и личные записи. Автор диссертации осуществлял сбор материалов в труднодоступных частных фондах и галереях современного искусства, где ему получил доступ к архивам, содержащим каталоги выставок и аукционов, подшивки специализированных периодических изданий, документальные фильмы и фотоматериалы. Значительная часть источниковой базы диссертации впервые вводится в научный оборот российского искусствознания.

Научная новизна исследования состоит в том, что период 1990–2010 гг. рассматривается как самостоятельная историческая единица, с систематизацией общей картины и трансформационных контуров китайской современной живописи данного периода. В рамках исследования переосмысливается уникальная траектория эволюции китайской живописи в лице шести ее крупнейших представителей, раскрываются особенности их творческих практик и технологий, сочетающих в себе как традиционные, так и современные черты. В работе обосновывается тезис о том, что современность китайского искусства не является простым воспроизведением западной модели модерности, а представляет собой своеобразную альтернативную и парадоксальную модерность. Одновременно исследуется вопрос трансформации творческих концепций и эстетического мировоззрения художников, развивающихся в пространстве сложных социокультурных процессов, которые сопровождают очередной виток технологической и информационной революции. В исследование вводятся результаты исследований российского академического сообщества и анализируется перспектива китайско-российского художественного обмена, что восполняет

недостаток аналогичных исследований, ориентированных преимущественно на западноевропейскую и американскую теорию и игнорирующих современное продолжение русско-советской художественной традиции. Настоящее исследование включает анализ выставочных механизмов, регионального художественного процесса, выявляя внутреннюю логику поисков в живописи данного периода, и вместе с тем анализирует многообразные пути обновления станковой живописи в условиях интенсивного развития цифровых медиа, предоставляя более целостную исследовательскую перспективу для понимания эволюции китайской современной живописи.

Положения, выносимые на защиту:

1. 1990–2010-е годы представляют собой период трансформации китайской современной живописи; под воздействием социальных изменений, рыночных реформ и волны глобализации живописное творчество постепенно преодолело единообразную парадигму реалистического творчества, последовательно возникли такие течения, как политический поп-арт, циничный реализм, реализм «нового поколения», экспериментальная живопись тушью. При этом две ключевых технических разновидности живописи — живопись маслом западного образца и китайская национальная тушевая живопись — сосуществовали во взаимообогащающем диалоге.

2. Стремительные историко-культурные и научно-технические изменения стимулировали сущностное обновление живописи данного периода; живопись маслом и тушью непрерывно эволюционировали в материале, технике и языке; постепенно возникали межмедийные эксперименты, использующие живописную составляющую в качестве ядра. Живопись не была вытеснена на периферию под воздействием цифровых медиа, а посредством расширения границ выражения обрела собственную современную ценность.

3. Китайская современная живопись данного периода неизменно поддерживала диалогическое взаимодействие с искусством за рубежом: русско-советская традиция реалистического искусства не претерпела разрыва, а посредством

академической системы продолжала оказывать влияние на эволюцию китайской реалистической живописи; одновременно широко внедрялись западные современные художественные теории и методы творчества, которые, пройдя отбор и трансформацию в отечественном контексте, интегрировались в конструирование китайской современной живописи, сформировав отличный от западного облик отечественного современного искусства.

4. Формирование многообразной выставочной системы и подъём художественного рынка стали важным институциональным драйвером развития китайской живописи данного периода: официальные выставки, биеннале современного искусства, коммерческие галереи и независимые творческие площадки сформировали многоуровневую систему; художественные сообщества различных регионов демонстрировали бурный рост, решительно изменив логику производства, распространения и оценки современной живописи.

5. Китайская современная живопись 1990–2010-е гг. в контексте глобализации постепенно продвигала конструирование культурной субъектности: в ее развитии можно наблюдать переход от имитации зарубежных моделей к выражению национального культурного и личного жизненного опыта, что заложило важную историческую базу для формирования автономной системы китайского современного искусства.

Практическая значимость исследования заключается в следующем: собранные в диссертации исторические материалы и исследовательские выводы могут быть использованы при подготовке тематических выставок современной живописи, а также несут референтное значение для последующих академических исследований, музейной экспозиционной практики, преподавания учебных дисциплин и специальных лекций по истории искусства. Систематизированные творческие направления, случаи художественной практики и анализ произведений могут применяться в практике преподавания курса истории искусства для искусствоведческих специальностей, а также при

написании учебников по истории китайского искусства конца XX-начала XXI века. В дальнейшем они могут быть использованы для создания курсов по выбору, учебников и учебных пособий по истории искусства, а также мультимедийных обучающих ресурсов.

Теоретическая значимость Теоретическая ценность настоящего исследования заключается в следующем: собранные в диссертации исторические материалы и выводы способны дополнить и усовершенствовать исторический нарратив о китайской живописи 1990–2010 гг. Исследование интерпретирует пути эволюции китайской живописи в контексте социальной трансформации и медийных изменений, в диалоге с русско-советской реалистической традицией и западным современным искусством; с учётом процессов коммерциализации и интернационализации китайского искусства систематизирована эволюция многоотраслевой станковой живописи и связанных с ней межмедийных экспериментов данного периода, представлена многообразная система языков современной живописи, конструируемая ее ведущими художниками. Комплексная интерпретация процесса развития живописи данного периода, а также рассмотрение современного состояния китайско-российского художественного обмена содействуют углублению теоретического осмысления ценности станковой живописи в эпоху цифровой визуальности изображения и проблематики культурной субъектности, дополняя общую картину эволюции китайской современной живописи.

Апробация результатов исследования: Основные результаты настоящего исследования верифицированы и подтверждены в восьми публикациях, изложивших основные положения диссертации, пять из которых опубликованы в журналах, включённых в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК. Отдельные главы диссертации представлялись в качестве докладов на международных научных конференциях.

Структура диссертации определяется логикой исследования и включает введение, три главы, заключение, список литературы и приложение.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** дается общая характеристика исследования, освещается история вопроса, определяется методологическая база исследования, формулируются положения, выносимые на защиту, обосновывается актуальность и новизна диссертации, ее теоретическая и практическая значимость.

В **первой главе «Искусство КНР на переломном этапе: от Культурной революции к политике Реформ и Открытости»** идет речь об эволюции концепции китайской реалистической живописи в историческом контексте. Традиция китайской живописи глубоко укоренена в местной социальной и культурной почве: её основанием выступает реальная жизнь, а главным художественным ориентиром — визуальное воспроизведение социальной действительности. Выявление её теоретической генеалогии и практических путей развития позволяет понять, каким образом данное художественное течение черпало ресурсы в традиционной духовной культуре и постепенно закрепляло за собой статус одного из магистральных направлений в условиях общественных преобразований Нового и Новейшего времени.

В 1930-1940-е гг. возникла потребность Китая в усвоении советского художественного опыта. После подписания в 1950 г. «Договора о дружбе, союзе и взаимной помощи между КНР и СССР» культурные контакты двух стран продолжались до начала 1960-х гг.; советская система художественного образования и творческие установки были широко введены в Китай. Внедрение системы рисунка П. П. Чистякова, организация класса масляной живописи К. М. Максимова (в числе его учеников Чжань Цзяньцзюнь（詹建俊） (1931—2023), Цзинь Шанъи（靳尚谊）, Хоу Иминь（侯一民）(1930—2023), Фэн Фасы（冯法祀）(1914—2009) и др.) и обучение большого числа китайских

студентов в СССР , совместно способствовали формированию реалистической традиции китайской масляной живописи; социалистический реализм стал официальной стилевой парадигмой. Кроме того, стоит заметить, что еще к 1920-м гг. Харбин стал крупнейшим центром русской эмиграции в Китае: здесь возникали церкви, школы, газеты, театры, книжные магазины и художественные музеи, образуя целостную социокультурную среду и предоставляя русским художникам убежище от революционных потрясений. Ряд эмигрантских художников (М.А. Кичигин, В.Е. Кузнецова, В.А. Засыпкин, В. Третчиков, А.Е. Степанов, С.С. Шешминцев, М.М. Лобанов и др.) с академической подготовкой прибыли в Харбин, открывали мастерские, преподавали, участвовали в украшении города и росписях церквей. Продолжая традицию русского реализма, они передавали технику масляной живописи первому поколению китайских художников западного направления и оказали глубокое влияние на раннее формирование китайского реалистического искусства.

Формирование китайской художественной модерности было укоренено в местной культурной почве и происходило на фоне столкновения китайской и западной цивилизаций и непрерывных социальных преобразований. В результате сложилась двуединая структура развития масляной и тушевой живописи. Реализм, ориентированный на наблюдение действительности, несение социальной миссии и осмысление исторических кризисов, стал центральной линией китайской живописи, укоренённой в эпохе и обращённой к народной жизни. Модернизм, напротив, был направлен на преодоление застылых традиционных схем, обновление визуального языка, выражение индивидуального духа и утверждение формальной автономии, продвигая переход китайской живописи от классической традиции к современным эстетическим формам. Напряжение, подвижные границы и взаимная реконструкция этих двух направлений проходят через весь процесс развития китайского искусства с XX века до настоящего времени и служат его внутренней движущей силой. Период «культурной революции» 1966—1976

годов стал особым этапом ограничений в развитии китайской живописи: художественное творчество и художественное образование были полностью подчинены идеологической пропаганде и нарративу политической борьбы. В образовательном измерении регулярная учебная система ведущих художественных вузов страны подверглась серьёзному разрушению. В конце 1970-х гг. политика реформ и открытости разрушила рамку единого политического нарратива. Граница между реализмом и модернизмом окончательно распалась, и начался новый этап подвижных границ, двустороннего синтеза и многомерной реконструкции. Искусство «шрамов», «деревенский реализм» и др. новые направления реализма 1979-1989 гг. обозначили важный переход китайского искусства от коллективного нарратива к индивидуальному опыту, подготовив идейную основу последующих модернистских поисков. В период с 1990 по 2010 год китайская авангардная живопись в условиях глобализации вступила в стадию углублённых поисков. Межкультурный диалог перешёл от раннего формального заимствования к самостоятельному производству дискурса, а художники в международном горизонте продолжали углублять размышления о культурной идентичности и конструирование локального художественного языка. Цзэн Фаньчжи（曾梵志）(род. 1964), Юэ Миньцзюнь(岳敏君) (род. 1962), Чжан Сяоган(张晓刚)(род. 1958), Мао Янь (毛焰) (род. 1968), Лю Е(刘野)(род. 1964), Ма Кэ (马轲)(род. 1970) и др. художники являются представителями данного этапа.

Вторая глава «Подъем китайской современной живописи и ее международное признание в эпоху политики Реформ и Открытости» посвящена участию современных китайских художников в мировом художественном процессе, в важнейших международных художественных событиях. В 2003 году Китай впервые принял участие в Венецианской биеннале в формате национального павильона, что стало вехой в истории

выставок китайского современного искусства. Политика реформ и открытости глубоко стимулировала интеллектуальное раскрепощение в сфере литературы и искусства и перестроила траектории художественного творчества. 1990-е гг. стали ключевым десятилетием перехода китайского современного искусства от локальной маргинальности к международной видимости. На фоне продолжения политики реформ и завершения холодной войны китайские художники и кураторы, жившие или работавшие за рубежом, стали мостом между китайским и западным художественными мирами, организуя в Европе, США и Японии серию новаторских выставок.

В июле 1990 г. выставка «Маги земли завтрашнего Китая, посвященные вчерашнему дню», организованная критиком Фэй Давэем（费大为）(род. 1954) в деревне Приер на юге Франции, открыла прямой диалог китайского современного искусства с западной публикой. В 1992 году Фэй Давэй в японском городе Фукуока курировал выставку «Аварийный выход», пригласив к участию Хуан Юнпина, Гу Вэньда, Ян Цзецана, Цай Гоцяна, а также пекинскую «Группу новой меры». Это стало первым концентрированным представлением китайского современного искусства в Японии. В 1993 году китайское современное искусство вступило в год стремительного прорыва в процессе интернационализации. Крупная выставка «После 1989 года — новое искусство Китая», кураторски подготовленная Ли Сяньтином（栗宪庭）и Чжан Сунжэнем（张颂仁）(род. 1952) в Гонконге, представила более 200 произведений 54 художников; впоследствии она в течение двух лет экспонировалась в Гонконге, Австралии и Северной Америке. В январе того же года выставка «Китайское авангардное искусство», курированная Хансом ван Дейком (1946–2002), Андреасом Шмидом (род. 1956) и Йохеном Нотом (род. 1958), открылась в Берлинском Доме культур мира и затем была показана в Роттердаме, Оксфорде, Оденсе и других городах. Политический поп-арт и циничный реализм стали основными маркерами, через которые Запад

распознавал китайское современное искусство. Серия Чжан Сяогана (张晓刚）«Большая семья» получила известность через 46-ю Венецианскую биеннале и другие платформы, и некоторое время воспринималась как репрезентативный образец китайского современного искусства на Западе. С сентября 1998 г. до начала 1999 г. выставка Гао Минлу (高名潞)(род. 1949) «Изнутри наружу: новое китайское искусство» одновременно проходила в Музее Азиатского общества в Нью-Йорке и Центре современного искусства P.S.1, а затем была показана в Сан-Франциско, Мексике, Австралии и Гонконге. Она объединила более восьмидесяти произведений Цай Гоцяна, Сюй Бина, Чжан Пэйли, Фан Лицзюня, Чжан Сяогана и других художников, охватив инсталляцию, перформанс, видео, тушь и масляную живопись. Инсталляция Цай Гоцяна «Заимствование стрел с помощью соломенных лодок», подвешенная под потолком зала, стала визуальным центром выставки и позднее была приобретена Музеем современного искусства в Нью-Йорке.

Оглядываясь на развитие зарубежных выставок китайского современного искусства в период с 1990 по 2010 год, следует поставить вопрос, заслуживающий глубокого осмысления: кто именно определяет образ китайского современного искусства? По существу, данный вопрос связан с различием между двумя путями конструирования национального образа — «самоформированием» и «внешним формированием». М.А. Неглинская исходя из структурного напряжения между модернизмом и традицией, подчеркивала, что самоопределение китайского современного искусства в условиях глобализации постоянно сталкивается с проблемой отношения между локальной традицией и западной парадигмой[32].

С точки зрения медиальных форм, в данный период выставки современного искусства пережили принципиальное расширение, далеко выйдя за пределы станковой живописи и охватив такие области, как инсталляция,

[32] Неглинская М.А. Современное искусство Китая: между модернизмом и традицией. — Москва: Спутник, 2022. — С. 58-76.

видео, новые медиа, архитектура и дизайн. Это было глубоко укоренено в структурной реорганизации самой художественной практики: абстрактное искусство, экспрессионизм, поп-арт, новая тушевая живопись и другие многообразные формы укоренились в локальном художественном контексте, осуществив инновационное соединение традиционной эстетики с заимствованными художественными языками[33].

С точки зрения носителя культурной памяти, живопись как система визуальной репрезентации выполняет незаменимую функцию в конструировании национально-культурной идентичности. Ван Цзюнь отмечает, что культурная идентичность является базовым измерением государственной идентичности и требует системной интеграции культурной структуры, благодаря которой осуществляется логический переход от культурной идентичности к государственной идентичности[34]. Это означает, что возвращение к корням традиционной культуры в сфере живописи является не только выбором художественного стиля, но и глубинной реконструкцией на уровне культурной памяти. Через активизацию исторических накоплений, заключённых в системе визуальных символов, оно обеспечивает воображаемое поддержание национального сообщества и концентрацию идентичности.

В условиях глобализации пересечение и взаимопроникновение различных культур создали для китайской живописи новый творческий контекст. Перед лицом широкого влияния западных художественных течений китайские художники постепенно осознали, что простая трансплантация и имитация внешних форм не могут привести к подлинному художественному прорыву. Только укоренение в локальной культурной линии, углублённая разработка

---

[33] Фэн Миньшэн. Зарубежное распространение современного китайского изобразительного искусства и формирование национального образа: на примере зарубежных художественных выставок нового периода // Журнал Юньнаньской академии искусств. — 2023. — № 4. — С. 86–95.

[34] Ван Цзюнь. Сравнительное исследование конструирования государственной идентичности в китайских и зарубежных иллюстрированных книгах с точки зрения теории культурной памяти // Дахэ мэйшу бао. –2024. – 15 мая. – № 012.

индивидуального стиля и формирование собственного живописного языка через непрерывные экспериментальные поиски позволяют занять уникальные координаты в глобальной конкуренции.

Рассматривая развитие китайской живописи в период с 1990 по 2010 год, можно выявить траекторию эволюции от заимствования и усвоения к самостоятельной инновации. Межкультурный обмен и сотрудничество являются ключевым путём повышения международного влияния китайской живописи. В период с 1990 по 2010 год реформирование и совершенствование китайской системы художественного образования обеспечило базовые и долгосрочные институциональные гарантии для решения проблемы национальной идентичности.

Одновременно сама региональная структура находится в динамическом изменении. Главные четыре региональных центра не существуют изолированно друг от друга; в непрерывном взаимодействии они совместно формируют целостную карту китайской современной живописи. Идейная острота Пекина, открытый горизонт Шанхая, теоретическая глубина Чжэцзяна и гуманистическая плотность Юго-запада представляют различные пути развития китайской современной живописи в разных ценностных ориентациях. Стремительное развитие информационных технологий способствует мобильности художников. Быстрый подъём Гуанчжоу, Шэньчжэня, Чэнду и других городов в области галерейной экономики, строительства художественных районов и международного обмена дополняет и даже оспаривает существующую региональную структуру.

Главной темой **третьей главы «Современные мастера китайской живописи»** стало системное рассмотрение творческих практик шести репрезентативных художников — Лю Сяодуна, Юэ Миньцзюня, Цзэн Фаньчжи, Мао Яня, Ма Кэ и У Гуаньчжуна. На основе анализа более чем десяти ключевых произведений каждого художника была целостно представлена эволюция их стиля и мыслительной логики на протяжении

полного творческого цикла. Шесть художников представляют шесть духовных измерений современной живописи. Лю Сяодун через пленэрную практику «присутствия» возвращает искусство в пространство повседневной жизни: от бытового письма в «Человеке-птице» до крупномасштабного повествования «Парника» он деконструирует классическую реалистическую парадигму прерывистой нарративной структурой. Юэ Миньцзюнь через серию «хохочущих людей» формирует ироническую типологию коллективистского лица: от раннего утверждения знака в «Махании рукой» до соединения образов в «Свободных облаках и диких журавлях» он разрушает застывшую логику культурной идентичности в знаковой насмешке. Цзэн Фаньчжи движется от стратегии остранения в серии «Мясокомбинат» к повороту к языковой онтологии в серии «Хаотические линии», от знаковой деконструкции «Масок» к реконструкции восточного образа в «Тигре», создавая межкультурный диалог в пересечении многих голосов. Мао Янь посредством «тонкого письма» выстраивает серую эстетику: от утверждения стиля в «Молодом Го Ли» до духовного углубления серии «Томас» он открывает третий путь современного портрета в движении внутреннего духовного исследования. Ма Кэ, опираясь на идею «складывания времени и пространства», движется между свободной выразительностью и абстракцией: от тревоги идентичности во «Взгляде» до культурного перевода в серии «Путешествие на Запад» он осуществляет локальный прорыв модернизма. У Гуаньчжун, в свою очередь, предоставляет ключевую опору современной трансформации через теорию «формальной красоты»: от раннего исследования в «Гусях на озере Тайху» до позднего сгущения в «Увядшем лотосе» его статьи «Формальная красота живописи», «Об абстрактной красоте» и «Воздушный змей не должен порвать нить» образуют теоретическую трилогию, соединяющую двойной путь национализации масляной живописи и модернизации тушевой живописи.

От реалистического присутствия к исследованию формальной красоты, от деконструкции знака к духовной интроспекции, от межкультурного диалога к модернистскому прорыву — эти шесть художников совместно очерчивают

территорию развития китайской живописи в области индивидуального выражения, формального поиска и социо-культурного исследования в период с 1990 по 2010 год.

В **Заключении** формулируются основные выводы диссертации. В настоящем исследовании объектом анализа выступает целостная система китайской живописи 1990–2010 годов, включающая китайскую тушевую живопись, масляную живопись и смешанные медиа. Работа стремится ответить на ключевой вопрос: каким образом китайская живопись в период глубокой трансформации, вызванной реформами и открытостью, осуществила собственную модернизацию и в условиях глобализации выстроила эстетическую дискурсивную систему, обладающую культурной субъектностью. Постановка этого вопроса обусловлена теоретическим интересом к специфике пути китайского современного искусства.

Центральный вывод исследования состоит в том, что всесторонняя трансформация китайской живописи 1990-х годов не была ни простым копированием западных моделей, ни пассивным сохранением традиционных схем. Она представляла собой эстетическое самосознание, выросшее из переплетения глубокой исторической традиции и насущных запросов реальности. Это наблюдение напоминает, что происхождение китайской художественной современности само по себе имеет межкультурный характер, а любой нарратив, сводящий его к простой оппозиции «Китай — Запад», нуждается в критическом пересмотре.

Институциональное ослабление, принесенное реформами и открытостью, — трансформация функций органов художественного управления, учреждение Национального художественного фонда, формирование различающихся образовательных моделей Центральной академии изобразительных искусств и Китайской академии искусств — создало исторические условия, при которых структура «двух параллельных линий» перешла из скрытого напряжения в

открытое взаимодействие. Именно в точке пересечения этих двух линий формируется китайская живопись 1990-2010-х годов.

Основные положения диссертации отражены в следующих научных публикациях в изданиях ВАК, посвященных вопросам искусствознания и истории искусств:

1. Ван Хунфу. Новейшая живопись Китая: диалоги с искусством западного модернизма// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2023. № 4 (2). С. 331–334.

2. Кошелев Г.К., Ван Хунфу. Дискуссия о реализме как поворотный момент в художественной жизни Китая 1970–1980-х гг.// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2024.№ 2 (2). С. 166–173.

3. Ван Хунфу. Спор двух художников (1929) — Сюй Чжимо против Сюй Бэйхуна: проблема взаимоотношений модернизма и реализма в китайском искусстве [J] // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда.

Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2025, № 4 (1). С. 200–204.

4. Ван Хунфу. Влияние художественной мастерской Чжао Уцзи на китайское искусство// Журнал по культурологии и искусствоведению Культура и цивилизация. Москва. 2023. № 13(10A). С.53-62.

5. Ван Хунфу. Китайский реализм в живописи: вековая трансформация от споров о путях развития к культурному самосознанию//Журнал по культурологии и искусствоведению Культура и цивилизация. Москва. 2025. № 15(6A). С. 244–252.

В других научных изданиях:

6. Ван Хунфу. Экспрессионизм в китайской живописи периода открытости// Шёлковый путь искусства: перекрестки идей. С. 84–87.

7. Ван Хунфу. Трансформация элементов скульптуры эпохи Хань в современной скульптуре: переосмысление истории и культуры // Диаосу, 2023, № 6. С. 74–75.

8. Ван Хунфу.Три живописных произведения: «Плывущий сон Наньшаня» («Наньшань фу мэн»), «Прилив» («Юн»), «Язык гор» («Шань юй») //Друг редактора, 2023 (8): 112.

Результаты диссертационного исследования были апробированы в докладах автора на конференциях:

9. Международная научная конференция «Россия — Китай: шёлковый путь искусства — перекрёстки идей», Москва, РГХПУ им. С.Г. Строганова, октябрь 2022 г.

10. VI научная конференция аспирантов и магистрантов «Художественная теория и история искусства в контексте художественной практики» (памяти И.Л. Арустамовой), Москва, Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова, 16 мая 2023 г.

11. Международная научная конференция «Шёлковый путь искусства: в поисках гармонии», Москва, РГХПУ им. С.Г. Строганова, апрель 2024 г.

以手稿形式

王洪福

中国改革开放时期的绘画（1990—2010 年）：艺术潮流与民族认同

专业：5.10.3 艺术门类

（造型艺术、装饰与应用艺术及建筑）

学位论文摘要

申请艺术学副博士学位

莫斯科

2026

本学位论文在俄罗斯联邦国家预算高等教育机构"俄罗斯国立工艺美术大学（C. Г. 斯特罗加诺夫）"艺术史与人文科学教研室完成。

科学导师：格奥尔基·康斯坦丁诺维奇·科舍列夫——艺术学副博士，俄罗斯联邦国家预算高等教育机构"俄罗斯国立工艺美术大学（C. Г. 斯特罗加诺夫）"艺术史与人文科学教研室副教授。

正式评审人：玛丽娜·亚历山德罗芙娜·涅格林斯卡娅——艺术学博士，俄罗斯联邦国家预算机构"俄罗斯艺术学院"美术理论与历史科学研究所东方艺术部主任；

赵欣欣——艺术学副博士，俄罗斯联邦国家预算高等教育机构"莫斯科国立罗蒙诺索夫大学"艺术系符号学与艺术通论教研室副教授。

主导单位：俄罗斯联邦国家预算高等教育机构"圣彼得堡国立工业技术与设计大学"。

答辩将于 2027 年 ___ 月 ___ 日 ___ 时在俄罗斯国立工艺美术大学（C. Г. 斯特罗加诺夫）24.2.440.01 号学位论文答辩委员会会议上举行，地址：125080，莫斯科，沃洛科拉姆斯克公路 9 号。

论文可在官方网站 https://rghpu.ru/200years/ 及俄罗斯国立工艺美术大学（C. Г. 斯特罗加诺夫）图书馆查阅。诚邀您参加答辩，并请将评审意见一式两份寄至上述地址。

摘要已于 2026 年 ___ 月 _____ 日散发。

学位论文答辩委员会学术秘书、
艺术学博士　　A. B. 特罗辛斯卡娅

总体研究概况

从 20 世纪 90 年代至 21 世纪初，中国社会经历了深刻的结构性变革。改革开放的浪潮从沿海地区逐步扩展到内陆腹地。当代绘画作为中国视觉艺术最重要的组成部分——中国水墨画、油画及其他形式——获得了更为多元的发展空间。世界各国的艺术理念、风格与流派持续传入中国，深刻影响着国内绘画界的创作格局。

1992 年社会主义市场经济体制正式确立后，市场逻辑逐步改变了中国艺术的创作生态与传播机制。信息技术在二十年间从萌芽走向普及，为艺术家获取海外信息、交流创作经验提供了新的渠道。在这样的条件下，中国绘画面临一系列根本性的新课题。艺术家们积极投身于当代绘画所特有的艺术探索，大胆运用西方艺术的观念，在色彩构成、抽象表现与形式语言上展开实验；与此同时，他们也回望中国艺术遗产——笔墨技法、构图范式与传统绘画的精神内涵。

在这些探索的过程中，思考文化身份与民族认同问题的必要性随之产生。全球化条件下，如何在跨文化互动中保持中国文化的主体性，成为艺术界的核心问题。将 1990—2010 年作为独立的历史时期加以考察，既符合中国当代艺术发展的内在逻辑，也回应了当代艺术学的迫切任务。

在现有的艺术史著作中，1990 年常被视为"85 美术新潮"[1]的终结，而 2010 年之后的中国艺术则被看作已深度融入全球当代艺术体系。然而，这样的分期无法揭示 1990—2010 年这二十年的复杂性与独特历史价值。这一时期的中国艺术界，必须消化 20 世纪 80 年代的理论遗产，回应市场经济的挑战，在冷战后由西方主导的艺术体系中找到自身的位置，并重新审视 20 世纪西方艺术的各种经验。

论文对艺术流派与体制机制的研究，与艺术家的个体经验紧密相连。论文分析了六位艺术家的创作：刘小东以写实的眼光直面日常，向当代现实主义致敬；岳敏君借助标准化的笑脸形象，创建了玩世现实主义的符号体系；曾梵志将创伤记忆转化为表现主义的视觉语言；毛焰将西方古典肖像传统[2]与中国的"写意"[3]精神相结合；马轲在本土语境中

[1] "85 美术新潮"——1985—1989 年中国大陆全国性的现代主义艺术运动，打破了现实主义模式的垄断地位，被视为中国当代艺术的起点与启蒙阶段。

[2] 中国文人画——古代文人士大夫的绘画，旨在抒发情感与精神追求。其特点为诗、书、画、印相结合，题材多为山水、花木（梅、兰、竹、菊）。

[3] "写意"——中国绘画及相关艺术的传统原则，主张简练自由的笔法，强调对象的精神表现力与画家的主观感受，而非外在的逼真再现；其核心为"神似"与"意境"。

重新诠释现代主义语言，将立体主义的解构与敦煌视觉传统融为一体；吴冠中则创立了形式美、油画民族化与中国画现代化的理论。

对这二十年绘画理论与历史的系统梳理与分析，对于理解中国当代绘画语言的演进以及文化身份的建构过程具有关键意义。

研究课题的现实意义在于：需要对 1990—2010 年中国绘画的整体体系——包括中国水墨画、油画、版画及其他艺术门类——进行分析。本研究的现实意义还在于力图回答当代艺术学的核心问题：中国绘画如何在改革开放引发的深刻转型时期实现了自身的现代化，并在全球化条件下建立起具有文化主体性的美学话语体系。这一问题的提出，源于对中国当代艺术道路特殊性的理论兴趣，以及揭示中国绘画现代化内在逻辑的需要。研究的主要结论是：这一时期中国绘画的全面转型，既不是对西方模式的简单复制，也不是对传统程式的被动延续。论文证明，中国当代艺术的美学自觉生长于深厚历史传统与现实迫切需求的交织之中。论文还表明，中国艺术现代性的发生本身即具有跨文化性质，任何将其归结为"中国—西方"简单对立的叙事，都有待批判性的重新审视。本论文所探讨的核心问题在既有研究中尚未得到充分揭示，这表明该课题具有广阔的学术开拓空间和现实的研究必要性。

论文的研究对象（研究的具体内容）：1990—2010 年间创作的油画、抽象画与装置作品的艺术独特性；置于 20 世纪中国绘画演进语境中的中国当代艺术的思想纲领、形象体系、艺术表现手段与风格特征。

研究对象范围：1990—2010 年的中国当代绘画，主要包括油画与中国画（水墨）两大方向，以及水彩、丙烯等其他架上绘画形式和实验性作品。

研究的时间范围：1990—2010 年是中国当代绘画在社会进程、市场改革与全球化浪潮影响下的转型与发展时期。这一时期，绘画创作突破了此前的现实主义创作范式，政治波普、玩世现实主义、"新生代"写实、实验水墨等思潮相继兴起。

研究的地理范围：以中国本土为核心研究场域，并延伸至中国当代绘画的国际传播与海外展览现场。

课题的研究程度。在研究 1990—2010 年中国当代绘画转型路径与创作实践的过程中，作者分析了一系列基础性的通史与专题著作，包括：吕澎《中国现代美术史》[4]、《二十

[4] 吕澎：《中国现代美术史》，杭州：中国美术学院出版社，2013。

世纪中国美术史学史研究》[5]、《20 世纪中国艺术史》[6]，陈瑞林《中国现代美术史教程》[7]，潘耀昌《中国近代美术史》[8]，范迪安《中国当代美术·油画》[9]，刘淳《中国油画史（增订版）》[10]，陈履生《新中国美术图史：1949—1966》[11]，王明贤、严善錞《新中国美术图史：1966—1976》[12]，李超《中国现代油画史》[13]，李昌菊《中国油画本土化百年（1900—2000）》[14]，阮荣春、胡光华《中国近现代美术史》[15]，尚辉《人民的艺术：中国革命美术史》[16]，赵力、余丁《中国油画五百年（全五卷）》[17]，邹跃进《新中国美术史：1949—2000》[18]等。

本研究的史料基础首先依托上述通史类著作。吕澎的《中国现代美术史》《20 世纪中国美术史学史》与《20 世纪中国艺术史》，陈瑞林的《中国现代美术史教程》和潘耀昌的《中国近代美术史》，从中国艺术现代化的整体逻辑出发，系统梳理了 1990—2010 年绘画的转型。尤需指出的是李超的专著《中国现代油画史》，该书追溯了中国油画的生成脉络。李昌菊在《中国油画本土化百年（1900—2000）》中系统考察了中国油画的转型，但其研究时限止于 2000 年。其他同类综合性研究还包括：高名潞、周彦、王小箭等合著《中国当代美术史：1985—1986》[19]，高名潞《墙：中国当代艺术的历史与边界》[20]、《中国当代美术史》[21]，鲁虹《中国当代艺术史（1978—2018）》[22]、《中国当代美术图鉴：1979—1999（全 6 卷）》[23]、《中国当代艺术 30 年：1978—2008》[24]等。鲁虹的著作展现了改革开放政策实施以来当代艺术的发展背景，系统梳理了政治波普、玩世现实主义等 20 世纪 90 年代的艺术思潮，是本研究重要的学术参照。其余专著则从跨文化比较、城市艺术空间叙事与实验艺术演进等角度补充了研究视野。

[5] 乔志强：《二十世纪中国美术史学史研究》，广州：广东人民出版社，2016。
[6] 吕澎：《20 世纪中国艺术史》，北京：新星出版社，2013。
[7] 陈瑞林：《中国现代美术史教程》，西安：陕西人民美术出版社，2009。
[8] 潘耀昌：《中国近代美术史》，北京：北京大学出版社，2009。
[9] 范迪安：《中国当代美术：1979—1999·油画》，杭州：浙江人民美术出版社，2000。
[10] 刘淳：《中国油画史（增订版）》，北京：中国青年出版社，2016。
[11] 陈履生：《新中国美术图史：1949—1966》，北京：中国青年出版社，2000。
[12] 王明贤、严善錞：《新中国美术图史：1966—1976》，北京：中国青年出版社，2000。
[13] 李超：《中国现代油画史》，上海：上海书画出版社，2007。
[14] 李昌菊：《中国油画本土化百年（1900—2000）》，北京：人民出版社，2017。
[15] 阮荣春、胡光华：《中国近现代美术史》，天津：天津人民美术出版社，2005。
[16] 尚辉：《人民的艺术：中国革命美术史》，石家庄：河北美术出版社，2019。
[17] 赵力、余丁：《中国油画五百年（全五卷）》，长沙：湖南美术出版社，2014。
[18] 邹跃进：《新中国美术史：1949—2000》，长沙：湖南美术出版社，2002。
[19] 高名潞、周彦、王小箭等：《中国当代美术史：1985—1986》，上海：上海人民出版社，1991。
[20] 高名潞：《墙：中国当代艺术的历史与边界》，北京：中国人民大学出版社，2006。
[21] 高名潞：《中国当代美术史》，上海：上海大学出版社，2021。
[22] 鲁虹：《中国当代艺术史（1978—2018）》，石家庄：河北美术出版社，2021。
[23] 鲁虹：《中国当代美术图鉴：1979—1999（全 6 卷）》，武汉：湖北教育出版社，2001。
[24] 鲁虹：《中国当代艺术 30 年：1978—2008》，长沙：湖南美术出版社，2013。

值得关注的跨文化研究还有：朱沙《苏联美术与新中国油画》[25]、马遥《中俄当代高等美术教育比较研究》[26]等。朱沙重点探讨了苏联美术特有的社会主义现实主义创作方法在新中国的传播路径与深远影响，指出其是新中国成立初期民族美术的核心参照范本。对俄罗斯及苏联美术的研究构成本研究重要的域外参照维度，该领域的核心著作包括：奚静之《俄罗斯美术史》《俄罗斯苏联美术史》，胡建成《世界艺术宝库：俄罗斯艺术》，任光宣《俄罗斯艺术史》，于润生《俄罗斯的形象：艺术体裁的修辞研究》，高莽《俄罗斯美术随笔》，邸立丰《列宾美术学院与俄罗斯艺术》，孙韬《美能拯救世界：梅利尼科夫与俄罗斯美术》，全山石《100 幅俄罗斯肖像画》等。

在海外学者关于中国当代绘画的研究中，英国学者迈克尔·苏立文的著作尤为重要：《20 世纪中国艺术与艺术家》[27]与《中国艺术史》[28]。这批著作是西方世界研究 20 世纪中国艺术最具权威性和影响力的成果；作者作为中国现代主义发展的亲历者，最早向西方系统介绍了中国现当代艺术的整体面貌。美国学者朱莉娅·安德鲁斯（安雅兰）在专著《中华人民共和国的艺术家与政治》中，从政治话语语境分析了社会主义现实主义的形成过程，以及传统绘画在新体制下的转型路径；保罗·格拉德斯顿在《1979—1989 中国先锋艺术》[29]中系统考察了 20 世纪 80 年代中国先锋艺术的演进。俄罗斯学界也形成了一批特色研究成果，其中突出的有：M. A. 涅格林斯卡娅《中国当代艺术：现代主义与传统之间》[30]，B. Л. 西切夫收录于专题论文集的《视觉艺术的革新求索之路》[31]，B. 别利亚耶夫《苏联美术对中国绘画的影响》[32]，H. A. 维诺格拉多娃《中日百年美术发展》，谢尔盖·斯卡特希科夫《夹缝于日美之间的中国》。论文还使用了 Е. П. 雅科夫列娃的论著：2024 年论文《列宁格勒—圣彼得堡美术学院的中国学生》、2019 年论文《潘义奎：圣彼得堡画派的中国画家》、2025 年学术报告《中国版画家吴碧端在列宁格勒的求学岁月》等，这些成果从现代化张力、中俄艺术交流与先锋派演进等视角切入问题，提供了有别于欧美学术传统的俄语参照语境。不过，俄罗斯研究的总体重心多集中在 20 世纪 80 年代及以前，对 1990—2010 年绘画转型的专题讨论仍显不足。

---

[25] 朱沙：《苏联美术与新中国油画》，南京：东南大学出版社，2013。
[26] 马遥：《中俄当代高等美术教育比较研究》，北京：高等教育出版社，2015。
[27] 迈克尔·苏立文：《20 世纪中国艺术与艺术家》，陈卫和、钱岗南译，上海：上海人民出版社，2013。（Sullivan M. Art and Artists of Twentieth-Century China. Berkeley: University of California Press, 1996.）
[28] 迈克尔·苏立文：《中国艺术史》，徐坚译，上海：上海人民出版社，2014。（Sullivan M. The Arts of China. 5th ed. Berkeley: University of California Press.）
[29] 保罗·格拉德斯顿：《中国"先锋"艺术（1979—1989）》，K. 巴特金娜译，圣彼得堡：Academic Studies Press、Библиороссика，2023，第 256 页。
[30] M. A. 涅格林斯卡娅：《中国当代艺术：现代主义与传统之间》，莫斯科："卫星+"出版社，2022。
[31] B. Л. 西切夫：《视觉艺术的革新求索之路》，载《中华人民共和国文学与艺术（1976—1985）》，B. Ф. 索罗金主编，莫斯科：科学出版社，1989，第 163—195 页。
[32] B. 别利亚耶夫：《苏联艺术及其对中国绘画的影响》，莫斯科：艺术出版社，1983。

综合现有学术成果可以确认：当前学界尚无以绘画为核心对象、覆盖 1990—2010 年这一时期的完整系统性专著研究。几乎不存在将展览机制演进分析、民族认同建构、地域艺术生态与杰出艺术家创作相结合的整合性研究；对俄罗斯学界相关成果的利用也仍然不足。

研究目标——在 1990—2010 年的断代截面上构建中国当代绘画潮流与方向的全景图景，展示中国艺术主体性在其演进发展中的形成过程。

上述目标决定了以下研究任务：

1. 系统梳理 1990—2010 年中国当代绘画发展中社会改革、市场变革与世界背景对当代艺术的影响；

2. 揭示该时期中国当代绘画的主要创作方向与艺术流派，追溯架上门类——油画与中国画（水墨）——的演进及总体发展格局；分析当代艺术家的创作实践及其代表作品的思想内涵；

3. 考察展览体系、艺术市场与独立艺术平台对当代绘画发展的影响，分析制度环境与创作生态之间的互动关系；

4. 对比中国当代绘画与俄苏及西方当代绘画的关联与差异，评估外来艺术理论与创作方法的影响，分析外来艺术元素在中国语境中的本土化与融合过程；

5. 探讨该时期中国绘画的文化价值，总结其在文化主体性建构与跨文化传播推进中的历史经验，评估该经验对当代艺术发展的意义。

研究方法采用艺术学特有的综合性方法，包括文化历史分析、形式风格分析以及图像学与图像志分析，从而能够全面地分析当代绘画的潮流与方向。

研究的史料基础是那些界定了中国艺术最新趋势的杰出艺术家的中国当代绘画作品。

研究的学术创新在于：将 1990—2010 年作为独立的历史单元加以考察，系统梳理该时期中国当代绘画的总体面貌与转型轮廓。研究通过六位最具代表性的画家重新审视中国绘画演进的独特轨迹，揭示其兼具传统与现代特质的创作实践与技艺特点。论文论证了如下论点：中国艺术的现代性并非对西方现代性模式的简单复制，而是一种独特的、替代性的、悖论性的现代性。同时，研究探讨了在技术革命与信息革命新一轮浪潮所伴随的复杂社会文化进程空间中发展的艺术家创作观念与美学世界观的转型问题。研究还引入俄罗斯学界的成果并分析中俄艺术交流的维度，弥补了同类研究偏重欧美理论、忽

视俄苏艺术传统当代延续的不足。本研究整合了展览机制、地域生态与绘画本体的分析，揭示了该时期绘画探索的内在逻辑，并剖析了数字媒介条件下架上绘画本体更新的多元路径，为理解中国当代绘画的转型提供了更为完整的研究视角。

提交答辩的主要论点：

1. 1990—2010 年是中国当代绘画的转型时期；在社会变革、市场改革与全球化浪潮的影响下，绘画创作逐步突破了单一的现实主义创作范式，政治波普、玩世现实主义、"新生代"写实、实验水墨等思潮相继兴起，油画与中国画（水墨）两大核心方向共同参与构建了多元共生的创作空间。

2. 创作观念的更新推动了该时期架上绘画的本体更新：油画与水墨在材料、技法与语言上持续革新，以绘画观念为核心的跨媒介实验逐步兴起。绘画并未在复制媒介的冲击下被挤向边缘，而是通过拓展表达边界重构了自身的当代价值。

3. 该时期中国当代绘画的发展始终与域外艺术保持对话互动：俄苏现实主义艺术传统并未断裂，而是经由学院体系持续影响中国现实主义绘画的演进；与此同时，西方当代艺术理论与创作方法大量引入，经本土语境的筛选与转化，融入中国当代绘画的建构，形成了区别于西方的本土当代艺术面貌。

4. 多元展览体系的形成与艺术市场的兴起，是推动该时期中国当代绘画发展的重要机制动力：官方展览、双年展体系、商业画廊与独立艺术平台共同构成了多层次的创作生态；不同地域的艺术群落呈现出差异化的创作特征，深刻改变了当代绘画的生产、传播与评价逻辑。

5. 1990—2010 年的中国当代绘画在全球化语境中逐步推进文化主体性的建构：在创作层面实现了从模仿域外模式向表达本土文化与个人生存经验的转变，为中国当代艺术自主话语体系的形成奠定了重要的历史基础。

研究的实践意义在于：论文汇集的历史材料与研究结论可用于当代绘画主题展览的策划，对后续学术研究、美术馆展陈实践、艺术史课程与专题讲座的教学均具有参考价值。系统梳理的创作方向、艺术实践案例与作品分析，可应用于艺术学专业的艺术史课程教学，也可用于编写 20 世纪末—21 世纪初中国艺术史教材。今后还可用于开设选修课程、编写艺术史教材与教学参考书，以及制作多媒体教学资源。

研究的理论意义在于：论文汇集的历史材料与结论能够补充和完善 1990—2010 年中国当代绘画的历史叙事。研究在社会转型与媒介变革的语境中，阐释了中国当代绘画在

与俄苏现实主义传统及西方当代艺术对话中的演进路径；结合中国艺术的商业化与国际化进程，系统梳理了该时期多门类架上绘画及相关跨媒介实验的演变，呈现了代表性艺术家所构建的多元当代绘画语言体系。对该时期绘画转型与文化建构的综合阐释，以及对中俄艺术交流当代发展的考察，有助于深化对图像时代架上绘画本体价值与文化主体性问题的理论认知，补全中国当代绘画的分段演进图景。

研究成果的检验：本研究的主要成果已在八篇阐述论文主要观点的出版物中得到验证与确认，其中五篇发表于俄罗斯联邦最高学位评审委员会（BAK）《同行评审学术出版物名录》收录的期刊。论文部分章节曾以报告形式在国际学术会议上宣读。

论文的结构由研究逻辑决定，包括引言、三章正文、结语、参考文献及附录。

论文的主要内容

引言对研究作总体概述，阐述课题的研究史，确定研究的方法论基础，提出提交答辩的论点，论证论文的现实意义、学术创新及其理论与实践价值。

第一章《转折时期的中国艺术：从"文化大革命"到改革开放政策》论述历史语境中中国现实主义绘画观念的演变。中国绘画的现实主义传统深深植根于本土社会文化土壤：它以现实生活为根基，以视觉再现社会现实为主要艺术取向。厘清其理论谱系与实践发展路径，有助于理解这一艺术流派如何从传统精神文化中汲取资源，并在近现代社会变革的条件下逐步确立其主流方向之一的地位。

20 世纪 30—40 年代，中国产生了吸收苏联艺术经验的需求。1950 年《中苏友好同盟互助条约》签订后，两国的文化交往持续至 60 年代初；苏联的美术教育体系与创作理念被全面引入中国。П. П. 契斯恰科夫素描教学体系的推行、К. М. 马克西莫夫油画训练班的开办（其学员包括詹建俊（1931—2023）、靳尚谊、侯一民（1930—2023）、冯法祀（1914—2009）等），以及大批中国留学生赴苏学习，共同促进了中国油画现实主义传统的形成；社会主义现实主义成为官方主导范式。此外，至 20 世纪 20 年代，哈尔滨已成为俄侨在华最大的聚居中心：这里建起了教堂、学校、报社、剧院、书店与美术馆，形成完整的社会文化环境，为躲避革命动荡的俄罗斯艺术家提供了栖身之所。一批受过学院派训练的侨民艺术家（M. A. 基奇金、B. E. 库兹涅佐娃、B. A. 扎瑟普金、B. 特列季奇科夫、A. E. 斯捷潘诺夫、C. C. 舍什明采夫、M. M. 洛巴诺夫等）来到哈尔滨，开设画室、从事教学，并参与城市装饰与教堂壁画创作。他们延续俄罗斯现实主义传统，将油画技法传授给第一代中国西画家，对中国写实艺术的早期形成产生了深远影响。

中国艺术现代性的形成始终植根于本土文化土壤，发生于中西文明碰撞与持续社会变革的背景之下，由此形成了油画与水墨并行发展的双重结构。以观察现实、承载社会使命、思索历史危机为旨归的现实主义，成为中国绘画深植于时代、面向人民生活的中心线索。现代主义则致力于突破僵化的传统程式、更新视觉语言、表达个体精神与确立形式自律，推动中国绘画从古典传统向当代美学形态过渡。这两大方向之间的张力、移动的边界与相互重构，贯穿 20 世纪至今中国艺术发展的全过程，构成其内在驱动力。1966—1976 年的"文化大革命"是中国绘画发展中的一个特殊受限阶段：艺术创作与艺术教育完全服从于意识形态宣传与政治斗争叙事；在教育层面，全国主要美术院校的常规教学体系遭到严重破坏。20 世纪 70 年代末，改革开放政策打破了单一政治叙事的框架。现实主义与现代主义之间的界限最终消解，开启了边界流动、双向融合与多维度重构的新阶段。"伤痕美术"、"乡土写实"等 1979—1989 年间的现实主义新方向，标志着中国艺术从集体叙事向个体经验的重要过渡，为后来的现代主义探索奠定了思想基础。1990 至 2010 年间，中国先锋绘画在全球化条件下进入深入探索阶段：跨文化对话从早期的形式借鉴转向自主的话语生产，艺术家们在国际视野中持续深化对文化身份的思考和本土艺术语言的建构。曾梵志（1964 年生）、岳敏君（1962 年生）、张晓刚（1958 年生）、毛焰（1968 年生）、刘野（1964 年生）、马轲（1970 年生）等艺术家是这一阶段的代表。

第二章《改革开放时期中国当代绘画的崛起及其国际认可》论述中国当代艺术家参与世界艺术进程、参加重大国际艺术活动的历程。2003 年，中国首次以国家馆形式参加威尼斯双年展，成为中国当代艺术展览史上的里程碑。改革开放政策深刻激发了文艺领域的思想解放，重构了艺术创作的轨迹。20 世纪 90 年代成为中国当代艺术从本土边缘走向国际可见的关键十年。在改革政策延续与冷战结束的背景下，生活或工作于海外的中国艺术家与策展人成为沟通中西艺术世界的桥梁，在欧洲、美国和日本组织了一系列开创性展览。

1990 年 7 月，批评家费大为（1954 年生）在法国南部皮里耶尔村策划的"献给昨天的中国明天"展，开启了中国当代艺术与西方公众的直接对话。1992 年，费大为在日本福冈策划"紧急出口"展，邀请黄永砯、顾德新、杨诘苍、蔡国强以及北京"新刻度小组"参展，这是中国当代艺术首次在日本的集中呈现。1993 年，中国当代艺术进入国际化进程迅猛突破的一年：由栗宪庭与张颂仁（1952 年生）在香港策划的大型展览"后八九——中国新艺术"展出了 54 位艺术家的 200 余件作品，随后两年在香港、澳大利亚和北美巡回展出；同年 1 月，由汉斯·范·戴克（1946—2002）、安德烈亚斯·施密德（1956 年生）与约亨·诺特（1958 年生）策划的"中国前卫艺术展"在柏林世界文化宫开幕，随后在鹿特丹、牛津、

欧登塞等城市展出。政治波普与玩世现实主义成为西方认知中国当代艺术的主要标识。张晓刚的《大家庭》系列通过第 46 届威尼斯双年展等平台获得广泛知名度，一度被西方视为中国当代艺术的代表性面貌。1998 年 9 月至 1999 年初，高名潞（1949 年生）策划的"由内向外：新中国艺术"展同时在纽约亚洲协会博物馆和 P.S.1 当代艺术中心举行，随后在旧金山、墨西哥、澳大利亚和香港展出，汇集了蔡国强、徐冰、张培力、方力钧、张晓刚等艺术家的八十余件作品，涵盖装置、行为、影像、水墨与油画。蔡国强悬挂于展厅天花板下的装置《草船借箭》成为展览的视觉中心，后被纽约现代艺术博物馆收藏。

回顾 1990 至 2010 年中国当代艺术海外展览的发展历程，有一个值得深思的问题：究竟是谁在定义中国当代艺术的形象？这一问题实质上关乎国家形象建构的两种路径——"自塑"与"他塑"——之间的分野。M. A. 涅格林斯卡娅基于现代主义与传统之间的结构性张力指出，全球化条件下中国当代艺术的自我定位始终面临本土传统与西方范式之关系的问题[33]。

从媒介形式看，这一时期当代艺术展览经历了根本性的拓展，远远超出架上绘画的范围，涵盖装置、影像、新媒体、建筑与设计等领域。这深深植根于艺术实践自身的结构重组：抽象艺术、表现主义、波普艺术、新水墨等多元形态在本土艺术语境中扎根，实现了传统美学与外来艺术语言的创造性结合[34]。

从文化记忆载体的角度看，绘画作为视觉再现体系，在民族文化身份建构中发挥着不可替代的功能。王均指出，文化身份是国家身份的基础维度，需要对文化结构进行系统整合，借此实现从文化身份向国家身份的逻辑过渡[35]。这意味着，绘画领域对传统文化根脉的回归不仅是艺术风格的选择，更是文化记忆层面的深层重构：通过激活视觉符号体系中蕴含的历史积淀，它维系着民族共同体的想象与身份的凝聚。

全球化条件下，不同文化的交汇与互渗为中国绘画创造了新的创作语境。面对西方艺术潮流的广泛影响，中国艺术家逐渐认识到，简单移植和模仿外在形式无法带来真正的艺术突破；只有立足本土文化脉络、深入锤炼个人风格、通过不断的实验探索形成自己的绘画语言，才能在全球竞争中占据独特的坐标。

[33] M. A. 涅格林斯卡娅：《中国当代艺术：现代主义与传统之间》，莫斯科：卫星出版社，2022，第 58—76 页。
[34] 冯民生：《中国当代艺术海外传播与国家形象塑造——以新时期海外美术展览为例》，载《云南艺术学院学报》2023 年第 4 期，第 86—95 页。
[35] 王均：《文化记忆理论视域下中外绘本国家认同建构比较研究》，载《大河美术报》2024 年 5 月 15 日，第 012 期。

考察 1990 至 2010 年中国绘画的发展，可以揭示从借鉴吸收到自主创新的演进轨迹。跨文化交流与合作是提升中国绘画国际影响力的关键路径。1990 至 2010 年间，中国美术教育体系的改革与完善，为解决民族认同问题提供了基础性、长期性的制度保障。

与此同时，地域格局本身也处于动态变化之中。四大地域中心并非彼此孤立，而是在持续互动中共同构成中国当代绘画的整体版图。北京的思想锐度、上海的开放视野、浙江的理论深度与西南的人文厚度，呈现出中国当代绘画在不同价值取向上的多样发展路径。信息技术的迅猛发展促进了艺术家的流动性；广州、深圳、成都等城市在画廊经济、艺术区建设和国际交流方面的快速崛起，补充甚至挑战着既有的地域格局。

第三章《中国当代绘画的代表性艺术家》系统考察了六位代表性艺术家——刘小东、岳敏君、曾梵志、毛焰、马轲与吴冠中——的创作实践。在分析每位艺术家十余件代表作品的基础上，本章完整呈现了他们风格与思维逻辑在整个创作周期中的演变。六位艺术家代表了当代绘画的六个精神维度：刘小东通过"在场"的写生实践让艺术回到日常生活空间——从《人鸟》中的日常书写到《温床》的宏大叙事，他以断续的叙事结构解构了古典写实范式；岳敏君通过"大笑的人"系列构建了集体主义面孔的反讽类型学——从早期《挥手》中符号的确立到《闲云野鹤》中群像的组合，他在符号化的戏谑中瓦解了僵化的文化身份逻辑；曾梵志从《肉》系列的陌生化策略走向《乱笔》系列的语言本体转向，从《面具》的符号解构走向《虎》中东方形象的重构，在众声交汇中创造跨文化对话；毛焰以"薄涂"营造灰色美学——从《青年郭力》中风格的确立到"托马斯"系列的精神深化，他在内在精神勘探的行进中开辟了当代肖像的第三条道路；马轲立足于"时空折叠"的理念，游走于自由表现与抽象之间——从《望》（"Взгляд"）中的身份焦虑到《西游记》系列的文化转译，他实现了现代主义的本土突围；吴冠中则通过"形式美"理论为现代转型提供了关键支撑——从早期《太湖鹅群》的探索到晚期《残荷》的凝练，他的《绘画的形式美》《关于抽象美》《风筝不断线》构成理论三部曲，贯通了油画民族化与水墨现代化的双重路径。从现实主义的"在场"到形式美的"探索"，从符号的"解构"到精神的"内省"，从跨文化的"对话"到现代主义的"突围"——这六位艺术家以各自独特的语言，共同勾勒出 1990 至 2010 年间中国绘画在个体表达、社会介入与形式探索领域的深度拓展。

结语部分归纳了论文的主要结论。本研究以 1990—2010 年中国绘画的整体体系——包括中国水墨画、油画、版画与综合媒介——为分析对象，力图回答一个核心问题：中国绘画如何在改革开放引发的深刻转型时期实现自身的现代化，并在全球化条件下建立起具有文化主体性的美学话语体系。这一问题的提出，源于对中国当代艺术道路特殊性

的理论兴趣。研究的中心结论是：这一时期中国绘画的全面转型，既不是对西方模式的简单复制，也不是对传统程式的被动延续，而是一种生长于深厚历史传统与现实迫切需求之交织中的美学自觉。这一观察提醒我们：中国艺术现代性的发生本身即具有跨文化性质，任何将其归结为"中国—西方"简单对立的叙事，都有待批判性的重新审视。

改革开放带来的制度性松动——美术管理机构职能的转变、国家艺术基金的设立、中央美术学院与中国美术学院差异化办学模式的形成——创造了历史条件，使"两线并行"的结构从隐性张力走向公开互动。正是在这两条线索的交汇点上，20 世纪 90 年代的中国绘画迸发出独特的创作能量。

论文的主要观点反映在以下发表于 BAK 名录艺术学与艺术史期刊的学术成果中：

1. 王洪福：《中国新时期绘画：与西方现代主义艺术的对话》，载《装饰艺术与空间环境·俄罗斯国立工艺美术大学（C. Г. 斯特罗加诺夫）学报》2023 年第 4（2）期，第 331—334 页。

2. Г. К. 科舍列夫、王洪福：《关于现实主义的讨论作为 1970—1980 年代中国艺术生活的转折点》，载《装饰艺术与空间环境·俄罗斯国立工艺美术大学（C. Г. 斯特罗加诺夫）学报》2024 年第 2（2）期，第 166—173 页。

3. 王洪福：《两位艺术家之争（1929）——徐志摩对徐悲鸿：中国艺术中现代主义与现实主义的相互关系问题》，载《装饰艺术与空间环境·俄罗斯国立工艺美术大学（C. Г. 斯特罗加诺夫）学报》2025 年第 4（1）期，第 200—204 页。

4. 王洪福：《赵无极绘画讲习班对中国艺术的影响》，载文化学与艺术学杂志《文化与文明》（莫斯科）2023 年第 13（10A）期，第 53—62 页。

5. 王洪福：《中国绘画中的现实主义：从发展道路之争到文化自觉的百年转型》，载文化学与艺术学杂志《文化与文明》（莫斯科）2025 年第 15（6A）期，第 244—252 页。

发表于其他学术出版物：

6. 王洪福：《改革开放时期中国绘画中的表现主义》，载《艺术丝绸之路：思想的交汇》，第 84—87 页。

7. 王洪福：《当代雕塑中的汉代雕塑元素转化：重塑历史与文化》，载《雕塑》2023 年第 6 期，第 74—75 页。

8. 王洪福：《绘画作品三幅：〈南山浮梦〉〈涌〉〈山语〉》，载《编辑之友》2023年第 8 期，第 112 页。

论文研究成果还在作者的以下会议报告中得到检验：

9. 国际学术会议"俄罗斯—中国：艺术丝绸之路——思想的交汇"，莫斯科，俄罗斯国立工艺美术大学（С. Г. 斯特罗加诺夫），2022 年 10 月。

10. 第六届硕博研究生学术会议"艺术实践语境中的艺术理论与艺术史"（纪念 И. Л. 阿鲁斯塔莫娃），莫斯科，В. И. 苏里科夫莫斯科国立美术学院，2023 年 5 月 16 日。

11. 国际学术会议"艺术丝绸之路：寻求和谐"，莫斯科，俄罗斯国立工艺美术大学（С. Г. 斯特罗加诺夫），2024 年 4 月。