

2014

碰撞与交融

全美华人美术教授协会
研讨会论文集

collision + confluence

A COLLECTION OF CHINESE-AMERICAN
ART FACULTY SYMPOSIUM ESSAYS

These Symposium Essays are published in conjunction with Collision and Confluence: Chinese-American Art Faculty Exhibition and Symposium organized by the Center for Chinese Art at William Paterson University, Asian Cultural Center, Chinese-American Art Faculty Association and China International Cultural Association.

本研讨会论文集与威廉帕特森大学中国艺术中心、亚洲文化中心、全美华人美术教授协会和中国对外文化交流协会联合主办的碰撞与交融：全美华人美术教授展览暨艺术研讨会同时出版。

Collision and Confluence:
A Collection of Chinese-American Art Faculty Symposium Essays
碰撞与交融：全美华人美术教授研讨会论文集
Symposium Dates: *November 6 – November 8, 2014*
研讨会日期：2014, 11. 6 – 11.8

Editor in Chief: *Zhiyuan Cong*
主编：丛志远

Executive Chief Editor: *Lian Duan*
执行主编：段炼

Editorial Board 编委：
Chung-Fan Chang, Zhiyuan Cong, Lian Duan, Zhimin Guan, Jiawei Gong, David Li, Ying Tan, Yida Wang, Lawrence T. Yun
张宗帆, 丛志远, 段炼, 关志民, 龚嘉伟, 李磊伟, 谭莹, 汪伊达, 恽子奇

Cover Art by Jiawei Gong 封面作者：龚嘉伟

©2015, Center for Chinese Art at William Paterson University
版权申明 2015 美国威廉帕特森大学中国艺术中心

ISBN 统一书号：978-954-400-616-7

English/Chinese Translators 中文 / 英文翻译：
Lian Duan, 段炼, David Li, 李磊伟, Zhesu Xie, 谢哲澍, Zhimin Guan 关志民, Jian Liu 刘健

Layout and Design 排版与设计：
Carla Tedeschi 卡拉·特黛丝姬
Thomas Gianinio 汤姆斯·吉宁诺

Printing 印刷：
Beijing Topworld Color Printing & Plating Co., LTD 北京图文天地制版印刷有限公司

Publisher: Center for Chinese Art at William Paterson University, 2015
出版：美国威廉帕特森大学中国艺术中心
300 Pompton Road, Wayne, NJ 07470, USA (973) 720-2799; Fax: (973) 720- 3804 www.wpunj.edu/ccart

2014

Collision and Confluence

A COLLECTION OF CHINESE-AMERICAN ART FACULTY SYM-
POSIUM ESSAYYS

碰撞与交融

全美华人美术教授研讨会论文集

ORGANIZED

Center for Chinese Art at William Paterson University

Asian Cultural Center

Chinese-American Art Faculty Association

China International Cultural Association

SYMPOSIUM

William Paterson University

300 Pompton Road, Wayne, New Jersey

2014.11.6-8

主办：

中国对外文化交流协会

全美华人美术教授协会

美国亚洲文化中心

美国威廉帕特森大学中国艺术中心

研讨会：美国威廉帕特森大学

This is a collection of the essays is based on the addresses, speeches and presentations given at the November 2014 Symposium of the Chinese American Art Faculty Association at William Paterson University in New Jersey. The Symposium, along with the CAAFA Exhibition *Collision and Confluence* in Manhattan, was a great success. Prior to the symposium and exhibition we published a collection of CAAFA member art works; in creating this collection of essays we hope to showcase the research and ideas behind the work of these great artists. The message of this essay collection is clear: the CAAFA is not only an artistic organization but also a scholarly organization. Together the essays and art-works offer a complete picture of the professional achievements of the CAAFA members.

Forewords from the Editor 主编前言

Lian Duan 段炼

这部文集收集的致辞、发言和论文，来自“全美华人美术教授协会”2014年11月在新泽西州威廉帕特森大学举办的研讨会《碰撞与交融》。与研讨会同时，我们也在纽约曼哈顿举办了同名艺术作品展览，并出版了同名作品集。如果说展览和作品集展示了本协会会员的艺术成就，那么研讨会和这部文集则展示了会员们的学术成就。换言之，本协会不仅是艺术家的协会，也是学者的协会，这才是“全美华人美术教授协会”的字面本义和实质含义。我们希望这部论文集能和作品集能一道呈现本协会会员们的艺术面貌和学术状况。



CONTENTS

02	Forewords from the Editor 主编前言 <i>Lian Duan</i> 段炼
	Complements 致辞
06	Message from President <i>Kathleen Waldron</i> 凯瑟琳·华俊校长致辞
08	Message from Consul General <i>SUN Guoxiang</i> 总领事孙国祥致辞
10	Acknowledgments from Professor <i>Zhiyuan Cong</i> 丛志远教授致谢辞
	Addresses 特稿
16	Essay: Dean <i>Daryl Joseph Moore</i> 戴若·约瑟夫·摩尔院长论文
20	Exhibition Review 展览评审 <i>Lyusheng Chen</i> , Deputy Director at the National Museum of China. 中国国家博物馆副馆长陈履生
24	Exhibition Review 展览评审 <i>Laurel Reuters</i> , Director and Chief Curator of the North Dakota Museum of Art. 北达科他州艺术博物馆馆长劳蕊·茹特
	Feature Articles 论文
30	<i>Lian Duan</i> : Anxiety of Globalization: Contemporary Chinese Art Responding to Western Influence 段炼：全球化与本土化的焦虑：中国当代艺术对西方影响的回应
42	<i>Gu Chengfeng</i> : How Has Performance Become Art 顾丞峰：行为何以成为艺术
46	<i>Zhijian Qian</i> : Transnationalism, In-Betweenness and Chinese Artists in New York 钱志坚：跨民族主义、中间性与纽约的中国艺术家
54	<i>Jianbin Nie</i> : Essai sur l'influence de la transculturalité dans la création artistique d'artistes chinois vivant outre-mer. 聂鉴斌：论海外中国艺术家跨文化艺术创作的影响
60	<i>Fenming Fei</i> : In the Name of Art Architecture — Liu Jipiao's Creation on the Style of Art Deco. 费文明：以“美术建筑”之名 — 刘既漂“装饰艺术”风格的建筑实践
66	<i>Zhiyuan Cong</i> : Tradition and Trend: the Position of Chinese Painting in New Century 丛志远：传统和趋势 — 新世纪的中国画定位
75	Outline Selection 与会者发言提纲选
86	Exhibition and Symposium Schedule 展览与讨论会日程
90	Review 研讨会综述 <i>Liang Chou</i> : Collision-Confluence-Choice: the 2014 CAAFA Exhibition and Symposium 梁绸：碰撞、交融与选择：全美华人美术教授作品展及研讨会综述



V.I.P., EXHIBITION AND SYMPOSIUM (From left to right)

David Yen, Honorary Directors, Center for Chinese Art; Daryl Moore, Dean of the College of the Arts and Communication; Margaret Lam, Honorary Directors, Center for Chinese Art; Lyusheng Chen, Deputy Director at the National Museum of China; Kathleen Waldron, President of William Paterson University; Gongkai Pan, Professor and Former President of the Central Academy of Fine Arts, Beijing, China; Yansheng Wang, Cultural Consulate, The People's Republic of China in New York; Yannan Geng, Director of the Asian Cultural Center; Zhiyuan Cong, Professor and Director of CCART

展览和研讨会嘉宾 (从左到右)

中国艺术中心荣誉主任严欣锐, 艺术和大众学院院长摩尔, 中国艺术中心荣誉主任林洁辉, 中国国家博物馆副馆长陈履生, 威廉帕特森大学校长华俊, 中央美术学院前院长潘公凯, 中国驻纽约大使馆文化参赞王燕生, 亚洲文化中心主任燕南, 中国艺术中心主任丛志远



Ambassador Chen Lei, Deputy Consul General of the People's Republic of China in New York
中国驻纽约大使馆副总领事程雷



President Kathleen Waldron
华俊校长

COMPLEMENTS 致 辞



Professor Gongkai Pan and Zhiyuan Cong
潘公凯和丛志远教授

The Center for Chinese Art at William Paterson University is honored to join the Asian Cultural Center, the Chinese-American Art Faculty Association and the China International Culture Association in creating *COLLISION & CONFLUENCE: AN EXHIBITION OF CHINESE-AMERICAN FACULTY*.

For centuries, societies have looked to artists and scholars to be enlightened and entertained, challenged and questioned, taught and revealed. Artists who follow the path to the teaching profession have the unique opportunity to educate their students in a most personal way, through artworks created from their own hands. Our faculty inspire students to fully actualize their creative minds to produce works that will engage and fascinate future generations of art enthusiasts.

The beauty of art needs few words and transcends cultural and political boundaries. We celebrate the artists represented in this exhibition and the unique perspectives they bring to our world. We hope this exhibition will be just one of many more collaborations with the Asian Cultural Center, the Chinese-American Art Faculty Association and the China International Culture Association.

Kathleen Waldron

PRESIDENT

WILLIAM PATERSON UNIVERSITY

● *Message from the* PRESIDENT

威廉帕特森大学中国艺术中心，有幸同亚州文化中心，全美华人美术教授协会和中国国际文化协会合作，组织《碰撞与融合：全美华人美术教授协会艺术作品展》。

若干世纪以来，艺术家和学者对社会生活都富于启迪和娱乐作用，其间有挑战有质疑，也有教益和启示。从事教育事业的艺术家长们，具备独一无二的机会，得以通过亲手创造的艺术作品，去身体力行地教育学生，从而全面开发学生的创造性思维，并用迷人的作品去沟通下一代艺术爱好者。

艺术之美需借助语言文字来超越文化与政治的界线。在此，我们祝贺艺术家们携作品参展，祝贺大家从独特的角度去介入这个世界，我们也希望同亚文中心，全美华人美术教授协会和中国国际文化协会有更多的合作机会。

威廉帕特森大学校长
凯瑟琳·华俊

(翻译：段炼)

It is my pleasure to learn that *Collision and Confluence: An Exhibition of Chinese-American Art Faculty* is opening in New York. Let me extend my congratulations and give my best wishes for the success of both the art show and its scholarly discussions.

As a layman, I have scarcely anything wise to say about art. As a career diplomat who has been posted in the Laos, Canada, Sri Lanka, Turkey and now the U.S. though, I have had firsthand experience with “collision and confluence,” the theme of this show and symposium. Among the nation-states where I have worked there is a wide diversity of social systems and cultural backgrounds. North American countries like the U.S. and Canada are powerhouses of Western culture. Nations like Turkey and Sri Lanka are known for their religious civilization. The Laos and Vietnam border China, linked by land and water as well as culture. Every place in the world I visit nowadays, I feel the vigor and rigor Chinese art and culture disseminated. Simultaneously, the forces of culture and art in intercourse are in confluence and collision as well. As a classic Chinese saying from the Age of Spring and Autumn goes, “Running water shall not taste stale; the constantly rotating door hinge shall be immune from termites.” This spirit of engagement with the world is at the heart of the Chinese-American art professors' exhibition. May this exhibition and symposium generate the fireworks of Sino-American art, revealing the harmony of cultural coexistence and laying the foundation for a flourishing Sino-American relationship.

Ambassador Guoxiang Sun

CONSUL GENERAL OF THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA IN NEW YORK

09/15/2014

EDS. ǃ TRANSLATED BY DAVID LEIWEI LI



Message from the AMBASSADOR

欣闻“碰撞与交融：全美华人美术教授作品展览暨艺术研讨会”即将在纽约开幕，首先谨向展览和研讨会表示诚挚祝贺，预祝活动取得圆满成功。

对于艺术创作，我可以说是有点门外汉，能说的不多。但作为一名长期工作在我国外交第一线的外交官，我先后在老挝、加拿大、斯里兰卡、土耳其、越南和美国工作，对展览的主题“碰撞与交融”，有着亲身体会。我所工作过的国家，社会制度、文化背景迥异，既有美国、加拿大这样的西方文化大国，也有土耳其、斯里兰卡这样文化历史悠久的宗教国家，还有老挝、越南这样与中国一衣带水、文化相通的亚洲邻国。每到一处，都能感受到我国的文化和艺术正日益走出国门的勃勃生机，也能感受到不同文化和艺术在交流中的那种交锋、交流与交融。《吕氏春秋·尽数》说：“流水不腐，户枢不蠹，动也”，我想，正是这种碰撞与交融，才激起人类文化与艺术长河中的朵朵浪花。

这应该就是全美华人美术教授作品展的重要意义所在。因此，衷心希望此次展览和研讨会，恰如其名所言：碰撞出中美艺术的火花、交融出中美艺术的和谐，由此为夯实中美两国人文交往的艺术基础、推动中美建设新型大国关系略尽绵薄之力。

中国驻纽约总领事

孙国祥 大使

二〇一四年九月十五日



Acknowledgments

from Zhiyuan Cong

We live in a global village, marked by an extreme discrepancy of wealth between the North and the South and great cultural difference between the East and the West. Cross-hemispheric artistic contact and exchange emerged in the late 19th century, setting the course for confluence and collision. While the Western art world flourished from its appropriation of Asian art form, ancient Chinese culture in its post-colonial contact with Western modernity languished. It was only after the May 4th Movements at the beginning of the 20th century - with a generation of ambitious young artists going to France to study - that the cultural infusion from the West began in earnest. The best of the pioneers and the most prestigious among them, Xu Beihong, Liu Haisu and Lin Fengmian, brought back to China Western philosophy, pedagogy and aesthetics both traditional and modern. They have left an indelible mark on the establishment of modern Chinese art education.

The founding of the People's Republic of China triggered an outpouring of Chinese art students into Soviet Russia. Inculcated in the Soviet art education system, they absorbed the principles and practices of socialist realism, became the mainstay of art and art education for New China, and made their significant contribution to the growth and development of modern Chinese art. Since the reform and liberalization in 1978 there has been an exodus of Chinese artists to the U.S. and other western nations. Overcoming tremendous economic, linguistic and cultural challenges, they study the difference in East/West art practices, reflecting and re-evaluating the role of Chinese art in the new world cultural order. The most talented and fortunate among them have now entered the ivory tower of American art education. They are active in Sino-American art worlds. They teach American students and the general public about Chinese traditional culture and introduce Western modern art to China, becoming in the process the catalyst of East/West modern artistic revitalization.

The 39 artists of this exhibition originate from this 1978 generation and are now Chinese-American faculty of art in U.S. universities. The majority have been trained in both Eastern and Western artistic canons. Having lived through the Chinese Cultural Revolution and soaked in the nectar of modern art, they are able to emerge at the crack and crossroads of contemporary art with their distinctive sensibility of bi-cultural integration, producing a truly fresh

body of work. This exhibition is merely a small sample of their vision - a vision that reveals the fruits of their labor that traverses East/West, tradition/modernity and fine arts/multimedia. Gathering these artists together in one show and publishing their work in an exhibition catalogue has significance not only in art but also in history; it marks a new chapter of Sino-American cultural cross-fertilization. It is our hope that the diptych of the art show and the scholarly symposium shall fully showcase the artistic and scholarly accomplishments of this unique generation, providing a creative and productive forum to further contemporary cultural intercourse and modern artistic growth while enhancing the mutual understanding of both American and Chinese people.

As the organizing committee chair for this Chinese American Art Faculty Exhibition and Symposium, I would like to express my gratitude to Ms. Yannan Geng, the director of the Asian Culture Center and my co-chair, whose support has made possible the display of our artistic corpus in midtown Manhattan. Thanks are also due to the Ministry of Culture (PRC), without whose support we would not have "Across the Pacific Rim: Face to Face with Chinese Masters," a joint program by the Center of Chinese Art at William Paterson University and the China International Culture Association. The program has enabled the visits of such renowned persons as Professor Pan Gongkai, the president of the Central Academy of Fine Arts in China and Mr. Chen Lusheng, deputy director of the National Museum of China. Additional indebtedness for jurying and selecting the art for this exhibition goes to Mr. Chen Lusheng, Ms. Laurel Reuter, the founding director of the North Dakota Museum of Art, and Mr. Zezong Mao, director of the art gallery at the Asian Cultural Center.

As the chairman of the Chinese-American Art Faculty Association, I would like to thank all of our members for their participation and support. Special thanks are due to members of the executive committee, Professor Chung-Fan Chang, director of the Academic Programs Committee, Dr. Lian Duan, director of the Symposium Committee, Professor Jiawei Gong, director the Exhibition Catalogue Committee, Professor Zhiming Guan, director of the Exhibition Committee, the CCAFA's advisory board, Professors Ying Tan, Yida Wang and Lawrence Yun, and the new member of the catalogue editorial board Professor David Li for their enthusiasm, dedication and talent.

As the director of the Center for Chinese Art at William Paterson University, I would like to thank President Kathleen Waldron for her patient nurturing and attentive care of CCART, Dr. Warren Sendmann, provost and senior vice president for his direction and support, Vice President Pamela Ferguson for her fund raising success, and Mr. Daryl Moore, dean of the College of the Arts and Communication, for his leadership and engagement. I would like to thank Margaret Lam and David Yen, honorary directors, as well as the founders of the Center for Chinese Art at William Paterson University. Thanks are also due to honorary Directors Mr. Liu Yong, Ms. Ching Yiu, Mr. Zhipeng Ding, Mr. Shengzhan Ding, and the Shanghai William Chinese Art Foundation. Without their encouragement, guidance, support and sponsorship, our exhibition and symposium are unimaginable. Finally, I would like to express my appreciation to our advisory committee, assistant Xiao Ling, all of our university staff and students, our communities in New Jersey and New York, as well as our Chinese artists and the contribution from Chinese colleges and museums.

Historically speaking, one can imagine the cultures of East and West as earth's upper crust and their indirect and partial collision the trigger of the modernist revolution of the 20th century; with China's opening and reform in the 21st century even deeper layers of Eastern and Western cultures confront each other in total collision. Such collision shall spark yet another artistic renaissance and the rejuvenation of Chinese art.

Zhiyuan Cong

CHAIR OF THE PREPARATORY COMMITTEE OF THE CHINESE - AMERICAN ART FACULTY
EXHIBITION AND SYMPOSIUM

CHAIRMAN OF THE CHINESE - AMERICAN ART FACULTY ASSOCIATION

PROFESSOR AND DIRECTOR OF THE CENTER FOR CHINESE ART AT WILLIAM PATERSON
UNIVERSITY

August 28, 2014

EDS. 罒 TRANSLATED BY DAVID LEIWEI LI

在我们现在居住的地球村，南北存在着巨大的贫富差距，东西则存有巨大的文化差异。19世纪末东西方在艺术上有意识开始了双方的探索和交流，碰撞与融和。西方的艺术世界在汲取东方文化和艺术的过程中，蓬勃发展，而中国古老的文明在遭遇到西方的现代文明的碰撞之后，则显得力不从心。于是乎20世纪初中国出现五四新文化运动，以徐悲鸿、刘海粟、林风眠等一批有志青年艺术家到法国留学，他们把西方的艺术哲学、教学体系、办学经验和西方的传统和现代派的艺术观念带到了中国。他们为奠定中国现代艺术教育建立了不可磨灭的功勋。五十年代新中国成立后，很多艺术家被派往前苏联学习。他们几乎是全盘接受了苏联艺术教育的方法和体系，学习和吸收了前苏联现实主义的写生和创作方法，成为新中国艺术和艺术教育的主力军，他们为中国现代艺术的发展和成长作出了巨大贡献。1978年中国改革开放以来，大批艺术家来到美国等西方国家开始了他们的探讨和反思。他们克服经济、语言和文化的障碍如饥似渴的学习，比较中西艺术的差异，重新思考中国艺术在世界上的定位。几经拼搏，他们中的一部分精英站到了高等艺术教育的讲坛，活跃在中国和美国主流艺术领域，向美国学生传播中国传统文化，向中国介绍西方现代艺术，成为传播东西文化的使者和促进现代艺术发展的生力军。

参加展览的就是这样一批来自全美华人美术教授协会的39位艺术家。他们大多接受了东西方美术双重教育和熏陶，亲历了中国文化大革命和现代艺术的洗礼，体验了西方当代艺术的裂变，参与了东西方艺术革新和融合的实践，同时利用自身精通东西文化和艺术的优势，在东西文化的交道口上融合和创造出新的艺术。展览会选自他们的优秀作品，展示了他们从东方到西方，从传统到现代，从平面到多维视觉艺术的研究和创作成果。我们非常高兴有机会邀请他们来参加

展览。将其作品编辑成册，作为艺术，作为资料，也作为历史，其本身就有着深远的意义事件。我们希望通过此次展览和研讨会展示这个历史上新生的特殊群体的艺术作品和学术成就，提供学术讨论和交流艺术创作经验的平台，架设东西方艺术交流的桥梁，进一步推动现代艺术的发展，增进中美人民之间的了解。

作为全美华人美术教授作品展览暨艺术研讨会筹备委员会主任，我首先要感谢纽约亚洲文化中心主任燕南女士。她是我们筹委会的共同主任，是她第一个给予我们项目的支持和承诺，为我们提供了在纽约展览的机会和平台。我要感谢中国文化部对我们的鼓励和帮助，特别是启动和批准中国对外文化交流协会和威廉帕特森大学中国艺术中心合办的“跨越太平洋—与中国艺术大师面对面”艺术交流项目，邀请中国著名艺术大师和艺术教育家，中央美术学院前院长潘公凯教授，中国著名艺术评论家，中国国家博物馆副馆长陈履生先生专程来参加我们的展览，研讨会和艺术交流。感谢陈履生馆长，北达科达艺术博物馆创馆馆长劳蕊·茹特丝和亚文中心展览馆馆长毛泽宗先生担任该次展览的评委。

作为全美华人美术教授协会主席，我衷心感谢协会全体成员的积极参与和支持。我要特别感谢我们协会全体执行委员会委员，学术项目执行委员会主任张宗帆；研讨会委员会委员段炼，展览图录执行总编辑龚嘉伟，展览委员会主任关志民，顾问委员会委员谭莹、汪伊达、恽子奇和新近加入我们图录编辑委员会的李磊伟教授的全力配合和奉献。感谢大家在展览图录的设计、编辑、翻译、校对、印刷和学术活动的开展，研讨会的召开的各项活动中所付出的辛勤劳动，聪明才智和工作热情。

作为新泽西威廉帕特森大学中国艺术中心主任，我要特别感谢威廉帕特森大学校长华俊博士对中国艺术中心和艺术项目的扶植和关爱。感谢副校长兼教务长尚德漫博士对中心和活动的支持和指导，感谢副校长帕米拉·弗格森为中心基金筹措所付出了努力和帮助，感谢艺术和传媒学院院长戴若·摩尔的直接领导和参与。我还要特别感谢威大中国艺术中心创始人，荣誉主席林洁辉女士，严欣铠先生，感谢中国艺术中心荣誉主席刘勇先生，感谢中国艺术中心荣誉主席，饶清女士，丁志鹏先生，丁晟展先生和他们的上海威联中国艺术基金会，没有他们的鼓励，指导，支持和赞助，就没有威廉帕特森大学中国艺术中心，也就没有今天的展览和研讨会。最后我要感谢我们中心的顾问委员会的顾问，感谢我们中心助理肖玲，感谢我们大学全体师生，美国新泽西和纽约社区的观众，中国的艺术家和有关中国大学和博物馆的支持和参与。

回顾当今历史，如果说二十世纪的中西文化是由于表层地，间接地和局部地交流和接触推动了现代艺术的革命，那么二十一世纪随着中国的全面开放，中西文化深层地，直接地和全面地冲击和碰撞，那就一定会激发现代艺术更大的改革和发展，焕发出她的历史青春。

展览暨艺术研讨会筹备委员会主任

全美华人美术教授协会主席

威廉帕特森大学中国艺术中心主任

丛志远 教授

2014年8月28日



PANEL DISCUSSION, 研讨会

From left to right:

Laurel Reuters, Director of the North Dakota Museum of Art.

北达科他州艺术博物馆馆长劳蕊·茹特

Lyusheng Chen, Deputy Director at the National Museum of China.

中国国家博物馆副馆长陈履生

Dean Daryl Joseph Moore

戴若·摩尔院长



Exhibition Opening Ceremony

展览开幕致辞

ADDRESSES 特稿



Group photo of the Advisory and administration Committee for The Chinese-American Art Faculty Association.
全美华人美术教授协会执委和顾问委员会

There is an old saying diminishing the relevance of teachers, suggesting that most – if not all – do so because they've failed at their respective efforts in the oft referred to real world – “Those who can, do; those who can't, teach.” Or, as the filmmaker Woody Allen intoned, “Those who can't do, teach. And those who can't teach...teach gym.”

The artist/teachers whose work appears between these pages and is featured in this exhibition are clearly those who can – period.

They are the gifted “post cultural revolution art makers” whose work is the true great leap forward – the continuing land swell of contemporary artists who carry the torch of those voices long silenced before them. I have had the privilege of experiencing theirs and so many others for over a decade – visual arts voices that transcend mediums, borders and politics. The explosion of contemporary art in China infused my experiences during my many visits to that vast country and perhaps, soon-to-be next great society.

Like the ground that once connected the continents, these artists speak – utilizing the visual residue of past, current and future lives – to a person fully aware of their cultural connection to Zhongguo (中国) through the relatively new unfiltered window of the American society they now inhabit, and dedicated to the advancement of the arts and pedagogy. Their voices cover a dynamic and sophisticated range of thoughts made visible, which is made clear by these words from Jing Zhou, multimedia artist, designer and associate professor at Monmouth University in New Jersey:

● *Essay by the* DEAN

COLLISION AND CONFLUENCE:

THIRTY-NINE TEACHERS

WHO CAN...

“Developing a personal visual language that expresses universal ideas, I create artworks for the stories and aesthetics of each image, and for making visible those concepts which reflect my personal experiences. I want my viewers to look at my images through magical windows into a deep, secondary space.”

The quote by Ms. Zhou is sincere and profound, and while relating to her own very personal journey as one of the thirty-nine artists here, its resonance falls gently on the stories of the others who have shared that path, albeit at different times and from different places. It is also echoed in the artists’ statements that accompany much of the work in this exhibition. What cannot be overstated in those voices from within – connected by the longest standing culture we know – is what those journeys represent and celebrate that we can all embrace.

The work in this exhibition encompasses painting, design, 3D, digital, time-based, drawing and photography. As we walk through the “deep and secondary places” the work takes us, we see old and new worlds, images that provoke thought, beauty and sometimes fear for the unknown that awaits us all. We also see the familiar images of daily life through the cultural and individual prism of the artist – not just as storyteller, documentarian and witness but also through their respective humanity. That is what art does when it is working. It moves us, sometimes to places unknown, feared and perhaps longed for – and just as often to places we do not want to go, but must. The work swings between the tame, the provocative and the subtle messages that can cut as deep as any

razor. Art is what makes us human. It challenges us to look deeper, beyond the medium.

The thirty-nine artists in this exhibition have chosen and survived difficult journeys, navigating language, the divergent cultures of East and West and the often-paralyzing politics of those respective societies. Their survival, the evidence of which is reflected in this exhibition, continues this dialogue on humanity. These individuals, who are working faculty in higher education visual arts programs across United States, have chosen noble paths as artists and teachers, with an immense responsibility to those who came before them, to those whose voices were silenced, and to those whose voices have yet to be heard. If they (those who can) are doing it right, the voices to come - the beneficiaries of the shared journeys in this exhibition - will take that torch and see that it continues to burn brightly. This is the ultimate validation of all teachers who “can.”

Daryl Joseph Moore | MFA FRSA

DEAN OF THE COLLEGE OF THE ARTS AND COMMUNICATION
WILLIAM PATERSON UNIVERSITY, NEW JERSEY

人们认为教师对现实世界无能为力，所以才有这样一种说法：“有能力的人，力尽所能；无能为力的，去教书。”著名电影人伍迪·艾伦换了个说法：“无能为力的，去教书；无力教书的人，去教体育。”

录入我们这部书里的人、参加我们这个展览的人，都身兼艺术家和教师的身份，无需争议，他们都是有能力的人。

这些具有天赋才能的人，是“后文革艺术创造者”，他们的艺术是真正的大跃进。虽然他们的前辈早已沉默，但他们接过了前辈的火炬，扩大了当代艺术的领域。在最近十年中，我曾多次访问中国，有幸见证了他们的艺术，也见证了更多人的艺术。他们在艺术中超越媒材和政治而发出自己的声音，于是中国便有了当代艺术的大爆发。中国地大物博，也许，很快就会成为下一个伟大的国度。

正如地球各大洲的板块曾经相连，这些参展艺术家以其作品而将自己过去和现在生活的地方连接了起来，或许还会连接将来的生活之处：他们从现在所居的美国社会之窗，一览无余地观察中国，并同中国文化相贯通。如此这般，他们增进了艺术和教育的发展，他们发出的声音富于活力而又深思熟虑。

“为了开发个人的视觉语言，表达普世观念，我创造的每一图像便都富于美学内含，都呈现着我的个人生活经验。我希望看画者能透过这一魔窗而进入另一个更深的空间。”

（新州蒙莫斯大学副教授、多媒体艺术家周竞）

以上所引周女士的这段话，真诚而深刻。作为我们的39位参展艺术家之一，她的话呼应了其他艺术家，虽然各人在不同时期和不同地方有不同经历，但大家的心路历程却相同，各位艺术家为我们这次展览所写的陈述便是见证。这些陈述皆为内心之声，透出文化意蕴，我们不仅因此而心心相连，也因此而相拥相庆。

院长论文：

碰撞与交融：39位教授很给力

此次展览包括绘画、设计、3D、数字、延时作品和摄影。当我们在展厅里步入“另一个更深的空间”时，我们得以看见旧世界和新世界，所见的图像引起我们思考，引发我们的审美情感，有时也能唤起我们对未知世界的恐惧。这就是说，艺术家不仅仅是讲故事的人，也不仅仅是文献记录者，而是文化和个人的折光棱镜，我们由其作品而看见日常生活的图像，得以从他们的视角去洞悉人性，这就是艺术的功能。艺术不仅打动我们，也推动我们前往那令人恐惧却又渴望前往的未知之处，同时，更推动我们前往那些我们并不想去却又不得不去的地方。一方面，这些作品很有节制，另一方面又具有挑衅性，其微妙的含义有如一把利刃，入木三分。正因为这样的功能，艺术才使我们得以为人，也得以挑战自己，使我们超越媒材而有更深刻的洞察。

此次参展的39位艺术家各有其生活旅程，他们克服了东方与西方之间的语言和文化困境，在不同的社会里跨越了政治的藩篱，从而生存下来。此次参展的作品反映了他们的生存经历，承续了他们关于人性的对话。这些艺术家任教于全美各高校的视觉艺术专业，他们选择艺术和教育作为高尚的职业，他们肩负的职责不仅是教书育人，而且是让曾经的沉默发出声音来，让那些尚未被听到的声音得以为人所闻。他们力尽所能，通过参展而与大家分享自己的经验，让更多人从中获益。这就是接过前人的火炬，并让这火炬燃烧得更明亮，最终，所有的教师都能倾力奉献，他们“很给力”。

新泽西州威廉派特森大学
艺术与传播学院院长
戴若·约瑟夫·摩尔

(段炼翻译)

At Peabody Essex Museum in the town of Salem, not far from Boston, there is a large collection of china, painting and other Chinese goods along with a seafaring captain's China Diary. Since the time of his daily log, a new chapter of Sino-American trade and cultural exchange has begun. Later in August 1882, from the treaty port of Shanghai the first batch of fifteen year olds, dressed in official Manchu dynastic uniform, came to the U.S. via Japan. In this period of "school children studying in the U.S." (1872-1875), four groups of Chinese youth totaling 120 students were sent, heralding the beginning of China's systemic study of the West. The Chinese learned much from America, while Chinese porcelain - a symbolic summation of Chinese culture - became a favored object of Americans. It is through such exchanges that culture has spread beyond its origins to benefit both countries.

Li Tiefu, aka "the Father of Chinese Oil Painting," arrived in San Francisco to study art in 1885. Li became associate professor at the Art Institute of New York City, researching oil and watercolor with famed American painter John Sergeant and studying sculpture. The works of some Chinese painters who studied in the U.S. became the hallmark of twentieth century Chinese art history. Because of Chinese social development in the first half of the twentieth century, China and the U.S. have had both conflict and collaboration. Cultural exchange came to a halt between 1950 and 1970. Because of the 1978 Chinese Reform, the 1980s witnessed an unprecedented exodus of Chinese students to study in the U.S. A group of influential Chinese painters such as Yuan Yunsheng, Chen Danqing, Ding Shaoguang and Jiang Tiefeng soon followed. Their study and struggle in the U.S. are legendary, full of examples worthy of national pride. Some of them have ended their expatriate lives and returned home while others have continued their artistic careers in America.

It is a delightful development that decades of hard work have enabled some Chinese art students in America to become faculty

members in institutions of North American high learning, not only fulfilling their professional ambition but also earning honor for their ancestral country. With their artistic talent, they have settled in the U.S. and become part of the American society. American art professors of Chinese descent are now all over North America, making art, training students and contributing significantly to Sino-American cultural exchange. The work of Chinese-American art faculty is distinguished by its pluralism. As Chinese-American art professors bring with them elements of Chinese culture and Chinese ink painting tradition to the U.S., they have also absorbed American modernism with its varied media, technique and development. Owing to the nature of this pluralism, the works by Chinese American Art Faculty in this exhibition have ink rice paper painting, oil painting, acrylic, sculpture, ceramics and cosmopolitan design. Their Chinese cultural sensibility and their American experience are evident, and their works are best characterized as American art of Chinese descent. The dissemination of Chinese culture in the West has brought about an artistic spirit unique to the Chinese diaspora in America. Chinese calligraphy, Chinese landscape painting and Dunhuang frescoes blend with typical American subjects like the NBA. The cross-fertilization of diverse cultures is precisely the Chinese-American art professors' collective distinction. It can be said it is the residual cultural gene, uprooted and re-embedded, that grows into confluence with the American mainstream. In the works of Chinese-American art professors the conflict appears to have vanished, as a new chapter is being written.

We need to fully recognize these professors' contribution to their respective institutions. Being the new Chinese diaspora, their integration into American society must be quite challenging. They have to leave behind their past accomplishments and start fresh. They must absorb the best of American art and combine it with their own style to make possible a Chinese art with a distinctive modern American cultural accent, not only to move society and

win applause but also to leave behind their aesthetic mark in their own cultural milieu.

Unlike 19th century Chinese immigrants, the ones in the 20th came to the U.S. when rising China had a significant impact on American society, and they could live their heritage with pride. Integrating into American society with art requires time. Despite their difference in age and experience, the investment in time and energy with which these professors hone their skills and talent can be easily imagined. Art practices in the U.S. and in China are doubtless quite different. The stress in the life of Chinese-American art professors is hard for domestic Chinese artists to imagine. We are proud of your accomplishments.

In a globalized art world, wherever the artist may be, he or she must survive and thrive through an individual dignity, a unique cultural stance, and a particular artistic success. Regardless of their artistic medium, ideology, and value, and regardless of whether it is traditional or contemporary, Chinese-American art professors' pluralistic art has uplifted us. These American art professors of Chinese descent in the new Chinese diaspora are making us all very proud.

Lyusheng Chen

DEPUTY DIRECTOR AT THE NATIONAL MUSEUM OF CHINA.

09/17/2014 . Paris

EDS. 罒 TRANSLATED BY DAVID LEIWEI LI

在离波士顿不远的塞勒姆 (Salem) 小镇上的迪美博物馆 (Peabody Essex Museum) 内藏有大量的中国外销瓷、外销画及其它来自中国的货物，还有船长旅行中国的日记。从那个时候开始，中美两国之间的贸易和文化交流就掀开了历史的篇章。后来1872年（同治十一年）8月，第一批11至15岁的少年身穿官方统一缝制的黄袍马褂由上海经日本来到了美国。这个被称为“留美学童”的历史至1875年，前后共四批达120人，成为近代中国系统学习西方的开始。中国确实从美国学到了很多，但是，中国的瓷器等凝聚着中国文化的很多内容，也成为美国人的钟爱之物。文化就是这样通过交流互鉴而得到了传播，也让各自受益。

陈履生展览评审

1885年，被称为“中国油画之父”的李铁夫到了美国旧金山，此后一直在北美学习绘画。1912年，李铁夫入美国纽约艺术大学任副教授兼学生同盟主席，与美国著名画家约翰·萨金特一起进行油画与水彩画研究并学习雕塑。后来还有一些画家留学于美国，他们的作品成为20世纪中国艺术史的一个独特的篇章。受20世纪上半叶中国社会发展的影响，中美有过合作，也有过对抗，尤其是20世纪50至70年代之间交流停滞。而到了80年代借助于改革开放，一个史无前例的更大规模的赴美国留研修的热潮在中国兴起，袁运生、陈丹青、丁绍光、蒋铁峰等一批在国内已经较有声名和影响的画家相继来到美国，他们在美国都有着艰苦学习和生活的经历，有许多异国他乡奋斗和努力的动人故事，也有许多令国人骄傲的成功事例。多少年后，他们有的回到了中国，而多数却坚守在美国，继续他们的艺术工作和人生拼搏的历程。

欣喜的是，一批学习美术的中国学子在美国经过几十年的努力，如今都获得了自己的一席之地，他们进入到北美的高校等其他的专业单位之中，不仅发挥了自己的人生价值，而且也为人争光添彩。他们在融入美国社会的过程中，以自己的艺术才华所产生的影响而生根立足。因此，现在北美的华裔美术教授们在北美洲，像星星一样散落在各地他们教书育人，同时还不忘自己的创作，他们还作为沟通中美两国文化交流的使者，忙前忙后，铺路架桥，发挥了重要的作用。

北美的华人教授的美术创作，是一个多元的状态。他们既把中国的水墨和中国的元素带到美国，同时又吸收了美国现代主义表现的各种方法，包括各种媒材、技术手段和审美潮流。所以，呈现在这个北美华人教授首次展览中的作品，既有水墨、油画、色粉、雕塑、陶瓷等传统美术的品类，也有非常国际化的装置、影响等当代艺术的品种。在这些多元的作品中，我们看到了他们以独有的中国文化的情感以及在美国生活的感受，多数作品展现出了具有中国血缘的美国化的作品。他们将中国文化融入到西方文化之中，形成了一种特有的华裔艺术精神和风格，成为美国社会中一支特别的力量。

在这些作品中，我们看到了既有融入了像NBA这样一个非常美国化的题材，同时也有非常中国化的一些元素，如敦煌壁画、中国书法、中国山水等。这种多种文化的交融，正形成北美华裔美术教授的一个创作的特色。可以说存留在他们基因和血液中的中国文化传统和文化融合，正在美国的土地进行了落地生根的21世纪新一轮的文化交流和文化融合，在这种非常个体化的各自努力之中，华裔教授们的作品已经看不到国与国之间的文化碰撞。他们以发展自我的努力，开拓北美华裔美术教授美术创作的新篇章。

毫无疑问，我们应该客观看到这些华裔美术教授们在各自的教学岗位上所发挥的作用和影响。显然，他们生活在异域他乡，他们要融入到美国主流社会是有相当的难度。首先是他们到了美国之后，需要放下已经在国内取得成就的包袱，一切从头做起。他们需要更多地审视美国艺术的优长，并结合自身的特点，表现出具有美国特色的现代文化。所以，他们只有用自己的艺术感动社会，感动他们周围的人们，得到美国人的喝彩。

因此，我们现在看到的这些多元化的作品，正是他们基于美国生活现实的思考，也是他们艺术激情的迸发，更是他们对于自己所处文化环境和当代艺术思潮的一种审视和判断。

与晚清和20世纪初华人进入美国有着很大不同的是，这些华人教授们也享受着正在崛起的中国给予美国社会的积极影响，他们可能比前辈们更加扬眉吐气地生活在美国。以艺术的方式进入美国，融入美国社会是需要一个长期的过程。在这个过程当中，每一位教授不管年龄和经历的不同，他们所付出的辛劳和智慧都是可以想象的。无疑，在美国从事艺术创作与中国有很大的不同，他们所面对的生活压力以及现实的种种可能性，也是一般生活在中国国内的艺术家人难以想象的。我们非常骄傲地看到了他们所取得的成绩，他们以自己的艺术，把中华文明传播到美国，给美国人民所带来的具有中国基因的一种新的文化或者新的样式，无疑，也丰富了美国的多元文化。这些华裔美术教授的创作也不同于美国本土的艺术家，这之中的区别正是他们基因中的文化的差异。

在一个越来越国际化的现代艺术潮流中，不管他身处于世界的哪一个地方，要想获得艺术的尊严，他必须有自己的文化立场和文化态度，必须有自己的艺术作为。北美华裔美术教授们的各自努力，他们用自己不同的语言方式去表达自己对现实生活的感想，或者表现自己的政治态度或价值判断，这些多样化的表现手法不管是传统形态，还是当代潮流，它们给我们的感觉都是一种积极向上的、具有时代特点的一种艺术探索 and 追求。显然，在这样一个特殊的北美华人美术教授的群体中，我们可以看到他们各自的努力和各自的艺术方向也有着很大的不同，表现出了各自的个性和基于文化的多样选择。其中，有些艺术家可能更多的连接了他们以往在中国国内所取得的成就以及他们多年所探索的语言方式。

当然，不管是如何表现，这些能为我们引以为骄傲的华人美术教授们在异国他乡的努力是值得珍视的。他们所取得的各方面的成就，哪怕是一点一滴，我们都引以为骄傲。

中国国家博物馆副馆长

陈履生

2014年9月17日清晨于巴黎旅次

This historic exhibition is steeped in the history of modern China. The story began when Chairman Mao launched the Cultural Revolution in the summer of 1966 and decreed that schools would be closed. No formal education for the little ones, none for advanced university students, and nothing for millions and millions of those in between. Ten years later in October 1976, the Cultural Revolution ended. Soon after, word went out through village authorities: candidates between the ages of thirteen and thirty-seven could take the first nationwide university entrance exam.

Parents scrambled to get their “sent down” children back from the countryside, to find text books and tutors, to make up for years of missed schooling. Then, in November and December of 1977, between five and seven million people showed up for the two-day test. These were China’s best and brightest, determined to grab onto the golden ring - a university education. The Class of 1977, as they became known in China, included 273,000 students, the 4.7 percent who passed the entrance examination. Most graduated.

These best and brightest were young people hungry to learn, so they set their sights on post-graduate studies abroad. They wanted to know what contemporary Western art was about. Their good fortune held. In December 1978, Deng Xiaoping had announced a new Open Door Policy as the first step in rebuilding the economy. Researchers and university baccalaureates were encouraged to go abroad, to learn, and to bring new knowledge and systems back to China.

Approximately two-thirds of the artists in this exhibition were among that first wave of students accepted into American universities. China was hot, its students coveted by art departments across the United States. Once accepted, the visa dance began. Scholarships were essential to most. One proviso, however, stood between them and the necessary visa: a full

scholarship. Partials would not do. And there were scholarships to be had, especially for Chinese foreign students. Between 1980 and 1995, a steady flow of researchers, scholars and students made their way around the world to end up in small towns and major cities in the United States, all home to America's citadels of learning — its best universities.

They graduated. It didn't make sense to go back to China just yet so they began the job hunt on U.S. soil. Again, Chinese professors were coveted by those same universities where they studied. Universities wanted their American students to be exposed to the greater world - the era of American students backpacking their way around the world was in its heyday. The young English-proficient Chinese, with their graduate diplomas in hand, were welcomed. They found jobs. And they stayed.

What did they bring to American art? Many answers can be found in the work in this show. These artists had been rigorously trained back in China; their skills were of the highest order. A painter like Zhimin Guan can turn out polished abstract paintings, or landscapes, or figurative work to rival the best of Western-trained realists.

In the early 1990s, professor of printmaking at the University of South Dakota Lloyd Menard accepted Xu Bing as a student, knowing he taught printmaking in China. Menard said, "Yet he presented himself as a student who had much to learn. I had him demonstrate mezzotint on a small plate. He did the whole thing in a day - rocking, printing. I had him demonstrate woodcut. His skill was phenomenal; his hand absolutely sure. There was nothing he couldn't do, and so rapidly. I learned as much from him as he learned from me. All I could teach him was what the art world was like in this part of the country."

Soon came the next wave of Chinese students. Their traditional technical skills were as honed as their predecessors. They,

however, came of age during new media and were seeking ways of making art through digital imaging, computer graphics, video and film. Their work in the exhibition is that bridge to the future, that break with the past.

These artists were raised within Chinese culture. Their mother tongue is a language that contains all that they are within its structure, its characters and its grammatical way of thinking, which cannot be erased. If one studied in France before arriving in the States, that presence remains. Social realism strongly influenced older artists who grew up speaking Russian, the traces of which still creep into their work. But most importantly, much of the art in this exhibition interweaves and reverberates with the ancient traditions that form Chinese art while still presenting itself as contemporary.

Video by Chinese artists whispers of brush painting. Paper cutting, a minor art form in Western cultures, is transformed into monumental relief sculpture in the hands of a Chinese artist. Calligraphy materializes in the paint strokes of abstract painting.

One asks, how many generations will it take before the complete global-homogenization of contemporary art, or will an artist's singular experience ultimately survive global communication? Will Chinese artists always be Chinese, or amalgamate into citizens of the world along with Kenyans, Mexicans and Scots? These are the questions pondered in the artwork brought together here.

Laurel Reuter

DIRECTOR AND CHIEF CURATOR OF THE NORTH DAKOTA
MUSEUM OF ART

CONVERSATION BETWEEN AUTHOR AND LLOYD MENARD, 12/28/2011

本次具有历史意义的美术作品展览浸染了中国现代的历史，故事应该从1966年夏季毛泽东发动文化大革命开始说起。当时几乎所有大学都被迫关闭，甚至中小学教育都受到冲击，上千万的莘莘学子求学无门。直到1976年文革结束，政府恢复高考，很多父母心急如焚将孩子搬迁回城，并四处奔波寻求家教，以弥补10年学业损失，在1977年11月全国有500万至700万学生参加了为期两天的统考。这批学生是历史上最聪明最幸运的一群，他们求学若渴，立志摘取人生道路上的最眩目的金环—接受大学教育。第一届应试学生共有27万3000人，只有百分之4.7的人通过考试进入大学，并顺利毕业。这些学生不仅学习如饥似渴，聪明勤奋，而且志向高远，早已明确方向，出国深造学习或攻读研究生。他们渴望了解西方当代艺术状况。1978年，邓小平提出改革开放，重振经济。并鼓励大学教师，科研人员及大学生走出国门，并希望以后报效祖国。本次展览中大部分艺术家就属于这一批幸运儿，因为成绩优秀，技术出众，他们的留学申请很快被美国及加拿大的大学录取，很多人并被授予全额奖学金。美国大学的艺术系及艺术学院的教授们非常热衷接受这批学生。从1980年至1995年大批中国学生学者艺术家大量进入美国各类大学及所在的城市，他们在美国大学良好的环境下潜心研究和创作。当毕业时他们开始申请教授职位，很多顺利找到工作并取得永久居留。

这批艺术家给美国文化带来了什么？问题的答案在参观本次展览中会不言而喻。他们均在中国受过严格训练，基础扎实，又在美国接受西方当代艺术的洗礼。以在明尼苏达州立大学为教授的关志民为例，可见一斑。他技术扎实，风格多样，抽象绘画驾轻就熟，别出心裁，或风景或人物无所不精。

另外一个例子是徐冰，1990年初，南达科达大学版画教授劳伊—梅纳德接受中国艺术家徐冰作研究生。梅纳德说，“徐冰在中国已经是颇有名气的艺术家，并且是中央美院教师，可是入校后仍然谦虚勤学。我曾让他为课堂作铜版，木版画示范，他的技术是如此娴熟，效果生动，自然天成。可以说，他在技术上已经是出神入化，无所不能，我实际上从他身上学到很多东西。我所能教的就是告诉他当地艺术的状态和观念。”

后来，又有一批中国艺术家赴美留学，他们同样是功力深厚，训练有素。但是这批人生活在媒体网络时代，他们力图用影视、电脑合成、数码影像等新方式表达观念。他们的艺术是联系未来的桥梁，并且渐渐切断和

过往历史的联系。

总之，这批艺术家长期浸润中国文化，并且中文作为他们的母语那种独特的方型结构和语法组合势必影响他们的思维方式。如果一个人来美国前只学文法，即使在美生活多年，那种口音痕迹还会长期存留。俄国社会现实主义艺术必然会对老一辈说俄语的艺术家留下潜移默化的影响。但是，最重要的是本次参展的作品使美国观众领略到一种独特的中国当代艺术的形式，及其依赖的传统文化的底蕴，同时感受他们作品明显的当代性。

再看中国艺术家的影象作品如娓娓私语的水墨流淌，优雅流畅。一些在西方艺术界不被重视的剪纸作品却能展示纪念碑雕塑一样宏大气势，几幅书法为主的作品用纵横恣意的笔触书写着抽象绘画的生动图象。

也许有人会问：需要几代人的努力才能彻底完成全球同质化的当代艺术进程？或问：在当代网络通讯全球化时代，艺术家的个人生命体验能否继续挣扎存活？中国艺术家还必然是中国人吗？他们会不会和肯尼亚人、墨西哥人、苏格兰人一并成为世界公民吗？估计观众在参观展览的过程中会沉思这些问题并找到自己的答案。

北达科他州艺术博物馆馆长

劳蕊·茹特

中文翻译：关志民



段炼在主持研讨会
 Professor Lian Duan, Concordia University held the symposium



尚德漫副校长致辞
 Remarks: Warren Sandmann, Provost and Senior Vice President for Academic Affairs, WPUNJ



摩尔院长主持研讨会
 Moderator: Dean Daryl Moore, William Paterson University

FEATURE ARTICLES

论 文



美术第二小组讨论会
Fine Arts Group II Meeting



美术第一小组讨论会
Fine Arts Group I Meeting



会议代表
Group photo in the conference



会议代表
Group photo in the conference



会议代表
Group photo in the conference



Problem of Interpretation

Initially, the writing of this book was to be based on my lectures on Chinese art history, given at Concordia University in Montreal over the last 10 years under the course name “Introduction to Chinese Visual Culture.” Then, I decided to concentrate on 20th-century Chinese art, and eventually, due to my personal research interest, I narrowed my focus to contemporary Chinese art. Thus, a question arises:

Would a study of contemporary art be a historical one, or, would contemporary art be a part of art history? In the past five years or so, some art historians and art critics in China have argued about this problem, and so far there has been no conclusion to this debate. In this regard, I emphasize the difference between art history and art criticism: the former is concerned with what has happened to art whereas the latter is concerned with what is currently going on in art. In the West, scholars usually do not use the word “history” for the study of contemporary art. However, since I stress the difference between art history and art criticism, and since I intend to give a historical interpretation to the development of contemporary Chinese art, I use “history” to delineate my study.

In this historical study, I offer two interpretive ideas. First, the development of contemporary Chinese art is shaped by the influence of modern and contemporary Western art and art theory, and determined by the Chinese response to the influence. Second, such an interpretation of the development comes from and also gives birth to my own interpretive theory, “Semiotic Structure in the Hermeneutic World.”

Dealing with the two main ideas, and particularly, dealing with the possible contradiction in the second idea, I face a practical problem which is crucial to the logic and structure in my writing of this book: are the two ideas drawn from my study of contemporary Chinese art, or is the first idea framed in the

second idea which is a pre-conceptualized theory? To tell the truth, I have studied and written on contemporary Chinese art since I came to the West and became immersed in contemporary Western art and art theory in 1990. That being said, the theory of “Semiotic Structure in the Hermeneutic World” emerged gradually, little by little and step by step, from my long-term exploration of contemporary art over the last 25 years.

Thus, the logic of presenting my study in writing and the structure of organizing the writing are somewhat unusual: I do have a pre-conceptualized framework of interpretive theory for my current study, and I do draw a conclusion from this study to reinforce the two main ideas. This circular-like statement means to say that there are two interwoven topics in this book, i.e., the interpretation of the development of contemporary Chinese art and the interpretation of my interpretive theory. Elaborating the two discloses my double anxieties in writing this book.

Anxiety of Influence

Suppose a book on contemporary Chinese art, and on art history in general, is narrative and descriptive, relating the story of how art has developed. However, the purpose of a narrative is not just to tell a story, but also to examine some key issues behind the story, offering interpretive opinions. An art historian is not only a story teller, but an explorer with an analytical eye and critical pen. Keeping this in mind, I wish to examine the complexities behind contemporary Chinese art rather than a mere surface overview. In order to do so, I focus on some key hidden issues, hidden behind, and explore the Chinese anxiety towards Western dominance in the world of art and in the narrative of art history. It is in this regard I make a point that the development of contemporary Chinese art is largely a history of the Chinese response to Western influence. In other words, this study unravels the inextricable links between the two.

Scholars have offered various interpretations to the development

of modern and contemporary Chinese art, and offered different theories about what has defined its progress through history. Art historians using a sociological approach regard the development of art as a part of social history, whereas those using a formalist approach regard it as a stylistic and generic development. Interestingly, an art historian from Taiwan proposed a socio-political interpretation, claiming that it was Mao Zedong Thought that determined the development of Chinese art in the second half of the 20th century. Although I do not completely oppose that interpretation, I suggest a different one; that it is the Western influence and Chinese response to the influence that has determined the development of contemporary Chinese art. The influence and response are primarily found in two respects, form and concept of art, or so to speak, aesthetics and ideology.

In this study, the term “contemporary Chinese art” is firstly temporal, referring to Chinese art in the Post-Mao era, i.e., from the late 1970’s to the present day. Nevertheless, in order to focus on the key issue of the cultural conflict issuing from the Chinese-Western encounter, I take modern Chinese art in the 20th century as the temporal context, or historical pretext, to my discussion of contemporary Chinese art. Regarding the temporal sense of contemporaneity, scholars in the West and China have defined it differently. In the West, scholars tend to refer to it as the last 20 or 25 years, while scholars in China tend to define it from a political point of view, and refer to it as either the period starting from 1949 when the People’s Republic was established, or the period starting from 1979 when the Chinese government announced its “open policy” to the West, and the underground avant-garde group “Stars” first exhibited their art in Beijing. I do not intend to argue about the temporal difference of what “contemporary art” means in the West and China. Rather, I aim at discussing the important changes in Chinese art under Western influence in recent decades. That is to say, in addition to its temporal aspect, the term “contemporary art” is also conceptual, referring to the aesthetic and ideological challenges that Western influence has

posed to and imposed on Chinese art.

Certainly, the influence of Western art, in particular the 20th-century Western theories about artistic forms and concepts, has defined and shaped contemporary Chinese art. However, behind this seemingly simple fact there are some critical twists and complications. For instance, the ways in which the Chinese have responded to the influence. The influence and response are significant for Western students and scholars to gain insights into contemporary Chinese art. It is also important for Western policy makers to think about how to interact with the cultural soft power of China in the globalized economy and politics of today and the near future.

Therefore, in exploring the key issues in this study, I address the ways in which Chinese artists and art scholars have responded to Western influence. In order to elaborate on my opinion, I refer to the Western critical concept of “purposeful misreading,” or “intentional misreading.” Why has such a misreading occurred? Based on my study, I offer a possible answer of “anxiety of globallocalization.” Namely, the Chinese purposeful misreading is a crucial way to localize Western art forms and concepts in today’s globalized cultural setting. In other words, the purpose of the Chinese misreading is to construct its own contemporary art, which is also a way to search for and construct its own national identity in the Western-dominated art world, and then spread its influence worldwide. To be more specific, this is to convert Western artistic forms and concepts to Chinese and serve the purpose of advancing contemporary Chinese art and culture. On the other hand, this is also to internationalize Chinese art and culture as a political agenda to strengthen China’s cultural presence in the international arena and to cast a global influence.

In terms of theoretical sources, this thesis of “anxiety of globallocalization” is inspired by some great scholars from the 20th century. Among them, two are most prominent: Arnold

J. Toynbee (1889-1975) and Harold Bloom (1930-). Toynbee is a British historian; his notion of “challenge and response” inspired me in interpreting the Chinese response to Western influence. I will discuss this notion in the final chapter “Towards a Conclusion” since it could bring my thesis to a deeper level of cultural politics. Bloom is an American literary historian and critic; his poetic theory of “anxiety of influence” also proved greatly helpful to my study.

As one of the most influential “Yale School” deconstructionist critics in the 1980s and 1990s, Harold Bloom is still a leading literary scholar today. Since the early 1970s he has developed a theory about poetic influence in his study of the development of English poetry. According to Bloom, poets from younger generations realized that they were the newcomers in the poetic world, and due to the shadow of the old masters, there was no sufficient space left for them to demonstrate their talents, and the shadow made them anxious. However, some of the young poets were “strong poets,” because they were creative and rebellious. They intended to challenge the old masters by purposefully misreading and revising them. In Bloom’s opinion, the anxiety of William Shakespeare was to fight the shadow of another poet-dramatist of his time, Christopher Marlowe (1564-1593). Although Marlowe had a decisive influence on Shakespeare, as a strong poet, Shakespeare eventually developed his own style through his purposeful misreading and revising of Marlowe’s work, and eventually surpassed him. Interestingly, Bloom’s theory of influence was further influenced by the Freudian theory of the Oedipus Complex, which came from Freud’s study of Western literature, especially Shakespeare, and also from Freud’s battle against the Shakespearean shadow. In my opinion, the Freudian Oedipus Complex inspired and shadowed Bloom, just like Shakespeare’s Hamlet inspired and shadowed Sigmund Freud.

While Freud developed his psychoanalytic theory about literature

in the shadow of Shakespeare and Bloom developed his poetic theory in the shadow of Freud, I intend to link Bloom's theory of influence to my study through examining the way in which the Western influence creates a similar kind of pressurizing anxiety on the Chinese, who then struggle towards establishing an independent identity and place in the world.

Anxiety of Globalization

The notion of "anxiety of globalization" is my interpretation of the Western influence on contemporary Chinese art and the Chinese response to the influence. How have I reached this point of interpretation? I approached the subject of my study from four perspectives at four levels. They are the authorial, contextual, textual and readers' perspectives, at the formal, rhetorical, aesthetic and conceptual levels. Integrating these perspectives and levels in the practice of interpretation, I term my theory "Semiotic Structure in the Hermeneutic World."

It has taken me two decades to develop this theory. As mentioned, I started my study of contemporary Chinese art in the early 1990s when I immersed myself in 20th-century Western art and art theory. Throughout the first half of the 1990s I wrote on both postmodern art and art theory in the West, as well as contemporary Chinese art. Based on those writings, I conceptualized a book on the same subject, which was completed and then published in 1998, titled *Rethinking Art at the Turn of the Century: A Cultural Inquiry into Postmodernism in the West and Contemporary Chinese Art*. In that book, I presented my study of art language and interpreted the language at three levels: the formal, the rhetorical and the aesthetic levels.

Although that book was well received in the late 1990s by young artists and art history students in China, I was not satisfied with my interpretation of art language, since I missed the conceptual level which is more important to contemporary art. I continued

my writing and paid more attention to conceptual art in the West and China. Based on those writings and focusing on contemporary critical theory, I completed another book entitled *Cross-Cultural Art Criticism*, published in 2004. In that book, I added a study of conceptual language at the fourth level. However, I was not happy with this book either, since I should have had sufficient exploration of the relationship and interaction between the four levels.

I did not stop writing on contemporary art, and published a third book in 2009, titled *Form and Conceptuality: Exploring Art in the Context of Contemporary Critical Theory*. In that book I explored art at four levels and examined the relations between the four. Due to their interactive relationship, I considered that the four levels of art language form an internal structure, which is conditioned by external context. I regard the three books as a trilogy demonstrating my long-term study of contemporary art and art theory. Regrettably, I did not come up with a term at that time to name the internal structure.

While writing the second and the third books of the trilogy, I was also working on my study of classical Chinese poetry and poetic theory. Certainly, my study of literature was complimentary with my study of art. Although I did not name the internal structure in the trilogy and did not explain how I came up with the idea of the four levels, I was able to do so in the literary study, which was published in 2009. With the title of the book I named the internal structure, *The Significant Structure of Poetics: A Cross-Cultural Study of Southern Song Lyric Theory*. Furthermore, in a modernist New Critical fashion of close reading and structuralist fashion of textual analysis, in that book I demonstrated in painstaking detail not only how the four levels were discerned from the text, but also how the idea of the four levels is supported by both modern Western critical theory and traditional Chinese aesthetic theory.

Although I value the importance of intrinsic study, I am not a formalist. Rather, I have tried my best to bring together intrinsic study and extrinsic study, and textual analysis and contextual interpretation. Such a border-crossing conception is shown by the “pictorial turn” in my study of visual culture, particularly shown in two books. One is a collection of my essays on the study of the image, titled *Visual Pleasure and Challenge: Communication with the Image in Art*, published in 2010. The other one is a collection of translated articles on visual culture, entitled *Introduction to the Key Texts on Visual Culture*, published in 2012. As the compiler, editor, and co-translator, I wrote an introductory article to this book and wrote more than 20 shorter essays on each of the translated articles, all dealing with the issue of, in various degrees, context and its interaction with textuality.

Following the *Visual Pleasure and Challenge*, I wrote two more books to form another trilogy on visual cultural study. In the second book of this trilogy, *Semiotics for Visual Art and Visual Culture*, published in 2014, I explored the intrinsic and extrinsic interactions from four perspectives: authorial (artist), contextual, textual (artwork), and reader’s perspectives. Due to their interactions, the four form an interpretive whole, which I named “Hermeneutic World of Semiosis.” In the third book of this trilogy, *Introduction to Visual Cultural Study*, soon to be published, I incorporated the “Hermeneutic World of Semiosis” with the “Significant Structure” by exploring how this internal structure supports the external world, and vice versa. In other words, while the significant structure is constructed upon the internal text, or visibility of the image, it correlates the four perspectives and is also framed within the hermeneutic world. It is thus important to study the dynamics of artistic language as well as cultural and social context in order to gain a fuller

understanding of contemporary Chinese art.

All the above-mentioned books were written in Chinese. Now, writing this current book in English, I make use of my explorations in the previous Chinese books and further explore in this book how the internal “Semiotic Structure” and the external “Hermeneutic World” are integrated. In my interpretive theory as such, the semiotics structure is in fact the core of the hermeneutic world, and the world possesses both the internal textuality/visibility and external contextuality. To be more precise, it is the semiotic structure that brings together the four perspectives of the artist, the artwork, the context, and the reader in the practice of interpreting art. Thus far, I have conceptualized and constructed my own interpretive theory “Semiotic Structure in the Hermeneutic World.” This theory will be further elaborated in a logical process throughout this current book, along with my elaboration of the thesis “anxiety of globallocalization.”

Finally, corresponding to the double anxieties mentioned before, I now lay out how to present my current study in writing. In this book, I will employ my interpretive theory to the study and, conversely, I will also utilize the study to elaborate the theory. This is to integrate the two and not to juxtapose them, since the main subject of this book remains my study of contemporary Chinese art. In sum, the elaboration of the theory explains how I have reached the point of interpreting the development of contemporary Chinese art, which is shaped by Western influence and determined by the Chinese response to the influence. Needless to say, while the response comes from the anxiety of globallocalization, my writing of this book comes from my own scholarly anxiety.

Statements and Biography

Lian Duan, born in Chengdu, Sichuan Province, received classical training in drawing and painting in China, earned MA and PhD in comparative literature and literary theory in China, and MA and PhD in art education in Canada. He taught Chinese literature and art at SUNNY-Albany, Williams College, and other colleges in the United States from 1998 to 2004. Then, in the recent 10 years, he is a senior lecturer and coordinator in Chinese at Concordia University in Montreal, Canada. Since mid-1980s he has published extensively on art and literature. In the last 5 years he wrote a column on cross-cultural issues for the New York-based Chinese newspaper World Journal and a column of art criticism for the magazine Contemporary Artists (Sichuan Academy of Fine Arts). So far he has published 12 books on art and literature, he is currently writing two books in English, Semiotics for Art History and History of Contemporary Chinese Art. In the recent years he has served as proof-reading editor for the Chinese translations of “Museum Guide” for The Metropolitan Museum of Art in New York, Lincoln Center for the Performing Arts in New York, and the Smithsonian Institution in Washington DC.

中文摘要：本文是一项研究计划的导论，旨在说明：决定中国当代艺术发展的关键因素，是西方的影响以及中国对这一影响的回应。同时，本文也阐述了研究中国当代艺术的几个问题，尤其是内在研究与外在研究相贯通的问题。在此前提下，本文提出“全球化与本土化的焦虑”一说，并用此说来阐释影响与回应的关系，进而提出作者的“阐释世界的符号结构”观。换言之，本文作者通过研究中国当代艺术而提出独到的学术观点，又反过来用这一观点来表述作者对当代艺术的研究。

本文中文版经过修改和扩展已用为拙著《视觉文化符号学》（2015年出版）的《结论》。拙著所阐述的形式、修辞、审美、观念四个层次，是图像符号从能指到所指的推进，也是艺术语言的升华和深化。在这推进、升华和深化过程中所暗含的内在结构，便是本书作者的一家之言：“符号诠释的世界”及其“蕴意结构”。

视觉文化与艺术研究至少有四个维度。就作者之维而言，艺术家对意图的表述具有形式、修辞、审美、观念四层编码语言；就语境之维而言，社会、历史、文化、经济、政治等因素对艺术的作用和制约，也在于形式、修辞、审美、观念的四个方面；就作品之维而言，艺术图像的内在结构具有形式、修辞、审美、观念四层密码；就读者之维而言，观画读图者对作品的分析理解具有形式、修辞、审美、观念四个解码视角。这四维之和，构成了一个“符号诠释的世界”。这个世界的表象是艺术图像的“视觉性”，以符号的能指为外在形式，可称形式符号。在视觉性的背后，则存在着作者与作品、作品与读者、读者与作者等跨时空、跨文化的阐释性互动关系，涉及到三者所处的历史、文化、社会、经济、政治等诸多非视觉的语境因素，而语境与视觉文本的统合，则揭示了符号所指的蕴意，是为观念性。从形式到观念的过程，是一个符号化的过程，此过程是一部形式、修辞、审美、观念多层次渐次递进、深化、上升的实现过程，而这一实现则得益于密码的编制与解读。正是这一符号化过程，成就了本书的“符号诠释的世界”及其“蕴意结构”之说。建立视觉文化研究和视觉文化符号学的中国学派，并不是修筑空中楼阁，而是首先寻求理论与实践的坚实基础。其要害是，在理论和实践的双重意义上，借鉴西方学术的目的，都在于超越模仿，这是探索并建构中国学派之可能性的前提。

一、招降

自上世纪七十年代末以来，中国当代学术和当代艺术在三十多年的发展进程中，经历了戏剧性的变化。其中最重要的是“西化”，即主动接受西方影响，追求西方的审美观和价值观。今天，无论自觉与否，中国当代学术和艺术的西化目的都非常明确，这就是要让曾经落伍的中国学术和艺术成为西方文化全球化的一部分，实现“与国际接轨”的愿望。毋庸置疑，这个愿望是中国当代文化思潮的主流，然而我们细心观察却发现，这浩荡的主流只是表象，在表象之下，中国当代学术和艺术中还暗含着一股汹涌的潜流，这就是对西方实行“招降”，以此替代过去的拿来主义。这是中国文化在面对西方影响时的一种应变策略，招降是隐蔽进行的。

在二十世纪后期，随着后殖民理论在西方文化界兴起并得势，西方文化的全球性扩张便更加注重“本土化”策略。也就是说，实现本土化是追求全球化的一种重要方式。实际上，早在数百年前基督教进入中国时，便已经很讲究本土化了，例如西方传教士将耶稣画成中国人，让圣经人物穿上中国民间服装。今日西方艺术文化的本土化策略，既注重理论、概念和术语的强势冲击，也注重思维方式的强势冲击，并以此替代往日的中国传统思维方式。这样的策略使西方艺术文化得以在中国站稳脚跟，并扮演榜样的角色，成为中国当代学术和艺术效法的样板，从而将中国当代学术与艺术，包括视觉文化和符号学研究，纳入西方文化圈，也使西式学术和西式国际当代艺术成为中国当代学术和艺术的主流。

在这强势主流之下，中国文化的招降策略，是以同化或归化的方式来利用西方文化，使之归顺于中国，并服务于中国的当代文化。尽管有理论家和艺术家高举反西方的旗帜，官方职能部门也高调倡导传统国学，但中国当代文化毕竟弱于西方强势文化，所以不得不进行隐蔽招降。表面看，中国的招降策略与西方主导的全球化政策背道而驰，例如倡导国学，但进一步细看，二者却殊途同归：西方的本土化策略和中国的招降策略相互利用、彼此同化，终为一体。

这种情况不是没有先例。自从日本在第二次世界大战中失败后，日本政府和民间便获得了共识：将自己的命运同美国绑在一起，不仅使美国不能再次打击自己，而且还要使美国成为自己的保护人。在上世纪末和本世纪初，中国对这一策略

有所领悟，也曾尝试这一策略，但因苏联解体和冷战结束，国际地缘政治发生了巨大变化，西方世界不再需要中国，并力图将中国推向敌对的方面。由于在政治层面上中国不被西方接纳，于是，中国便力图在经济层面上进入西方世界，并获得了有限成功，例如握持美国国债、占领美国消费品市场、吸引美国制造业到中国开业。然而在文化的层面上，中国却面对了西方强势文化的压力。为此，在中国当代学术和当代艺术领域里对西方文化进行招降，便成为一种可行的应变策略。这一策略配合了振兴传统国学的文化政策，使中国当代文化呈现出西化与国粹并举的复杂甚至矛盾的现象。看清这一现象的实质，是探讨中国学派的要义。

西方艺术文化的强势影响和中国当代学术当代艺术之隐蔽的招降策略为什么会发生、它有怎样的过程和特征，具有怎样的文化意义、对我们的视觉文化和符号学研究甚至对当代文化及其未来，会有什么作用，例如，会怎样制约、引导和推动中国学术和艺术的发展？

在探讨这些问题的过程中，我们将宽泛的“西方当代学术与当代艺术”以及“西方文化”的概念，聚焦为西方当代视觉艺术图像和图像理论，并以此为切入点，在视觉文化和符号学研究的语境中，考察西方艺术文化对中国当代学术和艺术的影响，以及中国文化对西方影响的回应，尤其是对西方图像理论的误读式回应。

误读的产生，通常是由于文化传统、意识形态、思维方式的差异，这是一种不自觉的误读。但是，在理论自觉的今天，误读在相当程度上是有意而为，目的是为了招降西方当代理论。

有了这样的认识，我们的话题便涉及了所谓“影响的焦虑”的理论。面对强势的西方艺术文化，中国当代学术和当代艺术的焦虑是多层次的。首先是理论方法的焦虑，如果理论家们对西方图像和图像理论的理解不得要领，便会产生不必要的误读。其次是文化的焦虑，正如潘洛夫斯基的图像学所言，若不能在文化层面解读图像，那么这误读就不仅仅是对图像符号的误读，而且更是对图像背后之文化含义的误读。借用结构主义语言学的术语来说，前者是在结构的表层对能指符号的误读，后者是在结构的深层对符号所指的误读。再深入一层来说，影响的焦虑更有可能超越方法论和文化层面，而触及社会形态和政治体制。这种情况下的焦虑，

已经不再局限于学术和艺术的焦虑，而是在社会发展、政治变革、生活传统和思维方式以及文化身份问题上上层建筑和意识形态层面的焦虑。这时的视觉文化已经不再是独立的学术和艺术现象，而是文化和社会机制的一部分，是社会和政治变革的一个方面。也正是从这个角度思考，我们才不难理解，为什么中国政府会支持、推动、利用当代学术和当代艺术，会让中国当代艺术借西方观念艺术的外衣来包装中国的文化国粹，并以此走向国际文化舞台。

二、焦虑

关于“焦虑”的问题，我们可以从挑战与应战以及英雄史观切入，借西方“影响的焦虑”之说而提出“模仿的焦虑”之观点，以便提供一个理论语境，来研究西方理论对中国当代学术的影响，以及中国当代学术对这一影响的回应。从跨文化之比较研究的角度看，20世纪以来的西方现代学术对中国现代学术的影响，在视觉艺术研究的领域内，与西方当代艺术对中国当代艺术的影响是相伴随的，其要义在于西方给中国提供了模仿的样本，中国以此来跟上国际艺术与学术发展的时代大潮。但是，当模仿者意识到唯有超越模仿才能进行自主的艺术创造和学术研究时，对模仿的厌恶和规避、模仿与超越模仿之间的冲突、超越模仿的困难、超越模仿的急迫，这一切之和，便成为中国当代学术的焦虑，即“模仿的焦虑”。

在此，我们首先需要一种历史意识，因为当代的视觉文化研究是艺术文化之发展的历史产物。历史意识是指在历史的条件下看待学术现象，涉及研究者的“此在”与“彼在”以及被研究者的“此在”与“彼在”间的关系。这当中至少存在四重含义：其一，某一理论所处的时代环境；其二，该理论所涉及的某一时代环境；其三，研究者在探讨该理论时所处的历史环境；其四，研究者有可能影射的某一历史环境。历史意识既是个人的，也是群体的。来自个人记忆的历史意识既可以奉献于民族群体，同时也是这群体记忆的一部分，并受群体记忆的制约。历史意识是我们理解过去、现在和未来的基本条件。英国当代历史学者约翰·托什（John Tosh）在《史学导论：现代史学研究的目的、方法与新方向》中，开篇就讨论了历史意识的必要性，他写道：“一个人没有对过去的认识，生命就无法存续”。对于今日的视觉文化研究来说，如果没有对过去的认识，便无法理解当下，也难以期待未来。历史意识的学术呈现复杂而多样，作为本章之比较研

究的理论语境，我首先关注挑战与应战的历史观。本书已经言及这一观点，此处作进一步讨论。英国历史学家阿诺德·汤因比（Arnold J. Toynbee, 1889-1975）在20世纪前半期出版有12卷的巨著《历史研究》，提出了挑战与应战的历史发展观。他将人类数千年的发展历史，分作二十多个不同文明的历史，如古希腊文明、中国文明等等，其中每一文明都各有其发展历程。汤因比认为，某一文明的发展，是挑战与应战之互动的结果。挑战可以来自其他文明，例如西班牙殖民军对墨西哥土著文明的挑战，也可以来自自然环境，例如欧洲移民初到北美时所面对的严峻自然条件。挑战与应战的互动，旨在求取一种平衡，如果平衡被打破，文明的发展便可能停止甚至毁灭，例如西班牙殖民军对墨西哥土著形成了强势挑战，而土著没有足够的力量和智慧来应对，于是墨西哥的阿兹台克文明和玛雅便被西班牙殖民者的枪炮毁于一旦。再如欧洲早期移民在北美奋力拓荒，经过长期而艰苦的劳作，终于在北美新大陆站住了脚，与自然环境求得了力量的平衡。

汤因比的敏锐在于，他不仅指出了挑战与应战的互动和力量平衡，而且看到并指出了挑战与应战的背后一面：如果没有挑战，人类文明便会自满而停步不前。在这时候，自我挑战便特别重要。自我挑战是一种英雄壮举，而在挑战与应战的互动中，汤因比也推崇英雄史观，他认为一个文明的成长与发展，在相当大的程度上，都依赖于该文明社群里产生的个人英雄。

在面临挑战而必须应战时，时势造英雄，若没有这个英雄，应战便难以成功。汤因比的英雄史观，与我们过去的官方史观正好相反。我们的官方史观是：“人民，只有人民，才是创造历史的动力”。问题在于，当人民创造历史时，必须有一个人或一个领导集团，来谋划、指挥并管理这一创造活动。古埃及人在建造金字塔时，数量巨大的劳动者只能从事具体的体力劳动，而立意要建造金字塔的却是统治者。设计金字塔的是为统治者服务的智者，他们不是体力劳动者。如果我们象过去的官方史学家们那样，将人民一词定义为广大劳动者的话，那么，古埃及统治者和金字塔的设计者都不是人民的一员，他们是建造金字塔的始作俑者，是创造人类文明的极少数英雄人物。

在文化的层面上说，古希腊史诗原本是口头文学，由说书人的游吟来传播，最后被某位“英雄”收集整理，并改写

为史诗，后人称这位文化英雄为荷马。与此相似，中国的三国故事也被说书人广为传播，到了明代，由罗贯中最后定稿成书。在此，作为文化英雄，罗贯中的壮业堪比三国英雄。同样，在三千多年的中国艺术发展历程中，那些引领一代风骚者，也都称得上英雄。且不说北宋的范宽、郭熙等山水大师，就是元明江南的那些个人主义者，如赵孟頫、黄公望、倪瓒、董其昌等，也都称得上艺术英雄。

在这个问题上，我个人的史观是英雄主义与平民主义的统合。我认为，人类文明的创造和发展，是少数英雄和多数平民互动的结果。所谓应战，既不是少数英雄的作为，也不是芸芸众生的盲动，而是少数英雄率领大众所进行的活动。在这个意义上说，应战是否得力，取决于英雄与平民的有效互动，即英雄的正确决策、领导与管理，以及人民大众的支持与服从。在这互动中，任何一方的失误，都可能导致应战的失败。

三、历史与现实

概略地说，中国艺术在自身的发展过程中，至少经历了三次较大规模的外来影响，分别是西域佛教艺术的影响、欧洲基督教艺术的影响、20世纪西方现代艺术的影响，每次影响的过程和结局都不一样。从中国艺术的立场看，外来影响三次进入中国，是三次不同的挑战。从外来影响的角度看，面对挑战，中国美术做出了三次不同的应战。

在汉唐时期，由于中国文化具有先秦以来的思想积累，便有自信和能力持对外开放的态度。结果，西域佛教艺术被强势的中国艺术所吸收和同化，使之成为中国艺术之成长发展所需的外来养分。敦煌壁画中有相当一部分采纳了不勾轮廓线而以阴影造型的西域画法，这对以线条造型然后再填色的本土画法而言，是一种有益的补充。

一千多年后，在明清时期，随着欧洲传教士的到来，欧洲艺术进入中国，文艺复兴以降的欧洲具象绘画登陆。这次登陆，欧洲艺术基本上局限于教堂和宫廷，与当时占主流的文人画并无重要交流。虽有学者猜测明末清初的金陵画派受益于南京基督教堂的欧洲铜版画，并由此而催生或助长了龚贤的积墨画法，但这仅仅是猜测而已，并无文献记录和物质材料的佐证。如果一定要说教堂和宫廷之外的影响，那么，那时的西洋画可能对外销的商业艺术有所影响，但到清末时，

外销画却几乎与旧时代一同寿终正寝了。此次外来艺术进入中国，因教会和宫廷范围的局限，影响相对较小，未能对中国艺术形成强有力的挑战，最终不是被同化就是被抵消。

外来艺术在二十世纪初第三次进入中国，情况与前两次大为不同，不仅形成了强力挑战，而且也因应战而极大促进了中国艺术的发展。当时的中国社会机制，老而腐朽，已近衰亡，急需新生力量的救治。其时，作为这个社会之精神支柱的中国文化，正经历着一场本质的巨大变革。新型知识分子力推西方文化，欲以西方文化来医治中国文化的积弱积贫。在这里应外合的历史条件下，西方艺术顺利登陆，很快就与中国传统艺术平分秋色。我们看到，在整个20世纪，中国艺术的发展呈双线并行，形成了西画与国画两大块，二者间存在着有效互动。由于历史的需要，中国艺术对西方艺术基本采取了开放态度，甚至是请进来的态度，于是产生了以西式造型为基础的中国画。同时，中国美术也曾一度尝试“油画民族化”的可能性，虽然最后是无果而终。

在中西艺术的这次大碰撞中，中国艺术群英辈出，林风眠、刘海粟、徐悲鸿等，都跨越西画与国画的界限，将西画之法引入国画，也将国画之意引入西画，而且成就不凡。就他们的艺术实践而言，挑战与应战的历史观具有双重意义。一是在他们的艺术活动中体现出来的西方艺术对中国艺术的影响，这是不同文明间的挑战与应战；二是在他们个人的艺术成长过程中，这些艺术家也都各自面对了挑战并起而应战。他们在欧洲学艺时，正值西方现代主义高峰，徐悲鸿反对现代主义，选择了学院派艺术和古典传统。林风眠和刘海粟选择了现代主义，前者倾向于审美形式，后者偏重于情感表现。无论今人对他们的选择持何种评价，从历史发展的角度看，在新兴艺术思想的引入、艺术教育体制的变革、艺术创作的实践等方面，他们都做出了极大贡献。他们不仅领导了一个时代的艺术发展，而且影响了一代人的艺术探索，因此，他们是艺术大时代的开拓者和先驱，是汤因比所说的历史英雄。

与20世纪初的上述情形相似，面对西方的挑战，中国当代艺术首先选择了模仿。从1979年的“星星画展”到1989年的现代艺术大展，中国当代艺术家们几乎将西方现代主义方法整个模仿了一遍。有人调侃说，中国前卫艺术家用十年时间走过了西方现代艺术一百年的历程。此话并不为过，而且不仅适用于艺术界，也适用于学术界。

尽管模仿没有停止，而且在今天甚至有愈演愈烈之势，但是，超越模仿而进行自主的学术研究和艺术创造，却已成为今日中国当代文化的主导。然而，怎样超越模仿，却是当代文化人的一大焦虑。对这一现状，我用“模仿的焦虑”来描述和探讨。这个概念借自20世纪后期西方解构主义文学史观，即美国批评家哈罗德·布鲁姆（Harold Bloom, 1930-）在研究英语诗歌的发展中提出的概念“影响的焦虑”。

《影响的焦虑：一种诗歌理论》是1973年出版的布鲁姆早期理论代表作，那时结构主义的高潮已经过去，后结构主义（post-structuralism，或称新结构主义Neo-structuralism）出现，反形式主义思潮兴起，后来融入解构主义和后现代主义。布鲁姆的诗史理论适应了当时的学术思潮，在80年代声誉极高，甚至到90年代仍是学术先锋。今天，学术界对布鲁姆诗史理论的解读，可用一句话概括：“影响即误读”。也就是说，布鲁姆认为前人对后人的影响，体现于后人对前人的误读。这误读通常是有意为之，是后人对前人的反叛。对布鲁姆的理论，我想用另一句话来概括：“影响即修正”，也就是说，后人对前人的反叛方式，是修正前人，也即在面对前人的影响时对前人进行修正，以便使前人能够为后人所用。

布鲁姆与解构主义和后现代时期的新潮理论家们一样，故意使用生僻的术语，给翻译和阅读制造了一定障碍。《影响的焦虑》中文译本用音译的方法来翻译书中的六种修正比（six revisionary ratios），可能是出于不得已。在我看来，布鲁姆所归纳的六种修正，是后人对前人之影响的六种应战方式，甚至也可以看成是后人对前人的挑战。我暂时将这六种方式意译为纠偏式、补充式、归谬式、矮化式、非神式、挑战式。这六种方式的主旨皆是修正前人、为己所用。

如前所述，面对西方现代主义的影响和挑战，中国当代艺术在80年代以模仿为主要应战方式，但后来这种模仿却出现了具有反讽意义的逆转。在90年代，随着西方后现代主义渐渐深入到中国当代文化的肌体中，中国艺术家们洞悉了后现代的悖论之妙，开始模仿后现代艺术的方式，以其人之道还治其人之身，来应对西方艺术的挑战，用模仿来超越模仿。举例来说，加拿大摄影艺术家杰夫·沃尔是西方后现代艺术的重要代表，他以摄影来重现欧洲经典绘画的场面，他模仿前人图像，但又修改构图和造型，以求新的意旨。美国后现代画家马克·坦西则用绘画来重现欧洲经典绘画，他模仿前人的构图，

却修改图像，或以前人为典故，以求新的意旨。这两位艺术家的方法，是西方后现代的挪用和戏仿之法，这既是对前人之影响的应战，也是对前人的主动挑战。正因此，他们被认为是观念艺术家，他们的作品是关于艺术的艺术。

中国当代艺术家们学得了的后现代的悖论与反讽，并有新的发挥，这就是以挪用和戏仿为基础的恶搞。其中，有的恶搞具有清算历史的积极意义，有的则毫无价值。在这一点上，我认为岳敏君类似于宋词里的柳永，他既是当美术之贱俗倾向的领头人和代表画家，又远高出那些只会跟风的贱俗艺术家。岳敏君以西方绘画为典故而绘制的一系列作品，不仅是模仿西方观念艺术家的戏仿之法，而且是对样本的修正，是为己所用，是关于模仿的模仿。正是有了这样的认识，我才要说，恶搞不仅来自影响的焦虑，而且来自模仿的焦虑。这种焦虑之登峰造极的体现，就是恶搞者反过来恶搞自己，以求自慰的快感。然而，现在一批又一批新潮艺术家已经懂得了岳敏君的恶搞理念，但他们的作品却是对岳敏君的简单模仿，既无悖论，也无反讽，而仅仅是没有内涵的图像再造罢了。虽然有些画家获得了商业成功，但更多的却是那些等而下之的末流艺术家，他们的恶搞最终是没有大脑的跟风产物，与观念艺术无缘，只能成为中国当代艺术的垃圾。

四、英雄史观

于是，英雄史观的议题再次浮现出来。布鲁姆在出版了《影响的焦虑》之后两年，又出版了一脉相承的《误读图示》，其内容是对前一部书之观点的进一步说明和发挥。布鲁姆说，后辈诗人的写作，多有潜在的针对性，是对前辈诗人的回应。用这种眼光看，由于前人对后人的影响实为遮蔽和压制，所以后人对前人的模仿，才成为反叛式模仿，恰如后现代的挪用、戏仿和恶搞。若用布鲁姆的术语说，诸如此类的后现代修辞方式，是后人对前人的有意的修正式误读，唯其如此，误读才得以成为自主的创造。学者们在谈论布鲁姆的理论时，通常都注意到了他所借用的弗洛伊德理论，即“弑父娶母”的俄狄浦斯情结。按照布鲁姆自己的“影响的焦虑”和“误读”理论，他对弗洛伊德精神分析理论的理解，应该是有意的修正式误读和解构，否则他无法提出自己的诗学理论。同理，我在阅读布鲁姆的误读理论时，也无意进行修正式误读，于是，我看重布鲁姆的英雄史观，并拿来为我所用。

布鲁姆所谈的具有反叛精神的后辈诗人，并不是所有诗人，不是芸芸众生，而仅是“强者诗人”（strong poets），只有这样的诗人才有反叛前辈诗人的意愿、勇气和能力。他解释说：“强者诗人是指那些敢于执着地与前辈强人进行殊死搏斗的重要诗人”。无论是影响的焦虑，还是模仿的焦虑，归根结底，这焦虑都来自个人英雄主义的反叛精神。在这个问题上，布鲁姆有一个很重要的观点，认为后辈强者诗人必须与前辈强者诗人势均力敌，否则后辈的反叛便不能实现。这个观点，应和了汤因比关于挑战和应战的观点，也应和了汤因比的英雄史观。古希腊神话和戏剧中的俄狄浦斯与自己的生父狭路相逢，就是两个强者之间的挑战和应战，最后以后辈俄狄浦斯的取胜而告终。

我对布鲁姆理论的进一步有意的修正式误读，是将这一英雄史观当作动物世界的丛林法则来看待。非洲狮群的狮王，以其雄风而拥有群内的所有雌狮，但是，当这雄狮老迈而另有更年轻的雄狮欲取而代之时，二者间的拼死一斗便不可避免。当然，这种搏斗只有在势均力敌的前提下才会发生，若后起者判断自己尚无能力打败老狮王，便绝不会去自寻死路。只有当后起者断定自己已势均力敌，方会奋起一搏，以求成为新的狮王，以求接管群内的全部雌狮，而且将老王的雄性嗣子斩尽杀绝。在此，所谓的焦虑，便是后起者的急不可待，年轻的雄狮虽不敢在力所不及时提前挑战老狮王，但也绝无耐心等待到老狮王垂死之时，而是一旦势均力敌，便发起挑战。这势均力敌就是不早不晚的中间点，是力量的平衡点，是挑战的时刻。

在我看来，中国当代学术和当代艺术有着相仿的情况，只不过，那些所谓的后起强者，多是自封自认的，他们的能力没有经过雄狮相斗的实践检验。在人类文明的现代社会中，学术和艺术的强者既没有机会去弑父，也没有机会去夺权，他们只有两条路可选：一是通过学术研究和艺术创造来释放并升华自己的弑父欲望，创作出与前辈大师势均力敌的作品。不过，具有这种英雄能力的强者实在是凤毛麟角，于是，第二条路便是去丧心病狂地诅咒前辈大师，同时又蔑视自己的同辈，而自己除了满足口头的自慰快感，便只剩下当小丑和笑柄的机会。

我这种有意的修正式误读，还可以解释这样一个现象：为什么那些自命不凡而实际上却等而下之的前卫学者和先锋

艺术家要贬低、咒骂那些非前卫、非先锋的艺术家？因为这些等而下之的前卫和先锋虽有“顺我者昌、逆我者亡”的偏狭和蛮横，却无力去挑战他人，无力像刚刚得胜的年轻雄狮一样，去斩尽杀绝老狮王的后代。于是，愤世嫉俗和口头自慰，便是他们唯一能做的事。这些等而下之的内心自卑者，实为貌似强壮的弱者，他们唯能口头逞强，缺乏宽容之心和民主意识。他们一旦为王，便会以民主之名而行专制之事，将自己的意志以暴力的方式强加给他人。

幸好，大多数当代学者和艺术家都不是这样，他们虽不能成为英雄强者，但也不愿堕为愤世嫉俗的口头自慰者。正因此，我们对中国当代学术和艺术的未来，才仍然抱有信心。也正是因为这样的信心，我才倡导视觉文化研究和视觉文化符号学的中国学派，并以本书来探讨之。

段炼，成都人，美术学博士、文学博士，曾任教于四川大学、纽约州立大学等校，现为加拿大康科迪亚大学高级讲师及中文项目负责人，讲授中国文学与视觉文化，研究批评理论与方法，从事艺术评论与文学写作。近30年来发表有学术论文、文艺评论、散文随笔等三百余篇，出版有各类著作12部，计有《艺术与精神分析》（1987）、《世纪末的艺术反思》（1998）、《海外看风景》（2003）、《跨文化美术批评》（2004）、《触摸艺术》（2008）、《观念与形式》（2009）、《诗学的蕴意结构》（2009）、《视觉的愉悦与挑战》（2010）、《有狼的风景》（2011）、《图像丛林》（2012）、《艺术学经典文献导读书系·视觉文化卷》（2012）、《视觉文化与视觉艺术符号学》（2015）等。近年为纽约大都会艺术博物馆、纽约林肯表演艺术中心、华盛顿史密松国家博物院编校中文导览，曾长期为纽约中文《世界日报》写作文化专栏，为重庆《当代美术家》杂志写作批评专栏。目前撰写英文专著《艺术史符号学》与《中国当代艺术史》。

内容提要：本文以翠西·艾敏的作品《我的床》和谢德庆的作品《打卡》为例，分析“日常行为”、“艺术行为”和“行为艺术”的差别和“行为艺术”在西方的复杂性。并因此提出认定为行为艺术的六个构成要件，进而得出结论：谢德庆的作品符合行为艺术各项要素。六个构成要件可以用来分析一件作品是否构成行为艺术的问题。

关键词：日常行为 艺术行为 行为艺术 构成要件 艺术家主体 无功利

2014年7月的伦敦拍卖会上，英国当代女艺术家翠西·艾敏的作品《我的床》，以220万英镑成交，该床是翠西·艾敏在15年来与许多男人共度的所在，这张放了15年的床，不但棉被和床单乱糟糟，据说从来更没洗过，床上还有喝完的酒瓶、穿过的内裤，甚至还有用过的保险套。作品的呈现是装置形态，但收藏者却不仅是收藏了一个静态的装置，如果离开了15年来女艺术家与性和私生活有关的痕迹所引发的联想，离开20世纪90年代出现在英国的“英国青年艺术家”思潮^①，这只是一件生活中脏污的床，普通人厌之不及，更谈不上有艺术品价值；凸显其艺术价值的艺术家个人15年来行为，则与其艺术理念有着的联系。

艺术家的个人经历当然不能等同于艺术的行为，即使是一个艺术家，其行为构成仍主要是日常行为。那么，如何区分日常行为和艺术行为进而被认定为是否属于“行为艺术”，这是本文要探讨的问题。

本文要面对三个关键词：日常行为、艺术行为、行为艺术。

“日常行为”指个体或群体的人在日常生活中的一般行为，既有公共的也有私密的，日常行为在特定条件下可以转化为艺术行为，这点本文下面会涉及到。

“艺术行为”指艺术家所从事的与艺术创作相关的行动，如艺术家进行绘画创作、雕塑创作之举动以及特定为艺术观念表达所进行的活动。

“行为艺术”是艺术家以人体为主要媒介，以一定时间长度为单位的演示过程的艺术形式，这是一种有预期目的、有观念诉求的艺术作品创作形式。

“行为艺术”是中国通行的称呼，在英文中并没有一个可以对译的词汇。即使最流行的performance art一词，也不能完

全表达“行为”。比如Thomas J. Berghuis的《行为艺术在中国》(PERFORMANCEARTINCHINA, Timezone8于2006年出版)^②。该书封面的图像用的就是马六明与乔治吉尔伯特的形象。但performance强调“表演”，而“表演”是用身体来完成的。

西方艺术中还有happening art (偶发艺术)，这个词是卡普罗(Allan Kaprow,1927-2006)发明的。偶发艺术往往通过创造一个特定的环境和氛围，让在场的观众进入一种由音响、动态、情感甚至气味等组成的复杂情境之中。它并不向观众提供情节，而是将一连串的强烈刺激轰炸般扔向观众，使得观众对此做出反应，从而使这类行为成为引起观众思考的一次机缘。

在西方艺术中也有body art (身体艺术)，这是一种在人的身体上绘图各种图案或者用身体形成一种视幻的艺术方式，比如Amelia Jones在1998年出版的BODY ART (University of Minnesota Press)，身体艺术也有纯粹用身体形态变化组合表达艺术家观念的。

另外西方还有Process art (过程艺术)。维基百科是这样介绍的：在欧美1960年代中期，过程艺术一直被视为一个创造性的运动。过程艺术根植于表演艺术和达达主义运动。

(Process Art has been entitled as a creative movement in the U.S. and Europe in the mid-1960s. It has roots in Performance Art, the Dada movement)

以上几种方式的共同特点是都有身体作为媒介在艺术中的使用，但在中国却被笼统称之为“行为艺术”。也正因为笼统，在使用中造成了一些混淆，因为“行为”强调了一种有人参与的动态，公众和大众传播媒介容易将非日常或反日常的举动归结为行为艺术。

还是回到本文的题目上来，在日常行为、艺术行为、行为艺术三者中，日常行为与艺术行为容易区别，因为发出行为的主体身份不同，艺术家与普通容易区别；艺术行为与行为艺术有时会被混淆，因为主体身份相同，但操持的媒介不同，是否通过媒介(身体)体现观念，这是一个根本的区别。简而言之，“艺术行为”是一种行为；而“行为艺术”则是一种艺术形式。这一点同样可以解释为什么仅仅有“艺术意图”尚不足以构成行为艺术的原因，因为即使实施者本人有明显的意图，但充其量也只是构成了“艺术行为”而未完全构成“行为艺术”。

行为如何能成为艺术，这是艺术在现代主义之后出现的问题，认定某种行为是否可以归为“行为艺术”，我们只能将其放置在美国当代著名哲学家和美学家亚瑟·丹托(Arthur Danto,1924-2013)的“艺术界”(Artworld)坐标系中去考察。丹托所言之“艺术界”，用乔治·迪基(George Thomas Dickie 1926-)的分析是指“艺术品赖以存在的庞大的社会制度”，是一个整体，一个背景，一种广泛的非正式的文化习俗，其中包括了艺术家、呈现者、公众及一些辅助人员构成的合力。是否能够成为艺术由这些因素合力而成，这些因素中，艺术家的声望或者说“命名权”是很重要的因素，这个“命名权”也是解释杜尚的小便器为何能成为划时代力作的重要原因之一。

对“行为艺术”来说，艺术家的命名权显然非常重要，这个“命名权”体现在两个方面，一是艺术家的身份，二是艺术家的“艺术意图”。据此两点，我们可以将某些作品是否属于行为艺术的问题解决掉。当然“艺术意图”可能会有不可靠的地方，从结果反推原因总有不妥之处，而艺术家身份是无法改变的。

为了更加明确地说明行为何以成为艺术，不能对如何定义行为艺术问题加以回避，既然“行为艺术”是中国特有的笼统性称谓，那么应该对其内涵做出限定，在我看来内涵应该有以下几点：

一、行为艺术是由艺术家主体有计划地做出的。

这个判断将非艺术家行为主体的行为排除出行为艺术的范围之外，这样的判定既强调了主体，也肯定了主体所发出的行为用意，也就是所谓的“艺术意图”。以此标准衡量，2009年798艺术节上的“范跑跑”的出现^③和近年来不断高调表演的陈光标都不是行为艺术的实施者，因为他们不具有艺术家的主体身份，他们的行为不能构成行为艺术；其行为只是异常的日常行为，而且与社会大多数人认定的日常行为在道德层面上有很大差异。

有时，行为过程中的行为主体可能是“代理人”身份，“代理人”完全是艺术家的实施者，故亦应将其视为艺术家主体身份的在场。

二、行为艺术应该呈现给“艺术界公众”或曰“艺术界氛围”。

“艺术界公众”的概念来自乔治·迪基，这并不是一个简单的观看人数多寡的概念，更应该被理解为“艺术界氛围”，

也就是说艺术发生的某个被认同的文化现场。当然，行为艺术的特殊性在于它也可能发生于超出艺术界公众（特定场所）之外的社会公众（非特定）场合。而且许多行为艺术还有一个其他艺术形式都不具备的因素，那就是“偶发性”。“偶发”（happening）是行为艺术的主体实施者期待或曰需要引发的一个重要元素。有时“偶发性”甚至决定了行为艺术能否按照行为人预设的过程行事和作品是否能够完成，如何云昌的《一米民主》，^④如果观众投票否定了手术，那么这个“一米”就缺少了视觉上的震撼，何云昌该作品就远不如现在我们看到的效果。

三、行为艺术的出发点应该是无功利、无实用价值的。

所谓无功利，是指行为艺术的出发点应当排除商业诉求，排除社会利益的个人诉求包括排除简单的生理意义的诉求等等。曾有人说毛泽东发动的文化革命是“最大的行为艺术”，这就是完全没有常识的，就像说陈光标离奇的搞笑行善是行为艺术一样荒诞。日常行为的目的性有时尽管会让人迷惑，但事后终将会被还原出其强烈的功利目的的。

行为艺术当然可以将对社会矛盾的表达体现在作品观念中，但在社会、政治和文化层面希望直接获得收益的行为应该被排除出行为艺术之外，而应将其归入到日常行为中的政治行为或经济行为里。

四、行为艺术应该是观念表达的载体。

行为艺术是观念艺术的一种表达，这点目前基本能够得到学术界的认同，但行为艺术是否一定要有观念表述，却不一定能得到学术界的认同。人的日常行为当然不是每次都必须具有意义，艺术史发展到现代主义后，形式主义的表达本身就意味着对意义的摆脱；但后现代阶段，艺术作品的观念表达其强度和频次已经远超出了形式审美表达。脱离意义的行为，即使由艺术家主体发出，也很难构成行为艺术。所以要对那些打着行为艺术旗号哗众取宠的行为保持警觉。

五、行为艺术是有历史时限的。

行为艺术产生于二十世纪后的观念艺术，是对艺术商业化的抵抗和对表达的强化。曾经有一种说法将中国历史上古代文人的相关艺术活动以及巫术等活动称为“行为艺术”^⑤。这是一种缺乏历史主义的说法，如果仅仅是打个比方或者作为文学性表述倒也罢了，如果出自一种学术表述，那有可能会混淆视听，误导青年。

六、行为艺术的实施应与艺术家本人身体有关。

行为艺术应该是艺术家主体（实施者）身体介入而完成的，如果创作者只是借助他人身体有关的因素完成了一个艺术过程，那更接近方案的、观念的艺术作品，也许将其称为带有行为的观念艺术更合适。以此来看，2007年第11届卡塞尔文献展上艾未未策划的作品《童话》^⑥能否称之为“行为艺术”可以打上一个问号，也许将其称为“方案艺术”更合适？就像第10届卡塞尔文献展前洪浩、严磊泡制的“假信”^⑦事件一样。

以上述定义衡量，翠西·艾敏的行为符合上述定义中构成要件中的1、5、6，但不符合构成要件中的2、3、4。首先她的行为本身并非呈现给艺术界公众的（这点与美国当代艺术家杰夫·昆斯与其情人在公开场合做爱行为^⑧明显不同），其次，翠西·艾敏的行为是有目的、自我满足的，是带有功利目的的；再有，她在实施行为过程中并无艺术观念的预设，今天对该作品的观念阐释只是他人理论的补充评价。可以这样说，翠西·艾敏在“床”上的行为主要是“日常行为”（私密）；当她愿意将其公开在公共空间（美术馆）展出时，该行为已经由于艺术家的主体身份被赋予了“艺术行为”的色彩；但她的行为全过程并不完全符合“行为艺术”的构成要素。应该将《我的床》看成一个观念艺术的呈现，而装置的“床”其实只是艺术家由“日常行为”到“艺术行为”的遗留物或称“见证物”。

同样是一个长期的行为，台湾艺术家谢德庆（1950-）的作品《打卡》（1980—1981年）是一个完整的行为艺术作品。艺术家实施该行为是在历时一年中，每小时打一次卡，每天打24次。此作品被公认为是中国行为艺术的代表作。从行为艺术的构成要素看，他的作品符合前述构成要素中的各项。

首先，谢德庆的艺术家身份没有问题；其次，他的行为是呈现给“艺术界公众”的；第三，谢的行为无任何实用价值，没有任何功能诉求；第四，作品所表达的观念是清晰的，那就是以沉闷、重复的方式揭示机械而又习以为常的日常制度对人性的桎梏；第五，谢的该作品是借助个人身体，全程参与完成的。

行为的遗留物作为装置被收藏则只是一个偶然。收藏者只能收藏谢德庆作品中的打卡机和所打的“卡”，虽然收藏物的存在形式符合“装置”的大多数要素，但似乎谢的“打卡机”在收藏市场无人喝彩。

作为遗留物的装置，“床”与“打卡机”有明显区别，在功能上，此床是翠西·艾敏个人生活的物品，具有使用功能，事实上她也一直在使用该床，而且她应该不会从一开始就有意地借此进行艺术行为（事实证明她作品的艺术行为性质是由美术史书写的）；而谢德庆的“打卡机”却是从一开始就作为他行为艺术的道具，具有明确的目的性而完全缺乏使用功能。虽然“床”和“打卡机”都不是作为主体创作的装置艺术作品，都是与艺术家行为有关的遗留物，但此行为与彼行为的区别还是显而易见的。

谢德庆的“打卡机”是其行为艺术的见证，而翠西·艾敏的“床”充其量只是其“日常行为”转化为“艺术行为”的见证和遗留物。

作为装置，翠西·艾敏的“床”和谢德庆的“卡”哪个更吸引公众的注意，答案不言自明；但哪个更吸引批评家的关注，应该说是难分轩輊——因为在艺术史家或批评家看来，两者都是行为过程的遗留物—装置，前者的行为艺术构成要素并不完全具备，遗留物受到收藏界的追捧是因为收藏界炒作名人效应与眼球效应，这些均已超出艺术史的视野；而谢德庆的作品符合行为艺术各项要素，但市场对其遗留物—装置却并不追捧。这其实并不奇怪，它与当代艺术虚浮的一面是相匹配的。

借助于两件著名的作品，本文用行为艺术的构成要素对其加以分析，虽然翠西·艾敏的行为并不完全符合行为艺术的构成要素，但这并不是说翠西·艾敏的作品比谢德庆的行为艺术作品价值要低，事实上，本文一再强调：本文所导出的行为艺术的构成要素仅仅是判断一件艺术作品是否属于行为艺术，与该艺术所达到的高度和影响力并无直接因果关系。作品所达到的高度则与观念的新颖度、强度、完成度和当下社会的针对程度等因素有直接联系，那是另外一个需要研究的课题了。

一件作品，是否是行为艺术，可能不是最重要的问题，但是它是不是艺术，是不是被某些人打着“行为艺术”的旗号寻求合法性，进而鱼目混珠，这就应该是理论界所要澄清的问题了。

需要说明的是，本文为行为艺术的构成要件做出的界定，只解决“什么能构成行为艺术”的问题，并不能解决“什么是好的行为艺术”的问题。但一个不完全具有行为艺术构成要件的行为，显然不可能是一个好的行为艺术作品，这一点是明确的。

注释：

① 英国年轻艺术家，简称YBA (Young British Artists)。1988年，一群年轻的英国艺术家在伦敦东部的一个仓库里面展示了他们的作品。在接下来9年的时间里，他们富有创造力的作品在全世界范围内引起了一股热潮。1997年，他们在伦敦最负盛名的皇家艺术学院举办了一场名为“感觉”的展览，吸引了30万名观众。Damien Hirst (达明·赫斯特)、Tracey Emin (翠西·艾敏) 和Chris Ofili (克里斯·奥菲利) 等已成为在英国乃至世界都闻名的艺术家。他们的作品也被世界最出名的收藏家们收藏。YBA也对西方乃至中国当代艺术产生了广泛的影像。

② 见百度搜索<http://baike.baidu.com/view/11323949.htm>

③ 2009年北京798艺术节上，主持人邀请了在2008年汶川地震中弃学生而顾自逃生的历史教师范美忠（网上被称为“范跑跑”）参展，引起传媒界的追逐。事实上范只是在现场在黑板上简单复数了中学历史教学的片段，既与他弃学生而逃的事件无关，也无涉及各种道德判断，更多属于一种吸引新闻眼球的炒作。

④ 010年10月，行为艺术家何云昌在北京实施他的行为作品《一米民主》，他计划从锁骨下方一直到过膝盖部位划出一条一米长、深度0.5-1厘米的伤口，全过程在不打麻药的情况下由一位医生帮助完成。在手术切割实施之前，有个在场者投票的程序，投票裁决他的行为实施与否。有二十多人参与了不记名投票，结果是赞成票12，反对票10，弃权3，以2票涉险通过。于是作品得以实施，何云昌身上就留下了一米长的伤口。

⑤ 见彭德《中国古代“行为艺术”》，载《画刊》2002年第七期

⑥ 从2007年2月份起，艺术家艾未未开始在自己的博客上公布，要在中国各地招募1001人，组成《童话》军团去德国卡塞尔参加文献展，所有人的食宿、交通全部由艾未未承担。7月卡塞尔文献展开始后，艾未未带领1001个各行各业的中国人到德国格林童话的故乡。他还将每个人的经历都记录下来，工作人员拍摄了无数张照片，出了一本画册，他们用过的道具被主办方拿到拍卖会上拍卖。该作品也受到了国际新闻媒体的追逐。

⑦ 1997年第十届卡塞尔文献展前，艺术家洪浩与严磊合谋，泡制一封英文假信。收信人为国内众多艺术家、批评家。信的落款是二人名字的汉语拼音的反写Ielnay Oahgnoh。信的内容是以卡塞尔文献展策展人名义的通知受信者，准备接受该策展人的探访，该信在当时中国艺术家和批评家都很急切希望与国际接轨的大背景下，产生了强烈的喜剧效果。

⑧ 1991年，美国当代艺术家杰夫·昆斯和他的情人施塔勒，以性爱情景为题材创作了名为《天堂制造》的系列作品，该作品的完成过程是二人的各种性爱场面，充斥着大量裸露的性器官和矫揉造作。在艺术界引起了极大的争议。

My presentation is on artists of Chinese descent in New York City. Instead of discussing the works of big names such as Xu Bing, Cai Guoqiang and Gu Wenda, I would like to focus on some lesser known but equally important artists. Let me start by showing slides of two works without giving the artists' names. Which one is by a Chinese artist and which one is not? And why? More often the audience would believe the one on the right is by a Chinese artist while the one on the left is by a non-Chinese artist. But when the real authorship is revealed, the audience will search in the work for clues to the "Chineseness" of the work by the Chinese artist. The artist Shen Chen was born in China and went to Shanghai Drama Academy where he studied art and design. He moved to the U.S. in 1984. For a long time, works by Chinese artists in New York, like those elsewhere in the Chinese diaspora outside China, have largely been perceived by non-Chinese - and mostly English - writers from a perspective that always points to the authors' Chinese artistic tradition and cultural identity, even though they were executed in highly Western artistic mediums and styles that revealed the least clues of "Chineseness," as in the case of Shen Chen's work. It is the artist's being a Chinese-American, as some scholars have pointed out - not his or her artwork being distinctively Chinese - that has influenced the perception of the English writers. Shen Chen's abstract painting is a manifestation of the negotiation and collaboration between different art and cultural traditions. Reviewed by Western critics as demonstrative of traditional Chinese ink painting, Shen's paintings executed in thin acrylic with flat brushes are seen as very Western in the art world of China. His Untitled No.11016-0713 of 2007, for example, is a triptych in which the thinly applied gray lines are, to some, instantly reminiscent of ink strokes from a Chinese painting while the format of the painting along with his way of building brushwork and texture over canvas is by all means a Western method. Shen tries to reconcile the two traditions that he has familiarized himself with before and after he migrated out of China. But instead of preserving traces of cultural boundaries, Shen takes every effort to hide all the traces under the visual effects. The result is a visual product that is meant for the audience of the modern time who would

learn to appreciate such works in an increasingly transcultural environment.

In many cases, the Chinese identity has been transferred, projected and imposed on the artworks as well as their authors; not by their authors but by art critics, art historians and curators whose identity-centered discourses often construct an incomplete picture of the artists as members of a minority collective rather than as individuals who are often more or less independent of their ethnic and cultural communities.

It seems inevitable that the practice of artists from the Chinese diaspora is more often than not readily linked to what has happened and is happening in the art world of China herself. In many recent exhibitions and discussions of artists of Chinese heritage, the artists' connection to Chinese culture has often been emphasized to an extent that their connection to the very art world of their adopted countries of settlement has sometimes if not always been understated. In some cases, they are simply included in discussions of Chinese contemporary art, which gives the impression that their artworks are simply offspring products of Chinese contemporary art outside China. Although many Chinese artists have a certain attachment to the Chinese contemporary art world, their artworks are not necessarily a response to or continuation of the issues specific to the artistic context of China. As a matter of fact, many artists displayed in their artworks a detachment from the art context of China and more attachment to the context of places of their own settlement. Therefore, a close investigation of their works enables us to approach this special group of artists not as members of an abroad section of Chinese art, but as individuals situated in a unique sector of the international, transnational and multicultural cosmopolitan art center of New York City. Or in other words, they belong to the art world of New York, not the art world of Beijing or Shanghai or Guangzhou or Chongqing.

The very multicultural environment of New York City contributes to the diverse practices of Chinese artists. There are artists

who self-consciously make reconnections with Chinese art and cultural tradition after many years of living and working in their adopted country of settlement. Before their migration out of China, they had very limited exposure to traditional Chinese art and culture. Many of them received an art education that largely followed the mode of Western tradition, often a mix of French Academicism and Soviet Union Socialist Realism imported to China in the 20th century by two generations of Chinese artists who studied overseas. Their disconnection with Chinese tradition was further encouraged by the unprecedented enthusiasm in a China under the Reform and Open Door Policy that widely embraced modern Western art and culture.

Let me show works by Lin Yan and Cui Fei as examples. The desire to reconnect with the Chinese tradition is expressed differently by Lin Yan in her sculptural wall pieces. Utilizing the most basic elements of Chinese painting, ink and rice (or xuan) paper, Lin's work is composed of layers of ink on rice paper of different sizes, colors and textures that are pasted and impressed over solid ground of bricks or metal. Closer inspection of her work, for example, *Brighter Clouds, No. 1* (2008), reveals a fascinating visual interplay between ink, texture, fibers and subtle variations of color. Although most of her recent work has more or less of a minimalist look, the nuances of her rendering complex textures and colors reflect a sophisticated exploration of the traditional Chinese painting materials. But Lin Yan's practice is by no means a simple return to the tradition of Chinese painting. Rather, her reconnection with the tradition is made possible when elements of traditional materials are abstracted into visual memory that functions as index to the very tradition.

Cui Fei follows a similar strategy in using visual memory as index to the Chinese art tradition. However, she focuses more on formal elements than on materials. The forms and formats that Cui uses in her installation and phototransfer works are easily reminiscent of Chinese calligraphy. For instance, in *Manuscript of Nature*, an ongoing project that she started in 2002, small tendrils and twigs are arranged in a way that mimics a formal letter written in the

traditional manner, where the text goes in vertical lines with the recipient's name and title starting on the upper right side and the sender's name, title and date ending in the lower left side of the letter. Like Xu Bing in his *New English Word Calligraphy*, Cui introduces to the Western audience formal elements from a tradition beyond their comprehension by connecting things familiar with the unfamiliar. But unlike Xu Bing, who seduces his audience into appreciating Chinese calligraphy by reading what appears to be unreadable, Cui demonstrates the aesthetic aspects of calligraphic forms by bringing the intangible into the tangible. In so doing, she also turns the dead materials into live and vigorous calligraphic strokes and forms.

It is only when they have been immersed to different degrees in the Western art world, and that of New York City in particular, that they started their journey of reconnecting with a tradition whose significance and value had been left behind largely unknown and almost unexplored. Detached from the cultural and social context, these artists make their reconnections with the Chinese art tradition mainly through visual memories. Such a reconnecting practice indicates their re-recognition of their artistic tradition and a desire to go beyond the cultural boundaries, which resulted from their self-consciousness of the multicultural environment.

Many artists relocated to New York in different time periods and from different places, and with very different life and educational experiences. For example, Shiyi Sheng came to New York via Marseille where she had two years of study at an art school after moving there from Hangzhou in early 21st century. Long-bin Chen first came to this city to study art in the early 1990s, but didn't really settle down until recent years after a short period of traveling back and forth between New York and Taipei. An art student from a Chinese Muslim family, Zhang Hongtu arrived in New York directly from Beijing when China just launched its Open Door Policy after the disastrous years of the Cultural Revolution.

The desire and difficulty of a transnational relationship is

expressed in Shiyi Sheng's photography work *Cross-Cultural Couples* of 2008. For nearly a year, Sheng photographed over twenty couples of cross-cultural - mostly Chinese-American - marriages, including her own, in New York City. These photographs are visual documents of the couples who went through all kinds of difficulties to be united and who encountered even more problems in getting along with each other in their daily lives. Their relationships are the result of collaboration and conflict, trust and doubt, love and hate, and understanding and misunderstanding that are based on their own family background, education, values as well as cultural tradition. While many of the marriages last for decades, others are short-lived. When Sheng started her project, all the couples were either married or partners. By the time her project neared the end, some of the couples were either separated or divorced.

Transcultural conflict is the theme that Long-bin Chen tries to address in his *World Buddha Project*, an ongoing project he began in 2006. In his New York part of the project, Chen uses a buzz saw to carve and shape stacks of phone books that he collected in the city into large Buddha head statues. Two entities that symbolize two different cultures - the Chinese from the past and the Western of the present - are thus brought into peaceful (at least visually) co-existence. But underlying the superficial peacefulness is the very conflict between the East and the West that in a way inspired Chen for this project. In a deeply lamenting tone, Chen states that many of the Buddha in Western art museums were forcefully taken off the Buddha statues in Asia, which left thousands of Buddha statues headless in their original places and misled Western audiences in their understanding and appreciation of Buddhist art and Buddhism. These reminders of cultural conflicts, however, are created with good wishes. The Buddha heads that are made of phone books containing names of millions of New Yorkers represent, according to the artist, a caring Buddha that has come to take care of the Western world.

Zhang Hongtu provides compelling images of a different kind of "transcultural marriage," as exemplified by these Coca-Cola bottles redesigned with decoration motifs from Yuan dynasty qinghua porcelain. Zhang's works from his ongoing shanshui project are

oil paintings that are re-creations of old Chinese landscape masterpieces re-executed in the palette of brushwork of Post-Impressionist masters. His *Shitao (Ten Thousand Ugly Inkblots) – Van Gogh* of 2007, for example, is a copy of Shitao's 17th century handscroll but was painted in the manner of Van Gogh's late 19th century landscape painting. The two different art traditions that are in many aspects at odds with each other are now reconciled in a way unexpected but acceptable. But this reconciliation is not the result of simple blending of elements from the two traditions. By overlapping one with the other, Zhang successfully presented the most characteristic aspects of the two traditions from their best perspectives without blurring or erasing the cultural boundaries. As a matter of fact, the boundaries become even more distinguishing when they are examined together or against each other. Both *Shitao* and *Van Gogh* are immediately recognizable to those who are familiar with their works. The boundaries are preserved not to deny the existence of the other tradition across the boundaries, but to demonstrate, confirm and appreciate the presence of the other.

Before the artists' relocation to New York City, transnational and transcultural issues were scarcely of their concern as the Han Chinese culture was and still is the predominant culture in their homeland. It was after they settled down and gradually melted themselves into the life and culture of New York City that they found themselves in so similar a situation in this multicultural metropolis where they could not avoid dealing with cross-cultural issues, in both life and art. There is more or less the same sense of cultural hybridity in their works that directly or indirectly addresses cross-cultural issues, but their approaches in dealing with those issues are certainly diverse and different.

The artists' works are surely inspirational to us in a time of accelerating change when people are rethinking their cultural belonging. The experiences and creations of Chinese artists in New York offer us valuable ways and approaches to reconsider issues of cultural belonging, whether they choose to reconnect with their tradition, maneuver in between and across boundaries,

or join the search for an idealistic transcultural universalism, as exemplified by Xu Bing's *A Book from the Ground*.

Zhijian Qian, Short Bio:

Zhijian Qian, born in Xinghua City of Jiangsu Province, is an art historian, critic, curator and translator. He is currently assistant professor of art history at the CityTech College of City University of New York. He received his doctoral and master's degrees in art history from the Institute of Fine Arts at New York University and a master's degree in art history from the Central Academy of Fine Arts in Beijing. Dr. Qian specializes in modern and contemporary Chinese art, with special research interest in the relationship between art and politics in 20th century China, and issues of transnationalism in the works of artists in the Chinese diaspora. Before he joined CUNY, he taught Chinese and Asian art history courses at Parsons The New School for Design, Fashion Institute of Technology and New York School of Interior Design. Mr. Qian has published numerous articles in such professional journals as *Art Journal*, *Art AsiaPacific*, *Jiangsu Art Magazine* and *Art Gallery*, as well as *Meishu Zazhi* (or *Art Monthly*), where he served as senior editor for many years in the 1990s. He is a contributing author of such books as *Chinese Art at the End of the Millennium* (2000) and *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture* (2005). Dr. Qian has also organized a number of exhibitions, with recent ones including "East Transplanted West" at Kean University (2006), "Travelers Between Cultures" at the New Jersey Visual Arts Center (2006), "Here and Now: Chinese Artists in New York" at the Museum of Chinese in America (2010) and "Contemporary Chinese Art" section at Asia Art Fair (2014). His numerous translation works include H.H. Arnason's *History of Modern Art* (2015).

我的演讲是关于纽约的华人艺术家。不过我所要讨论的不是像徐冰、蔡国强和谷文达这样大名鼎鼎的艺术家们的作品，而是把焦点放在不是特别著名但是同样重要的艺术家身上。让我先放两张作品的幻灯，但不注明艺术家的名字。这当中哪张是华人艺术家的作品？哪张不是华人艺术家的作品？为什么？大多时候观众都相信右边这张作品是华人艺术家创作的，而左边这张是非华人艺术家的作品。然而，当知晓作者的真实身份时，观众总是会在华人艺术家创作的作品中搜寻“中国性”的线索。艺术家沈忱出生于中国，曾就读于上海戏剧学院，学习艺术和设计。他于1984年移居美国。长期以来，纽约华人艺术家的作品，如同中国境外的其他华人社群中的艺术家作品一样，大多被非华裔的——且大多是用英文写作的——作者们从某种特定的视角去审视，这个视角往往指向艺术作者们的中国艺术传统和文化身份，即使作品本身是采用了高度西方性的艺术媒材和风格创作的，并且几乎极少透露出任何的“中国性”线索。沈忱的作品就是一个例证。正如一些学者所指出的那样，恰恰是艺术家的华裔美国人身份影响了这些英文写作者们的认知。沈忱的抽象绘画所明证的是不同艺术和文化传统之间的交涉和协作。沈忱的绘画作品是用平头刷笔以很薄的丙烯画成的，它们被西方批评家看做展示了传统中国水墨画的精神，但在中国艺术界却被认为是极其西方的。比如他2007年创作的《无题第11016-0713号》，是一幅三联画，画中层层刷出来的稀薄的灰色线条在有些人看来立刻令人想到了中国画中的水墨用笔，但作品的格式以及他在画布上制造笔触和肌理的手法，却实实在在遵循了西方的方法。沈忱是在极力调和他离开中国前后所熟悉的两种不同的传统。但是，沈忱并不是为了保留文化边界的痕迹，而是刻意把任何的痕迹隐藏在视觉的效果之中。其结果就是为现今时代的观众所创作的一件视觉产品，而观众也会在一个不断超越民族主义的环境中学会欣赏这样的作品。

在很多情况下，将华人的身份转移、投射和强加在作品及其作者身上的，往往不是艺术家本人，而是艺术批评家、艺术史家和策展人，他们以身份为中心的话语所建构的常常是一幅并不完整的画面，他们把艺术家看做是某个少数族裔集体中的一个成员，而不是单独的个体，这些艺术家其实通常多多少少都是独立于他们的族裔和文化社群之外的。

海外华人艺术家的实践常常会与中国艺术界所发生过或者正在发生的事情相关联，这似乎在所难免。在近年来有关中国传承的艺



Yan Lin, *Sky, ink and Xuan paper*, 150×165×197in. 2013
林岩 《更亮的云彩第一号》

术家的许多展览和讨论中，艺术家与中国文化的关联有时候被过分地加以强调，以至于他们与其择居国的艺术界之间的关系反而总是被大大的低估。而有些时候，这些艺术家被简单地包括在有关中国当代艺术的讨论当中，这就给人一种印象，似乎他们的艺术作品不过是中国当代艺术在中国境外的衍生产品。虽说不少华裔艺术家与中国当代艺术界有着某种牵连的关系，但他们的作品却未必就是对中国艺术语境中特定问题的回应或者延续。事实上，很多艺术家在他们的作品中展示的是对中国艺术语境的某种脱离，以及对择居国地理语境的更多依附。因此，仔细的探究他们的作品本身可能让我们不是把这个特殊的艺术家群体看做中国艺术海外分支的成员，而是把他们看做是身居纽约国际性、超民族性和多元文化性的大都会艺术中心一个独特区域中的独立个体。换句话说，他们属于纽约的艺术世界，而不属于北京或者上海、广州、重庆的艺术世界。

正是纽约的多元文化环境造就了这些华人艺术家们的丰富多样的艺术实践。有些艺术家在其择居国生活、工作了许多年之后，自觉地与中国艺术和文化传统重新建立起某种关系。在离开中国之前，他们对传统的中国艺术和文化的了解或许非常有限。当中的很多艺术家所接受的艺术教育大体上继承了西方传统的模式，那通常是在20世纪由两代留学海外的艺术家引进到中国的法国学院派和苏联社会主义现实主义的混合体。在广泛拥抱现代西方艺术和文化的改革开放时代的中国，他们与中国传统的脱离更是受到了那

种史无前例的热情的鼓舞。

让我以林岩和崔斐的作品来作为例子。重新连接中国传统的愿望，在林岩的雕塑性墙体作品中具有不同的表现。林岩的作品利用中国画最为基本的元素——墨和宣纸，将不同尺寸、颜色和肌理的墨染宣纸一层一层地裱糊在一起，再在坚实的砖石或者金属的底子上加以压印。仔细的检视她的作品，比如《更亮的云彩第一号》（2008），会透露出墨、肌理、纤维以及微妙色调之间令人着迷的视觉互动和互补关系。虽说她近期的作品或多或少具有某种极少主义的外表，她对复杂的肌理和色彩关系的处理却反映出对于传统中国绘画材料的成熟探索。但是林岩的艺术实践并不是对中国绘画传统的简单回归。相反，只有当这些传统材料的元素被抽离出来，再放置于作为指涉这个传统的视觉记忆当中，这种与传统的重新连接才得以实现。

在利用视觉记忆指涉中国艺术传统的手法上，崔斐采用了类似的策略。不过，她更为注重的是形式因素而非材料。崔斐在其装置和照相传输作品中所用的形式和格式，很容易令人想到中国书法。比如在她2002年开始的持续计划《自然的手稿》中，细小的树木枝杈排列的形式，就是模仿以传统体例书写的书信，字句竖排，右上角是收信人的名字和头衔，左下角则是发信人的名字、头衔和写信日期。正如徐冰在其《新英文书法》中所做的那样，崔斐向西方观众所介绍的也是他们所难以读解的传统的形式因素，而其手法就



Fei Cui, Manuscript of Nature, mixed media installation, 2003.
崔斐 《自然的手稿》

是将人们熟知和陌生的东西衔接在一起。但所不同的是，徐冰是引诱观众通过阅读看似不可读的东西去欣赏中国的书法，而崔斐则是通过把不可触摸的东西变成可以触摸的东西来展示书法形式的美学特征。正因为如此，她也把僵死的材料转变成了鲜活的书法笔触和形式。

华人艺术家只有在不同程度地浸淫于西方的艺术世界，特别是纽约的艺术世界，他们才会自觉地展开重新对接传统的旅程，这个传统的意义和价值对他们来说曾经大抵所知不多并且几乎没有真正探究过。因为远离了文化和社会的语境，这些艺术家主要是通过视觉的记忆来重新对接中国艺术传统的。这种重新对接的实践表明他们对于他们艺术传统的重新认识，也表明了他们超越文化界限的欲望，这正是他们对多元文化环境的自觉认识的结果。

很多的华人艺术家是从不同的时间段、不同的地方，以不同的生活和教育背景，移居到纽约来的。比如盛识伊在21世纪初先从杭州移居马赛，在当地的一所艺术学院学习两年之后由移居到纽约。陈龙斌在1990年代初先是来纽约学习艺术，但后来经过一段时间在纽约和台北之间穿梭之后才于近年真正定居下来。来自中国一个穆斯林家庭的张宏图，则是在灾难的文革之后中国实行改革开放政策之际，直接从北京来到纽约的。

超民族关系的愿望及其困难，在盛识伊2008年的摄影作品《跨文化婚姻》中，得到了充分的表现。艺术家花了将近一年的时间拍摄了纽约二十多对跨文化——多数为中美——之间的婚姻，其中包括她自己。这些摄影作品从视觉上记录了这些夫妻为了结合在一

起所经历的各种各样的困难，以及他们在日常生活中为了朝夕相处而面对的更多的问题。他们的关系是合作与冲突、信任与怀疑、爱与恨、理解与误解的结果，这些都是基于他们各自的家庭背景、教育、价值观以及文化传统。尽管许多的婚姻持续了数十年，但另一些婚姻却是转瞬即逝的。盛识伊在开始这项计划时，这些男女之间要么是已经结婚要么是同居的伴侣。但到了计划接近尾声时，其中的几对男女要么分居要么已经离婚了。

跨文化之间的冲突，正是陈龙斌在其《世界佛祖计划》中试图探讨的主题。他从2006年就开始这项持续的计划。在这个计划的纽约部分，陈龙斌利用一把电锯将他从纽约大街上收集到的摞在一起的电话簿塑造成佛头的雕塑。象征两种不同文化的实体——过去的中国与现在的西方——因此而被带入了起码是视觉上的和平共处。但是隐藏于表面和平的，却是启发陈龙斌创作这个作品计划的那种东西方之间的深层冲突。他曾经以悲悯的语调说，西方艺术博物馆中的许多佛头都是从亚洲的原有佛像上强行敲下来的，这使得原来的佛像都成了无头像，这也误导了西方的观众对于佛教艺术和佛教的理解和欣赏。不过，这些对于文化冲突的提示，是带着善意而创作的。据艺术家自己的解释，这些带有数百万纽约客名字的电话簿佛头，代表的是一个关爱的佛祖，来关爱西方的世界。

张宏图创作的是一种不同的“跨文化婚姻”的令人激赏的图像，就像他这些以元代青花瓷器上的装饰母题重新设计的可口可乐瓶子。张宏图的持续“山水”计划，是一系列油画作品，它们是以后印象主义大师的笔触和色彩“再造”了古代中国山水画的杰作。比如

他2007年创作的《石涛（万点恶墨）——凡·高》，临摹的是十七世纪画家石涛的一帧手卷，但用的却是十九世纪末凡·高风景画的画法。两个在很多方面看似风马牛不相及的艺术传统，却在此时以一种出人意料却可以接受的方法被调和在一起。但是这种调和并不是把两种传统中的因素简单地混合在一起。通过把一种传统覆盖和并置于另一种传统，张宏图成功地从两种传统各自最好的视觉呈现了他们各自最具特色的方面，但同时又没有模糊或者抹去文化的界限。事实上，当两种艺术传统被放在一起检视或者相对比较时，它们之间的界限益发相得益彰。对那些对石涛和凡·高作品并不陌生的人来说，他们可以立刻辨认出石涛和凡·高来。文化界限的保留不是为了去否定另一种传统的存在，而恰恰是展示、确定并欣赏另一方的并存共生。

在这些艺术家移居纽约之前，超民族和跨文化的话题几乎不是他们所关心的，因为汉文化无论是过去还是现在都是他们祖国的主宰文化。只是在他们定居并且逐渐融入纽约的生活和文化之后，他们才发现自己在一个多元文化的大都会身处如此相同的境遇之中，他们因而无法避免去面对跨文化的话题，不论是在生活当中，还是在艺术创作之中。他们的作品中也因而或多或少地具有某种文化杂质感，直接或者间接地探索跨文化的问题，但是他们探讨这些问题的途径和手法当然是多样而不同的。

在一个加剧变化的时代，人们更加反思自己的文化归属问题，这些艺术家们的作品在这一方面无疑对我们具有启发性。纽约华人艺术家的经验和创作，为我们重新思考文化归属的问题提供了具有价值的方法和途径，无论他们是选择重新对接传统，还是在文化界限之间游离，或者是不停地追求理想主义的跨文化普世主义。这一点都在徐冰的《地书》中得到了例证。



Long-bin Chen, World Buddha Project (New York Part), used Yellow Pages, 2007.
陈龙斌《世界佛祖计划》

钱志坚简历

钱志坚，江苏兴化人，艺术史家、批评家、策展人和翻译家，现任纽约市立大学理工学院艺术史教授。他在纽约大学艺术研究院获得艺术史博士和硕士学位，在中央美术学院获得艺术史硕士学位。钱志坚博士专攻中国现代和当代艺术史，主要研究方向注重于二十世纪中国艺术与政治的关系，以及海外华人艺术家作品中的超越民族主义的课题。他在任教于纽约市立大学之前，曾执教于纽约新校大学帕森斯设计学院、纽约州立大学时装设计学院和纽约室内设计学院，讲授中国和亚洲艺术史。他在1990年代曾经担任中国美术家协会《美术》杂志资深编辑。他的若干论文发表于专业刊物《艺术杂志》、《亚太艺术》，以及《江苏画刊》、《画廊》杂志和《美术》杂志等，以及《千禧年末的中国艺术》（2000）和《当代中国文化百科全书》（2005）等出版物。他策划的展览包括2006年在凯恩大学举办的《东方移植西方》、新泽西视觉艺术中心举办的《文化之间的行旅》、2010年在美国华人博物馆举办的《此地此时：纽约华人艺术家》以及2014年纽约亚洲艺术博览会《中国当代艺术展》。他众多的翻译作品中包括阿纳森的《现代艺术史》（2015）。



Hongtu Zhang His Shitao (Ten Thousand Ugly Inkblots) – Van Gogh, 2007
张宏图 石涛（万点恶墨）——凡·高

À partir des années 1980 jusqu'au présent, un grand nombre d'artistes chinois se sont déplacé aux États-Unis, en France, en Australie ou dans autres pays occidentaux. Pour ces artistes, la vie n'est pas la même que celle de leurs collègues vivant toujours en Chine. Ainsi, leur mentalité et leur manière de créer sont différentes. Ils vivent dans un autre environnement et font face à de nombreux problèmes culturels, incluant par exemple le conflit entre leur propre contexte culturel, l'histoire et la culture des pays de leur résidence et l'inadaptation entre le mode artistique de Chine auquel ils sont habitués et les mécanismes opérationnels locaux. Ils se posent des questions telles que : comment déterminer leur propre identité culturelle, comment développer ce qui est utile et comprendre les autres cultures en faisant une introspection sur leur propre culture et comment choisir leur propre mode de vie et leur stratégies artistiques ?

La question d'acculturation se présente lors qu'un individu se plonge dans une autre culture. D'un côté, le processus d'intégration se résume dans le choix entre, le maintien de son héritage culturel et de son identité. D'un autre côté, le maintien d'échange avec la culture d'accueil.

L'acculturation est un long processus, chaque individu doit la subir quand il se déplace dans une autre culture pour une longue durée. Quand un individu émigre dans un autre pays avec une autre culture, il fait face à des changements qui peuvent provoquer des chocs. Souvent, c'est son attitude envers ces changements et chocs qui catalysent l'effet d'acculturation.

Dans cette situation d'acculturation, ce qui m'intéresse, c'est la réaction et la réflexion de l'artiste contemporain chinois à l'outre-mer et les moyens directs qu'il utilise dans son processus de recherche et de création incluant l'emploi de stratégies artistiques.

La notion de transexpériences influe sur ces réactions, ces réflexions et ultimement, sur le choix de stratégies. Cette notion a été inventée par l'artiste Chen Zhen en 1990 pour expliquer



Chen Zhen Purification Room
objets trouvés, argile, murs, 350×800×600 cm

sa propre situation. Ainsi, il a décrit que le “préfixe “trans-” juxtaposé avec le mot “expériences” au pluriel, résume de façon vivante et profonde les expériences complexes que l’on vit quand on quitte son pays natal et qu’on va de pays en pays. Le mot transexpériences représente la maîtrise holistique et la compréhension des relations réciproques entre les différentes périodes et les différents événements d’une vie qui se caractérisent par des activités qui se superposent et se déplacent. De plus, les transexpériences représentent aussi un concept artistique. Ce n’est pas une notion purement conceptuelle, mais plutôt un concept impur dont on fait l’expérience, une façon de penser et une méthode de création artistique qui permet de faire le lien entre ce qui précède et ce qui suit, de s’adopter aux circonstances nouvelles, d’accumuler des expériences au cours des années et d’être sur le qui-vive à chaque instant (Chen Zhen, Les entretiens. p.87) ” .

L’un des plus importants principes de la notion de transexpériences, c’est qu’elle peut se développer avec le temps. Chen Zhen a clairement exprimé l’état associé avec le temps et l’environnement dans lequel il fait la création. Les transexpériences permettent aux expériences du passé d’influencer la vie présente. Il a d’ailleurs

mentionné qu’il faut suivre un processus qui permette combiner l’avenir avec les expériences passées. Il faut souligner que ce n’est pas un concept conceptuel pur, mais un concept expérientiel impur. C’est aussi un mode de penser et un moyen artistique souple qui sert de lien entre le précédent et le suivant. Ce concept expérientiel implique également une chose très importante: le contact avec la vie et le mélange aux autres. Ceci est évidemment lié à l’expérience de jeunesse de Chen Zhen dans les années 1960 où Mao l’a encouragé à expérimenter la vie.

Le concept de transexpérience présente une attitude ouverte face aux cultures différentes impliquées dans le processus d’acculturation. Ce qui est intéressant est que ce concept a été inventé par un artiste chinois pour décrire l’état de sa pratique et l’esprit alerte d’artiste lorsqu’il s’est déplacé dans le monde entier. Dans *Esthétique relationnelle*, Nicolas Bourriaud a dit que *l’artiste habite les circonstances que le présent lui offre, afin de transformer le contexte de sa vie (son rapport au monde sensible ou conceptuel) en un univers durable* (Esthétique relationnelle, Les presses du réel, 2001, P.13).

Dans le domaine artistique, puiser des ressources et de

l'inspiration à travers la transculturalité est devenue de plus en plus commun puisque beaucoup d'artistes sont allés chercher des ressources ailleurs. Comme Jacques Labeyrie l'a dit : "Quand on ne trouve pas de solution dans une discipline, la solution vient d'en dehors de la discipline." Cette phrase n'est pas seulement vraie pour la recherche de disciplines, elle s'applique aussi aux activités culturelles.

La notion de "transexpériences" n'est pas un concept rigoureux et rationnel en tant que façon de penser et en tant que processus d'accumulation d'expériences. Elle s'oppose à la théorisation et à la mécanisation, car elle est en fait l'état et la caractéristique de survie.

Si l'on dit que les transexpériences sont une définition large de la vie, cette définition est provient du paradoxe interne de la notion même. Tout d'abord, la notion touche la nature de " sans limite " de l'art. L'art touche pratiquement à tout, surtout à la vie et aux gens. Par conséquent, les transexpériences, en tant que concept, ont d'abord une inclusivité vaste. Deuxièmement, les transexpériences transigent dans la façon de vivre de l'artiste. Elle est unique selon l'accoutumance de chacun et est limitée à l'expérience individuelle. À cet égard, les transexpériences n'ont pas une connotation superficielle, mais se réfèrent à une solitude spirituelle et un chevauchement de la vie interne, un état d'un sans-abri culturel.

Dans cette œuvre - *Purification Room*, qui porte sur notre rapport à la consommation matérielle frénétique, l'artiste a utilisé son expérience personnelle et sa culture traditionnelle pour soigner ce monde. Le bain de boue étant une façon d'effacer les toxines du corps humain dans la médecine traditionnelle chinoise, en traitant les objets trouvés avec des bains de boue, l'artiste présente son ambition de soigner ce monde qui est malade.

Avec ce concept, Chen Zhen présente une attitude positive et ouverte devant la situation d'acculturation. En plus, cette

attitude le stimule dans sa recherche artistique dans différents lieux et différentes situations.

Xu Bing s'intéresse à l'écriture, plupart de ses œuvres la lier. L'écriture est le marque d'enregistrement de la langue, La langue est l'outil de communication, la fonction de la langue et l'écriture est culturelle. Sur ce point-là, Xu Bing a saisi la relation entre la culture et écriture, puis l'exposé dans ses œuvres.

Quand il était en chine, à partir du 1986, pendant trois ans, il a réalisé un projet de livres intitulés *Le livre de ciel*, en adoptant la technique classique d'impression de livre - gravé les caractères sur les morceaux de bois, puis les rassembles et les imprimer sur les papiers du riz, afin de les relier comme un vrai livre. Ces



Xu Bing Art for the people

livres, à première vue, sont exactement identiques que les livres classiques. Mais les caractères sur ceux-ci n'existent pas dans les dictionnaires, car ils sont tous inventés par cet artiste. Pour faire ce projet, il a inventé 2000 caractères différents.

Étonnamment et ironiquement, c'est lorsque cette œuvre a été exposé aux États-Unis, que les visiteurs japonais ont pensé que ces écritures étaient coréennes puis, les coréens eux, ont pensé qu'elles étaient chinoises, mais les chinois à leur tour les ont estimés pour des anciens caractères. Devant ces livres, grâce à eux, tout le monde est égal, car ils sont pour tous incompréhensibles. C'est comme les visiteurs cherchent la "chaise" de cet artiste, mais à la fin on a aperçu que cette "chaise" n'existe pas ou bien carrément qu'elle est une fausse "chaise".

En 1990, Xu Bing est arrivé aux États-Unis. Car il doit tous les jours envisager l'anglais, il a eu l'idée de trouver le lien entre le chinois et l'anglais, il a donc essayé cette possibilité de métissage. Par exemple, il décompose le mot "BIG" en B, I, G, puis les intercale dans le même mot en chinois "大".

Finalement, il a trouvé une méthode, selon le principe des caractères chinois, il recompose les mots anglais qui a l'air de caractère chinois mais en "caractère anglais". Ce projet de "caractère anglais" met aussi les chinois dans une situation embarrassante comme devant "Livre du ciel". Cependant pour les gens anglophone comme une énigme au début qui sollicite leur curiosité, puis de la décoder par leur propre connaissance linguistique.

Avec cette création de caractères anglais, les visiteurs ayant une culture autre que chinoise peuvent très bien comprendre ses œuvres de fausse calligraphie chinoise. En plus ils peuvent aussi pratiquer la calligraphie.

Comme Frank Vigneron dans son texte Calligraphie et

Calligrammes, il a écrit :

... Pour renforcer la géniale absurdité d'une telle démarche, ce dernier l'a élaborée avec toutes les nécessités qui entourent la pratique de la calligraphie, comme cette page d'un livre d'exercices le montre. L'ironie mordante de cette expérience et les questions fondamentales qu'elle pose sur les possibilités de fonctionnement du langage font de l'œuvre de Xu Bing la plus importante et la plus significative étape de ce voyage qui mène d'un bout à l'autre des capacités du langage à œuvrer dans des domaines tels que la communication et l'esthétique. On n'a pas fini d'en parler/écrire/figurer/barbouiller. (Calligraphie et Calligrammes, Paroles n°190 : Journée de la francophonie, 2003)

Par rapport au projet le *livre du ciel*, ces livres étant incompréhensibles pour les humains se voient en fin de compte destinés aux dieux. 20 ans après, il commence à réaliser un autre projet le livre de la terre. C'est un projet très ambitieux, visant à être compris par toutes les cultures, un projet à la frontière de l'inter et le transculturel. Un projet tentant de mêler toutes les cultures mais que ces dernières puissent s'y reconnaître, y retrouver une part de leur identité nécessaire pour l'acceptation et l'adhésion au projet.

Ce qui m'intéresse dans la transculturalité, ce n'est pas simplement le résultat final, mais plutôt son processus d'application. Certains artistes traitent différemment les autres cultures. Quelques-uns les utilisent pour créer des conflits dans la pratique, comme Huang Yong-Ping à ce qu'il prétend son art est de "*prendre l'Occident pour frapper l'Orient, de prendre l'Orient pour frapper l'Occident*". Par exemple, voici une œuvre de cet artiste, intitulée "Saint-Michel" (La beauté, Avignon), qu'il a réalisée dans la chapelle du même nom du Palais des Papes en Avignon. Dans cette chapelle l'artiste a installé, au milieu de celle-ci, une sculpture en bois de Saint Michel Archange tuant le dragon datant du 14^e siècle. Huang Yong-Ping a également refait le sol en céramique avec une image d'un dragon chinois géant. Cette œuvre est fondée sur un conflit culturel : le dragon que



Sculpture Demonstration: Xingang Wang, Professor of the Art Institute of Capital Normal University

雕塑示范表演：王兴刚教授，纽约市立理工大学

Saint-Michel tue est un symbole maléfique, tandis que le dragon au sol est une figure positive. Il faut quand même noter que le dragon bénéfique semble tout de même menaçant.

Parmi ces nombres d'artistes d'origines chinoises à l'étranger, il y aura des artistes de renommée mondiale, mais il y a aussi d'autres qui demeurent inconnus dans les pays dans lesquels ils vivent. La chose la plus intéressante, c'est qu'ils ont tous dû repartir à zéro lorsqu'ils se sont installés dans un autre pays. Pourquoi certains artistes se développent mieux que d'autres? Je pense que c'est la réaction d'acculturation et la stratégie transculturelle jouent un grand rôle, car, pour ces artistes d'origine chinoise, le changement de culture et le processus d'acculturation sont des facteurs importants, puisqu'ils doivent se reconstruire dans une nouvelle culture en ayant comme repère premier leur propre culture. Dans un tel état, ce genre d'artistes crée des œuvres qui sont différentes de celles des artistes chinois en Chine et de celles d'artistes locaux, elles leur sont propres.



Huang Yong Ping Saint-Michel



Graphic Design: Fang Chen, Professor of Graphic Design at the Pennsylvania State University.
平面设计示范演讲 陈放教授, 宾州州立大学



Computer Animation: Ying Tan, Professor of Art at University of Oregon
动画设计示范演讲 谭莹教授, 俄勒冈大学



Painting Demonstration: Yifei Gan, Professor at Howard Committee College
油画示范表演 甘一飞教授, 马里兰豪尔德学院

[摘要] 上个世纪二三十年代，“装饰艺术”风格在世界范围内盛行。当这股风潮吹来中国，因为“中西调和”时代语境的影响，“装饰艺术”风格必然会产生本土化的趋向。国立艺术院图案系主任、西湖博览会重要设计师刘既漂嫁接了留学时法国高涨的“装饰艺术”，将中国古典元素经过简化、变形等处理后作为建筑的装饰主题，冠之以“美术建筑”之名，将西方“装饰艺术”风格与本土风格进行了结合的尝试，并借“装饰艺术”宣扬他的“美术建筑”思想，提倡建筑的艺术性。本文对刘既漂进行个案研究，以西湖博览会中的建筑为例，对他如何将西方“装饰艺术”风格与本土风格相结合作了较为深入的分析，并对他“美术建筑”思想的内涵作了探析。



以“美术建筑”之名

——刘既漂“装饰艺术”风格的建筑实践

费文明

1925年的巴黎国际装饰艺术和现代工业展览会以后，“装饰艺术”风格便在世界范围内流行起来。它融非洲和东方艺术的异国情调与意大利的未来主义、立体主义于一体，体块简洁、明快，好用阶梯形的体块组合，流线型的圆弧转角，横竖线条的墙面划分和几何图案的浮雕装饰。

当年，“装饰艺术”意味着时尚与摩登，代表着现代的工业文明和富裕舒适的生活方式，对于当时贫困积弱的中国尤其具有吸引力。“装饰艺术”风格在中国的盛行，主要集中在20世纪30年代的上海，而且最初大多是外国建筑师设计的建筑。在“装饰艺术”本土化的过程中，中国建筑师是否作过一些尝试？

笔者在研究1929年西湖博览会的过程中幸运地发现了这位中国建筑师的踪影。此人便是刘既漂，举办西湖博览会当年，他是国立艺术院图案系主任。位于西湖之滨的国立艺术院是当时国内著名的艺术学府，该院师生自然会参与到当年身边颇为隆重的西湖博览会的筹备过程之中。作为图案系主任的刘既漂在西湖博览会筹备委员会中身兼数职，除艺术股主任外，还担任了设计委员会下场务组和工务组的委员、艺术馆筹备处参事等职。而他在那场博览会中留下的鲜明印迹，则是博览会中充满“装饰艺术”风格的建筑。

因为设计了1925年巴黎装饰艺术博览会中国馆，刘既漂很早便接触到“装饰艺术”风格。作为西湖博览会的主要设计师，刘既漂将“装饰艺术”风格运用在西湖博览会的诸多建筑上，形成了博览会欧风浓郁的独特面貌。如今我们提到1929年的西湖博览会，刘

既漂的名字出现频率极高，他个人偏爱的“装饰艺术”风格也成了那次博览会的主导风格。刘既漂嫁接了留学法国时高涨的“装饰艺术”，将中国古典元素经过简化、变形等处理后作为建筑的装饰主题，将其冠之“美术建筑”。“美术建筑”之花的绽放，与传统的工学视域下的建筑概念保持了距离，在中国近现代建筑史上具有特别重要的意义。

一、人生经历：从绘画到图案、建筑的转向

刘既漂生于1900年7月4日，广东兴宁人。

刘既漂早年学习绘画，因为他认为“人生的意义，不单是求活，而情感须有永久的安慰，心灵须有广大的解放，才得算是一个真正美满的生活。”而绘画正好达成了他内心的安慰与解放。

后来他又觉得绘画“究因是静的，平面的，所给予人的慰藉不过段落的罢了。”而他追求的是永久的安慰，未免对于绘画有点失望。“在这觉得绘画所给予人的安慰于段落、微薄中，祈求新出路而不得中，适于一九二三年遇到了许多当时有名的建筑大家、图案大家，于是他的新生活开始了。他觉得建筑与图案比绘画来得复杂有力，足以应他内心的需求，乃决然舍去绘画而致力于建筑了。”^[1]刘既漂在巴黎国立美术专门学校及巴黎大学建筑系（Diplomat De L' Ecole Nationale Des Beaux-Arts A Paris. “Atelier De Pontremotis.”）学习建筑与图案，1926年毕业。从17世纪至20世纪初，巴黎国立美术专门学校一直保持着世界顶尖建筑艺术院校的美誉。刘既漂在那里得到了很好的建筑教育。1927年学满回国后，刘既漂在艺术圈内践行着自己建筑师的梦想。起初，他的活动范围基本上仍在艺术圈内，人们更加认同的是他的艺术身份。回国之初，他任南京国立艺术大学筹备委员会委员，次年回国立艺术院任教，任图案系主任，再到1929年全国第一届美术展览会，任指导组主任等，他基本上在人们对他身份认同的图案领域里工作。其间，他的作品包括书籍封面设计，比如《菊子夫人》、《红黑》等；杂志封面设计《贡献》、《宁潮学报》等；为蒋介石公邸设计的地毯图案等。然而，他真正想做的是建筑师的工作。1928年他加入了中国建筑师学会；1929年他送去参加全国第一届美术展览会的作品是与众不同的中央党部建筑设计图；同年他还参加广州市府合署图案竞赛；1932年担任中央大学“内

部装饰”课程的讲授，同年他任广东第一集团军总司令部工程师，并在广州自办刘既漂建筑师事务所；1933年，在中国建筑师学会会刊《中国建筑》的创刊号上刊出了中国建筑师学会会员名单，刘既漂出现在会员名单中，他的进讯处标明为南京大方建筑公司，可见他在南京大方建筑公司工作过一段时间；1935年，他于南京颐和路购地自建住宅；刊登于第三十五期《良友》杂志上的“建筑师刘既漂事启”中显示，他在杭州、上海、香港分设三处建筑事务所；1941年与费康、张玉泉合办（上海）大地建筑师事务所……他在报纸上刊登的事启中，以建筑师自称，蔡元培之女、画家蔡威廉为他画的肖像也以建筑师相称。在刘既漂自己完成建筑师这一身份的自我确认后，社会也慢慢认同了他的建筑师身份。对于今人来说，如果要从他的人生经历中寻找一个华丽转身的点，目光自然会瞄向1929年西湖博览会。在那场博览会中，刘既漂以他宽阔的专业经历，横跨美术

与建筑两大领域，嫁接西方的“装饰艺术”，设计出与传统工学视域下的建筑相迥异的“美术建筑”，在当时赢得了许多赞扬，也让他完成了建筑师身份的确认。

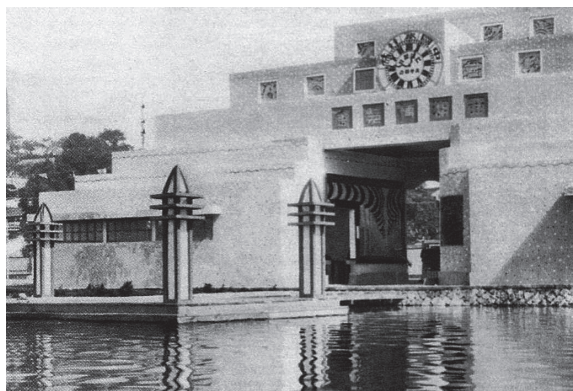
二、建筑创作：从工学的概念转向美术的领域

清末，建筑作为一种工学的概念被顺利接受，建筑教育与建筑实践也一直在工学的领域中得以实施。由美术转向建筑的刘既漂则不受工学建筑所限，大胆地将美术领域中的风格嫁接到建筑中来。因为设计了1925年巴黎装饰艺术博览会中国馆，刘既漂很早便接触到“装饰艺术”风格，并将这种风格嫁接到他的建筑作品中。而他设计的建筑作品最为集中的呈现，是在1929年的西湖博览会上。刘既漂能够在1929年的西湖博览会上一显身手，自然离不开他在法国从事的中国美术展览会及巴黎装饰艺术博览会场馆设计的背景。除此之外还有别的原因。西湖博览会是由浙江省主办的，位于杭州的国立艺术院自然会成为博览会设计的主力。博览会设计与图案系直接相关，而刘既漂是图案系主任，博览会设计方面的工作自然会落在他的肩上。当然还有一个原因，刘既漂善于交往社会名流，他与当时浙江省建设厅厅长、西湖博览会筹备委员会主任程振钧相识，他称程是“知音”。

刘既漂非常看重这次机会，用了半年时间，义务为西湖博览会做了

设计。而他的注意力也比较集中于西湖博览会的大门以及各馆所
的入口设计,希望以此来宣扬他“美术建筑”的观念:“我想这是
表现美术建筑的机会到了,不顾一切,完全抱着义务的态度,不断
地干。……我希望这次西湖博览会可以给国人了解美术建筑的机
会。”^[2]这些设计带有浓郁的法国“装饰艺术”特征,给人耳目一
新的感觉。李朴园这样评介道:“在建筑构图上,用线的纯朴,造
型的巍峨,著色的峻丽,是中国建筑界从来不曾一见的作风;在图
案构图上,色的调和,线的变化,都是表现他人之所未表现,应用
他人所未应用的东西!”^[3]雷圭元评价说:“他带来法国新兴的立
体图案。他在西湖大兴土木,把他那一套图案应用在‘西湖博览
会’的会场装饰上,使人耳目一新。”^[4]

刘既漂设计的建筑主要有:博览会入口建筑、革命纪念馆大门、第
一电影场的入口、艺术馆入口、丝绸馆入口、卫生馆入口、教育馆
入口、博物馆入口、音乐亭、问讯处、北伐阵亡将士纪念碑、西湖
博览会纪念馆等。



(图2)



大门的内面 (图3)

(一) 博览会入口建筑

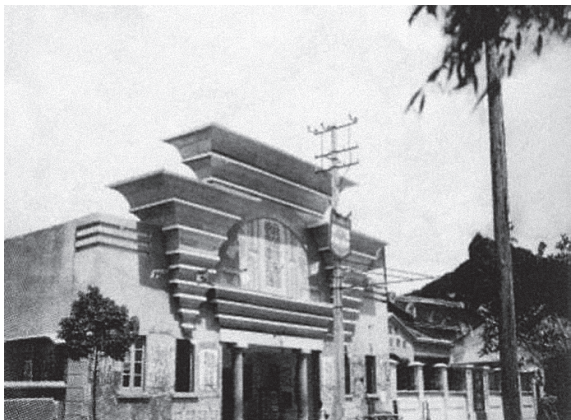
此建筑由刘既漂与李宗侃合作设计完成。博览会大门位于断桥会
场入口,是整个博览会的“门面”,其重要作用不言而喻。建筑为
木构造,建筑费万余元。下设房屋三间:一间为总售票处,一间为
警察分驻所,一间租与中国旅行社作办事处。

大门的内面(图2)为宫殿式。用中国的牌坊作为博览会建筑,是中
国参加国外博览会或者自办展览会的通常做法,以此来表现中国
的国家立场和形象。1904年圣路易斯博览会的中国馆、1915年
的巴拿马博览会的大门、1933年的芝加哥博览会的中国馆都是如
此。国内的展览会很多都与国货运动有关,更是以抵制外货、振兴
民族工商业为主题,博览会成为表现民族主义的场所。1910年南
洋劝业会的入口使用的就是中国牌坊。西湖博览会的入口大门使
用的也是中国牌坊。西湖博览会是在南京国民政府成立不久举办
的,当时民族主义情绪高涨,使用中国牌坊作为入口建筑的母题也
就不足为怪了。只是这个大门设计和以往的牌坊有所不同。设计
师没有使用斗拱去设计一个真正的牌坊,而是用平面图案表现传
统的斗拱、梁枋,并且也没有拘泥于古建筑的造型和比例,而是用
法国“装饰艺术”常用的三角形、四方形等几何图案表现中国的额
枋、斗拱等。

大门的正面(图3)则完全是“装饰艺术”的风格,金字塔式层层递
缩的结构,几何体块的交叠与组合,几何方格的排列,中心如太阳
光芒四射的中国旅行社图案,给人一种扑面而来的现代感。大门内
面的中国风格与正面的西化风格如此生硬地组接在一起,还值得
商榷。不过在这样一座重要的建筑中采用如此做法,透露出了当时
人们尝试“中西调和”的迫切愿望。而将“装饰艺术”的西化风格
定为大门的正面,可以见出设计师在“中西调和”的尝试中更倾向
于“西化”。

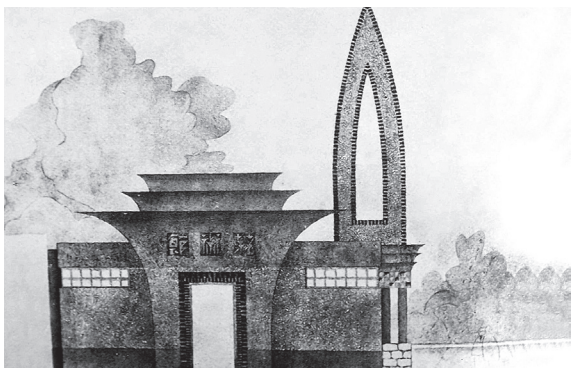
(二) 各馆所入口建筑

各馆所入口均由刘既漂设计,它们的存在,确立了博览会会场的主
导风格——“装饰艺术”风格。而对于这种风格,刘既漂并没有完
全照搬法国,而是进行了较多本土化的尝试,呈现出“中西调和”
的面貌。



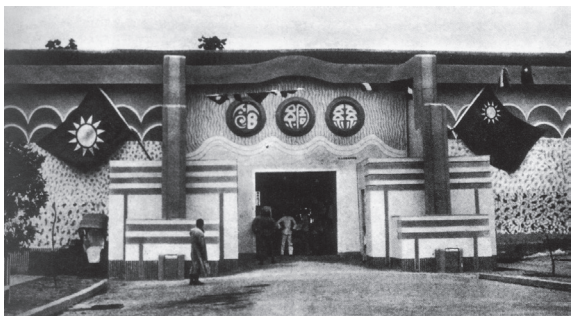
第一电影场的入口 (图4)

以中国牌坊为母题，将中国传统建筑的繁缛细节加以简化，融入“装饰艺术”的元素。比如将斗拱部分简化为反曲线，倒金字塔式的层层叠加也是“装饰艺术”的常见手法。



艺术馆入口 (图5)

与第一电影场的入口相比，这是一座更为西化的建筑，找不到中国传统建筑的母题。而屋檐的反曲线与金字塔式的层叠，又与第一电影场的入口颇为相似。另外，入口边墙上的方格图案也明显地体现出“装饰艺术”风格。



丝绸馆入口 (图6)



卫生馆入口 (图7)



教育馆入口 (图8)

虽然墙体上的曲线表现了柔软的丝绸质感，更近于新艺术风格，但入口两边几何形的柱础与门房，及其表面的纵横线条，仍不离“装饰艺术”风格。

半圆的弧线、光线般的放射形也是“装饰艺术”常见元素。以亭为母题，和第一电影场、艺术馆一样，将斗拱简化为反曲线，将传统建筑中额枋上的彩画简化为几何形装饰，也是明显的“装饰艺术”风格。

此外，刘既漂还设计了音乐亭、问讯处、北伐阵亡将士纪念碑、西湖博览会纪念塔等，基本上延续了他一贯的风格。他在设计这些建筑时，不是从工学的角度出发，注意力较少放在结构和力学等方面，而更多地考虑如何设计出美的建筑。在他寻思如何设计美的建筑时，目光必然会回转到自己熟悉的美术领域，再加上他的留学经历和西化倾向，嫁接“装饰艺术”便成为他的自然选择。

三、思想探析：刘既漂“美术建筑”思想的内涵

看遍刘既漂本人所写的文章以及他人介绍他的文章，脑中便深深印下了四个字——“美术建筑”。只看文章标题，便有他自己写的《西湖博览会与美术建筑》、《中国美术建筑之过去及其未来》、《美术建筑与工程》，以及刘开渠写的《美术建筑——介绍刘既漂先生》。

于是我们不禁要问：什么是“美术建筑”？刘开渠说：“建筑而冠以美术二字其上，是表明它与普通所谓建筑不同，而是与绘画、雕刻……一样为艺术之一种。”^[5]“美术建筑”可以被认为是美术视界下的建筑，与以前的纯工学建筑保持距离。建筑在1910年南洋劝业会时被列为工业馆的内容，而到了1929年的西湖博览会，则被列为艺术馆的内容，说明民国以后对建筑认识的变化。

刘既漂在《中国新建筑应如何组织》首次提出了“美术建筑”：“我呢，在欧洲的时候，所研究关于美术建筑各部，可说完全西洋美术建筑化。……美术建筑的本身，是艺术和科学两者合作而产生的，同时利用就地自然界之赐，或艺术家个性之表现，及时代思想之变迁而成。”这里，他对“美术建筑”概念的界定包含以下两个层次：1、所谓“美术建筑”，便是美术的建筑化；2、“美术建筑”具备艺术和科学两重因素。

先来看第一个层次。西方现代美术运动与建筑发展是紧密联系的，一个思潮涌现，会同时在美术与建筑的领域里掀起波澜。最明显的例子便是“风格派”。里特维尔德对蒙德里安的二维绘画进行三维改造，设计出施罗德住宅，可以形象地阐述刘既漂说的“美术建筑化”。而他在国内力倡“美术建筑”，绝非西洋美术建筑的照搬，而是希图将中国美术建筑化，希望找到中国建筑设计的方向。接下来的问题是，中国美术如何建筑化，这是他要进一步考虑的。而我们也需要质疑的是，中国美术能否建筑化？结果会不会显得过于生硬？同时，刘既漂自己也坦言：“对于中国建筑，我是个客。”^[6]他能否将美术与建筑结合得很好？当然无论结果如何，这种尝试本身就是有价值的。

再来看第二个层次。刘开渠将建筑分为两类，即普通建筑与美术建筑。“普通建筑家，大概都是在既成的时代作风之下，设计图

样，规划一切，办理社会上的建筑事宜，因此他们的工作近于工程师方面。……美术建筑家不同：他们由艺术的立脚去创造新作风，他们要用那些线条（建筑可说是完全以线条为主）制造新形体，产生新的生命，包含时代精神。他们完全把建筑归到美术方面，不为实用的原故，而伤害了作风。”^[1]当时便有人质疑这种分法：“在建筑史上，可以读到建筑的别类，只有时代的区分，而所谓‘美术’，啥时建筑学上一个工作；凡属建筑，无不需求合于美术。刘先生要把美术与否则来区别建筑学，不知他根据的什么？而且，‘美术’和‘普通’这两个名词，似乎不能对待，倘刘先生认‘普通’这个名词，便是‘不美术的’，那是根本上已不能成立。”^[7]刘既漂主张美术建筑也应有科学的内容，在科学与艺术之间不是非此即彼。不过刘既漂所言科学，更多是从永久性角度讲的，“古来习用的茅屋，在风景上，或精神上，何尝不美观，不过实用起来，有点不大舒服，即时间方面，更觉得不堪，因为它绝对的表现消极，朝不顾暮的精神，是中国建筑上惟一的毛病。”^[8]而这种永久性，也更多地指向精神，而非实用。

无论是绘画，还是建筑，刘既漂寻求的是在过程中找到心灵的安慰。在他失望于绘画给人的安慰过于“段落”、过于“静”与“平面”之后，转而投身于建筑与图案，他觉得建筑与图案比绘画来得“复杂有力”，更应他内心的需求。用于安慰心灵的通常是艺术，刘既漂将建筑当作了艺术来看待。不过他又非常反感中国建筑中的情感表现派，“弯来曲去的弧线，确实有点不平稳，而且空间和时间上的实用，也确乎不大考究。过于表现情感的作风很少永久性的要求。……枯瘦的曲线，载重的门面，和拥挤的层次，都是大方法则的相反者。总之，建筑家应该懂得人类视觉能力，和观者望去，觉到一种从容的态度和微显的华丽。”^[9]

值得注意的是，在某一门类前加上“美术”二字，强调它的艺术性，并不仅仅体现在建筑领域。当年，“美术摄影”也是一个经常出现的名词。一段时间《良友》画报上几乎每期都设有“美术摄影”的栏目，并且将1933年的八周年纪念刊专辟为“美术摄影专集”，刊登大量的美术摄影作品。与一般摄影作品不同的是，美术摄影作品更加注重形式的美感。加上“美术”二字，是为了强调它的艺术性，所以“美术”二字也常被“艺术”取代，如《东方杂志》26卷10号“西湖博览会专号”上，注明音乐亭的建筑师为“艺术建筑师刘既漂”。

接下来对刘既漂的探索作一个分析。实际上，刘既漂嫁接了留学时法国高涨的“装饰艺术”，将中国古典元素经过简化、变形等处理后作为建筑的装饰主题，将其冠之“美术建筑”。

本文开头已对“装饰艺术”作了简要说明。因为设计了1925年巴黎装饰艺术博览会中国馆，刘既漂很早便接触到“装饰艺术”风格，并把它运用在西湖博览会的建筑上，是中国设计师将“装饰艺术”在中国的最初传播。其实，将“装饰艺术”本土化并不是刘既漂的独创。“装饰艺术”有一个重要特点便是从各个地方的经典图像中获得灵感，提取元素，并以洗练的手法加以几何化重塑，从而创造出了迎合现代审美趣味的艺术形式。徐苏斌认为，如果说“中国固有式”是西洋古典主义的中国版，那么，刘既漂的作品便是20世纪20年代“装饰艺术”之中国版。刘既漂借“装饰艺术”提倡“美术建筑”，这是整个20年代中国艺术运动的一个组成部分，“美术建筑”更为具体地解释了建筑不仅仅是工学，而且也是一种美术的抽象概念。^[10]

从“装饰艺术”到“美术建筑”，刘既漂的嫁接无疑是一种创新，他对建筑美的提倡在中国近现代建筑学的历史上具有特别重要的意义。然而，每个人的创新，都是在前人一定的基础上生发的。“中国固有式建筑”运动中最值得称道的是吕彦直设计的中山陵，即便是这样一座民族风格浓郁的典范作品，也可见出西方学院派的清晰影响。比如，在水平方向，祭堂立面为古典主义的“三段式”；中轴线的四柱廊庑之后为三扇拱形门，与巴黎大凯旋门一样，适成一几何上的正方形。祭堂的中间部分——三扇拱门和重檐顶——构成一个矩形，宽高比例为3:5，两边部分各占五分之一的比例。他设计的四柱牌坊高宽比例为2:3，与佛罗伦萨的巴齐礼拜堂这一文艺复兴的经典作品一样等等^[11]。与吕彦直设计的中山陵相比，刘既漂嫁接“装饰艺术”设计出的“美术建筑”还显得有些生硬。其间，我们看到更多的是“物理的”而非“化学的”反应。刘既漂的身上有着过多的西化气质，康农在《初识刘既漂先生》

一文中说：“我见过不少的国外回来的前留学生了，他们都展转在无法调和、无力创造的支离破碎的生活里。见了刘先生不改留学时的精神放手生活下去，不禁生我无限的欣羡。”^[12]但是在民族主义高涨的年代，刘既漂也在创作中自觉地表现着民族性。深入到创作者骨血中的气质外露到作品中的时候，往往更具有慑人心魄的力量。气质西化的刘既漂在“中西合璧”的大潮中，虽然努力表现民族化的内涵，却终感隔靴搔痒，无关要害，甚至不免有生硬之感。难怪对于刘既漂设计的西湖博览会纪念塔，林语堂的评价是：“不可多看，看多了，眼珠要长疔疮！”

虽然，嫁接“装饰艺术”所绽放的“美术建筑”之花并不十分完美，但刘既漂对于建筑艺术性的提倡，对于建筑与艺术之间的会通进行了探索性的尝试，具有先驱的地位。同时，他设计的作品也更让人深刻感受到“装饰艺术”风格对中国影响的深度。如今讨论起七十多年前的那场博览会，欧化的会场设计被反复提及，刘既漂嫁接法国“装饰艺术”宣扬的“美术建筑”，成了那次博览会上闪亮的视觉风景，如同“视觉标签”一样插在那个年代中。

费文明，生于1978年。任教于中国南京艺术学院，目前在美国哥伦比亚大学访学。研究领域涉及艺术史和广告史，发表著作4本，论文30多篇。

Wenming Fei, born in 1978. He is a teacher at Nanjing University of the Arts. Nowadays, He is now a visiting scholar at Columbia University. He makes his research in the fields of art history and advertising, and has published four books and more than 30 papers.

参考文献

- [1] 刘开渠. 美术建筑 介绍刘既漂先生[J]. 贡献, 1928, 3(6): 12-16
- [2] 刘既漂. 西湖博览会与美术建筑[J]. 东方杂志, 1929, 26(10): 87-88
- [3] 李朴园. 美化社会的重担由你去担负[J]. 贡献, 1928, 3(6): 17-25
- [4] 雷圭元. 图案教学的回忆[A]. 艺术摇篮·浙江美术学院六十年[C]. 杭州: 浙江美术学院出版社, 1998, 60-61
- [5] 刘开渠. 美术建筑——介绍刘既漂先生[J]. 贡献, 1928, 3(6): 12-16
- [6] 刘既漂. 中国新建筑应如何组织[J]. 东方杂志, 1927, 24(24): 81-85
- [7] 姚蓓蓓. 什么是美术建筑 质刘开渠先生[C]. 民国丛书, 第三编(58). 上海: 上海书店, 1989, 1-5
- [8] 刘既漂. 建筑原理[J]. 贡献, 1928, 3(6): 27-35
- [9] 刘开渠. 美术建筑——介绍刘既漂先生[J]. 贡献, 1928, 3(6): 12-16
- [10] 徐苏斌. 近代中国建筑的艺术运动——“美术建筑”的思想和实践[A]. 张复合主编. 中国近代建筑研究与保护(五)[C]. 北京: 清华大学出版社, 2006, 731-746
- [11] 赖德霖. 中国近代建筑史研究[M]. 北京: 清华大学出版社, 2007, 241-288
- [12] 康农. 初识刘既漂先生[J]. 贡献, 1928, 3(6): 9-11



It is easy for the West to confuse today's Chinese painting with modern art in China. They are in fact two completely different concepts. Chinese modern art follows Western modern trends of art to depict Chinese culture and moods. It is a breakaway from Chinese art traditions. Today's Chinese painting, on the other hand, is a contemporary form of art that follows and advocates Chinese cultural traditions to depict and draw inspiration from nature and contemporary life. Today's Chinese painting is innovation and development based on Chinese cultural spirit and traditions of art. Since its beginning in the Warring States (a painting in the tomb of that period is the earliest Chinese painting ever unearthed), Chinese painting has been an independent, traditional art form that uses Chinese brush, ink, silk and paper as its main materials and lines as its main means of expression. For more than 2,000 years, Chinese painting has been continuously developing and perfecting its own philosophy of art, its aesthetic principles and its techniques of expression and materials, giving rise to a unique art form that is most resilient and with the longest continuous history. It is a gem in the world history of art.

How is it possible for the tradition of Chinese painting to continue for so long and to continue to adjust and improve itself? In the past 2,000 years, China - like the West - has suffered through disasters of nature and war, but Chinese painting has not changed much in terms of its philosophy, aesthetic principles, ways of expression or even its painting materials.

First of all, the Chinese philosophy of art provides a very healthy and stable physiological framework for the development of Chinese painting. In this regard, I am in complete agreement with Cheng Dali, who holds that "Chinese philosophy is constantly seeking harmony and equilibrium, harmony between

man and the universe, between man and society, and between man and self. Lao-tzu solves the puzzle of man and the universe; Confucius solves the puzzle of man and society; and Buddha solves the puzzle of man and his soul." Confucianism, Taoism and Buddhism combine to solve the philosophical dilemmas of man and his society, man and nature, and man and inner peace. The theory of Chinese painting states that one should "learn from antiquity, learn from nature, and learn from the heart." "To learn from antiquity" is to learn from tradition, which correlates with the Confucian idea of man and his society. "To learn from nature" correlates with Taoist ideas of man and the universe. "To learn from the heart" is to purify one's soul, correlating with the Buddhist idea of man and his self. It is due precisely to this almost flawless philosophy of psychology, amidst the constant change of the past 2,000 years, that Chinese painting has not only preserved its uniqueness and continuum but also correlates, balances and develops itself to suit the constant changing of society. Western art forms, however, change and replace each other based on change of trends and schools of thought. Their progress and innovation are based on overthrow of the art from prior to itself and on revolutionary critical philosophy. Chinese painting, on the other hand, develops based on continuation of earlier traditions. It is progress and development in terms of a philosophy of conservation. Compared with Western art forms, the Chinese painting demonstrates a unique stability.

Secondly, the Chinese aesthetic principles provide a strict standard and the direction of development for Chinese painting. Xie He, the most famous art critic in Chinese history, AD 479 - 502 during the South Qi Period, writes in the introduction to *The Record of the Classification of Old Painters* that a painting can be good or bad, elegant or vulgar, but one cannot pass one's judgment of it based on whether it is old or new. His views

are generally accepted by subsequent artists and art critics. He designed a quality scale for paintings from one to six, later adapted into the four quality levels of paintings. Based on the views of his predecessors, he proposed the "Six Principles of Chinese Painting", well known among Chinese painters. These are 1) "Spirit Resonance," 2) "Bone Method," 3) "Correspondence to the Object," 4) "Suitability to Type," 5) "Division and Planning," and 6) "Transmission by Copying." The first principle refers to the overall quality of a painting that shows artistic conception, vitality, emotion and soul. The second principle talks about the special language of expression in Chinese painting: the culture and technique of the brush and ink. The third, fourth and fifth principles are the guiding principles of composition, use of color and design. The sixth is the principle of learning from tradition. All these standards and principles have been accumulating in the long history of Chinese art, guiding the creation process as well as the appreciative practice of the art audience. Any attempt on the part of an artist at overthrowing or deviating from them results in his own marginalization or rejection. The nature of the Chinese aesthetic principles defines its uniqueness and dictates its path of development.

Third, Chinese painting requires unity of theory and practice. An artist must be trained in painting as well as in philosophy, in literature and history, and an art historian must engage in art creation before he is qualified to be an art critic. Art criticism and creation complement each other to complete the unique system of philosophy and aesthetic principle of Chinese art. Xie He states that to criticize without practice is not the way. He is a man of his own words, being a critic and a painter at the same time. As a famous art critic, his view on criticism and creation commands tremendous attention. Similarly, Su Dongpo, the leading figure of the literati painters of the North Song time

(AD 960-1127) advocates combining poetry, calligraphy, painting and seal into one art form. The book *Painting Notes of Shi Tao* by the Chinese painting master Shi Tao of the Early Qing period (AD1644-1911) is again the fruit of theoretical research of an art practitioner. What we call “experimental rationality” or “empirical rationality” is the process of art creation by an artist, guided by the Chinese philosophy of art, literary cultivation and art appreciation, immersed and communicating with nature while constantly looking inside oneself for inspiration. The unity of self improvement and self criticism of Chinese painting causes tremendous difficulty for Western art critics who endeavor to make judgment on Chinese art without a full understanding of Chinese culture and without the experience of Chinese art creation. Their practice of merely applying what they know of Western art theory onto criticism of Chinese art therefore has very little impact on Chinese artists. This is also one of the major reasons why the philosophy, aesthetic principles and method of expression of Chinese painting have essentially felt no impact or influence from the outside world, nor has it changed much over the past 2,000 years.

The psychology of Chinese painting seeks balance not subversion, its aesthetics value quality over time, and its art appreciation emphasizes unity, not opposition, of theory and practice. The characteristics of stability, independence and completeness of Chinese painting does not imply that it is old fashioned and conservative. It has the capacity for self improvement as well. As a matter of fact, Chinese painters have never stopped their pursuit of innovation and development. In his book, *Approaches to Art and Literature*, Wang Shizhen of the Ming Dynasty (AD 1368-1644) discusses the shifts of style in Chinese landscape paintings, outlining the major shifts over time: one from Jin to T'ang Dynasty, followed by one during the Wu Dai Period, one

in the North Song Dynasty, one in the South Song Dynasty, one in the Yuan Dynasty and one in the Ming Dynasty. Similarly major shifts of style were also created by Shi Tao during the Qing Dynasty, by Huang Binhong in the recent past and by Li Keran of our time. These shifts appear to be very slow, but viewed from the perspective of China's long history, they are indeed significant. Shi Tao states clearly that the brush and ink should follow the time. He holds that a new era will definitely affect the views of its artists, and that artists should reflect such change and influence in their works. During the New Culture Movement of the early 20th century, some thought Chinese painting was passé and archaic, and should be abandoned together with the ancient style of classical Chinese. At that time, young Chinese artists such as Xu Beihong, Liu Haisu and Lin Fengmian, who returned from France and brought with them Western education methods such as copying from models and Western traditional and modern concepts of art, infused fresh blood and vitality into Chinese art. In the 1950s after the founding of People's Republic of China, some political leaders in art fields began to raise doubts about traditional Chinese painting's ability to serve the new China, questioning whether it could express China's revolution and history, and demanded to change Chinese painting to color ink painting. There was also influence and impact from art and pedagogy of the Soviet Union, but Chinese artists adapted quickly to pressure from within and without. They picked up realist drawing from life and other methods of art creation from the Soviet Union, showing great enthusiasm in turning to nature for their sketches and creating Chinese paintings closer to real life and full of vitality. With China opening up to the world in 1978, Western modern art trends - particularly from New York - began to rush into China. Chinese painting faced new challenges and predicaments; young artists began to sing in dirges for the traditional Chinese painting, while more and more Chinese artist

went abroad to the U.S. and other Western countries to study and ponder. They studied hard, comparing and contrasting the East and the West, and repositioning Chinese art and Chinese painting. They have come to realize that the traditions and spirits of Chinese painting shouldn't be, and couldn't be, thrown away. They have come to realize that when Chinese painting faces challenges of reform and development, Western modern arts fare no better. They are facing a slew of challenges and uncertainties that require trial and error. Chinese artists should examine and determine their own destiny with the guidance of their own philosophy and aesthetics. After 2,000 years of development, Chinese painting is still going strong and has reached another peak in its development, following the economic boom of the country.

Allow me to paraphrase a line in Zhu Xi's wise words: "The clarity of the river relies on constant flow from its source." It describes perfectly the enduring nature of Chinese painting over its long history of existence and development. It comes from its profound and all-embracing nature, from its inner vitality and philosophy of harmony and stability. The twentieth century Western art history saw some superficial, indirect and limited communication and contact between East and West, which facilitated the revolution of Western modern art. Now, in the 21st century, with China opening up to the world, there will be a profound, direct and widespread clash between Eastern and Western cultures, bringing about greater reform and development in Chinese painting and causing historical rejuvenation.

当今西方世界很容易将当代中国画 (Today's Chinese Painting) 和中国现代艺术 (Modern Art in China) 混为一体。事实上这是完全不同的两个概念。中国现代艺术一种是以西方现代艺术思潮为载体, 以中国文化和情调为契机, 以颠覆反叛传统为口号的当代艺术; 另一种是在中国文化精神和艺术传统基础上, 以当代自然生活为灵感和题材, 以弘扬和继承中国文化传统为目标, 不断创新和发展的当代中国画。中国画是从楚汉(1942年2月长沙战国楚墓出土的《人物夔凤帛画》为目前发现的最早的中国画。)以来发展至今的一个以中国的笔墨绢纸为主要材料, 以线条为主要造型手段的独立的民族传统的画种。两千多年来她一直在不断的完善和发展自己的艺术哲学, 审美原则, 表现手法和绘画材料, 成为人类历史上生命力最强, 历史最悠久的一个独特画种, 它是世界艺术史上的一朵奇葩。

传统和趋势：新世纪的中国画定位
丛志远

为什么中国画能够经久不衰, 能在历史的长河中不断调整, 完善自己呢? 两千年来, 中国和西方社会一样, 同样经历和遭遇了自然的灾难和人为的战争, 但是, 中国画的心理哲学, 审美原则, 表现手法, 甚至绘画材料在本质上没有变化。

首先, 中国的艺术哲学为中国画的发展提供了十分健康和稳定的心理结构。在这个问题上我十分认同程大利先生的观点。他认为: “中国的哲学是在不断的追求和谐和平衡。她追求人和宇宙, 人和社会, 人和自己这三大要数的和谐。老子解决了人和宇宙的问题, 孔子解决了人和社会的问题, 禅宗解决了人和自己心灵的问题。” 儒道禅三者有机的结合解决了人与社会, 人与大自然以及人的内心平衡的哲学心理问题。我认为中国画论中提出的 “师古人, 师造化, 师心。” 其中师古人就是师传统, 就是与儒家的个人和社会关系相对应; 师造化就是师法自然, 这是与道家中和和宇宙的关系相对应; 师心就是心灵的净化, 这是与禅宗中人和自己的关系相对应。正是这种近乎完善的哲学心理, 保证了中国画在两千年来社会变迁中, 既能保持它自身的特点和主体的延续性, 又能不断的随着社会的变化去调合, 平衡, 完善和发展自己。西方的艺术画派是以一个主义, 一个流派如走马灯似的交替, 更换。他们是建立在对前面艺术流派颠覆和革命的批判哲学观念上的前进和创新的。

中国画则是在继承前面的传统的基础上改良和完善的守恒哲学观念上的前进和发展的。相对于西方画派，中国画心理哲学有其独特的稳定性。

再者，中国的审美原则为中国画的发展提供了严格标准和发展方向。中国历史上最著名的艺术评论家，南齐（479AD 502AD）的谢赫在他的《古品画录》开首篇中就提出：“迹有巧拙，艺无古今”。他认为中国画的审美原则不是以新旧为标准，而是以作品的好坏，雅俗，高下，优劣为尺度。他的论述和观点为随后中国历代艺术家，评论家所认同和接受。他将中国画品级定为一至六品，后来的评论家又将中国画分为逸品，神品，妙品，能品。谢赫在综合前人的理论上，提出中国绘画的六条原则，这就是中国画界里，人人皆知的六法论：“一，气韵生动是也。二，骨法用笔是也。三，应物象形是也；四，随类赋彩是也；五，经营位置是也；六，传移模写是也。”六法论中，第一条“气韵生动”是指对画面的整体要求，即作品要有意境，要有生气活力，要有情感和灵魂。第二条“骨法用笔”是指中国画特殊的表达语言：笔墨文化和笔墨技法。随后的“应物象形”，“随类赋彩”，“经营位置”是中国画造型，色彩，和构图的艺术表现和指导法则。最后的“传移模写”是对传统的继承和学习的法则。所有这些审美原则和标准在后来一千五百多年中国历史长河的发展过程中，形成了自己特有的历史积淀。她规范了中国艺术，培养了自己的观众。任何企图背离或推翻这些审美标准和原则的艺术家都会被边缘化和被历史所遗弃。中国画自身的审美原则决定了她的独特性，她保证了中国画按照自己的方向和原则前进和发展。

第三，中国画要求在理论和实践的统一，艺术家必须集哲学，文学，史论和绘画于一身，而艺术史学家也必须参与绘画的实践才能有资格作艺术评论，这种将艺术批评和艺术创作纳入同一心理哲学体系和审美原则的特点造就了她自身艺术的完整性。谢赫提出：“述而不作，非画所先”。他本人能文善画就是一个例子。历史评论他的人物画“自赫始，遂使委巷逐末，皆类效颦。”（沈子丞，历代论画名著汇编，文物出版社，北京1982）他认为中国画艺术必须是理论和实践相结合的产物，仅作参考，不参与实践

的体验，不是艺术界所提倡的。作为一个著名的艺术批评家，他的这种论述具有非同寻常的意义。同样以北宋（960AD 1127AD）苏东坡为领军人物的中国文人画提倡诗书画印的一体，清（1644AD 1911AD）初国画大师石涛撰写的《苦瓜和尚画语录》都是艺术家在理论研究上升华的结晶。这种在中国艺术哲学，文学修养和艺术审美的原则指导下，在对大自然神与物游的主客观的契合和交融中，艺术家在实践中内审体验，不断升华而创造艺术作品的过程，我们称之为“实验理性”或“实践理性”。中国画的自我完善和自我批评的完整性，对不了解中国文化和没有实践经验的西方评论家介入中国画的批评带来了很大的难度。仅凭他们研究西方艺术史论的方法和经验去谈论中国艺术，对中国艺术家的影响是非常有限的。这也是两千年来中国画的心理哲学，审美原则，表现手法在本质上没有受到外来文化冲击和影响，没有重大变化的另一重要原因。

中国画在心理结构上是追求一种平衡而不是颠覆，在审美原则上的标准是优劣而不是新旧，在艺术欣赏的方法上讲究理论和实践的统一而不是对立。这些中国画特点的稳定性，独立性和完整性并不说明中国画的守旧和保守，中国画还有其自我完善性。事实上从古到今，中国画家对艺术的探新，发展从未间断过。明代（1368AD 1644AD）王世贞的《艺苑卮言》在谈到中国山水画的变迁时就提到从晋到唐艺术风格上有一重大变化，然后五代一变，北宋一变，南宋一变，元四家一变，明四家又是一变。同样在明以后清朝石涛一变，近代黄宾虹一变，现代李可染又是一变。这些变化似乎是极其缓慢和漫长的，但从中国整个历史的长河来看，各个朝代的变化和进步又是十分明显和巨大的。石涛旗帜鲜明的提出“笔墨当随时代”。他认为新的时代必然对艺术家的思想和观点产生变化和影响。艺术家也必须将这些变化和影响反映到自己的作品中去。20世纪初，中国的五四新文化运动中，有人提出中国画已经过时陈腐，必须和古代文言文一道抛弃。当时徐悲鸿，刘海粟，林风眠等一批青年艺术家到法国留学，他们把西方的办学经验，人体写生和西方的传统和现代派的艺术观念带到中国，为中国艺术注入了新鲜的血液和活力。五十年代新中国成立后，一些艺术界的领导人又提出传统的中国画不能直接为新中国服务，不能

表现中国的革命和历史,要求将中国画改为彩墨画。中国画家受到前苏联艺术和教育方式的影响和冲击。很快,他们适应了这种来自国内和国外的冲击,他们学习和吸收了前苏联现实主义的写生和创作方法,他们争相到大自然中写生,汲取营养,使得中国画更加接近了生活,更加充满了活力。1978年中国改革开放,西方的现代艺术思潮,特别是美国纽约的现代艺术思潮涌向中国,中国画再次面临改革和创新的挑战和困境。一些年轻的艺术家唱起了中国画衰亡的挽歌,很多艺术家来到美国等西方国家开始了他们的探讨和反思。他们如饥似渴的学习,比较中西艺术的差异,重新思考中国艺术和中国画的定位。几经现代艺术浪潮的冲刷和洗礼,他们认识到中国画的传统,中国画的精神不能,也不可能抛弃。他们发现当中国画面临改革和发展的课题时,西方现代艺术也同样面临改革和创新的命题和挑战,西方的许多观念也同样有待在实践中进一步检验和思考。中国画艺术家必须用自己的美学哲学和审美原则来审视和决定自己的前途。经过两千年的发展,当今的中国画在仍然是如日中天,随着中国的经济发展,她又迎来了历史发展中的又一个高峰。

“问渠哪得清如许,为有源头活水来”朱熹一语道出中国画能在历史长河中长久不衰,生生不息的发展关键,正是来源于她的博大和包容,她的调和和守衡的内在生命力和哲学源泉。回顾二十世纪的西方绘画历史,如果说上世纪的中西文化是由于表层地,间接地和局部地交流和接触推动了西方现代艺术的革命,那么二十一世纪随着中国的全面开放,中西文化深层地,直接地和全面地冲击和碰撞,那就一定会激发中国画更大的改革和发展,焕发出她的历史青春。



全美华人美术教授在纽约首展开幕
Group photo, Asian Cultural Center Art Gallery, New York



Crossing the Pacific: Conversation with Masters: Gongkai Pan, Professor and Former president of the Central Academy of Fine Arts, Beijing, China
跨越太平洋：与大师面对面：潘公凯中国画演讲



Crossing the Pacific: Conversation with Masters: Lyusheng Chen, Deputy Director at the National Museum of China
跨越太平洋：与大师面对面：陈履生中国画演讲



Crossing the Pacific: Conversation with Masters: Qinhe Liu, Professor of the Central Academy of Fine Arts, Beijing, China
跨越太平洋：与大师面对面：刘庆和中国画演讲

OUTLINE SELECTION 与会者发言提纲选



Chinese Painting Demonstration: Josh Z. Yu, Professor and Director of Special Projects, Savannah College of Art and Design
余震谷中国画演讲

Chung-Fan Chang 张宗帆

The Act of Drawing Drawing is a mediator between spiritual and physical world. In my studio practice, drawing is a major part of making that connected with my influences of traditional Chinese Ink and Brush Painting techniques, such as “cloudlike texture” (卷云皴), “rain droptexture” (雨点皴), “ax-cut texture stroke” (斧劈皴) and spot-ink and iterative-wrinkle texture. The presentation will consist the research of the drawing installation on ballpoint pen and its visual aesthetic from the Western viewpoint. I will present slides of my recent drawing exhibitions, 20 seconds video of the act of drawing as well as the meditative aspect of drawing. To conclude, I will introduce my future project “Drawing with Sound”. Project/assignment ideas will be discussed after the presentation.

绘图的行为是精神与物质世界之间的中介。在我的工作室中，绘画是创作中一个很大的部分，我受到中国传统的水墨和笔法的绘画技巧，如“卷云皴”、“雨点皴”、“斧劈皴”和大小点、纹理皴。本报告将立包括对圆珠笔的书写装置及其由西方的观点来看视觉美感的研究。我将介绍我最近的展览的幻灯片，有20秒的视频的书写行为，以及冥想方式的书写。最后我将介绍我的未来计划“与声音书写”。一些教学上设计相关课堂作业和功课的想法会在报告后进行讨论。

Chu, Brain 朱为国

Graphic Quality in Contemporary Painting Graphic quality was associated with applied art in the past but is now playing a more dominant role in contemporary art. Starting with abstract art in early 20th century, various movements prefer simple flat forms in pursuit of Utopian ideals. The interests in psychology saw painting probing unknown psychic forces. America consumerism paved way for Pop Art that embraced graphic technique in commercial art for the mass appeal. In a culture dominated by information technology the contemporary mode of communication is multiple, fast, and fragmented. In contemporary painting, graphic quality is absorbed and integrated in inventive ways to express the way our eyes interact and communicate with the world.

漫画,插图和当代绘画 在过去,插图的风格主要见于应用艺术中,但从20世纪开始,欧洲各画派采用平面的语言来表达近世思想,从追求乌托邦的理想到探索心理。在美国,消费主义替波普艺术铺了路,大量使用商业美术技术来生产受群众欢迎的作品,博得巨大吸引力。漫画风格生动、清晰、传达讯息高效,很适合以信息为主导的当代文化。如今许多新绘画中,漫画、插图的风格已经被吸收整合了,不同的美感混合新创的语言,反映了当今人们沟通的方式:快速互动、零散各方、稍纵即逝。

Wei Dong 董伟

My Own Journey Searching for A Contemporary Interpretation of Chinese Painting After 26 years in the United States, I view traditional Chinese painting with new eyes. I'm not practicing the physical style and appearance of Chinese painting but have infused my work with the essence of Chinese traditions – the movement of the lines and the layering of the space. Most importantly, I try to add the dynamic of flight as a critical element to create a painting on rice paper using Chinese inks and brushes. During the symposium I will share my creative process in materials used as well as to explore the perspectives I have discovered – what has worked and what has failed. I hope to raise questions about how to continue to develop and interpret traditional Chinese paintings in a modern, Western environment.

我的探索之旅:中国画的当代旅美26年,我得以用新眼光看传统中国画,这不是专注于外在形式,而是专注于线条运动和空间层次的实质,更是加上光的动能,以此作为关键要素而在宣纸上用传统的中国画材料来创新。在本次研讨会上,我将展示我所使用的材料,介绍我发现的视角,并探讨其得与失。

Xia Gao 高霞

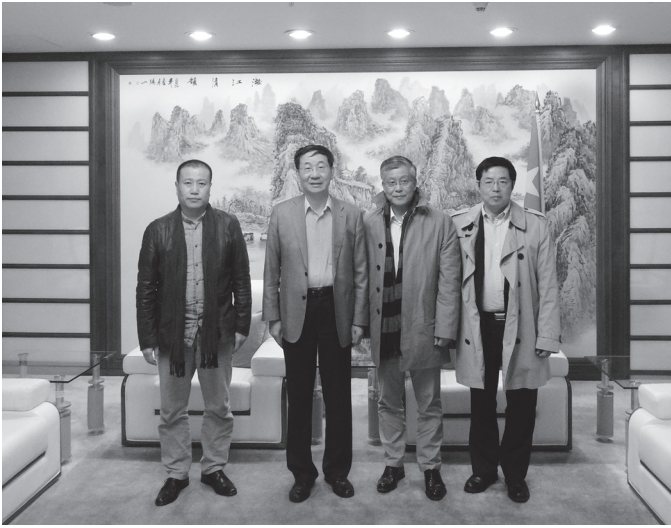
Symposium Topic 4- Personal Experience: My Art in Relation to Contemporary Art Engage People and Environment in Art-

making The presentation examines the new ways of artistic expressions in participative and on-site-build fiber/textile installations. It looks into the process and dissemination of my ongoing projects “Changing Urban Landscape” in addressing critical issues related to changing urban environment. Initially moved by the striking contrasts between fast transforming Chinese urban spaces and deteriorating Detroit city-scapes, both I have observed closely, this project draws data from urban and social studies and reflects issues, causes, and happenings of changing urban spaces and their dwellers through art installations. This project is also informed by my international artist residency experiences and reflects a transnational and international perspective. “Changing Urban Landscape” explores fiber/textile’s interplay with spaces as a form of soft sculpture/ architecture in site-specific installations, which define, activate, and transform spaces to encourage questions and critical thinking important for human and natural/constructed environment interaction. It engages people and environment in the dissemination process and brings social focus and cultural perspective together in creative expression.

在艺术中介入人与环境:我与当代艺术的关系。我的发言主要是关于我目前正在做的项目“变化中的城市风景”,目的是在城市环境中探索软雕塑和纺织物装置作品的在场性及其艺术表达的新方法。我对中国的城市发展和底特律的城市状况做了详细观察,所以用艺术作品来探讨其中的社会问题,也探讨地景现场与建筑、雕塑、装置、纺织物作品的互动关系,以求在空间的转换中表达我对人与环境之关系的关注,表达我对社会和文化问题的关注。

Zhimin Guan 关志民

As a painter, I strive to have an equal balance of traditional and experimental, figurative and abstract in his art. In last 18 years I have created six series of paintings as following: 1) Fossil Series (1995-2000) graduate study work in Kansas. 2) Landscape Series (1999-2002) first few years when I become



Consul General SUN Guoxiang meets with Lyusheng Chen, Qinhe Liu and Zhiyuan Cong
 总领事孙国祥会见陈履生, 刘庆和, 和丛志远



Group photo with President Kathleen Waldron
 和华俊校长在一起



Artists with their exhibition in New York City
 艺术家和他们在纽约的艺术展览



David Yen and Margaret Lam, Honorary Directors, Center for Chinese Art
 严欣凯, 林洁辉, 中国艺术中心荣誉主任

art professor at MSUM. 3) American Dreamers Series (2002-2006). 4) Abstract Painting Series, (2006-2007). 5) Landscape on Metal Painting Series (2007-2012). 6) The Summit Series (2012-2014). Summit Series is the new body of abstract paintings portraying mountains and water, subjects that visualize the opposite roles of Yin and Yang, solid and void, energy and charm. I created these paintings with large gestural marks, creating harmonious landscape through form, color, and shape. My process also allows for chance happenings as the runny painting materials and gesture marks transform each other into a spiritually and physically integrated autonomy. In my talk I will use 10 visual images to discuss how I develop my art concept and stylistic changes through my career.

对画家来说，无论具象还是抽象，传统与当代艺术的关系，都是我探索尝试的内容。在旅美的18年中，我创作了六个探索系列的作品，分别是：化石系列、风景系列、美国梦、抽象绘画、金属风景画、高峰系列。高峰系列是我的抽象绘画新作，描绘山水主题，探讨阴阳互动、虚实关系、劲柔张弛。在对形式、色彩、外形的探索中，我追随偶发效果，以求内在精神与物理存在的自然融合。我将用十幅作品来讨论这个系列的观念和风格，以及艺术怎样改变了我的职业生涯。

Leong, Lampo 梁藍波

Personal Experience: My Work in Relation to Contemporary Art. The Reformation of Visual Language in the Digital Age As the reality of globalization unfolds and a plurality of cultural worlds rapidly become one perplexing manifold, the Asian-American artists face the same dilemma as artists elsewhere: how to make an authentic and individual artistic contribution in a context that becomes less clearly defined as the visual language becomes more global in scope. I find this unique situation challenging but inspiring. Apparently, most artists who address multicultural issues in their work characterize

their approach as some sort of synthesis. Yet not every appropriation or juxtaposition of cultural elements merits the term. We see often that the outcomes are merely superficial or even gimmicky. Fortunately, in an information age, a more profound understanding of various cultural traditions is now possible and artists have better opportunities to transcend the forced marriage of different cultural elements. The real prospect lies in a fusion of the conceptual and the fundamental. My experiment strives to channel this energy into a vision that is as conceptual as it is aesthetic and openly embraces the digital technology of our time. Is there in art something like an analog to the biogenetic technique of the "reformation of genes?" Can one respond creatively to our current situation so that the solutions one finds are fundamental, elemental, and structural? The artists who take up this challenge will be the ones who make the vital discoveries that will later be seen as inevitable and yet marvelous—something like the appearance of a new species on earth, or a new star amid the swirl of the galaxy.

以基因重构的理念为东西方艺术的相互借鉴与融通寻求突破在全球化信息时代，东西方的艺术家都同样面临着一个如何使自己的创作更具原创性的挑战，既要超越本民族的传统，又要超越将不同民族的艺术元素作简单的挪用或并置等物理层面的创新模式。原创性似乎触及到一个更本质、更艰辛的课题，那就是视觉艺术语言本身的原创。借鉴生物学“基因重组”的理念，我们能否从艺术语言的基因元素上或本质结构上着手去寻求突破？数码时代的科技能否为我们创造这样一个全新的美学观念和艺术语言提供新的可能性？在东西方艺术相互影响、借鉴与融合的背景下，本课试图探索艺术语言基因的解变与重构，亦即在基因元素的层面上寻找各种文化、艺术的差异和契合点，通过嫁接、重组创造出一种崭新的基因序列3/43/4一种后现代式的、代表这个独特时代的、既东亦西的、但又非东非西的国际性当代艺术语汇。

Qian Li 李倩

My work in relation to contemporary art

Born and raised on the northeast coast of China, my artistic roots are greatly influenced by Chinese culture and Chinese painting. But shortly after graduating from college, I became fascinated by animation and computer art. So during my MFA studies at UMass Dartmouth, I began to introduce modern digital processes into my art work to create more contemporary paintings, prints, and videos, a clear departure from the conventional Chinese norms. Mostly based on experiences in my homeland, my work explores how history and the social environment influence one's identity and decision-making, ultimately shaping the cultural landscape.

我的作品与当代艺术的关系

我出生成长于中国东北沿海，中国文化影响着我的绘画。大学毕业后，我对动漫和数字艺术发生了兴趣，在美国读研时便将其与中国的艺术方式结合起来，但又以新的绘画、版画、视像作品而与传统的中国艺术大相径庭。在此语境中，我现在的作品便是探索历史和社会环境对人的身份和决策行为的影响，以及最终对文化景观的影响。

Jianbing Nie 聂鉴冰

Since I have been away from China for 20 years, cultural identity has always been acknowledged as a key question and subject matter during my course of work and study. Cultural identity can be understood that how cultural affiliation is determined and recognized as an individual and shared group. It largely depends on its natural attributes meaning it is reflexive of who we are -- our identity. It is firm, stable and also flexible. In the art marking process, artists choose to expand and elaborate their work in the culture of their ancestry by self-conscious or unconsciousness. After twenty years of living abroad, my cultural identity has been gradually evolved because of diverse backgrounds and culture shocks, and later, in conjunction with various cultural influence and transmission. I am encouraged to pursue multicultural

dynamics and distinctions resulting from growing need and the constant changes in the creative process.

艺术家的创作和文化身份

我在离开中国求学工作的二十多年中，文化身份一直是一个必须常常面对的问题。文化身份是一个个体或群体在文化归属的认同和界定，它在很大程度上取决于自身的自然属性，它具有稳定性，同时也具有变化性。在艺术家的创作过程中，他的文化身份也有意识或无意识的表露在作品中。经过二十多年的海外生活，在各种不同文化的冲击和洗礼之后，促使我的文化身份逐渐形成变化。这个变化让我在艺术创作中追求一种变化的，具有多重文化特征的状态。

Yan Sun 孙焱

Spirituality in Art and the Humanistic Expression—Empowering Creative Works of Art with Universal Appeal The infinite quality of art can bridge the past and the future, as well as bridge the Nature and the soul—a feast for the spirit. And we can understand this timeless beauty only if we understand that art is an entity composed of all its cultural, religious, philosophical components—humanistic expression.

These phenomena might well be understood in terms of art, life, and spirit. We find ourselves enjoying the heart, the emotion, the power, and, the infinity. We are experiencing the timeless beauty of art. And we can understand this timeless beauty only if we understand that art is an entity composed of all its cultural, religious, philosophical components—humanistic expression.

Chinese philosophy emphasizes the depth of art works. What is depth? According to our analysis and discussion of art works in perceptual and sensuous aspects, depth has a denotative meaning as well as a connotative meaning. Denotatively, depth is a sense of distance and perceived perspective in a piece of art. Connotatively, depth indicates the intellectual message and profound meaning.

艺术之无限，在于其能沟通过去与未来，能连接自然与心灵，从而成为精神的飨宴。我们理解艺术的永恒之美，欣赏其文化、宗教、哲学的人文内涵，这是艺术的实质。中国哲学看重艺术的深度，但什么是

深度? 这既是感性的外延, 也是知性的内涵, 二者共生于艺术中, 造就了作品的含义, 尤其是有深度的含义。

Ying Tan 谭莹

Personal Experience: My Work in Relation to Contemporary Art
Visual Music in the Digital Age.

My primary interest in moving image is Visual Music, a art form that explores the rich relationship between abstraction, color, and sound. With over one hundred years' evolution from abstract painting to experimental film, its contemporary application is ever expanding, stimulated by technological development. Although digital tools have changed how audiovisual media are made, artistic challenge remains significant for meaningful and expressive audiovisual mapping.

我对移动图像的主要兴趣是视觉音乐: 数码时代的视觉音乐创作

一种探索声像之间丰富关系的艺术形式。经过百年以上包括从抽象绘画到实验电影和装置艺术的演变, 现代科技发展促使这一艺术形式的实践领域不断扩大。虽然数字化工具的应用改变了视听媒体制造的方式, 艺术性的显著挑战仍然在于有深度和有表现力的视听映射。

Xiaoping Wang 王小萍

Personal Experience: In Search for a Chinese-American Artist Identity As a new immigrant, my first challenge was to articulate the identity crisis experienced in shifting cultural and social values in my new life. When the long journey of forging an artistic identity started, I tried to become a cultural microcosm in order to embody and reflect aspects of the culture that I came from. This effort led me to integrate Chinese calligraphy and landscape art into Western painting. The 1990s Asian artist emergence encouraged me to seek broader cultural inspiration in Chinese folk art, in paper-cut, furniture, textile, and architecture. Using traditional Chinese

patterns, I re-make them in paintings based on my own sensibility. By embracing the existing Chinese motifs, I placed more emphasis on the process of making a painting. This led to the discovery that I could find profound meanings that are hidden in commonplace objects. Finally, I understand that cultural identity is born from what I do, where I am, and what I do.

我的艺术定位历程

来美国后我的第一个挑战是阐明在新生活中的文化认同危机, 然后才开始塑造艺术风格。起初我广泛吸收中国艺术, 尝试把文化精髓投到我的油画作品里。90年代亚洲艺术家的崛起激励我拓展范围, 从中国民间工艺品搜索灵感。我使用传统形式, 根据自己的感性重做一次, 重点在材质而非思维。在这过程中, 往往在不起眼的细节里, 我可看出中国审美观下隐藏的深意。终于我理解, 以平常心来体验自己的传统文化归属感自然会出现。

Yida Wang 汪伊达

My Work in Relation to Contemporary Art Mindscape

My topic will focus on the contemporary interpretation of traditional Chinese landscape themes and formats in my current studio practice. Artistic behavior is motivated by cultural bloodline and identification. Culture is a commentary on what we did before, reinterpreting it as a tool for speaking about our position today and serves as a critical guide to the future. During my current professional research and studio practice, I am experiencing to maintain an intimate dialogue with the essence of traditional Chinese landscape culture and transform it into a contemporary language in art. By using nontraditional media and methods, I delve into the immensity of landscape culture, seeking serenity and transcendence. I attempt to reconcile elements of memory, experience and personal vision into these deconstructed landscapes while demolishing barriers between dispositions of traditional Chinese culture and contemporary art, unifying the two into a unique adaptation.

我的作品与当代艺术思维: 我从当代艺术的视角来探讨中国传统山水画的主题和形式, 因为文化的血缘决定了艺术家的行为和身份, 这使我得以将中国古代山水艺术转化为自己的创作, 我

使用的媒材和方法都是当代的。而且，我在山水中发掘博大与精深，追求宁静与超验，寻找往昔的记忆、经历，并回溯个人愿景，从而解构传统的山水秩序。正是通过这一解构，我才得以突破中国传统山水同当代艺术的界线，求得二者的合一。

Leah Wong 王丽华

My Art in Relation to Contemporary Art In my work, one of the core issues in relation to contemporary art is my cultural identity. The questions I have been asking myself over the years are: who am I? What do I want to express, and how? As a Chinese who has studied, taught and worked in both Chinese and US universities and art colleges, and as an artist who has been pursuing an artistic career for over twenty years, I have evaluated my artistic directions with perspectival viewpoints---history, traditions, and my current cultural and life environmental all play their roles. My cross-cultural experiences and my mixed-cultural influences have become an ongoing negotiation in my art-making process. I majored in oil painting in undergraduate study in China and later I went to graduate school in the US to study painting. After many years of exploration and exhibitions, I'm now employing mixed media. I work with paper and paper cuts in 2-dimensional and 3-dimensional forms and installations. I have realized that the essence of my work is not the use of the material but, rather, it's the sense of transition between the contemporary and the traditional in my work that matters.

我与当代艺术 我的艺术关注文化身份? 我在作品中总是追寻这样的问题：“我是谁? 我想表述什么? 怎样表述?” 二十多年来，我在中美两地学习、执教、创作，我的中美跨文化视角具有历史的、传统的、当代的、个人的诸多征，这一切都反映在我的艺术实践中，而我当下的艺术活动，正是基于我自己的跨文化生活经历。

Tong Xiao 肖桐

Art, Life and Time

I recently happened upon an inscription to me by my father in Volume II of James Joyce's Ulysses: "Dear son: This is a monument of Irish literature. Try to achieve such a monument in painting. Aim high! Dad Mamma, 5 Dec, '94" At age 80 he spent four and half years collaborating with my mother to reach a summit by translating Joyce's difficult book. I grew up watching them busy every day at their desks. To all the writers and artists I have met, creating in the arts seemed indispensable to a fulfilled life whereas material comfort is security only. Art stems from its maker's experience from the incremental present to a lifespan and may take on directness and lucidity at older age. I have come to reflect on my personal history common to my generation and to China's recent history. How to treat time in art, dwelling on the past while being true to the present? Our individual choices may vary as to where we live, how we teach, and what we want our art to be, we all recognize that art deepens life's meaning and steels us some against the tide of time. It is an action for survival, not a choice.

艺术-经历-时间

最近发现父亲萧乾二十年前在尤利西斯中译本第二卷里的赠言：“儿子：这是爱尔兰文学的杰作。试着画这样一幅杰作吧，标准要高！爸妈94年12月5日”。他老八十岁上花四年半光阴与母亲合译乔伊斯的天书，攀上翻译顶峰。我是看着他们日复一日笔耕长大的，也有幸见过不少作家艺人。在他们眼里，生活充实必须有文化创作，而物质生活的舒适不过是条件而已。艺术离不开个人经验，暮年里艺术表现可能更干脆明了。我在探索个人经历，也是我这一代人和中国近年的历史。如何用艺术表现时间，回顾过去而不脱离现实？我们虽然对住在哪里怎么教画创作什么各有选择，但大家一定同意艺术创作增添生命的价值，使肉身抵抗时间流逝更强硬几分。创作是存生的需要，是不容选择的。



Artists with their exhibition in New York City
艺术家和他们在纽约的艺术展览

Yun, Lawrence Tzuchi 恽子奇

Hybrid (East and West) In China, the genre of bird-and-flower painting has a long history. It represents a profound elegance that has been not only popular, but also highly regarded with a scholarly artistic significance. On the other hand, paintings that focus on flowers in Western art have been viewed as less important subject matter in comparison, and may even seem cliché as eye candy to some.

For the symposium, I wish to share my inspiration, approach and process of my floral painting with the fused aesthetic of both East and West. As a contemporary watercolor artist who has a passion of creating representational images based on nature—particularly in the theme of flowers—it is a challenge to reinvent and to bring this conventional genre to another level. With a diverse art background and training of two distinct cultures, I don't intend to step into the world of cliché making novelty paintings for the sake of prettiness. In fact, I aim to revitalize the role of the traditional Euro-American floral paintings, as well as to re-evaluate the status of the contemporary watercolor in fine arts.

(东西) 混合体花鸟画在中国有悠久的历史。它象征着一种至高无上的优雅, 不仅受欢迎, 而且又具有文人画家崇高地位的重要性。反观之, 在西方艺术史上, 以花卉为素材的画种, 相比之下被视为比较次要的题材, 甚至被少数人当作是陈腔滥调的装饰作品。

我希望在这次座谈会, 跟大家分享我在创作花卉绘画中融合了东西方美学的灵感, 诠释, 以及过程。身为一个热衷于大自然, 尤其是以花卉为创作主题来做具体表达的现代水彩艺术家, 要重新诠释传统流派, 去达到另一个层次是具有挑战性的。有着东方与西方文化上极大差异的美术背景以及训练, 我不希望只是去重蹈覆辙的做那些为装饰而制作的唯美作品。实际上, 我志在能为欧美花卉静物派系重新附以生命, 也要给现代水彩画在美术界的地位一个再度的评估。

Jing Zhou 周竞

My Work in Relation to Contemporary Art: Visual Interpretation of Cultures and Social Issues

During the panel discussion, I would like to present three groups of my work in Digital Print, Interactive Media, and Poster Design. Each type of work was created with different technology and media, yet each presents subjects and concepts closely connected to cultural heritage and contemporary social environment. The first group, Digital Print, consists of a couple of prints from the “Ch’an Mind, Zen Mind” series. This body of work reflects my spiritual experience about one of the most widely held oriental philosophies—Ch’an, also known as Zen. Ch’an’s profound wisdom/teaching and Eastern/Western art inspired this project. Every image in this series carries a unique philosophical concept with different aesthetic approach in connection with our present world.

The second group, Interactive Media, includes “The Interactive Book of Changes—I Ching” and “Living Mandala”. The first project represents the ancient Chinese cosmic conception from “I Ching” in a digital interactive art form, while the later project is an exploration into uncharted territories of the human soul sculpted by our present time, which visualizes our perception of life (microcosm) and the universe (macrocosm), our connections to ancient mythology, cosmology, and cultural heritage, and the relationships among mankind, science, technology, and nature in a globalized society. In the last group, Poster Design, there will be several posters from the “Backward Waves” social posters series, which is a manifestation of current social crises.

我的作品与当代艺术的联系: 多元文化与社会问题的视觉阐释

我在研讨会中会将我的作品分为三类予以阐释。这三类作品分

别为：数码图形、互动装置、平面设计。虽然每类作品出自于全然不同的制作过程和媒体，但它们的主题思想都来源于对文化和社会的观察与思考。在第一组的数码图形作品中，我会解释禅思系列中的几幅作品。禅思系列反映了我对禅宗思想的领悟和东西方艺术对我的影响。每幅作品不但与现实生活相联，并与哲学理念结合，最后以不同的视觉效果表达出来。在第二组的互动装置作品中，我会解释“互动周易”和“生生不息的曼陀罗”。“互动周易”是给中国古老文化遗产“周易”赋予一个数码互动的新装。“生生不息的曼陀罗”将36多元文化的古老曼陀罗集于一身，然后与千年人类智慧、自然现象、现场环境相结合，由此视觉化地表现出当代人自身与社会、文化、科学、宇宙的关联。在第三组的平面设计作品中，我会解释“退后的浪潮”社会公益海报系列中的几幅作品。其系列反映当代的社会危机现象。

This is A Comparative Dialogue of American and Chinese Visual Arts during November 6 to 8, 2014. The exhibition and the symposium will include panel discussions, academic research exchanges, demonstrations, slide presentations, and other special activities. The presenters are primarily US-based Art professors of Chinese origin, who have considerable teaching and art creative experiences in both China and the United States. Their art works and symposium topics will reflect their cross culture life experiences, creative vision and confluence of culture and artistic solutions.

Daily Agenda of the Exhibition and Symposium

Wednesday, November 5, 2014

1:00-5:00pm: Registration and check in Hotel

2:30-4:30pm P143, Chinese ink Painting Demonstration:

Josh Z. Yu, Professor and Director of Special Projects, Savannah College of Art and Design

6:00pm: Dinner - China Buffet Restaurant

Thursday, November 6, 2014

Location: William Paterson University Power Art Center, Ben Shahn for Visual Arts and Center for Chinese Art

10:00pm-12:00pm B216, Painting Demonstration:

Yifei Gan, Professor Hoverd Committee College

2:00pm-04:30pm B201, Graphic Design:

Fang Chen, Professor of Graphic Design at the Pennsylvania State University.

2:30pm-04:30pm, P145, Sculpture:

Xingang Wang, Professor of the Art Institute of Capital Normal University

Visiting Professor of New York State University

2:30pm-04:30pm, B204, **Computer Animation**

Ying Tan, Professor of Art at University of Oregon

4:00pm-05:30pm, **Crossing the Pacific: Conversation with Masters:**

MC: Zhiyuan Cong

P143 Chinese ink Painting Demonstration:

Master: **Gongkai Pan**, Professor and Former president

The Central Academy of Fine Arts, Beijing, China



6:00pm: Dinner - China Restaurant

Friday, November 7, 2014

Collision and Confluence: An Exhibition of Chinese-American Art Faculty

Opening Reception November 7, 2014, 1:00pm-5:00pm

Panel Discussion 1:30-2:30pm

Moderator: Daryl Joseph Moore, Dean of the College of the Arts and
Communication, WPUNJ

Panelists: Lusheng Chen, Deputy Director at the National Museum of China
Laurel Reuters, Director and Chief Curator of the North Dakota
Museum of Art

Qinghe Liu, Professor of Chinese Painting, Central Academy of
Fine Arts, Beijing, China

Zhiming Guan, Professor of Art, Minnesota State University, Director
of Exhibition Committee, Chinese -American Art Faculty Association

Zhijian Qian, Professor of Art History, City University of New York

Exhibition Opening Ceremony 2:30-3:00pm

MC: Ms. Yannan Geng, Director of the Asian Cultural Center

Speaker: Ambassador Chen Lei, Deputy Consul General of the People's
Republic of China in New York

Dr. Kathleen Waldron, President of William Paterson University

Gongkai Pan, Professor and Former president of the Central
Academy of Fine Arts, Beijing, China

Lusheng Chen, Deputy Director at the National Museum of China

Madame Margaret Lam and Mr. David Yen, Honorary Directors of
CCART

Zhiyuan Cong, Professor of WPUNJ, Chair of the Chinese -
American Art Faculty Association

Reception: 3:00-5:00pm

Location: Asian Cultural Center Art Gallery, 12Fl, 15 E 40th Street, New York

Saturday, November 8, 2014, Symposium:

Contemporary Art in a Cross-Cultural Context between the East and the West

9:00am-11:30, Group Meetings

Fine arts group I, Location: Power Art Building #143

Moderator - Peter Xiao

Fine arts group II, Location: Power Art Building, Dean Conference Room #113

Moderator - Yida Wang

Digital and computer design group, Location: Ben Shahn Visual Art Center #100 Moderator – Jing Zhou

Art history group, Location: Ben Shahn Visual Art Center #129

Moderator- Zhijian Qian, Professor of City University of New York

12:00 -1:30pm, Lunch China Buffet Restaurant

2:00pm – 4:30pm

Symposium: Contemporary Art in a Cross-Cultural Context between the East and the West

Location: Hobart Hall Martini Conference Room, William Paterson University

Agenda:

Moderator: Dean Daryl Moore, William Paterson University

Introduction: Professor Liang Duan, Concordia University

Speakers:

Gongkai Pan, Professor and Former president of the Central Academy of Fine Arts, Beijing, China

Lusheng Chen, Deputy Director at the National Museum of China

Laurel Reuters, Director and Chief Curator of the North Dakota Museum of Art

Chengfeng Gu, Professor of Nanjing Arts Institute, China

Peter Xiao, Professor of University of Augustana College

Fine arts group I representative

Xia Gao, Michigan State University

Fine arts group II representative

Jing Zhou, Professor of Monmouth University

Digital and computer design representative

Zhijian Qian, Professor of City University of New York

Art history representative

Interpreter:

David Li, Professor of University of Oregon

Yingchen Liu, Graduate student from Harvard University

Zhijian Qian, Professor of City University of New York

6:00pm-8:30pm -Banquet at University Common Room 201

MC: Zhiyuan Cong, Director, Center for Chinese Art at William Paterson University

Interpreter: David Li, Professor of University of Oregon

Remarks: Warren Sandmann, Provost and Senior Vice President for Academic Affairs, WPUNJ

Zhang Jun, Consular, Chinese Consulate General in New York

Gongkai Pan, Vice President of the National Artist Association of China

Margaret Lam and David Yen, Honorary Directors, Center for Chinese Art Jiawei Gong, Conference Representative

Daryl Moore, Dean of the College of the Arts and Communication

Saturday, November 9, 2014

Check out in the morning and Farewell.

2014年11月5日至8日,筹备近一年,由全美华人美术教授协会(Chinese-American Art Faculty Association)、威廉帕特森大学中国艺术中心(Center For Chinese Art At William Paterson University)、中国对外文化交流协会和纽约亚洲文化中心共同主办的“碰撞与交融:全美华人美术教授作品展览暨研讨会”(Collision and Confluence: Chinese-American Art Faculty Exhibition and Symposium)在位于美国新泽西的威廉·帕特森大学如期举行,来自美国、加拿大以及中国国内近50所大学的50多位华人美术教授参加了这次为期四天的展览和研讨会。

作为整个活动主要部分的美术教授作品展,于7日在纽约曼哈顿的亚洲文化中心开幕,装帧精美的展览图录也同时发行。参展美术教授近40位,展出作品50余件,展览时间持续至16日。美国主要中文媒体《世界日报》、《侨报》等均在其纸媒和网络上以醒目位置和较大篇幅报道了这一盛会,并称此次展览和研讨会是历史上北美高等院校华人美术教授规模最大的一次集体亮相。参展艺术家大都是现任北美主流高校的美术专业教授,他们长期站在北美高校艺术教育的讲坛,活跃在中美两国主流艺术领域。他们是文化艺术的窗口和桥梁,大部分与国内有密切联系,部分在国内大学兼任教职。他们在向中国介绍西方现代艺术的同时也向美国学生传播中国传统文化,是传播东西方文化的使者和促进现代艺术发展的中坚力量。他们的视野、思想和创作不仅影响着美国的学生,也影响到国内的美术教育。

开幕式上,威廉·帕特森大学艺术和传媒学院院长戴若·摩尔(Daryl Joseph Moore)对展览进行了介绍并主持了开幕式嘉宾发言,发言嘉宾包括:美术史论家、中国国家博物馆副馆长陈履生、北达科大艺术博物馆馆长兼策展人劳蕊·茹特丝(Laurel Reuters)、中国艺术家代表中央美术学院教授刘庆和、美国艺术家代表展览筹委会主任明尼苏达大学教授关志民、美国艺术评论家代表纽约市立大学艺术史教授钱志坚等。随后,亚文中心主任燕南主持了展览开幕典礼,致辞嘉宾有:中国驻纽约总领馆副总领事程雷、文化参赞王燕生、新泽西威廉·帕特森大学校长华俊(Kathleen Waldron)、中央美术学院前院长潘公凯、中国国家博物馆副馆长陈履生、中国艺术中心荣誉主任林洁辉和严欣锐、全美华人美术教授协会主席中国艺术中心主任丛志远等。

研讨会期间,由中国艺术中心和对外交流协会首次联合举办了“跨越太平洋—与大师面对面”中国著名艺术家示范和座谈会

碰撞、交融与选择

全美华人美术教授作品展及研讨会综述

撰文 梁绸

北京理工大学设计艺术学院访问学者

活动。活动特别邀请了陈履生、潘公凯和刘庆和三位专程从国内赶来的嘉宾，全程参与了这一次全美美术教授研讨会。三位中国艺术家代表的参与给此次研讨会带来了许多重要的国内艺术信息，同时，几位艺术家也分别进行了艺术现场示范。11月5日各种丰富多彩的专业学术交流活动已在研讨会的会上会下积极开展起来。5日和6日，主办方均安排有美术教授的艺术示范，5日，为美国萨凡纳艺术与设计学院的余震谷进行中国画示范。6日的艺术示范以及专题讲座更为丰富，主要有：马里兰州豪尔德学院甘一飞的油画家人像示范、在纽约理工大学访学的国内首都师范大学王刚刚的雕塑头像示范、宾州州立大学陈放的平面设计讲座、俄勒冈大学谭莹的动画设计讲座，以及潘公凯的中国画示范。各位美术教授结合自己的创作风格、独特艺术经验和绘画、设计实践成果进行了现场艺术示范以及讲座，给与会的教授和威廉·帕特森大学艺术系的学生最为直观的感受，每个示范和讲座的结束都获得了持久而热烈的掌声。

8日上午“碰撞与交融：东西跨文化语境中的当代艺术研讨会”举行。因与会人数众多，主办方把各位美术教授按所从事的专业领域分为四组来讨论。主要包括绘画一组，小组主持人萧桐（伊利诺伊州奥古斯坦纳学院）、绘画二组，主持人汪伊达（夏威夷大学）、电脑和动画组，主持人周竞（新泽西蒙莫斯大学）；美术史理论组，主持人钱志坚（纽约市立大学）。各分组在主持教授的引领下，围绕会议主题进行发言，会议主题为，1.理论探索：东西艺术的比较研究，当代艺术的历史与文化框架；中西当代艺术关系；2.艺术主流：21世纪的观念艺术与非观念艺术的关系；3.个体经验：当代艺术活动中的个人创作。在分组讨论中大家坦诚的分享了自己的创作经验和心得体会，并交流了对当代艺术相关领域的看法，进行了深入的学术交流。会后，与会者都兴奋表示：通过小组讨论，大家不仅对同行的艺术创作有了一定的了解，也对自己的教学和创作、艺术思想有很大启迪。

8日下午则是所有与会教授研讨会分组讨论的总结性全体大会，大会包括了上午分组讨论代表的发言，他们汇报分享了各组的讨论内容和成果。绘画一组的代表肖桐以自己从1980年代至今在美国的艺术学习和创作经历为例，分享了他如何在作品中探讨现代艺术诸多流派的成果，让人们了解到改革开放后第一代留美艺术家的艺术历程；绘画二组的高震则比较详尽的介绍了她最近几年在综合媒介艺术创作领域的各种尝试；电脑和动画组的周竞通过演示她近年在互动多媒体方面的许多作品，让与会者了解到华

人艺术家在这一新领域的探索和成就；美术史理论组钱志坚的发言，则围绕他长期以来对纽约华人艺术家群体的关注和研究，讨论了华人艺术家作品中涉及到的“超越民族主义”、“多元文化主义”、“文化杂交性”和“中间性”等重要的研究课题。他针对“文化传统的位置”、“华人艺术家的文化属性”等提出的探讨，体现了华人艺术家群体普遍关注的话题。

此外，大会还有几位特邀学者的主题发言，包括：研讨会筹委会主任、加拿大康科迪亚大学段炼的《影响与回应——中国当代艺术的发展》，谈到了西方文化艺术以及西式教育对中国艺术的影响；潘公凯《谈跨界实践》，发言结合了大量丰富的图片谈到了潘先生自己多年以来在绘画、装置以及建筑艺术方面的成就；陈履生《如何看当代中国绘画》，谈到当代中国画的艺术精神、美学体系以及呈现出来的艺术面貌，涉及到艺术教育、中国文化艺术市场等方面对绘画的影响。并谈到如何在国际化的文化背景下重构中国绘画的美学体系等一系列的重要命题；劳蕊·茹特丝《回声——历史》，则是从一个西方人的角度，以她这几十年来对赴美后的一批华人艺术家的艺术学习、发展历程的观察和研究，并举例徐冰等艺术家在美国的成就，提出了如何完成全球同质化的当代艺术进程；南京艺术学院顾丞峰《如何界定行为艺术》，他的发言回顾了中国行为艺术近三十年来发展，介绍了几十件最具影响力的行为艺术作品，探索了行为艺术的语言、内涵以及概念的界定。几位发言人的总结以及特邀学者的主题发言，涉及艺术研究的不同领域，发言内容皆为学者们对相关艺术问题的长期研究成果，让与会教授们都觉得收获甚大。至此，本届研讨会的学术讨论环节告一段落。从展览现场和同步发行的图录中，我们看到美术教授们精心选择了最能代表自己水平的作品，以展示他们长期的艺术追求和探索成果。作品涵盖的内容、形式、风格丰富多样，主要包括绘画、雕塑、综合材料、陶瓷、漆艺、平面设计、摄影、多媒体等等。让我们得以从中领略全美华人美术教授们过去数年来的艺术创作面貌。这些教授们的大多出生在50年代后期、60年代和70年代早期，大都在国内专业美术院校接受过扎实的美术科班教育，然后在80、90年代赴美留学，在美国取得艺术类硕士、或博士学位后留在美国大学担任教职至今。他们当中的大部分在美国生活和从事艺术创作近20年。他们赴美以前国内的经历、所接受的艺术基础教育、中国文化的长期渗透，及至赴美后的学习生活经历、艺术教育，以及西方文化的影响，对中国文化的远见以及再认识，东西方文化艺术的碰撞与交融，自我的选择等等，这一系列的因素产生了怎样的对艺术家思想认知、创作作品的影响呢？以下选择不同类别的艺

术家个案来分析，我们试图从他们的作品中得到解读。

创作参展主要为绘画作品的代表教授主要有丛志远、关志民、汪伊达、甘一飞、张宗帆、梁蓝波、肖桐等等。

丛志远，1986年南京艺术学院中国画硕士毕业，1994年获印第安纳大学版画美术硕士学位。曾任南京艺术学院中国画系助教和讲师、新泽西州版画协会主任理事兼展览委员会主席，现任威廉帕特森大学版画项目主任教授。作品多次入选全国美术作品展。多年来他先后举办过20多次个人画展，作品被中国美术馆、南京博物院、新泽西州立艺术博物馆、纽瓦克艺术博物馆、联合国等收藏。他出版有《丛志远版画作品集》、《自然和灵感：丛志远》、《丛志远：一个难能可贵的艺术使者》、《心灵的印迹-丛志远版画作品》、《蓝膜版画：时代的印记》等。在丛志远的版画作品中，他追求的是基于生命自体来证明的艺术，力求在传统的继承上汲取大自然的灵感，表达自己的心声和意境，把自己和自己的作品融为一体，从而去创造一个新的永恒。比如他在2012年创作的版画作品《极乐世界》，这幅获得众多好评的作品在画面上融合并表现了中国敦煌壁画的飞天极乐世界和美国NBA篮球比赛的欢腾场景，作品本身是作者对美国篮球文化的理解，同时，画面效果有着浓郁的东方意韵。在其2014年的近作《沉默的记忆》中，作品在凸显了西方版画语言的同时，营造了一种中国浓重水墨画的效果。画面中“十字”图像符号隐约重现，使得整个画面构造出一种深邃而沉重的空间意境。

关志民，生于中国安徽。1985—1994任辽宁大连工业大学工业设计系绘画教研室主任、副教授。1995年赴美，获美国夏威夷大学艺术奖学金，1998年获美国堪萨斯州立海斯堡大学美术硕士学位。2003年任美国明尼苏达州立大学美术设计系终身教授至今。关志民自幼习画，热衷于研究中国古典和现代文艺理论，熟读中国古代哲学、美学、艺术史。关志民对西方从古典至现当代的各种文艺理论、思潮及艺术创作的方式、方法具有全面系统的知识，并形成了他深刻独到的理解和观点。在美任教期间，关志民教授“西方现代艺术”、“美国当代绘画欣赏”、“高级人体绘画”、“表现性绘画”、“综合媒体绘画和设计”等课程。他创作的油画、素描、版画和综合材料作品曾先后入选美国各地重要展览一百多次，并多次获奖，连续多年荣获明尼苏达州立大学创作研究基金及明尼苏达州艺术基金会杰出创作奖。关志民一直寻求西方传统再现性

艺术、表现主义以及试验性艺术的平衡点。并着力结合东方和西方、古代和当代的艺术表达方式。二十年来，他创作了一系列的主题作品，比如：早期绘画作品“化石系列”力图揭示当代人在自由和限制、现实和理想、物质欲望和精神追求之间的失落迷茫、孤独挣扎的心理状态。“神意系列”的观念来自西方宗教和中国自然文化哲学的启示，以挥洒奔放的笔触来表现抽象灵动的山水气韵，试图寻找东西方艺术精神元素的契合点。为此，关志民用综合媒材、包括纸等主要材料创作了名为《天意》的一系列作品，笔触大胆豪迈，给人视觉印象极具中国画的泼墨、岩彩效果。此外，他的“铁板系列”采用废弃的工业铁、铝材料，用写实技术描绘了柔嫩细腻、稍纵即逝的晚秋风景，表现了关志民对当代美国社会物质丰富、科技发达却情感淡漠、文化衰败的自我感受和评价。2014年，他用金属板材料、油彩绘制的《融化铁铝海景画》即为此系列的代表作品。

汪伊达，出生于上海，1994年毕业于美国夏威夷大学艺术系，获艺术硕士学位。自1995年起，执教于夏威夷大学艺术系。汪伊达的作品应邀在国内外各类美术馆和艺术中心展出并被收藏，包括上海美术馆、美国埃塞尔沃蒂斯基博视觉艺术中心、檀香山美术馆、上海当代艺术馆、上海苏河艺术画廊、日本东京大都会美术馆、美国伊利诺州莱克佛尤美术馆、夏威夷州立艺术馆等等。她的作品发表在包括《新视觉》、《深度呼吸：中国当代女性艺术的十九个样本》等专业书刊和出版物上。鉴于其创作于教学的成就，汪伊达被授予夏威夷州文化艺术基金会颁发的典藏奖（2008）、以及夏威夷州立大学颁发的弗兰斯戴维思优秀教学奖（2007）、杰出视觉艺术家奖（2006）等等。

汪伊达的作品通过运用非传统的手段和媒介，深入探究了那深邃无比的山水文化，寻求宁静和超越感。她试图调和记忆、体验、和个人视角，渴望借助这些解构的景观并逾越中国传统文化和当代艺术语言之间的障碍，以探求一种独特的艺术版本。从其2014年的代表作品《空云》看来，汪伊达的这种艺术探索和追求已经在她的作品中得到了成功的诠释。在《空云》中，作者在材料上综合了树脂、木炭、黑铅、彩铅，木板等等综合材料，运用了一些独特的技法把这些材料融合在她的作品里。占据《空云》画面中心位置的山水树石用类似传统中国绘画的线描和青绿山水的画法来表现，而占据画面更广范围的近景，扑面而来的则是浓重、奔放的焦墨渲染效果。

作品为平面设计和多媒体的教授主要有：陈放、谭莹、周竞、龚嘉伟、李倩等。

陈放，湖北工业大学艺术设计学院首届（1984届）装潢专业学生，毕业后留校任教。1999年赴美，现任美国宾夕法尼亚州立大学设计教授。他的作品参加了许多重要的国际展览并获奖，其主要奖项包括：法国第九届肖蒙国际海报暨图形艺术节第一名、斯洛伐克第四届特尔纳瓦国际海报三年展金奖、俄罗斯第五届莫斯科国际视觉传达设计双年展金蜂奖（Golden Bee Award）、斯洛伐克第五届特尔纳瓦国际海报三年展“大师眼”奖（Master's Eye Award）、美国第十五届科罗拉多国际海报双年展荣誉桂冠艺术家（Honor Laureate）等。陈放的作品入选全球几乎所有的重要平面设计艺术展览，其作品被法国巴黎国家图书馆，美国纽约赫伯鲁巴林设计暨字体研究中心、美国犹他大学图书馆，德国汉堡工艺美术博物馆和德国科特布斯勃兰登堡艺术博物馆等地收藏。其作品也被诸多国际权威出版物发表，包括法国《当代艺术》和美国《传达艺术》杂志以及柯洛萨的《平面设计史》。纽约出版的世界权威设计双月刊《图形》和《印刷》、东京《意念》、北京《中国摄影》、慕尼黑《新设计》、伦敦梅里尔公司的《世界平面设计》，以及美国洛克波特公司的《新海报设计大师》等。此外，陈放还多次被邀请出任法国肖蒙海报节、巴黎海报竞赛、科罗拉多海报双年展、墨西哥海报双年展以及特尔纳瓦海报三年展等国际大赛评审。陈放早期在法国第九届肖蒙国际海报竞赛中得到评委们一致好评，并获第一名的招贴海报《胜利》（是他的杰出代表作品。这幅招贴画描绘了一只经历过爆炸后残留着两个手指的手，形成了一个胜利的手势。仅剩双指的手表达了战争的现实和残酷，

令人震惊。作品用类似X光效果的处理方式具有视觉上的冲击力和震撼力。“胜利”在此是意味着战争中的胜利？还是在表现那种不顾战争后果的胜利？观众可以对此有各自不同的解读。它促使人们去思考，从而拓展了作品本身二维的表现空间。作品运用简洁有效的视觉形象和文字回答了作品自身的问题，作品本身不仅扩散出一种明确无误的信息且具有改变传统广告招贴画及其表述方式的可能。

谭莹，曾任教于山东工艺美院，美国亚特兰大艺术学院，现任俄勒冈大学美术系教授，多媒体项目主任。谭莹的作品包括影视艺术、实验动画、数字成像、交互式成像装置和多媒体设计。谭莹的作品曾在世界多处展出，其中包括：2014年冰岛雷克雅未克抽象动画节；2012西班牙格拉纳达视觉音乐节；2011年西班牙马德里抽象动画节。艺术作品出版物包括2011最佳西班牙马德里抽象动画节作品选、第25届美国最佳西北影视节最佳作品选，英国电脑绘画杂志等等。在新媒体艺术领域中，谭莹注重探讨人工与有机和现时与永恒之间的交叉。西方文化的经历和当代艺术的影响促进了她思维角度的开放以及对新材料新媒体的探索，但中国本土文化、价值观、宇宙观、仍然是她生活与创作的基础。她的动画创作通常基于对音乐作品的主观与情感反映，寻求充满诗意的视听合一效果。她的影视作品力图达到对自然的意会及其纯意识境界，借山水喻万物之永久及无常。谭莹尤为关注生命之源的水，着迷于它的清明空灵与姿态万千的变化，雨滴路径，潮汐升降，自然的韵律和时间的流动与自我完美合一。其2008年的代表作品《进退起落》，6分钟的高清视频循环，配音，影像效果大气磅礴，黑白画面似一幅幅酣畅淋漓的水墨画。《水中芦影》是谭莹2012年的影像作品，配音，作品时长3分钟，画面效果主要由水面和干枯的芦苇及其水中倒影构成，线条的变化莫测具有抽象现代的美感。2014年



Exhibition panel discussions
展览研讨会



Qinhe Liu, Professor of the Central Academy of Fine Arts, Beijing, China
刘庆和中国画演讲

的作品《牡丹转化系列》是谭莹在数字打印和混合媒体系列上的新探索,她选取了具有中国特色和意境的牡丹花作为主题,用丰富多变的各色线条和代表花瓣概念的图形创作了一系列抽象而丰富的画面。

汪业强,1991年四川美术学院本科毕业。2000年加拿大温莎大学绘画硕士,现任美国堪萨斯州华盛顿大学美术系副教授。水彩作品曾三次获中国全国美展三等奖。1999年以来,在北美举办个展近20次,参加联展50多次,获奖15次。其中包括宾夕法尼亚州的第三届人物素描绘画年展四等奖、威斯康辛的北方全国美术比赛优秀奖、堪萨斯第八届全国美术比赛三等奖和佛罗里达第二十届国际美术年展提名奖。自1998年从中国移居北美以来,作为一个外来人,汪业强对北美文化总有一种隔阂感,一如隔着玻璃看屋里的东西,因为反光有些东西清晰,有些东西模糊,他的《反光系列》由此而作。近年来这个系列演变为《回到古典系列》,重新利用经典性古典形象,与现代生活元素重叠,形成一种现在和过去的反差。力图表现一个东方人对欧洲古典绘画的仰慕而又不可及的情愫。此次参展的作品《回到古典—阅读的少女》是汪业强2013年以来《回到古典系列》里的主要代表作品,作品表现方式为数码摄影,作品装裱没有采取西方的画框,而是选取了具有东方意味的卷轴形式,整体形式效果类似中国传统绘画的卷轴美人图。画面玻璃反光中模糊、扑簌迷离、闪烁的光影、具有典型西方特征的杂乱街景图像,部分遮挡了玻璃后那位作为画面绝对主角的、身着西方古雅盛装的,正在室内静静阅读的少女形象,而这样的少女形象正是我们在西方绘画史中的古典肖像画中常见的形象。在这幅作品中,作者用纯粹的摄影语言准确的表达了这种模糊的隔阂感,而这种隔阂不仅仅是视觉上的,它来自创作者的内心,一个东方人对西方以及西方文化印象的感受。

利用纸、综合材料进行创作的艺术家有高霞、王丽华、刘勤等人。

高霞,1998年毕业于东华大学服装和艺术设计学院,获硕士学位。2006年毕业于威斯康星—麦迪逊大学,获艺术硕士学位,现任教于密歇根州立大学艺术和艺术史及设计系。在此之前,她分别任教于内布拉斯加—林肯大学和东华大学。高霞以个人理念为基础的艺术创作在材料和过程上进行探索,作品涉及二维、三维和装置艺术。她广泛的参与国际性以及美国全国性的展览,并在北美和欧洲举办个展。高霞喜欢观察人的生活,特别是那些与



自己不同的生活现象,地理和文化的不同牵动了她的好奇。西方生活激发了高霞对自身成长的东方文化的新认知,她的作品常围绕个人和文化的适应和转换展开,以东西方文化交错的视角反映社会现状。关于过去和现在、东方和西方,自然和文化的对话常出现在她的作品中,高霞的记忆和反思转变为视觉的形象、层次、光影、材料及对空间的应用。她的作品对软材料和空间及环境的交流进行探讨。作品中常采用赋予文化符号的意象来完成对传统的当代表达,并用多元的层次表达时间,文化及审美的并置。在创作中将传统和现实,继承和试验结合在一起,这正是高霞多元文化的视角。

2013年的作品《根本》,是一组视觉效果非常不错的装置作品,高霞综合利用了尼龙线,木,铁和影像投影,展出效果显示了作者对特定空间,材料,光影的利用和整体控制和表达能力。此次她参展的装置作品为《二元世界—适应》,由无纺布切割订连,使用1和0这两个最基本的数字和最经典的黑白2色,组成相互弥补的两个半圆,以此代表两性,隐喻社会、家庭中的男女相处应超越性别上带来的冲突,相互理解和互相担当,以期实现一种理性和持久的关系。无纺布材料的切割钩连运用早在高霞2010年的作品《无



Symposium Group Photo, William Paterson University
研讨会集体留影11 08 2014

语》中就已经出现，这是她长期以来对材料的敏感，对软材料和空间环境利用的探索成果。

以上几位艺术家是此次画展在不同艺术语言类型和题材的代表艺术家，包括了绘画、设计、综合材料装置以及新媒体艺术。从艺术家的经历和他们最新呈现出来的作品我们可以看到，当东西方文化艺术在他们的人生经历中无可避免的发生碰撞与交融的时候，面对这些迎面而来的碰撞与交融，交融代表了每位艺术家从一种文化背景进入另一种文化的沉淀，并通过其作品表现出来。艺术家最终如何选择自己创作思想的表现和表达方式，这才是最为至关重要的一点，他们的作品呈现的是他们在面对西方文化、社会，在生活中无可避免会意识到的民族主义，多元文化主义从而引起的思考。刻意回避或是试图凸显自己的中国身份是艺术家自我的选择自由，但实际情况更多的是一种自然的融合。也许，我们目前看到他们某些作品中不约而同具有的一种融合后的中间性，这种并非刻意出现的中间性对于国内的观众来说是感受到一种西方深层影响的自然表现，而对于西方的观众来说，也许他们从这些作品中能够更加明显的感受到一些来自东方文化渊源的影响。

此外，非常值得一提的是研讨会幕后的重要人物，此次研讨会的最主要主办方之一的威廉帕特森大学中国艺术中心主任、全美华人美术教授协会会长丛志远教授，以及中国艺术中心荣誉主任，著名慈善家林洁辉，严欣锐夫妇。从研讨会、画展的筹备到会议过程和画展开幕，丛教授都表现出了其超凡的组织能力。在此次研讨会的晚宴上，丛教授代表全美华人美术教授协会宣布：林洁辉，严欣锐夫妇获任协会荣誉会长，并颁发聘书。林洁辉，严欣锐夫妇是新泽西州的著名慈善家，他们非常热爱中华文化，一直以促进中美文化交流为己任，在2009年9月，丛教授在林洁辉夫妇的经济支持下，创办了中国艺术中心，中心自成立以来，至今已历五载有余，艺术中心一直致力于在美国宣传和发扬中国艺术，促进美国社会对中国文化艺术更为深入的理解，为那些希望学习和了解中国文化艺术的师生提供更多的资源。这些年来，艺术中心做了许多具体的中美艺术合作交流事宜，举办了一系列的重要活动，通过课程、研讨会、艺术展览、访问艺术家以及海外考察研习项目，让学校师生以及周边社区的人们得以机会进一步认识中国文化和艺术。此番与中国对外交流协会联合举办的“跨越太平洋——与大师面对面”，邀请国内著名艺术家赴美进行艺术交流项目也正是艺术中心最新的一大举措。

The Center for Chinese Art at William Paterson University was established on September 9, 2009 to cultivate a deeper understanding of Chinese art and culture. The Center was funded by generous contributions from Margaret Lam and David Yen, later by Yong Liu and Mingsheng Liu's donations, and then in 2014 by generous support from the Shanghai William Chinese Art Foundation. It introduces Chinese art and culture to University students, faculty and staff as well as to the off-campus community, through Chinese art studio and history courses, symposiums, art exhibitions, and visiting artists and study-abroad programs.

William Paterson University has an enrollment of nearly 11,000 students. Set on 370 wooded acres in Wayne, New Jersey, the campus is located just 20 miles west of New York City. Since its founding in 1855, the University has grown to become a comprehensive, public, liberal arts institution committed to academic excellence and student success. Accredited by the Middle States Association of Schools and Colleges, it offers 42 undergraduate and 22 graduate degree programs as well as professional development programs through its five colleges: Arts and Communication; Cotsakos College of Business; Education; Humanities and Social Sciences; and Science and Health.

美国威廉帕特森大学中国艺术中心于2009年9月9日成立，是目前全美大学中正式创建的第一所以促进中美文化交流的学术的，非盈利的中国艺术中心。她的宗旨是将丰富的中国艺术纳入美国大学的正式课程；从中国艺术实践和理论的两个方面提供学生认识和学习中国艺术的机会；在新泽西和美东营造一个展示欣赏中国艺术的场所；培养和促进美中人民之间更深的理解。该中心由林洁辉女士和严欣铠先生慷慨捐款资助创建，随后刘勇和刘明生先生的捐款支持，2014年获得上海威联中国艺术基金会的全力资助，现在中国艺术中心通过中国艺术实践和史论课程、研讨会、艺术展览、卓越访问艺术家访问系列、海外研习项目和介绍中国文化和艺术等活动已发展成为一个赢得广泛影响的多方面多项目的中国艺术中心，在美国、中国和国际艺坛上都产生了较大影响。

美国新泽西威廉帕特森大学创建于1855年，占地2400亩，是新泽西州立大学。该校园位于纽约市西部20英里，风景优美、环境极佳，有“山顶校园”之美称。威廉帕特森大学目前有11500多个本科生和研究生，来自美国50个州、33个国家。大学里的教职员有1111人，教授389个。师生比例为1/14.8，班级规模为19.5个学生。该校是一所综合性大学设有艺术和传媒学院、商学院、人文和社会科学学院，科学和卫生学院和教育学院。



CENTER FOR CHINESE ART AT WILLIAM PATERSON UNIVERSITY
Ben Shahn Center for Visual Art, B-100

WILLIAM PATERSON UNIVERSITY
300 Pompton Road, Wayne, NJ 07470
www.wpunj.edu/ccart

COLLISION AND CONFLUENCE: CHINESE-AMERICAN ART FACULTY EXHIBITION AND SYMPOSIUM

碰撞与交融：全美华人美术教授作品展览暨艺术研讨会

EXHIBITION 展览: 11/7 - 16, 2014

Asian Cultural Center, Manhattan Art Gallery, New York 亚洲文化中心, 纽约

SYMPOSIUM 研讨会: 11/6 - 8, 2014

William Paterson University, Wayne, New Jersey 威廉帕特森大学, 新泽西

ORGANIZATIONS 主办单位

CENTER FOR CHINESE ART AT WILLIAM PATERSON UNIVERSITY 美国威廉帕特森大学中国艺术中心

ASIAN CULTURAL CENTER 亚洲文化中心

CHINESE-AMERICAN ART FACULTY ASSOCIATION 全美华人美术教授协会

CHINA INTERNATIONAL CULTURAL ASSOCIATION 中国对外文化交流协会

THE PLANNING COMMITTEE FOR THE SYMPOSIUM AND EXHIBITION 大会筹备委员会

CHAIR *Zhiyuan Cong* 主任 丛志远

CHAIR *Yannan Geng* 主任 燕南

THE COMMITTEE MEMBERS (ALPHABETICAL ORDER) 大会筹备委员会成员 (按字母顺序排列)

Lyusheng Chen 陈履生

Lijia Li 李历佳

Zezong Mao 毛泽宗

Daryl Joseph Moore 戴若·约瑟夫·摩尔

Imafidon Olaye 尹玛佛丹·奥莱

Laurel Reuter 劳蕊·茹特

Lauren Razzore 劳拉·若佐日

Ying Tan 谭莹

Yida Wang 汪伊达

DIRECTOR OF ACADEMIC COMMITTEES 学术委员会主任

EXHIBITION COMMITTEE *Zhimin Guan*

展览委员会 关志民

SYMPOSIUM COMMITTEE *Lian Duan*

研讨会委员会 段炼

CATALOG COMMITTEE *Jiawei Gong*

图录编辑委员会 龚嘉伟

CONFERENCE EVENT COMMITTEE *Chung-Fan Chang*

会议项目委员会 张宗帆

COMMITTEE SECRETARIES 委员会秘书

Zhesu Xie 谢哲澍

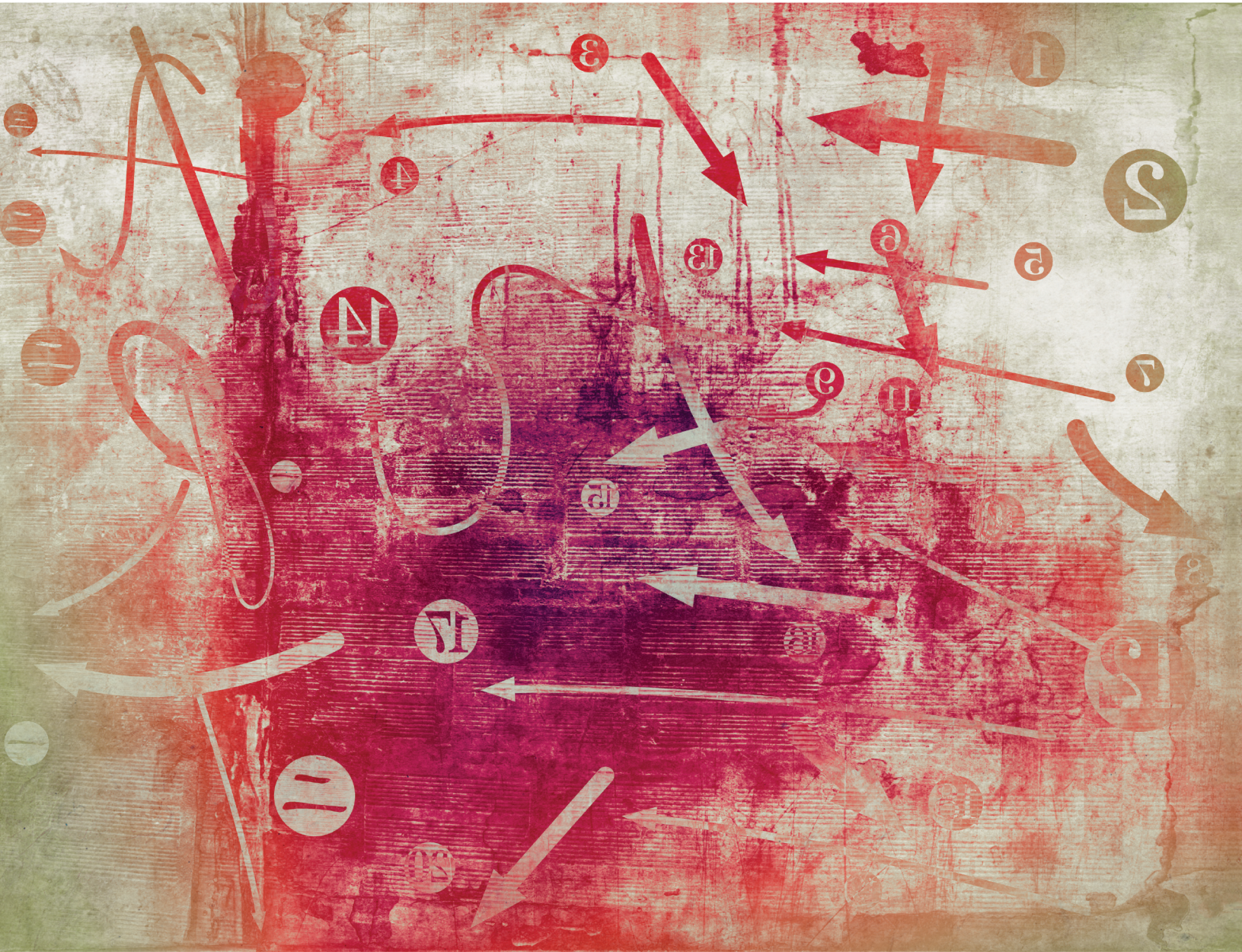
Ling Xiao 肖玲

Amy Nemery 艾米·倪迷蕊

ISBN 978-954-400-616-7



9 789544 006167



WILLIAM PATERSON UNIVERSITY