

Li Weizheng

Postgraduate student

Stroganov Russian State University of Arts and Industry

email: lwz18931319717@126.com

Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-1-44-63

DYNAMICS AND SPACE OF NATURE IN CHINESE PAINTING AND NEW MEDIA INSTALLATION ART

Summary: The aim of this article is to explore how the aesthetics of images and the concept of nature in traditional Chinese culture can be creatively transformed and articulated in the transition from the two-dimensional medium of classical and contemporary painting to the immersive space of contemporary media installations. Taking “nature” as its central theme, the article compares and analyses the “wandering and inhabitable” nature of classical landscape painting, the “cosmic atmosphere” of Zao Wou-Ki’s contemporary canvases, as well as immersion in contemporary installation art. The essence of traditional Chinese art undergoes a transformation from a static two-dimensional image to a dynamic space, from the visual perception of a painting to an immersive plunge

The concept of nature, as a fundamental basis of Chinese worldview, has always manifested itself in the historical, creative, and artistic dimensions of art. In the context of Chinese philosophy, “nature” means not merely the objectively existing mountains, rivers, and vegetation, but rather a concrete expression of the worldview of the “unity of Heaven and humanity”: it is the Daoist philosophical reflection on “following the natural Way,” the Confucian ethical ideal of “the benevolent man who finds joy in the mountains,” and the Chan-Buddhist spiritual realm of “forgetting oneself and the external world.” From the painting manner and artistic conception of traditional painting to the technological narrative of contemporary media installations, the concept of nature in Chinese art has always developed dynamically within the context of its time. It simultaneously preserves the heritage of the national worldview and constantly responds to social change, technological innovation, and cultural transformation.

Contemporary art faces the dual impact of globalization and technological progress, while such

into a world of forms and images created by the artist. These processes imply a transformation in the perception of art: from reading external images to corporeal involvement, from a philosophical view of the unity of man and nature to the real issues of technological ethics. This process is not merely a substitution of media or the imposition of new forms, but rather an expansion of the inner logic and an ontological unfolding of the spirit of Eastern aesthetics within the context of the digital age.

Keywords: *image aesthetics, the theme of nature in Chinese art, media installation, Zao Wou-Ki, harmony between man and nature, immersive art, object-spatial environment, integrity and aesthetic expressiveness, strategies of contemporary art.*

issues as the spread of ecological crises and the restructuring of cultural identity prompt artists to reconsider the spiritual essence of their original perception of nature. Chinese painting, as a classical bearer of traditional views of nature, provides the cultural roots of contemporary art through the natural wisdom embodied in the language of traditional brush-and-ink art. As a new medium in the digital age, technology has reconstructed the interactive relationship between human beings and nature, bringing about a contemporary revival of the concept of nature.

Historical evolution and spiritual foundations of the perception of nature in Chinese painting

The view of nature in Chinese painting is not a fixed, immutable paradigm. On the contrary, nourished by philosophical thought and a changing social context, it has evolved from observing objects and capturing their essence to expressing spirit through a free brush, from the interaction of Heaven and humanity to the fusion of mind and matter. Its core has always revolved around the relationship between

Humanity, Nature, and the Universe, forming a system of artistic discourse that differs from the Western subject-object dichotomy.

The philosophical thought of the pre-Qin era laid the theoretical foundation for the view of nature in Chinese art. Daoist thought is the primary source of this view: Laozi (6th century BCE) stated, “Man follows the earth, the earth follows Heaven, Heaven follows the Dao, and the Dao is that which is natural¹,” considering nature as the fundamental law of the universe and emphasizing the wisdom of survival through conformity to the original state of things. Zhuangzi (4th-3rd centuries BCE) further developed this concept, advocating the removal of opposition between humanity and nature and the attainment of spiritual freedom through the “forgetting” of both self and things².

Confucianism, for its part, endowed nature with humanistic connotations from an ethical perspective. Confucius asserted that “The wise find pleasure in water, because in its eternal flow they see the tireless and never-resting power of the mind in its striving for the knowledge of truth; whereas the humane love the mountains as a symbol of the constancy and immutability of those unshakable and unchanging foundations from which humaneness flows³.” In this assertion, a virtue-based view of nature is formed, making nature a symbol of the ideal person.

The Wei, Jin, Northern and Southern Dynasties (3rd-6th centuries CE) became a turning point when the view of nature shifted from philosophical reflection to artistic practice. Social upheavals and the development of metaphysics prompted men of letters to turn away from worldly strife and seek spiritual solace in nature. At this time, nature ceased to be merely an objective existence and became a symbol of the spiritual freedom of literati and artists. The painter, art theorist, and poet Gu Kaizhi (c. 344–406) proposed spirituality and naturalness as the main artistic principles of painting, emphasizing the importance of grasping the inner beauty of things through observation, without being limited to external resemblance.

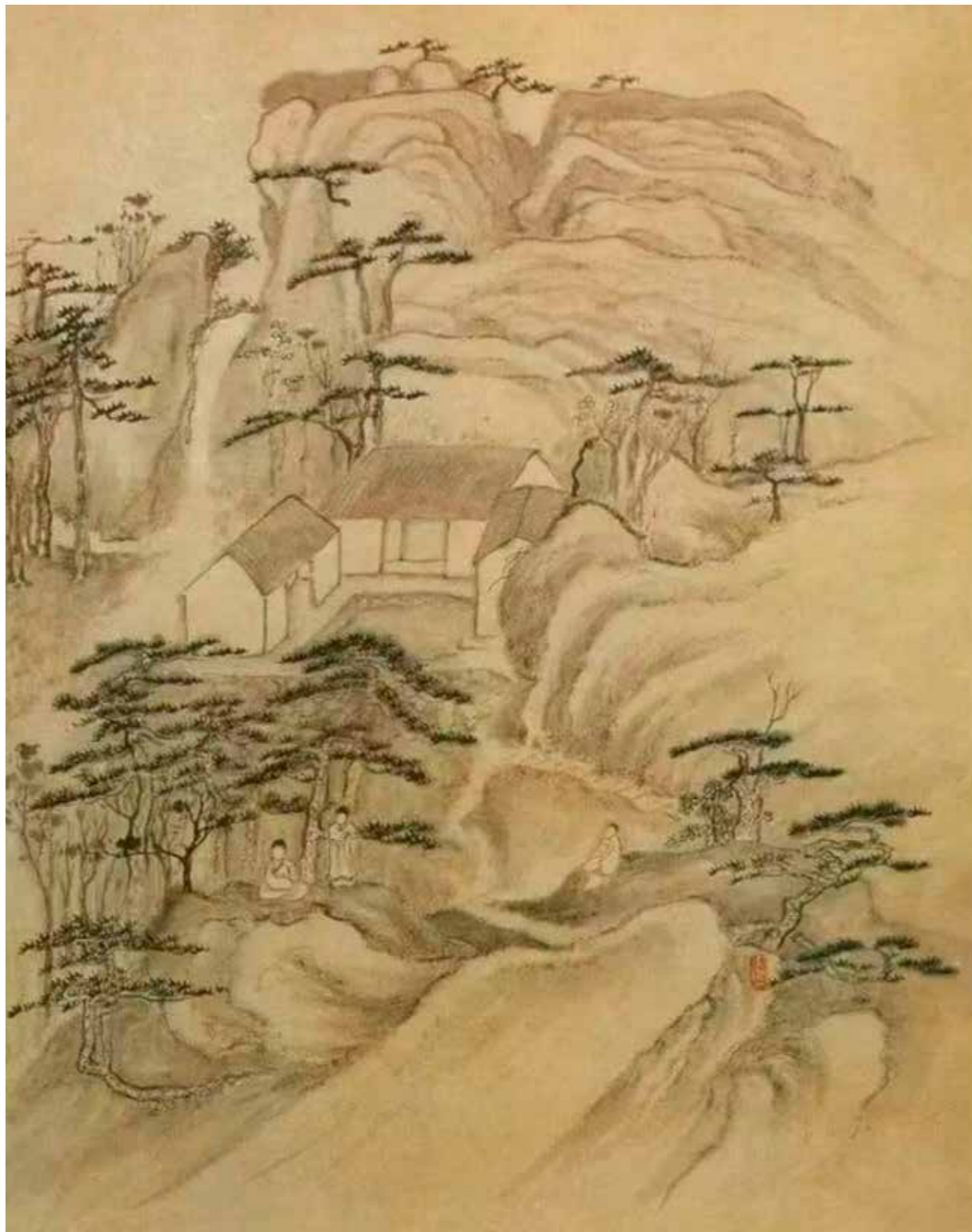
1. *Misteriya Dao. Mir “Dao de Dzina” [The Mystery of Tao. The World of the Tao Te Ching]*, Translated from ancient Chinese and researched by Maslov, A.A., Sfera, Moscow, Russia, 1996, p. 239.
2. Malyavin, V.V. (ed.). 1995. *Zhuangzi. Liezi*, Translated from Chinese by Malyavin, V.V., Mysl, Moscow, Russia.
3. *Konfutsij. Suzhdeniya i besedy [Confucius. Judgments and Conversations]*, Eksmo, Moscow, Russia, 2025, p. 119.



Ill. 1. “Travelers among Mountains and Streams”, currently in the collection of the National Palace Museum, Taipei, ink and colours on silk, 206.3 cm × 103.3 cm.

The Tang and Song dynasties (7th-13th centuries CE) were a period of national consolidation and cultural openness, which led to the formation of a grand, expansive vision of nature. Confucianism, as the dominant ideology, infused its view of nature with ethical and social concerns, while the influence of Daoism preserved the aspiration to grasp the true essence of nature. During this period, landscape painting gradually moved away from its role as a mere backdrop in figure painting, and two main schools emerged: the “blue-and-green” landscape and monochrome ink painting.

The blue-and-green landscape was represented by Li Sixun and his son Li Zhaodao, while monochrome ink landscape was exemplified by Wang



Ill. 2. Shitao, "Album of Mount Huangshan", ink and colour on paper, 21 leaves, 34.5 × 20.8 cm, Palace Museum collection.

Wei, in whose works painting and poetry are closely interwoven. Light ink strokes create an atmosphere of airiness and tranquility. Wang Wei's view of nature calls for grasping its essence through inner calm and perception, turning nature into a symbol of spiritual freedom.

Chinese painting is a typical form of two-dimensional art, in which the artist constructs virtual spatial relations on xuan paper with brush and ink. In the depiction of space in traditional Chinese painting, a unique concept of the "three distances" was employed. Guo Xi (11th century), a painter



Ill. 3. Zao Wou-Ki, "29.09.64", painted in 1964.

and theorist of the Song era, in his work "Linquan Gaozhi" ("Lofty Meaning of Forests and Streams")⁴, proposed a concept of spatial representation, creating a system for landscape painting that made it possible to convey more realistically the layers and depth of natural scenery. This was achieved through a combination of vertical perspective for viewing the height of mountains from below, a stage-like arrangement of receding planes when viewing mountains from above, and the transmission of depth from a large foreground to distant peaks on the horizon.

Guo Xi urged artists to free themselves from worldly distractions and contemplate nature with a pure heart. "Travelers Among Mountains and Streams" (ill. 1) by Fan Kuan vividly reconstructs the magnificent landscape of the Qinling Mountains through powerful brushstrokes, applying these principles. Elements such as rocks, trees, and waterfalls are meticulously rendered and elaborated,

preserving the true character of the landscape and conveying the cosmological concept of the "harmony of man and nature" through composition and brushwork.

Although the "three distances" method in traditional landscape painting can create a sense of depth, height, and expansiveness, it remains bound to the two-dimensional plane. Viewers engage with such paintings through a kind of "contemplation," perceiving the natural landscape visually and subsequently experiencing emotional resonance and spiritual associations. Owing to its two-dimensional nature, the traditional view of nature in painting focuses more on creating atmosphere and conveying spirit than on sensory immersion. (The idea of combining different types of perspective and modes of spatial representation, including virtual space, is worth bearing in mind when examining twenty-first-century examples of media installation art.)

The flourishing of literati painting in the Song dynasty (10th-13th centuries)⁵ further enriched this view of nature. Su Shi (1037-1101, Northern Song) stated that "to judge painting by its external likeness

4. Guo Xi. 2004. "The Lofty Meaning of Forests and Streams", *Kitajskoe iskusstvo: Printsipy. Shkoly. Mastera* [Chinese Art: Principles. Schools. Masters], Translated from Chinese and English by Malyavin, V.V., in Malyavin, V.V. (ed.), OAO Lyuks; Astre; AST, Moscow, Russia, pp. 305-307. See also: The First Moscow Gallery of Oriental Painting. 2022. "Vne Vremeni" [Out of Time], available at: <https://mos.gallery/blog/vne-vremeni/?yclid=mk6x5nd540540615929> (Accessed 9 October 2025).

5. "Literary painting" or "intellectual painting" is an elite movement in traditional Chinese painting that existed during the Song Dynasty (960-1279).



Ill. 4. Shang Yang, "Grand Landscape", 97 × 130 cm, 1991.

is the business of children⁶," emphasizing that the essence of painting lies in "spiritual resemblance" and "expressiveness," and promoting the articulation of personal emotions and ideals through the language of brush and ink. Wen Tong's ink bamboos, as well as Su Shi's withered trees and fantastic rocks, all use natural objects as a means of conveying the spiritual pursuits of the literati. The Song dynasty's view of nature stressed both respect for and observation of nature, as well as human subjectivity and spiritual transcendence, achieving an ideal union of "realism" and "expressiveness" and becoming a paradigm of the Chinese perception of nature.

The flourishing of literati painting in the Yuan dynasty (1271–1368) shifted the natural Chinese view

of the world toward the inner realm. Zhao Mengfu proposed an artistic conception of the unity of calligraphy and painting, integrating calligraphic writing techniques into painting and making brush and ink not only a form of expression but also a vehicle for conveying emotions and spirit. The landscapes of Ni Zan, with their "free and unrestrained" brushwork, expressed a sense of "untrammelled spirit" and "emptiness." The works of Bada Shanren, with their exaggerated and distorted manner of painting, conveyed a striving for freedom from superficial reproduction of reality.

Painting of the Ming dynasty continued the tradition of Yuan literati painting, placing even greater emphasis on the role of the mind in the perception of nature.

The naturalistic perspective of Qing dynasty painting was multifaceted. The "Four Wangs" (Wang Shimin, Wang Jian, Wang Hui, and Wang Yuanqi) stressed adherence to and imitation of traditional brushwork, but their excessive focus on stylization led to a lack of innovation. The "Four Monks" (Hongren, Kuncan, Bada Shanren, and Shitao) developed the fundamental spirit of literati painting, using

6. Quoted from: Zhuoyi Li. 2025. "Philosophical and methodological foundations of Xie-yi art: the theory of the trinity of the sign" [Filosofsko-metodologicheskie osnovaniya iskusstva Se-i: teoriya trojstvennoj prirody znaka], *Manuskript [Manuskript]*, vol. 18, no. 3, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofsko-metodologicheskie-osnovaniya-iskusstva-se-i-teoriya-trojstvennoj-prirody-znaka> (Accessed 9 January 2026).



Ill. 5. Shang Yang, "Dong Qichang Project — 42", mixed media on canvas, 360 × 290 cm, 2012. Image courtesy of Shang Yang Studio.

nature as a means of expressing personal emotions and the pursuit of freedom. Shitao advanced the artistic principle of "seeking out all strange peaks for sketching," emphasizing that artists must immerse themselves in nature, observe it, and experience it in order to create vivid, life-filled works (ill. 2).

Innovations in art and media installations

A new stage in the representation of images of nature and the harmony of natural movement

in Chinese painting is associated with the work of Zao Wou-Ki (1920–2013) and with the assimilation of the legacy of early twentieth-century European art⁷. In the twentieth century, Chinese artists such as Zao Wou-Ki brought their Eastern vision of

7. Li Wezheng. 2023. "The Influence of Kandinsky's Abstract Art Language on Contemporary Chinese Oil Painting", *Proc. of the International Scientific Conference "Russia-China. The Silk Road of Art: Crossroads of Ideas"* [Rossiya-Kitaj. Shelkovyj put iskusstva: perekrestki idej], Moscow, Russia, 2023, pp. 114–117.



Ill. 6. Qiu Anxiong, still from the film "New Classic of Mountains and Seas 3", 2018, video animation, 30 minutes. © Qiu Anxiong, courtesy of the artist and Boers-Li Gallery.

nature into the language of oil painting, creating images of "cosmic breathing." In his canvases, nature was transformed from recognizable landscape motifs into dynamic abstract compositions of moving form and color.

Media installation, as a new form of art in the digital age, employs image, sound, and interactive technologies to overcome the two-dimensional spatial limitations of traditional painting, opening new possibilities for expressing the perception of nature. The view of nature in contemporary media installation art is not a simple repetition of traditional artistic formats and genres. Grounded in the legacy of fundamental principles of harmony between man and nature, it brings together contemporary social issues (such as ecological crisis, technological ethics, and cultural identity) in order to creatively transform and revive the view of nature.

The work of Zao Wou-Ki serves as a key intermediary link in this line of thought. He understood deeply the spirit and atmospheric quality of Song and Yuan dynasty landscape painting, yet nevertheless decisively immersed himself in the explorations of Abstract Expressionism, which gathered momentum after the Second World War and creatively transformed traditional views of nature. In his large-scale canvases, concrete landscape forms give way to the conveying of nature's inner rhythm, the dynamics of the primordial universe, and immersion into the all-pervasive atmosphere of flowing painterly masses and forms. His works from the period of expressive calligraphy and the "boundlessness" period after the 1960s, such as "29.09.64" (ill. 3), seem to depict turbulent winds and clouds, where colors stream, collide, and penetrate one another like air currents, and lines move freely like calligraphy, opening up immeasurable space in a symphony of emptiness and fullness. Throughout his oeuvre runs the desire to paint the invisible: the breath of life, wind, movement, the form of life, the

blossoming and withering of flowers. His nature is a kind of mental image, a symphony of the Eastern worldview on canvas, embodied through the tension of color and form, and it lays the aesthetic foundation for subsequent generations to understand the abstract, philosophical, "non-objective" expression of nature.

The view of nature in the context of the ecological crisis: critique and reflections

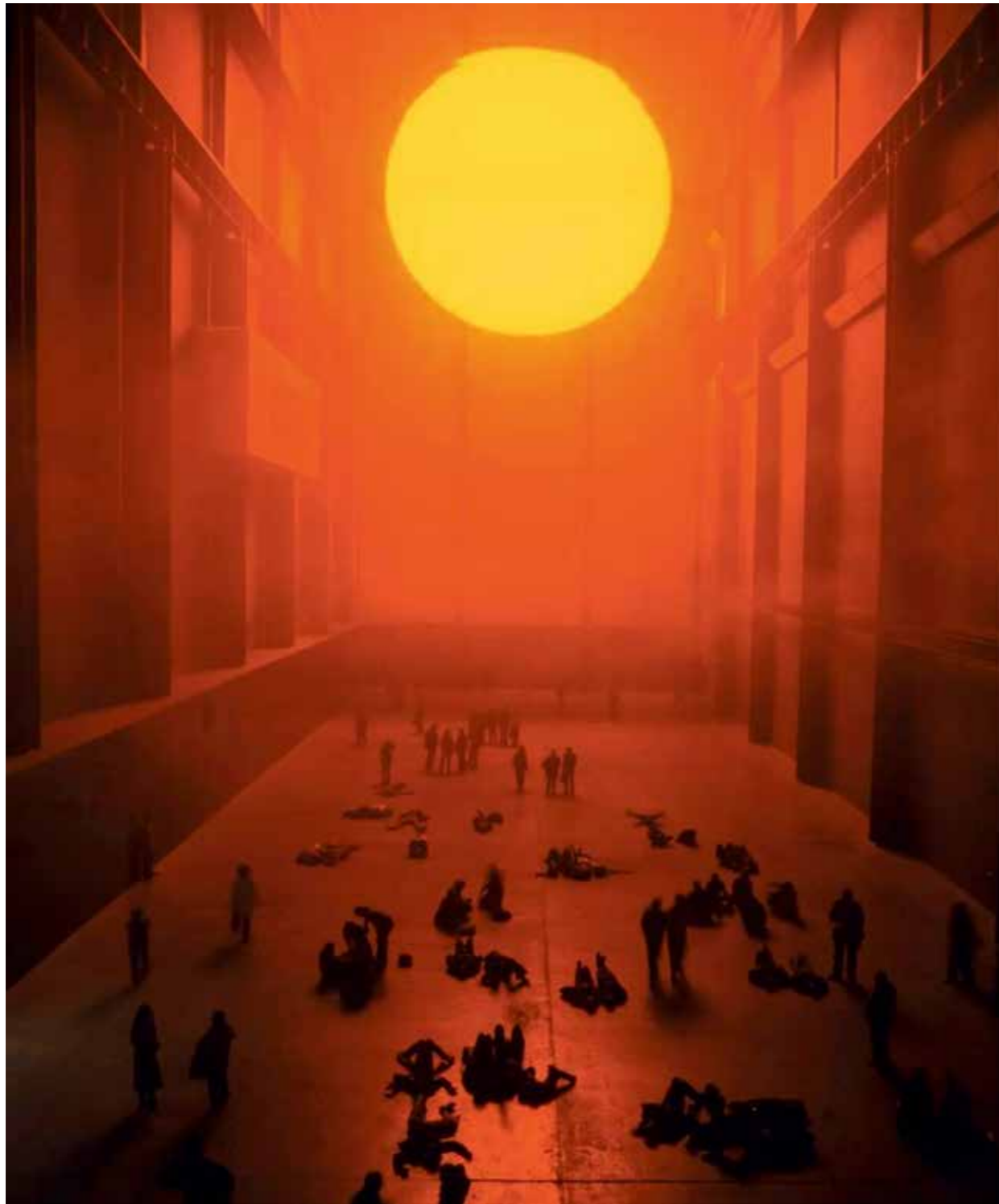
The rapid development of industrial civilization has led to a severe ecological crisis. Problems such as environmental pollution, climate change, and the loss of biodiversity have prompted contemporary artists to rethink the relationship between humanity and nature. The format of media installations makes it possible to convey these issues in an extremely heightened, spatial, immersive form.

The work of the artist Shang Yang serves as an example of this. His mixed-media and new-tech installations, such as "Grand Landscape" (ill. 4) and "Dong Qichang Project" (ill. 5), owing to their expressiveness and capacity for disseminating information, have become important tools for reflecting on ecological issues and criticizing anthropocentrism. In our time, the view of nature is no longer the spiritual refuge of traditional literati painters, but rather a warning symbol that provokes reflection. Artists use new technologies to reproduce the fragility and destructiveness of nature, calling on people to respect and preserve nature and protect the environment.

The series of animated installations "New Book of Mountains and Seas" (ill. 6) by Chinese artist Qiu Anxiong, based on the myths and legends of the Classic of Mountains and Seas, combines elements of modern technology and industrial civilization to create an absurd yet disturbing world of the future. In his works, mythological creatures from traditional lore are replaced by industrial machines and technological products, such as "mythical beasts" with excavator bodies and "strange birds" with pipes



Ill. 7. Cao Fei, "La Town", 2014. Colour single-channel video installation with sound, 36'54". Image courtesy of the artist, Vitamin Creative Space and Sprüth Magers.



Ill. 8. Olafur Eliasson, "The Weather Project", 2003, Tate Modern, London.

instead of tentacles. These images simultaneously continue the conception of nature embedded in the Classic of Mountains and Seas and metaphorically represent the destruction of nature by industrial civilization. Qiu Anxiong combines traditional views of nature with contemporary environmental issues in digital animation, criticizing the abuse of technology and calling for a return to the wisdom of following the way of nature.

In Cao Fei's video installation "La Town" (ill. 7), miniature models and digital technologies are used to construct a post-apocalyptic urban landscape. The imagery is composed of abandoned buildings, dried-up rivers, and mutated creatures, revealing the desolation that follows ecological collapse. Cao Fei's view of nature is no longer one of praise and longing, but rather a critique of humanity's destruction of nature and an expression of the social responsibility of contemporary artists.

Beyond Chinese artists, the works of foreign authors also help to deepen our understanding of the natural dimension underlying Chinese media installation art. In Olafur Eliasson's project "Weather" (ill. 9)⁸, a gigantic artificial sun, mist, and mirrors create a breathtaking natural landscape. Viewers are enveloped in warm light and a gentle haze, producing a sense of complete immersion in nature. This experience encourages viewers to reflect on the relationship between humanity and nature, as well as between technology and the environment. Although Eliasson's work arises from a Western context, his reverence for nature and concern for ecological issues resonate with the traditional Chinese concept of "harmony between humanity and nature," opening up broad possibilities for intercultural creativity for Chinese artists.

The revival of traditional views of nature in contemporary media installation art is not merely an ecological critique, but also a process of reflecting on and reinterpreting traditional Chinese conceptions of nature. Artists use technology as a bridge to transform the artistic concepts and philosophical ideas of traditional painting into a contemporary artistic language, establishing a dialogue between tradition and modernity. This rethinking is not a simple borrowing of traditional symbols, but a deep understanding and creative expression of the underlying spirit of traditional views of nature.

The series of digital landscapes by Yang Yongliang (such as "Phantom Landscape" and "New Residence in the Fuchun Mountains") (ill. 9) is a typical example of the contemporary re-interpretation of traditional views of nature. He uses digital technology as brush and ink, combining the composition and artistic conception of traditional landscape painting with contemporary urban scenery to create the artistic form of the "digital landscape." "New Residence in the Fuchun Mountains" is based on Huang Gongwang's painting "Dwelling in the Fuchun Mountains," replacing the traditional landscape with modern urban skyscrapers, bridges, roads, and factory chimneys. In the work, the dense, misty atmosphere of traditional ink painting intertwines with the precise lines of digital technology, producing a powerful visual effect. Yang Yongliang's work is not a negation of tradition, but rather an exploration of the survival of traditional natural landscapes

8. During its six-month run, the exhibition attracted over 2 million visitors, becoming one of the most influential installations of the 21st century.



Ill. 9. Yang Yongliang, "Phantom Landscape" and "New Residence in the Fuchun Mountains", series of digital landscapes.

in contemporary society. He believes that the spirit of harmony between man and nature embodied in traditional landscapes has not disappeared in modern urban civilization, but exists in a new form: the city, as a product of humanity's transformation of nature, is also a new arena for the interaction between human beings and nature.

Another artist, Xu Bing, created the interactive installation "Book from the Ground," using "symbols" (ill. 10) as a medium of communication that transcends language barriers. In this work, Xu Bing transforms natural objects and everyday scenes into simple pictograms. Viewers can combine these symbols by touching them on the screen to create various sentences and stories. This interactive format subtly echoes the traditional Chinese view of nature, particularly



Ill. 10. Xu Bing, *Book from the Ground: concertina book*.

the concept of “observing objects and extracting their images.” The ancients created writing by observing natural phenomena, whereas Xu Bing, through the combination of symbols, allows viewers to rediscover communication and connection between humanity and nature, as well as between people themselves. The perspective on nature in “Book from the Ground” is no longer limited to mountains, rivers, and vegetation, but extends to all natural and human phenomena in everyday life, reflecting the contemporary development of the traditional idea of “harmony between humanity and nature.”

The interactive video installations of the teamLab collective (such as “Flower Forest” and “Landscape Painting”) (ill. 11) are based on immersive experience, transforming the natural imagery of traditional paintings into interactive artistic environments. In “Flower Forest,” flowers at the viewers’ feet bloom and wither with each step, while the surrounding blossoms sway and change color in response to their movements. In “Landscape Painting,” digital projections cast flowing landscapes onto the walls and floor of the exhibition space, allowing viewers to dissolve into the environment and become part of the painting. This kind of interactive experience resonates with the traditional view of nature, embodying the spiritual state of “forgetting oneself and the world.” The collective’s view of nature is a technological interpretation of the traditional idea of “harmony between man and nature.” Through digital technology, contemporary people can once again find the tranquility and harmony of nature amid the rapid pace of modern life.

The evolution and revival of the “view of nature” in Chinese painting and media installations outlines the historical trajectory of interaction between Chinese art, nature, philosophy, and the spirit of the age. From the philosophical reflections and artistic conception of “harmony between man and nature” in traditional painting to ecological reflection and the powerful

experiences of technological reconstruction in contemporary media installations, the view of nature has always been a central theme of Chinese art, and its spiritual foundation has revolved around the harmonious coexistence of “humanity, nature, and the universe.”

This tradition is not only an important part of Chinese culture, but also provides rich spiritual resources for contemporary art⁹. As a new artistic form in the digital age, media installation, using technology as a bridge, has achieved a contemporary revival of the view of nature: it not only responds to such current issues as the ecological crisis and technological ethics, but also creatively interprets the traditional view of nature, giving rise to an artistic language that is relevant today and has international appeal.

In the future, the view of nature in Chinese art should continue to develop through a balance between tradition and modernity, local and global perspectives, technology and humanism. Artists need to penetrate the spiritual essence of traditional views of nature and combine it with the contemporary social context and technological means in order to create works that possess both cultural depth and contemporary characteristics. At the same time, it is necessary to strengthen intercultural dialogue and exchange, conveying to the world the unique charm and Eastern wisdom of Chinese culture. Only in this way can the view of nature in Chinese art acquire a more vivid vitality in contemporary society and make a greater contribution to the development of human civilization.

9. See: Lavrentiev, A.N. and Li Weizheng. 2025. “Towards the problem of the mutual influence of digital technologies and traditional Chinese culture in modern media design” [K probleme vzaimovliyaniya tsifrovoykh tekhnologij i traditsionnoj kultury Kitaya v sovremennom mediadizajne], *Actual problems of high musical education [Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya]*, no. 2(77), pp. 89–99.



Ill. 11. TeamLab, installations “Flower Forest” and “Landscape Painting”.

REFERENCES

1. Zong, B. 1981. *Mei de xinglü [An aesthetic journey]*, Shanghai People's Publishing House, Shanghai, China.
2. Li, Z. 2009. *Mei de licheng [The course of beauty]*, SDX Joint Publishing Company, Beijing, China.
3. Ye, L. 1985. *Zhongguo meixue shi dagang [Outline history of Chinese aesthetics]*, Shanghai People's Publishing House, Shanghai, China.
4. Fang, W. 2004. *Xin de yinji: Zhongguo shuhua fengge yu jiegou yanjiu [Imprint of the heart: A study of style and structure in Chinese painting and calligraphy]*, SDX Joint Publishing Company, Beijing, China.
5. Qiu, A. 2015. *Xin shanhai jing: Yishujia de shijue xushi [New classic of mountains and seas: A visual narrative by the artist]*, China Youth Press, Beijing, China.
6. Yang, Y. 2018. "Digital landscape: Dialogue between tradition and modernity" [Shuzi shanshui: Chuantong yu xiandai de duihua], *Contemporary Art*, no. 3, pp. 45–49.
7. Cao, F. 2016. "La Town: A visual allegory of ecological crisis" [La chengshi: Shengtai weiji de shijue yuyan], *Contemporary Art and Investment*, no. 5, pp. 67–72.
8. Eliasson, O. 2019. *Art is life*, Shanghai People's Fine Arts Publishing House, Shanghai, China.
9. Gu, W. 2017. "United Nations: Intercultural artistic practices" [Lianheguo: Kua wenhua de yishu shijian], *Fine Arts Research*, no. 2, pp. 89–93.
10. Cai, G. 2020. *Tiantang zhi ti: Yishu yu ziran de duihua [Sky ladder: Dialogue between art and nature]*, CITIC Press, Beijing, China.
11. Danto, A. 2001. *After the end of art*, Jiangsu People's Publishing House, Nanjing, China.
12. Belting, H. 2004. *Das Ende der Kunstgeschichte? [The end of the history of art?]*, Renmin University of China Press, Beijing, China.

Ли Вэйчжэн

Аспирант

Российский государственный

художественно-промышленный

университет им. С. Г. Строганова

email: lwz18931319717@126.com

Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-1-44-63

ДИНАМИКА И ПРОСТРАНСТВО ПРИРОДЫ В КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ И ИНСТАЛЛЯЦИОННОМ ИСКУССТВЕ НОВЫХ МЕДИА

Аннотация: Цель данной статьи — исследовать, как эстетика образов и концепция природы в традиционной китайской культуре могут быть творчески преобразованы и выражены, переходя от двухмерного медиума классической и современной живописи к иммерсивному пространству современных медиаинсталляций. Используя «природу» в качестве центральной темы, статья сравнивает и анализирует «странствующую и обитаемую» природу классической пейзажной живописи, «космическую атмосферу» современных живописных полотен Цзао Воу-Ки, а также погружение в современное искусство инсталляций. Сущность традиционного китайского искусства претерпевает трансформацию от статичного двухмерного изображения — к динамическому пространству, от визуального восприятия картины к им-

мерсивному погружению в создаваемый художником мир форм и образов.

Эти процессы подразумевают трансформацию восприятия искусства: от считывания внешних образов — к телесному вмешательству, от философского взгляда на единство человека и природы — к реальным проблемам технологической этики. Этот процесс — не просто замена медиа или насаждение новых форм, а скорее расширение внутренней логики и онтологического расширения духа восточной эстетики в контексте цифровой эпохи.

Ключевые слова: эстетика образов, тема природы в искусстве Китая, медиаинсталляция, Цзао Воу-Ки, гармония между человеком и природой, иммерсивное искусство, предметно-пространственная среда, целостность и эстетическая выразительность, стратегии современного искусства.

Понятие «природа», как базовое начало китайского мировосприятия, всегда проявлялось в историческом, творческом, художественном измерении искусства. В контексте китайской философии «природа» означает не просто объективно существующие горы, реки и растительность, но, скорее, конкретное проявление мировоззрения «единства неба и человечества» — это и даосское философское размышление о «следовании естественному пути», и конфуцианский этический идеал «доброжелательного человека, находящего радость в горах», и дзен-буддийская духовная сфера «забвения себя и внешнего мира». От живописной манеры и художественной кон-

цепции традиционной живописи до технологического нарратива современных медиаинсталляций, понятие природы в китайском искусстве всегда динамично развивалось в контексте своего времени. Оно одновременно сохраняет наследие национального мировоззрения и постоянно реагирует на социальные изменения, технологические инновации и культурные трансформации.

Современное искусство сталкивается с двойным воздействием глобализации и технологического прогресса, при этом такие проблемы, как распространение экологических кризисов и перестройка культурной идентичности, побуждают художников переосмыслить духовную суть их ис-

конного восприятия природы. Китайская живопись, как классический носитель традиционных взглядов на природу, обеспечивает культурные корни современного искусства через природную мудрость, заключенную в языке традиционного искусства кисти и туши.

Будучи новым средством в цифровую эпоху, технологии реконструировали интерактивные отношения между человеком и природой, достигнув современного возрождения понятия природы.

Историческая эволюция и духовная основа восприятия природы в китайской живописи

Взгляд на природу в китайской живописи не является фиксированной, неизменной парадигмой. Напротив, подпитываемый философской мыслью и меняющимся социальным контекстом, он эволюционировал от наблюдения за объектами и запечатления их сущности к выражению духа посредством свободной кисти, от взаимодействия неба и человека к слиянию разума и материи. Его стержень всегда вращался вокруг взаимоотношений Человечества, Природы и Вселенной, формируя систему художественного дискурса, отличную от западной субъектно-объектной дихотомии.

Философская мысль доциньской эпохи заложила теоретическую основу взгляда на природу в китайском искусстве. Даосская мысль является основным источником этого взгляда: Лао-цзы (VI в. до н. э.) утверждал: «Человек следует земле, земля следует небу, небо следует Дао, Дао же естественно [т. е. следует природе — Л, В.] (25 чжан)»¹, рассматривая природу как фундаментальный закон вселенной и подчёркивая мудрость выживания через соответствие изначальному положению вещей. Чжуан-цзы (IV–III в. до н. э.) далее развивал эту концепцию, выступая за устранение противоречия между человечеством и природой и достижение духовной свободы через «забвение» как себя, так и вещей².

Конфуцианство в свою очередь, с этической точки зрения, наделяло природу гуманистическими коннотациями. Конфуций утверждал, что «Умный находит удовольствие в воде, потому что он видит в ней, вечно текущей, неустанную и никогда не знающую покоя силу

ума в его стремлении к познанию истины; тогда как гуманный любит горы как символ постоянства и незыблемости тех непреложных и неизменных основ, из которых вытекает гуманизм»³. В этом утверждении формируется основанный на добродетели взгляд на природу, делая природу символом идеальной личности. Династии Вэй, Цзинь, Северная и Южная (III–VI н. э.) стали переломным периодом, когда взгляд на природу перешёл от философских размышлений к художественной практике. Социальные потрясения и развитие метафизики побудили литераторов отвлечься от мирских раздоров и обратиться к природе за духовным утешением. В это время природа перестала быть просто объективным существованием, а стала символом духовной свободы литераторов и художников. Художник, теоретик искусства и поэт Гу Кайчжи (ок. 344–406 гг.) в качестве основных художественных принципов живописи выдвигал одухотворенность и естественность, подчёркивая важность постижения внутренней красоты вещей посредством наблюдения, не ограничиваясь лишь внешним сходством.

Династии Тан и Сун (7–13 в. н. э.) были периодом становления национального могущества и культурной открытости, что привело к формированию масштабных взглядов на природу. Господствующее конфуцианство наполнило своё видение природы этическими и социальными проблемами, в то время как влияние даосизма сохранило стремление к постижению истинной сущности природы. В этот период пейзажная живопись постепенно отходит от своей роли фона в фигуративной живописи, складываются две основные школы: «сине-зелёные воды и горы» и монохромная живопись тушью.

Сине-зелёный пейзаж представляли Ли Сысунь и его сын Ли Чжаодао, а монохромный пейзаж тушью — Ван Вэй, в работах которого живопись и поэзия тесно переплетались. Лёгкие мазки тушью создавали атмосферу воздушности и умиротворения. Взгляд Ван Вэя на природу призывает постичь сущность природы через внутренний покой и восприятие, превращая природу в символ духовной свободы.

Китайская живопись — типичный вид двумерного искусства, где художник выстраивает виртуальные пространственные отношения на бумаге

1. Мистерия Дао. Мир «Дао дэ Дзина». Перевод с древнекитайского и исследование А. А. Маслова. — М.: «Сфера», 1996. — С. 239.

2. Чжуан-цзы. Ле-цзы / [пер. с кит., вступ. ст., примеч. и указ. В. В. Малявина]. — М.: Мысль, 1995. — 439 с.

3. Конфуций. Суждения и беседы. — М.: Эксмо, 2025. С. 119

суюань с помощью туши и кисти. В изображении пространства в традиционной китайской живописи использовалась уникальная концепция «трех далей». Го Си (XI в.), художник и теоретик эпохи Сун в своём произведении «Линьцюань гаочжи» («Высокий смысл лесов и потоков») ⁴ предложил концепцию отображения пространства, создав систему изображения для пейзажной живописи, позволяющую более реалистично передавать слои и глубину природных ландшафтов на основе сочетания вертикальной перспективы для обзора высоты гор снизу, построения для размещения далей по типу кулис при взгляде на горы с верхней точки зрения и передачи глубины пейзажа от крупного переднего плана до дальних гор на горизонте.

Го Си призывал художников избавиться от мирских отвлечений и созерцать природу с чистым сердцем. «Путешественники среди гор и ручьёв» (илл. 1) Фань Куаня своими мощными мазками живо воссоздают великолепный пейзаж гор Циньлин, используя эти принципы. Элементы картины, такие как скалы, деревья и водопады, тщательно прорисованы и проработаны, сохраняя истинную природу пейзажа и передавая космологическую концепцию «гармонии человека и природы» через композицию и манеру письма.

Хотя метод «трёх далей» в традиционной пейзажной живописи может создать ощущение глубины, высоты и протяженности, он остаётся ограниченным двумерной плоскостью. Зрители воспринимают картины через своего рода «созерцание», визуально воспринимая природный ландшафт и впоследствии испытывая эмоциональный резонанс и духовные ассоциации. Благодаря двумерному изображению, традиционный взгляд на природу в живописи больше фокусируется на создании атмосферы и передаче духа, чем на чувственном погружении. (Идею совмещения различных типов перспективы и способов отображения пространства, включая и виртуальное пространство, стоит учитывать и при рассмотрении уже примеров современ-

ных работ художников XXI века в жанре медиаинсталляций).

Расцвет живописи литераторов в эпоху династии Сун (X–XIII вв.) ⁵ ещё больше обогатил смысл этого взгляда на природу. Су Ши (1037–1101 гг., династия Северная Сун) утверждал, что «судить о живописи по внешнему сходству — это удел детей» ⁶, подчёркивая, что суть живописи заключается в «духовном сходстве» и «выразительности», и пропагандируя выражение личных эмоций и идеалов посредством языка кисти и туши. Написанный тушью бамбук Вэнь Туна, а также засохшие деревья и причудливые камни Су Ши — все они используют природные объекты как средство передачи духовных исканий литераторов. Взгляд династии Сун на природу подчёркивал как уважение и наблюдение за ней, так и человеческую субъективность и духовную трансцендентность, достигая идеального сочетания «реализма» и «выразительности», став парадигмой китайского восприятия природы.

Расцвет литературной живописи в эпоху династии Юань (1271–1368 гг.) сместил естественный взгляд на китайский мир в сторону внутреннего мира. Чжао Мэнфу предложил художественную концепцию единства каллиграфии и живописи, интегрируя каллиграфические техники письма в живопись, делая кисть и тушь не только формой выражения, но и средством передачи эмоций и духа. Пейзажи Ни Цзяня с их «свободной и непринужденной» манерой письма выражали ощущение «необузданного духа» и «пустоты». Работы Бада Шаньжэня с их преувеличенной и искаженной манерой письма выражали стремление к свободе от поверхностного восприятия реальности.

Живопись династии Мин продолжила традицию литературной живописи династии Юань, ещё больше подчёркивая влияние разума на восприятие природы.

Натуралистическая перспектива в живописи династии Цин отличалась многогранностью. «Четыре Вана» (Ван Шиминь, Ван Цзянь, Ван Хуэй и Ван Юаньци) подчёркивали следование

4. Го Си. Высокий смысл лесов и потоков. / В кн. Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / Сост., пер. с кит. и англ., вступ. Ст. очерки и комм. В. В. Малявина. — М.: «ОАО Люкс»; «Издательство Астрель»; «Издательство АСТ». 2004. — 432 с. С. 305–307. См. также: Вне времени. URL: <https://mos.gallery/blog/vne-vremeni/?yclid=mk6x5nd540540615929> (дата обращения 09.10.2025).

5. «Живопись литераторов» или «живопись интеллектуалов» элитарное направление традиционной китайской живописи, существовавшее в эпоху династии Сун (960–1279 гг.)

6. Цит. по: Ли Чжоу Философско-методологические основания искусства Се-и: теория тройственной природы знака // Манускрипт. 2025. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofsko-metodologicheskie-osnovaniya-iskusstva-se-i-teoriya-troystvennoy-prirody-znaka> (дата обращения: 09.01.2026).

и подражание традиционной манере письма, но их чрезмерный акцент на стилизации привёл к отсутствию новаторства. «Четыре монаха» (Хунжэнь, Куньцань, Бада Шанжэнь и Шитао) развивали основополагающий дух живописи литераторов, используя природу как средство выражения личных эмоций и стремления к свободе. Шитао предложил художественный принцип поиска всех странных вершин для создания набросков, подчёркивая, что художники должны погружаться в природу, наблюдать и переживать её, чтобы создавать яркие, полные жизни произведения (илл. 2).

Иновации в искусстве и медиаинсталляции

Новый этап в представлении образов природы и гармонии естественного движения в китайской живописи связан с творчеством Цзао Воу-Ки (1920–2013) и освоением наследия европейского искусства начала XX века⁷. В XX веке китайские художники, такие как Цзао Воу-Ки, привнесли свое восточное видение природы в язык масляной живописи, создав образы «космического дыхания». Природа на его холстах трансформировалась от узнаваемых пейзажных мотивов в динамические абстрактные композиции движения формы и цвета.

Медиаинсталляция, как новая форма искусства цифровой эпохи, использует изображения, звук и интерактивные технологии, чтобы преодолеть двумерные пространственные ограничения традиционной живописи, открывая новые возможности для выражения восприятия природы. Взгляд на природу в современном медиаинсталляционном искусстве не является простым повторением традиционных форматов и жанров искусства. Основанный на наследии основополагающих принципов гармонии между человеком и природой, он объединяет современные социальные проблемы (такие как экологический кризис, технологическая этика и культурная идентичность) для творческого преобразования и возрождения взгляда на природу.

Творчество Цзао Воу-Ки служит ключевым промежуточным звеном в подобной системе рассуждений. Он глубоко понимал дух и атмосферность пейзажной живописи династий Сун

и Юань, но, тем не менее, решительно погрузился в поиски абстрактного экспрессионизма, набиравшие силу после Второй мировой войны, творчески преобразовавшие традиционные взгляды на природу. В его масштабных полотнах конкретные формы пейзажей уступили передаче внутреннего ритма природы, динамике первоначальной Вселенной и погружения во всепроникающую атмосферу течения живописных масс и форм. Его работы, относящиеся к периоду экспрессивной каллиграфии и периоду «безграничности» после 1960-х годов, такие как «29.09.64» (илл.3), словно изображают бурные ветры и облака, где цвета текут, сталкиваются и проникают друг в друга, словно воздушные потоки, а линии движутся свободно, словно каллиграфия, открывая неизмеримое пространство в симфонии пустоты и полноты. Во всех произведениях художника прослеживается желание рисовать невидимое: дыхание жизни, ветер, движение, форму жизни, цветение и увядание цветов. Его природа — это своего рода мысленный образ, симфония восточного мировоззрения на холсте, воплощенная посредством напряжения цвета и форм, закладывающая эстетическую основу для понимания последующими поколениями отвлеченного, философского, «беспредметного» выражения природы.

Взгляд на природу в контексте экологического кризиса: критика и размышления.

Стремительное развитие индустриальной цивилизации привело к серьёзному экологическому кризису. Такие проблемы, как загрязнение окружающей среды, изменение климата и утрата биоразнообразия, побудили современных художников переосмыслить отношения между человеком и природой. Формат медиаинсталляций позволяет передать существующие проблемы в предельно обостренном, пространственном, иммерсивном варианте.

Примером этого служит творчество художника Шан Яна. Его инсталляции в смешанной и новой технике, такие как «Большой пейзаж» (илл.4) и «Проект Дун Цичан» (илл. 5), благодаря своей выразительности и способности к распространению информации, стали важными инструментами для осмысления экологических проблем и критики антропоцентризма. В наше время взгляд на природу больше не является духовным пристанищем традиционных художников-литераторов, а скорее предупреждающим символом, побужда-

ющим к размышлениям. Художники используют новые технологии, чтобы воспроизвести хрупкость и разрушительность природы, призывая людей к уважению и сохранению природы, защите экологии.

Серия анимированных инсталляций китайского художника Цю Аньсюна «Новая классика гор и морей» (илл. 6), основанная на мифах и легендах «Классики гор и морей», сочетает в себе элементы современных технологий и индустриальной цивилизации, создавая абсурдный, но в то же время тревожный мир будущего. В его работах мифические существа традиционной мифологии заменяются промышленными машинами и технологическими продуктами, такими как «мифические звери» с телами экскаваторов и «странные птицы» с трубами вместо щупалец. Эти образы одновременно продолжают образ природы, заложенный в «Классике гор и морей», и метафорически представляют разрушение природы индустриальной цивилизацией. Цю Аньсюн сочетает традиционные взгляды на природу с современными экологическими проблемами в цифровой анимации, критикуя злоупотребление технологиями, призывая вернуться к мудрости следования по пути природы.

В видеоинсталляции Цао Фэя «La Town» (илл.7), использованы миниатюрные модели и цифровые технологии для создания постапокалиптического городского пейзажа. Изображения скомпонованы из заброшенных зданий, пересохших рек и мутировавших существа, демонстрируя опустошение после экологического коллапса. Взгляд Цао Фэя на природу — это уже не восхваление и тоска по ней, а скорее критика человеческого разрушения природы и выражение социальной ответственности современных художников.

Помимо китайских художников, работы зарубежных авторов также позволяют глубже понять природную подоплеку китайского медиаинсталляционного искусства. В проекте «Weather» (илл.9) Олафура Элиассона⁸ гигантское искусственное солнце, туман и зеркала создают захватывающий природный ландшафт. Зрители окутаны тёплым светом и лёгкой дымкой, создавая ощущение полного погружения в природу. Этот опыт побуждает зрителей задуматься о взаимоотношениях человечества и природы, а также

технологий и окружающей среды. Хотя творчество Элиассона берёт начало в западном контексте, его благоговение перед природой и забота об экологических проблемах перекликаются с традиционной китайской концепцией «гармонии между человечеством и природой», открывая китайским художникам широкие возможности для межкультурного творчества.

Возрождение традиционных взглядов на природу в современном медиаинсталляционном искусстве — это не просто экологическая критика, но и осмысление и переосмысление традиционных китайских взглядов на природу. Художники используют технологии как мост для трансформации художественной концепции и философской мысли традиционной живописи в современный художественный язык, устанавливая диалог между традицией и современностью. Это переосмысление — не простое заимствование традиционных символов, а глубокое понимание и творческое выражение глубинного духа традиционных взглядов на природу.

Серия цифровых пейзажей Ян Юнляна (таких как «Мираж гор и рек» и «Новое жилище в горах Фучунь») (илл. 9) — типичный пример современного переосмысления традиционных взглядов на природу. Он использует цифровые технологии как кисть и тушь, сочетая композицию и художественную концепцию традиционной пейзажной живописи с современными городскими пейзажами, создавая художественную форму «цифрового пейзажа». «Новое жилище в горах Фучунь» основано на картине Хуан Гунвана «Жилище в горах Фучунь», заменяя традиционный пейзаж современными городскими небоскребами, мостами, дорогами и заводскими трубами. В картине насыщенная, туманная атмосфера традиционной живописи тушью переплетается с точными линиями цифровых технологий, создавая мощный визуальный эффект. Работа Ян Юнляна — это не отрицание традиции, а скорее исследование выживания традиционных природных пейзажей в современном обществе. Он убежден, что дух гармонии между человеком и природой, воплощенный в традиционных ландшафтах, не исчез в современной городской цивилизации, а существует в новой форме: город, будучи продуктом человеческого преобразования природы, также является новой ареной взаимодействия человека и природы.

7. Ли Вэчжэн. Влияние языка абстрактного искусства Кандинского на современную китайскую масляную живопись. / Россия-Китай. Шелковый путь искусства: перекрестки идей. Материалы международной научной конференции. — М.: РГХПУ им. С. Г. Строганова, 2023. С. 114–117.

8. За шесть месяцев работы выставка привлекла более 2 миллионов посетителей, став одной из самых влиятельных инсталляций XXI века.

Другой художник, Сюй Бин, создал интерактивную инсталляцию «Книга с земли», используя «символы» (илл.10) в качестве средства коммуникации, преодолевающего языковые барьеры. В своей работе Сюй Бин преобразует природные объекты и повседневные сцены в простые символы. Зрители могут комбинировать эти символы, прикасаясь к ним на экране, чтобы создавать различные предложения и истории. Этот интерактивный формат тонко перекликается с традиционным китайским взглядом на природу, в частности, с концепцией наблюдения за объектами и извлечения их образов. Древние создавали письменность, наблюдая за природными явлениями, в то время как Сюй Бин, комбинируя символы, позволяет зрителям заново открыть для себя коммуникацию и связь между человечеством и природой, а также между самими людьми. Природная перспектива в «Книге с земли» больше не ограничивается горами, реками и растительностью, но распространяется на все природные и человеческие явления в повседневной жизни, отражая современное развитие традиционной идеи «гармонии между человечеством и природой».

Интерактивные видеоинсталляции команды TeamLab (такие как «Море цветов» и «Пейзажная живопись») (илл.11) основаны на иммерсивном опыте, превращении природных образов традиционных картин в интерактивные художественные пространства. В инсталляции «Море цветов» цветы под ногами зрителя расцветают и увядают с каждым шагом, а окружающие их цветы колыхаются и меняют цвет в соответствии с движениями зрителя. В инсталляции «Пейзажная живопись» цифровая проекция отображает плавные пейзажи на стенах и полу выставочного зала, позволяя зрителям раствориться в окружающей обстановке и стать частью картины. Подобный интерактивный опыт перекликается с традиционным взглядом на природу, воплощая духовное состояние «забвения себя и мира». Взгляд Лаборатории на природу — это технологическая интерпретация традиционной идеи «гармонии между человеком и природой». Благодаря цифровым технологиям современный человек может вновь обрести спокойствие и гармонию природы в стремительном ритме своей жизни.

Эволюция и возрождение «взгляда на природу» в китайской живописи и медиаинсталляциях очерчивают историческую траекторию взаимо-

действия китайского искусства с природой, философией и эпохой. От философских размышлений и художественной концепции «гармонии человека и природы» в традиционной живописи до экологических размышлений и захватывающих переживаний технологической реконструкции в современных медиаинсталляциях, взгляд на природу всегда был центральной темой китайского искусства, а его духовная основа вращалась вокруг гармоничного сосуществования «человека, природы и вселенной».

Эта традиция не только является важной частью китайской культуры, но и предоставляет богатые духовные ресурсы для современного искусства⁹. Будучи новым видом искусства в цифровую эпоху, медиаинсталляция, используя технологии в качестве моста, добилась современного возрождения взгляда на природу: она не только отвечает на такие современные проблемы, как экологический кризис и технологическая этика, но и творчески интерпретирует традиционный взгляд на природу, создавая художественный язык, актуальный в наше время и имеющий международную привлекательность.

В будущем взгляд на природу в китайском искусстве должен продолжать развиваться в балансе между традицией и современностью, локальными и глобальными перспективами, технологиями и гуманизмом. Художникам необходимо проникать в духовную суть традиционных взглядов на природу, сочетая их с современным социальным контекстом и технологическими средствами для создания произведений, обладающих как культурной глубиной, так и современными особенностями. Одновременно необходимо укреплять межкультурный диалог и обмен, передавая миру уникальное очарование и восточную мудрость китайской культуры. Только так взгляд на природу в китайском искусстве сможет обрести более яркую жизненную силу в современном обществе и внести большой вклад в развитие человеческой цивилизации.

9. См.: Лаврентьев А.Н., Ли Вэйчжэн. К проблеме взаимовлияния цифровых технологий и традиционной культуры Китая в современном медиадизайне. // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 2(77). С. 89–99.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Цзун Байхуа. Эстетическая прогулка.— Шанхай: Шанхайское народное издательство, 1981.
2. Ли Цзэхуо. Курс красоты.— Пекин: Совместное издательство SDX, 2009.
3. Е Лан. Очерк истории китайской эстетики.— Шанхай: Шанхайское народное издательство, 1985.
4. Фан Вэнь. Отпечаток сердца — исследование стиля и структуры китайской живописи и каллиграфии.— Пекин: Совместное издательство SDX, 2004.
5. Цю Аньсюн. Новая классика гор и морей: визуальный рассказ художника.— Пекин: Китайское молодёжное издательство, 2015.
6. Ян Юнлянь. Цифровой ландшафт: диалог между традицией и современностью // Contemporary Art.— 2018.— № 3.— С. 45–49.
7. Цао Фэй. Город Ла: Визуальная аллегория экологического кризиса // Contemporary Art and Investment.— 2016.— № 5.— С. 67–72.
8. Олафур Элиассон. Искусство — это образ жизни.— Шанхай: Издательство Shanghai People's Fine Arts, 2019.
9. Гу Вэнда. Организация Объединенных Наций: Межкультурные художественные практики // Fine Arts Research.— 2017.— № 2.— С. 89–93.
10. Цай Гоцян. Небесная лестница: Диалог между искусством и природой.— Пекин: CITIC Press, 2020.
11. Артур Данто. После конца искусства.— Нанкин: Издательство Jiangsu People's Publishing House, 2001.
12. Ханс Бельтинг. Конец истории искусств?.— Пекин: Издательство Китайского университета Жэньминь, 2004.