

СВОБОДНОЕ ПРОСТРАНСТВО В СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ГРАФИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И ФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ

*Работа представлена кафедрой теории и истории архитектуры и искусств
Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица.
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор В. С. Сперанская*

Статья посвящена такому уникальному и сложному явлению китайской графической композиции, как свободное пространство. В тексте дается анализ этого явления с эстетической и философской точек зрения. Рассмотрены проблемы организации свободного пространства как в плоскости листа, так и в его символической глубине. Выявлены основные сходства и различия образа пустоты в современной графике и в классической живописи Китая.

Ключевые слова: *графика, плакат, искусство, композиция, Китай.*

A. Rusakova

FREE SPACE IN CONTEMPORARY CHINESE GRAPHIC COMPOSITION: AESTHETIC AND PHILOSOPHICAL ASPECTS

The article is devoted to such a unique and complex phenomenon of Chinese graphic composition as free space. The text contains the analysis of this phenomenon from the aesthetic and philosophical points of view. The problems of free space organising on a plane of paper and in its symbolic depth are presented. The main similarities and differences between the images of emptiness in Chinese contemporary graphics and classical painting are revealed.

Key words: *graphics, poster, art, composition, China.*

В современном Китае, в среде специалистов, занимающихся плакатом и иными разновидностями прикладной графики, достаточно остро стоит вопрос поиска и сохране-

ния национальных художественных и философских корней в новейшем искусстве, а также проблема определения степени его национальной идентичности. В последние годы

становится все более заметным обращение китайских графиков и дизайнеров к художественно-философскому наследию прошлого. Новая тенденция была названа *чжунгуо юаньсу*, что переводится как «китайский элемент». Наиболее полно он проявил себя в искусстве плаката, где присутствует с 90-х гг. XX в.

Основные принципы китайской художественной и философской традиций существуют сегодня в качестве факторов построения плакатной композиции и сложения ее художественного образа, оказывая решающее влияние на все стадии ее создания от замысла до порой и выбора места размещения готового произведения. Говоря о современном китайском плакате, целесообразным будет время от времени обращаться к наследию классического изобразительного искусства Китая и его философской основе, поскольку нередко именно в них черпают свое вдохновение работающие сегодня плакатисты. Таким образом, композиция современного китайского плаката, впитав многие принципы западного искусства, сохранила и ряд уникальных национальных черт, порой явно, а порой неявно присутствующих в новой художественной форме.

Традиционным как для классического китайского искусства, так и для современного является особое отношение художника к свободному пространству листа. Его наличие, характер и даже его отсутствие продумываются автором с особым вниманием и тщательностью. Элементы плаката и свободные от них участки работают, как правило, с равной силой, а иногда и с перевесом в пользу последних. Особое видение пустоты в произведении тесно связано с традиционным китайским восприятием мира. Ее образ был всесторонне разработан в классических даосских текстах*. В 11-й строфе основополагающего даосского канона «Дао-Дэ цзин», как принято считать, написанного древнекитайским философом Лао-цзы, сказано:

«Тридцать спиц вместе – одно колесо. Но то, что в нем – отсутствие, определяет наличие возможности использования телеги» [5, с. 208].

Пустота как критерий функциональности объекта издавна и глубоко укоренилась в китайском мировоззрении. Такое понимание свободного пространства – как в плакате, так и во многих других жанрах китайского современного искусства – сохранилось именно в русле даосского видения пустотности. Об этом, в частности, свидетельствуют слова одного молодого китайского художника по интерьеру и среде, произнесенные им в разговоре с автором настоящего текста. Художник, взяв в руки керамический чайник, изящный по форме, выполненный из темно-коричневой исинской глины, и попросив взглянуть на него, сказал: «Когда мы пользуемся им – что для нас важно? Внешние формы или цвет? Мы можем заваривать в нем чай лишь благодаря полости внутри него. И по ней мы судим о том, сколько человек сможет пить вместе чай и беседовать об искусстве в вечерний час».

«Поэтому наличие чего-либо определяет характер использования вещи, а отсутствие – принципиальную возможность использовать ее» [5, с. 208].

Это утверждение Лао-цзы стало основой принципов создания и критериев оценки классической китайской живописи и каллиграфии. Произведение не считается полноценным, если художник не вложил в него собственное видение пустотности во всех ее измерениях. Перефразируя вышеприведенную цитату, можно сказать, что форма в искусстве определяет характер восприятия произведения, а неформа – принципиальную возможность воспринять его. Этот принцип применим сегодня и к современным жанрам китайского искусства, а в последние годы прослеживается и во многих произведениях плакатной графики. Здесь традиционное понимание свободного пространства и его функции неразрывно связано с двумя измерениями этого пространства: плоскостным и внеплоскостным, т. е. с собственно плоскостной контрформой в композиции и с некоей скрытой сутью, духовностью, не описываемой словами и не выражаемой образами.

В классической китайской философии Пустота – это то, что предшествует миру и

всему его многообразию, и то, что открывается перед внутренним взором человека, постигшего Дао. Даосский принцип знания через незнание и обретения себя через самопотерю ведет подвижника к «вечноотсутствующему средоточию... бытия – невозможному и даже невероятному, но по той же самой причине совершенно неизбежному и неизбывному» [2, с. 45]. Так же как даосского подвижника** в человеческом теле прежде всего интересует его отсутствие, так называемое «нетело», так и китайского художника превыше всего занимает свободное пространство творимого им символического мира. Если взглянуть на классическую композицию китайской картины, то можно заметить, что она никогда не была ни отображением вещественной реальности, ни тем более формальным собранием отдельных объектов. В ней должны воплощаться все важнейшие качества мира и Дао: недвойственность противоположностей, великое разнообразие форм бытия и великая Пустота. Эстетическая ценность произведения «была знаком Дао в той мере, в какой представляла порядок и гармонию Вселенной» [3, с. 238]. Дао, тождественное Великой Пустоте, наделяло таким образом свойствами пустотности и творческий процесс, и саму картину. Как в композиции, так и в общем строе произведения невидимым качествам до сих пор отдается предпочтение перед видимыми.

Теперь следует подробнее рассмотреть различные измерения пустотной составляющей графической (плакатной) композиции: плоскостное и внеплоскостное.

Что же представляет собой свободное пространство, присутствующее в произведении зримо? В первую очередь это то пространство, которое в сравнении с изобразительными элементами воспринимается глазом как незаполненное – окружающее их или просвечивающее сквозь них. Во-первых, это, конечно, исходное, белое пространство, а точнее – участки цвета материала, на котором было создано произведение (в случае с рукотворной графикой, живописью или гравюрой), либо иного, вновь заданного цвета (что часто встречается в новейшей плакатной

и книжной графике). Свободное пространство – так называемая пустота или пробелы (*кун бай*) – в современной графике Китая вобрали в себя некоторые принципы международных художественных течений XX в. и основные аспекты понятия пустоты, характерного для китайской классической живописи и миропонимания. Взаимодействие этих двух составляющих явления свободного пространства особенно ярко проявляется в современном художественном плакате. В нем образы рождаются на стыке объективных требований к плакату и субъективного авторского «я», которое является носителем родной для него системы культурных ценностей, взгляда на мир и искусство.

Чистый лист для китайского художника как в дореволюционное, так и в нынешнее время – это не безжизненная пустыня, а уже заданное еще не родившимся формам пространство бытия: в нем они будут возникать, от него питаться и им поддерживаться. В традиционной китайской живописи соотношение не-форм и форм выстраивается как «по плоскости картины, так и по глубине» [3, с. 241]. Для новейшей китайской графики более актуальным является плоскостное выражение пустоты, однако порой и в них прочитываются намеки на символическую глубину.

В китайском языке Великая Пустота и пустоты как неформы обозначаются разными терминами (*сюй* и *кун* (*кун бай*) соответственно), но они, по сути, есть два разномастных бытования одного явления и неизбежно друг к другу отсылают. В плоскости графического произведения, такого как плакат, «каждая пустота представляет собой территорию с четко очерченными границами», значение этих свободных плоскостей «устанавливается их размерами» [3, с. 227]. В некоторых случаях таким пустотам присущ и тот особый характер, свой для каждой, по которому определяется мера их отношения к понятию незримой символической Пустоты, даосскому образу не-сущего.

Свободные пространства своей неосязаемостью и в то же время реальной физической сущностью служат в произведении, кроме всего прочего, выявлению подлинных

качеств зрительных форм, что опять-таки в наивысшей мере относится к классическим произведениям. Разнообразие и величие природы передается в них не собственно разнообразием или множественностью, а частично их поглощающей и тем самым обостряющей пустотностью разрывов в композиции. Воздух в картине – всегда не только воздух, но и вмещище духа *ци*, поэтому он представляет собой крайне активный элемент. Традиционно считается, что картина, не имеющая воздуха, не имеет смысла. Дух *ци* организует объекты в листе и в случае их множества не позволяет им пребывать в беспорядке, а в случае их малого количества не позволяет им распадаться. Плоскостные с первого взгляда пустоты, пронизанные *ци*, снова указывают на вечноотсутствующее вне плоскости несущее, своим творческим потенциалом высвобождающее в физической поверхности листа бесконечно разнообразные формы. Это разнообразие имеет своим истоком разнообразие выявляющего его свободного пространства. Энергия пустот полностью зависит от того, насколько точно они продуманы и оставлены художником. «Если пустые места размещены правильно, все изображение оживает», – сказал один живописец эпохи Цин [3, с. 230].

В классической живописной композиции оптимальным считается наличие значительных пустот сверху и снизу формата и наибольшей заполненности по бокам. В современном плакате свободные пространства не имеют заранее установленного месторасположения и даже не обладают обязанностью быть, что, однако, не избавляет их от смысловой нагрузки, традиционно присущей пустотам в китайском искусстве. В отличие от классических картин, в которых всегда остается то или иное количество свободного пространства, плакат, со своими техническими особенностями, не обязывает автора оставлять белое поле. Более того, сегодня, в эпоху цифровых технологий и цифровой графики, оказались упразднены понятие исходного цвета листа и процесс привнесения в него новых форм извне. В связи с этим плакаты нередко представляют собой «безвоз-

душное пространство», в котором совершенно необязательно чувствуется «нехватка воздуха». Здесь может быть мало применимо словосочетание «оставленные автором пустоты». Эти пустоты в плакате, напротив, специально создаются, особенно если речь идет о композициях, максимально заполненных цветом.

Имея перед собой полный набор необходимых к компоновке элементов, китайский плакатист проводит еще немало времени, выверяя пространства вокруг и между ними. Размер, очертание и напряженность каждой из свободных плоскостей соотносятся со всей композицией, с формами и остальными неформами. В случае большого количества элементов композиции объекты и пустоты группируются для того, чтобы поиск их характеристик не привел художника к рассеиванию целого. В случае малого количества элементов размеры, очертания и напряженность каждого из них становятся решающими для произведения, и поэтому формы, и особенно неформы, рассчитываются с еще большей тщательностью. Созидательная энергия свободных пространств в такой композиции проявляет себя с особой активностью, буквально вылепливая изобразительные формы.

Большинство современных плакатистов работает с минимальным количеством изобразительных элементов, очищая свои работы от всего, что не способствует передаче конкретного сообщения. Такая тенденция, несомненно, имеет международный характер. Сегодня плакаты со светлым (белым) фоном и малым количеством объектов (или одним объектом), расположенными скорее в зрительном центре, чем с краю листа, встречаются довольно часто, во многих жанрах плакатной графики. В большинстве своем работы этого типа используют белое пространство как статичную плоскость. Оно чаще всего не активно как неформа, в связи с тем что его внешние границы совпадают с границами формата. Есть, однако, в Китае художники, которые, работая с подобными композициями, создают не только уникальные произведения искусства графики, но и

заставляют белое и объекты вступать в активное взаимодействие. В качестве примера можно привести творчество Кая Тайкеунга, с 1976 г. работающего в Гонконге. Его графика лаконична и в высшей степени индивидуальна. Ставшие уже классикой современного плаката листы серии «Душа китайского иероглифа» (1995) содержат объекты очень разного характера, по-разному сообщающиеся со свободным пространством. Вместе они группируются в новую сложную форму, своим силуэтом создающую моменты предельно близкого подхода изображения к краю листа, напоминающие зрителю о том, что свободное пространство есть всепорождающая бесконечная пустота, выталкивающая вовне одни объекты и не дающая «утонуть» другим.

Пространство листа, сколь бы заполненным оно ни было, представляет собой для китайского художника поле динамического сосуществования интервалов и объектов между ними. Пустоты не должны повторять себя или вторить наполненностям, и если некое повторение возникает, ему необходимо веское и неизбежное обоснование – назначением плаката или внутренними свойствами его элементов. Все происходит на внутреннем уровне деятельности сознания, точных формул не существует, что соотносит современное китайское искусство с традицией классического. Восприятие пустот в композиции до сих пор является основным фактором формирования впечатления от картины (плаката). Китайские художники до сих пор различными средствами стремятся сделать интервалы подлинными формами, по которым в первую очередь может быть прочитано произведение. В этом смысле особенно интересны плакаты с большим количеством воздуха, в которых объекты разведены друг от друга на значительное расстояние, а надписи бывают предельно малыми, прочитываемыми лишь в приближении. В таких композициях формы как будто изолированы, поглощены пустотой, только что из нее же родившись. Как и в наполненных воздухом пейзажах, их «нужно связывать не столько зрительно, сколько мысленно» [3, с. 199].

Плакаты художника из Макао Чеона Куоквая «Дружба» (2001) и «Китайские древние монеты» (1998) отличаются большим количеством белого пространства, малым числом объектов, по большей части черных, их плоскостностью и острым композиционным решением. Фон сообщает границам объектов максимальную конкретность и становится как бы белым молоком, на поверхности которого лежат предметы. Он не дает им «утонуть», обнажая то ровную гладкую поверхность, то шершавую, со сложной фактурой, углубления в которой заполняются тем же белым.

Плакаты с преобладанием зримого над незримым имеют иные свойства. Пустоты в них есть именно интервалы, пробелы. Они задают ритм листу, не дают ему «задохнуться», выявляют силу и насыщенность больших форм, как просветы в густой кроне дерева. Внедряясь в границы изобразительного, возникая в центре или по краям событий листа, вспыхивая и пропадая среди знаков речи, пробелы – как прорывы в двухмерности, ссылки на изначальную глубинную пустотность еще не созданного. Все это можно наблюдать в работах известного китайского плакатиста, работающего в Германии, Хэ Цзяньпина. Композиция плаката «Сто лучших плакатов '03 в Китае» (посвященного третьей специализированной выставке, организованной в Германии и проходившей в Китае в 2005 г.), будучи композицией черного на белом, производит скорее впечатление белого на черном. Если точнее, белое, будучи вытесненным к краям формата и оказавшись в меньшинстве, выступает в роли просветов *кун бай*. Фрагменты белого как бы врезаются в черную массу, осуществляя ее превращение в задуманный автором силуэт.

Нетронутые художником участки листа китайская традиция наделяет качествами образа беспредельной Пустоты Дао. В даосской философии Абсолютный покой, Великое Отсутствие, Беспредельное, первичная Пустота, предначальный Хаос – суть наименования одного – того, что является истинным импульсом действия, подлинным состоянием бытия. Нередко в новейших рабо-

тах можно увидеть пробелы, имеющие отличный от белого цвета бумаги тон – раздражение оттенку фона старинной картины, в которой фрагменты небелого тона среди форм особенно ценились как намек на все то же не обладающее определенностью пространство Великого Отсутствия.

Плакаты, чьи композиции являют собой полностью заполненное изображением пространство, тем не менее не всегда лишены ощущения пустотности. Нередко они отсылают зрителя к пересекающемуся с философским понятием Великой Пустоты, понятию Хаоса, все порождающего и заключающего в себе основу всех вещей. Серия декоративных плакатов*** гонконгского художника Томми Ли «Шрифтовое загрязнение», выполненная в черном, сером и красном, создает ощущение мутного воздуха с многочисленными частицами, хаотично перемещающимися в нем [6, с. 55]. Помимо предусмотренных автором как бы менее «загрязненных» участков фона, нагромождение иероглифов и абстрактных геометрических объектов заставляет зрителя невольно перевести взгляд на пустотность того, что находится за границами листа – на чистоту белой бумаги или на плоскость стены или стенда. Аналогичное впечатление производят плакаты на культурно-исторические темы художницы из г. Сучжоу Цао Фан, а также произведения Уна Ваемэна из Макао. Их крайне сложные композиции не лишают зрителя образа пустотности, а скорее акцентируют эту пустотность, напоминая ему о реальном, но невидимом воздухе, существующем между ним и плакатом. В 45-й строфе «Дао-Дэ цзина» сказано:

«Великая полнота подобна пустоте, но использование ее не знает предела» [5, с. 231].

В живописной традиции Китая Хаос часто назывался последним, завершающим состоянием картины. Как считалось, его можно достичь посредством естественности и единства действий творящего духа. Это – Хаос Великого Предела, в котором приходят к завершенности формы всех вещей и их многообразию. То, что предшествовало первому штриху

на листе, – это Хаос Великой Беспредельности. Оба эти Хаоса традиционно воспринимаются вечно превращающимися друг в друга. Как сказано в строфе 1 «Дао-Дэ цзина»:

«В отсутствии тайну вещей созерцать стремись. В наличии предел бытия созерцать стремись. Те двое рождаются вместе, но их имена различны. Их вместе назову я Сокровенным» [5, с. 203].

Помимо пустот, имеющих отношение к материальной плоскости листа, в китайской графической композиции существуют и «внеплоскостные» пустоты. Свободное пространство, присутствующее в произведении незримо, – это в некоторой степени интуиция, настроение, воображение – духовная глубина. В целом это все то, что невозможно объяснить словами, воспринимающееся внутренним сердцем, и наиболее точное описание ему – отсутствие каких-либо слов.

Пустота начинается вслед за изобразительностью, которая, в свою очередь, материализует творческий потенциал изначальной Пустоты чистого листа. Последняя традиционно проходит через весь процесс создания изобразительной реальности, до самого завершения работы. Пустота, которая не обнаруживает себя и отсылает скорее к неизмеримому и непознаваемому, в коих кроется великое таинство бытия и видение целостности всего сущего. Практически сведя на нет сам процесс создания искусства руками на бумаге, оставив ему право существования лишь в виде начальной, неоформленной стадии подготовки к собственно работе над произведением, современность сделала, казалось бы, невозможным (или пока что не раскрытым) присутствие символической Пустоты в действиях графика-плакатиста. Плакат, как одна из наиболее подверженных влиянию технического прогресса форм искусства, почти полностью утратил сегодня традиционно сопровождавший работу художника «акт пустотности». Ее присутствие может ощущаться далеко не во всех работах, тем самым свидетельствуя о наличии в них глубинности – того, собственно, без чего китайское искусство не могло бы именоваться китайским искусством.

Образ вечно отсутствующего и всепо-рождающего небытия имеет и свои зрительные символы, широко используемые в классическом изобразительном, декоративно-прикладном искусствах, а сегодня и в плакате. Важнейшим художественным образом Пустоты является дымка (туман, облака). Символика облаков в современном искусстве зачастую лишена традиционного эффекта глубинности, но отсылает зрителя все к тому же ассоциативному ряду: облако – сокрытие – отсутствие – Дао. Образ дымки и рассеивание форм характерно для многих работ Хэ Цзяньпина. В одних его плакатах изображение как будто просвечивает сквозь туман, в других – туман приобретает реалистичные формы и преобразует видимое в подобие пейзажа, написанного тушью. К последним относятся плакаты, сделанные Хэ для своей дизайн-студии в Берлине: диптих «Хэзайн» (название студии, образованное в результате слияния слов «Хэ» и «дизайн») и отдельный лист «Хэзайн 2004». Во всех них фотоизображение горных вершин и плывущих среди них облаков совмещено с крупными силуэтами букв (HESIGN) или цифр (2004), то ли громоздящимися на вершинах, то ли спускающимися с них. «Зритель сам волен решать, всплывают знаки или тонут, видя выходящую за рамки листа типографику» [7, с. 72]. Эта неконкретность движений, неоднозначность очертаний, неполнота раскрытия-сокрытия форм создаются во многом благодаря белой дымке. Выстраивая предме-

ты по глубине, она наделяет плакаты определенной степенью духовности, ощущением некоей таинственности и естественности. Именно эти качества способны поднять плакат до уровня уникального произведения искусства и приобщить его к единой изобразительной традиции Китая.

В качестве выводов следует отметить, что графическая композиция китайского художественного плаката сегодня – это поле сложного взаимодействия его зримых и незримых элементов. Общемировые тенденции смешения жанров и обращения к национальному культурному наследию внесли свой вклад в приобщение китайской графики к традиционной эстетике и философско-религиозной системе мировоззрения. Как внешние составляющие плаката (макро- и микрокомпозиция), так и внутренние (то, что стоит за изображенным), оказываются в последнее время не только эстетически оправданными, но и философски определенными, несущими в себе ту или иную долю уникальности национального мировосприятия. Свободное пространство в современной китайской графической композиции все чаще становится чем-то большим, чем заполняющий неизобразительные участки листа фон. Выполняя роль организатора объектов, это пространство получает и свой духовно-эстетический смысл, позволяющий ему, уже в рамках национального мировоззрения и художественной традиции, наделять произведение особыми «незримыми свойствами».

ПРИМЕЧАНИЯ

* Даосизм – одно из древнейших китайских философско-религиозных учений, возникшее не позже IV–III вв. до н. э. и оформившееся как организованная религия около II в. н. э. Его основной канон – «Дао-Дэ цзин» – был создан в IV–III вв. до н. э., и его автором принято считать философа Лао-цзы.

** Речь идет о даосском подвижнике, так как даосизм оказал наибольшее воздействие на изобразительное творчество Китая, и именно его принципы различимы сегодня в современных и классических формах искусства.

*** Декоративный плакат – относительно новый жанр плакатной графики, представляющий собой художественную композицию без слогана (лозунга), однако по технологии создания, формату и средствам выразительности не отличающуюся от любого другого современного плакатного жанра.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дао-Дэ цзин / пер., вступ. ст., коммент. В. В. Малявина. М.: Астрель: АСТ, 2003. 559 с.
2. Духовный опыт Китая / сост., пер. и коммент. В. В. Малявина. М.: Астрель: АСТ, 2006. 397 с.

3. Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В. В. Малявина. М.: «ОАО Люкс»: Астрель: АСТ, 2004. 432 с.
4. *Малявин В. В.* Повседневная жизнь Китая в эпоху Мин. М.: Молодая гвардия, 2008. 451 с.
5. *Торчинов Е. А.* Даосизм. «Дао-Дэ цзин». 2-е изд. / пер. Е. А. Торчинова. СПб.: Азбука-классика; Петербургское востоковедение, 2004. 256 с.
6. Шрифтовое искусство современных дизайнеров / авт.-сост. Цао Фан. Хэфэй: Анхойское художественное издательство, 2001. 140 с.
7. *Foster J.* New Masters of Poster Design: poster design for the next century. Gloucester, Massachusetts: Rockport Publishers Inc., 2006. 256 p.
8. *Tei J.* Macao Poster. Edited by Chan Hou Seng. Macao: Macao Museum of Art, 2004. 32 p.

REFERENCES

1. Dao-De tszin / per., vstup. st., komment. V. V. Malyavina. M.: Astrel': AST, 2003. 559 s.
2. Dukhovny opyt Kitaya / sost., per. i komment. V. V. Malyavina. M.: Astrel': AST, 2006. 397 s.
3. Kitayskoye iskusstvo: Printsipy. Shkoly. Mastera / sost., per. s kит. i angl., vstup. st., ocherki i komm. V. V. Malyavina. M.: «ОАО Lyuks»: Astrel': AST, 2004. 432 s.
4. *Malyavin V. V.* Povsednevnyaya zhizn' Kitaya v epokhu Min. M.: Molodaya gvardiya, 2008. 451 s.
5. *Torchinov E. A.* Daosizm. «Dao-De tszin». 2-e izd. / per. E. A. Torchinova. SPb.: Azbuka-klassika; Peterburgskoye vostokovedeniye, 2004. 256 s.
6. Shriftovoye iskusstvo sovremennykh dizaynerov / avt.-sost. Tsao Fan. Khefey: Ankhoyskoye khudozhestvennoye izdatel'stvo, 2001. 140 s.
7. *Foster J.* New Masters of Poster Design: poster design for the next century. Gloucester, Massachusetts: Rockport Publishers Inc., 2006. 256 p.
8. *Tei J.* Macao Poster. Edited by Chan Hou Seng. Macao: Macao Museum of Art, 2004. 32 p.