

齐乐 Tooth 影像截图

主管单位：天津市教育委员会  
 主办单位：天津美术学院  
 出版单位：天津美术学院学报编辑部  
 天津市河北区天纬路4号  
 邮 编：300141  
 电 话：022-26241506  
 制版印刷：北京永诚印刷有限公司  
 出版日期：2017年12月25日  
 刊 号：ISSN 1008-8822  
 CN12-1287/G4  
 E-mail: beifangmeishu@qq.com  
 定 价：28.90元



北方美术  
NORTHERN ART 2017/12

天津美术学院学报  
月刊  
总第一三三期

# 天津美术学院学报

## 北方美术<sup>月刊</sup> NORTHERN ART

新媒体艺术与科技  
New Media Art, Science and Technology

2017/12

“光影秘境”——国际新媒体艺术特展 整理：李旋

A Review of the International New Media Art Exhibition “Infinite Dimensions in Digital Art and Beyond” Text finishing: Li Xuan

一场“实验”被动式？——有关视觉的提问 郭婷婷

Passivity? — Questions about Vision Guo Tingting

尹秀珍陶瓷自述 尹秀珍

My Ceramic Art Yin Xiuzhen

基弗与梁绍基：现代性3世界整合的东西方差异 夏可君

Kiefer and Liang Shaoji: Differences of Modernity between East and West in Integrating Three Worlds Xia Kejun



JOURNAL OF TIANJIN  
ACADEMY OF  
FINE ARTS



张驰 听风 布面油彩 75×45cm 2015年

封面：尹秀珍 可携带城市：杭州 装置作品 2013年

## 【卷首语】

作为 2017 年最后一期新媒体专刊，本期杂志汇聚了年末的一些有趣的新媒体展览。“‘光影秘境’国际新媒体艺术特展”“被动式？有关视觉的提问”等展览，都从不同角度上体现了新媒体技术对于当代艺术问题推演的重要促进意义。

在《理论研究》中，本期夏可君先生的文章纵论东西方现代性的差异，纵横开阖，气象宏大。姚风有关新媒体艺术中观念与语言的探讨，也颇具新意。祁震《早期西方影像艺术语言述略——兼谈艺术家的影像记录与表达》，王燕斐有关《20 世纪 90 年代东京“艺术项目形式”的公共艺术》，都是颇有研究视角的作品。

本期的《热点人物》，我们邀请到了尹秀珍女士，她近年的艺术创作是在最隐私、最缜密、最纤细与最公开、最粗糙、最粗暴的物料之间的固有冲突中所产生及形成的。她的作品或许存在一些争议，但其擅长利用自己对日常事物的特殊洞察力和敏感性，把公众吸引到作品中，并参与作品的完成，这样的做法无疑对于当代艺术具有某种表率作用。

天津美术学院学报执行主编 邵亮

2017 年 12 月

## 【 Editorial 】

As the last special issue of new media in 2017, this issue brings together some interesting new media exhibitions held at the end of the year. Infinite Dimensions in Digital Art and Beyond, and Passivity? —Questions about Vision, show the importance of new media technology in promoting contemporary art issues from different angles.

In Theoretical Research, Xia Kejun's article gives a remarkable discussion of the differences in modernity between the East and the West. Yao Feng's discussion on the concept and language of new media art is also full of new ideas. Qi Zhen's "A Brief Introduction to the Language of Early Western Video Art—Also on Artists Image Record and Expression", and Wang Yanfei's "Public Art in 'Tokyo Artpoint Project' of the 1990s", are both research papers from insightful perspectives.

In Hotspot Figures, we focus on Ms. Yin Xiuzhen, whose recent artworks resulted from inherent conflicts between the materials: the most private, dense, delicate against the most open, rough, and crude. There may be some controversy about her work, but she is good at using her special insight and sensitivity in observing everyday things, transport the audience into her work, and attract them to participate in it, which undoubtedly has a positive effect on contemporary art.

Shao Liang, executive chief editor of Journal of Tianjin Academy of Fine Arts

December 2017

# 新媒体艺术 与科技

New Media Art,  
Science and Technology

## 本刊声明

本刊为中国学术期刊全文数据库、中国万方数据库、中文科技期刊数据库、博看网 [www.bookan.com.cn](http://www.bookan.com.cn)、超星数字图书馆、中教数据库以及中国核心期刊(遴选)数据库收录期刊。本刊作者提交的论文、图片一旦在我刊发表,即承诺将其数字化复制权、发行权、汇编及信息网络传播权无偿转授于我刊,且允许我刊将上述权利转授给第三方。如果作者在来稿时没有特别声明,即视为同意我刊上述声明。

# 北方美术

N O R T H E R N A R T

天津美术学院学报

JOURNAL OF TIANJIN ACADEMY OF FINE ARTS

2017年第12期

总第123期

主 编 邓国源  
执行主编 邵 亮  
编辑室主任 金 山  
编 辑 路洪明 陈期凡  
英文编辑 李本正 蒙佳亮  
美术编辑 张 睿  
整体设计 商 毅  
网络编辑 苏 涛

编 委 王 帅 王伟毅 王丽莎  
(按姓氏笔画排序) 王爱君 刘姝铭 祁海平  
李孝萱 李志强 余春娜  
张 锰 张耀来 邵 亮  
范 敏 郭振山 阎维远  
彭 军 景育民 薛 明

本期策划编辑 邵 亮 陈期凡

主管单位 天津市教育委员会  
主办单位 天津美术学院  
出版单位 天津美术学院学报编辑部  
天津市河北区天纬路4号  
发 行 本刊编辑部  
邮 编 300141  
电 话 022-26241506  
制版印刷 北京永诚印刷有限公司  
出版日期 2017年12月25日

刊 号 ISSN 1008-8822  
CN12-1287/G4  
E-mail beifangmeishu@qq.com

海外总发行 中国国际图书贸易集团有限公司  
国外发行代号 Q4307

# 目 录

## ■ 展览现场

- “光影秘境”——国际新媒体艺术特展.....整理: 李 旋 /006
- 一场“实验”被动式?——有关视觉的提问.....郭婷婷 /018
- 经典文本的空间化叙事——UCCA 尤伦斯“寒夜”群展.....杨羽彤 /024
- 当代“学院派”——曹轶、齐乐、袁松和张文智四人展览《亿亿而三》展评.....李 畅 /028

## ■ 今日人物

- 尹秀珍陶瓷自述.....尹秀珍 /046

## ■ 艺术视野

- 基弗与梁绍基: 现代性 3 世界整合的东西方差异.....夏可君 /060
- 新媒体艺术“观念”与“语言”的美学特征和表达方法.....姚 风 /062
- 谈艺的碎片——张弛访谈录.....李雨容 /076

## ■ 理论研究

- 信息可视化设计中的“象征”表达.....许玉兰 /089
- 20 世纪 90 年代东京“艺术项目形式”的公共艺术.....何小青 王燕斐 /092
- 由芭芭拉·波拉克教授当代艺术课程管窥中美艺术教育教学方式的差异.....付媚生 /095
- 0—3 宝贝计划——探析婴幼儿早期发展环境空间设计(摘录).....赵迺龙 柴 岩 /097
- 学前儿童集体艺术教育对心理健康的影响.....李 卓 崔元慧 /104
- 浅谈食品包装中的色彩应用.....张润泽 /107

# Contents

## ■ EXHIBITION REVIEWS

A Review of the International New Media Art Exhibition

“Infinite Dimensions in Digital Art and Beyond”..... *Text finishing: Li Xuan*/06

Passivity? — Questions about Vision..... *Guo Tingting*/18

Spatial Narration of Classical Texts: A Review of the UCCA Cold Nights Group Exhibition..... *Yang Yutong*/24

Contemporary “Academic School”: A Review of the Exhibition of “Four Directions: Cao Yi, Qi Le, Yuan Song and Zhang

Wenzhi” ..... *Li Chang*/28

## ■ FIGURES OF TODAY

My Ceramic Art ..... *Yin Xiuzhen*/46

## ■ ART VISION

Kiefer and Liang Shaoji: Differences of Modernity between East and West in Integrating Three Worlds. .... *Xia Kejun*/60

“Concept” and “Language”: Aesthetic Characteristics and Expression Methods in New Media Art..... *Yao Feng*/62

Fragments on Art: an Interview with Zhang Chi ..... *Li Yurong*/76

## ■ THEORETICAL RESEARCH

“Symbolic” Expression in Information Visualization Design ..... *Xu Yulan*/89

Public Art in “Tokyo Artpoint Project” in the 1990s ..... *He Xiaoqing and Wang Yanfei*/92

Differences of Art Education between China and America: from the Perspective of Professor Barbara Pollack’s Contemporary

Art Course ..... *Zhang Xin*/95

Program for Babies 0-3 Yrs:

Space Design for Infants’ Early Development Environment (Excerpt)..... *Zhao Nailong and Chai Yan*/97

The Effect of Group Art Education upon Preschool Children’s Psychological Health..... *Li Zhuo and Cui Yuanhui*/104

Color Application in Food Packaging..... *Zhang Yuze*/107

## “光影秘境”——国际新媒体艺术特展

9月23日，“光影秘境”国际新媒体艺术特展在上海万象城艺术空间开幕。作为上海万象城开业特展，展览汇聚了8件数码装置艺术品和互动体验式艺术品，分别来自 teamLab, Quayola, Daniel Iregui, Vincent Houzé, Hibanana Studio, 孙德庆, 苏珮琪, 王姝婷, 王俊睿。这些作品探索了延伸和无限的理念。它们反映了一种当下的趋势，即艺术从反映实体转移到反映一些易逝的、短暂的、实验性的事物。



06

## 一场“实验”被动式？——有关视觉的提问

“被动式？——有关视觉的疑问”展览是一次主动针对“被动”探讨的实验。什么是实验？必然是对事物本身先有疑问，而实验是一种能够很好验证所思所想的方法。“被动式”是这个时代最真实的一个状态。我们为什么处于这种状态？我们该如何去改变这种状态？这种状态是什么原因造成的？是我们对“被动式”提出的疑问。



18

## 尹秀珍陶瓷自述

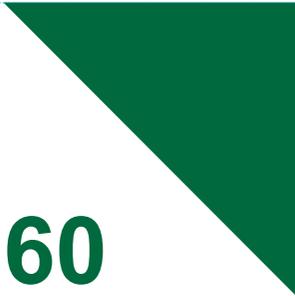
四个口字，由犬居中看守，便组成了汉字的“器”，可见器之重要。器还表示人的度量和才干，也表示重视。作为物的器是承载之物，一直贯穿在我的作品和生活中，无论早期的《衣箱》和《酥油鞋》，还是后来的《可携带的城市》，甚至大家可以进入的、用各种穿过的衣服缝制的“人体器官”，都是器物。而生活中最常见的器，是日用之器。陶瓷居多，是经历、记忆和时代印痕的载体。“器”是我这次做陶瓷的出发点。以陶瓷为材料创作四个“器”的系列作品，像是对器字四个口的回应，也是对陶瓷凝练气质的再认识。使它成为“精神之器”。



46

## 基弗与梁绍基：现代性3世界整合的东西方差异

技术世界，超越世界，自然世界，这三个方面，代表了一种新的混杂之后的现代性重建，有着对于20世纪灾变现代性的深度反思。以上三个要素的综合，乃是在启蒙理性的反思性、外在超越的宗教性与内在超越的自然性三个世界之间形成共通感。因为如果不是三个方面的共通感，就会导致各自偏颇的极端性，导致生命世界的不完整。三个世界的融合，乃是现代性尚未完成的任务，也是中国现代性还远未意识到的责任。



60

# “光影秘境”

——国际新媒体艺术特展

A Review of the International New Media Art Exhibition  
“Infinite Dimensions in Digital Art and Beyond”

整理：李 旋 /Text finishing: Li Xuan

**编者按：**通过新媒体艺术的发展，我们获得了一种更强大的经验：艺术品激活了我们的想象、我们的记忆、我们思考意义的能力——它不但帮助我们建立起与未知世界相连

接的桥梁，也启发我们思考自身在现实世界中的在场。城市与人的关系在新媒体艺术的连接中发生变化，此次“光影秘境”在上海的展览就揭示了这一关系。

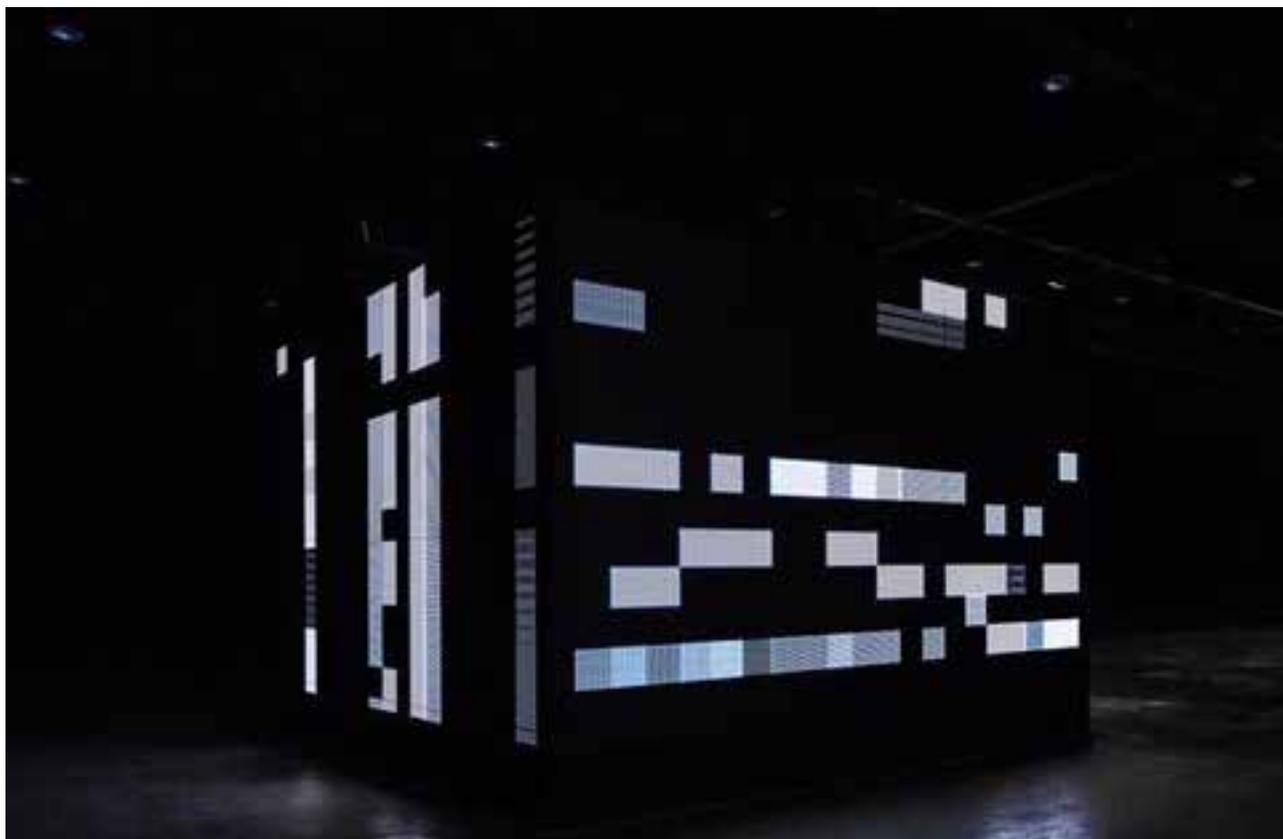
9月23日，“光影秘境”国际新媒体艺术特展在上海万象城艺术空间开幕。作为上海万象城开业特展，展览汇聚了8件数码装置艺术品和互动体验式艺术品，分别来自 teamLab, Quayola, Daniel Iregui, Vincent Houzé, Hibanana

Studio, 孙德庆, 苏珮琪, 王姝婷, 王俊睿。这些作品探索了延伸和无限的理念。它们反映了一种当下的趋势，即艺术从反映实体转移到反映一些易逝的、短暂的、实验性的事物。

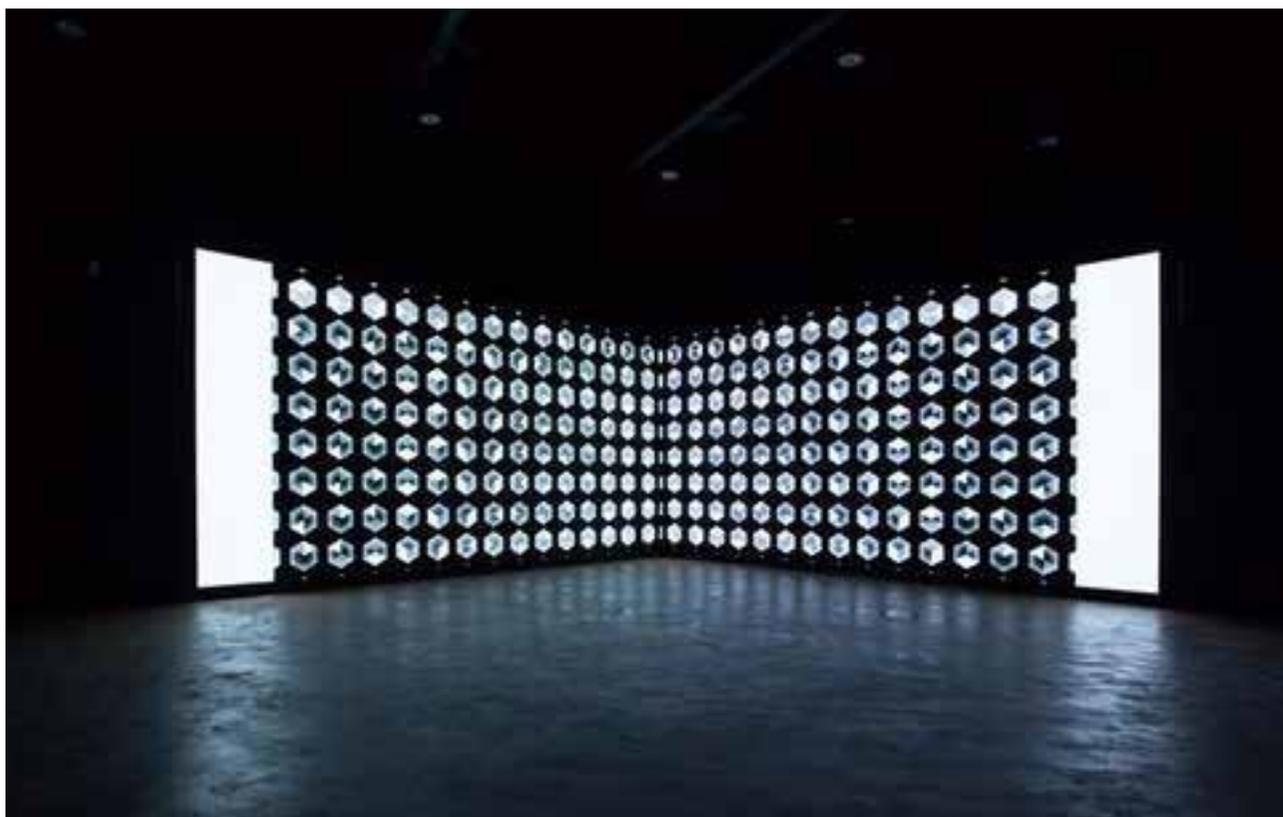
此次展览带来的大多是交互体验式的作品，这些艺术家

Quayola Strata 影像装置





Daniel Iregui 控制非控制



Hibanana Studio 无限



《Strata》系列





Vincent Houzé 流体结构

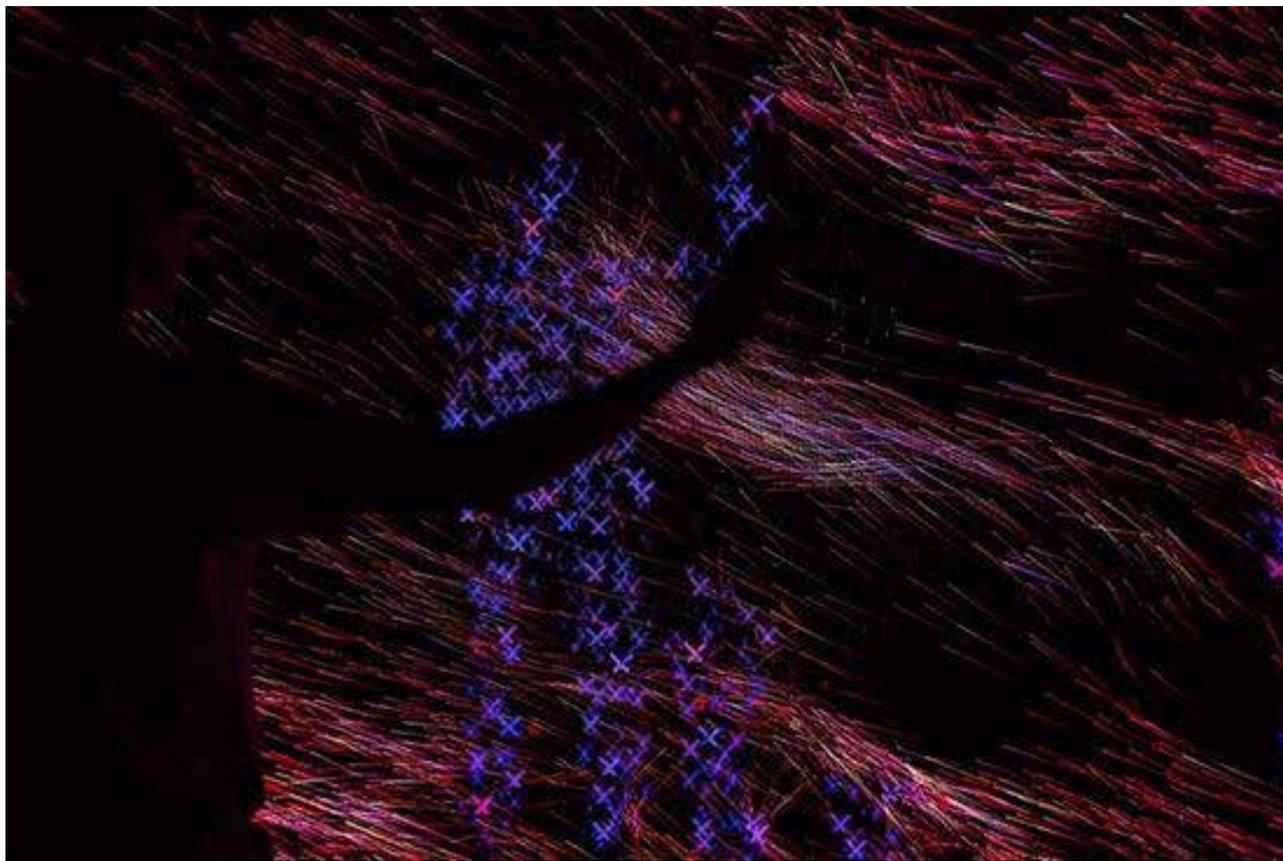
强调物理上和隐喻意义上的宇宙是无始无终无边无际的，给我们提供了关于看世界、看未来更新和更开放的角度。诠释、描绘或者展现永恒正是这些作品核心内涵所在，这就好比让我们进入了不同的世界。这些气势宏大同时具备互动性的空间让我们变得更加现实，意识到我们自己的灵魂与肉体的存在。

teamLab 诞生于 2001 年，这个日本新媒体艺术团体拥有将近 400 位多领域创作型人才，谈及艺术创作的初衷，他们毫不掩饰野心——“我们想改变人们看世界的方式。”

这次的展览中，teamLab 为我们带来了早在 2015 年就名扬世界的作品《花之森林，迷失、沉浸与重生》。作品是通过电脑程式实时地不断进行描绘，并不是将预先制作好的影像进行放映。每次呈现的细节，并不是复制之前的状态，而是会受到观赏者行为举动的影响，每个瞬间的画，你几乎不会再看到第二次了。花朵，会从诞生、生长、结出花蕾、开花，到不久后的凋谢、枯萎、死亡。也就是说，花朵永远地重复着诞生和死亡。花朵会根据观赏者的行为举动（非常靠近花朵或是保持一定的距离），而展现出一刹那的凋谢枯萎，或是诞生成长齐开花。

“我们想要表达的，正是我们所相信的东西，比如和平与无国界，又比如人类与自然的关系。人类历史是一条长河，我们希望通过作品，让观众感受当下，和同一时代的人分享这一刻。我们的很多观众都是下一代的孩子们，这对于他们来说是一种良性世界观的引导。”在谈起 teamLab 的核心理念时，teamLab 展览监制工藤岳这样说，“我们无法预测未来，但我们相信并尊重我们现在创造的东西，相信这些东西与未来息息相关。数字艺术的光影是虚拟的，它的流传需要技术产品支持承载，但相信这些作品会影响人们对世界、对同伴、对美好事物的思考方式，这些积极的价值观和理念会延续下去。”这是 teamLab 在光影之外最想要呈现的东西。

teamLab 的作品在展现一场视觉盛宴的同时，也探索着人与自然的关系。在这次展览中，teamLab 将人们置于“爱丽丝梦游仙境”般的花海中，与花与大自然融为一体，而这也是 teamLab 所要传达的深意。“我们喜欢思考人与世界、人和自然的关系，希望打造一个下一代的未来实验室。”teamLab 的作品总是提醒你，任何眼前所见，只此一次，不能重现，因为自然本来如此，即使表面一样，其中细节也必然一直在变，大自然是变幻莫测的，我们无法准确地预测。



孙德庆, 苏珮琪 蝴蝶效应



展览海报



《Strata》系列





展览现场



展览现场



展览设计黄沙正在为大家讲解作品



王姝婷, 王俊睿 阵



## 王姦婷，王俊睿 霓

世界著名作家、大思想家斯宾塞·约翰曾经说过“唯一不变的是变化本身”。这次展览的《花之森林，迷失、沉浸与重生》也传达出这样的哲理，大自然是无时无刻不在变化的，唯一不变的是变化的本身。

一进“Strara”系列展厅就可以看到屏幕上镜头缓缓移动，哥特风格的彩绘玻璃不断地破碎。Quayola把技术当作镜头用来探索对立力量之间的张力与平衡：真实与虚拟，具象与抽象，新与旧。希腊雕塑、古典大师的绘画是他的抽象系列的审美出发点的组成部分。“Strata”这个名字来源于地质学的名词“层次”（stratification），翻译成中文是“纹理”，作品以现代的艺术工具和自编代码重译了一系列经典艺术品。作品《纹理》是关于哥特风格的窗户和两座巴黎建筑：巴黎圣母院和圣厄斯塔什大教堂。Quayola的影像装置立足主题的客观细节：光线、形式、形状、颜色。富丽堂皇地表现出熟悉的巴洛克和文艺复兴时期的图像，同时和主题保持距离。它重现了受世人公认的经典艺术，将它们放置于新的框架下，将永恒经典的油画笔触和巴洛克风格的建筑转换为算术代码为起源的动态多边形和临景式移动影像。这种通过德劳奈三角测量方式来探索艺术的方式已成为新媒体艺术家中的新潮，他们利用数据去分析、探索和重组古典艺术家的色彩模式和组成格式，用数码的方式过滤出他们的美学价值。

在 Quayola 的作品中我们可以看到通过影像装置这种新型的艺术形式来表现巴洛克时期和文艺复兴时期的主题，用现在的眼光去看待文艺复兴和巴洛克的作品，通过“新”来表现“旧”的主题，使得过去的艺术重新焕发生机与生命，是时代的碰撞与遇见，通过这一展示，能让我们更好地了解巴洛克和文艺复兴时期的作品。

哥伦比亚艺术家 Daniel Iregui（现常驻蒙特利尔）的作品《控制非控制》通过观众的手和身体来激活，产生声音和视觉效果。这部作品既从艺术家也从观众入手探讨了控制这个概念。

作品《霓》与《阵》由建筑照明设计师王姦婷和王俊睿共同创建了一个互动的光艺术品，作品通过光线的疏密变化，展现出美好梦境，链接了内外空间，对规模、运动和我们体验空间的方式提出了质疑。

常驻纽约市的交互设计师孙德庆和苏珮琪合作的作品《蝴蝶效应》探讨了蝴蝶效应的概念——小事件造成大影响。传感器用观察者的手来显示颗粒的运动。这些信息与实时天气数据合并，以创造美丽和令人敬畏的视觉效果。我们的一个简单的举动就可能会引起轩然大波，也可以引申到个人和宇宙的关系。一个人对于整个宇宙来说是渺小的，但是对于这个展览，对于体验者此次此刻来说，一个人的力量却是巨大的，是可以引起“蝴蝶效应”的。



现场互动

作品《Fluid Structure 流体结构》是由法国计算机图形艺术家 Vincent Houzé 所制作的，是一种数据可视化设备，是一种高科技的互动装置，探索形状如何对刺激产生反应，包括观众产生的刺激。屏幕上是一气势磅礴的瀑布，一泻千里，又转为流动的水流，逃脱重力的控制。该流体装置在来自内部和外部的刺激下，不断变形，然后图形再次重聚，形成既熟悉又陌生、神秘的变幻效果。这种形式给人一种“痊愈”的体验，在破坏后又重新得到了一种新的状态，不同的破坏，破坏力度的大小，都会产生不一样的体验。

Hibanana Studio 的作品《无限》是一种以索尔勒维特的壁画为灵感的视听装置艺术品，实现了神秘和冥想空间的想法，融合了刘唱的安装与编码方式，并将其融入缪进的油画和沉浸式视听环境中。而这件作品也展示出视觉与听觉不同艺术领域之间相互交融在一起，声音艺术通过利用声音的声学特征，来唤起人们听觉、视觉乃至触觉的全新体验。视觉和听觉在不同的轨迹间交织、穿插。它们之间是自由的、离散的、和谐的、交错的，而观众能够通过这种形式体验到艺

术带给人们的愉悦。

新媒体艺术作为一种全新的艺术形式，把观众置身于光、影、声组成的梦幻的空间，为人们带来了一场听觉、视觉、嗅觉、触觉感受为一体的沉浸式的交互体验。因为多媒体时代，世界在某种层面上已经没有了国界的限制，而我们这一代人的思维模式也是无国界、全球化的，艺术来源于生活，我们越是对这个未知的世界充满好奇，就越是能够创造出更多前所未见的作品，而随着时代的发展和演变，我们未来还会遇见更多新型的艺术体验和艺术理念，我们对于艺术的认识可能会发生翻天覆地的变化，对于艺术的本体的概念也在不断地更新。不论未来的艺术形式怎样改变，艺术也应该是而且必须总是为人们服务的，而不是被固定的艺术概念所控制和牵引着。

李 旋：天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

# 一场“实验”被动式？

——有关视觉的提问

Passivity? — Questions about Vision

郭婷婷 /Guo Tingting

**编者按：**“被动式”作为这个时代最真实的一种状态，多数人习惯以其作为一种生活态度时，我们不禁会思考：我们为什么处于这种状态？我们该如何去改变这种状态？这种状态是什么原因造成的？“被动式？——有关视觉的疑问”展览就是一场“实验”：是一次主动针对“被动”探讨的实验；是一次主动针对“被动接受传统教学”探讨的实验；是一次主动针对“被

动策展”探讨的实验；是一次主动尝试了解小众艺术家关于“被动式”的理解实验。

从“被动”的产生、对“被动”的理解、对“被动”的疑问、对“被动”的实验，“被动式？——有关视觉的疑问”展览是带着疑问去验证所思所想的一次实验。

展览链接：

## 被动式？——有关视觉的疑问

主 办：考拉艺术空间

展览时间：2017年12月25日—2018年1月3日

展览地点：天津市和平区考拉空间 Koala Space

由考拉艺术空间主办的天津美术学院视觉文化策划与管理专业策展小组的8名成员联合推动的“被动式？——有关视觉的疑问”展览于2017年12月25日晚在考拉艺术空间开幕。

关于“被动式”，展览的前言是这么描写的：“被动”是一个相对于“主动”而言的词语，意为因外力推动而动。本次展览名为“被动式”，并非说艺术家或观众是被动地参与了这次展览，被动是现在时，参展的艺术家们便是已意识

到自己是处在被动式下的人群。

“被动式？——有关视觉的疑问”展览是一次主动针对“被动”探讨的实验。什么是实验？必然是对事物本身先有疑问，而实验是一种能够很好验证所思所想的方法。“被动式”是这个时代最真实的一个状态。我们为什么处于这种状态？我们该如何去改变这种状态？这种状态是什么原因造成的？是我们对“被动式”提出的疑问。

大多数人会“集体无意识”地认为“按部就班”是被动，



康茹 生法自然九 黑白木刻 60×100cm

欧阳智 逝1 金属 60×25×160cm





杜洁 天使1 综合材料 27×36×52cm



杜洁 天使2 综合材料 27×36×52cm



王子恒 冲突与限制 3 综合材料 100×80cm

“一成不变”是被动，“顺其自然”是被动……被动是我们这个时代最真实的一个状态，大多数人都是处在被动式下的人群。当提及什么又是“主动”时，答案往往缺乏绝对性和唯一性。“按部就班”“一成不变”“顺其自然”这些理应归属“被动式”的代名词中，一旦主体“主动”选择“按部就班”“一成不变”“顺其自然”，这些词汇便不再是“被动式”的代名词。在这一转变中“人”所占的决定性作用至关重要，然而现实却是在“人”所占的决定性作用至关重要的“行动”中，“主动”和“被动”没有固定的界限，“被动”相对于“主动”更多的是成为一种态度，一种让多数人避嫌、免责、中庸、现世安稳的生活态度。

“被动式？——有关视觉的疑问”展览是一次主动针对“被动”探讨的实验。从“被动”的产生、对“被动”的理解、对“被动”的疑问、对“被动”的实验，带着疑问去验证所思所想的一次实验。

“被动式？——有关视觉的疑问”展览是一次主动针对“被动接受传统教学”探讨的实验。

教学不再是只停留在传统的课堂教学上的实践，“被动式？——有关视觉的疑问”展览是在被动地接受传统艺术教育的这种情况下，所做的一场关于教学模式的实验。参与此次展览的16名参展艺术家，8名策展人，他们的共同身份都是天津美术学院在校学生。由天津美术学院学生搭建起的展示平台，将课堂上所学、所思、所想考拉空间进行展示，最大限度地激发了学生的艺术创造力，展示出年轻力量在通力合作交流过程中，探讨艺术发生的多种可能。

众所周知，传统的课堂教学及实践和毕业后工作往往是脱节的，这就是一种“被动式”。这次展览给大家一个答案：针对某种被动式，主动做出的改变和尝试，这是属于现在进行时，不属于被动式。不管是此次参展的青年艺术家还是策展小组的同学，大家共同参与“被动式？——有关视觉的疑问”展览，“正在发生”或者“已经发生”都说明传统按部就班、一成不变的教学方式已经产生了变化。这不是传统进行教学的课堂或课外实践，而是把教学和现在的社会进行结合。真正将课堂上或个人的所学、所思、所想投注在学习和策展当中，不是传统的“纸上谈兵”。“被动”是现在进行时，这就证明有些事情不是被动的，这种被动式只是说明传统教学会有这种观念，但是当下已经在发生改变。这是正在解决的问题。在“被动式？——有关视觉的疑问”展览只是个想法时，“被动式”便不再只是“被动式”，而是一次主动针对“被动”探讨的实验。

“被动式？——有关视觉的疑问”展览是一次主动针对“被动策展”探讨的实验。

在被动地接受传统艺术教育的情况下，除了与社会脱节的“被动式”，更多的是在被动地接受传统艺术教育过程中的“被动式”。对此，年轻艺术家和策展人是有话语权的，年轻往往和“叛逆”画上等号，年轻的艺术家们对自我的理解和追求往往更加纯粹简单。正如此次参展的艺术家康茹所

说，年轻的策展团队与年轻的艺术家之间的交流也是本次展览所碰撞出来的特别的火花。正是因为这种“新”“年轻”“主动”，更使得这次展览有着特殊的意义。年轻的策展团队与年轻的艺术家之间思考问题和彼此交流的方式总是能通过激荡碰撞产生新的能量。

“被动式？——有关视觉的疑问”展览本身就是一场实验，“展览”本身就是问题的形式，也是答题的方式。“展览”作为“实验场”，以问题的形式引发思考，众多青年艺术家对“被动式”的态度和理解完成的作品就是答题的方式。这群青年艺术家带着实验性的眼光去审视自己身边的一切现状，通过画面将现状之下的精神世界描绘出来，运用他们强大的创造力为我们展现各式各样的奇异而精彩的精神图景。

王丹阳《丛》是一件油画作品，横构图，红黑为主色调。从左到右笔直地排列着粗细不一斜长着尖刺的黑色竖条，在其中两截黑色竖条中间夹着一个通体红色的畸形人脸和身体，挤压到变形，面露难色，挣扎着。鲜红从他的身下滴漏，在画面的下方汇成一道横躺的红色。不知是人物奋力想要挣脱这被动忍受的逼仄带尖刺的困顿局面，还是正在拼尽全力被动忍耐即使带来伤害的“围城”。我个人偏向于前者。周遭对于每个人来说就像是荆棘丛，我们在其中“被动”迂回前进，“被动”受压迫，“被动”学会了保全自己的方法，“被动”学会了逆境生存，但依旧伤痕累累。此时的“荆棘丛”在画面中内化成被动的压力，充斥在人物的周围。

郭钰婷《回》是一件装置作品，由18个大小不一的镂空正方体从小到大，再从大到小依次排开，围成一个圈。作者运用“重复”的符号呈现“周而复始”“轮回”的概念，18个大小不一的镂空正方体彼此相接，几个最大的镂空正方体不仅相接还彼此交叠在一起，每个镂空正方体的中间用红线悬挂着铃铛。在作者看来，“红线”是中国传统文化中特殊的符号，代表着某种信仰和命运。《回》这件作品说明“被动”和“主动”就像是一个永动的循环，没有固定的界限，没有绝对性，一直循环往复。周而复始，物极必反，没有永远的主动和永远的被动的概念。不知在当下“被动式”状态的哪个节点会因为突如其来的想法使得“被动式”状态发生逆转，亦不知现在进行时的逆转（主动）会持续到哪个时间节点，又回到“被动式”这个时代最真实的状态。

在“被动式？——有关视觉的疑问”展览的分享会上，嘉宾老师给予了同学们和参展艺术家极大的鼓励，肯定了各位参展人员的能力，也提出了许多宝贵意见。老师们都希望天津美院的视觉文化策划与管理专业在日后能有更好的成绩，进行更多的展览策划实践，也对天津的艺术未来充满了信心。

郭钰婷：天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

# 经典文本的空间化叙事

——UCCA 尤伦斯“寒夜”群展

Spatial Narration of Classical Texts:

A Review of the UCCA Cold Nights Group Exhibition

杨羽彤 / Yang Yutong

**编者按：**直至今日，文本介入艺术创作仍是较为罕见的新议题，如何将文本中复杂的人物关系和叙事线索平移至展览空间，从而引发观者的共鸣与思考是值得我们去探索和研究

的。“寒夜”群展作出了实验性的回应，以一件装置作品和三件影像作品带我们走入一个真实可感的“寒夜”。

展览链接：

**寒夜**

主办方：尤伦斯当代艺术中心

展期：2017年9月15日—12月17日

展览地点：北京市朝阳区酒仙桥路4号798艺术区4号路尤伦斯当代艺术中心 UCCA 中展厅

策展人：申舶良 & 戴章伦

在新媒体艺术日益发展的今天，艺术作品的呈现形式已不再局限于架上或是平面化，这极大地改变了传统艺术的叙事方式，传递了崭新的艺术理念。声光电的应用与时间、空间完美结合，使得观者产生更为丰富的视听感受，从而与艺术作品或装置发生更为紧密的联系和更为深刻的互动。

借助数字媒体多样化的表现形式，艺术家们得以将目光投向更为广阔的天地，从大千世界的横轴，追溯至浩瀚历史的纵轴，从天文地理，到文史哲学，艺术的边界由着重“美术”一门，到熔音乐、摄影、电影等多门狭义学科于一炉，实现跨学科的融汇与交流，表达变得更为丰富自由。文学作品具有漫长的叙事线索，而艺术展览着重于片段式的截取和叙述，二者如何实现跨媒介的对话，采用怎样的艺术语言，如何将文本空间平移至展览空间，是值得我们去探讨和研究的问题。

尤伦斯当代艺术中心（UCCA）于2017年9月15日至12月17日举办的群展“寒夜”，立足于著名文学家巴金先生的经典同名小说，邀请四位青年新锐艺术家——陈轴、刘诗园、娜布其、李然进入文本，揣摩主要人物的心理与情感状态，以作品人物的视角，进行一场“创作——扮演”式的艺术实验，与观者实现一种跨越时空的交流。在创作过程中，艺术家们保持沟通，在角色关系中彼此回应。展览最终呈现的，既是艺术家对于人物处境的理解，也是对

自身现状的反观。

巴金的小说《寒夜》，故事发生于20世纪40年代的重庆，讲述了一个知识分子家庭在国家危难和社会变革之间动荡不定直至分崩离析的故事。主人公文宣、妻子树生、妻子情人奉光、文宣母亲四人之间产生了种种剪不断理还乱的纠葛与波折。以小见大，以个人的命运起伏暗喻着时代的光辉与暗影。

艺术家陈轴“扮演”的是男主人公文宣——一位为了生计不得不放弃理想而与现实妥协的郁郁不得志的文人，虽本性憨厚纯良，但总摆脱不掉悲剧性的影子，在社会与家庭的夹缝中委曲求全。陈轴基于人物性格和际遇创作出的影像作品名为《蓝洞》，作品分为视频和装置两部分。视频反映了当代年轻人生活与沟通几乎完全依赖手机的现状，大家在社交软件上频频收发讯息，却从没有真正进入彼此的生活，靠近彼此的内心，看似近在咫尺，实则貌合神离。视频中呈现的荒野密林中蓝色洞穴的意象代表着一种空虚而隔离的精神状态，孤独无助的心境是小说中的文宣与现代每一个人所共同经历和感触的。

在此，艺术家回应了创作过程中必然会面对的疑问：在经济社会高速发展的今天，讨论20世纪40年代中华人民共和国成立前的故事、深究处于特定时期人物的精神状态和际



陈轴 蓝洞 高清数字电影 26' 03" 2017年 音乐: 高嘉丰  
李然 拔摩岛的夜 单通道有声黑白高清影像 20' 00" 2017年





娜布其 下过雨的傍晚……倾斜的阳光……大小不一的光斑……退去，……被冲刷……蜿蜒延伸……终点，尖利的汽车鸣笛声……消失了 综合媒介 尺寸可变 2017年



刘诗园 最好的时刻还未到来 立体声高清彩色录像 20' 30" 2017年 音乐：克里斯蒂安·蒙德鲁普·尼尔森

是否具有它的现实意义？陈轴谈及他的灵感来源是活跃于上海夜店的年轻人，他们紧跟潮流，穿着时尚，标新立异，却心无可依。《蓝洞》中的女孩宣宣是“文宣”的化名，同样地不断遭受着来自于现实世界的冷遇和隔膜，她不停地对着手机输字，却没有收到回音，可见精神上的困境和压抑是跨时代的通病。立于投影前的长椅椅面上闪着蓝幽幽的灯光，象征手机屏幕在暗夜中发出的微光，与影像作品彼此关照，形成完整的对话空间。

刘诗园的作品《最好的时刻还未到来》既是对妻子树生境遇的暗示，也是对小说中动荡社会的总结。树生代表了一种属于女性的韧性与生命力，不甘于死水微澜的生活，家庭的羁绊和情人的追求都没有动摇她向阳而生的愿景。《最好的时刻还未到来》同样以现代化的社会情境为背景，聚焦于丹麦的“太平洋生蚝”入侵事件，生蚝的泛滥成灾犹如人内心深处的欲望无限膨胀，如果不能很好地驯服与规劝，这些欲望终究会反噬人心。那些难以下咽的生蚝如同梗在文宣嗓子眼里难以清除的浓痰，是种不可见的隐痛与别扭。不同于《蓝洞》采用的冷光，《最好的时刻还未到来》是热的暖的，活泼的小动画，沙滩海洋，海阔天空，是带有希望的。

此作品的观看方式同《蓝洞》一样别出心裁，投影画面上压低的顶层，再加上斜坡状的观众席，营造出一种封闭的叙事空间，剧场式观影效果具有极强的感染力，加上整个展馆迷蒙的氛围，隐约的蓝色光线，彼此独立却又产生关联、遥相呼应的影像作品与装置，是很容易让人错觉踏入了另一重的叙事时空。

娜布其站在“文宣母亲”的立场上，创作了艺术装置

《下过雨的傍晚……倾斜的阳光……大小不一的光斑……退去，……被冲刷……蜿蜒延伸……终点，尖利的汽车鸣笛声……消失了》——作品的名字本身就是文本的缩写，带有描述性和故事性。该作品运用了多种材料，例如帷幔、植物、LED灯、亚克力板、风扇、音响等等，营造了一种迷幻又暧昧的视觉效果，影影绰绰，飘忽不定，风扇吹动着植物和帷幔，暖黄色的光将点点碎影投在半透明的乳白色帷幔上，不安定的感觉掩藏着秘而不宣的情绪。大约每间隔八分钟此装置会短暂地亮起白炽灯，仿佛在生活密不透风的墙上洞开了小小的窗口，得以舒出一口气，却又迅速被黑暗所吞没。这件作品非常符合“母亲”草木皆兵的精神状态，严防死守着旧时代的礼教与传统，却时常被新时代的光热所灼伤。

同时，这件作品位于场馆入口处的位置，沟通着所有的展览作品，彼此的声音与光影互相联系、干扰，却又被空间的屏障所阻隔，墙上的条带状镜子反射出每件作品的不同角度，彼此隔绝却保持着似有若无的关联和呼应，生动再现了文本中微妙的人物关系。

李然的作品《拔摩岛的夜》象征着来自新世界的奉光，他既是树生走向自由新生活的桥梁，也是对摇摇欲坠的传统家庭的破坏因素。该作品取材于圣经中《创世纪》的故事，同样是改变世界秩序从而引发的剧烈争执，剧中人物行为怪诞却信仰坚定，最终走向模糊不清的前景。以一层隐喻，暗指另一层隐喻，环环相扣，引导观者进行更为自由的思考与感触。

杨羽彤：天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

# 当代“学院派”

——曹轶、齐乐、袁松和张文智四人展览“亿亿而三”展评

Contemporary “Academic School”: A Review of the Exhibition of “Four Directions: Cao Yi, Qi Le, Yuan Song and Zhang Wenzhi”

李 畅 /Li Chang

**编者按：**在人们之前的固有观念中，体制内的“学院派”艺术和当代艺术似乎是两种无法和谐共处、逆向而行的概念，而随着当代艺术在艺术市场占比的逐步增大，许多艺术家为了迎合当代艺术市场而给作品刻意制造并无实际意义的当代性，身在体制中的艺术家在学院的系统和模式化中反而更能

凭着敏感准确把握时代的特征，同时在使用自身的创造力把独立思想注入作品，尝试改变人们的观看方式，这些学院出身的具有实验意识的青年艺术家，真正值得更多艺术人和艺术爱好者为之停留注目。

展览链接：

**亿亿而三**

主 办：前波画廊

参展艺术家：曹轶、齐乐、袁松、张文智

展 览 地 址：北京市朝阳区草场地红一号 D 座

展 览 时 间：2017 年 12 月 2 日—2018 年 2 月 5 日

“亿亿而三”，使人想到《艺文类聚》卷五七中引后汉崔骃《七依》中的“彭蠡之鸟，万万而群，荆山之兽，亿亿而屯”，亿亿，极言其数之多。而在这个展览中，“亿”既代指这些当代青年艺术家作品取材于的亿万千百种素材介质，又代表着亿万千百个将它们剥开重组的当代艺术创造者，似乎还代表着参展艺术家之一的中央美院油画系的年轻教师曹轶；“而三”，则是四位艺术家中的其他三位——中央美术学院实验艺术学院的在读研究生：张文智、齐乐和袁松。“亿亿而三”似乎寓意着他们是亿万人当中少数敢于冲破体制限制而与所谓主流不同的人，他们冲破了“体制”一词被人们主观强加上的偏见，进行着一场“艺术实验”，他们代表着当今当代艺术在学院内的先锋性、实验性和主流性，展现着活跃于当下的学院内青年艺术家的作品和他们的艺术状态。

展馆内两个大展厅一明一暗，明的部分像是在人类、海洋历史博物馆游走，暗的部分则像是让观者观看一场社会生

活和实验的舞台剧，这些内容或真实或迷幻，无比清晰和光怪陆离。

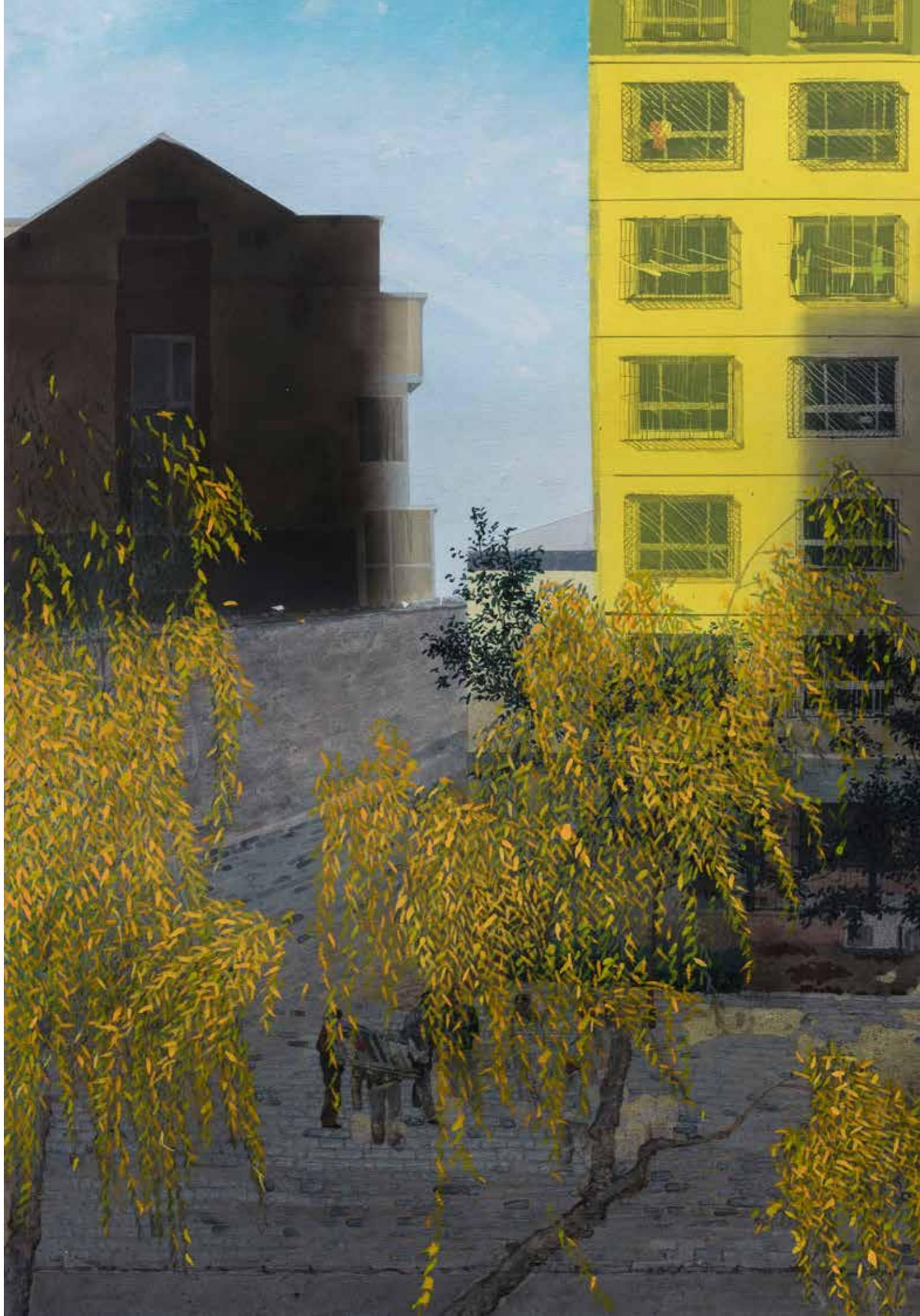
曹轶好像在刻意模糊着各种技术的边界，他的本科毕业雕塑作品是具有恐怖意味的粘着毛发的石膏头像《学生时代》系列，畸形的、似乎水肿到不行的头颅和五官，和他在《夏天》中用瓶盖在纸上制造出的夏日气泡、在《五棵松》中大量使用的纯粹的普蓝……这些艺术语言从造型到技巧看起来都十分简单直率，画起来还有一种小朋友似的执着。这些画看久了会慢慢觉察到一种单纯的热情，静默的，像是驱动艺术家对着画布在长时间地低声私语。在曹轶的这些作品当中，古典技法、现代技法混合着说不清哪里来的技法杂糅在一起，在交界处薄薄地衔接着，有的地方甚至让人觉得轻轻一碰就会散碎掉。这像极了当代艺术在此刻的形态，艺术家们用各种不同手法甚至将它们融合使用来创造作品，大部分作品都带给观者一种说不清道不明的意味，这种可以用任何语言去解释的模糊了的概念，就是当代艺术最有趣的“谜团”。



曹轶 五棵松 纸本丙烯 70×110 cm 2017年

大连人张文智有着非常浓厚的家乡情结，他对大连地方志的兴趣也颇不寻常，专门收集研究一些大连本地的“聊斋故事”，一些让人拍案叫绝，一些听来毛骨悚然。大连靠海，与“海”与“水”有关的故事总是很多，比如根据传说，地震其实是背负大地的鲑鱼在颤抖。这里展出的项目来自张文智的一项专题研究，关于在大连发生的日俄战争。作品《Dalny 达里尼》是张文智 1993 年创作的纸本水墨，达里尼是大连的前身，大连一名，作为特定的地名和行政区域而单独使用，始于日俄战争结束的 1905 年 8 月。大连的鲑鱼湾在清朝时期称鲑鱼尾，又名鲑鱼湾。日本殖民时期，朝廷腐败，敌寇

入侵，天灾人祸，使这里的百姓贫苦交加，而某天他们偶然发现山脚下的水湾里有条巨大的鲑鱼，没过几天，山泉水越积越多，鲑鱼越生越旺，山泉顺着地势向东海流去，鲑鱼也随流游向大海。从此，附近的海域也有了大量可供人们捕食的鲑鱼，使百姓们的生活得到了转机。从此，曾有个鲑鱼精，也叫鲑鱼怪，镇守着鲑鱼湾的故事便广为流传。作品中一条醒目的黑色鲑鱼作为贯穿画面的主线脉络，也就是故事的主人公震动着海水大地，作为光明使者承托起房屋百姓的小鲑鱼们和穿插在画面中的当时的侵略者共同构成了这幅丝丝入微地承载着作者家乡情结与信念的“巨作”，从中我们不仅



曹轶 汉萨黄 纸本丙烯 80 x 120 cm 2017年



曹轶 钛白 纸本丙烯 150 x 240 cm 2017年





齐乐 Desert













袁松 风景 No. 2



袁松 风景 No. 2 不锈钢, LED灯, 水晶, 镜子, 玻璃 82×102×19cm 2017年



袁松 风景 No. 3 不锈钢, LED灯, 水晶, 镜子, 玻璃 71×78×19cm 2017年



张文智 达里尼 纸本水墨 共6件，每件140×75cm 2017年

看出创作者深厚的技法功底，更能感受到这位当代艺术家的浓浓个人情怀。

展览中他还使用了一种类似欧洲古老的奇珍柜的展出形式，利用综合绘画、标本、旧文件和老式物件讲述了一个有关日俄战争的新版传说，其中诸多名声显赫的日俄战将，都莫名其妙地化作了大连海域颇负盛名的海鲜，被渔民们捞起送往餐桌，老饕大嚼过后再一次托生海鲜，一次次重复轮回，就像是下到了地狱中一个特殊的行刑室。而看着展柜中的“故事碎片”，我们好像在跟随作者走进这个似真似幻的古老传说中。

齐乐对与舞台、表演相关的艺术情有独钟，这使她以最快的速度掌握了木偶的基本语言，并开拓出一套颇具个人风格的木偶造型。作品中一组略带鬼气的木偶，每一个都神采

奕奕，大睁眼睛谨慎地注视着周围，他们聚在一起讲述了一个有关欺骗、报复、毁灭与重生的故事，而故事的主角不禁让我们想起儿时童话故事中的巫婆，进行着某种阴险的活动。这个定格拍摄的木偶故事有着特别的现实意义。我们身处矛盾频发的时代，究其根源，是什么让人们不能和谐共处？是什么让人们怀疑他者、仇视异己，对与自己意愿不同的人或事物充满恐惧与敌意？艺术家的朴素可贵之处就是不断敲打人们的内心，告诫人们盯紧其中隐藏的恶与恐惧，不要放松警惕。

从袁松的混合装置作品中可以看出他在主动介入秩序模糊与混乱的世界。他到处收集廉价的材料，这些材料要么透明，要么闪闪发光，他把它们堆积在一起，形成某种光怪陆离的微观的奢靡世界。这些作品的外表非常华丽，透着一种说不出的诱惑，像是粉碎过的高度浓缩的消费世界的景观。



在五颜六色光线交织的网络中，许多如钻石一般闪烁的物品在镜子前大放异彩。观看这些作品，就像是走进了欲望的幻梦，一切看上去都那么美丽，可事实上除了透明的空洞与镜像的迷宫，我们几乎什么实际的东西都看不到，那出现在各种扭曲镜面上的还是自己热切迷茫的脸。

人们都说历史是任人打扮的小姑娘，艺术史又何尝不是，而“在时间上指的是今天的艺术，在内涵上也主要指具有现代精神和具备现代语言的艺术”这定义还有些模棱两可不足以站得住脚的当代艺术更是因为艺术价值性等问题而饱受诟病和争议。当代艺术的“宽容”带给行走在艺术圈边缘的人们更多的疑惑：这是艺术吗？它的意义是什么？我怎么一点也看不懂它？当代艺术并不是单纯追求美的艺术，艺术家们在创作的时候，都是现在跟社会要有多么大的结合，所以不仅是观众难以理解，艺术家也更难准确传达自己的思想。很

多人拒绝接受当代艺术的说辞是“这个我也能画出来”，他们把当代艺术形成的因果弄反了，不是某种东西遍地都是，现代艺术故作高深地将它们称之为艺术品，而是艺术家看到了寻常之物的某个闪光侧影和环境脉动，于是我们才得知：啊，原来这个里面也存在着艺术。如果杜尚没有把《泉》摆上展台，这些人也永远没机会说“我随便放个马桶也能成为艺术家”这种话。

但随着当代艺术家的队伍逐渐发展壮大，一些新生创作者以“无意义”为意义，以看不懂为高级，以炫技为荣誉，他们的一些作品又碰上“土豪”收藏者的肆意吹捧和哄抬，使得当代艺术市场乌烟瘴气。今天的当代艺术依然在成长的过程中，还没有到论功行赏的时候，留给后人去总结和批判不是当务之急。首先要做的事情是继续努力表述我们这个时代，努力表述我们这一代人，与周围的历史进行全方位的对



曹轶 学生时代 #3 石膏, 蜡, 头发 30×30 cm 2011 年



曹轶 夏天 纸本丙烯 150×240 cm 2016年

话。这其中，不仅需要思想和态度，更需要精神和勇气。

在目前学院派的艺术教育模式下，美术学院开始变成了实用型，成为前卫主义的代表，艺术机构和公共艺术教育机制的建立和组成，为艺术的发展提供了新的活力和动机。而学院中的老师学生也不再是我们刻板印象中只会故步自封地守着自己的一方天地进行传统创作或者迎合消费社会审美的创作，他们中有很多开始具有反叛意识，身在体制中反而更能凭着敏感准确把握时代的特征，同时在使用自身的创造力影响并改变着同代人以及后人的日常生活和思考方式。虽然创造力太多也并非完全是好事，创造力也代表不稳定性，完全放弃个人信念和完全迎合市场需求都不是艺术家最好的选择，他们从学院的系统和模式化中掌握到艺术发展的规律和

脉搏，发挥自身创造性的同时又将扎实的基本技法融入创作当中，抑或是将技法融合，使他们脱离原本的语境而给人以新的观看方式，他们不再创作毫无感觉的作品，而是在其中注入独立人格和探索价值，推动了多元化方向的发展。

希望这些从学院中走出来的当代艺术家更能准确找到艺术与市场两者之间的平衡点，不把体制作为束缚，而是把体制化为当代艺术发展的警戒线，以此提醒自己该如何把握当代艺术与社会历史现实和日常生活的关系。

李 畅：天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

**编者按：**在中国传统哲学中，“器”与“道”两相对立。《周易》中即有“形而上者谓之道，形而下者谓之器”的说法，道无形而器有形，二者的关系实充满精神与物质的辩证色彩。而在后世哲学家来看，当“技可进乎道，艺可通乎神”时，承载“道”的“器”也会具有某种精神性，而探索“器”

的精神性，也是艺术家们修行的重要目标。陶瓷是艺术家尹秀珍近年来很重要的一个新的创作材料，她创作出了《融器》《壁器》等作品。尹秀珍的自述也展现了她对该系列作品的创作有着不同于他人的思考。

# 尹秀珍陶瓷自述

My Ceramic Art

尹秀珍 / Yin Xiuzhen

四个口字，由犬居中看守，便组成了汉字的“器”，可见器之重要。器还表示人的度量和才干，也表示重视。作为物的器是承载之物，一直贯穿在我的作品和生活中，无论早期的《衣箱》和《酥油鞋》，还是后来的《可携带的城市》，甚至大家可以进入的、用各种穿过的衣服缝制的“人体器官”，都是器物。而生活中最常见的器，是日用之器。陶瓷居多，是经历、记忆和时代印痕的载体。

“器”是我这次做陶瓷的出发点。以陶瓷为材料创作四个“器”的系列作品，像是对器字四个口的回应，也是对陶瓷凝练气质的再认识。使它成为“精神之器”。

## 《礼器》

这个“礼器”的形式来自我的2009年创作的作品《温度》（瓦砾材料）。我觉得瓦砾是今天这个时代的纪念物或者一个时代的印痕，它代表由不同价值观和不同信仰导致的冲突对于以往空间的摧毁和遗弃。在这个过程中，人们虽然被迫迁徙或者被迫离开，但是他们的灵魂还都存在于这个世界上。像被毁灭的杂草，虽然是不断地被毁灭，但还是会不断地再生长。生命的顽强让我尊敬，我要为这不灭的灵魂创造居所。就像承载着拆迁和战争摧毁力量的瓦砾，它把这样的一种能量汇聚在自身当中，把它派生出来一个可以承载人之灵魂的“器”，瓷使它具有很强的崇高感。

我创作这些陶瓷作品时，并不关注以往的工艺或者是技巧，我感兴趣的是重新在实验中获取陶瓷里自身的力量。比如烧制过程中能量释放所产生的裂痕，将这些裂痕发展成孔和裂缝，既有视觉上的疏密，又有自然形成的天作之笔，这些孔和缝隙成为灵魂的容纳之所。“礼器”，它是供祭拜摆

放，是精神的物件，从里边滋生出来的人们穿过的衣服的碎片，带有人的经历的记忆如同生长的萌芽，像一种不断地向外散发的生命力。那是精神和灵魂的生长，遍布瓷的瓦砾之上，织物的柔软和灵动，以及撕扯的残酷痕迹与瓷的光滑温润共同赋予瓷以生物感，我是以人的经历、灵魂和带着身体温度的这种材料来作为陶瓷的彩绘，用这种方式重新定义彩绘，重新定义人跟陶瓷的关系。

## 《壁器》

壁，是墙壁和壁垒，能分隔阻碍，也能保护，而挂在墙上的东西往往是一个精神之物，有装点的功效，但同时具有所谓精神的指引。我把这个瓷板上面做了很多孔，然后里面滋长出来的仍然是人们穿过的衣服的碎片。它与“礼器”有着非常深的联系。它像墙皮的一部分，但它更加抽象，是被压缩成平面的精神器物。

## 《泪器》

泪器本来是生理学上与泪有关的器官系统，而我把烧制成瓷的储存眼泪的器命名“泪器”。流泪，是一种情绪的表达方式，也是释放方式，欢快、激动、悲伤、愤怒等很多不同的情绪，最后都可以用泪水呈现出来，多数状况下，泪水是情不自禁的，是情绪涌出的物质表达。泪水是特别珍贵的，所以“泪器”必将是重器。这个承载泪水的“器”由手拉坯的方式制作的圆柱状实心瓷泥构成，保留了手工控制的痕迹，像一根骨头或一节抽象的竹子，沾染了它们的性格。上面可以承载泪水的那个浅盘内部，是用纯金烧制而成，再用玛瑙笔刮出光泽，而所施的色釉让“泪器”有了温润剔透的品相，实心的构造也使“泪器”产生了沉甸甸的重量。



尹秀珍 废都 装置作品 旧家具、水泥粉、旧瓦片 1996年

每件“泪器”口部的形状是与我的下眼睑处相挤压而形成的，是贴切的印痕。每一个“泪器”都跟我的双眼睑产生了非常亲密的接触和挤压，是体会和感悟的触碰，也是几百次寂静的内省时刻。最后得到总共 108 个成器之物，大小、高低、粗细、形状各不相同，汇聚一处成为一件作品。佛家说人有 108 种烦恼，以念珠的 108 破“百八烦恼”，获得解脱和释放。泪器也是念珠。

#### 《融器》

我喜欢陶瓷这个材料，不只是在于材料本身，而是我对它整个制作和烧制过程感兴趣。它显示了从一种物质变成另外一种物质的可能。陶瓷有上千年的历史，是我们每个人在日常生活中接触最多的一种物质。我们每天的饮食都离不开陶瓷。它是我们的手接触和眼睛看到最多的物之一，但是我

们似乎跟它好像又有一些距离，我们欣赏它，被它的样式和工艺所吸引，但我们很少了解它在成瓷过程中的惊心动魄。那是一种涅槃的过程，是一种泥土在高温下变为果冻状然后升华为坚硬温润剔透的瓷的过程，而这个过程是看不见的。我通过在瓷泥中加放铁器一同烧制的方式，使得这种涅槃中的相互较量 and 变化中的能量转换形成视觉的形式。两种物质相互较量和撕扯的激情过程保留在了瓷器上，形成了我创作的《融器》系列。《融器》的“融”是共融的融，也是融化的融，是一个相互成器的交流过程。

在我进行长达一年半的陶瓷实验过程中，几乎所有跟我接触的陶瓷师傅都告诫我说：陶瓷烧制中最怕的一种东西就是铁，只要有铁进去就会在陶瓷上形成一个污迹。因为铁会融化，不挥发，它粘在陶瓷上就是瑕疵。但禁忌有时是激



尹秀珍 北京 照片装置 木架、房瓦 1999年



apt 3R



尹秀珍 救生筏 装置作品 沙发、尾喉、旧衣服、高密度板 93×258×533.5 cm 2013年





尹秀珍 黑洞系列-3 综合材料 205×205×30 cm 2015—2017年





尹秀珍 种植 混凝土、荒草 50×500×730 cm 2017年





尹秀珍 烟花5号 亚麻布面丙烯 2013年



尹秀珍 体温八号 衣服、铝板 2010年



尹秀珍 衣箱 过去 30 年里穿过的衣服、混凝土、旧木箱、铜盘 1995 年



尹秀珍 可携带城市：北京 装置作品 148×88×30cm 2001年

发创造力的源泉，我感兴趣的是将铁和陶瓷一块儿烧可以产生什么样的一种关系和产生何种张力。

经过很多实验，我开始对在窑内发生的看不见的能量转换的过程感兴趣，我想通过铁与陶瓷相互之间的作用来呈现这种看不见的力量。陶瓷在成瓷前的高温中会呈现果冻状，当我通过观察孔看到白热化有些透明状的坯体时，很像我在威尼斯制作玻璃作品时看到的熔炉中的玻璃，以及曾在首钢看到的钢铁大熔炉中接近软的炽红的铁，这些物质在高温下呈现了若干相似的视觉性。

陶瓷烧制温度在 1300 度左右，而铁的熔点是在 1500 多度，所以铁在成瓷的温度时，还没有完全熔化掉。只是熔化了铁的表面，化为脆弱的流动性的东西，而铁的主体仍是固态并且膨胀，而陶瓷则会在烧制中收缩，这两个非常不一样的物质在非常高的温度的作用下都曾经变软，这一膨胀和收缩的两种相反的力会形成较量，相互瓦解产生裂痕，这是能量的释放。

裂痕是以往传统瓷器不能接受的瑕疵，而对我来讲，这

个裂痕恰恰是较量的力量的一种体现。同时它具有非常强的一种冲击力。我一直对有强烈对比的两种不同的物质关系间的相互较量和相互渗透关系感兴趣。我曾经做过一件叫《较量》的作品，就是把黄油镶进混凝土当中，水泥禁锢了黄油，但黄油以慢慢的渗透力去瓦解水泥的硬度。《融器》就是软和硬之间力量的相互制约和相互渗透。柔软细腻的瓷泥和坚硬锋利的刀具互为对方的“器”。你中有我，我中有你，但是在你我相互拥有的同时产生了很多的裂痕。而这个裂痕形成了另外的一种力量美学。这些锋利之器，包括剃须刀、尖刀、剪刀等，在熔化和烧制的过程中，它成为脆弱流淌的铁稀灌注被它的坚硬和膨胀所撑开的裂痕，它在爆发力量之后锋利消退不觅，而此前柔软细腻的瓷泥在浴火中变得坚硬光滑，被尖刀力量爆裂的痕埋葬着尖刀，而那裂痕绽放出重生的美，以及如同刀的锋利。

这些陶瓷是精神之物，也是精神之器。

尹秀珍：自由艺术家

# 基弗与梁绍基：

## 现代性 3 世界整合的东西方差异

### Kiefer and Liang Shaoji: Differences of Modernity between East and West in Integrating Three Worlds.

夏可君 / Xia Kejun

**摘要：**本文试图以西方与中国两个富有代表性的艺术家基弗与梁绍基，来重新思考现代性及其艺术的根本问题，即如何面对三个世界：技术世界、超越世界、自然世界之间的混杂与抽取关系。基弗以对 20 世纪德意志灾难历史的反思形成了崇高悲剧与现成品废弃物的绘画式综合，而梁绍基则回到自然，以蚕的自然生化原理，重构整个艺术史，并反

思了技术与自然，影像与自然，战争与生态，书写与自然，让中国古典美学以更为自然化、更为虚薄化的方式进行了三重世界的转化。以此对比，以及“三重世界”的理论，可以让我们找到可能走出当代艺术危机的出路。

**关键词：**混杂现代性；3 世界；基弗；梁绍基；虚薄

一、“混杂现代性”（hybrid modernity）乃是要重新整合三个要素，三个几乎对立的“世界”：技术世界，超越世界，自然世界。

第一个世界是以德意志为代表的启蒙理性的世俗化“技术世界”，这是现代性尚未完成的建构（construction），是理性大厦的技术与资本主义全球化的系统建构，并且不断“内在化”，或者不断封闭化与同质化，尤其是对于出现过纳粹第三帝国的德意志，反思自身的建构及其暴力的自身摧毁，帝国大厦的废墟化，现代性灾变的见证与哀悼的不可能性，构成了现代思想根本的责任。基弗前期作品（1970—1980）的基本主题，就是对于希特勒的讽刺以及对于瓦格纳总体艺术的崇拜。基弗的作品以“现成品绘画”为中心，建构出现代性的总体艺术，包括摄影、装置、雕塑、废墟、现成品等等，虽然美国的劳森伯格已经发现了“组合式现成品绘画”，但基弗的作品更为具有实质性反思的内容与宏大的历史感。其作品对于内在空间宏伟崇高建筑的表现，带有古典透视法的威严，但又处于废墟一般灰黑的末世论情调之中，并且带有对于海德格尔此在哲学的讽刺。

第二个世界是以犹太人为代表的绝对外在超越的“他者世界”，这个宗教性的维度，因为现代性的世俗化而被排斥，或者处于自我流放与放逐之中，或者因为民族国家成为帝国时甚至被大屠杀所灭绝，或者由于伊斯兰教式恐怖主义反现代性的世俗化而付诸暴力牺牲的反击。因此，如何重新让弥赛亚救赎的力量进入现代性叙事，这是一个困难的艺术律令。很少艺术家触及这个主题。但基弗中期的作品（20 世纪 90 年代），受到犹太诗人保罗·策兰对于海德格尔批判的深刻

影响，以喀巴拉神秘主义的回缩（zimzum）以及《瓶之破碎》（Shevirat Ha-Kelim）系列，开始“修补”（tiqqun）世界，灰烬的剩余物乃是神圣名字缺乏的记号。

第三个世界则是自然化的植物世界与宇宙世界，这是被外在超越与技术理性所遗忘或者摧毁的世界。自印象派以来，或者梵高与塞尚以来的自然地理的维度，被基弗重新发现，在欧洲大陆的生活经历让基弗面对了那些野生的自然物，尤其是向日葵的种子等植物，或直接以硕大的树根，以枝干、花卉与鹰的翅膀，还有干草、动物标本，或者植物镀金之后，付诸画布或者置于装置作品之间，传达出自然的自然性以及自然对于人性自然性的复活潜能，直到在植物与宇宙星空之间建立起遥感的神秘联系。这也是西方现代性艺术对于自然少见的呈现。

以上三个方面，代表了一种新的混杂之后的现代性重建，有着对于 20 世纪灾变现代性的深度反思。以上三个要素的综合，乃是在启蒙理性的反思性、外在超越的宗教性与内在超越的自然性三个世界之间形成共通感。因为如果不是三个方面的共通感，就会导致各自偏颇的极端性，导致生命世界的不完整。三个世界的融合，乃是现代性尚未完成的任务，也是中国现代性还远未意识到的责任。

二、以基弗的代表作为例，本年“德国 8”在中国“太庙”展览的几幅代表作中都呈现以下内容：

如何反思现代性权力世界的同质化与权力建构的暴力机制，以图像化的方式，既要体现其威严建构又要彻底解构之，这就是为什么基弗画出了大量看似“帝国大厦”或者教堂一

般内空间建构的巨幅作品。我们在画面上看到透视法的古典内缩空间，近乎写实的绘画，一节节的柱廊与穹顶，看似坚实无比，实际上都处于裂变之中，都带有被大火灼烧过即将倾倒的迹象，或者有火焰在其中跳跃燃烧，但空无一人，似乎是坟墓或者空无的祭坛，是一种现代性死亡葬礼空间。既有着对于第三帝国的宏大气势的“怀念”又有着对其不可持久的德意志神话的“哀悼”，这也是德国人最为根本内在的矛盾情感，而矛盾与混杂，也正是基弗自己内心挣扎与复杂性的自我写照。

如何接纳绝对他者的超越世界，但又只能以破碎或者回缩的方式，因为不可表现之物的临在还是保持为残碎的，现代性乃是以残碎和残剩为神性缺席的标志，这就是基弗的代表作《瓶之破碎》系列。它主要是装置作品，以铅皮书、铁架，夹杂着碎玻璃等等现成品材质，来暗示喀巴拉神秘主义上帝创世时的自我撤离所导致的世界涌现与完美之瓶的破裂，导致恶的出现，因此需要创造性的补救。无疑，书乃是摩西圣书的象征，破碎的玻璃也是对之前杜尚大玻璃的破解，在碎屑物的尖锐与剩余物的庄严不可触之间，这些作品让我们看到了他者的不可冒犯。而在绘画上，则是大量书写策兰的诗歌，画面总是笼罩着灰暗、灰烬一般的死亡场景，在太庙展览的《给策兰：夜之秸秆》就是以颜料书写策兰的诗句，而画面底部则躺着坟墓中的一个躯体，似乎就是奥斯维辛集中营的剩余者（如同阿甘本所言），这是以绘画来哀悼，绘画以乳胶和虫胶这样具有粘合力的材质颜料来哀悼，就是让颜料本身模拟出灰烬与燃烧物的残骸触感，让颜料本身哭泣与哀叹，一种不可抹去的灼伤感萦绕在画面上，让到来的凝视者心痛。

如何接纳内在超越的自然世界，但又并非自身完美没有被摧毁的自然，而是既要深度保留自然的自然性，又要反思自然自身已经被灾变化的命运，“让弥赛亚自然化”或者“让自然弥赛亚化”。对于基弗后期作品，这是以《向日葵》的形象，同时体现出自然的生机与哀悼的姿态，或者以树枝这古老伊甸园的象征来复活死亡的生命，或者以巨大无比的树根直接在场，让我们惊讶自然自身的拔根状态；或者把很多的枯枝置于画面以及装置作品上，似乎是自然在哀悼自身，也在哀悼人类世界的无助；或者从《植物的秘密生活》中发现其与宇宙星空之间的神秘联系。这是回应自然或人性的拔根与归根的悖论命运。

基弗的作品，无疑是当前西方最为富有张力的综合，这不同于里希特纯然绘画性“图像集”的综合（政治影像的表现反思、自然风景的虚薄化，以及抽象刮擦的偶发性或色域的马赛克宗教化），也不同于汤伯利抽象涂写的绘画综合（日常事件即兴的性感涂写，神话历史人物的名字书写，抽象的自然风景化与花态的诗意书写），更为具有总体艺术与跨媒体的综合性，而且最为具有反思的力度与质感的强度。那么，一个中国艺术家如何做出3世界的总体艺术呢？

以梁绍基先生的作品为例，过去四十年来，梁绍基一直

在天台山下面的一个地方养蚕，他几乎把自己变成了一只蚕，让蚕虫这样的自然物，通过吐丝，通过蚕虫自身的生产，让自然物生成为艺术品，在艺术、自然与科学之间，形成了一个来自于中国、具有东方美学神韵的大艺术。与基弗宏大崇高悲剧反思的美学不同，梁绍基的作品也是具有3世界的含蓄建构，面对自然转化中的阵痛与裂变显得更为内在虚淡，更为虚薄，却绝不缺乏反思性的力量。主要体现在以下几方面：

首先，对当前现实世界历史的反思。作为中国艺术家的梁绍基既反思中国当前工业化的现实，也反思世界历史的暴力化。在《命运》这个作品上，以海洋污染与海湾战争为背景，让蚕丝缠绕船的残骸或者油桶，体现出内在的悲鸣。《雪藏》则是以蚕丝的白色如雪来覆盖工业的废墟，既要去包裹（伤口与灾变）又要揭示灾难的痕迹，蚕丝的透明性与蔓延感，激发了自然的反思性力量。

其次，则是自然的弥赛亚化或自然的超越化世界。这是中国文化一直没有解决的现代性难题，自然如何具有弥赛亚救赎的力量，又如何不同于传统中国生生不息的自然，而是一个处于破碎但又依然有着救赎力量的自然？梁绍基以《碑》的影像作品，拍摄蚕虫在吐丝时滑动的形态，看似具有传统书法的形态，这是活生生的自然书写，这是在自然的拟似性与非感性的书法联想的拟似性之间的巧妙结合，把文化历史的记忆与自然自身的永恒生成结合起来，呈现了弥赛亚记忆永恒生发的秘密。

再次，则是自然世界的自然化。蚕虫是自然物，但自然物如何再度成为艺术品，却又还保持着自然性，这是《残山水》与《平面隧道》这些看似绘画性的作品，有着古代文人画的样式，但是却并非人为的绘画，乃是让自然来为，让无来为，让自然自身生成为一幅看似绘画的作品，既具有传统审美虚淡的余韵，又是现代性废墟与残损物的见证，既有古典的虚淡自然性又有当代的虚薄透明感。而《寂然而动》则同样也是在蚕丝与宇宙星空之间建立起神秘的连接。《心馨》这是在人籁与天籁之间，以残碎片段之物重建感应的节律，表现对人心阵痛的提升。

如果基弗是以历史暴力的材质反思——弥赛亚的救赎——自然现成物的在场这三者的综合力量与崇高表现来整合现代性的“三世界”，梁绍基则是以东方式柔和虚薄美学与唤醒自然的救赎性对“三世界”进行整合，即，现实政治的反思批判或废墟化——自然的蚕虫或蚕丝的吞吐书写——自然自身内在的升华。

梁绍基的作品代表着中国当代艺术了不起的价值贡献。梁绍基是虚薄艺术大师，虚薄艺术自有其内在的反思性强度与化解矛盾的潜能。

夏可君：广州美术学院客座副教授

# 新媒体艺术“观念”与“语言”的美学特征和表达方法

“Concept” and “Language”: Aesthetic Characteristics and Expression Methods in New Media Art

姚 风 / Yao Feng

**摘要:** 20世纪独特的艺术观念之一,就是对把颜料当作固有表现媒介的传统产生质疑,艺术家们的创新思路就是技术性地利用新的媒体来表达个人的艺术观念,从而突破了传统表现手法上的诸多限制。相对于传统媒体艺术,新媒体艺术的发展始终伴随着艺术观念的发展和科学技术的进步。而21世纪是人的自然系统和数字媒介的组织相互斗争、

较量抗衡的世纪。本文就新媒体艺术“观念”和“语言”的美学特征和表达方法展开讨论,伴随着文中对不同类型的新媒体艺术作品进行分析,总结归纳出新媒体艺术的定义及特性、类型、范畴、表达方式等问题。

**关键词:** 新媒体艺术;观念;创作语言;美学特征;艺术与科技

胡介鸣 与快乐有关 视频 多路视频 3'16" 装置、电钢琴、电视机 1999年



新媒体艺术与科技的发展息息相关。随着更多的艺术家注意到新媒体艺术这个视觉观感更加独特和强烈的空间并加入进行创造,在不断体验艺术与科技的交锋,并完成一次又一次充满实验主义精神的跨界尝试后,艺术家们在创作新媒体艺术作品时,跨越空间与时间,穿越现实与虚拟,以期用交互艺术的新路径去展现真正的创造力,解读世界的多样与无界。追根溯源,中国的新媒体艺术萌芽于20世纪80年代的录像艺术,并随着大众传媒和网络文化的发展走向多元化。始终相信“对艺术家来说,最重要的是态度,是自由独立的意志,是不妥协的精神,是对一切模式化的抵抗”的张培力于1988年创作的录像作品《30×30》开启了艺术界利用电子影像作为媒介的进程。1996年由吴美纯和邱志杰策划的被认为是中国第一个汇集与探讨录像艺术的展览“现象/影像:中国录像艺术展”则推动了这一进程。录像艺术此时已发展为“单屏录像、多屏录像、录像装置和行为记录”等形态。20世纪90年代末期,随着DV机和电脑的逐渐普及,一方面更多艺术家开始尝试转变创作媒介和素材,在作品中融入电影剪辑美学和社会传媒素材;另一方面,包含简单互动元素的作品也应运而生,如焦应奇的《超文本》和邱志杰的《西方》等。2000年后,越来越多的新媒体艺术节、展览逐渐步入公众视野。2001年,由吴美纯、邱志杰、李振华策划的“藏酷数码艺术节”集中展示了国内以数码处理手段为创作基础的作品,主要包括平面数码作品、以CD-ROM形式创作的互动多媒体作品、Flash动画作品,甚至最新的优秀电脑游戏作品,这些几乎囊括了新媒体艺术发展的所有潜在线索。

另一位新媒体艺术、中国数字媒体和录像装置的先驱胡介鸣,一直以来最关注的命题之一是“新旧事物的交替更迭”,尤其擅长运用多种创作媒介提出与表达自己的观点与质疑。胡介鸣的艺术创作立足于时间、空间、历史、记忆的交相变幻,利用众多的媒介,不论摄影、录像还是数字互动技术,让观者置身于过去的、不确切的某一个时空中,个人记忆中的图像被唤起,形成个体的文本。他认为,艺术最本质的东西就是情感和审美,其不同时期的作品亦涵盖了个人创作的历史跨度。20世纪90年代中期,胡介鸣在首次举办绘画个展“目击游戏”之后,开始将创作手法由绘画转移到了录像、装置、摄影等多媒体创作方面,尝试研发媒介技术在艺术创作中多样性的实验。“时间”成了他几十年艺术创作的关键词,其在作品中从不同的角度来证明“时间”这一无法被物质化的概念的存在。他于1999年4月创作的《与快乐有关》是由两个影像和一台自动钢琴组成的影像装置作品,该作品尝试运用“将来自生理层面的感知信息转化为视听信息”的表现手法,并对快感做出合理的完美阐述。其中,视频(A)信息的内容是一个看似在医院体检时被安上心电图仪器并处于自慰中的身体局部,在自慰过程中输出的心电图信息被传输到视频(B)的画面中,视频(B)的画面是一个五线谱,一条来自视频(A)的心电图曲线缓缓进

入视频(B)的画面,这条曲线是在五线谱的背景上运动的,心电图曲线在五线谱上的位置就成为乐曲的音符,钢琴自动读取这些音符并演奏,时长3分10秒。观者在现场可以听到的曲子是非人为作曲的结果,几乎不存在所谓的艺术加工因素,纯粹由生理信息转化而来的,从逻辑上判断这应该可以被纳入最为自然的音乐范畴了。《与快乐有关》这件作品探讨了如何将“快乐”(快感)这一生理和心理的直觉真切地在“艺术样式”中表现出来,最大程度上去除所谓的艺术加工痕迹,也就是说我们在“艺术现场”的所见所闻如何直接地还原到身体的感知和经验。这种感知和经验是纯粹身体的,不带有道德和理性成分的一种知性,强调了作品与人的互动性,意在分析身体与图像及空间的关系。

胡介鸣创作于2013年的《一个世界正在建设中》是一件互动装置作品,在场观者的图像一闪而过地出现在荧幕上“月球”的表面,略带感伤。如同作品名一样,大数据时代里的建设,有革新,也有固执与迟疑。随着科技越来越成熟,新媒体艺术其后怎样发展下去?基于这样的思考,他于2016年创作的影像作品《共识》,以30×8.4m的巨幅投影画面充满整个墙体,采用大合照的方式呈现跨时空地域的群像,这些大合照中的人物身份是杂交的,形成特殊的时空关系,将多个不同合照场景进行转场切换叙事。而这个尺幅在空间中的压迫感比较强,影像中人物的高度使我们产生仰视视角,呈现伟岸的视觉效果,这是《共时》带给观者的第一印象。《共时》中的人物绝大部分是无从考证的,大部分图像是从网上二手市场购买的底片,这些底片有一个相同的命运,因各种原因被不同程度地毁坏,那种被遗忘和抛弃的痕迹十分明显,从使用价值的角度看这是作废的片子,扫描仪还原出图像后,眼前出现令人惊喜的一幕,当这些图像上被损坏的痕迹放大到足够的程度,这些伤残的图像反而具有惊人的表现力。不可否认的是影像中的人物与我们共同处于这个世界,只是在时空关系上不在一个坐标点上,或许这些人物曾经与我们擦肩而过,也或许在我们来到之际他们已经离开,不存在相遇的可能。我们所处的时空犹如一个巨大无比的客栈,这个客栈不分贵贱地免费接纳着每一位来客。不管怎样,影像中不同身份的人物对这个世界来说与我们一样是一位访客,这个世界曾经接纳过他们,在这些人物的精神世界里也对这个物质世界留下了不可磨灭的印象。如同我们一样,他们或许有与我们相同和不同的遭遇经历,他们有权表述,我们和他们存在共时的基础。作品使用的素材已经破损——照片发霉、起皱、折坏、破裂,已是被遗弃之物,其本身已经包含了一种记忆状态。艺术家采用数字技术把不同地域、年代和身份的人物聚合在一起,用影像合成技术激活他们脸部的表情动态,让残损图片中的人物叙事传递远处的信息。

胡介鸣的作品《残影-昼&夜》则是由132个影像组成的三面空间墙体的“光带”,132个影像素材一部分是来源于胡介鸣与家人的照片,但艺术家以另外一种身份对这些

图片的故事进行再次编写,并用现代媒介书写的手段展示出来,看起来仿佛在读别人的故事。另外大部分是2013年至2016年,胡介鸣陆陆续续从网上购买或者收集的老照片。这些素材包括记忆中的碎片、图像、照片、档案等,胡介鸣通过数字化的方法对之进行改变和异化,将静态、逝去的图像重新激活并赋予生命。这是一个持续进行的创作,“残影”的含义特指留在记忆中的碎片信息,这些信息像录制在我们记忆磁带中的残留信息,在不断擦洗录制中,这些残留的信息时隐时现,像幽灵般地挥之不去。《残影-昼&夜》的图景处理手法是多样的,有将不同时空的图景重合,也有在原有的图景上做“局部手术”来置换内容,总的来说是使原本沉寂静态的画面处于动态的叙事状态中。相对于静态的事物来讲,动态事物意味着生命气息的在场。《残影-昼&夜》的创作过程,是将客观留存的历史图像,纳入到个人不确切的记忆碎片系统中,产生的对客观图像的细微改变,置入记忆信息后的图像被激活了,它们又带来了更多的“残影信息”,反过来拓展了我们的想象空间。正如艺术家本人所述:“时间是人生当中最回避不了的一个因素,它代表着你的生命。随着年龄的增长,对时间的认知也会越来越强。”包括康德在内的许多哲学家都认为时间并非客观存在,而是人类用于感知、记录事物变化的“衡量尺”。在新媒体艺术家胡介鸣看来,真正的时间存在于个体的认知中,这给他的创作提供了足够的空间。在他的理解中时间是一种记忆,更多的是对“变化”的记忆。当你感知着毫无变化的重复对象时,你很难感受到时间的存在,尽管客观时间以同样的速度在流逝。时间像一张纸,需要有内容来书写和填充,它才会显现。从这一点来看,“变化多端”更能意味着时间的存在,因书写和填充的内容而更加丰富。

新媒体艺术家胡介鸣这几个不同创作时间点的作品,展现出他的个人发展历程,在一个空间中形成一种动与静、大与小、有声和无声之间的关系。作品中的物体、材料、影像、交互程序及智能化控制建立起了一种难以名状的场域,饱含着无限的秘境记忆。它们相互交织,彼此覆盖,不断消解,又相互生成。其作品所传达的不仅仅是对物体的感受,实际上是与当下的空间和时间产生一种新的叙事关系,合而为一,使观者透过作品置身于过去,或是某一个不确切的时空中,个人记忆被图像唤起,形成个体对视觉文本的共鸣。

与此同时,新媒体艺术也逐渐被学院所接纳,再慢慢演化到主流接纳然后到新媒体艺术教育和传播的新阶段,就此也获得更多认同。各大美术、传媒、动画学院开始组建新媒体科系,中国美术学院于2003年招收第一批新媒体系学生,被看作是中国新媒体艺术教育的开始。自2008年以来,中国美术馆主办了三届国际新媒体艺术三年展“合成时代”“延展生命”和“齐物等观”,在聚集大批国内外新媒体艺术项目的同时,也挑战了传统的观展方式。2017年,以中央美术学院实验艺术学院推出的“科技艺术季”和设计学院发起的“未·未来”教育计划为首,我们可以看到清晰的信号——

拓宽媒体艺术的边界。以学院为首,提倡对新媒体艺术进行升级。2017年,北京佩斯画廊邀请日本新媒体艺术团体teamLab打造的“teamLab:花舞森林与未来游乐园”,今日美术馆未来馆与小米手机联合推出的“.zip 未来的狂想”进一步将互动体验式观展推向大众。在这个技术革新的时代,大量的新型媒介、数字与互联网技术成熟,也为艺术探索带来了丰富精彩的新形式、新角度。而“第二届隆里国际新媒体艺术节”“首届中国·合川钓鱼城国际新媒体艺术节”的开幕更是同时指向新媒体艺术在当地的“有效性”及“在地性”。艺术活动及作品的意义并不在于凸显新媒体的“新”,而是在于强调新媒体艺术媒介的“包容性”和“融入性”,以及艺术如何在表现、思想乃至运作方式等多种层面与当下产生紧密的关联。以上涉及的新媒体艺术作品在当代艺术作品中表达方式和构思的考察,对于了解新媒体艺术“观念”与“语言”的基本特征和表现形式,理解艺术家如何运用不同媒介和材料表达思想和观念,都是非常重要的。

对于新媒体艺术的定义,其实简单来说就是:建立在数字化信息传播技术平台上,并以此为创作媒介和展示方式的当代艺术形态。新媒体艺术是以数字技术为基础、以信息传播为媒介、以互动交流为手段、以先锋实验为特征、以艺术观念为驱动的当代艺术创作活动。新媒体艺术即数字(数码)媒体艺术,但尤其需要注意不要将新媒体艺术和新观念艺术混淆。

新媒体艺术所包含的范围有:数字艺术(Digital Art)、网络艺术(Web Art)、计算机软件艺术(Software Art)、数字动画(Digital Animatic)、交互艺术(Interactive Art)及虚拟现实(Virtual Reality)等。而艺术家们将数字技术和媒介手段应用于影像艺术(Video Art)、装置艺术(Installation Art)、实验电影(Experimental Film-Art)、实验戏剧(Experimental Theatre)、实验音乐(Experimental Music)等,所以也属于新媒体艺术的范畴。或者说,凡是利用计算机、网络和数字技术等科技成果作为创作媒介的当代艺术作品都属于新媒体艺术的范畴。

综上所述,新媒体艺术是以计算机数字技术和手段为基础的,以数字化的信息传播媒介,如数码相机、计算机系统、数码摄像机、光盘(CD-ROM)、硬盘、投影仪、数字电视和手机等为创作工具和展示媒介,运用视觉造型语言表达艺术家思想和观念的当代艺术。

新媒体艺术的特性表现在以下几个方面:1.媒介特性:传播性、复制性。2.技术特性:互动性、虚拟性。3.实验特性:主题与观念、媒介与材料、语言与表达。在传播工具和传播途径方面,除了在画廊、美术馆等专业性固定空间和室内空间展示外,数字媒体艺术主要是通过电脑、电视、声音设备、投影设备、LED灯光设备、手机和网络系统等数字媒体进行传播,还可以在博览会、商业展会、电视晚会、商场、橱窗、车站、地铁、机场等公共空间和室外空间进行展示和传播。新媒体艺术在传播方式和传播途径上具有以下特



胡介鸣 共时 视频（黑白、无声）时长 3 分钟 影像原始尺寸 7680/2160 mov 格式 50G 2016 年  
胡介鸣 共时 视频（黑白、无声）时长 3 分钟 影像原始尺寸 7680/2160 mov 格式 50G 2016 年





### teamLab 水晶宇宙 (局部)

点：传播内容丰富多彩，传播方式方便快捷，传输成本价格低廉，传播空间互动交流。

新媒体艺术的“复制性”也给艺术家在数字化思维和艺术语言表达方式上开拓了新的语言探索和实验空间。因此，艺术家运用数字媒介对素材进行复制，然后根据复制的素材，运用组合与裁剪、重复与重叠、生成与合成、拼接与挪用、放大与缩小等手法尽情自由地表达自己的思想观念。数字媒介的“可复制性”给艺术家带来了艺术语言的“复述性”和“重复性”的语义表现，这一特性反倒成为艺术家手中强大的利器和语言方式，实现了传统艺术媒介难以达到或无法获得的艺术效果。谈到新媒体的技术性就不得不提到瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin）在1936年写的文章《机械复制时代的艺术作品》，文中在试图开发一种语言，作

为解决科技时代艺术问题的重要参考。本雅明认为，技术，尤其是固定和移动摄像机技术，存在着作者的问题和十分独特的艺术对象在再现中迷失“灵韵”的问题。如果一个图像很容易被再造，那么艺术性又从何谈起？而玛丽娜·格兹尼克（Marina Grzanic）在《曝光时间，灵韵，交互视觉传递技术》一文中提到视觉传递技术与回到灵韵正好回答了这个问题：本雅明是把灵韵当作一种距离的表征或显现来理解的，而远距离交互视觉传递技术在时间上的延迟就是这样一种表征或显现，可以视作对灵韵和我们对空间和时间的感受的还原。<sup>①</sup>并且新媒体的艺术实践态度明确，拒绝为已经过时的技术留下空间。

新媒体艺术中包含的技术性体现在，艺术家和科学家们对数字技术的实践，既能为艺术语言的表达带来更广阔的空



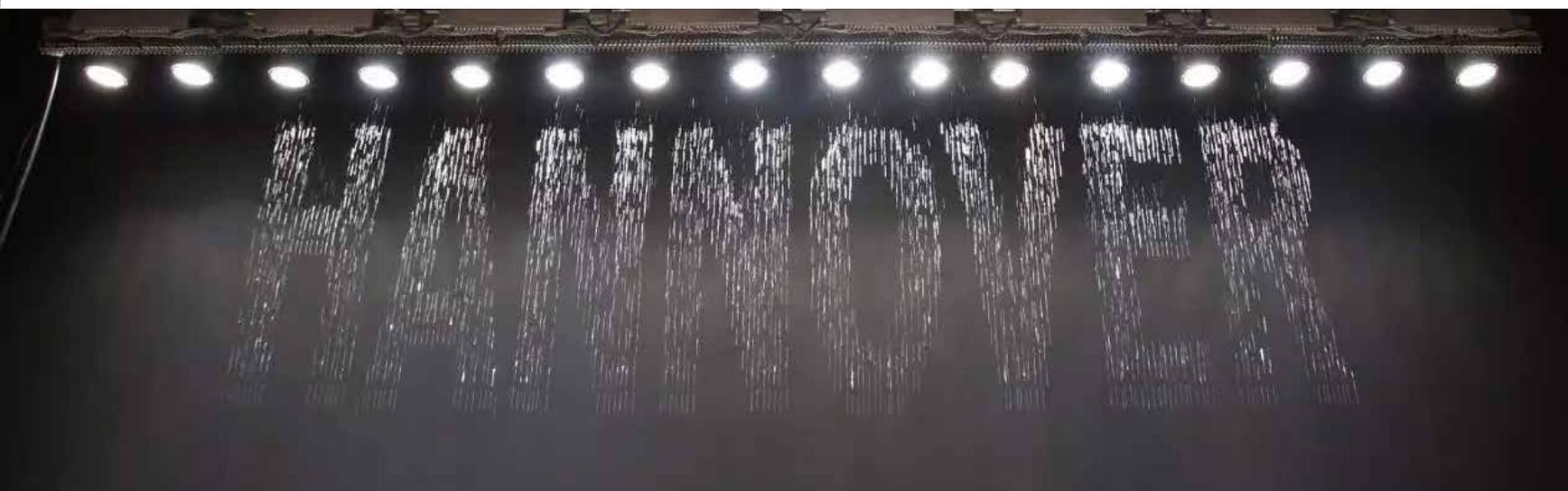
费俊 屯里的那点事儿 交互装置 2009年



甘健 基石 沉浸式声音影像装置 8' 30m × 15m × 13m 2017年



胡介鸣 残影—昼&夜 视频 多路视频 装置 2013—2016年



朱利叶斯·波普 比特·瀑布 水，水泵，磁铁罩，电子设备，软件系统 800×35×35cm 部分尺寸可变 2003—2006年



邓国源 墟园 废旧汽车碎料 200×300×800mm 2017年

间和自由性，也可以促使科学家对数字技术不断进行新的研发。新媒体艺术的技术性不仅仅是为了生存和竞争，而是成为艺术实践和美学思考的双翼，赋予艺术家们从未想象过的形象和创作上的自由。如缪晓春在2005—2006年创作的3D数字动画作品《H<sub>2</sub>O——艺术史研究》，艺术家在电脑上用自己本人的数字三维形象，置换了所有画中的几百上千个人物，再运用数字技术将自己的躯体转化为“水”的数字形象，从而“生成”了一个既与之血肉相连又焕然一新的艺术作品。又如2017年11月17日在北京今日美术馆2号馆举办的“德国8——德国艺术在中国”系列项目之一“凝固的时间——德国新媒体艺术”展中展出的朱利叶斯·波普（Julius Popp）于2003至2006年间创作的作品《比特·瀑布》，这件作品标志着数字艺术或者说作为自然映像的数字艺术时代的到来。艺术家采用工程和计算机技术与视觉艺术相结合的方式，将自然要素——水序列化成为速度可控的人造水滴。自然完全被数字技术所控制，因为水滴的数量是可以计算的，自然在这里是被量化的。这些水滴组合成一个个字母，它们拼合而成的单词，让时间以空间书写的形式存在，让自然元素承载人类文明的意义。而另一位参展艺术家黑特·史德耶尔（Hito Steyerl）的作品则首次将计算机辅助技术带入数字艺术，为视觉媒体艺术开拓了新的可能性。

英国艺术家安东尼·迈考尔（Anthony McCall）分别于2003年、2006年创作的光电装置（电脑文件、数字投影、烟雾器）作品《双重返回》和《你和我之间》用固体光（Solid Light）电影技术探索电影的本质。迷雾一般的展览现场增强了观众和固体光电影之间的接触，它从物理上的技术性，获得意识上的认知。他的作品展现了电影媒介自身的纯技术性在电影院中的展示位置。

“互动”已经成为描述数字时代艺术形式的最具包容性的术语，新媒体艺术中所蕴含的“互动性”在于互动艺术价值和多角度的探索，是艺术家利用数字媒介的网络传播性特征和技术性特征所能带来的新体验和视觉转换，将艺术家的创作思想与观念，通过其具有数字技术所能产生的延伸性创意的艺术作品与观众产生交互性的关联，以加强观众对作品的参与性，使艺术家、艺术作品和艺术欣赏者三者之间形成有机的整体，及至缺一不可。观者可以将自己对作品的理解、经验、感情和价值观念带入艺术家的作品中，因此作品的意义不再是艺术家创作时所设定的，而是艺术观赏者在参与艺术作品体验过程中所形成的。如拉斐尔·洛萨诺-亨默（Rafael Lozano-Hemmer）创作于2005—2006年间的影像、投影作品《被扫描》，黄心健参展2008年上海双年展的互动影像装置作品《上海，能请你跳支舞吗？》均是以作品与观者之

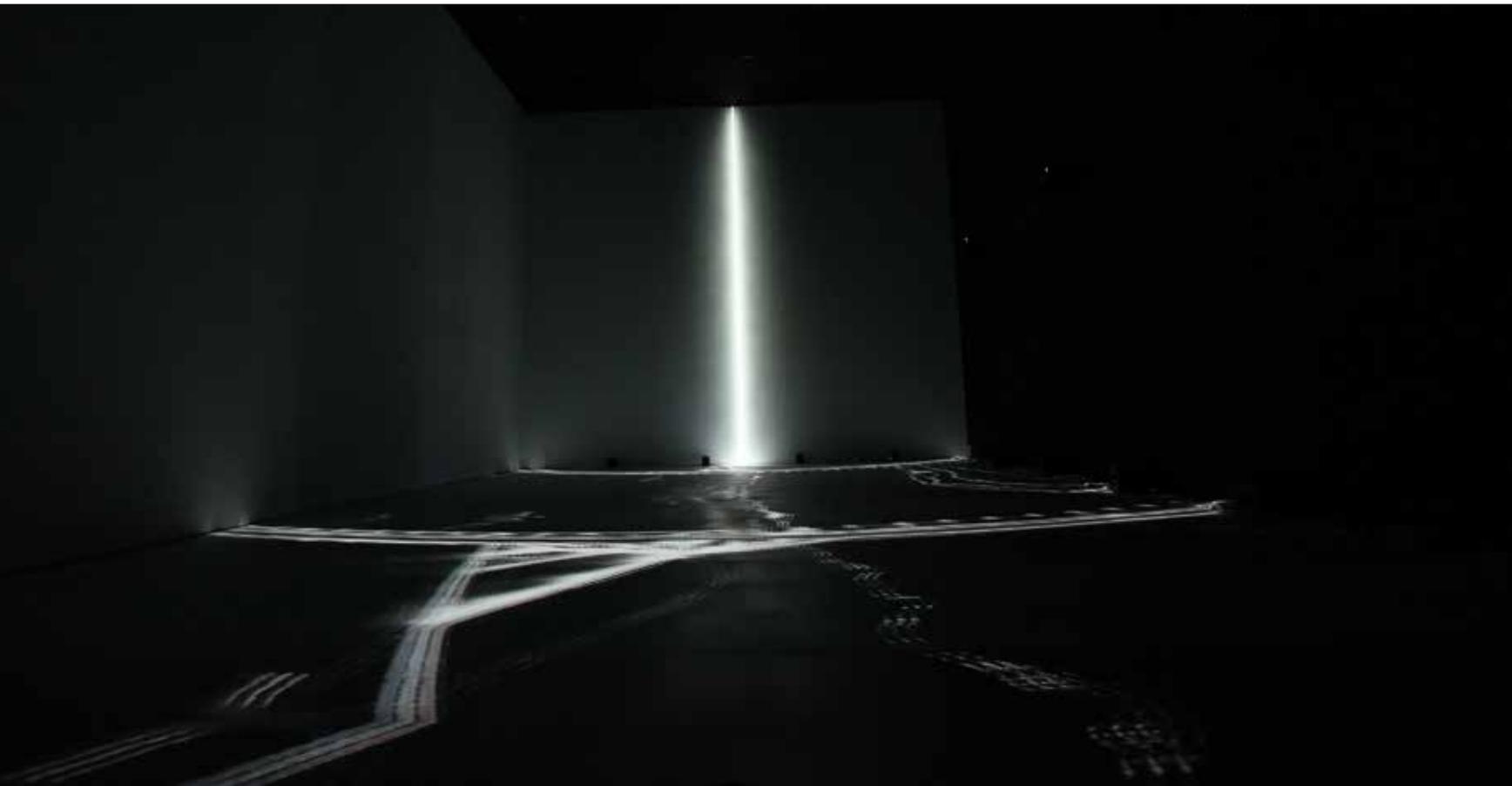


邓国源 墟园 废旧汽车碎料 200 × 300 × 800mm 2017年



胡介鸣 残影 - 昼 & 夜 (局部) 视频 多路视频 装置 2013—2016 年

甘健 基石 沉浸式声音影像装置 8' 30m × 15m × 13m 2017 年



间产生的互动交流为展示方式。“互动”还体现在作品可对观众的输入做出相应反应的作品，如作品“teamLab: 花舞森林与未来游乐园”为观众呈现了浸入式的互动体验，当观众伫立不动时，周围的虚拟花朵会持续绽放；当观众触摸或者踩踏花朵时，它们则会慢慢凋亡。而新媒体艺术互动性的产生和结果，都是艺术家抓住了新（数字）媒体的媒介特性和技术特性的本质特征和它们的基本功能，以当代艺术的语言方式，智慧而富有创造性地传达出艺术家对数字媒体的巧妙利用。同样由日本新媒体艺术组 teamLab 打造的数码装置《水晶宇宙》是通过积累光电所创作的作品。作品的光点是由数字计算机所控制的，当观众在作品中走动时，作品的光点也会随之发生变化。同时观者还可以通过手机来选择作品中的效果元素与作品进行互动。当观众通过作品时，仿佛进入了通往未来的时光隧道，一个全新的世界映入眼帘，让观者体验到一种超现实感。

新媒体艺术另一个更重要、更本质的特征是虚拟性（Virtuality）。因为新媒体艺术不像传统艺术形式运用如画布等固定的材料，而是将信息作为材料，将信息转化为可感知的现实。数字媒体成为虚拟化的新媒体艺术最方便、最快捷和最有效的传播途径和载体。它将对艺术的创作思维、表达媒介、欣赏方式以及知识产权等都提出新的质疑和挑战。新媒体艺术的“虚拟化”主要表现在三个方面：艺术内容的虚拟化、艺术媒介的虚拟化以及艺术主体的虚拟化。其中，艺术内容的虚拟化，即艺术作品所表现的内容并非真实的现实世界，而是艺术家对物质现实世界和人类心理世界的反映。

而新媒体艺术之所以容易被归为当代艺术，并不是因为新媒体艺术的媒介和技术“新”就是当代艺术，而是新媒体艺术与当代艺术在创作方法、展示方式和表达方式等方面具有共同的美学特征。当代艺术超越了媒介材料的限制，跨越了不同艺术门类的界限，容纳了古今中外的元素，包含了不同民族和地域的文化，更允许观众与作品的参与，具有非常广阔的创作空间和互动天地。当代艺术除了在上指涉当下的艺术，具有“时间性”之外，从本质上讲，当代艺术还具有当代社会的参与意识、当代思想的前卫精神、当代媒介的实验手段和当代艺术的语言系统。因此，当新媒体艺术也具备了当代艺术的这些基本特征时，新媒体艺术就是当代艺术。

影像艺术（Video Art）在 20 世纪 80 年代被翻译成“录像艺术”“视频艺术”或“视像艺术”等术语引进到中国当代艺术之中，现在普遍达成称谓上的共识即“影像艺术”。为了区别于商业性和剧情类影视作品，影像艺术特指具有实验精神和实验性语言表现方式的影像作品，常常以“实验影像”（Experimental Video）来命名或特指。影像艺术是利用电视、电影、相机、手机、电脑等任何视频、影像拍摄设备和播放设备作为艺术创作媒介。摄影机、摄像机或电脑剪辑设备就像艺术家手中的画笔一样，是将影像视频画面作为一种视觉艺术语言进行探索和实验来表达艺术家思想观念的艺

术形式。影像艺术强调影像的媒介特性，艺术家注重如何运用影像语言表达思想和观念。如甘健 2017 年在今日美术馆未来馆推出的“.zip 未来的狂想”展上展出的沉浸式声音影像装置《基石》，作品以装置、现场、音轨等多种形式呈现，强调声音与影像、光、空间之间的联系，以听觉与视觉的高度同步展现极端的力量与速度，并以多种形态作用于不同的空间与环境。艺术家尝试以更纯粹的、更基础的方式描绘这种能量，用光来描绘力量与流动，用阴影来展现其特有的厚重与压迫感，于是就形成了作品中轴上具有宗教意味的那道强光，它以脉冲形态贯穿整个结构，或是以激光形态（代表科技）雕琢地表，巨型的人造城市结构以它为中心盘旋、扩张，贯穿不同的地貌与环境。甘健试图在作品中对这种通感进行提纯和重塑，将声音、影像与空间包括步入其中的观者都视作作品的一部分，希望以完整的过程让观者尽可能接近和体验这种强烈能量的内核。影像艺术在数字技术支持下的发展过程中注重现场效应和互动参与，将影像既看成是一种技术媒介和表现手段，也看成是一种新的艺术类型的互动实验，强调作品的观念性和表现方法的实验性。影像艺术强调对时间、记忆和共时性的细致研究，艺术家在研究和思考作品的过程中意识到，时间问题对于影像艺术的意义是非常重要的。因此，影像艺术常常模拟一种即时的在场感，展示了逼真的时空关系，并且它已经影响了我们对时间和空间的感受。影像艺术家在电影语言的基础上深入探究时间和空间的多种可能性。空间也一直是影像艺术家的实验领域，影像艺术在时间与空间处理上有着更大的自由性：画面空间上的画中之画、多层叠画等多种时间维度交叉并行，大大丰富了影像语言。影像艺术新的突破是在传统影像的时间本性上对空间方位的多向性拓展。艺术家们在特定的环境中，将影像和装置进行充分利用、改造、重组成为影像装置的表现形式，不但赋予作品更丰富的内涵，在方法上也展现出无穷的可能性和多样性。

“装置”（Installation）一词曾被广泛用于建筑、戏剧舞台和电影布景等艺术领域，在当代艺术中，“装置艺术”一词用以表现那些与描述性的传统美术形态不同的，运用各种材料进行组合、安装和装配的当代艺术作品。由此可知，并非所有的“装置艺术”都是“新媒体艺术”，唯有在数字技术、数字媒介的参与和支持下完成及呈现的具有组合、安装特征的装置艺术才是新媒体艺术的范畴。同时，也由此可知：凡是以安装、组合、改造、拼接和装配方法呈现的艺术作品，无论是物质材料、数字媒体还是影像媒介，都可以称之为“装置艺术”。

装置艺术作为当代艺术中最常见的一种艺术形态，是艺术家在特定的时空环境里创造性地对现实社会中日常生活的现成品材料（在数字媒体艺术中，数字媒介材料及其产品设备，既是创作媒介材料，也是创作工具和传播展示工具）进行选择、利用、改造和装配，以组合与置换的造型方式来表达艺术家的思想观念的艺术形态。如邓国源 2017 年 10 月



邓国源 墟园 废旧汽车碎料 200×300×800mm 2017年

28日参加“授业与同修”第三回展览所展出的“金砖会议”艺术陈设项目的系列作品《墟园》，作品所用材料是废弃的工业制品，邓国源用碾碎的金属残骸构成场域，用转译与虚拟的方式追问后工业社会下人与自然的生存现实，赤裸地击破农耕田园的乌托邦，同样击破工业革命之后的社会景观，改变观者视觉的惯性走向。新媒体时代，每个人的虚拟世界开始介入生活，这件作品对经典图像的反思和对现代景观的质疑与再造，包含了对环境污染、山水人文情怀、古典美学传承等具象问题的关注。面对虚拟时代的真实，人类将会遭遇一个新的境界，这就是：世界将交由人类创造，艺术家将创造出一个新的世界，它将担负社会的全新责任，完成人对于自身的救赎。数字技术和媒介不仅仅是技术手段，也是艺术家表达思想的工具、媒介和材料，也是当代艺术的展现空间。新媒体艺术中的装置艺术常常体现出数字技术与媒介的互动性和网络化特征。

数字媒体艺术中的装置在呈现形态和空间技术等方面的复杂性还表现在科学技术与观众的互动所产生的能动作用。由此可见，由于当代艺术的包容性和实验性，影像艺术不仅仅是艺术形式本身，其呈现方式也不仅限于单屏影像，而且还以多屏幕影像同时安置在一个空间之中，除了是对影像语言和影像空间的拓展之外，更重要的是具有了装置性特征。因此，艺术家把影像当作装置艺术的材料，把屏幕当作互动的结构来看待。

当代艺术在表达方式的多样性方面也体现在展示方式和展出空间上，它正在逐渐摆脱传统的美术馆空间，而越来越多地利用公共空间。数字艺术与传统艺术的区别不仅体现在创作思想和表现手法上，更大的区别和差异还在于传播媒介的独特性和独立性使得数字媒体艺术走出美术馆、画廊和博物馆等封闭空间，展现在公共空间之中。在公共空间中展示的新媒体艺术作品，既可以是装置艺术，也可能是影像艺术或互动艺术。

新媒体艺术作品对自然空间或公共空间的利用，使人们重新注意起平日熟视无睹的公共空间，从中得到与平常不同的艺术感受。如费俊于2009年创作的交互装置作品《屯里的那点事儿》以及2010年创作的《798脱口秀》，均为为特定社区定制的通过手机和大屏幕交互的一系列社群游戏作品，作品以三里屯、798艺术区等社区为蓝本，创建出虚拟的游戏场景，参与者在现场可以使用手机参与到游戏中，用其虚拟的身份与其他观众在大屏幕上互动。作品借用了游戏的形式，意在为特定的公共空间创建出诙谐的、极具娱乐性的混合空间，为参与者提供向公众发表言论和表达情绪的平台。新媒体艺术对公共空间的利用和在公共空间中的展示，不仅探求了当代艺术作品与现实生活的关系和界限，同时也具有反美术馆、反收藏、反艺术作品化为商业行为的当代性和前卫性。艺术作品不应该只是放在美术馆或博物馆中的经典，更不能成为少数阶层的独享之物。数字媒体艺术介入公共空间，有利于以公共艺术作品的形式表达广大受众的社会

共识、审美情趣及公众社会所关注的普遍性常识问题，便于当代艺术与公众产生对话和互动效应。

新媒体艺术家都有差不多的创作经历，大量阅读观看艺术作品和展览，研究新媒体艺术中的“观念”与“语言”，从中发现自己的敏感点和思考点，进行探讨、研究、搅拌、消化和发酵，逐渐形成自己想要表现的内容和形式。按照新媒体艺术的发展轨迹，改变我们的艺术观看方式是必然的。但有一点是肯定的：所谓万变不离其宗。什么是宗？那就是艺术最为本质的核心：情感。在以情感为基础，从而激发我们的想象力、创造力创作出的，蕴含我们观念和思考的新媒体艺术中，新媒体是定语，主语始终是艺术。

新媒体艺术，一方面是数字技术与艺术创作的融合，另一方面，也是科学技术与艺术形态之间边界的融合，融合人文艺术与科技进步的创新，已经成为新媒体艺术创作群体的集体意志。以科学思维审视艺术，以艺术眼光欣赏科学。艺术与科学的创作是感性和理性的互相融合渗透。在艺术与科学的创作中，感性与纯理性并不相互矛盾，甚至还互为影响。两者之间，也往往有着不可分割的紧密关系。科技可以让我们认识规律，预判事物发展轨迹，而艺术则可以改变我们看待事物的方式。新媒体时代这种互动关系变得更为外在化和智能化，形成了多元的方法和规则，进而形成某些表现样式。官林在《新媒体艺术的表达方式》一文中提到：“新媒体艺术在表达方式上，一方面体现出后现代社会状况下的拼贴与混搭、复制与融合的社会时代状况；另一方面，当代艺术中装置艺术的组合与安装、改造与转换、拟像和重复等表现方法，也给新媒体艺术提供了多样化的语言方式。”<sup>②</sup>在语言表达上，当代艺术多元化的表达方式也正是新媒体艺术的表达方式。当代艺术中的数字艺术表现方式是艺术家理性与智慧的显现。作为数字媒体技术发展壮大的艺术形式，新媒体艺术从声、光、电、数字媒体的基础上出发，寻求综合和艺术的再现形式，从而以多维度的观念与语言展现技术所包含的精神本质。作为一种技术性极强的艺术，不同的媒介会促使人类产生感知方式和感知尺度的变化，新媒体艺术正是基于数字技术和信息传播媒介、富有实验精神和互动交流特质的当代艺术。艺术与科技两者如何更好地融合，成为值得我们共同思考和讨论的一个问题，而理性和智慧将会引领着我们前行。

#### 注释：

①高名潞、陈小文主编：《当代数码艺术》，广西师范大学出版社，2015年，第193页。

②官林：《新媒体艺术》，清华大学出版社，2014年，第97页。

姚 风：云南艺术学院美术评论与策展研究专业在读硕士研究生

# 谈艺的碎片

——张弛访谈录

Fragments on Art: an Interview with Zhang Chi

李雨容 / Li Yurong

**编者按：**领先数字媒体设计是我们身处的这个信息化社会中最具有时代性的设计方向。近年来，在不断扩大的影像类媒体中，视觉影像已经形成了独立地传达信息并且更能充分表现设计作品的手段。无论是交互界面的设计还是

手机网页等新兴的新媒体设计都是以视觉传达设计为基础的，而视觉传达设计应借助新媒体设计来进一步发展，所以视觉传达设计实践教学应在原有理论教学基础上结合数字媒体设计进行。就此，本文作者对张弛老师进行了采访。

**被采访人：**张弛，1973年出生；1992—1997年本科就读于西安美术学院油画系；2004—2007年硕士研究生就读于天津美术学院油画系；现为天津美术学院造型艺术学院油画系教师。以下简称“张”。

**采访人：**李雨容，天津美术学院艺术与人文学院视觉文化策划与管理专业2017级学生。以下简称“访”。

问1

**访：**我们在看你的作品时，能感受到你创作作品色彩的鲜艳，都是孩童会用的大面积的红黄蓝绿等纯色，而我们在美院学习和系统学习美术的过程中都喜欢使用灰色调，那你在创作过程中会跟孩子的视角联系起来吗？

**张：**其实平时在创作过程中有两个点我是比较关注的，一部分是你刚说的像儿童画，一部分是非学院派的系统，恰恰对我的工作来说，这种色彩的运用更贴合我心理的诉求，有时我也会关注一些孩子。还有我觉得有时候艺术要回到人的少年、童年时期，很多艺术家的天性是有一部分童真在里面的，我们可以感受到很多大师、艺术家在某种地方某些气质都有很多的天真在里面，这一部分可能就来源于少年儿童，让我们感觉他们好像没有长大。如果一个不从事艺术的普通人，在成长过程中最符合艺术天性的时候就是他的儿童和少年时代。还有你提到学院派的系统，有时学院派过于模式化

的东西，从我个人创作导向来说是有分叉的，我有时觉得我是站在学院派边缘的人。

**访：**那你平时在教学时会让学生抛弃这种学院派的东西吗？

**张：**我在美院教学有二十年了，尤其是最近我发现信息时代长大的孩子们的认知已经不完全在学院派里了，以现在国际化的眼光来看，我们会发现我们固守的学院派是过于狭小的，还是需要改进的。

**访：**我们回到刚才孩子的问题，我们知道毕加索的画也有一些像儿童画的东西，那你觉得艺术家在儿童视角创作的作品和纯粹的儿童画有什么本质的区别呢？

**张：**孩子画的画虽然有时会让我们耳目一新，但他终究是没有经过一些对形色、造型本身的训练的。平时我教我外甥女，她的画有时候会给我一些新奇的感受，但她在传递一个更深层的视觉语言上是无法把握的。刚才你提到毕加索，他说他的画是站在孩子的角度学到的，但其实在他艺术成长过程中艺术史的影响是非常强的。现在孩子在涂鸦阶段，画得好的非常多，大概占一半或者三分之一，但他们不是都能够成为好的艺术家，他们必须需要人文和艺术史的养分，当然又不能把这个东西框住，还是要有自由的东西，直接进入 to free 的阶段是不行的。



张驰 鸟 布面油彩 200 × 150cm 2015年



张驰 一帘烟雨 布面油彩 60×80cm 2016年

张驰 壶中趣 布面油彩 60×80cm 2012年





张驰 冥想 2011 布面油彩 100×100cm 2011年



张驰 有关爱情 布面油彩 130×160cm 2008年



张驰 无尘 布面油彩 75×45cm 2015年



张弛 幸福花开 布面油彩 100×80cm 2009年



张驰 幸福的小丑与悲伤的马 布面油彩 60×60cm 2008年



张弛 少年的魔笛 布面油彩 160×130cm 2010年



张驰 失落的记忆 布面油彩 100×90cm 2009年



张弛 谜 布面油彩 160×130cm 2012年



张驰 公元 1082 赤壁游 布面油彩 80 × 100cm 2011 年

张驰 尘封的记忆 布面油彩 80 × 100cm 2011 年



## 问 2

**访:** 半裸或全裸的人体、花、马、魔方等是你作品中常用的视觉形象,能谈谈这些形象的意义吗?

**张:** 我基本用的超现实的一个手法,我的画面或多或少还是有一些隐喻关系的,这些东西在我成长过程中都有一些深刻的影响,所以总想把它们表现出来。魔方、马头、玉兰花这样的东西都指向一些因素,它不是很直白的诉说,画面的逻辑也是比较诗性而不是线性的。比如玉兰花,是我在西安美院读本科时校园内很美的一棵树,给我留下了深刻印象,再加上我画国画的父亲对于玉兰花的描绘,所以玉兰花是让我进入到一个回忆的时光隧道中,似乎又能跟它们有一个对话。马头是我不由自主画出的,马头其实是一个理想主义的意象,是一种理想和粗糙现实的碰撞。

**访:** 那么我们在观看这种象征主义的作品时候应该怎样去理解呢?

**张:** 有时大家未必是按照艺术家创作的逻辑去解读和理解的,我认为这还是一个相对开放性的系统,但基本思想的传递应该是有的,误读也是属于艺术品本身的魅力。

## 问 3

**访:** 从《失落的记忆》《公元 1082 赤壁游》等作品中可以看到许多与记忆、时间有关的元素,大部分作品中事物以奇特的组合排列、变形的姿态和没有透视空间的构图让我们联系起达利的《时间的永恒》,那么艺术史上的大师对于你的创作有什么影响吗?

**张:** 影响肯定是有的。达利也是在我创作中对我影响较大的一位大师,但我创作的时候不会让自己和大师的关系非常密切,他们对我的影响是自然而然的,它随着时间的沉淀必然消化成一种我的诉说,我的创作有时会像诗歌一样瞬间迸发出来,再经过我制作的过程,最终呈现出一个作品,意象产生的瞬间让我来不及想到哪个大师,所以说这种影响是经过我个人的容器发酵而内化于心的,大师作品与我的作品没有什么必然的因果关系,我更倾向于自己的角度和眼光。

**访:** 你的静物作品很有莫兰迪的风格,这也算是其中的一部分影响吗?

**张:** 莫兰迪的画更多在一个形式和精神上,是形而上的,我的画是落在实处的,大家更好理解,我更注重的一个点是雅俗共赏,会注意这种作品在市场和学术间的平衡。

## 问 4

**访:** 你的色彩强烈的大画和素雅的静物画有较大的反差,这两组作品的创作是在同一时期吗?

**张:** 艳丽的偏学术的大画是较早的,但具体的创作我是交叉进行的,画大画累了画点小画,时而浓烈时而淡雅可能会有点“精神分裂”,但这可能是我的一种内心的需要,小画对我而言是一种调剂,我希望它能和中国传统文化产生一些对接,和茶、和其中的禅宗精神产生对接和精神交流。组画的创作不是刻意而为的,这种延续性是某一瞬间的灵感迸

发和某些时候市场的需要下自然而然产生的。

## 问 5

**访:** 你是如何解决每个艺术家都会面临的这个绕不开的问题——如何平衡创作与市场之间的关系?

**张:** 在某种意义上“市场”就是是否在乎、顾及他人的感受,这是我对“市场”的理解。但是如果完全放弃自己的追求,完全迎合“市场”并非是我的出发点。而大画基本和市场没有什么太大的关系,完全可以说是进入到自己创作的里头。

**访:** 你对近些年的艺术市场是持着消极的还是积极的态度?

**张:** 中国的总体经济也是从追求速度过渡到平稳且追求质量。这种调整也是会影响艺术市场。艺术市场这几年还是比较低谷的,相对比较理性。艺术市场有个特点就是它不属于我们常规的消费,应该被划分到奢侈品消费内。也就是说这个艺术市场有着巨大的波动性、投机性和泡沫性。

## 问 6

**访:** 美院生活对你的创作有什么影响呢?

**张:** 虽体制内是有束缚的,但美院生活给我的创作带来了许多积极影响,重要的是你自己如何去规避束缚。西安美院和天津美院可以说是完全不同的环境,这种对比是比较鲜明的。西安的文化更多是很朴实、实在;天津的文化像码头一样很灵活,也很包容。环境的差异对我个人的创作产生了重要影响。

**访:** 能谈谈你最近的创作计划吗? 是否有新的想法?

**张:** 我基本还是两条线,有比较浓艳的、与诗歌和象征主义比较有关系的作品。我可能还会有一些新的技术、主题、想法需要深化。明年有可能在英国伦敦有一个个展,最近会准备个展的作品。每个展览的要求不一样,我会根据展览具体的要求重新协调作品。做艺术的时候我会注意自己的精神,但是做展览的话我还会注意对方的反馈。展览更多属于社会性的、需要和别人互动的工作,不是完全以自己为主。

这个岁数好的一点就是比较稳定,对一些事情的理解也有些眉目。缺点就是创造力没有年轻人那么丰沛。但是创造力太多也并非完全是好事,创造力也代表不稳定性,我希望能找到两者之间的平衡点。创造力还是在艺术的状态中才出现的,创造力的出现也是不可预知的,找不到感觉要回到自己的本身,就像树去生长而不是凭空的。画画就像是认识自己,认识自己怎么长大,如何去生长。

音频采集: 李姿颖

采访整理: 李畅

李雨容: 天津美术学院艺术与人文学院在读本科生

李姿颖: 天津美术学院艺术与人文学院在读本科生

李畅: 天津美术学院艺术与人文学院在读本科生

# 信息可视化设计中的“象征”表达

“Symbolic” Expression in Information Visualization Design

许玉兰 / Xu Yulan

**摘要:** 信息革命使信息的交流范围越来越广, 传播速度越来越快, 信息的可视化传播显得越来越重要。可视的表意准确的图形能取代文字语言, 实现快速、广泛的交流。“象征”表达在“图”与“意”的转换中有着重要的作用, 正确

认识和把握可视化图形的表达规律, 才能真正实现信息的可视化表达。

**关键词:** 信息; 可视化; 图形; 象征

信息化时代, 生活节奏越来越快, 交流范围越来越广, 于是我们进入了一个快速便捷的“读图时代”, 通过“读图”人们可以快速接受信息。因此, 信息的可视化传播在现代社会中的意义越来越重要, 可视的表意准确的图形能取代文字语言, 实现快速、广泛地交流, 然而图形与信息之间有着复杂的关系, 只有正确认识和把握可视化图形的本质和表达规律, 才能真正实现信息的可视化表达。

## 一、读图时代的信息可视化

信息革命在人类对周围环境的认识和改造中带来了质的飞跃, 它不仅使生产力的发展迅猛化, 更是改变了人们认识世界、洞察世界的方式, 对整个人类社会的影响极其深远。“不久前, 数据可视化还只是一项锦上添花的技能。大多数情况下, 从中受益的是重视设计和数据并主动进行相关投入的管理者, 但现在不同了: 视觉化沟通已经成为所有管理者的必修课, 因为在越来越多情境下, 视觉化将成为传达工作内容的唯一途径。”<sup>①</sup>

信息的可视化表达是通过“图形”进入到人类描述、表达和认知世界的过程中来, 这一形式开启了认知世界和改造世界的新篇章。“图形”作为介入的工具让人们能够更快速直观地认知和表达外部世界。

信息的可视化表达需要将数据资料通过可视化的方式

呈现出来, 能够更直观有效地传播信息。因此信息的可视化表达需要具备两个要素: 图形设计、认知原则。认知原则主要研究人类感知、思维方式和认知规律, 图形设计则是研究视觉传达的方法。在信息可视化中的“图形”, 最主要的功能就是传递信息, 人们接受图形时可以迅速转换, 快捷简单, 这和视觉的形象思维有关, 图形呈现的画面与周围的事物相近, 大脑在感知时不需要像阅读文字那样进行多次转换, 这种识别包含着一种本能的直觉反应。“图形”在创意思维的支配下形式多变而新颖, 其目的是阐释某种观念或刻画某种内容, 强调视觉符号的语言作用和象征意义。“图形”作为一种视觉语言, 在信息化时代可以通过各种信息技术瞬间传播到全球空间范围。因此, 作为可视化信息传达的“图形”它的功能与形式都在不断拓展, 已经不是简单孤立的造型和色彩的呈现, 而是一项科学与艺术的综合系统, 给了视觉传达设计师前所未有的挑战。

## 二、信息传播的“象征”意义

“事实上, 某些抽象的命题是能够被翻译成视觉形象的, 因而它完全可以转变为一种形象概念。”<sup>②</sup>信息的可视化设计承载的不仅仅的单一的信息传递, 还肩负着视觉设计中传承与创新、跨界与突破的时代使命。信息时代的视觉传达设计也将引领人们艺术化地生活与发展。在这个将抽象或是观念性的命题转换为视觉图像的过程中, 运用视



图 1



图 2

觉象征性，就显得尤为重要。

首先，运用图形的象征表达有利于文化和信息的快捷传播。对信息的可视化设计目的在于快捷方便地进行传播与交流。从“形”到“形”的体验无须解释，能包含更多的文化信息，更有助于“跨越性”的文化传播。其次，运用象征性“图形”传播信息有利于循序渐进地培育人们的审美意趣。现代社会的受众有着较高的文化素养和领悟能力，因此，运用视觉化图像传递信息，不但要求图形表意准确，还需要图形有深厚的文化底蕴和强大的艺术感染力，将文化和艺术交织起来，做到“着眼前之物，托深远之意”，在这样的传播过程中不但能提供高雅的审美享受，更能潜移默化地感染和提高人们的审美意趣。再次，图形的象征性表意，有利于跨越种族的沟通交流和文化的广泛推广。图形本就无国界，采用全球共识的象征性图形能跨越语言和文字沟通的障碍，真正实现“沟通无极限”。也能让我们的大众文化和时尚文化得到更广泛的有效传播。

### 三、“图与意”的可视化象征表达

信息的可视化设计，作为信息技术发展的必然趋势，主要是利用对图形图像的设计，将繁琐枯燥的信息文本、信息数据进行可视的形象化表达设计，以更生动、更便捷的方式呈现出来。这样可视化的信息不但有助于向大众传递信息，而且能为人们在获取和交流信息方面提供更轻松的方式，大大提高了人们认知和理解信息的能力。然而在大数据时代的信息海洋里，面对众多且善变的受众，如何

提取信息，如何进行视觉设计，如何进行对信息的优化传递，如何准确表征信息的本质，都成为对设计者的挑战。

在信息的可视化传播过程中，图形的首要功能是：信息得以充分体现并能引发受众的心理认知，从而将信息准确传播。信息如何通过图形在传播过程中能最大限度地被准确认知，已经成为视觉传达设计师们共同关注的焦点。因此研究图形设计中“图与意”的准确表达有助于提高信息传播的效率。

将信息观念以具象的形态进行表达，转换为直观的视觉语言的过程实际上就是我们图形设计的过程。在这个过程中会经历具象形态的表达和抽象观念的转换，两者交织在一起就是将非视觉的观念，通过图形的表述，最终形成高度提炼的具有象征语义的视觉观念。在这个过程中，“象征”的表达显得尤为重要。

象征，Symbol，源自希腊文，《辞海》的定义是：（1）用具体事物表示某种抽象概念或思想感情。（2）文艺创作中的一种表现手法。指通过某一特定的具体形象来暗示另一事物或某种较为普遍的意义，利用象征物与被象征的内容在特定经验条件下的类似和联系，使后者得到具体直观的表现。<sup>③</sup>简单来说，象征就是一个图形的后面蕴含着某种特定的含义，通过读图，使人感受到图像背后所暗示的与此相关的特殊语义。卡希尔从象征的层面对人类的本质做了全新的认定：创造和使用象征符号的动物。神话故事、精神向往、艺术传承、宗教等，都是象征符号体系中的重



图3

要成分。它们是人类社会经验交织的精神密网。因此，人类的象征思维一方面来源于自身对自然界的观察与认知，另一方面来源于社会生活中的惯性联想和约定俗成。

在信息可视化的设计中，图像作为最重要载体，通过象征图形的表达能够跨越国界直观地传递信息。如图1，20世纪70年代，美国给越南带来了无穷的灾难，震惊了整个世界。国际设计联盟（GAI）组织了以“和平”为主题的招贴设计竞赛活动。被誉为平面设计教父的日本设计师福田繁雄，用最简洁的象征图形向世界人民传达了：谁发动战争谁将自取灭亡的信息。

简明的图形体现着深刻的文化信息，且从人们的心灵深处产生说服力，达到征服人的情感的目的，这就是信息视觉化设计中象征表达的力量。象征表达在信息视觉化的设计和观众之间建立了一条联结纽带，通过特定的传播媒介展示出来，它除了以直观的图形语言直接描述外，还以人的视觉经验、文化积累为基础，透过图形的表象去暗示其深层的属性，揭示人们内在的思想观念和精神内涵。

中国民间传统图案设计基本做到了“图必有意”的地步。贡迪南德·莫森说：“中国人的象征语言，以一种语言的第二形式贯穿于中国人的信息交流之中；由于它是第二层交流，所以它比一般语言有更深入的效果，表达意义的细微差别以及隐含的东西更丰富。”民间传统图案都是劳动人民集体智慧的结晶，从图案设计中能探知到民众的精神向往、情趣爱好，是我国独特的文化风景线（图2）。

明朝图案《六子争头》图中的六个童子共用三个头、六条胳膊、六条腿、各自的形态相互融入对方，相互借用，神态逼真，妙趣横生。该图中除了运用共生的设计手法还运用象征手法将“图与意”准确地表现出来。图中看似三

个童子，却是六个动态，将民间传统的对头名状元、金锭元宝、顺境的向往，都融入其中：六个童子争头（头名状元）；争腕（金锭元宝）；顺境（六六大顺）。无数的设计师在此基础上进行了不断的完善和改变，体现出不同的风格和象征意义。如陈幼坚设计公司的形象设计：四喜人（图3）。

在信息的象征化表达中还有一种称之为“程式化符号”的元素。所谓程式化符号来源于生活，在生活中提取人们长期以来约定俗成的观念，加以概括总结，进行艺术的再加工，最终形成一种公共积淀概念，一种由文化环境形成的，人们熟悉并习惯的“符号”。因此“程式化具有类型性、表号性和象征性”。<sup>④</sup>程式化符号有的出自团体，有的来自民间谚语或历史故事，还有的来自于网络或当代流行语，是集文化和时尚于一身的特定元素。例如我们看到鸽子和橄榄枝就会想到和平，看到“V”字形的手势就能感受到胜利和欢快。这些都是随着社会的发展孕育而生的新的程式化符号，在我们的信息可视化设计中准确运用这些程式化符号能更有效更准确地转播信息。

#### 四、结语

在信息进行可视化传播的过程中，“图形”相比语言和文字有着更多的优越性，它也是受众接受信息的主要途径。在这个过程中，人们都是先注意到“图形”，进入读图阶段，随后才是根据图的“形”来分析理解图的“意”。因此象征图形肩负了众多使命：信息的快捷传播，审美的渐进培育，跨越种族的沟通交流，文化的广泛推广。这就要求设计者准确表达具象形态的“形”，也要运用象征图形准确传达抽象的非视觉化的观念性的“意”。只有让可视的图形承载最准确的观念信息、最清晰的图像信息才能最大限度地让信息的传播更精准。

#### 注释：

- ① 2016年8月，著名学者斯科特·贝瑞托纳（Scott Berinato）在《哈佛商业评论》上发表《信息视觉化的科学与艺术》。
- ② [美]鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，中国社会科学出版社，1984年，第209页。
- ③ 居闻时：《文化符号的象征特性与运用》，《华南大学学报》（社会科学版），2016年4月，第115页。
- ④ 田自秉：《设计史研究》，上海书画出版社，2007年，第3页。

#### 参考文献：

- [1] 李昕雨. 浅谈图形在招贴设计中的运用[J]. 大舞台, 2011(2): 94-95.
- [2] 郭纯静, 高赫. 招贴设计中图形创意浅议[J]. 科技创新导报, 2011(33): 213-214.

许玉兰：长江师范学院美术学院讲师

# 20 世纪 90 年代东京“艺术项目形式”的公共艺术

Public Art in “Tokyo Artpoint Project” in the 1990s

何小青 王燕斐 / He Xiaoqing and Wang Yanfei

**摘要:** 20 世纪 90 年代初, 日本泡沫经济的破灭带来了社会整体的变化。90 年代中期, 在日本的文化政策影响下, 一种以公众参与及公共议题表现为价值核心的艺术类型悄然

在东京兴起。美国艺术家苏珊·雷西按西方艺术史的视角,

把这种艺术新模式定义为“新型公共艺术”, 而在日本, 人们则称其为“艺术项目”。

**关键词:** 艺术项目; 公共艺术; 公众参与

## 一、艺术项目形式的公共艺术在东京兴起背景

20 世纪 80 年代后期, 公共艺术被视为一种基于公共价值观的“新颖事业”从美国传入日本, 并很快在日本得到了本土化的实践, 产生了两种不同面向, “设置型”公共艺术首先伴随着都心的城市再开发项目兴盛起来, 而“艺术项目形式”的公共艺术则在日本其他城市率先得到实践。

20 世纪 90 年代初, 日本泡沫经济的破灭带来了社会整体的变化。人口“老龄化、少子化”、“经济不景气”、“都心空洞”、年轻艺术家“失业”等问题困扰着政府和社会各界。面对这样的现实, 日本政府提出了一系列推进艺术文化发展的政策, 并试图通过艺术文化来带动经济和社会的发展。日本政府与民间企业合作, 先后成立“日本艺术文化振兴基金”, 设立了“财团法人地域创造”。为了呼应地方艺术活动的兴盛发展, 文化厅从 1990 年起, 开始施行了一系列针对地方文化设施扩建和整修、文物保存与活用、艺术节与传统祭典等的短期补助项目, 例如 1990 年的《地域文化特别推进事业》, 1992 年的《新文化据点推进事业》, 1993 年的《地方据点都市文化推进事业》。1996 年开始, 文化厅提出了针对地方政府进行艺术活动时提供的补助政策, 即《文化社区营造计划》。1997 年, 文化厅又公布了《艺术家进驻计划》,

以提供针对艺术团体运用的补助资金。<sup>①</sup>故而, 在中央政府的支持下, 20 世纪 90 年代中后期开始, 艺术项目形式的公共艺术在东京都悄然兴起, 并且得到了社会各界的广泛支持。

## 二、艺术项目形式的公共艺术特点

艺术项目形式的公共艺术倾向于以公众参与及公共议题表现为价值核心的创作类型, 这种新型的公共艺术以临时性的艺术作品为主, 通常也被称为“日本型艺术项目”。美国艺术家苏珊·雷西 (Suzanne Lacy) 按西方艺术史的视角, 把这种艺术新模式定义为“新型公共艺术” (New genre public art)。<sup>②</sup>

艺术项目形式的公共艺术所呈现的可以是一件艺术作品、一个展览或是一场表演。但必须基于一种共同创造的形式, 是围绕当代艺术的艺术活动。不仅限于美术领域, 还涉及表演、音乐、舞蹈、影像等多个方面, 艺术项目与当代社会紧密结合, 并与某一特定时间和地点的社会条件相关。其参与者不仅限于艺术家。<sup>③</sup>为实现一个项目, 组织者需要经常与地方政府、大学、民间企业和市民团体合作。透过结合视觉艺术、协调创作参与及艺文娱乐等软硬件计划的参与过程, 内容上多以能联结多数人共同生活、情感记忆, 或表征、述说出地方事情为主, 积极活化单一的视觉艺术成果, 强化



当地市民的集体参与以“人”为价值基础，去达成某种符合多数公众利益或价值的目的，进而超越艺术专业的主导。

艺术项目形式的公共艺术的主要特征：

1. 强调艺术创作过程和积极披露该过程。
2. 特定的地点，参照地点的社会背景。
3. 持续、长期、更新，随着预期不同的连锁反应的发生。
4. 不同社会背景的人之间的合作和强调沟通来促进这类合作。
5. 激发艺术以外的社会领域的兴趣和参与。

1994年的“新宿少年艺术”是首个在东京开展的艺术项目形式的公共艺术，紧接着是1995—2000年东京都港区青山地区开展的“MORPHE”艺术项目，此后，1997年至2013年开展的“art-Link 上野-谷中”艺术项目等相继开展。

### 三、主要案例

#### 1. “Morphe” 95—2000

1994年，三濑末雄在青山创办了三濑画廊（ミヅマ・アート・ギャラリー），并开始了以“宣言”为名的公共艺术项目。起初，是因为三濑末雄不喜欢银座的气氛，故而选择到青山开办画廊，当时青山有很多精品店，但画廊只有少数几家，门庭冷落，所以其希望通过策划艺术项目来引起人们的关注，进而改变这种现状。

第二年，三濑末雄邀请仲世古佳伸和AKI-EX的秋薰里一同加入“宣言”艺术项目，担任项目企划者，并由仲世古佳伸将项目的名称改为了“Morphe”。Morphe是希腊神话中掌管梦想和睡眠之神，从俯瞰的视角看世界的变化。当时，东京银座是当代艺术的中心，处于流行的尖端，企划者们希

望将青山打造成为继银座之后新的潮流之地，“Morphe”即等同于“宣言”。

于是，从1995年到2000年，以东京·青山为主要舞台，以画廊为中心，在时装店、咖啡店、汽车展厅等地，进行了现代艺术的展示和演出等。初次的尝试在1995年，由于那年新年伊始的阪神大地震，加之同年3月发生在东京的地铁沙林毒气事件等，为此，在1995年以“龟裂：破裂的城市”为主题，将各类艺术作品展示在街道之中，希望人们直面同时代的“城市危机”，并由此引发人们的思考。

三濑末雄曾说：“起初认为在青山最尖端的时装店和汽车展厅里展示现代艺术是一种挑战，可以打破美术馆和画廊的陈规，但是，其结果却很是悲惨，在精品店展出的雕塑作品被践踏，在街角设立的作品被误认为是垃圾，被扔掉。我深切地体会到，现代艺术必须从美术的制度中解放出来。”Morphe的初次尝试虽然没有得到公众很好的参与，但是，却引发了人们一连串的思考，开始让人们重新省思艺术与公众的关系，艺术与社会的关系。

## 2. art-Link 上野 - 谷中

从1997年至2013年，“art-Link 上野 - 谷中”都会在每年的10月初举行，共持续举办了17年。在上野公园内有许多美术馆和博物馆，每年都会举办各种各样的展览和活动，并吸引着世界各地的人们前去参观。与上野公园毗邻的谷中、根津、千駄木是与上野公园截然不同的空间，那里是充满浓厚下町风情的一个地区，人们简称那里为“谷根千”，知名的谷中墓地就位于此，还有很多寺庙、神社，在这一带依旧可以体会到日本传统社区所独有的氛围，北原白秋、高村光太郎、夏目漱石等名人都曾经在“谷根千”居住过。

1997年，时任上野之森美术馆研究员的洼田先生首次提出了“art-Link”项目，其希望可以在此创造出与德国敏斯特一样的雕塑项目，漫步在上野和谷中一带的街头便可欣赏到美术作品。该计划很快得到了周围美术馆的复议，并且于当年开始执行。由“art-Link 上野 - 谷中”执行委员会主办，艺术文化振兴基金提供资金补助，朝日啤酒、资生堂、丰田汽车股份有限公司等提供赞助，社团法人企业公益协议会认证，Atre 上野、伊势食品、伊势文化基金等协办，上野观光联盟、上野联盟、台东区、财团法人台东区艺术文化财团提供后援。

以“art-Link”为名，希望人们可以与艺术密切相连。每年都会围绕不同的主题，举办各类公共艺术项目，以上野公园、谷中·根津·千駄木一带为中心，被JR山手线、京滨东北线的上野、莺谷、日暮里三站，以及千代田线的根津、千駄木所包围，有时也包括秋叶原和浅草等地的部分地区，涉及雕塑、壁画、表演、摄影等各个文化艺术领域。有些在户外举行，而有些则协同美术馆、画廊的展览一同开展。

由学生担当志愿者，通常由美术馆和画廊等的管理者担任执行委员。从艺术家、建筑家到学生、家庭主妇都可以自愿参与到该项目中，不是仅仅作为一个旁观者，而是参与直

接管理，并与参与者进行互动，以获得有趣的经验和发现。

艺术项目形式的公共艺术以公众视点自发性地推动各种艺术行动，着重于公众体验与参与的过程，借由一段实践与创造性的完成，由自我扩张到群我认同，而更能回应道公共议题的本质；相较于以往动辄数百甚至数千万美元的经费，以视觉艺术为主体的公共艺术设置，许多小型个案反而在微薄的经费与资源限制下，更能激发创作者发挥创意，走向优质发展。这些改变，促使公共艺术的概念，逐渐由纯粹的艺术创作扩大到更广阔的社会人文领域；强调公众自主的美学观点……既是一种改革性措施，但却也是演绎到另一个发展阶段的实验性开端。<sup>④</sup>公共艺术逐渐跳脱出视觉艺术形态的既定印象，透过更多元的民主论述，借以达成公共想象的再生产，最终，透过艺术来达成某种程度的社会生产。

## 注释：

①黄姍姍：“台湾社区艺术行动案例调查研究计划”暨“96年国艺会补助业务相关专题研究——以‘社群/社区艺术行动计划’为探讨范畴”研究计划。台北市：财团法人国家文化艺术基金会，2008年。

②KAJIYA Kenji. Japanese Art Projects in History. FIELD, 2017 (06).

③熊倉純子，長津結一郎，アートプロジェクト研究会。「日本型アートプロジェクトの歴史と現在1990年→2012年」補遺。アーツカウンシル東京：公益財団法人東京都歴史文化財団，2015。

④林志铭：《蓝海 公共美学》，台湾：暖暖书屋文化事业股份有限公司，2017年。

何小青：上海大学教授

王燕斐：上海大学在读博士研究生

# 由芭芭拉·波拉克教授当代艺术课程 管窥中美艺术教育教学方式的差异

Differences of Art Education between China and America: from the Perspective of Professor Barbara Pollack's Contemporary Art Course

付媚生 /Fu Meisheng

**摘要:** 本文基于作者个人对美国纽约视觉艺术学院资深教授芭芭拉·波拉克教授的当代艺术课程的短期交流学习所感,从个人的视角管窥由芭芭拉教授当代艺术课程所折射的美国艺术教育方式和创新思维方式的特点,从中分析出美

国艺术教育有价值的教学理念和方法,以期对艺术教育的教学改革有所启示。

**关键词:** 中美艺术教育;教学方式;批判性思维;芭芭拉·波拉克

芭芭拉·波拉克(Barbara Pollack)教授在山东大学品牌与传播研究所的当代艺术短期学习交流课程虽已结束,但是对于“生于斯,长于斯”的学员们的影响却不仅仅停留在听课时对美国当代艺术来自视觉和心理的震撼,也不止于芭芭拉教授特立独行的性格魅力、国际化的艺术视野、深厚的艺术理论素养,以及成功的艺术策展案例。关键是芭芭拉教授的课程让笔者对于美国式的艺术教育方式有了直接的课程体验和感受,并以此展开针对中美艺术教育教学方式的差异性理解和探究。

## 一、芭芭拉和纽约视觉艺术学院

芭芭拉是美国研究中国当代艺术的代表学者之一。她是纽约视觉艺术学院的资深教授、著名的艺术评论家,《狂野的东方:一位美国艺术评论家在中国的探险式经历》(*The Wild, Wild East: An American Art Critic's Adventures in China*)一书的作者。她对中国当代艺术的研究始于20世纪90年代在《艺术与拍卖》(*Art Auction*)发表的关于中国艺术市场的文章。2014年,她策划的二十七位中国青年艺术家群展“我这一代:中国青年艺术家”(A New Generation of Chinese Artists)在美国四个美术馆巡展一年,意图使美国了解中国的年轻艺术家创作的真实景况,持续关注中国当代艺术和艺术市场。她的艺术批评文章《美国观念中的中国当代艺术》《艺术中的美国内战》转载于国内各大艺术门户,作为美国评论家撰写的中国当代艺术家的重要文章,影响深远。

芭芭拉教授执教的纽约视觉艺术学院(School of Visual Arts, 简称SVA)是美国纽约一所私立高等学校,是享誉全球的艺术教育领域公认创新者与领导者。纽约视觉艺术学院

最核心的教育理念是推进文化多元性,这种多元性一般是向所有美国各个社会经济阶层的少数民族学生开放入学申请,其中许多来自纽约巨大的公立学校系统之外,其次则是积极进取的海外学生项目。启动国际学生计划的关键革新是把学院的艺术课程和强化英文训练教学结合。由于艺术评论是艺术教育中的重要一环,强化语言课程促进了学生讨论艺术的能力并且导致探讨学生的国际化思想与理念。作为课堂教学的补充,也联动了纽约的艺术社区。纽约视觉艺术学院的学生被带到艺术事件现场、艺术机构之中,特别是带到博物馆成了惯例,在那里学生们面对美国的博物馆进行实践与传统学习。这也铸造了纽约视觉艺术学院以多元文化为核心的教育教学特色。

在过去的十年间,纽约视觉艺术学院见证了自己的国际学生数量长足增加。这种增加在校园中创造了一种拥抱多元性的文化以及促进对差异性的理解。“多元文化主义”的校园文化给予学生的影响超出了学生在课堂与工作室里的学习,因此,多元成为视觉艺术学院的教育目标里的核心价值,而且纽约视觉艺术学院积极推动本文中叙述的多元也证明是一个智慧的决策,不仅在促进纽约视觉艺术学院入学指标上,更重要的是把纽约视觉艺术学院的品牌推广到前所未有的高度。

## 二、来自芭芭拉课程的差异启示

### 1. 重视批评性思考的教学形式

芭芭拉教授的课程前半部分侧重当代摄影史的讲授,重点讲授1960年以来的重要的当代摄影艺术及摄影家,主要从批判性艺术理论学习和艺术传播、艺术市场角度出发。一般是在一节课上,老师会提前布置这个星期的题目,然后拿

到课上进行批判性探讨。然而,百分之八九十的时间是同学之间就各自的准备和思考互相批判,老师只做总结。大学二年级的批评类课程是纽约视觉艺术学院的王牌课程之一。

在这门课中,我们探讨过美国摄影史上有着重要影响的摄影家,比如沃克·埃文斯的直接摄影,罗伯特·弗兰克的《美国人》。简·克鲁沃尔的形式主义,弗里德里克·埃文斯的灯光构成元素、李·弗瑞兰德的新纪实摄影、辛迪·舍曼的自拍摄影等等。但是在这过程中不是只有摄影作品的批评与学习,凡是有关艺术,比如装置、雕塑、电影等其他艺术形式都会有所拓展。课程讲授完成以后,会进入作品评论环节。首先让作者陈述个人作品创作得失,随后老师根据学生作品给予有针对性的、建设性的总结和评论,并给出建议。课程鼓励每个学生分享个人在创作中遇到的困难并介绍如何克服困难,以及如何完成表达和制作,如何完善并观看作品。通过幻灯片、书籍、电影和参观博物馆的方式学习那些已成型的作品以及新兴摄影师的作品并发挥相应的才能。与习惯了知识的罗列铺陈,没有任何咀嚼和消化,更没有批判性的认识和思考体验的国内僵化的灌输式的教学模式相比,芭芭拉教授的当代艺术课程会给人全新的教育体验。

#### 2. 重视作业的主体性表达与过程性体验。

在美国高校,课程作业的命题注重主体性表达和过程性体验,最终形成的成果也非常完整。芭芭拉教授给我们展示了几个策展案例,并布置了策展写作任务。“如果说讲座是辅料,那么主餐就是作业。每一次作业教授会提出新颖的题目,一个教授的艺术修养往往在布置作业的水平上会有所体现。”<sup>①</sup>芭芭拉教授强调教师布置作业不要试图控制学生思维,而要激发学生的想法,让学生有更大的空间进行自我表述。

#### 3. 强调教学内容和形式的灵活性

芭芭拉教授的课程前半部分侧重当代摄影史的讲授,后半部分则是当代艺术,尤其是她一直关注的中国当代艺术。重新定义了对当代艺术的理解,并且对中国现阶段的当代艺术有了准确定位,更重要的是从国际化的角度了解了中国当代艺术在国际上的地位和发展趋势,由基础的理论学习转入更广阔的应用实践领域。课程期间曾数次到博物馆、美术馆及地市进行专题考察学习,知识和思考的传递并不局限在课堂上。

纽约视觉艺术学院教授会不定期地带学生进入 VICE、GQ、VOGUE、LIFE、TIMES、MoMa、美国大都会博物馆、佩斯画廊、美联社等专业机构进行参观,并邀请其内部的专业人士进行有针对性的专业讲解。其中包括一些自由艺术家、画廊相关人员、策展人、媒介技术人员、艺术总监等等。讲授的内容包括如何策划一个展览、艺术作品的传播、艺术作品的定价、艺术杂志的策划与编辑、艺术家如何进行个人推广传播、艺术家需要怎么样的技术与媒介支持,甚至包括艺术家工作室的软硬件需求。在纽约视觉艺术学院,大学三年级会侧重艺术批评与数字影像技术的持续学习与思考。

#### 4. 注重国际化的艺术视野

芭芭拉教授课程始终贯穿着广阔的国际化艺术视野。首先体现在其授课的整体内容上,不再停留在对某些基础技术上的深究,而是用大视野、大方向来整体把握国际当代艺术

的发展,了解世界前沿的当代艺术家的艺术思想和发展轨迹,从而启发学生对自己的艺术发展之路的规划和创新思维。尤其针对当代艺术的准确定义和理解,从艺术发展史的发展规律的角度,来理解中国的当代艺术的现实问题。

芭芭拉教授广博的综合素养对教学起着决定性作用。她对于摄影史论以及艺术史拥有扎实的理论基础,又持续关注中国当代艺术实践,立足自己的科研课题,并要求将最新的来自国内、国际的艺术实践、策展经验研究成果融入教学,还会经常邀请业界的专业人士担任辅助授课工作,注重与艺术机构、画廊、博物馆的合作。小型的专题研讨会持续不断,这对学生开拓思路和扩展视野起到了很好的作用。再加之美国原本的科学技术水平和国民的整体受教育程度,使得他们拥有更广阔的眼界,更平和的心态,学生们在进行创新时不仅可以得到不同技术上的支持,也会引发他们对环境问题的关注和对社会责任的思考,这也是美国学生在看问题时更具国际视野的重要原因。相比之下,国内教育延展的广度和先锋性显得不足,再加之大环境的影响,师生观念的开放程度和思考问题的深度还不够。

### 三、结语

经济社会的发展以及文化差异,造就了中美两国艺术发展的不同步的历史现实。随着中国综合国力的提升,中国的艺术教育正在大步地跨向国际化,同时又逐渐显现出了自己的特色。但相较于发达国家完善的艺术教育体系和成熟的艺术教育理念,我们还存在不小的差距,要想提升本国的艺术教育,只有立足我国的具体国情和历史文化差异,创造性地探索出一条既符合“以人为本”的教育规律,又能兼顾艺术教育理论与现实规律的艺术教育教学方法。

芭芭拉教授课程短期的交流学习之旅,让笔者领略了不一样的风景,感受了不一样的教育理念,更重要的是让笔者学会并体验到不一样的思考方式,批判性的思考和开放式、多元化的教育理念。

#### 注释:

- ①李小耶:《我在纽约视觉艺术学院学摄影》,《走向世界·山东摄影》2014年第6期。

#### 参考文献:

- [1] 马潇,张星.中美艺术设计专业教育的比较研究[J].西安工程大学学报,2008(03):285-289.
- [2] 李小耶.我在纽约视觉艺术学院学摄影[J].走向世界·山东摄影,2014(06):129-130.
- [3] 常宁生.美国当代艺术学院教育[J].南京艺术学院学报(美术与设计版),2011(03):12-19,182.
- [4] 刘张铂洸,真小灰.在纽约学摄影[J].影像视觉,2013(07):142-145.
- [5] [美]Christopher J. Cyphers.促进多样性、机会和经济发展——纽约视觉艺术学院的国际教育项目[J].孙熙,于洁,译.设计艺术,2004(02):13-14.

# 0—3 宝贝计划

——探析婴幼儿早期发展环境空间设计（摘录）

Program for Babies 0-3 Yrs:

Space Design for Infants' Early Development Environment (Excerpt)

赵迺龙 柴岩 /Zhao Nailong and Chai Yan

**摘要：**本文所研究和论述的内容以婴幼儿早期发展环境空间为主线展开。一方面，是有关“婴幼儿早期发展”课题的综合性论述，对“幼儿早期发展”国内外课题的培训要求分析；另一方面就是从环境设计专业角度，对有关“幼儿早期发展”课题的环境空间设计进行探索研究，包括空间场

域与功能格局要求、家具应用要求、色彩要求等方面。课题以相关的资料分析和比较中外此课题的共性与个性，从而做出所研究的判断和结论。

**关键词：**婴幼儿早期发展；教育管理；功能要求；环境设计



图1 社区服务中心的幼儿早期教育设施

## 一、婴幼儿早期发展教育综述

生命的问世预示着人生的开始，一个社会大家庭中的新成员由此诞生。就是在此刻，新生命接受着关爱、呵护、培育，开始步入了生命成长的第一阶段——0至三岁是人生成长中最为重要的基础时期。

### （一）认知早期教育

近年来，有关婴幼儿早期发展教育问题，得到国家计生委的大力宣传并得到了全国各级相关部门的响应和落实（图1），同时国外的同类机构也以合适的方式介入到中国婴幼儿的实际生活之中，这些都从根本上推动了社会对于婴幼儿早期教育认知度的提高。

首先，上述情况改变了人们对婴幼儿成长阶段早期教育的认知。从国内的研究情况来看，大部分学者认为，早期教

育应该被确定为0至三岁这个时期，根据这个时期婴幼儿的行为特点、思维特点及心理特点，选择科学的教学方法和内容，进行智力启发、行为引导及价值观启蒙等多方面的教育，人们将其称为早期教育。

其次是培育科目的内容。科学分析表明，婴幼儿身体和智力的发育成长有着明显的特征。一是人脑发育的重要性。研究显示，人类大脑天生就具备了上千亿的神经细胞，但随着婴幼儿的发育，这些神经细胞出现“用进废退”现象，基于对大脑的不同刺激，一些细胞选择性消失或留存。二是婴幼儿有较强的模仿能力。婴儿出生没多久就能够表现出模仿学习的姿态。三是婴儿语言的获得是先天机制和后天环境共同作用的结果。四是良好的亲子依恋关系是儿童认知活动开展的基础，0至三岁这个阶段是建立良好的亲子依恋关系的重要阶段。

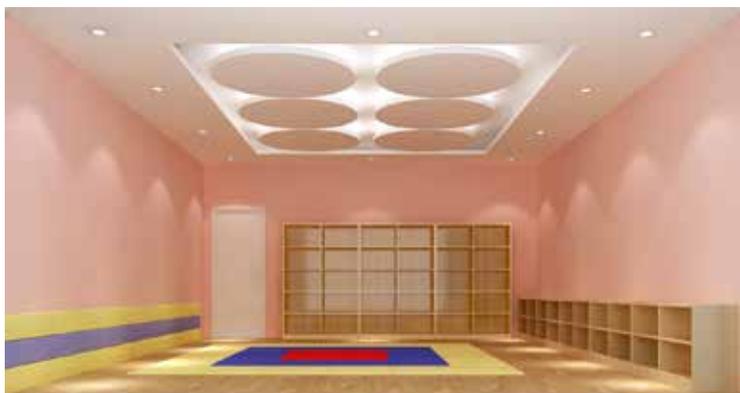


图2 蒙氏教育



图3 早读认知



图4 感统训练

目前的早期教育依据婴幼儿成长发育特征,有针对性地设定了相应的培训科目。比如说,包括早期身心发育培训科目的游泳抚触训练、感统训练,早期益智发育培训科目的奥尔夫音乐、早读认知训练,交互空间发育培训科目的蒙氏教育亲自体验等等(图2—5)。相信这样的婴幼儿早期发展教育计划会大大有利于新生儿的健康成长。

## (二) 日本和美国的幼儿教育

### 1. 日本幼儿教育简况

日本在教育孩子的时候比较注意教育的方法,其对教育的重视由来已久,自明治维新后,“教育立国”的思想就贯彻到整个日本社会。日本幼儿培训机构分保育园和幼稚园两种,保育园最小六个月就可以招收入园,幼稚园是三岁入园。

日本的幼儿教育理念有明确的目标。比如说,勤工劳作训练的培训、秩序性训练、礼仪谦让训练等方面,此外,还

很注重培养孩子的忍耐能力。在日本,不论是家庭,还是保育园、学校,都提倡孩子和学生“自己的事情自己做,不给别人添麻烦”的理念。小朋友很早就学着自己吃饭、收拾玩具、拿书包等。

日本人注重对孩子独立生存、动手能力、意志和吃苦精神等方面的培养。一般来说,六岁前的孩子还是以游戏和基本生活技能的培养为主,反之,过于注重书本的学习则会扼杀孩子的灵性,甚至会让孩子用一生才能消化掉负面的影响,无异于给孩子自掘坟墓。

### 2. 美国幼儿教育成就

美国的幼儿教育在世界上处于领先地位,其0至三岁早期教育起步较早,从二十世纪六十年代开始,0至三岁婴幼儿的早期教育进入了快速发展的一段时期,一系列发展计划和项目开始实施,近几十年来发展更是迅速,成效显著。一



图5 游泳抚触



图6 早教氛围



图7 室内教育模式



图8 室外教育模式



图9 大尺度家具



图10 公用空间

方面,美国是对于婴幼儿早期教育非常重视的国家,宏观上政府重视、立法支持、企业资助等等。另一方面,专业机构和教育专家倾心研究的系统理论成为领域内指导性依据。

美国幼儿教育的引领性和先进性,除了政府、企业全方位支持以外,与美国幼儿教育协会的主导作用密切相关。这个权威性的早期教育综合性机构,影响力巨大,其功能是教育、培训、管理、科研等,协会每年都要举行一次全国性的学术研讨会,出版双月刊《幼儿教育》,定期发行各类培训教材,有些出版物直接成为大学幼教专业的课程教材。

美国幼儿教育协会对于早期教育特别强调了五个方面的

内容,即社会、情感、审美、智力和语言发展,充分体现了美国幼儿早期教育方案的主旨方向,其幼教理念已见端倪。

幼儿早教专家杰西尔伯格女士是早期教育的积极倡导者,她亲自搜集研究了两千多个经典育儿游戏。利用这些游戏可发展婴幼儿语言、数学、创造和推理多种认知能力,培养广泛的兴趣爱好,并在游戏中增强自信心、毅力、合作与社交等综合方面的能力,同时能提高孩子身体的运动能力、协调能力及灵敏性,可系统全面地提高孩子的综合素质,并且更有利于建立良好的亲子关系(图6)。

美国的幼儿教育方案,突出体现了全面性、科学性、准



图 11 分隔空间作用



图 12 快乐游戏



图 13 色彩与形体



图 14 色彩与材质

确性、高端性和引领性的特征。

## 二、婴幼儿早期发展教育环境空间设计

“幼儿早期发展”空间环境体验区设计注重如何将平面活动转化为更多的立体化体验布局，同时思考了低幼空间的环境设计的内在特性等一系列专业设计问题。

### （一）围绕“早教”理念的空间环境设计概念

前述的有关婴幼儿早期教育的理念告诉我们，早教空间的环境组织设计必须依照教学内容、方法和形式来科学地进行，才能确保教育方案的实施，否则是毫无意义的。美国和日本幼教中，“自助性”“互动性”和“体验性”的亲临动态“游戏”式教育模式（图7—8），让这里的环境空间设计形式初见端倪。

儿童游戏是人类文化中最具创造力的体验之一，它催生了新的语言以及育儿歌，虚构想象的事物，在游戏中，既有朋友也有敌人，还有整个幻想的奇妙世界。孩子们探索环境所展现出的想象力和创造力是不可估量的。设计师们被心理

学、教育学和儿童发展领域的最新发现所推动，建设这些项目需要不可思议和极好的改造能力，根据规模、安全性、社会化模式、参与度和将在这里度过性格形成期的孩子们的教育和情感需求来改造空间，发挥想象力和创造力。

### （二）低幼空间的家具应用

目前，低幼家具已被越来越多的人重视起来，这不仅涉及简单的安全性和环保性的概念，更是将幼儿早期教育理念所赋予低幼家具应用一种全新的责任观念灌输到实践中，其中深意值得设计者思考。

#### 1. 低幼家具安全性与益智性要求

依照使用功能，从婴儿期开始，到三至十二岁的每一个时期，对于家具使用不同特点的要求都贯穿始终，以舒适性、安全性、健康性为基础，强调色彩欢快、童年趣味、空间合理、功能兼备的特点。为此，2012年，我国颁行了第一部儿童家具国家标准《儿童家具通用技术条件》，这从一定程度上改变了低幼家具与成人混用的现象，儿童安全上得到了



图 15-1 内建筑色彩



图 15-2 室内家具色彩



图 15-3 环境色彩

一定保障，同时，还为幼儿早期教育空间的家具应用提供了便利条件。

除此之外，家具的益智性设计要求也有所增加。随着人们社会生活的进步发展，幼儿培育的要求也越来越高，对孩子心智发育也极其关注，通过益智儿童家具潜意识里锻炼孩子的思维、想象与动手能力，从而可以提高孩子的创新意识。可拆装的幼儿家具逐步多了起来，这对于培养孩子的创新意识和动手能力大有益处，使孩子们在有限的空间里尽情娱乐和成长。

### 2. 拓展性家具的应用

低幼家具的拓展性应用在幼儿早教的环境空间里最为常见，就是说，可以利用使用者（成人和幼儿）和家具本身的转换来体现家具功能的拓展性，这对于家居比例大小以及生动程度的要求就会提高。幼儿视觉感受到的物象远远要大于成人所感受到的体量，因而会随着差异的产生而影响婴儿自己的认识。比如说，对于成年人而言，尺寸合适、功能性强的桌子对于蹒跚学步的较小的幼儿来说，那就是游乐的秘密洞穴（图 9—10）。

家具的组合拓展变化也是设计幼儿早教空间环境时需要运用科学手段之处，合理的设计会增加幼儿探究的好奇心理。

同样，依据功能而适当做一些家具型体的异形变化，更会使家具超出其原本的功能。比如，德国的一家幼儿教育中心，其室内装饰上多采用这种家具布置手法，从而起到了分隔空间的作用，同时，孩子们还可进行攀爬的游戏活动，使孩子们在其中尽情享受快乐（图 11—12）。

总之，对这样的拓展性应用应当加以关注，或许对于婴幼儿来说其中只有妙趣。

### （三）室内环境色彩因素对婴幼儿发展的影响

婴幼儿对于环境色彩有一定程度的辨别能力和趋向性，这是一个很重要的信息，也为设计师借鉴幼儿早期教育空间的色调构成提出新的要求。科学研究表明，幼儿的色彩识别力不仅出现得很早，而且很清晰。在《现代儿童发展心理学》的研究中写道：“婴儿的颜色视觉：一般认为，新生儿从三至四个月就能辨别彩色与非彩色。研究发现，三个月的婴儿不仅能辨别不同颜色，而且能把颜色像成人那样分成各种色类。这一结果表明辨别颜色的能力可能具有普遍性，具有某种先天的颜色辨别装置。”波恩斯坦发现，四个月婴儿对于颜色敏感程度的评定和成人的级别相似：一是按照成长阶段分析，一般认为新生儿是看不清彩色的，儿童从三四个月起就能分辨彩色和非彩色。从四个月之后，婴儿的视觉神经对



图 16-1 室内环境图形



图 16-2 建筑上的图形



图 16-3 室内隔断图形



图 16-4 室内顶棚图形



图 16-5 室内俯视效果

彩色的东西会非常敏感，进入视觉的色彩期。此时婴儿对色的认知是从饱和度最高也最易于辨认的红、黄、蓝三原色开始的。二是色彩趋向分析，婴儿最喜欢波长较长的温暖色，如红、橙、黄色，不喜欢波长较短的冷色，比如说蓝、紫色等。总之，色彩带给婴儿的生理和心理上的作用都是不同的。

在进行婴幼儿早期教育的空间环境设计时，设计者还要考虑的一个问题，就是每个房间的鲜艳的色彩、独特的材料和光线的方向都要经过很仔细的设计，同时要求色调设计与每个房间计划的活动相一致（图 13—14）。比如，日本“家庭游乐场”的室内设计，就充分体现了色彩、形状与房间计

划的活动相一致（见图 15-1—图 15-3）。

#### （四）空间环境中设计与图形识别引导

我们知道，人类的认知是从感知开始。出生不到一个月的婴儿就能够感知到声音、颜色、味道等。而后，幼儿的认知仍以感知为主，借助形状、颜色和声音来认识世界，而非依靠语言和知识来认识世界。所以，学前期主要的认知活动也是针对图形信息的。

为此，在构思婴幼儿早期教育空间的过程中，要多关注幼教手段空间环境设计和空间环境的引导性设计。在环境空间设计中，更多地出现镂空图形也会起到引导性的作



图 17 “挂起来”的示意



图 18 入口图形识别



图 19 幽静安全的环境空间

用，环境空间会帮助幼儿由简到复、循序渐进地认知不同的图形。幼儿图形认知可开展的活动的空间设计。在这个空间环境中所完成的活动包括求同活动、拼搭活动和制作活动。比如，在法国的一个育儿中心的环境空间设计中，环境空间设计的特色就是“图形”装饰。室内和建筑外部围体上出现许多与积木玩具造型类似的形状结构，运用在隔墙、顶棚，还有窗洞或门洞的位置，使空间增添了不少的图形情趣（图 16-1—图 16-5）。再有就是具有标识意义的环境空间设计。设计婴幼儿早期教育的空间环境的过程中，不能忽视婴幼儿辨别能力的问题，但婴幼儿早教空间在概念中同样具有公共空间性质，因此，必要的标识系统同样是不容忽视的设计要素。而标识系统的存在，对于婴幼儿识别图形也有潜移默化的引导和重复认知的作用，对幼儿成长会产生积极的影响（图 17-18）。

#### （五）低幼空间的安全性的要求

提高安全性对幼儿活动空间也是必不可少的要求。首先，低幼环境空间的入口方向要谨慎定位，远离交通密集的道路，并且要求建筑尽量远离噪音和汽车尾气排放污染区域，以避免恶劣环境对幼儿成长的不良影响。其次，低幼空间环境所

使用的装饰材料、家具和物品都要求达到环保的高级别，避免或最低限度减少对幼儿的身心侵害，那么，环保材料和儿童安全材料应该优先考虑（图 19）。

社会舒适度、流动性和儿童参与度也是教育设施的重要设计因素。一些建筑的空间结构组织考虑到不同年龄段的人在一天中不同时间的分离和互动的需要，以及孩子们在玩耍时独立决定、独自活动或与他人互动的能力的重要性，这些都是低幼空间环境设计过程中要注意的重要环节。

总之，在幼儿活动空间里，孩子们有了与教育、娱乐、社会化世界接触的第一次经历。对于低幼空间环境设计课题，作为专业设计师，应从孩子角度观察事物，并将理解转化为设计空间的能力，再经过长年的教育、不懈努力和实践才能够获得最佳的低幼空间环境设计的成品。在上述领域，环境设计者义不容辞的工作任务，就是勾勒出安全、舒适、宣教、优美的低幼活动空间环境。

赵迺龙：天津美术学院环境与建筑艺术学院室内设计系系主任  
副教授

柴岩：天津美术学院研究生部教学秘书

# 学前儿童集体艺术教育 对心理健康的影响

The Effect of Group Art Education upon Preschool Children's Psychological Health

李卓 崔元慧 /Li Zhuo and Cui Yuanhui

**摘要：**艺术教育在教育中不可缺少的组成部分，是实施全面素质教育的重要内容。集体艺术教育是现在艺术教育的主渠道，是实施学前儿童艺术教育最好的方式。教育与儿童发展是一个有机的整体，儿童艺术教育与心理健康二者相互渗透，相互促进。通过集体艺术教育的学习能够促进幼

儿认知、情绪情感和人格得到更好的发展。本文就二者的关系进行了阐述并对如何发展艺术教育提出了心理策略。

**关键词：**学前儿童；集体艺术教育；心理健康；心理策略

## 一、学前儿童艺术与幼儿心理健康

### （一）学前儿童艺术教育

艺术教育指以艺术品为媒介和手段进行的教育活动，以提高人们对美的感受和理解，培养对艺术的表现力和创造力。包括艺术知识教育、技能教育以及审美教育。集体艺术教育则是采用集体授课的方式，进行教育活动。学前儿童正处在自我意识发展的飞速期，集体教学方式有助于培养幼儿正确的自我意识、合作意识以及社会意识。学前儿童艺术教育的本质是通过艺术活动中获得的审美感来鼓舞儿童主动追求艺术，并在其中获得生命质量的提高和完整人格的成长。<sup>[1]</sup>

### （二）幼儿心理健康

心理健康指个人具有良好的、持续稳定的心理状态、个性特征及其对自己和社会的良好的适应能力，是指一种积极持续发展的心理状态。学前儿童是不断发展变化的群体，其心理状态不容易测量，但同时学前儿童的个性、思维、性格等具有超强的可塑性，因此学前儿童艺术教育应本着“以人为本”的理念，在达到全面发展的同时，仍要培养儿童成为大写的“人”，即培养儿童成为自己幸福的源泉。那么学前儿童艺术教育的终极目标就是促进儿童全面素质的发展，促进儿童身心健康的发展，促进儿童人格和谐的发展，使儿童建立和谐的自身内部关系和积极的人际关系，使儿童能够适应社会环境发展不断建立身心健康成长的经验基础。

## 二、学前儿童艺术教育对幼儿心理发展的影响

### （一）集体歌唱与幼儿心理健康

幼儿的歌唱活动泛指所有运用嗓音进行的艺术表现活动，包含通常意义上的学习演唱、自由哼唱、念念有词、有节奏的说以及说唱动作表演的结合。这类活动发展的标准

为：一是合理使用嗓音，不伤害发声器官，能够采用获得良好音色的方式唱歌；二是能够运用歌唱的方式合理地表达自己的感情。幼儿教师应该使用有趣味的方式与幼儿共享歌唱的快乐，在歌唱的同时发展幼儿的记忆、听觉、创造性、思维力等；同时在集体歌唱中使幼儿一起分享快乐，发展孩子的集体荣誉感以及合作共享的能力。幼儿有效的学习和良好的发展是靠教师设计、实施学与教的细节保障的。在歌唱的教学活动中，幼儿最重要的不是单纯地学习歌唱的技能和歌曲作品的表演，而是通过集体的学习模仿各种社会性的发展。在集体歌唱活动中，幼儿用愉快的方式探索世界，不仅能够更好地发展自我意识，培养纪律性，而且有助于减少幼儿在成长中产生分离焦虑和恋父恋母情结，有助于减少幼儿的自我中心感，为今后的健康成长打下良好基础。

### （二）集体韵律活动与幼儿心理健康

学前儿童的韵律活动泛指所有伴随音乐进行的身体艺术表现活动，主要分为创造性律动和集体舞蹈。创造性律动为幼儿提供了更多自由的、创造性的表达机会，弥补了传统韵律活动教学以模仿和重复练习为主的被动性，实现了现代教育改革理想向可操作的教学行为的转化，使幼儿能够在其中体验到自主探索和创造性地实现自己想法的乐趣。集体舞蹈不仅具有审美教育价值，更重要的是能够促进儿童社会交往意识和能力的发展，促进合作意识和团队意识的发展。儿童在舞蹈中认识身在其中的立体空间的变化规律，增强对音乐、舞蹈动作以及队形结构中数学规律的敏感性。舞蹈中儿童能感觉到快乐和成就感，能够促进积极的生活态度，挖掘正向的心理能量，培养儿童感觉统合的协调，有助儿童感觉、知觉、认知等心理健康的发展。舞蹈是一种流动的语言，在舞蹈中儿童既发展了感觉统合的协调同时情感也得到表达和释放，促进了身心和谐统一的发展。

### （三）集体音乐欣赏与幼儿心理健康

音乐欣赏是身心处在一种陶醉、欣赏的状态倾听音乐的活动。通过集体音乐欣赏活动，能够开阔学前儿童音乐的眼界，培养音乐细胞，丰富音乐经验，发展感知觉、理解、兴趣等能力。在集体音乐欣赏活动中教师要引导学前儿童利用更多的感知觉通道进行音乐的学习，开放的感知觉通道越多，对事物的认识越全面、越丰富、越深刻，这对学前儿童的积极情绪的培养和良好的性格塑造起到促进作用。在集体音乐欣赏活动中教师还要善于引导儿童在伴随音乐的表演过程中感知体验，研究表明，倾听和表演结合的教学方式更能促进学生学习的兴趣和学生对教师的喜爱程度，能更好地锻炼学前儿童的感觉统和，改善多动症和抽动症儿童的行为习惯。在集体音乐欣赏活动中教师更要引导学前儿童感受倾听环境的音响的快乐，倾听是社会化的第一步，是儿童学习、模仿的基础，从小培养儿童倾听周围环境的声音的兴趣和能力，有助于培养儿童热爱自然、热爱生命、热爱生活的能力，同时有助于培养儿童的专注力和自我表达能力。参与的过程本身就是欣赏的过程，在儿童参与的过程中突出体现了“以人为本”的教育理念，也能促进儿童身心素质全面地发展。

### （四）集体美术活动与幼儿心理健康

学前儿童的美术活动包含了所有的视觉艺术学习，以及各种融入儿童生活的视觉审美活动。集体美术活动促进儿童心理健康发展体现在三个方面。第一，集体美术活动能够发展儿童视觉审美能力。儿童画对美术作品中的审美感知是视觉器官对刺激的形状、色彩、光线、空间等要素组成的形象的整体把握，是一种区别于日常感知的、能够揭示事物的情感表现性（或审美属性）的特殊的感知。它是个体对感知对象的一种积极主动的心理活动，是对现实一种创造性的理解。儿童的审美知觉能够对事物进行情感性重新整合，使之成为以某种表现性为灵魂的有机统一体。这样儿童形成的审美知觉的这些色彩、形状、形象等成为“发出儿童自己声音”的生命存在，能够促进儿童知情意的和谐发展。第二，集体美术活动能够发展儿童的视觉审美想象力。在学前儿童早期阶段占据其精神世界主导地位的是带有情绪的想象力，表现为“泛灵论”，此时想象的特征是以情感为特质的审美意象。采用美术表达情感避免了幼儿语言表达的不准确、不流畅、不自然等特征，同时让儿童在宽松自由的心理环境中放松而又专注于自己的审美想象，能够让儿童感受到充分的安全感，使其本我得到释放和发展，有助于形成良好积极的性格品质。第三，集体美术活动能够促进儿童情感和人格的发展。儿童的美术作品中充满了情感色彩，在婴儿期儿童就对色彩、形状具有视觉偏好，表现出一种情绪倾向，到幼儿期心理发展的移情作用更加明显，在集体美术欣赏活动中能够使儿童产生审美愉悦。在美术创作中，色彩和形状是儿童情感最真实、最自然的表达。美术创作作为儿童的紧张情绪和能量的释放提供了一条不加掩饰的渠道，一幅成功的美术作品能够加强儿童的满足感和自豪感，这种满足感是个人今后成就感的重要源泉，有助于培养儿童的自信心。精神分析理论的绘画治疗就是采用绘画来表达情感和需要，把绘画作为窥探儿童内心秘密的重要方法以寻求问题的根源所在。由美

术这种符号化的精神形式泛化到生活其他领域，能够丰富和发展儿童的情感世界，儿童按照内心美的标准和美的规律，将自我感受世界的审美能力转变为内心需要和自我发展的内在驱动力，进而推进行为的内在自我调节，使儿童人格得到健全完善的发展。<sup>[2]</sup>

## 三、学前儿童艺术教育领域发展心理策略

### （一）秉持整体发展观一以贯之，引领学前儿童艺术教育的发展

#### 1. 儿童本身是一个有机的整体

儿童“有机整体”强调的是儿童发展的主动性和各方面发展的相互影响性。尊重儿童有机整体是教育“以人为本”理念的基本要求，是教育尊重“人性观”要素的本质体现。<sup>[3]</sup>这就提示教师在营造艺术教育的环境、组织艺术教育的活动和进行艺术教育工作的评价时，应以人为本，避免主观臆断，片面决策，应在观察、了解、走进儿童的基础上，了解每个儿童不同的发展需要，而这些需要的满足也必定是整体统一的，不是片面孤立的，教师根据这些不同的需要针对不同的对象采用不同的教育方法设定不同的教育活动和环节。但任何展现个性发展的环节的设定以及发展社会性的实施均是一个有机的整体，教师应为满足儿童的可持续性发展的正确的积极的需要而努力，应帮助儿童加强各种发展之间的支持性和影响性的联系。既要重视艺术活动的结果又要重视儿童在活动中的情绪情感以及积极的态度体验，这不仅能尊重儿童个性的发展也能有助于儿童健康的社会性的形成，为今后积极健康的自我意识和自我评价的形成起到促进作用。<sup>[4]</sup>

#### 2. 儿童的艺术教育和生活是一个有机的整体

这个“有机整体”强调的是儿童在生活和艺术教育中自我发展的主动性和艺术活动反作用于儿童的影响性的统一。现在的教育包括艺术教育很多都是“关门教育”，学习自然却将学生关在屋里，因此教师不仅要为儿童感受周围环境创造条件，为儿童接触生活中美好的人和事物引导方向，也要为儿童提供自由表现的机会。儿童成长的路是儿童自己走出来的，不是教师和父母为其铺设出来的。因此，教师在儿童艺术教育这条路上起到的是引导、鼓励、支持、修正的作用。教师应当鼓励儿童用不同的艺术形式创造性地大胆地表达自己的情感和想象；<sup>[5]</sup>不要拘泥于艺术教育的某个方面，而应放眼生活和教育本身，将艺术教育和生活有机结合，相互渗透，通过多种活动，调动儿童各种感官以加深体验和理解，从而拓展教育渠道。将生活元素纳入艺术教育活动中，不仅丰富了儿童的情感体验，也能促进儿童身心全面发展。

#### 3. 儿童的知识教育与艺术教育是一个有机整体

这个有机整体强调教师应积极钻研艺术教育对儿童成长过程中所带来的整体的积极性影响，这从另一方面提示教育者要避免消极教育为儿童带来的危害性。儿童的发展具有无限的潜能，教师应该相信儿童能够主动地、整体地生活和学习，并促进其各方面统一发展。而且，儿童在学习成长的过程中都有自我发展的“个性”规律，作为教师必须在遵循儿童成长的客观规律的基础上，提供和营造一种利于儿童成长和生活的宽松愉悦的环境。同时“学高为师，身正为范，学为人师，行为世范”，教师自身的行为能够在日常过程中

潜移默化熏陶儿童。这就要求教师的言行举止要合乎儿童现阶段发展的需要,秉承社会主义核心价值观将其融化到儿童的教育之中,对其行为进行积极的引导。同时家长是儿童学习成长的第一任老师,对于儿童发展的不足,教师要与家长及时沟通配合,以相互弥补的方式,共同促进儿童身心健康全面发展。

## (二) 以心理学理论为基础, 夯实学前儿童艺术教育

### 1. 以多元智能理论为基础, 充分尊重个体差异性

多元智能理论由美国心理学家加德纳提出,认为人的智能是由八种智能组合成的复杂整体,这八种智能分别是:数理逻辑、语言、音乐、空间、身体运动、自我认识、人际关系、自然观察。每个个体在不同的发展阶段所拥有的智能的发展潜能、顺序、速度和实际发展的程度水平不尽相同,智能的内部结构也大有不同,学习和处理各种问题的方式和应对模式也截然不同,那么在不同实践领域中所表现出来的优势或劣势也就各不相同。<sup>[6]</sup>因此教育应该认识到并充分尊重个体的这种独特性,根据个人独特性为儿童提供适宜的教育。加德纳提出“扬长补短”策略,为社会平等和教育平等提供了心理学的理论依据。教师应该根据扬长补短的教育原则来设计科学的教案和教学过程。如在某个教学环节侧重发展某一种或几种智能,而在另一教学环节又会侧重发展另一种智能,以使不同个体的不同优势都有机会得到发展和发挥,而不同个体的不同劣势都有机会得到锻炼,且使个人的劣势通过优势领域的帮助得到提高。

### 2. 以迁移理论为指导, 为迁移而学, 为迁移而教

学习心理学提出“为迁移而学,为迁移而教”的教育理念,迁移是指一种学习对另一种学习的影响,教育应该利用好迁移的积极作用,使学生的知识网络不断拓展。“为迁移而学,为迁移而教”是指在教学中贯彻知识的迁移意识,运用迁移的规律,使学生获得的知识技能具备鲜活的生命力的一种方法,这是一种网状拓展的策略——即同时考虑经验整体的纵向和横向两个方向的拓展,即整体经验全方位的自主优化。<sup>[7]</sup>教师的职责不是授予什么——给别人鱼,而是引导学习者去体验学习的意义和积累如何学习的经验——教别人渔。迁移学习强调在原有经验基础上创造性地进行学习,更深层次的目标即不断超越自己。总之在任何学科、任何领域或任何问题、主题开始的学习,都必须使原有经验从纵向深入、提高和从横向拓宽、丰厚。迁移理论强调的“为迁移而学”,既是学习者学习的方法,也是学习者学习的目的和学习的快乐源泉;“为迁移而教”则是学习的引导者或帮助者为学习者能够更好地“为迁移而学”提供支持。

### 3. 以最近发展区理论为依据, 使儿童艺术教育进入新状态

苏联著名心理学家维果茨基根据儿童智力发展的实验研究,提出了对教学与发展问题具有重要价值的“最近发展区”理论。该理论强调教育对儿童的发展起主导和促进作用,但需要确定儿童发展的两种水平,即实际发展水平和儿童潜在发展水平,两者之间的距离就是最近发展区。<sup>[8]</sup>该理论对儿童艺术教育的作用体现在三个方面:第一,该理论强调动态发展的儿童观。儿童的发展是由现实水平不断向潜在的

水平进步的动态的过程,这个动态是螺旋式、波浪式甚至是反复回旋的前进的过程,这就启示教育者应秉承一切皆有可能的理念看待儿童,承认儿童发展的可能性、独特性和不平衡性。第二,超前发展的教学论。教育应该走在发展的前面,该理论提出有目的、有系统的教育对儿童内心发展和心理机能的成熟起到促进作用。<sup>[9]</sup>因此,教师在进行艺术活动时必须掌握儿童学习的准备状态,并帮助儿童在他们原有的基础上将原有的经验和潜能发挥到极致。第三,因材施教的教学法。每个儿童基因不同、成长环境不同、接受能力不同,心理发展水平就不同。每个儿童均有自己的最近发展区和潜能,这为集体教学增加了难度,从学生整体而言,教师在进行集体艺术教育时,应该掌握每个儿童的知识水平,设定“平均最近发展区”。教学应从大多数学生的实际水平出发,使教学的深度为大多数学生经过努力所能接受,正确处理教学中的难与易、快与慢、多与少的关系,使教学内容和进度符合学生整体的“最近发展区”,使儿童艺术教育进入新状态。

## 参考文献:

- [1] 李飞飞. 试论学前儿童艺术教育的价值[J]. 艺术研究, 2014(02): 124-125.
- [2] 谭敏捷. 浅谈学前儿童艺术教育与健康[J]. 艺术科技, 2016, 29(09): 83.
- [3] 吴怡晨. 学前儿童艺术教育中的“人本性”——基于人本主义对学前儿童艺术教育的审视[J]. 文教资料, 2013(15): 81-82.
- [4] 王善虎, 杭天惠. 学前儿童艺术教育的实现路径探究[J]. 合肥师范学院学报, 2017, 35(02): 9-12.
- [5] 王任梅. 学前儿童艺术教育的发展路径探析[J]. 早期教育(教研版), 2015(03): 23-25.
- [6] 郑非非. 基于多元智能理论的幼儿园区域环境创设与活动指导研究[D]. 济南: 山东师范大学, 2016.
- [7] 孟淑青. 从认知结构理论谈教师为“迁移而教”[J]. 甘肃教育, 2003(S1): 31.
- [8] 王颖. 维果茨基最近发展区理论及其应用研究[J]. 山东社会科学, 2013(12): 180-183.
- [9] 郭珣. “最近发展区”理论对幼儿教育的启示[J]. 幼儿教育, 1999(09): 11.
- [10] 许卓娅. 学前儿童艺术教育[M]. 上海: 华东师范大学出版社, 2007.

基金项目: 吉林省教育厅“十三五”社会科学项目研究规划项目“‘二孩政策’下头胎儿童心理健康状况研究”(项目编号: 1492824364821)的阶段性成果。

李卓: 吉林师范大学博达学院助教  
崔元慧: 吉林师范大学博达学院讲师

# 浅谈食品包装中的色彩应用

## Color Application in Food Packaging

张润泽 /Zhang Runze

**摘要：**色彩是视觉传达中最活跃的因素，在商品的包装中也通过运用不同的色彩来传达信息。色彩应用是产品设计的关环，尤其在食品的包装中，色彩应用可以影响消费者的选择。本文从色彩本身出发，浅析不同色彩的特性

与食品包装设计之间的关系，并从消费心理和色彩心理的角度出发，探讨色彩作为视觉因素以及主要的商业元素，怎样影响消费者的选择。

**关键词：**视觉传达；色彩应用；工业设计；艺术语言

包装作为一种最直观的商品元素，其色彩可以直接影响消费者的视觉选择，尤其对于食品包装，优秀的色彩应用可以更好地赢得消费者下意识的第一选择。在食品包装中，色彩元素的搭配处理——相同的颜色在不同的配色条件下会有不同的视觉效果，这样就构成了变化无穷的配色语言，这种语言体系也满足和适应了食品包装多样化的内在需求。另外，在食品包装中，色彩的应用除了应该满足其内在的独特需求以外，还应特别关注其功能性的表达。

### 一、食品包装中色彩的性质

自从牛顿三棱镜实验定义了光的颜色后，人们对于色彩的认识逐渐趋于理性，并不再同画家一般去体会色彩。与此同时，对于色彩的科学分析理论也如雨后春笋般在科学界飞速发展。渐渐地，色彩的应用变成了一种商业工具，不同色彩在不同的商业化产品中被赋予了新的意义。一些成功的企业，早就以独特的色彩设计树立起了产品的品牌特色，如可口可乐经典的红白配色、卡夫奥利奥的蓝白配色等。

#### （一）色彩的还原性

在食品包装设计中，应该首先考虑的问题应该是如何成功地引起消费者的注意。消费者在有预期的购物过程中，会对自己要购买的商品有一种相对模糊的心理预期，尤其对于食品，那种预期更加倾向于食品本身的颜色。举一个最直观的例子，大多数巧克力的包装所应用的颜色都是棕色系的，接近巧克力的原色，这样的设计能够直接让商品和消费者的心理预期对位。这属于食品包装中色彩的还原性应用。

#### （二）色彩的功能性

在“健康、低脂”的饮食文化盛行的今天，冷色系的食品包装有很大的市场。除了能给人清爽感外，冷色的包装更让人相信这样的商品热量更低。众所周知，可口可乐的糖分很大，热量相当高，但该公司推出两款的无糖产品“健怡”

和“零度”，主推的概念就是“0热量”，这两款产品的包装主要颜色分别是银色和黑色。相较于经典的红色包装，这两种颜色更让人容易相信这种可乐的热量很低。另外，“奥利奥”这种热量实际上非常高的食品，它们的包装也喜欢采用冷色调，这样的设计也恰恰可以诱导消费者心安理得地购买此类商品。这样的色彩应用充分证明了色彩在食品包装设计中的功能性。

#### （三）色彩的文化象征性

色彩给人的印象最深刻的是它独有的视觉感受和具有象征性的含义。色彩是无穷尽的，每一种色彩都给人独一无二的印象，并且每一种色彩的内涵都受到了历史和社会变化的影响。对于不同的色彩，其印象和象征性都已深入人心，当某一种色彩进入人们的视线，人们会下意识地联想到它的象征含义。

在中国，对于大多数食品包装而言，暖色系的色彩应用要比冷色系的色彩应用更为普遍。究其原因，不仅是因为暖色系的颜色更容易勾起人们的食欲，还因为中国的传统文化的精神，中国的传统颜色比较鲜艳、温暖，符合中国消费者的传统审美需求。近年来，许多食品包装色彩设计都倾向于对传统色彩的使用。中国的传统色彩强调喜庆，崇尚自然，在很多现代设计的商品包装大行其道的当今市场，这种沿用传统配色的做法反而能取得好的效果。例如，凉茶“加多宝”采用的红色和黄色搭配的视觉主题，在给人视觉冲击的同时，还增强了中国消费者的民族荣誉感。诸如此类对于传统色彩的应用，都体现了色彩的文化象征性。

### 二、色彩心理在食品包装中的应用

正如心理学家、市场顾问罗素·福斯坦第所说：“色彩起着一种暗示作用，它是一种包含各种含义的浓缩了的信息。”我以为，在食品包装中，这种“暗示作用”尤为明显。

当人们看到某种食品的包装时,包装的色彩会直接让消费者产生特殊的感受。而食品左右消费者的主要是味觉,色彩这样的视觉刺激也会间接给人以味觉联想。色彩与味嗅觉的联系在食品、饮料等产品的开发及其包装设计上有着很重要的现实意义。

下表展示了不同颜色给人不同的视觉感受和味觉感受的对比:

颜色	视觉感受	味觉感受
黑色	深沉 高雅 凝重	苦涩
白色	干净 廉价 祥和	清甜
红色	热烈 喜庆 激情	辛辣 咸
橙色	活跃 健康 热情	酸甜
黄色	温暖 活泼 积极	香甜
蓝色	空旷 清凉 冷静	清爽冰凉
绿色	健康 盎然 环保	刺激 清香 酸

色彩给人心理的暗示远不止嗅味觉这一层面,这是一种极复杂的过程,它能够反映出观察者本身所能够承受的信息量。人们辨别颜色归根结底不是因为眼睛而是因为大脑接收到了某种信号,而且还要和之前的经验做比较,大脑会经过观察和分析来决定某个对象是否值得去注意。所以,从食品包装的角度来说,色彩不是孤立而单一的,而是相互联系和影响的。只有准确地把握色彩设计原理,在原有的思维模式上进行超越和创新,用逆向思维对色彩进行重组,才能把色彩应用到极致。篇幅所限,只能用上面一部分色彩原理简单说明色彩的暗示作用,这也是最容易让人理解的一点。

### 三、食品包装的色彩应用

#### (一) 食品包装对于色彩三要素的应用

一般来说,色彩三要素指的是色彩的色相、纯度和明度。对于同一种颜色,这三元素中任何一项发生了变化,传达给人的色彩感受都是不同的。纯度的变化可改变包装设计的整体效果,明度的变化可丰富色彩的设计表现力。例如,风靡一时的休闲食品卫龙牌“辣条”,其最初的包装设计简单地用透明包装将产品原貌呈献给大家,虽然易于理解,但难免会让消费者担心其安全性。而最新推出的产品采用了塑封的亮白色包装,新的商标设计感也很强,这在无形中增强了消费者的安全感,也为自己树立了良好的品牌形象。由此可见,色彩的合理运用对于食品包装来说是至关重要的。随着色彩色相、纯度或明度的改变,其性格也相继发生了变化,继而产生不同的色彩效果,通过这样的方法进行食品包装设计也营造出不同的商品包装效果。

#### (二) 食品包装的色彩对比原理应用

众所周知,最强的色彩对比是原色及其补色的对比,而对于补色对比而言,补色之间的色相差较大且不易协调。尤其对于食品包装设计,补色差异协调不好就会造成不和谐的视觉效果,影响商品的销量。在21世纪初有一款叫作“爆果汽”的饮料流行一时,但终究被市场淘汰。我认为其流行的原因在于把握住了“果味汽水”概念是当时的流行时尚,也得益于产品本身良好的口感。它被市场淘汰的原因就在于

其糟糕的色彩设计,通身黑色中间一小部分亮色的搭配不讨顾客喜欢。根据总结的经验,我认为合理处理补色搭配的方法有以下几种:

一是纯度差异。将色彩对比的其中一方的纯度降低以减弱其色块之间的冲突。

二是面积分配。补色对比设计效果很强,但在包装上每一种颜色的面积分配也要仔细斟酌,合理的面积分配能使补色对比效果更为突出。

三是借用中间色进行缓冲。对比色使用难免会使人感到突兀,若这不是设计本意,大可使用一种色彩倾向不是特别明显的中间色进行缓冲,以减少这种突兀感。

#### (三) 食品包装中色彩调和法则

色彩之间搭配产生的不同效果,在面积、明度、纯度、冷暖、色相等方面虽然各有差异,有些甚至是相互矛盾的,但运用合理的调和法则,仍然可以达到一种和谐的效果。

一般而言,我们把色彩调和分为两类。一是类似统一,即色彩要素大致统一融合;二是色彩对比相对变化,即色彩要素较为丰富、明快。从市场实际看来,色彩调和应用于食品包装设计,可以产生视觉上的美感,而在同色系的色彩调和中,必须注意的即是明度上色彩的层次感、纯度上色彩的丰富性,这样才能让包装设计博人眼球。

#### 结论

包装设计最终的服务对象是消费者,是以人为本的。随着市场经济的发展,同类型的商品在市面上越来越多,行业竞争也空前激烈,好的包装设计至关重要。对于食品包装尤其重要,所以在食品的包装中,色彩不仅要满足大众审美,还要承载色彩本身之外的事物,以满足消费者的精神预期。鲜艳的色彩让人感觉甜美,灰度高的色彩让人感觉高雅,这些都是食品包装带给我们的奇妙体验。所以说包装是产品外部的一种表现形式,是视觉传达的必要工具,色彩又是其中很重要的一环。如何设计出深入人心的食品包装,如何更好地运用色彩,对于从业者而言,这将是一个永恒的话题。

#### 参考文献:

- [1] 特列沃·兰姆.剑桥年度主题讲座——色彩[M].北京:华夏出版社,2006.
- [2] 姜澄清.中国色彩论[M].兰州:甘肃人民美术出版社,2008.
- [3] 李立芳.设计概论[M].长沙:湖南美术出版社,2003.
- [4] 邢庆华.色彩[M].南京:东南大学出版社,2005.
- [5] 美格斯.二十世纪视觉传达设计史[M].武汉:湖北美术出版社,1989.
- [6] 宋建明.认识色彩设计[J].流行色,2001(4):14-16.

张润泽:天津师范大学视觉传达设计专业在读本科生



张驰 献给梵高 布面油彩 130×160cm 2012—2013年