

Huang Weiwei

Lecturer at the School of Arts, Xiamen University  
Deputy Secretary General of Fujian Sculpture Society.  
e-mail: huang-555@163.com  
Xiamen, China.  
ORCID 0009-000-0070-1113

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-6-10-16

## THE NOTIONS OF XIE-SHI («WRITING REALITY»), XIE-YI («WRITING IDEA») AND THEIR RELATIONSHIP TO REALISM

**Summary:** This article discusses terminological problems in the context of contemporary art practice and theory in China. Contemporary Chinese sculpture criticism has evolved in the context of certain influence of Western theories of art. Against the background of the integration of Western theories and terminology system of sculpture in the present stage, the Chinese sculpture community has perceived and internalized terms such as realism, depiction, figurative, abstract, and so on. This has greatly enriched the theory and practice of Chinese sculpture. At the same time, there are sculptural terms rooted in the Chinese national art practice, such as "xie-shi" and "xie-yi". Unfortunately, limited by the cultural and linguistic contexts of China and the West, and by the fact that most Chinese sculptors still preserve the creative habit of relying on traditional experience and personal judgment,

«Realism» is one of the most important creative methods in contemporary sculpture in China and, possibly, the world. In China, this concept of realism encompasses both «xie-shi» and «xie-yi» sculpture. Unfortunately, many practitioners and critics of sculpture in China tend to exclude the two notions of «xie-yi» and «xie-shi» from the Chinese linguistic context. As a result, Chinese artists are left with no choice but to employ the term «realism» (现实主义 *xiangshi zhu yi*) that has been imported from the Western world. This occurrence can be attributed to both the individual preferences of artists and the progressive transformation of art terminology within China.

Xie-shi (Chinese: 写实, lit. «writing what is real») and xie-yi (Chinese: 写意, lit. «writing an idea») are notions that are distinct to the Chinese art world. The

these terms lead to vagueness and speculation in defining the type of sculptural artwork. This situation can very easily lead to ambiguity and misinterpretation in interlingual translation, which becomes an obstacle to the understanding of Chinese sculptural art in other countries and limits the development of Chinese sculptural criticism. This is an important academic problem that requires long-term research. The author would like to express his gratitude to Prof. Maria Burganova for drawing his attention to this problem. According to the results of the author's search in the Chinese full-text database of periodicals, master's theses and doctoral dissertations CNKI, there are still no papers on Chinese art history specifically dealing with this relevant topic, which remains to be explored.

**Keywords:** contemporary sculpture, terminology, linguistic context, China, West

word «xie-shi» first appears in Chen Duxiu's (陈独秀) 1919 article «Revolution in Art»<sup>1</sup> («美术革命») in the journal *Xin Qinnian* («新青年»), in which it refers to "replication of nature in art" within the general context of Chinese art employing Western — «scientific in nature» — creative methods to further its own development. And it is the term xie-shi that the pioneer of modern Chinese plastic art Li Jinfa (李金发) used to describe François Rude's work «Young Neapolitan Fisherboy Playing with a Tortoise» in his article «Three Great French Masters of 19th Century Sculpture» in the magazine *Meiyu* («美育») in January 1928<sup>2</sup>. Thus, it can be argued that the concept of

1. Chen Duxiu. 1999. "Revolution in Art", *Art of China in the 20<sup>th</sup> century. Essays.* / edited by Lan Shaojun, Shui Tianzhong. — Shanghai: Shanghai Shuhua Publishing House, pp. 29–30.
2. Li Jinfa. 1928. "Three great French masters of sculpture of the XIX century", *Meiyu* ("Art Education"), no.1, p. 5.

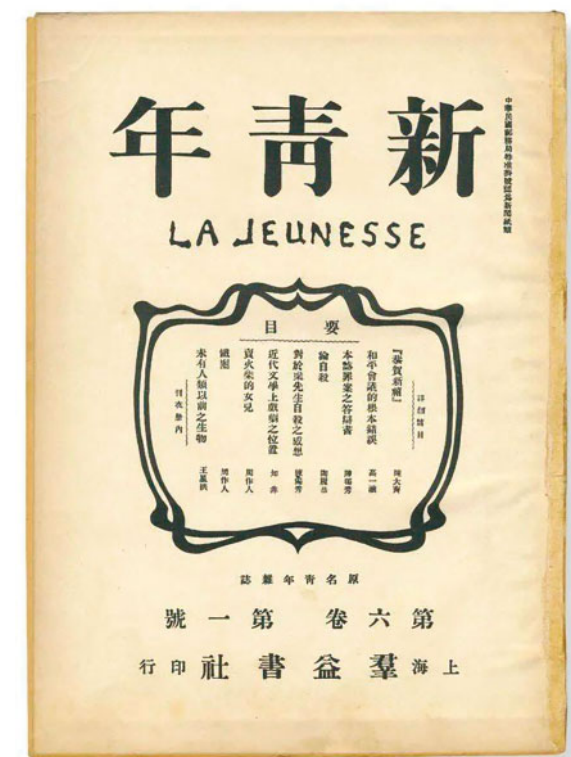
xie-shi is the result of the assimilation and adaptation of the realistic spirit of Western scientific rationality to the Chinese context. Under the circumstances of the time, the appropriation of the term «realism» was seen as a means of correcting the outdated customs of Chinese art and adapting them to the complex social setting and needs of the time. The realistic art, which was at the early stage of development in China, also demanded this. Xie-shi can be understood as «the depiction of a real object», that is, copying the appearance of an object in the scientific sense. It should be noted, however, when Chinese artists say «xie-shi», they do not always mean copying as such. The first character of this word in Chinese, xie (Chinese 写, lit. to write), has a particular, abstract meaning rooted in the way East Asian culture understands calligraphy. When applied to sculpture, it means that xie-shi sculpture (i. e., «realistic» sculpture) allows for generalization, abstraction, and brevity, meaning that such a work is held to higher standards than one that «imitates» reality.

As for the term «xie-yi», it originates from Chinese traditional painting *guohua* (国画). It can be traced back to Tang dynasty. In the treatise «Notes of Past Famous Paintings» («历代名画记»), Zhang Yanyuan (张彦远) writes that when Gu Kaizhi's (顾恺之) art, in essence "was xie-yi", as "the idea was moulded before the first stroke of the brush, when the last stroke is placed the idea shined through"<sup>3</sup>. As opposed to *gongbi*, the main emphasis in xie-yi is placed on conveying a feeling, expressing an intention. In the context of contemporary Chinese sculpture, the notions of xie-yi and xie-shi are the result of the fusion of Chinese and Western artistic thought against a specific cultural background. The main concern here is with methodology of sculpture's expression rather than its external form.

French art theorist Hippolyte Taine in his «Philosophy of Art» suggested that art is not concerned with copying the perceived appearance of a living being or event, but with «the totality of their relations and mutual connection», and not only the relations of elements, but the characteristics of the object and its main idea<sup>4</sup>. This assessment resonates with the Chinese concept of «xie-yi».

The research conducted on a wide range of materials in the CNKI<sup>5</sup> database of scientific literature has shown that in Chinese professional linguistic context, to de-

3. Zhang Yanyuan. Notes of Past Famous Painting. — Shanghai: Shanghai zhenmin meishu, 1963. — P. 19.
4. Taine H. *Philosophy of Art.* — Moscow: Izogiz, 1933. — P. VI.
5. The largest and most comprehensive scientific research base in mainland China. URL: cnki.net.



Ill. 1. Cover of *Xin Qingnian Magazine* - Volume 6, Number 1. Chen Duxiu's article "Revolution in Art" was published in this issue with

scribe artistic directions and creative methods of sculpture, researchers tend to use the distinctively Chinese terms «xie-shi» and «xie-yi» rather than the more specific and general term «realism». However, these terms are predominantly encountered in literature pertaining to the morphology of sculpture and seemingly lack the profound significance that the term «realism» possesses — namely, the examination of society, the human condition, the interplay between individuals and society, as well as the artistic portrayal of societal structures<sup>6</sup>.

As the concept of realism was embraced in China, it was gradually comprehended, interpreted, and expanded upon by Chinese sculptors. This marked the process of adopting the Western theory of realist sculpture in China, which sparked a meaningful dialogue between Chinese and Western sculpture. It also represented the path that Chinese sculptors needed to undertake in order to acquire knowledge and evolve. As the dialogue deepens, critics are trying to find common grounds between Chinese and Western sculpture, which in itself signifies a profound interaction. In particular, it is about aligning the base of contemporary Chinese sculpture theory and criticism with the conceptual categories,

6. Bosanquet B. 1986. *History of Art.* B. Bosanquet, transl. into Chinese by Zhang Jin. — Beijing: Shangyu Yinshuguan Publishing House, p. 2.





Ill. 2. Gu Kaizhi (c. 344-406). "Lo Shen Fu" ("Ode to the Fairy of the Lo River").  
Dates of creation: Eastern Jin period (c. 348-409 BC). The work is now kept in the Gugong Museum, Beijing

framework and discourse system of the global plastic arts, as well as rethinking Chinese sculpture and perceiving and understanding the Western terminology from the perspective of Chinese tradition and the distinctive features of Chinese sculpture. These efforts can be understood as an attempt by critics and practitioners of Chinese sculpture to construct a terminology system of Chinese sculpture criticism with prominent universal attributes, in order to bring Chinese and Western sculptural concepts to a shared standard.

The development of contemporary Chinese sculpture in recent decades has been a two-way dynamic, with rapid Westernization on the one hand and the gradual sinicization of Western terminology on the other. Furthermore, the art of sculpture is constantly seeking points of convergence and overlap. This is

the essence of the utilization of Western terminology within the Chinese linguistic context. Despite the challenges in logic and precision in conveying the meanings of various terms, it is undeniable that this process has had a positive impact and holds scientific value at this stage.

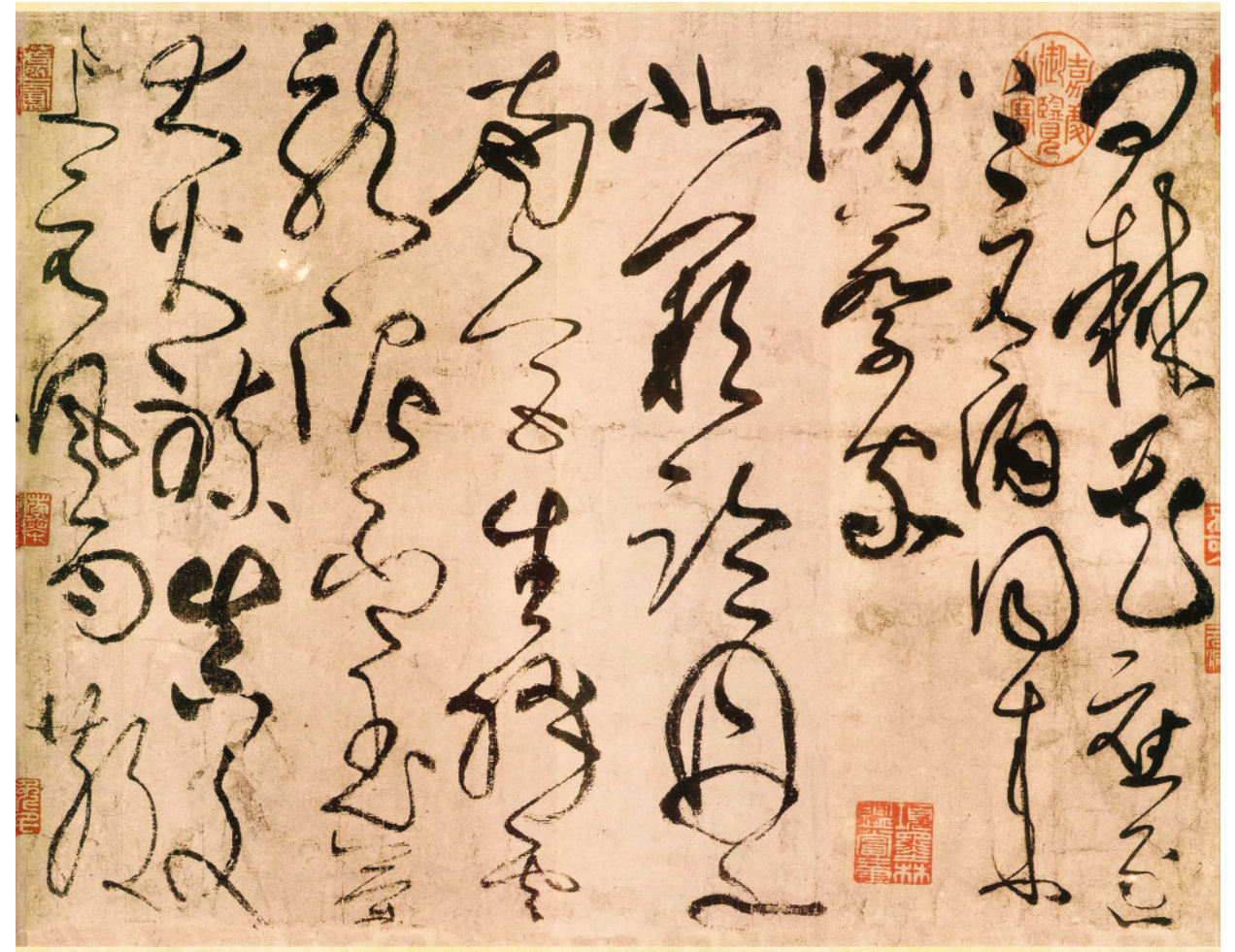
«Western thinking and reasoning is centred on the rigor and integrity of reason itself, so logic is more developed here. When discussing aesthetics, the Western Man does not aim at applied value as his highest goal. Above all, he tests whether something is reasonable and logical. On the contrary, the Chinese practical mind pays attention not to the logical form of reason itself, but to its empirical content, i. e. it requires reason to establish a connection with practical life, to directly achieve worldly objectives. The study of beauty by the ancient Chinese, like the study of other things, was clearly empirical and practical in nature»<sup>7</sup>.

The objective reality of the Chinese linguistic context determines the influence of Chinese cultural heritage on sculpture as a plastic art. As a result, terms such as «xie-shi» and «xie-yi» enter the vocabulary of sculpture, that was originally adopted from the West, but also has distinctively Chinese characteristics. Perhaps because Chinese writing is itself hieroglyphic, these terms, to some extent, reflect the relationships between objective things in the hieroglyphic writing system and embody many features of realism. How-

7. Bosanquet B. 1986. *History of Art*. B. Bosanquet, transl. into Chinese by Zhang Jin. — Beijing: Shangyu Yinshuguan Publishing House, p. 2.



Ill. 3. Zhu Min. Series "Great Limit" - "Under the attack of Danbian." 1980s. Currently housed in the Zhu Ming Gallery, Xinbei, Taiwan



Ill. 4. Zhang Xu. "Four Copybooks of Ancient Poems." Time of creation: late Tang (exact years unknown).  
Now kept in the Nanjing Museum, China

ever, as the objective world evolves, the empirical and pragmatic nature of ancient Chinese writing system can lead to many problems. As the spatial environment changes, the meanings of words expand, and oftentimes such sinicized terms end up vague and lacking in precision. The scientific interpretation of such terms

is extremely difficult. In addition, they are gradually drifting away from realism. Therefore, it is very useful for the theoretical development of Chinese sculpture to adopt Western artistic terms while maintaining, as far as possible, the certainty and precision in the use of various concepts typical for the Western mentality.

#### REFERENCES

1. Bosanquet, B. 1986. *History of Art*. B. Bosanquet, transl. into Chinese by Zhang Jin. — Beijing: Shangyu Yinshuguan Publishing House.
2. Burganova, M.A., Fan Z. 2023. "Monumental and Decorative Sculpture. Glossary of specialized terms", *Decorative Art and environment. Herald of the RGHPU*, no.3-1, pp. — 225-238
3. Li Jinfa. 1928. "Three great French masters of sculpture of the XIX century", *Meiyu* («Art Education»), no. 1, p. 5.
4. Suchkov, B. 1988. *Historical fate of Realism: creative method*, B. Suchkov, transl. from Russian into Chinese. by Fu Zhongxian. — Beijing: Foreign Literature Press, p.42.
5. Taine, H. 1933. *Philosophy of Art*, Moscow: Izogiz, p. VI.
6. Huang Weiwei. 2023. "Realistic Sculpture in China. Search and Formation of the Artistic Method", *Scientific and Analytical Journal. Burganov House. Space of culture*, no. 3, pp. 44-54.
7. Zhang Yanyuan. 1963. *Notes of Past Famous Painting*, Shanghai: Shanghai zhenmin meishu, p. 19.
8. Chen Duxiu. 1999. "Revolution in Art", *Art of China in the 20th century. Essays*. / edited by Lan Shaojun, Shui Tianzhong. — Shanghai: Shanghai Shuhua Publishing House, pp. 29-30.



Хуан Вэйвэй  
преподаватель Школы искусств  
Университета Сямынь  
заместитель Генерального секретаря  
Фуцзяньского скульптурного общества.  
e-mail:huang-555@163.com  
Сямынь, Китай.  
ORCID 0009-000-0070-1113

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-6-10-16

## ПОНЯТИЯ «СЕ-ШИ» («НАПИСАНИЕ РЕАЛЬНОСТИ»), «СЕ-И» («НАПИСАНИЕ ИДЕИ») И ИХ СВЯЗЬ С РЕАЛИЗМОМ

**Аннотация:** Статья посвящена вопросам терминологии в контексте современной арт-практики и теории искусства в Китае. Современная китайская скульптурная критика развивалась под существенным влиянием западных теорий искусства. По мере восприятия западных теорий и понятийного аппарата скульптуры на современном этапе китайское сообщество скульпторов восприняло и усвоило такие термины, как «реализм», «изобразительность», «фигуративность», «абстрактный» и др. Это значительно обогатило теорию и практику современной китайской скульптуры. Параллельно продолжают существовать специфически — китайские скульптурные термины — «се-ши» и «се-и», соответствующие традиционной национальной художественной практике. К сожалению, ограниченные культурной и языковой средой Китая и Запада, а также тем, что большинство китайских скульпторов до сих пор сохраняют творческую привычку полагаться на традиционный опыт и личные суждения, эти два

«Реализм» как творческий метод, является одним из важнейших в современной скульптуре Китая, и даже, возможно, всего мира. В Китае под понятие «реализм» подпадают и скульптура «се-ши», и скульптура «се-и». К сожалению, многие скульпторы и критики в Китае склонны исключать эти два понятия, — «се-и» и «се-ши», — из китайского языкового контекста. При этом им неизбежно приходится использовать «импортированный» с Запада термин — «реализм» (сяньши чжу и. кит. 现实主义). Это происходит не только по причине личного предпочтения художников, но и ввиду адаптации европейских терминов в Китае.

термина приводят к расплывчатости и домысливаниям при определении типа скульптурного произведения. Такая ситуация очень легко приводит к двусмысленности и неверной интерпретации при переводе, что становится препятствием для понимания китайского скульптурного искусства в других странах и ограничивает развитие китайской критики скульптуры. Это важная научная проблема, требующая длительного исследования. Автор выражает благодарность профессору Марии Александровне Бургановой за то, что она привлекла его внимание к данной проблеме. Согласно результатам поиска автора в китайской полнотекстовой базе данных периодических изданий, магистерских и докторских диссертаций CNKI, до сих пор в китайском искусствознании нет специальных работ, посвященных этой актуальной теме, которую еще предстоит разработать.

**Ключевые слова:** скульптура, терминология, языковой контекст, Китай, Запад

«Се-ши» (кит. 写实, досл. «писать реальное») и «се-и» (кит. 写意, досл. «писать идею») являются специфическими для китайского мира искусства понятиями. Слово «се-ши» впервые встречается в статье Чэнь Дусю (陈独秀) «Революция в искусстве» («美术革命») 1919 г. в журнале «Синь Циньнянь» («新青年»), где оно использовалось автором в значении «воспроизведение природы» при обсуждении того, как китайская живопись воспри-

1. Чэнь Дусю. «Революция в искусстве» // Искусство Китая в XX в. Собрание сочинений. / под ред. Лан Шаоцзюня, Шуй Тяньчжуна. — Шанхай: изд-во Шанхай шухуа, 1999. — С. 29–30.

нимает западные — научные по своему духу — творческие методы для своего развития. В январе 1928 года, в своей статье «Три великих французских мастера скульптуры XIX в.»<sup>2</sup> в журнале «Мэйюй» («美育») пионер современной китайской скульптуры Ли Цзиньфа (李金发) для описания произведения Франсуа Рюда «Неаполитанский мальчик-рыбак, играющий с черепахой» употребил именно термин *се-ши*. Таким образом, можно утверждать, что понятие *се-ши* — результат усвоения и адаптации к китайской среде реалистического духа западной научной рациональности. В сложившихся условиях того времени, принятие этого термина рассматривалось как средство исправления устаревших обычаев китайской живописи и их адаптации под сложную социальную среду и нужды времени. Этого также требовало и искусство реализма, находившееся на начальной стадии формирования в Китае. *Се-ши* можно понимать как «изображение реального объекта», то есть копирование облика объекта в научном смысле. Между тем, когда китайские художники говорят «се-ши», то далеко не всегда имеется в виду именно копирование. Первый иероглиф этого слова на китайском языке, — *се* (кит. 写, досл. писать), имеет особое, абстрактное по своему характеру, значение, связанное с тем, как восточноазиатская культура понимает каллиграфию. При переносе на скульптуру это означает, что скульптура *се-ши* (т.е. «реалистическая» скульптура) допускает обобщение, абстрагирование и лаконичность, то есть к такому произведению предъявляются более высокие требования, нежели к тому, которое «подражает» реальности.

Что касается понятия «се-и», то оно происходит из китайской традиционной живописи *гохуа* (国画). Его можно проследить в глубь времени вплоть до танской живописи. Так, в трактате «О живописи и знаменитых художниках прошлых эпох» («历代名画记») Чжан Яньюань (张彦远) пишет, что когда Гу Кайчжи (顾恺之) «перед тем, как брал кисть, сначала формировал замысел», который сиял в уже завершённой картине, то это и было «се-и»<sup>3</sup>. В отличие от *гунби* в *се-и* основное — это передача чувства, выражение намерения. Если говорить о *се-и* в контексте современной китайской скульптуры, то *се-и* (как и *се-ши*) в ней являются результатом сли-

2. Ли Цзиньфа. Три великих французских мастера скульптуры XIX в. // Мэйюй («Художественное образование»). — 1928. — № 1. — С. 5.

3. Чжан Яньюань. О живописи и знаменитых художниках прошлых эпох. — Шанхай: изд-во Шанхай жэньминь мэйшу, 1963. — С. 19.

яния китайской и западной художественной мысли в определенном культурном контексте. Здесь внимание уделяется скорее методологии выражения смысла скульптуры, а не внешней её форме.

Французский теоретик искусства Ипполит Тэн в своей «Философии искусства» говорил<sup>4</sup>, что искусство интересует не копирование воспринимаемого внешнего облика живого существа или явления, но «совокупность их соотношений и взаимной связи», и не только отношения элементов, но характеристики объекта и его главная идея. Это вполне перекликается с китайским понятием «се-и».

Проведенное исследование значительного объема материалов в базе научной литературы CNKI<sup>5</sup> показало, что в исследованиях по теме «Скульптура» для описания её художественных направлений и творческих методов в китайской профессиональной языковой среде чаще используются специфически — китайские термины «се-ши» и «се-и», нежели более конкретный и общий термин «реализм». Однако, эти термины встречаются преимущественно в работах, описывающих морфологию скульптуры, и, видимо, не имеют более глубокого значения, которым обладает термин «реализм» — т.е. исследование общества, опыта человека, взаимоотношений человека и общества, индивида и общества, а также структуры социума в искусстве<sup>6</sup>.

По мере восприятия представлений о реализме в Китае, это понятие, постепенно становясь более прозрачным для китайских скульпторов, осмыслялось ими, интерпретировалось и расширялось. Это был процесс адаптации западной теории реалистической скульптуры в Китае, который положил начало диалогу между китайским и западным искусством скульптуры. Этот путь необходимо было пройти китайским скульпторам, чтобы учиться и развиваться. По мере углубления диалога критики пытаются найти точки соприкосновения между китайской и западной скульптурой, что является уже более глубоким взаимодействием.

В частности, речь идет о том, чтобы привести базу современной китайской теории и критики скульптуры в соответствие с общемировыми концептуальными категориями, рамочной структурой и системой дискурса, параллельно переосмысли-

4. Тэн И. Философия искусства. — М.: Изогиз, 1933. — С. VI.

5. Крупнейшая и наиболее полная в материковом Китае база научных исследований. Электронный адрес: cnki.net.

6. Бозанкет Б. История искусства. / Б. Бозанкет, пер. на кит. Чжан Цзинь. — Пекин: изд-во Шанью иньшугуань, 1986. — С. 2.

вая китайское искусство скульптуры и адаптируя западную терминологию к китайской традиции, опираясь на особенности китайской скульптуры.

Эти усилия можно понимать, как попытку критиков и практиков китайской скульптуры выстроить понятийный аппарат, обогатив его важнейшими общемировыми терминами с целью скорейшего приведения понятий китайской и западной скульптуры к общему знаменателю.

Развитие современной китайской скульптуры в последние десятилетия является двусторонним процессом, когда, с одной стороны, происходит стремительная вестернизация и, с другой стороны, постепенно китаизируется западная терминология. При этом непрерывно ищутся совпадения и точки соприкосновения. В этом и заключается суть использования западной терминологии в китайской языковой среде. Несмотря на имеющиеся проблемы с точки зрения логики и полноты передачи смыслов, на данном этапе нельзя отрицать положительное значение и научную ценность этого процесса.

*«Западное мышление и рассуждения сосредоточены на строгости и целостности разума как такового, поэтому логика здесь более развита. Обсуждая вопросы эстетики, человек Запада не ставит своей высшей целью прикладное значение. Прежде всего он проверяет, насколько что-то разумно и логично. Напротив, китайский практический разум обращает внимание не на логическую форму разума как такового, а на его эмпирическое содержание, т. е. требует от разума установления связи с практической жизнью, непосредственного*

*достижения мирских целей. Исследование красоты древними китайцами, как и исследование других явлений, носило явный эмпирический и практический характер»<sup>7</sup>.*

Объективная реальность китайской языковой среды обуславливает влияние китайского художественного наследия на скульптуру как пластическое искусство. В результате такие термины, как «се-ши» и «се-и» вписываются в словарь скульптуры, привнесенный Западом, не утрачивая при этом исконно китайских особенностей. Возможно, в силу того, что китайская письменность сама по себе иероглифична, эти термины в какой-то мере отражают взаимосвязи между объектами в иероглифической системе письма и воплощают многие черты реализма. Однако по мере эволюции предметного мира, эмпирический и прагматический характер древнекитайской письменности может привести ко многим проблемам. По мере изменения пространственной среды расширяются смыслы слов, что делает такие китаизированные термины зачастую расплывчатыми и неопределенными. Научная трактовка таких терминов крайне затруднена. Кроме того, они постепенно отдаляются от реализма. Поэтому для развития теории китайской скульптуры весьма полезно перенимать западные художественные термины, при этом сохраняя, насколько возможно, конкретность и точность в использовании различных понятий, свойственную западному менталитету.

7. Бозанкет Б. История искусства. / Б. Бозанкет, пер. на кит. Чжан Цзинь. — Пекин: изд-во Шаньфу иньшугуань, 1986. — С. 2.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бозанкет Б. История искусства. / Б. Бозанкет, пер. на кит. Чжан Цзинь. — Пекин: изд-во Шаньфу иньшугуань, 1986.
2. Бурганова М.А., Фань Ч. Монументально-декоративная скульптура. Глоссарий специализированных терминов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУИМ. С.Г. Строганова. — 2023. — № 3-1. — С. —225-238
3. Ли Цзиньфа. Три великих французских мастера скульптуры XIX в. // Мэйюй («Художественное образование»). — 1928. — № 1. — С. 5.
4. Сучков Б. Историческая судьба реализма: творческий метод. / Б. Сучков, пер. с рус. на кит. яз. Фу Чжунсянь. — Пекин: изд-во Иностранная литература, 1988. — С. 42.
5. Тэн И. Философия искусства. — М.: Изогиз, 1933. — С. VI.
6. Хуан Вэйвэй. Реалистическая скульптура Китая. Поиск и становление художественного метода. // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2023. — № 3. — С. 44-54.
7. Чжан Яньюань. О живописи и знаменитых художниках прошлых эпох. — Шанхай: изд-во Шанхай жэньминь мэйшу, 1963. — С. 19.
8. Чэнь Дусю. Революция в искусстве // Искусство Китая в XX в. Собрание сочинений. / под. ред. Лан Шаоцзюня, Шуй Тяньчжуна. — Шанхай: изд-во Шанхай шухуа, 1999. — С. 29-30.

Sun Yuran

postgraduate student

Stroganov Russian State Art and Industry University

Teacher

Xiamen College of Arts and Crafts, Fuzhou University, China

e-mail: mo79257659933@163.com

Xiamen, China

ORCID: 0009-0005-2701-7421

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-6-17-30

## ARCHITECT YO MING PEI. THE ART OF ARCHITECTURE OF MUSEUM BUILDINGS

*Summary:* Famous Chinese-American architect I.M. Pei was born in Guangdong, China in 1917. He traveled to the United States in 1935. Initially educated at the University of Pennsylvania, he continued his studies at the Massachusetts Institute of Technology (Bachelor of Architecture in 1940) and Harvard Graduate School of Design (Master of Architecture in 1946). I.M. Pei is widely praised for his bold design and clear geometric forms in his project. His career spanned 60 years and left many outstanding architectural works. I.M. Pei, revered as "the consummate master of modern architecture," his architectural philosophy was deeply influenced by modern art. During that era, New York City was known as the center of modern art. Among them, abstract expressionism, conceptualism and minimalism were on full display here. Many famous artists held grand exhibitions here and established their own studios. I.M. Pei spent most of his life in this place. When American modern art reached its peak in New York, many architects decided to use primitive forms to convey a concise and powerful artistic language, which also be-

came their iconic design style. I.M. Pei's design philosophy is global. He emphasized: "In the architectural design process, there are three key aspects that require special attention: the first is the integration of the building with its environment; the second is how to handle space and form; and finally, from the user's point of view, to correctly solve functional problems. In this paper, the study analyzes the structural features of 12 architectural spaces of art museums designed by I.M. Pei in the context of the time line. It compares the similarities and differences in the spatial structure of the architecture of art museums built in the same time period as well as between different historical eras. The study focuses on analyzing the form and content of space and draws on the theoretical framework of contemporary architecture, namely the concepts of space within modernism. As a result of the analysis, two key characteristics of Pei's architecture are highlighted: sculptural and geometric.

*Keywords:* I. M. Pei; museum of art; architectural art; space.

When discussing the topic of architectural structure and space, we can deeply understand two aspects: the first is the concept of architectural space, the second is the internal structure of space that we experience in a building.

In terms of space, under the influence of the basic ideas of the first generation of modernism and functionalism, a new style of architecture was born, extremely clean, rational, and a little cold. In addition, the industrial revolution provided modern architecture with the necessary tools and new building materials such as reinforced concrete, pre-fabricated steel elements and flat glass. These new materials completely changed the basic structure and

construction methods, which led to the complete abandonment of decorative elements in modern architecture. Following the principle of "decoration is sin" proposed by the Austrian architect Adolf Luce (Adolf Luce), these materials have made an inexpressible contribution to purifying the geometric form of the building.

I. M. Pei's first art museum was designed in the 1960s, and the architectural style of that time was strongly influenced by Pei's geometric style, which later became his characteristic feature. At the same time, the issues of coldness and rationality caused by abstract geometric architecture began to be questioned. Therefore, Pei's art museum initially did not