

天津美术学院学报

北方美术^{月刊}

NORTHERN ART

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

2018/02

北方美术
NORTHERN ART 2018/02



洪浩 反光之十八 布面油彩、塑形材料及铝板 120×195×7cm 2016年

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：天津中天证照印刷有限公司
出版日期：2018年2月25日
刊 号：ISSN 1008-8822
CN12-1287/G4
E-mail: beifangmeishu@qq.com
定 价：28.90元

ISSN 1008-8822



天津美术学院学报
月刊
总第二五期



媒介的交替与趣味的共同 洪浩
Alternation of Media and Common Interest Hong Hao

虚拟生存——“Digital Revolution”数码巴比肯展 张宛彤
Virtual Survival: the Exhibition Digital Revolution Zhang Wanyong

当代新媒体艺术作品形态及国内发展状态概观 王晋 蒋旎
Forms of Contemporary New Media Artworks and An Overview of Their Development in China
Wang Jin and Jiang Ni

雕塑复制技术的革新——对上海自然博物馆模型复制技术的研究 刘兴山
Innovated Sculpture Reproduction Technology: A Study of Model Reproduction
Technology in Shanghai Natural History Museum Liu Xingshan



殷漪 4824 数字音频

封面：洪浩 圆之四（局部） 2008年

【卷首语】

本期的《热点人物》，我们向大家推介的是一位知名艺术家同时也是策展人的洪浩先生。他的艺术充分表现出了自由把控各种媒介的想象力，用一种轻松戏拟的方式对现实生存进行着深刻的批评，这样的趣味是让人深思的。

本期的《展览现场》我们仍然关注那些具有新媒体、新观念特色的近期展事，“Digital Revolution”数码巴比肯展以一种虚拟生存的方式向大家阐释着一种当代艺术的寓言，这样的寓言是令人深思的。

本期的《理论研究》栏目汇聚了一些最新的颇具探索精神的理论成果。王晋、蒋旄的《当代新媒体艺术作品形态及国内发展状态概观》以一种高屋建瓴的态势纵论新媒体艺术的当前发展，让人震惊而又振奋。刘兴山《雕塑复制技术的革新——对上海自然博物馆模型复制技术的研究》结合实例对于雕塑复制技术革新的介绍和研究，也相当发人深省。

天津美术学院学报执行主编 邵亮

2018年2月

【 Editorial 】

In this issue, our Hotspot Figures highlights Mr. Hong Hao, a well-known artist and curator. His art fully demonstrates his imagination in controlling all kinds of media freely, and criticizes reality in a light and parodical way, which makes people think deeply.

In Exhibition Reviews, we still concern exhibition updates suggesting new media and innovative notions. The exhibition Digital Revolution presents a thought-provoking allegory of contemporary art in a virtually-surviving manner.

Theoretical Research presents some exploratory results of theoretical studies. “Forms of Contemporary New Media Artworks and An Overview of Their Development in China” by Wang Jin and Jiang Ni is an intriguing surprise, providing an overview of ongoing new media developments in a farsighted manner. And Liu Xingshan’s “Innovated Sculpture Reproduction Technology: A Study of Model Reproduction Technology in Shanghai Natural History Museum” is also insightful in offering a case of sculpture reproduction technology.

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

February 2018

新媒体艺术 与科技

New Media Art,
Science and Technology

北方美术

NORTHERN ART

天津美术学院学报

JOURNAL OF TIANJIN ACADEMY OF FINE ARTS

2018年第2期

总第125期

主 编 孙 杰
常务主编 郭振山
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

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 天津中天证照印刷有限公司
出版日期 2018年2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

■ 热点人物

媒介的交替与趣味的共同 洪 浩 /006

雅集：洪浩的“开幕式” 林似竹 /016

■ 展览现场

虚拟生存——“Digital Revolution”数码巴比肯展 张宛彤 /020

将技术观念融入艺术——“二次空间——当代新媒体艺术展” 薛莲青 /028

精神世界中的物质存在——玻璃球游戏 李可心 /036

格物致新：日常生活的再思考——评阿丽莎·柯维德个展 郭亚丽 /040

一期一会——“见者的书信”展评 杨羽彤 /046

■ 艺术视野

疆域：地缘的拓扑与后全球化政治（上） 鲁明军 /054

■ 理论研究

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 祁 震 /067

当代新媒体艺术作品形态及国内发展状态概观 王 晋 蒋 旒 /073

艺术批评的思维过程 苏正文 /090

雕塑复制技术的革新——对上海自然博物馆模型复制技术的研究 刘兴山 /093

生产性保护视角下胶东民间手工艺品牌化运营研究——以莱州草编为例 薛 洁 /097

文化记忆视角下木版年画技艺传承 邵卉芳 /101

“线”元素的功能美学在室内设计中的应用研讨 齐海涛 /106

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、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。

Contents

■ HOTSPOT FIGURES

Alternation of Media and Common Interest.....**Hong Hao/6**

Elegant Gathering: Hong Hao's "Opening Ceremony".....**Britta Erickson/16**

■ EXHIBITION REVIEWS

Virtual Survival: the Exhibition Digital Revolution.....**Zhang Wantong/20**

Incorporating the Concept of Technology into Art: Review of The Second Space: The Contemporary New Media Art Exhibition.....**Xue**

Lianqing/28

The Physical Presence in a Spiritual World: The Glass Bead Game.....**Li Kexin/36**

ReReason: Rethinking Daily Life : Review of Alicja Kwade's Solo Exhibition.....**Guo Yali/40**

Review: Lettres du Voyant.....**Yang Yutong/46**

■ ART VISION

Territories: Geo-Topology and Post-Globalization Politics (I).....**Lu Mingjun/54**

■ THEORETICAL RESEARCH

A Brief Introduction to the Language of Early Western Video Art: Also about the Artist's Video Recording and Expression.....**Qi Zhen/67**

Forms of Contemporary New Media Artworks and An Overview of Their Development in China.....

Wang Jin and Jiang Ni/73

The Thinking Process of Art Criticism.....**Su Zhengwen/90**

Innovated Sculpture Reproduction Technology: A Study of Model Reproduction Technology in Shanghai Natural History Museum.....**Li**

Xingshan/93

Research of Branding Operations of Folk Crafts in Eastern Shandong from the Perspective of Productive Preservation: A Case Study of

Laizhou Straw Plaiting.....**Xue Jie/97**

Inheritance of Wood-block New Year Painting: A Cultural Memory Perspective.....**Shao Huifang/101**

Application of Functional Aesthetics of "Line" Elements to Interior Design.....**Qi Haitao/106**

媒介的交替与趣味的共同

版画和摄影是我最经常使用的两种媒介，对我来说它们之间并不存在前与后的转换问题，实际上我对它们的使用几乎同时进行。在就读中央美院版画系时，我就已经开始做摄影了，甚至在整个大学时代里，我做摄影的时间和精力都大于做版画，所以我对这两种媒介的使用实际上是一个交替并行的关系。其实摄影与版画这两种媒介在一些方面也有相近之处——它们都是通过媒介印制出的、可复制的平面作品，都需要制作一个“版”作为完成作品的前提，丝网版在制版时还像放大照片一样需要用曝光来完成。这种相似性以及它们在交替使用中，可能让我的作品呈现出某种趣味共同，丝网版画“藏经”系列和影像“我的东西”系列则体现出了这种关联性。

06

虚拟生存——“Digital Revolution”数码巴比肯展 张宛彤

总体来说，正在展出中的“数码巴比肯”是一个一目了然、外观精致、不设门槛的新潮艺术嘉年华。一方面，这场视听盛宴满足了观众自我设计的渴望——该展览是一个充满互动、赏心悦目的巨型自拍背景板，艺术家以团队创作的方式隐退到作品之后，换来观众的参与合作。另一方面，该展览选择的展示场地是一个集购物、娱乐和社交为一体的商业空间，扩大了新媒体艺术的受众，也遮蔽了新媒体作为一种艺术媒介被期待的自我反思性和批判性。正如王府中环对自身的定位——香港置地在北京打造的首个“高端商业中心”那样，这个展览是一首全然乐观的未来狂想曲，但不是全人类的狂想曲。

20

当代新媒体艺术作品形态及国内发展状态概观

纵观当代新媒体艺术发展及国内探索应用状况，科技的发展正在改变传统的艺术观，并以其对与人感官的多维对接和扩展，为艺术传达提供了更加广阔的释放空间。从传统艺术的新媒化革新，到新兴的人工智能艺术创新，在未来，艺术世界因新媒体的介入，将到达一个全新的创想状态，可以说一切皆有可能，真正实现艺术的无限价值。

但是，新媒体艺术在到达完全成熟状态之时，因为新技术快速更新和艺术的多可能性尝试，必将经历一个样式繁杂、体系混乱、系统膨胀的无序阶段。因此，对于新媒体创作者，在进行多样性探索的同时，要能够把握艺术形态的内在规律，找到其发展的主框架结构，从而更好地设定自我发展的位置。

73

雕塑复制技术的革新——对上海自然博物馆模型复制技术的研究

雕塑模型复制技术一直是雕塑专业里的支撑技术，以前并没有人对这一技术进行过理论性的总结，也没有进行过学术性的归纳和梳理。这对于这个行业来说是一种缺失，在一些人的眼中甚至认为这只是一个工匠的手艺，导致了技术水平和技艺传承的流失。本文通过实践调研后的文字总结和真实的图片分析，归纳上海自然博物馆传承下来的经典“石膏块模”复制技术，并向大家分析了“硅胶石膏分块复制技术”的来源和技术特点，是想通过对这项技术的革新研究给雕塑艺术带来高端技术支持，并从实践角度将研究成果转换为研究的延伸，希望通过对这种与材料结合式的研究实践有效弥补“雕塑模型复制技术”中的很多无法解决的空白，进而大大增强雕塑艺术的学术性和技术完整性。

93

媒介的交替与趣味的共同

Alternation of Media and Common Interest

洪浩 /Hong Hao

编者按：“我觉得艺术就是一个通过某种媒介将精神层面的认识与价值转化为可感知的知觉，艺术家的工作就是对精神价值进行不断的探求，对实现其知觉的可能性进行不断的试验和论证。”——洪浩。洪浩于20世纪80年代就读于中央美术学院版画系，他的代表作品主要有“藏经”“Mr. Gnoh”“我的东西”“开幕式”“往复”等系列，其中，“藏经”和“我的东西”是他花费时间最多的，他为每个系列都付出了十年。为此，本期特别选取了洪浩自己的一篇文章《媒介的交替与趣味的共同》，洪浩在文中介绍了这两个系列作品的创作思路，并通过作品阐述了他对选择创作媒介的态度，因为对于一个学习版画出身又常常以其他形式创作的艺术家，媒介问题常常被提及。观察洪浩的代表作品会发现一个线索，就是无论运用何种媒介，洪浩都喜欢将事物并置和解构，最终以新的面貌引发观众“重新看待”，“藏经”系列、“我的东西”系列是如此，“开幕式”系列也是。本期选取的另一篇文章来自美国策展人林似竹，这是她为洪浩2007年的“雅集”个展而作，对洪浩“开幕式”系列作品进行了详细的解读。

基因，意味着某种先天因素，或是被植入的成分，版画出身的艺术家在从事当代艺术或转入其他媒介进行艺术创作时，版画经历的影响和优势是可探讨的内容。对成分问题进行的某些追溯则有利于发现我们所说的版画基因在形成过程中可能出现的行踪。

版画是转印艺术，作品完全靠媒介来实现，它不像其他画种那样需要体现手上功夫的直接性。另外，作品通过机械手段进行复制所产生的“生产观”无形中流露出了某种当代性的成分，同时也造就了版画独有的平整均匀的质感。“版”作为被转印的媒体，有着不同的选择。我当时学的是丝网版画，其“版”的制作和选择更不受手工绘画

Editor's note: “In my opinion, art means the transformation of the understanding and value at spiritual level into something perceptible by means of a certain medium. An artist's job is to continuously explore spiritual value and to unceasingly try and demonstrate the possibilities of materializing his perception.” —Hong Hao. Hong Hao, who studied at the Printmaking Department of the Central Academy of Fine Arts in the 1980s, is known for his “Scriptures”, “Mr. Gnoh”, “My Things”, “Opening Ceremony” and “Reciprocating” series, etc. Among them, “Scriptures” and “My Things” are the series he spent most time on. He spent ten years for each. Hence his article “Alternation of Media and Common Interest” is specially selected in this issue. Mr. Hong introduces his thought in creating these two series, and explains his attitude in media choice through his works. For an artist, who majored in printing when he was a student, but often makes works of art in other forms, issues about media are often mentioned. Viewing Hong's works, we find that, whatever medium he uses, he likes to juxtapose and deconstruct things, eventually exciting viewers' interest in looking at them in a new light. Such is the case with the “Scriptures” and “My Things” series, and also with the “Opening Ceremony” series. Another article selected in this issue is written by the American curator Britta Erickson for Hong's solo exhibition Elegant Gathering in 2007, in which she makes a detailed interpretation of Hong's “Opening Ceremony” series.

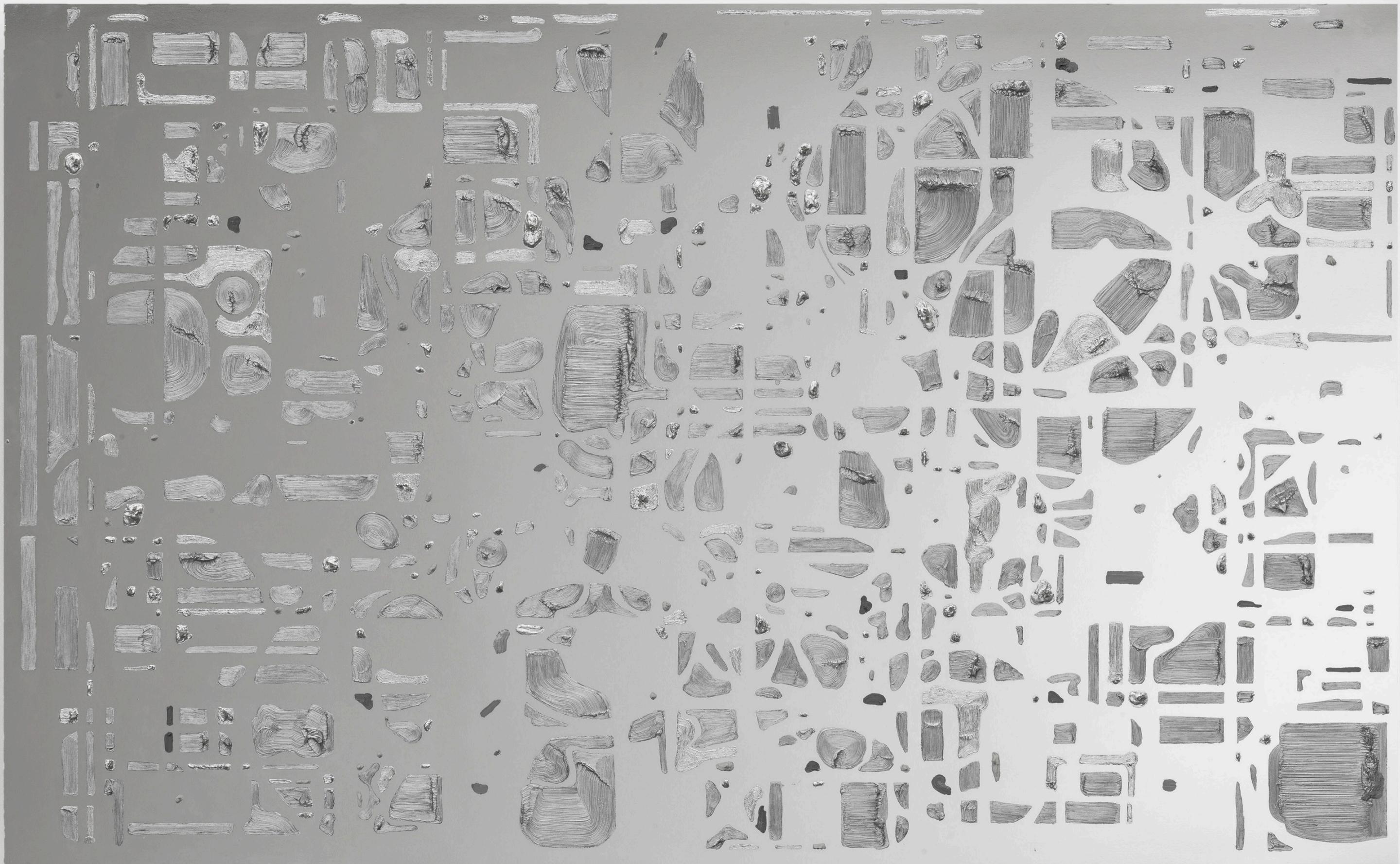
技术的局限，它可以是照相制版、复印制版，或某种综合性制版，甚至包括对现代计算机制版的运用，所以版画在学习的开始就注重对媒体材料的了解和研究，而在印制中还需要掌握运用机械印刷工艺等，这与其他画种相较具有明显的工业感，例如套色版画需要一层层地套版，在最后一版完成前，它的面貌是非常抽象的。因此用版画方式完成一件作品时需要一整套有序的一系列过程，这种制作工艺的程序性和对材料、媒介与技术的可行性研究，可能成为日后从事当代艺术的某种基础和先天优势。

版画和摄影是最经常使用的两种媒介，对我来说它们之间并不存在前与后的转换问题，实际上我对它们的使



洪浩 我所认识的 Mr. Gnoh 之一 1997年





洪浩 万相 二十 塑形材料 铅板 120 × 190cm 2018 年



洪浩 内部形意之二 2011年



用几乎同时进行。在就读中央美院版画系时，我就已经开始做摄影了，甚至在整个大学时代里，我做摄影的时间和精力都大于做版画，1987年《放大》等摄影作品还参加过法国阿尔勒国际摄影节，所以我对这两种媒介的使用实际上是一个交替并行的关系。那时我对摄影发生兴趣完全是因为照相机在获取形象时的直接性和自动性，而学院在用写实绘画描绘形象时则需要有长时间训练的手绘功夫，这样对我来说会消耗掉很多对艺术的激情，因为在实现一个作品的漫长过程里，精力总是用在对手工技术的博弈中，这样会令人产生疲倦感从而削弱了对精神的敏锐。其实摄影与版画这两种媒介在一些方面也有相近之处——它们都是通过媒介印制出的、可复制的平面作品，都需要制作一个“版”作为完成作品的前提，丝网版在制版时还像放大照片一样需要用曝光来完成。这种相似性以及它们在它们的交替使用中，可能让我的作品呈现出某种趣味共同，丝网版画“藏经”系列和影像“我的东西”系列则体现出了这种关联性。

“藏经”系列是1988年开始延续至2000年做的丝网版画，在这个系列里我所呈现的是一部不断翻阅的旧书，每一幅版画都是这部书其中的对页。这部以单个页面展示的书需要观众在行进中完成观看，它与我们平时看书“书动人静”的方式相反，是“人动书静”。实际上做这个系列的开始我并没有将它当“版画”来考虑，而是将作品中“印制”的概念与书的“印刷”之间所形成的一种对应配合的关系来搭建这个作品的支点，版画手段的运用在这个系列里成为一种适合。目前我的版画作品也只有这一件，因为我将这个系列是当作一件作品来做，它是一部不断被翻开的书。在“藏经”系列告一段落后，我在2001年开始将精力放在

摄影“我的东西”的创作上，这是用实物扫描与计算机合成的系列摄影，我把自己的日常生活以一种平铺直叙的流水账方式展现出来，作品里我所消费的大量物品如票证、食物、器皿，以及电器等用一种密不透风的视觉被“排版”，摄影在这里作为当代生活一种考据的手段。

如果比较“藏经”和“我的东西”这两个系列的趣味关系，我想更多的是它们之间内在的品质和视觉的关联方面。比如：两者都具有对物质平面化的视觉观和对形象细致入微的展现，同时也有现场感的效果。在“我的东西”系列中由于扫描仪的景深所限，通过它获取的影像可以像版画那样抽离了虚实成分具有了一个扁平 and 硬边的状态，使这里的所有物品都是以一种“被平面”来呈现，而让观者的目光游动在影像的表皮上。版画“藏经”则貌似一部被扫描后变扁了的书，我通过对具体细节的不断处理，使其拥有了一种“超级写实”的质量，并具备了那种摄影般的“既成事实”的真实感。另外，扫描仪可以使影像获得与原物的同等尺寸，从而体现出一种对于物质客观还原的绝对化。同样，在“藏经”系列里我通过尺寸设置和乱真处理营造了一个虚幻的物质存在。“收集”作为一种概念在这两个系列里同样有着各自的体现，“我的东西”是对包围着我们周围的社会消费的一种收集和罗列，从而形成了某种历史及其证据。而在“藏经”里我则收集了大量有关历史与现实的文化资讯，将其分解成片段后重新对它们进行了编程。可以说，“我的东西”在许多方面是对“藏经”系列的某种延续。

雅集：洪浩的“开幕式” Elegant Gathering: Hong Hao's "Opening Ceremony"

林似竹 / Britta Erickson

多年来，洪浩一直将自己不加任何掩饰的风趣应用在对艺术界毫不留情的剖析上，尤其着眼于最微妙、最重要的问题上，那就是个人在一个自我指涉、自我陶醉的世界里所处的位置。他早期有关这一主题的作品均指向周围世界，例如，和艺术家朋友颜磊共同创作的众所周知的《邀请信》（1997年），基本上是一个恶作剧，其最终目的就是要使得中国的艺术家痛苦地意识到，他们对于参加海外展览的邀请函垂涎到了何种程度。^①后来，洪浩又以自己为主题，表现了与艺术界当中的地位相关的重要问题。他用数码技术将自己的自拍像插入到精英人物的商业照片中，触及艺术家自我修订的问题——创造出一种可以辨识、可以买卖的角色，作为在极端具有竞争性的艺术界营造出一个生存空间的手段。在《时常在拱形屋檐下等候阳光》（1998年）这一作品中，温文尔雅、衣着光鲜的洪浩躺在游泳池旁，不远处是热带的海滩，让人觉得他对周遭奢华的环境漠不关心，背景中一位侍者托着一杯鸡尾酒，一位年轻女子在泳池中畅游。^②这就表明艺术家从属于这个环境，而艺术界的精英们也必然接受他的在场！在“北京导游”系列（1999—2000年）中，洪浩又把自己表现成为一个导游，带着游客们来到长城和天安门广场，同艺术家作为日益兴起的文化旅游浪潮——这里我们还必须将艺术节和定期展览的巡展涵括在其中——的推动力量这一角色相呼应，一般而言，只是向游客揭示了最显而易见的、最不会引起争议的素材。

此次展览中的作品，包括一个全新的系列，题为“开幕式”，即有关雅集这个中国传统主题的画卷，也是艺术家“我的东西”系列（2001—2011年）新补充的部分。所有作品均同展览开幕式有关，这是一个涉足艺术界的人们进行社交活动的公共场所。在洪浩看来，很少有人参加开幕式是出于观看艺术作品的愿望。^③往往最初的动机只是开幕式提供了一个便利，一个人肯定可以见到其他属于艺术圈的人们：在那里你立刻见到所有人，包括你不经常遇见的很多人。其他情况下，人们可能并不希望参加，但显然是出于一种责任感。洪浩的观察尤其反映了北京艺术界的真实情形，北京的整个

艺术界每天都在开幕式之间穿梭，充斥着近年来新开张的许多画廊发出的邀请函。但是任何一个地方的开幕式都被密匝地塞满了，所以根本不可能欣赏艺术作品，在这样的环境下，一个人只能指望在那里闲聊，以后再回来，看看是否能在近处观看。

洪浩的“开幕式”系列在11世纪的《西园雅集图》这幅画当中找到了观念上的先例，它也成为洪浩的雅集作品的基础。在11世纪时，16位名士聚集在一座私人花园中，参加上流社会的活动。参加者之一李公麟（1049—1106年）以绘画的形式记载了这一场景，即成《西园雅集图》，刻画了人们各自在作画、吟诗、挥毫、讲论佛法或是扮演着这些活动的听众。这幅画表面上看是见证了当时一些名士——其中包括著名文人米芾（1051—1107年）和苏轼（1037—1101年）——聚集一堂的重要事件，但人们指出，这些人实际上不可能像这样聚集在一起。^④此外，甚至西园的认证也引起了争议。然而李公麟“西园雅集”的主题在数个世纪以来一直被证明是十分流行的。它表现了一种不大可能实现的理想化的观念，即文化名流聚集在一起品味文化，这于乎成为洪浩最新作品的前奏。

如果时代的束缚使得这种具有创意的雅集完全不可能发生的话，洪浩的两幅画卷则将这一点发挥到了荒诞的地步。《春游赋诗图》取自马远（1190—1225年）的同名作品，而《雅集》则取材于陈洪绶的同名作品，两幅历史题材作品都同11世纪的这一事件有关。洪浩用米纸复制了两幅作品，将当代人参加展览开幕式的照片插入其中。他们摆出很现代的姿势，手里拿着诸如照相机和购物袋之类的现代物件，而他们表现出的态度通常比他们的祖先更显得狂热，然而他们似乎很熟悉历史上的雅集，和古代的文士们一同狂饮。洪浩将自己也插入到《雅集》中：身穿白衣，坐在右边盆栽的莲花后面。视觉影像记录一个事件是否可靠的问题在洪浩“开幕式”摄影作品系列中得到了巧妙的处理，达到了超现实的效果，其中大部分再现了重大艺术事件的全景。^⑤广角（与画卷的格式相仿）暗示了一种全面的视角，产生了戏剧化的



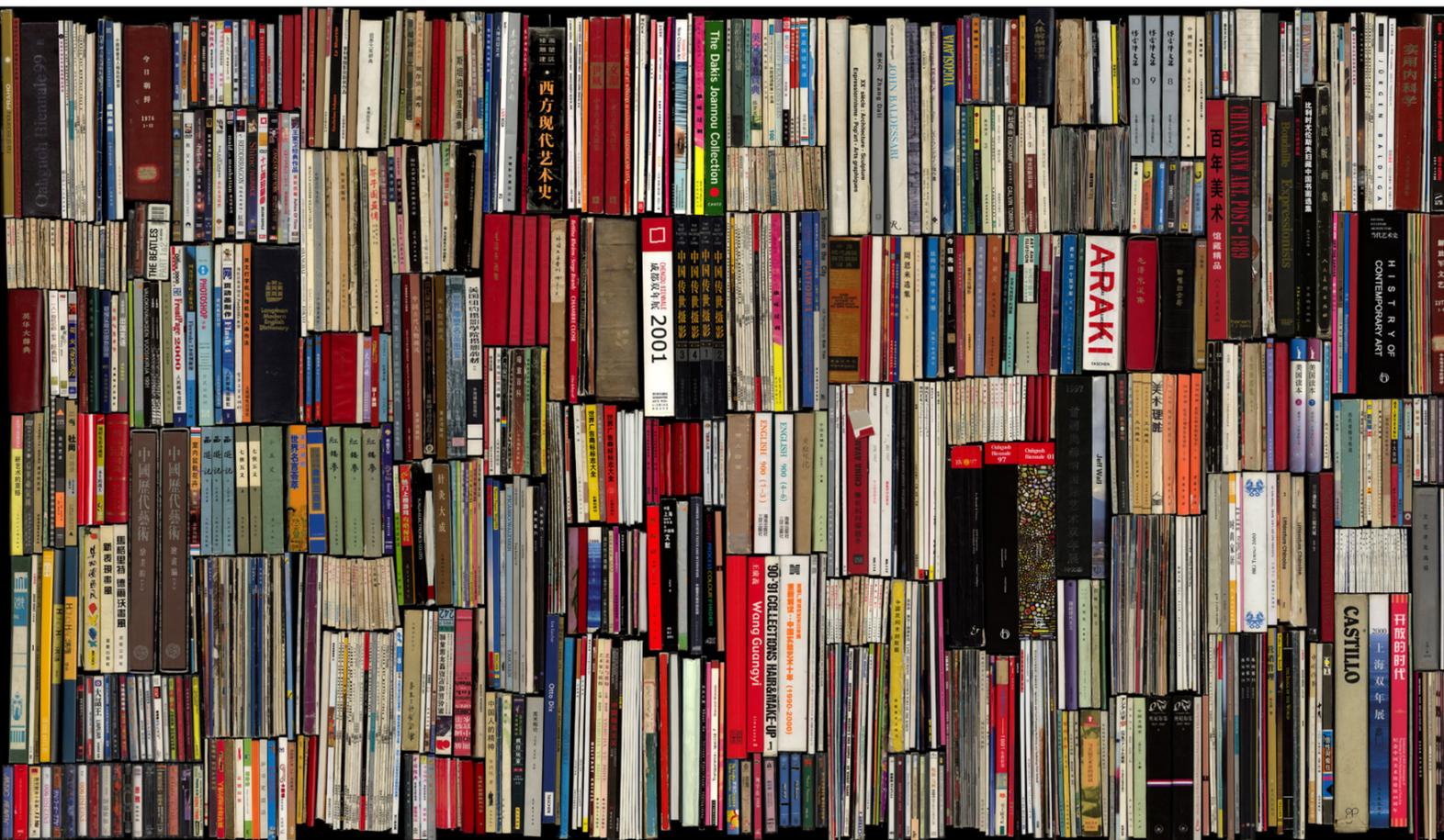
洪浩 邀请信（与颜磊合作）1997年

效果，观众强烈地意识到自己是这一场景的旁观者。长时间的审视也许会带来一种不适的感觉：这些场景甚至比现实更显得真实。这是因为洪浩选择的人物所摆出的姿势，均是参加展览开幕式的人们富有表现力的姿态，用数码技术将它们组合在一起，创造出了超现实的事件，这就好像是戏剧或电影导演调整所有演员的姿势一样。

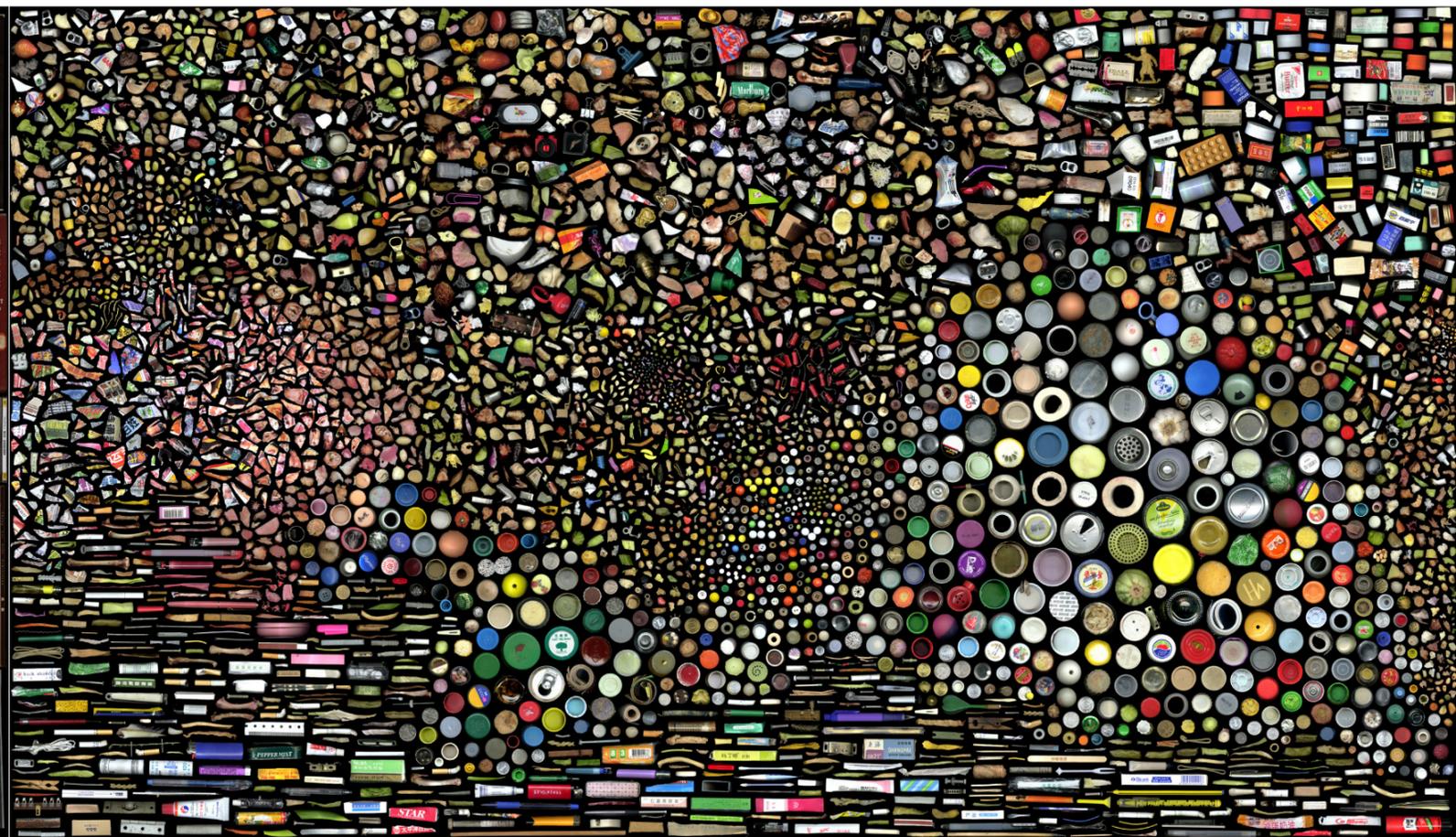
在洪浩看来，创作“开幕式”系列的想法是在他参加了长征计划有关艺术教育的延安座谈会之后（2006年5月）产生的。他拍摄的一张会议现场的照片使他想到了一张著名的记录毛泽东在演讲的照片（《毛泽东在1942年延安文艺座谈会上讲话》）。他觉得当代艺术界亟待铸就同过去的联系，在过去那个时代里，理想主义者相信艺术在现实社会里可以扮演至关重要的角色。从20世纪50年代一直到文化大革命（1966—1976年），理论家们提出，艺术是革命的工具；它能够塑造人们的思想，向人们展现一种对这个世界的理想观，远比现实更为真实。正是抱着这一目的，社会主义现实主义的绘画作品用高调的颜色和戏剧化的光线，戏

剧化地描绘了摆出各种姿势的人物形象。同一时期的摄影作品——表面上看来都是未经事先摆好姿势的照片——往往也是摆出姿势，以便达到和绘画作品类似的效果。洪浩尤其对这一现象感兴趣，以侯波的经历为证，这位摄影记者负责拍摄了毛泽东从1949年到1961年的大部分照片，他捕捉了这位伟大领袖最著名的“非摆拍”形象。洪浩的“开幕式”系列也同加拿大艺术家杰夫·华尔（Jeff Wall）的作品形成了对比，后者将照相机转向了日常生活中被忽视的方面，包括单调乏味的生活，他也为照相机制作了超脱现实的场景。

作为一个传统的主题，“雅集”刻画了文人们所分享的精英活动。在描绘雅集的时候，历史上的艺术家们都把自己同这一环境联系在一起。洪浩选择这个主题的意图究竟何在？在《雅集》当中，他俨然是一个默不作声的观察者，也许是在表明与严肃的艺术欣赏之风保持着某种联系。然而在“开幕式”系列作品中，他非但没有宣称与任何特定的生存模态有关联，反而在观众和他自己面前树起了一面讽刺的镜子。



洪浩 我的东西之七 127×216cm 2004年



洪浩 我的东西之五 2002年

注释：

- ①了解到卡塞尔文献展的最后名单中没有一位中国艺术家，于是洪浩和颜磊向艺术家们发出了假邀请函，邀请他们为可能收入文献展某个特定部分提交作品。尽管有些收到邀请函的人看出这是一场恶作剧，但还是有很多艺术家不遗余力地设法同发出邀请函的策展人联系（Ielнай Oahgnoh，即洪浩颜磊二人姓名拼音的逆序拼写）。另一个以周围世界为导向的同类作品是《奖》（1996年）：洪浩向二十多位策展人发出了获奖证书。
- ②另一个例证是《洪先生请进》（1998年）：洪浩身穿西装，系着领带，转脸看着镜头，悠闲地坐在一个豪宅里面，周围满是象征财富和品位的物件。
- ③有关这一新作品的资料，取自2006年12月8日作者在艺术家的家中对他进行的访谈。
- ④对于此问题的早期研究，参看艾伦·约翰斯顿·莱因（Ellen Johnston Laing）的《现实或理想：中国史籍和艺术史记载中〈西园雅集〉的问题》（Real or Ideal: The Problem of the 'Elegant Gathering in the Western Garden' in Chinese Historical and Art Historical Records），载于《美国东方学会会刊》（*Journal of the American Oriental Society*），第88卷，第3期（1968年7月—9月号），第419—435页。
- ⑤这一系列中的开幕式，包括“多米诺：刘小东新作品”（新北京画廊，2006年10月8日），“今日方力钧”（其开幕也是北京今日美术馆的开馆仪式，2006年10月7日），以及“二踢脚”（北京唐人画廊，2006年11月11日）。还有一幅照片拍摄的是美国纽约当代美术馆的人参观北京长征空间，以及长征计划中有关艺术教育的延安座谈会。

参考文献：

- [1] 安妮·布尔库斯-夏森（Anne Burkus-Chassono）. 表象之间：陈洪绶《雅集》的历史与视觉表象（Between Representations: The Historical and the Visionary in Chen Hongshou's Yaji）[J]. 艺术公报，2002，84（2）：315-333.
- [2] 马芝安（Meg Maggio）. 洪浩：世说新语[M]. 北京：四合院画廊，2000.
- [3] 林似竹（Britta Erickson）. 身处边缘：当代中国艺术

家与西方的相遇[M]. 斯坦福大学/香港特别行政区：斯坦福大学校立艺术博物馆和东八时区，2004.

- [4] 艾伦·约翰斯顿·莱因. 现实或理想：中国史籍和艺术史记载中《西园雅集》的问题》（Real or Ideal: The Problem of the 'Elegant Gathering in the Western Garden' in Chinese Historical and Art Historical Records）[J]. 美国东方学会会刊（*Journal of the American Oriental Society*），1968，88（3）：419-435.

林似竹：哲学博士 独立学者和策展人 目前生活在加州帕洛奥多 最近在北京进行有关当代中国艺术品市场的研究

虚拟生存 ——“Digital Revolution”数码巴比肯展 Virtual Survival: the Exhibition Digital Revolution

张宛彤 /Zhang Wantong

摘要: 作为世界顶级的数字化创意展览之一,“Digital Revolution”数码巴比肯展于1月16日在北京王府中环面向公众开放,探索并纪念1970年以来数字化技术所推动的艺术转型。展览汇聚了众多艺术家、电影制作人、建筑师、设计师、音乐家和游戏开发者,他们运用数字媒体的力量不断在各自的领域开辟新的天地。数码巴比肯展自2014年在伦敦亮相以来,已吸引欧洲各地超过三十万人前来参观体验。此次展览中,观众将在七个主题展区体验众多令人惊叹的沉浸式互动艺术作品。

关键词: 数据库; 交互式艺术; 赛博空间

Abstract: As a world-class digital creative exhibition, Digital Revolution was open to the public at WF Central, Beijing, on January 16, as an exploration and memorization of post-1970 art transformation driven by digital technology. The attendees included artists, filmmakers, architects, designers, musicians and game developers, who break new ground in their own area with the power of digital media. The show has drawn over 300,000 viewers from all over Europe since it first appeared in London in 2014. At this Beijing exhibition, the audience experienced lots of amazing immersive interactive artworks in seven theme installation zones.

Key words: database; interactive art; cyberspace

展览链接:

“Digital Revolution”数码巴比肯

展览时间: 2018年1月16日—5月20日

展览地点: 北京王府中环地下一层及一层展厅

主办: 巴比肯艺术中心国际项目部(BIE)

协办: 英国文化教育协会(British Council)

现代视觉媒体的力量业已改变了我们的视觉经验和生活方式,而后才自下而上地冲击着我们习以为常的艺术观念,于是新媒体艺术应运而生,它所探索的是数码文化世界可能具备的社会学、诗学、美学和伦理学的可能性。整个“数码巴比肯”展览的每一件作品,都试图把我们引诱到艺术家和设计师对数字未来的观察与思考之中,它们是无数个出发点,也是无数个对材料边界的更新和创造。时至今日,我们已经浸淫在利奥塔(Jean-Francois Lyotard)1979年在《后现代状态》一书中预言的“计算化的社会”之中,世界呈现给我们的一个永无止境、没有结构的图像、文本和其他数据的集合,而我们充当着这些数据的接受者和发送者的双重角

色,虚拟生存在数码世界之中。

这场交互式展览由巴比肯艺术中心国际项目部策划,汇聚了全球创意大师的140余件艺术作品,涵盖七个主题展区:1.数字考古(Digital Archaeology),意在重新梳理数字化创意发展过程中的珍贵时刻。在20世纪70年代后硬件与软件迅速发展的冲击之下,一批珍贵的数字化创意正面临着流失的危机。2.全民创造(We Create),展示了网络受众通过免费、可靠的数字化工具,正在快速地由内容消费者转变为创意内容制作者及参与者的过程。3.创意空间(Creative Spaces),向人们展示数字化工具如何重构传统的时间、空间和叙事理论。4.声音与视觉(Sound & Vision),展现了

数字音乐的进化,为人们带来全新的听觉体验和视觉冲击,彻底改变了我们对音乐的感知。5.数字未来(Our Digital Futures),汇聚了最具探索精神的艺术家,他们利用通信技术、虚拟和增强现实技术,以及高性能纺织品,为公众描绘出未来可能的场景。展品涉及领域包括生化电子人(赛博格)、可穿戴技术、无人机、人工智能、战争与大数据。6.代码艺术(DevArt),探索代码与艺术的融合。7.独立游戏空间(Indie Games Space),专注于独立研发、不直接依赖于电子游戏发行商的游戏。

由于作品和主题众多,笔者将本次展览所建构的当代人对自身和对世界的数码生存体验概括为四个不同侧面,并结合主要作品进行介绍。

一、数据库与算法

电脑程序依据它自身的逻辑将世界压缩为两类互补共生的软件系统——数据库和算法。任何有目标和有方向的任务都可简化为一种算法,而世界上的任何对象都可压缩为数据库结构。但无论是数据库还是算法,首先都是一种互联系统。1980年以来,艺术家们一直在利用数码环境的互联性,考察电脑逻辑对人类心理、思维方式、交流方式的影响。互动式数码环境赋予了观众可以随时选择点击继续下一动作的力量,在一层展厅“数字考古”部分,这种已经内化为身体习惯的日常经验在众多需要观众点击或输入数据信息的交互式作品中被放大化了。

数据库构成了互联网的基础,也是新媒体基础结构的核心部分。“在计算机科学里,数据库被定义为一种数据的结构集合体,储存在数据库中的数据被电脑组成一体以便于快速搜索和检索。”^①这意味着使用者可以借此执行不同的操作——视图、导航、搜索。因此,使用者对于这种计算机化集合体的体验就与阅读、观影、收听广播带来的线性叙事体验全然不同,网络的媒体逻辑是反叙述性和去中心的,这意味着使用者和网页制作者双方享有更高的自由和开放程度。

《形式艺术》是阿列克谢·舒尔金1997年的网页作品。它颠覆了HTML^②,从功能中创造出了形式,它与浏览器是一种共生的关系,预示着网页的未知未来。舒尔金将20世纪90年代中期至末期的网页描绘成了一个临时自治区。艺术家在此不必受制于官僚体制,可以接触到世界各地的观众。网络艺术从画廊的商业世界中解放了出来,它是与文化精英的一种对抗。与舒尔金将数据库的开放性特点发挥到极致的逻辑相反,JODI(数字艺术家琼·海姆斯凯克与德克·帕斯曼兹的绰号)于1995年首次上线的《wwwwwwwww.jodi.org》(图1)网页作品颠倒了源代码和页面之间的关系,满屏都是无法辨认的ASCII码符号。强迫访问者研究正常页面下面的图层,将数据库的开放性变为拒绝和封闭性,由此扰乱传统的浏览经验。

当然,不是所有新媒体都呈现反叙述逻辑的数据库形式,由不同简单算法(algorithm)构成的电脑游戏就是被其玩家作为叙事来体验的。如此次展出的特别展品——诞生于1972年的全球第一款面向大众的视频游戏《乓》(“Pong”)(图2),以及80年代最赚钱的游戏厅游戏《吃豆人》(“Pac-Man”)(图3)。在游戏中,玩家接受业已确认无误的任务——赢得比赛、在赛道上获得第一名、到达最后一级或者获得最高分数,这类人物主导类游戏的任务便是促成玩家把游戏当作一个叙事来体验,而赢得游戏则意味着玩家已经建立起一种基于电脑模型的心智模型。

一些敏感的艺术家的致力于将算法的创造性可视化。1968年,保罗·布朗(Paul Brown)在伦敦当代艺术中心(ICA)参观了“控制论之偶然(Cyber-netic Serendipity)”展览后,马上将原有的画笔换成了电脑,并成为生成艺术家团体“算法者(Algorists)”的一位成员。《生成器吞噬者》(图4)便是他1977年创作的能够自主生成的作品,由两个并行的随机游走算法组成,每个算法都在屏幕上生成路径,一个点亮像素,另一个则关闭像素。在它们进行无所谓的打斗时,相互破坏的过程会创造出由小簇像素构成的独特动画。

不光网页和游戏中体现了数码世界的数据库和算法,影视产业也仰赖这一结构。位于地下第二展厅中的两个影像互动装置《地心引力》(5)和《盗梦空间》(图6)为我们展示了名垂影史的两个特效电影的“元文本(metatexts)”层面,即属于摄影和剪辑团队的拍摄素材部分。如果我们将这两部可见的符合叙事逻辑的虚构影片看作算法,这两个装置作品就是不可见却真实存在的数据库。

传统艺术与新媒体艺术的根本区别在于:前者是以特定的媒介创造出的独一无二的作品,界面和作品是相同的,合一的;后者以数据库为基础,作品的内容与界面是分离的,使用者的触发直接影响作品的最终呈现。在反叙述的数码文化中,使用者随时准备在一堆没有秩序、同时出现、没有逻辑的链接中交替浏览,这里遵循的交互式(interactive)叙事带来了嬗变的时间观念。

二、数码时代的同步时间

不同文化形式对时间有着不同的认知,时间是一种与记忆相关的经验。农耕社会按照日出日落的自然现象遵循循环性时间;现代社会依据钟表工具遵循线性时间;而20世纪70年代之后,因特网文化带来一种同步性时间经验:同步性时间包含一切发生于不占时段的当下的事情,这里的信息流无处不在,同时又隐而不显,无处可寻。存档是一种技术记忆,数字化潮流使人们可以通过图像、录音、视频等形式随心所欲地创造、储存、编辑这些与记忆相关的材料,存档资源的无限扩大使当下和过去的时间藩篱被打通了。在这种技术上的一切都可以使用、一切都可以被制作以及再次制作

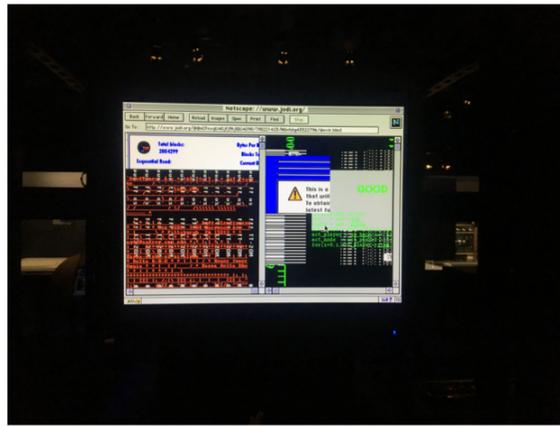


图1 JODI (琼·海姆斯凯克, 德克·帕斯曼兹) www.wwwwwww.jodi.org 1995年



图2 阿兰·阿尔科恩和诺兰·布什内尔, 雅达利 兵 1972年



图3 岩谷彻 南梦宫公司 吃豆人 1980年



图4 保罗·布朗 生成器吞噬者 1977年



图5 导演: 阿方索·卡隆, 视效总监: 蒂姆·韦伯, Framestore 工作室 地心引力 2013年

的当下里, 历史被不可避免地消解了。

艺术家对时间主题的探索集中在“创意空间”板块。2010年, 由克里斯·米尔克和亚伦·柯柏林创造的《约翰尼·卡什项目》(图7) 是对卡什^③晚年的歌曲《Ain't No Grave》中死亡和复活主题的再创作。该作品以单个图像为模板, 并使用了嵌入式自定义图形工具, 使参与者能够创建独特的、个性化的约翰尼·卡什的肖像。之后将世界各地的参与者的创作整合在一起, 打造出不断演变和发展的、没有尽头的众筹式音乐视频。于是, 关于音乐偶像的记忆达到了可视化的永存。

采取类似策略的作品还有若昂·威尔伯特、安迪·卡梅隆与Fabrica公司合作的《精密钟表》(图8), 以及拉斐尔·洛扎诺·海默制作的《一年的午夜》。前者是一个利用从世界各地抓取的数字进行报时的参与和交互平台。网站访问者可上传从日常生活中获取的含有数字的图像, 如身体部位、食物、标志、涂鸦等等。这件作品将我们对抽象时间的感知具体化、个人化——正如我们对时间的感知那样, 没有哪个屏幕显示的时钟是相同的。后者的标题出自约翰·多恩一首表达亲人逝去后的绝望感的诗歌, 在这件作品中, 参观者的面孔会被完整投射在屏幕上, 唯有眼睛会被两团升起的白色烟雾代替, 看起来像是以一种传统手法对圣露西(逝者之名)的再现。那段属于诗人的个人记忆和伴生的情绪将以私密的形式复现于观者的眼中和心中, 记忆伴随着影像生成, 并在观者离开的瞬间消散。而不同的个体对亡者投射着饱含个人经验的时间: 在哪一年? 在哪个午夜? 是谁离开了你?

三、沉浸式的空间体验

“代码艺术”展区的几个大型交互式数字动态影像作品也是“数码巴比肯”的看点之一。包括中国影像艺术家冯孟波的作品《真人快打之前传: 花拳绣腿 2010》(图9), 艺术家幽默地将包括自己在内的亲友们作为游戏角色, 结合真实舞台布景和电脑技术, 扰乱了虚拟和现实的边界。“许愿墙”(Wishing Wall)则是一件充满奇幻想象的作品(图10), 体验者对着作品轻声“许愿”, 愿望将由语言文字蜕变为美丽的蝴蝶, 停留在墙上。Will.i.am和尤里铃木与巴夏·夏皮罗和恩斯特·韦伯合作的《金字塔》(图11)是一个可视化协同装置艺术。在八面体形状的箱子里, 装有三种机械乐器: 一套鼓、一架罗兹钢琴和一把吉他, 伴着它们自动演奏的黑眼豆豆的一系列新歌, 屏幕上的法老跟随你的走动而移动着目光。

需要观众直接参与作品的“交互式数字动态影像”关注作品本身带来的体验, 是将影像处理作为核心媒介载体并同装置环境综合使用的艺术形式, 它通过计算机控制和各种传感器采集观众的行为、动作、温度甚至语言等数据信息, 经过处理后以一定形式反馈给观众。通过这种新型

对话机制, 使观者沉浸在独一无二的艺术空间效果中。它不像戏剧、电影那样有剧本可以依托, 更与可以在任何地点播出的录像带不同, 这种艺术形式只有在某一地点组装完毕后才存在。观众在体验时所处的空间和角度直接决定了影像的接受效果。

展览中最令人印象深刻的是仪式化的作品——《圣堂的背叛》(图12)。这个由导演兼艺术家克里斯·米尔克(Chris Milk)设计的交互式三部曲之所以格外引人注目, 是因为它与经常被怀疑论者和艺术家贬为“过时的”宗教精神性相关: 它以基督教常见的诞生—死亡—灵魂转化的过程为主题, 以翅膀、鸽子为象征。艺术与精神性总是历史地联系着, 即使在信息爆炸的虚拟时代, 与每个人身体相关的生与死仍是无法回避的课题。三帧投影屏幕需要观者做出三种身体姿态: 第一块幕布中, 当手臂举过头顶, 阴影会变换成一群小鸟, 聚集在天空; 第二块幕布中, 一群群小鸟俯冲而下, 攻击你的影子; 最后一块幕布中, 举起的手臂成了可以拍打的翅膀, 假若你在挥动手臂时不够用力便会坠入地狱。而水面上形成的倒影似乎是施洗的隐喻, 由于交互式装置的特性, 这是一次融入了宗教精神的高度仪式化的单人体验。不可见的艺术家扮演了天主教牧师或萨满巫师的角色, 以身体净化的方式将观众从日常状态中剥离开, 转移到精神高度敏锐的宗教状态中, 完全沉浸在这个黑暗的教堂替代空间中, 暂时进入冥想。据米尔克本人表示, 这件作品的灵感来源于原初人类体验科技的灵光。也许也在暗示着无所不包的数字世界与宗教仪式的同构性。根据评论家安妮·摩根(Anne Morgan)的观点, 瞬间形式和暂时性物料的使用“体现了诸多精神道路在直接体验、完全在场和充分体验‘此刻’的重要性等方面所共有的精神真理。”^④

四、数码时代的赛博格

1985年, 唐娜·拉哈维提出了著名的主张——“赛博格”宣言。^⑤“赛博格”这一术语指无机体机器与生物体的结合体, 譬如安装了假牙、假肢、心脏起搏器等的身体, 这些身体模糊了人类与动物、有机体与机器、物质与非物质的界限。赛博格身体颠覆了笛卡尔的主体-客体二分的传统概念, 扰乱了“自我”与“他者”的静态边界, 身体成为含混的、动态的、生成的和关系性的存在。

大量关于新型人机关系的展示和思考集中在“数字未来”这一区域, 其基本倾向是消解人们对“越界”的赛博格的未知的恐惧, 认为人类能够对机器负责。一些经典案例以视频的形式播放着: 尼尔·哈比森患有全色盲疾病, 因此他只能看见黑色和白色, 2003年哈比森开始通过控制论探索感官延展的可能性, 以帮助自己感知色彩。如今, 最新创造出的“人造天线”已被植入他的头骨(图13)。天线



图6 VFX 团队 盗梦空间 2010年



图7 克里斯·米尔克和亚伦·柯柏林, 交互式网站 约翰尼·卡什项目 2010年



图8 若昂·威尔伯特和安迪·卡梅隆, Fabrica 公司 精密钟表 2008年



图9 冯梦波 真人快打之前传: 花拳绣腿 2010年



图10 瓦尔瓦拉·古丽吉瓦和马尔·什内特 许愿墙 2014年

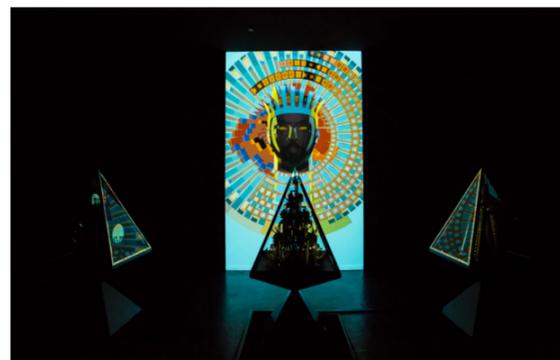


图11 will.i.am 和尤里铃木与巴夏·夏皮罗和恩斯特·韦伯的可视化协同 金字塔 2014年



图12 克里斯·米尔克 圣堂的背叛 2012年



图13 尼尔·哈比森作品

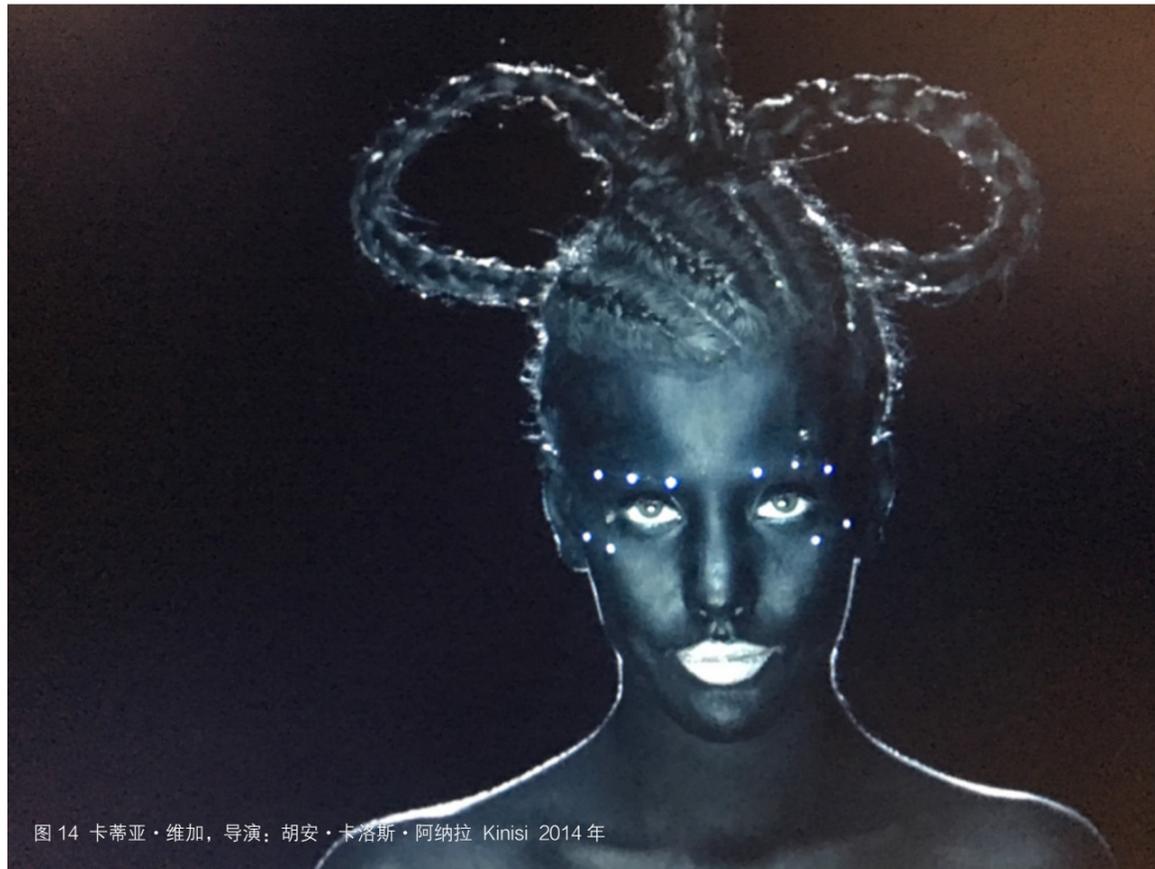


图 14 卡蒂亚·维加，导演：胡安·卡洛斯·阿纳拉 Kinisi 2014 年



图 15 Minimaforms 设计与建筑工作室 宠物动物园 2013 年

中的传感器能够收集每种颜色的光线并将其转化成声音，使他能通过技术色论来聆听这个世界，甚至包括人眼看不见的颜色。另外一款由 Not Impossible 实验室带来的《电脑书写器》(Brainwriter) 是一款能够读取想法并跟踪眼动的脑电图 (EEG) 头显装置，能够让患有 ALS (一种神经退行性疾病) 的涂鸦艺术家 Tempt 再次开始绘画。

除了医疗技术领域，赛博格的应用还延伸到了美容技术领域，《Kinisi》(图 14) 将人机交互界面从显示器移动到了身体表面，将技术嵌入直接用于皮肤、指甲和头发的美容产品中，比如 Tech Nails、FX 电子化妆和导弹睫毛。在《Kinisi》中，卡蒂亚·维加使用假睫毛捕捉穿戴者的眨眼动作，然后将其与导电眼线结合起来，这样穿戴者通过眨眼便能控制 LED 头饰并以这种方式积极地参与美学创造。

信息技术和生物技术将世界转换成编码的问题，在这种共同语言中，当代社会的科学技术被应用到人自身的范围，成为重塑身体符号的重要工具。身体与科技形成了相互生成的动态关系，身体与机器组成各种界面，电子设备和医疗设备成为我们耳、眼、手等器官的延伸，人类通过它们得以进入网络社会虚拟生存，在那里主体继续存在甚至分裂，经过自觉的自我包装，我们可能获得与现实的自己迥异的另一个甚至多个身份。

总体来说，正在展出中的“数码巴比肯”是一个一目了然、外观精致、不设门槛的新潮艺术嘉年华。一方面，这场视听盛宴满足了观众自我设计的渴望——该展览是一个充满互动、赏心悦目的巨型自拍背景板(图 15)，艺术家以团队创作的方式隐退到作品之后，换来观众的参与合作。艺术品不再是被动接受审美评判的对象，体验感也成为衡量作品好坏的因素之一。这意味着只有你将自己当作艺术家时才能真正成为观众，这是一种最符合互联网经验的艺术形式：

点击、进入、浏览和体验。另一方面，该展览选择的展示场地是一个集购物、娱乐和社交为一体的商业空间，扩大了新媒体艺术的受众，也遮蔽了新媒体作为一种艺术媒介被期待的自我反思性和批判性。正如王府中环对自身的定位——香港置地在北京打造的首个“高端商业中心”那样，这个展览是一首全然乐观的未来狂想曲，但不是全人类的狂想曲。

注释：

- ①列夫·马诺维奇：(Lev Manovich)《数据库》，载于[美]佐亚·科库尔、梁硕恩编，王春辰、何积惠、李亮之等译，《1985 年以来的艺术理论》，上海人民美术出版社，2010 年，第 414 页。
- ②HTML，超文本标记语言，标准通用标记语言下的一个应用。“超文本”就是指页面可以包含图片、链接甚至音乐、程序等非文字元素。超文本标记语言的结构包括“头”部分，和“主体”部分，其中“头”部提供关于网页的信息，“主体”部分提供网页的具体内容。
- ③约翰尼·卡什 (Johnny Cash, 1932—2003)，原名 J. R. Cash 美国乡村音乐创作歌手，多次格莱美奖获得者。因为经常穿一身黑而被称为“Man in Black”，他自称在正义公理降临人间之前将持续穿黑衣。他的大部分作品，尤其是晚期作品，常常回响着悲伤、精神忧患和救赎的主题。
- ④安妮·摩根：《超越后现代主义：当代艺术中的精神》(Anne Morgan, “Beyond Post Modernism: The Spiritual in Contemporary Art”)，载《艺术论文》(Art Papers)第 26 期，no. 1 (2002 年 1—2 月)，第 32 页。
- ⑤周丽昀：《身体：符号、隐喻与跨界——唐娜·拉哈维“技科学”的主体解析》，载《科学技术与研究》，2011 年，第 5 期，第 62—67 页。

(部分图文资料来自王府中环文化艺术部，其他图片均为展览现场拍摄)

张宛彤：天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

将技术观念融入艺术

——“二次空间——当代新媒体艺术展”

Incorporating the Concept of Technology into Art:
Review of The Second Space: The Contemporary New Media Art Exhibition

薛莲青 /Xue Lianqing

编者按：“二次空间——当代新媒体艺术展”于2017年12月10日在西安迈科中心 H-SPACE 隆重开幕。ArtC-SAMAS 作为本次的承办方，兼顾艺术家的理念展示与公众的观赏需求，利用新媒体的虚拟性与重构性构建了新的空间关系和体验，具有极大的自由性，将被动的观众成功转向成为艺术作品的一部分。

Editor's note: On December 10, 2017, The Second Space: The Contemporary New Media Art Exhibition was launched at H-SPACE of Maik Center, Xi'an. As the organizer of the exhibition, ArtC-SAMAS, by balancing presentation of artists' ideas and needs of the viewers, creates new spatial relationships and experience thereof by means of new media's virtuality and reconfigurability, offering such tremendous freedom as to turn the otherwise passive audience into part of the artworks on display.

展览链接：

二次空间——当代新媒体艺术展

策展人：SAMAS

展览时间：2017年12月10日—2018年2月10日

展览地点：西安迈科中心 22 层 H-SPACE（临时空间）

主办：西安迈科商业中心有限公司

协办：阿特莱尔（北京）艺术顾问有限公司

参展艺术家：曹雨西、陈浩洋、高伟刚、姜波、田晓磊、王满、王权、王煜、许仲敏、应歆珣、张颖、郑达、郑路、周文斗、Jessy Jetpacks、SAMAS

新媒体艺术是一种以数字技术为媒介的艺术形式。在本雅明的《机械复制时代的艺术作品》中，我们可以了解到机械复制技术消解了艺术的仪式感和距离感，促进了艺术与技术的融合。所以随着科技的不断发展，新媒体这个概念一定是会不断发展与延伸的。

在中国当代艺术的语境下，新媒体艺术的创作渊源应该可以追溯到1990年前后的录像艺术。1988年，中国新媒体艺术第一代艺术家中的代表性人物张培力以当时最新的录像形式录制了一件时长达180分钟的作品——《30×30》，记录了一片玻璃被反复摔碎又黏合的过程。时至今日，中国新媒体艺术早已从简单的录像形式发展成具有复合特征的新媒体艺术，并且随着当代科技的高速发展和大数据的不断

累积，新媒体艺术家更是意识到运用新媒体的技术手段将会使作品呈现出一种新的图像式的艺术表现形式。作品图像式的呈现，实际上最终得到的是一个虚拟化的二次空间。二次空间与真实空间同时存在，依赖于它又独立于它，这种特定的空间特质，旨在构建新的空间关系与体验，强化现场感与互动性。在艺术家构建的二次空间中，观众通过与作品多形式的互动，完成了作品的再创作，传达了不同的空间意义。这次展览汇集了多位艺术家的作品，包含静态装置、影像装置、机械装置、综合绘画等不同艺术形式。这个虚拟化的氛围下，艺术家不仅将意识里追求的形象通过多种艺术语言表达出来，更是试图在这种新的空间关系中重新阐释当代的意识与文化。

在曹雨西的影像作品《MACROCOSM|大世界》中，作者通过高科技的程序系统赋予作品和观众交互的可能性，塑造了一种互动空间，系统会实时对观察者的互动做出反应，从而使观察者产生新的感官体验。可视化的数码图像不再是简单的视觉图片，而是和观察者融合成为一个整体，形成无形的密切联系。这是艺术家意识里追求的具有生命力的数码抽象模拟宇宙世界。

郑达的《感官过载》是一件跨媒介艺术装置作品，他把新媒体的艺术材料与自然元素等进行有机整合，形成新的视觉元素和艺术形象，是一种具有独立交互系统的跨媒介艺术装置。在盛水箱体的上方悬挂着能产生风的螺旋桨，在盛水箱体的底部则隐藏着LED灯光面板，箱体中的水作为中间媒介，具备实时感应风和光的变化并做出反馈的能力。观察者根据水形所生的不同波纹产生相异的视觉效果。

“光很美好，如果我哪天熬夜天亮才睡，起床就天黑了，那我会特别绝望，因为我没有见到那一天的光。”姜波这样解释“光”对于他的作品《无尽柱》的重要性。作品中扭曲的灯管环绕着叠垒起来的不规则球形物件，这些物件都是经过捶打变形的各类物品，不稳定的叠垒结构和四处裸露的高压电线在黑暗的空间中愈发危险，但是暖色的灯光却给人一种沉静美好的感觉，形成强烈的对比。产生一种空间、艺术和观察者之间的交互作用。

“不要只愿意相信我们愿意相信的事情”，艺术家通过不同的艺术媒介给我们这样一个忠告。高伟刚的作品名为《挣脱者F》，到底谁是挣脱者，又在挣脱什么，也许我们不应该纠结这个问题。因为我们应该更看重作品视觉图像所产生的心灵感受。这个作品具有强烈的视觉冲击力，在没有借助数字技术的情况下，仅仅通过自身的特殊材料就能和观察者产生互动。材料的镜面反射功能，会使观察者通过镜面看到一些心理向往之物，构成关于本体的诘问。

梯子本来是一种给人安全感的工具，但在陈浩洋的装置作品《离地一公分》中，艺术家将构成木梯的每一块木头都削成锋利的细长圆锥的形状，并将锋利的木梯尖悬空离地一厘米对准玻璃，带给观察者一种强烈的恐惧不安的情绪。在当下这种看重物质消费和信息的时代，每个人都变得焦虑不安，各种权力和金钱的诱惑，导致人们变得麻木不仁，情感变得遥不可及，这就是为什么人们常常会有莫名的恐惧。

艺术家曾说道：“我们面对的生存环境，雾霾、污染、高价房、毒食品、拆迁等等，每天都在影响我们，所以我想追问，为什么会这样？身处这样的环境，有一种很奇怪的状态，大家每天都在追求什么，但又好似什么都没追求，既荒诞又虚幻，所以我就把这种经验揉揉、磨磨就呈现出来。”许仲敏的作品《蛋形 No. 2》利用高科技和光影的幻象，营造出一种全新的感知体验，以超现实的方式引导观察者审视自身与世界的关系。

在科学极度发达的当下，人工智能、生物科学创造的“合成生物”不断增加，“意识是大脑内一台量子计算机的程序，

离开了身体，这个程序仍在宇宙中存在”，这是“濒死经历”所描述的。在应歆珣的影像装置《无体》中，艺术家用包括纤维装置、身体装置、剧场化展演、灯光装置、影像、绘画等艺术表现形式探索研究媒介与身体、生命、社会生态之间的关系，使观察者深刻反思科技所带给人类的到底是什么，是我们在掌控科技还是科技在掌控我们。

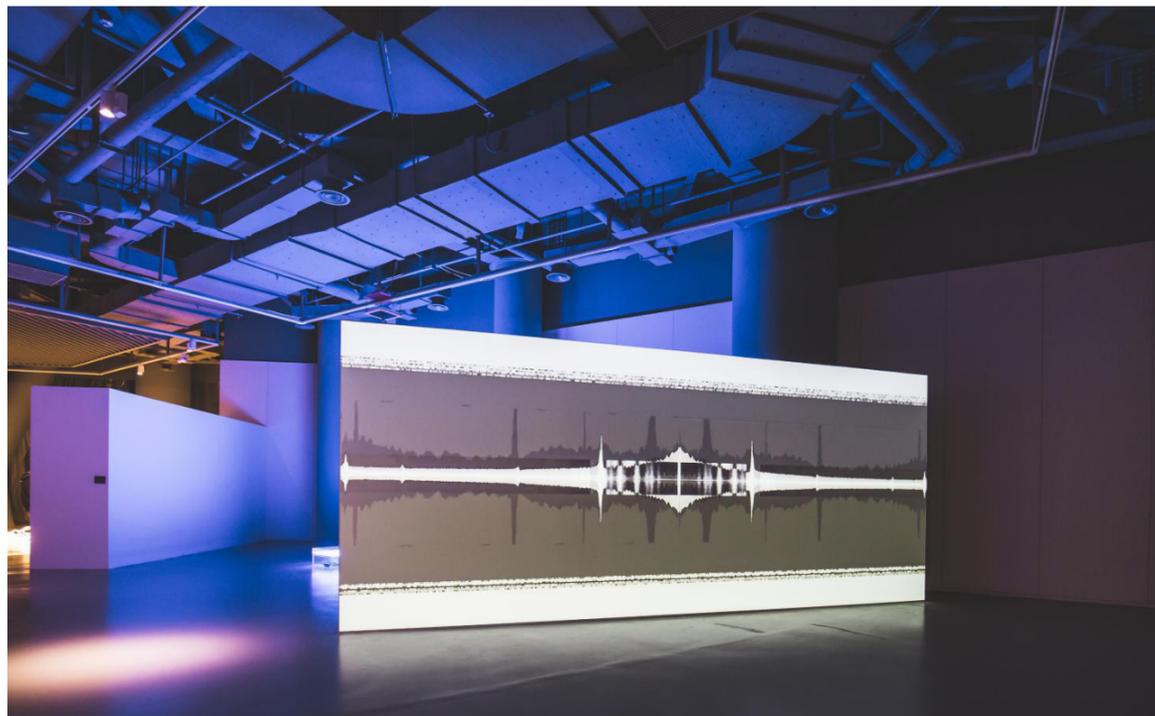
在王权的行为影像作品《让心的反面温暖一些》中，一个健硕的男子在吃艺术品销售艺术标签，并用自己的双手在背部心的反面的位置挠出一个太阳。这是对物质消费时代的深刻反思，艺术的商业化像一把无形的枷锁在控制艺术的发展。在生存和艺术追求之间艺术家是不是时刻都会感到心痛，一边妥协，一边挣扎，一定程度上反映了艺术与商业之间的矛盾状态。

艺术家周文斗的装置作品《滑板-连环计》用当下特殊材料以媒介表达当下的情感，不断拓宽我们对现有世界的认知，突破传统对艺术的定义。他用我们身边最常见的物品作为艺术表达的媒介，表达一种意想不到的主题。每一个滑板是一个独立的个体，但是用铁链将它们拴在一起所有的滑板就成了一个整体，一个滑板的变动就会牵动所有滑板的变动，大有牵一发而动全身的隐喻。也许在这种紧张的对峙中，即使永远不会有解脱也要一直保持紧绷神经。在生活节奏如此快的现实生活中，谁不是这种生活状态呢？

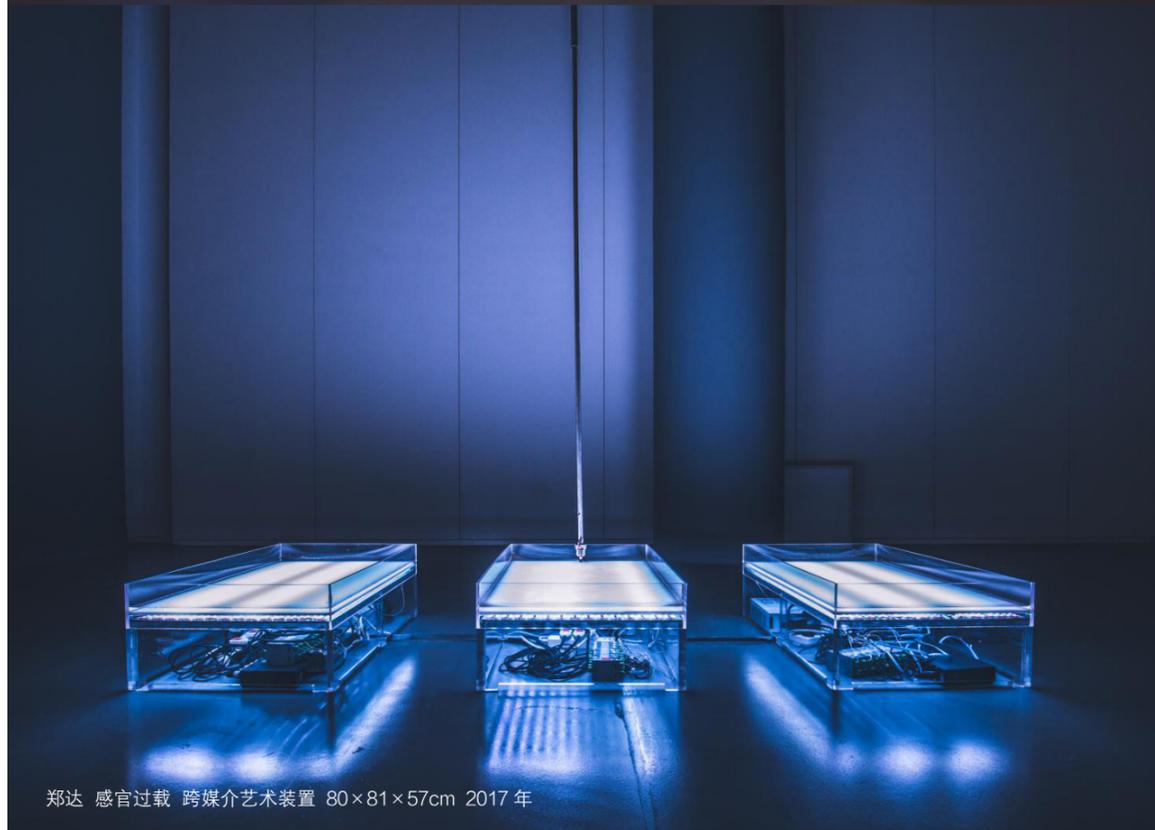
艺术家郑路的《未知的圆周》用黑色的不锈钢球体作为艺术创作的媒介，黑如墨的球体如饱满的墨滴，呈现出中国传统文化优雅精髓。每个球体的材质都坚硬无比，但是通过它大小不一、或聚或散的状态，以及光滑球体与球体间的互动或者光滑球体与墙面间的互动所产生的一圈圈涟漪，带给观察者一种宁静柔软的内心感受，另一方面也呼应了爱因斯坦“当知识之圆不断扩大时，未知的圆周也一样”的观念。

郑路对其另一件作品《无相二号》解释道：“这次作品无相也作无象。语出《老子》：绳绳兮不可名复归于无物。是谓无状之状无象之象是谓惚恍。”作品利用贴合在玻璃上的凸透镜带给观察者全新的视觉感受。凸透镜背后十二块液晶屏上播放着十二个时间节点信息录像，将分辨率一再放大，正如“无相之相的恍惚”，类似道家的虚无思想却又有确凿的感悟。透镜上是凝结的球形水珠，球体大小不一，相互连接，形成水纹。球体水珠是由空气中的水蒸气遇冷凝结而成，虽然形态有转变，但是其本质相同，存在一种极其密切的联系。在最平常的事物中体验到最不平常的感受。

SAMAS 的作品是《赤道潮汐》。赤道是地球表面的点随地球自转产生的轨迹中周长最长的圆周线，是神奇的自然景观。而国际日期变更线则是国际会议规定的一条线。是人类的规定。选取两者之间的交叉点，具有十分重要的社会意义。在交叉点用高科技获取潮汐的数据，并以实时渲染的形式展现出潮汐真实的变幻，这幅美轮美奂的影像装置作品将科技观念带入了更广泛的公共空间，用科技手段增强了人与自然之间的关系。绚烂的科技景观背后隐藏着对于人类生存



曹雨西 MACROCOSM 大世界 影像装置 尺寸可变 2016年



郑达 感官过载 跨媒介艺术装置 80×81×57cm 2017年



姜波 无尽柱 综合材料、霓虹灯 尺寸可变 2016-2017年



高伟刚 挣脱者F 装置 不锈钢钛金 80×80×246cm 2015年



陈浩洋 离地一公分 装置作品 榆木、镜子 500×100cm



许仲敏 蛋形 No. 2 机械装置 不锈钢、玻璃钢雕塑、频闪灯、机械传动 110×210cm 2006年



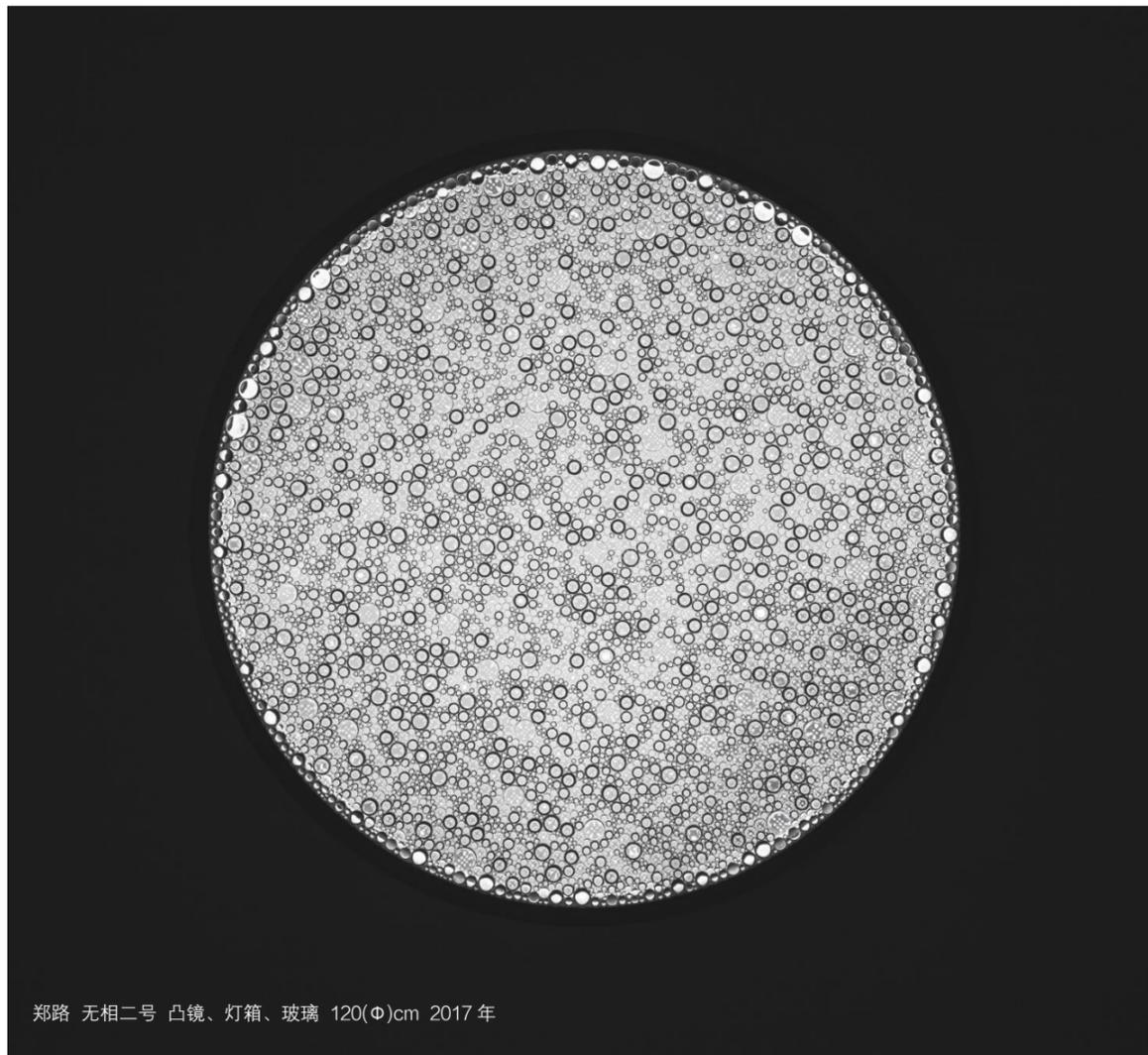
应歆珣 无体 影像装置 2017年



王权 让心的反面温暖一些 行为影像 2016年



周文斗 滑板+连环计 装置 滑板、铁链 尺寸可变 2017年



郑路 无相二号 凸镜、灯箱、玻璃 120(Φ)cm 2017年



SAMAS 赤道潮汐 影像装置 尺寸可变 2017年



王煜 视觉的阀 绘画装置 24×35cm(单件) 2014年

的提问，引导人们去感悟自身与世界的关系。

王煜的作品《视觉的阀》通过将水墨作品的“原稿图”“分析稿”“成品稿”三部分的并置与叠像，把一幅作品的绘画过程同时呈现在一起，打破了传统绘画的功能，增强了绘画的过程性。在绘画的观看方式上也发生了巨大改变，“过程”则是“结果”，打开了视觉观看习惯的阀门。通过图像的叠加改变人们对艺术作品的视觉惯性思维，深刻揭示了图像的意义。

新媒体艺术越来越多地进入到公共领域，当人们希望能与艺术产生更多互动的时候会优先选择最能够使公众参与进来的新媒体艺术。新媒体艺术热展的背后，也有声音质疑艺术家表达的价值观念。对于这种情况，在中央美术学院教授费俊看来，当下的新媒体艺术还处在早期的发展阶段：“我们的观众在观看新媒体艺术作品的时候，很容易就从技术层面去理解它。新媒体艺术作品本身带有很强

的技术性，而观众们对这些技术的好奇大于对作品本身的兴趣。这种现象的出现一方面是由于缺乏审美经验，观众在面对这样一种新的媒介时表现出猎奇、茫然或者无所适从，这些构成了审美上的局限性；而另一方面是因为我们缺乏成熟的新媒体作品，很多早期的作品会把技术层面的部分裸露出来。当然，有些艺术家是有意识地将科技作为一种作品表述的重要语汇来使用，而很多的创作者是由于能力有限无法恰当地驾驭这些技术，导致自己的作品更像是技术的演示。”

虽然新媒体艺术具有很多不稳定因素，但是这种不确定的因素也为新媒体艺术增添了神秘的外衣，使其更具有吸引力。新媒体艺术在公共空间的介入可以带来新的可能性，吸引大众的眼球。公众具有极高的积极性和极强的参与性，艺术家如若能在与公众交流互动的同时兼顾到公众的感官体验，那么，新媒体艺术在公共空间的发展前景是值得期待的。

薛莲青：天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

精神世界中的物质存在 ——玻璃球游戏

The Physical Presence in a Spiritual World: The Glass Bead Game

李可心 / Li Kexin



殷漪 4824 装置

编者按：赫尔曼·黑塞在他 1943 年的最后一本书《玻璃球游戏》中曾试图在遥远未来创立一所精英学校，通过一种他们自己发明的玻璃球游戏来理解宇宙中的规则。青年艺术家石至莹的创作灵感正是来源于此，她的绘画长期致力于表现人们对这个世界的认识，并探索时间和空间的实体感。理解她的油画作品和水彩作品，把握这种持续性和时间性是其中的关键。而殷漪用声音去表现绘画的塑形与质感。展览“玻璃球游戏”用微观物质间的作用力去呈现宏大的精神宇宙，并使观众以更自由的方式去感受视觉与听觉。

Editor's note: In his last book *The Glass Bead Game* of 1943, Hermann Hesse attempts to create a school for elites in the remote future, who will understand the rules of the universe through their own invention—the glass bead game. It is from that source that young artist, Shi Zhiying, got inspiration, whose paintings have long been dedicated to expressing comprehension of this world, and exploring a sense of physical presence of time and space. Mastering such continuity and timeliness is the key to understanding her oil paintings and watercolors. And another artist Yin Yi uses sound to express such painting elements as shapes and textures. The exhibition *The Glass Bead Game* presents a magnificent spiritual universe through interaction among microscopic substances, and enables the viewers to perceive visual and acoustical elements more freely.

展览链接：

石至莹 & 殷漪：玻璃球游戏

展览时间：2017 年 12 月 23 日——2018 年 1 月 20 日

展览地点：上海当代艺术馆艺术亭台（上海市黄浦区南京西路 231 号人民公园 7 号门）



石至莹 No. 1-3 (系列：玻璃球) 纸上水彩 19×24cm 2015 年

在认知心理学中的研究表明，视觉与听觉是会互相影响或者说是交互的。这种相互作用、互为补充使我们的知觉更加准确。而在 2017 年 12 月 21 日至 2018 年 1 月 20 日于上海当代艺术馆举办的展览“玻璃球游戏”中，石至莹和殷漪两位艺术家将绘画和声音艺术两种表现形式相结合从精神层面去探索物质的自然存在。

创作者石至莹的灵感来源与展览的名称取自德国作家赫尔曼·黑塞的最后一部长篇小说《玻璃球游戏》，在书中玻璃球游戏是综合了数学、语言、哲学、宗教、音乐等一切人类知识的符号系统，是至高无上的精神财富。黑塞这种追求精神自由的形而上的哲思，也给了石至莹突破学院派传统束缚、不断寻求新的艺术语言以启发。石至莹借用了小说对玻璃球游戏的定义，将这种思维用于探索精神与实在的关系。她认为：“绘画的过程就像游戏一样，我在画面上制定游戏规则，但它代表什么，每个人想象得不同。画画虽然是精神层面上的一种行为，但最终还是要落实到绘画本身。”

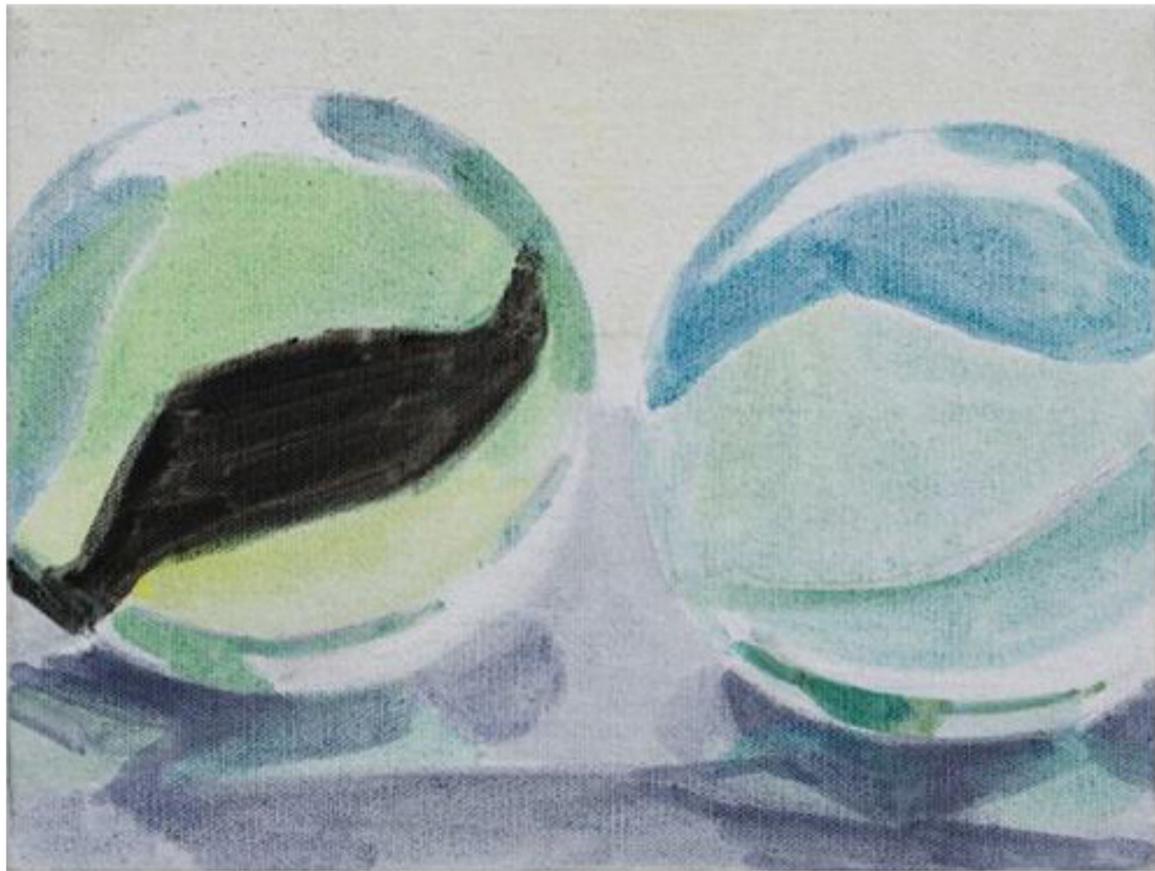
石至莹从 2015 年的“珠子”系列开始就有了类似的想法，她试图表现绘画中微观的物质性作用力，并由此引申至解释人和宇宙、和他者之间的关系。在此之前石至莹常作海、草、

石头、佛像这些题材，她有意识地表现造型与造型之间的关系，布局画面的空间位置。

到了“珠子”系列，她以一种更抽象的方式去塑造时间感和空间感。将时间感、空间感这种形而上的观念通过绘画的形式实体化。她说：“我喜欢探讨两个物体的关系，因为它是最基本的，其中包含物理位置的关系和它们的相互作用力。这种关系从一幅画里的每一个元素一直可以扩展到一组作品之间的互相关系，伴随珠子数量的增多，它们的作用力会如何变化。”这些珠子在她的把握下达到了理性和感性、规则和精神的平衡，在画面中建立起稳定的结构。

而在此次展览“玻璃球游戏”中，又进一步通过视觉和听觉两大领域，在原有的时间与空间之外，尝试用声音去塑造质感，让感知与实践在不同的媒介里游走，使得绘画和声音通过相互转换而成为对方的游戏规则。

视觉上，石至莹用绘画描绘出玻璃球在不同时间的光影变幻来探索声音的自然属性。这组绘画作品《玻璃球》皆来自作者石至莹的静物写生，她所关注的是在同一个角度，同一对玻璃球，在不同的时间段下呈现出的不同色形间的关系。这些玻璃球虽然造型简单，但越是简单的事物越难处理，



石至莹 玻璃球7 布面油画 2017年



石至莹 玻璃球9 布面油画 2017年



石至莹 珠子9 布面油画 80×115cm 2015年

玻璃球造型规整，这些完整规则的造型在本质上是用来分割空间的，因此对于空间位置的处理要求难度就更大。

同时，造型简单的玻璃球却也能在画面上引发观者更具开放性的解读。石至莹在绘画中掩藏着游戏规则，等待着我们去发现，当我们在专注观看这些玻璃球的时候，就如同置入玻璃球实际存在和精神存在的色与形相互转换的临界点，在不甚分明、此消彼长的过程当中，在似有似无的转化中，感知其时间性。石至莹用高度抽象的逻辑思维进行具体形象的操作，最终达致类似于宗教仪式般的神圣性和美学效果，她想用作品激发一种普世的体验感，让不同背景的观众，都能感知。

而在听觉上，殷漪用声音去表现绘画的塑形与质感。从美国著名音乐家约翰·凯奇的无声音乐作品《4分33秒》开始，任何一种声音都可以为艺术所用。他打破了人们对音乐必须发出声响的认识，使声音逐渐从组成音乐的素材转变为一种艺术形式。对此，艺术家发问：“除了音乐，还有什么声音值得我们去听？”

在殷漪的作品《4824》中，“4824”是数字音频中多种

采样率和采样深度组合的一种——48kHz/24bit。采样率实际上是指声音储存的转换。就是把声音这种模拟信号转成可辨识的数字信号，在转换过程中将声波的波形以微分方式切开成许多单位，在单位时间内切开的数量便是所谓的采样频率，而采样深度就是采样得到的数据要存入存储器，存储器所能支持数据存储的点数。这里“听”不再是信息意义或者音乐意义上的“听”。它可以为绘画塑形，可以将原本弱物质化的声音清晰显现出来。

绘画是有形的，静态的，而声音是无形的，动态的。两者恰到好处地相互补充，在动与静、有形与无形当中给予观者全新的体验。石至莹与殷漪希望观众可以打破规则，自己去探寻声音与绘画的关系，以更自由的方式去感受视觉与听觉，进而使参与者的精神得到凝练和升华。

石至莹一直在用抽象化的表象，从精神层面追寻物与物、物与宇宙之间的自然关系。在她的笔下，这种空间、时间、物质乃至精神的交错，无不反映了她对哲学的思考和对真理的探求。她作品中深刻的自省，或许正是其绘画看似平静背后的强大所在。

李可心：天津美术学院艺术与人文学院在读本科生

格物致新：日常生活的再思考

——评阿丽莎·柯维德个展

ReReason: Rethinking Daily Life: Review of Alicja Kwade's Solo Exhibition

郭亚丽 /Guo Yali

展览链接：

阿丽莎·柯维德：格物致新

主办：余德耀美术馆

展览时间：2017年12月17日—2018年4月1日

展览地点：余德耀美术馆（上海市徐汇区丰谷路35号）

编者按：近年来，国内一些美术馆、艺术机构、展览馆等均对新媒体领域有所关注。新媒体艺术双年展、三年展、艺术节等的接连举办，致使新媒体艺术领域骤然升温，引发了大批观者的共鸣。在这样的背景下，“阿丽莎·柯维德：格物致新”展举行。“它是一个没有终止，没有答案，也不会有结局的谜。”阿丽莎·柯维德在展览中带领大家挣脱框架束缚，对既有概念进行“再”想象、“再”思考、“再”提问，重新探究事物本质，在流动的思想中寻找闪动的灵光。

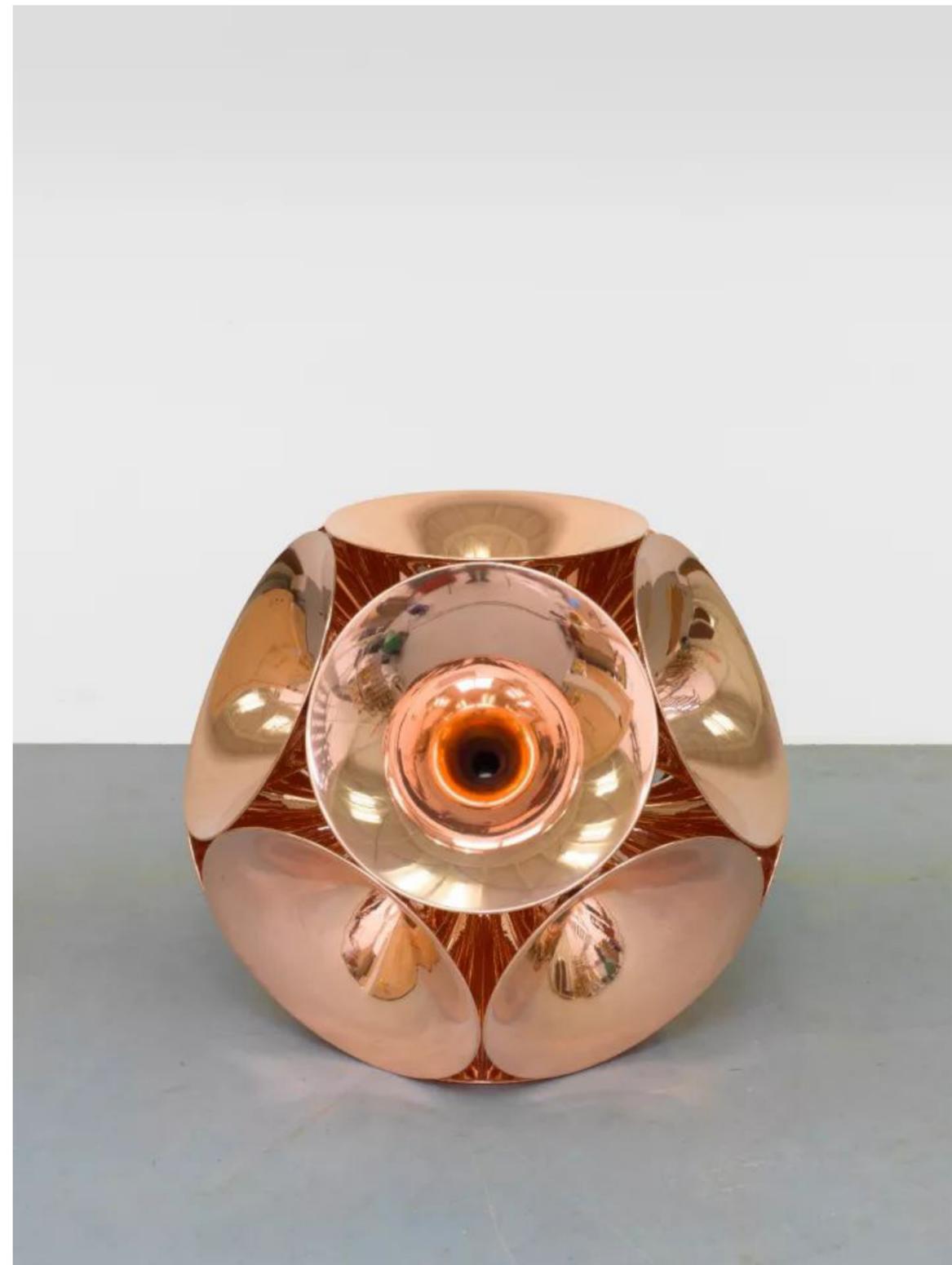
余德耀美术馆于2017年12月17日至2018年4月1日推出艺术家阿丽莎·柯维德在亚洲的首次个展“格物致新”。本次展览展出共计24件作品，其中5件大型装置为余德耀基金会所收藏。阿丽莎·柯维德，1979年出生，目前工作、生活于德国柏林。阿丽莎·柯维德创作形式多样，包含雕塑、装置、摄影及录像等。基于其对天文、物理、哲学等领域的研究与兴趣，发展出独树一帜的理性极简美学。

新媒体艺术（New Media Art）是指那些侧重利用现代科技和新媒体形式表现主题的艺术作品，很多都是以跨界、多手法来呈现。阿丽莎·柯维德提出“格物致新”，意在重究事理，再度给予辩证的机会。阿丽莎·柯维德以其特有独创的艺术语言，通过拼贴日常生活中的物件，拆解现代人类生活习以为常的现象，质疑表面上一成不变、不可动摇的现实。而那些被视为理所应当的事或者是不可撼动的逻辑，经过阿丽莎·柯维德的拆解，最终形成微妙的结构整体。钟表指针、石块、台灯等这些随处可见的日常事物，在阿丽莎·柯维德的精心创作下，表现“时间相对性”“对数螺线”“平行宇宙”之类的思想，让观者产生思考。

阿丽莎·柯维德在保持独立思考的同时发展出独树一帜

Editor's note: In recent years, new media art has drawn attention from art galleries, institutions and exhibition centers in China. Biennials, triennials and festivals come one after another, causing this field heat up, striking the chord of large numbers of audiences. In this backdrop, Alicja Kwade: ReReason was held. "It seems to be a mystery without an end, an answer, or any outcomes." In the exhibition, the artist leads the audiences to break away from the constraints of the fixed framework, and lets them re-imagine, rethink and re-question the existing concepts, exploring the nature of things in quest of inspiration in ever-changing thoughts.

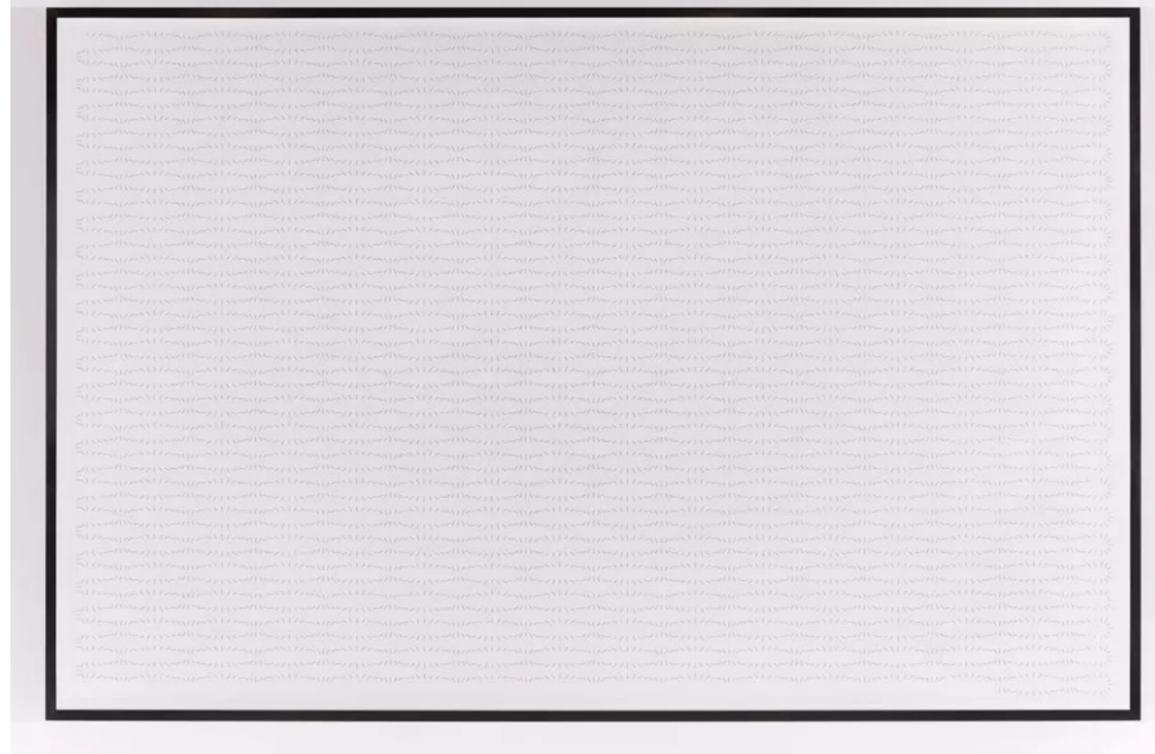
的理性极简美学。较理性的艺术家通常对生命体悟有追求，阿丽莎·柯维德在面对种种复杂问题时，通常喜欢将其简洁化，形成一种理性却富有诗意的表现风格。维特根斯坦说：“想象一种语言，就是想象一种生活方式。同样，想象一种艺术，也就是选择了一种生活方式。”阿丽莎·柯维德的作品多以公式命名，如大型装置《萨迦（对数螺线）》借助对数螺旋线来表现艺术家对生命、无尽、数学、人类认知、自然之间的思考。《萨迦》是由木头、玻璃、钢、铜、镜子等日常可见的物体组成，所有物体朝中心点弯曲，形成一个序列，仿佛中心有股神秘而不可见的力场，胁迫所有板材不可抗拒而变形。简单说明“对数螺线”的含义——就是一根无止尽的螺线，是自然界最常见的螺线，它永远向着极绕，越绕越靠近极，但又永远不能到达极，恰好适合为“不会有结局的谜”进行一次具象的比拟。这似乎是艺术家将对自然的敬畏之心指向这些稳定站立的物件，看似简单的陈列，阿丽莎·柯维德却是将生活物件与构思巧妙结合，以日常之物所赋予的力量提示被我们所遗忘的自然现象的存在，更是在用这种方式给我们以视觉冲击，借用熟悉的媒材软化、撕开我们被禁锢的思考空间。



阿丽莎·柯维德 无关紧要（十二面体）铜、钟 86×98×101cm



阿丽莎·柯维德 萨迦（对数螺线） 综合材料、共32个部分 木、钢、铝、铜、黄铜、青铜、中纤板、玻璃、镜子



阿丽莎·柯维德 一年（2018） 黄铜、镀镍怀表指针、纸板、框 199×305cm





阿丽莎·柯维德 一周 黄铜镀金、纸板、框 50×40cm



阿丽莎·柯维德 假想形状 铜、花岗岩 245×390×234cm

时间是永恒的话题，也是无法摆脱的宿命。阿丽莎·柯维德对永恒命题的探索，借助时间的主题发展了一系列不同的作品。例如《一年（2018）》《一个月（2018年7月）》《一周》等。如果稍加留意，不难发现这组作品是由一根根顺时针排列的金属片组成，而金属片正是脱离钟表框架的指针。太多人描述时间如白驹过隙，如同秒针的摆动抵达下一步，此刻便已然成为过去。阿丽莎·柯维德的作品将时间的执念化成合乎情理的艺术呈现给大众，这并没有模糊时间的概念。转瞬即逝的现实被凝固，每一个代表当下的指针被同时依序排列并置，时间的概念不再抽象，它被赋予视觉形体，让转瞬即逝的时间有了搁浅，被打造成有人情味、有温度的姿态。“时间”无始无终或者周而复始，当观者驻足作品，时间的稍纵即逝也不再无情，不再苍白。从这也能透露出阿丽莎·柯维德在作品上一贯的表现意图：质疑表面上的一成不变、不可动摇的现实。艺术正是具备多样性，才不至于乏味，阿丽莎·柯维德的作品是对既有观念的挑战，也是诗意浪漫的哲思。

《假想形状》的系列作品抛出洞察力、辨别力与判断力，

其想法源自近代科学提出的虫洞（wormhole）概念——宇宙中可能存在着连接不同时空的狭窄隧道。阿丽莎·柯维德借用号角形状的孔洞与管状的串连，在朝上的号角放置花岗岩，朝下的号角下放置等重的石粉，暗喻相同物质通过虫洞得出等质量却不同样态的时空旅行结果。阿丽莎·柯维德对现实保持一种质疑，这种质疑打开了艺术家多维想象的艺术空间，阿丽莎·柯维德的丰富想象并不局限在地球表面，对玄秘未解的时空关系也充满好奇。面对尚未解惑的事物，阿丽莎·柯维德华丽地完成了超越、突破、创新，创建独特的视觉符号系统试图更接近想要的答案，开凿出崭新的想象通道。

不可否认艺术形式的重要性，但是只有形式的艺术不免虚张声势甚至乏味。阿丽莎·柯维德的格物致新，让我们大饱眼福，“它是一个没有终止，没有答案，也不会有结局的迷”。阿丽莎·柯维德以其特有独创的艺术语言，通过拼贴日常生活中的物件维护艺术品质，这大抵是作品真正打动人心的地方。

郭亚丽：天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

一期一会 ——“见者的书信”展评 Review: Lettres du Voyant

杨羽彤 / Yang Yutong

摘要：约瑟夫·博伊斯是 20 世纪下半叶最具影响力的行为艺术家，他对艺术、政治以及社会构建具有远奥的想象力；白南准是全球最重要的视觉艺术家之一，亦是新媒体录像艺术与影像装置艺术的先驱和奠基者。约瑟夫·博伊斯和白南准，他们成长于欧亚大陆的两端，怀揣各自国家的文化基因和历史背景。20 世纪 60 年代，二人在激浪派的艺术浪潮中相遇，带着同样具有革命性的理念，他们的友谊与合作亦成为一曲佳音。

关键词：行为艺术；影像；激浪派；合作

Abstract: Joseph Beuys was the most influential performance artist in the latter half of the 20th century, who demonstrated profound imagination in arts, politics and social construct, while Nam June Paik, one of the most important visual artists in the world, was also a forerunner and founder of new media video art and a video installation artist. They grew up respectively in the two ends of the Eurasian continent, Europe and Asia, with their own cultural origins and historical backgrounds. In the 1960s Fluxus brought them together. With revolutionary ideas on either part, they became good friends and began collaboration, leaving a touching story in history.

Key words: performance art; video; Fluxus; collaboration

展览链接：

见者的书信——约瑟夫·博伊斯 × 白南准

展览时间：2018 年 1 月 20 日—5 月 13 日

展览地点：上海市祖冲之路 2277 弄 1 号 昊美术馆

主办单位：昊美术馆

参展艺术家：约瑟夫·博伊斯、白南准

策展人：格雷格·杨森、金男洙

见者的书信（Lettres du Voyant），这一稍显晦涩的名称，来自于 19 世纪象征主义诗人阿尔蒂尔·兰波（Arthur Rimbaud）的著作“Lettres du Voyant”，“见者”，即见证时代风谲云诡且能高瞻远瞩的能士，“书信”，则暗喻着二人之间千丝万缕的联系与共振。

博伊斯与白南准因“激浪派”而结缘。从严格意义上讲，白南准于 1962 年加入“激浪派”思潮，始终扮演着重要的领袖角色，而博伊斯则与“激浪派”保持着若即若离的关联。“激浪派”概念模糊，难以被简单定义，因为其本身的奥义便是反对确切定义，模糊掉艺术与非艺术之间的绝对界限。去除艺术中约定俗成的规则和深奥晦涩的内涵，让艺

术简化、纯粹，甚至变成生活本身。反艺术即回归自然，关注现实和社会问题。

正如博伊斯的名言“人人都是艺术家”，又如安迪·沃霍尔的“未来每个人都可以成名 15 分钟”，这些深谙当代艺术精髓的大家们，一脉相承又各擅胜场，以一种艺术先锋的姿态不断拓宽着当代艺术发展的大道，让艺术“自由、创造”的精神打着“反艺术”的旗号渗透到生活的方方面面。博伊斯曾于 1940 年自愿加入德国的武装部队，白南准也曾为躲避朝鲜战祸于 1950 年迁往日本，二位艺术家都曾与战争的硝烟近距离接触，也目睹过二战的残酷无情与不容抗拒。他们内心积聚着极端的痛苦与灵感，借由萨满、宗教、



约瑟夫·博伊斯 革命就是我们 印在聚酯板上的照片海报
手写文字、盖章 191×100cm 1972 年

失去了与自然万物休戚与共的紧密关联，他试图重建一种人与自然和谐共处的博爱关系，沟通二者的桥梁便是艺术。

博伊斯的大量行为艺术被载入文献，其中最广为人知的《7000 棵橡树》以“城市绿化代替城市管理”为口号，鼓舞着广大市民以自觉自愿的认购行为将 7000 颗苍白的玄武岩转换成 7000 棵苍翠的橡树。其间蕴含着生命的蓬勃繁荣与岩石的永恒不变，当社会如同生长的丛林般产生斗转星移的变幻，被塑造的人性 with 精神却可经沧海桑田保留如初。1987 年——博伊斯逝世一年之后，第七千棵橡树终于种植完成，他留给卡塞尔城一整片拥有千百年绿色生命的社会雕塑，以艺术之名绿化世界，净化人心。

博伊斯的“社会雕塑”，是对人性塑造和回归的实验——人类并非只是行走于天地之间的麻木肉身，而是精神世界与灵性世界的“三位一体”，“社会雕塑”即从肉身、精神与灵性三个方面对人进行塑造，产生影响。本次“见者的书信”展出的 7 组玻璃展柜，创作于 1970—1983 年之间，是最能诠释博伊斯“社会雕塑”艺术理念的装置作品；另外还有行为艺术录像《欧亚大陆》（Eurasienstab, 1967）和《如何向死兔子讲解绘画》（How to Explain Pictures to a Dead Hare, 1965），都深刻传达了艺术家的理念。

与博伊斯共执牛耳的另一位艺术家白南准这样阐释：“媒体（media）以中世纪神学的概念来看，意味着与神交流的手段和媒介。因为巫术的语源是蒙古语的精神，所以巫术和媒体几乎是同样的意思。”他和博伊斯不谋而合地，将神秘主义思想引入艺术创作中，彰显了禅宗、道教的无为观念、阴阳五行学的人与自然共生共存的思想。

不同于博伊斯的冷静与悲悯，白南准更加感性 with 热情，以一种近乎“狂禅”的姿态，戏谑而自由地进行艺术表达。他是首位将电子意识引入当代艺术领域的人，被称为“录像艺术之父”，与博伊斯一样反对冷漠虚无的形式主义，他追求电子科技的人性化发展，并以此作为他的政治文化批判手段。

白南准将影像资料与家用电视机相结合，营造出眼花缭乱、色彩斑斓的视觉世界，电视机在此处既是媒介，又是个人文化符号，是艺术家试图挣脱传播媒介对人的单向洗脑、打破人们对流行大众文化的迷信所进行的尝试。而白南准创作过程中采用的影像拼贴手法，对后来流行音乐 mv 的拍摄制作产生了很大的影响和启发。

佛像是白南准的作品中时常出现的意象，本次展览中呈现的装置作品《佛》，表现了一尊佛聚精会神地注视着电视中燃烧的蜡烛，为安全起见，蜡烛被置换为电子蜡烛，这是一种对时间流逝的注视，也是对自我的观看。电视机里除却蜡烛，空无一物，暗示出电视媒体、视觉景观背后的无根性。除此之外，还有由彩色电视机和霓虹灯管构成的《蓝佛》装置，比起前者的寂灭与黯然，《蓝佛》显示出一种嘉年华式的欢乐与躁动。线条流畅的圆弧形彩灯营造出流动的未来

先知等媒介，分别涉足于未曾开拓的艺术领域，以激越的节奏和鲜明的姿态，用剧痛撞击出狂喜的火花。

对于各自的艺术理念，博伊斯曾说：“艺术要生存下去，也只有向上和神与天使，向下和动物与土地连接为一体时，才有出路。”所以他的作品或者是行为艺术一再强调人与自然的共生共存关系。虽然战争与死亡在博伊斯的心灵中留下了深重的阴影，但他的作品却少见硝烟，而那些反复出现的动物、植物、十字架，是对“社会失智”的不满和影射，毛毡、羊脂和蜂蜜则是对科技进步带来道德堕落的抨击和诅咒。他揭开了工业社会人类文明的虚假面纱，人类暴行的根源在于



约瑟夫·博伊斯 涂抹硫磺的锌盒(左)、涂抹硫磺的锌盒——被纱布塞住的角落(右) 锌皮、硫磺、纱布 64×31×18cm×2 1970年



白南准 佛 石像、金属电视框、木架 1996年 gallery artlink 收藏



约瑟夫·博伊斯 如何向死兔子讲解绘画(视频截图) 行为录像 6' 22" 1965年



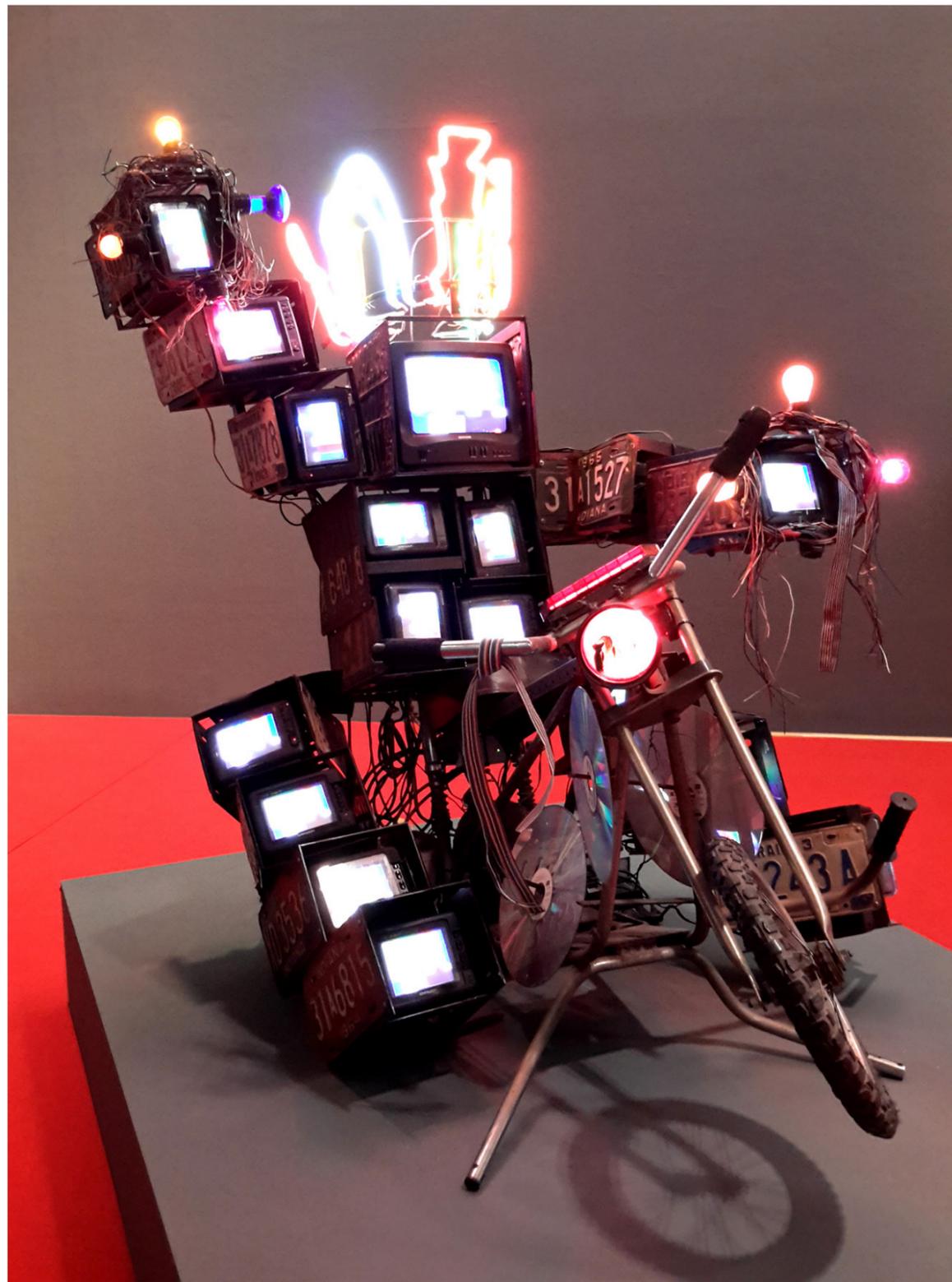
白南准 蓝佛 彩色电视机、霓虹灯管 250×155×205cm 1992—1996年 KIM Sookyung 收藏 图片由 LEE Jung Sung 拍摄



白南准 印度之门 彩色电视机、木框 392×82×410cm 1996—1997年 KIM Sookyung 收藏 图片由 LEE Jung Sung 拍摄



白南准 塔 老式电视机盒、木框、霓虹灯管、13及19英寸电视机、双通道视频 475×220×220cm 2001年 Mrs. & Dr. Koh 收藏



白南准 逍遥骑士 电视机、LDP、LD、自行车、钢架、霓虹灯 1995年 DSDL 收藏 图片由 LEE Jung Sung 拍摄



白南准 博伊斯之声 尺寸可变 1961—1986年 HONG Soung Eun 收藏

感，给人带来极度的亢奋和视觉愉悦。展览还呈现了20世纪80年代末以来白南准的其他代表作，例如大型电视装置作品《印度之门》（*Indian Gate*）、《塔》（*Tower*）、《逍遥骑士》（*Easy Rider*）等。

1984年，白南准与博伊斯在东京的草月堂（*Sogetsu Hall*）共同演奏了《荒原狼 III》，整个大厅座无虚席，此非二人首次联袂却是最后一次合作。白南准弹着钢琴如月光般

平静，而博伊斯发出草原狼一样野性的鸣啸。

博伊斯是闯入腐朽迷宫的一员悍将，自他之后，德国再无此类震撼人心的范式型的艺术革命者。而自称为“一个愤世嫉俗的观察者”的白南准为纪念他而创作了《博伊斯之声》（*Beuys Vox*），并举行了萨满教的祭祀。艺术终究是远行者的归途，是自我救赎的宗教，是生生不息的信仰。

杨羽彤：天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

疆域：地缘的拓扑与后全球化政治（上）

Territories: Geo-Topology and Post-Globalization Politics (I)

鲁明军 /Lu Mingjun

编者按：这是一篇颇具学术深度的论文，而绝不仅仅是为一个展览所作的说明文字。或者换句话说，我们有时恰恰这样期待，期待今天的展览不仅仅是制造某种噱头，而是有越来越多的学者和艺术家，真正通过其展览进一步凝聚其艺术理念，形成良好的思考。在这个意义上，此文相当具有现实鞭策意义。

引言 长城：边界，抑或边疆？

1993年，蔡国强在嘉峪关实施了爆炸行为“延长万里长城一公里：为外星人做的计划第10号”。蔡原本是想与外星球建立可能的对话，以摆脱强制性的中西逻辑，沿着宇宙和自身的关系，探索人真正的生存空间。^①然而迄今，尚未有人意识到这一行为中的火药、长城以及嘉峪关这三个要素之间还潜在着一部关于疆域、战争及地缘政治的叙事。

按拉铁摩尔（Owen Lattimore）的说法，作为亚洲内陆中心的长城不仅是历史上华夷分界的象征，同时也是一个渗透着贸易与冲突，混合着不同文化、信仰与政治的过渡地带。在这里，作为中心的长城本身便构成了一个复杂的社会区域和政治体系。不同于现代民族国家意义上的边境（boundary）的是，作为边疆（frontier）的长城原本就是天下／帝国的产物。而历史上的中国在进入由民族国家主导的世界体系之前，并没有严格意义上的明确边界。^②与之相应，作为自明代以来靠近西北长城终点的边疆要塞的嘉峪关，和汉唐时期的阳关、玉门关一样，亦曾一度被视为文明与野蛮之间的分界。后来在清王朝的帝国扩张中，它逐渐失去了边界的功能，并化身为长城地带的一部分。譬如在备受争议的追溯拉铁摩尔学术思想、以满族和“内亚资源”为中心的“新清史”叙述中，它就不再是不同文明的界限，而只是属于不同文化群体的清朝臣民之间的分界线。^③也是在这个意义上，我们不妨将蔡国强的这一行为看作是这一过渡地带的延伸，视其为“边疆中国”的一个隐喻。

这一边疆叙事显然不同于19世纪末以来伴随民族国家建构的边境叙事，在某种程度上可以说前者即是反思后者的产物，换言之，边疆叙事的背景和动因之一其实正是民族国家的主权之争，譬如20世纪的朝鲜、内蒙古、新疆及西藏

Editor’s note: This is a paper of considerable academic depth, not merely a description of an exhibition. In other words, sometimes, we expect to discover that a show is not meant to invent a gimmick, but to allow an increasing number of scholars and artists to sharpen their artistic notions, which may contribute to good thinking. In this sense this paper is of particular significance in spurring on the reality.

问题，都与美、英、苏等西方国家的干预和复杂的国际关系密切相关，其间交织着激烈的斗争和冲突。^④在这个过程中，不可逆的全球化浪潮，不但没有终结历史，反而更加凸显了民族国家的主权意识，以及衍生于此的各种宗教、民族和意识形态冲突；传统帝国形态的边疆非但没有被彻底瓦解，反而为既有的民族国家提供了一个缓冲地带。今天，尽管依然有不少人努力肯定族群、民族与国家的存在价值与合理性，但揆诸历史，这三者恰恰是造成近代大规模政治冲突与社会动荡的主要来源。可以说，过去两百年间战争（包括国家间战争与内战）最主要的原因就是民族国家，而这个趋势至今仍未消退。^⑤

近三四十年来，民族分离运动几乎成了一股空前的潮流，包括南斯拉夫解体、意大利威尼托地区分离运动、克里米亚危机、比利时法兰德斯分离运动、车臣独立运动、北爱尔兰分离运动、加拿大魁北克独立运动等等。^⑥曾经，冷战结构中的武力均衡一度成为全球暴力的制约力量。而苏联解体和东欧剧变直接导致这一结构的彻底崩塌。全球化也随之演化为民族国家的一个极端变体，甚或说，我们已经进入了一个更为复杂、更为残酷的后全球化时代。这也应了雷蒙·阿隆（Raymond Aron）那句著名的“预言”：我们这个时代的一个巨大错觉，就是相信经济的迅速增长会助长主权的消失。随着全球经济的介入和推动，武器和军事的凶猛扩散，导致国家主权灾难性地杂乱失序。^⑦2006年，朱显《为联合国成员国所作的192个方案》中，有多个国家的方案主题涉及宗教、民族与边境冲突，比如在为蒙古所作的方案《寸土必争》中，他邀请一帮爱国的中国学生，前往某中蒙边境处，将界碑向外挪出一点；在为黎巴嫩作的方案《信鸽》中，他将一只信鸽从贝鲁特带到特拉维夫，然后在鸽子翅膀画上以

色列空军的标志再让它飞回贝鲁特；在为墨西哥所作的方案《偷渡火星》中，他塑造了一个巨大的火星表面场景，再根据墨西哥与美国边境的隔离墙的样式，在火星表面修建同样的隔离墙……显然，无论是以联合国成员国作为整个作品的框架和结构，还是局部的具体方案本身，无不指向当下全球地缘政治的境况。

可以想见，在高名潞的《墙：中国当代艺术的历史与边界》一书中，“长城”何以作为中华民族的象征，何以成了中西文化－身份的边界。如高所说的，墙通常集中于空间、边界的讨论，其中有历史的墙（长城和柏林墙），现实都市的墙，以及（作为文化身份和美学边界的）观念的墙等。如果说社会和艺术之间有一堵墙的话，那么在过去二十年的中国当代艺术实践中，艺术家总是在努力跨越这道墙。^⑧值得一提的是，在高眼中，与长城相提并论的是柏林墙，而后者一直被看作是冷战的标志——柏林墙的倒塌便一度被视为冷战终结的象征。无论是徐冰的《鬼打墙》（1988），王晋的《长城：非此即彼——艺术方案一例》（1996），还是展望的《镶长城》（2001），抑或何成瑶的《开放长城》（2001），等等，都将“长城”视为祭奠或复兴民族文化的象征或中西文化－政治的边界。在《当代艺术中的长城形象》一文中，高名潞指出：“祭奠也好，修复也好，艺术家们首先必须对长城怀有一种民族认同感，都必须将其视为民族精神和民族文化的象征，否则这一切艺术现象都会变得面目全非，而没有恒定的意义。倘若艺术家们一直以来没有将长城看作民族精神的隐喻，这些艺术作品的文化价值基点便无从着落，无法生效。”^⑨在此，长城无异于一道意识形态的壁垒。即便是所谓的“开放长城”，也无非是壁垒“倒塌”（甚或中国加入WTO）的另一个说法。事实证明，这一壁垒非但没有倒塌，反而更加顽固和森严，几乎所有的冲突皆根源于此。

也是在这一背景下，民族、宗教、边疆乃至如何重新叙述长城、叙述中国再次成为学界聚讼不已的话题，如“一带一路”（即“丝绸之路经济带”和“海上丝绸之路”），其目的即是为了重新平衡世界地缘政治、经济、文化的结构。这其中，被很多人所忽略的是，自20世纪90年代开始，特别是近几年来，不少艺术家围绕相关的问题，诉诸不同维度的地缘思考和实践。它们既是一种政治行动和想象，同时也反身指向艺术语言的结构性歧变。

一、越界：话语的边境

2006年11—12月，艺术家徐震筹划了一次特殊的旅行。在短短的18天内，他和助手一行三人驾驶一辆越野车，先后前往中俄、中蒙和中缅边境，每到一处，通过远程操控，试图让玩具坦克、飞机和轮船越过边界进入对方国家境内。结果只在中缅边境，玩具坦克成功进入对方境内。这看似是一无聊之举，但又像是一次严肃的虚拟的偷袭或入侵，然而其强烈的政治色彩，则直指民族国家的边境冲突和主权之争，同时亦不忘提示我们，所有的冲突、纷争其实都

是人为的权力游戏。在此，作为玩具／工具的坦克、飞机和轮船既是中性的，同时又是象征性的。按照福柯所言，权力只有在被使用和运行的过程中，才能成为权力。^⑩也即是说，只有在侵犯或被侵犯中，作为话语的主权及其边界才会显现出来。

2015年3月，张玥、包晓伟两位艺术家没有目的地穿越中缅边境，来到了缅甸果敢的战场，上演了一场充满着刺激与恐惧的“缅北战事”。^⑪尽管这一行为中还带有些许公益（如赠送大米给当地贫民）的色彩，但对于艺术家而言，这一无目的的穿越边境本身便构成了一种政治。此时，艺术家身体替代了坦克、飞机和轮船，成了作为策略的权力本身。同年8月，另一位艺术家王思顺携带着一枚取自一场火灾中的“火种”，自驾从北京出发，途经满洲里、图伦、新西伯利亚、叶卡捷林堡、莫斯科等，冒险穿过数个国家的边境，最后将其送到巴黎。西方思想史上的“火”原本代表的是光明与启蒙，在艺术家眼中，它就是“真理”。于是，这一名为“真理”的荒诞之举，不仅可视为“启蒙”“征服”或“占领”的隐喻，与此同时，从北京到巴黎，也可以说是一次重燃“1968”革命之火的行为。当然若从另一个角度看，这一行动还带有权力反转的意味：民族国家主导的全球化体系内，主权之间原本并不平等，而这一看似不可理喻的挑衅行为也因此可被理解为一种反抗的正义或启蒙的颠倒。

1. 国家，帝国与边界

理论上，古代中国（或帝国）只有边疆而没有边界，现代中国才有领土与国境。^⑫即便是有边界，这个边界也不是固定不变的，当然更不是现代民族国家或是其自主权意义上的边界。^⑬应该说，1689年与俄国签订《中俄尼布楚条约》时，便明确划定了边界。而该条约的主要内容之一即是控制边界的少数民族的流动，以防边疆区域的少数民族逃往对方领土，损害彼此的利益。晚清以降，清王朝面临的则是一个结构性的危机：鸦片、白银、税收以及围绕对华贸易而产生的西方国家之间的冲突是一种新的世界性的产物，中国作为进出口的主体则被贬低为殖民贸易体系的边缘区域。^⑭随着欧洲列强的野蛮入侵，中国不得不加入由民族国家主导的现代世界体系。按照欧洲的相关理论，民族国家本身是由一系列条件构成的，这其中，国境的划分和主权的界定是最为一个条件。^⑮安东尼·吉登斯（Anthony Giddens）曾经指出，“国界只是在民族－国家产生过程中才开始出现”^⑯。所谓“主权国家，就是一个政治组织，它是在有限的领土之内，有能力立法，有效地制裁其组成部分，垄断对暴力手段的处置权，控制与政府的国内政治或行政形式相关的基本政策，以及处置作为其岁入基础的国民经济成果”。“如果说第一次世界大战后确立了民族国家的自主性与边界的话，那么二战结束后，雅尔塔协定的签署则标志着某些大国在全球民族国家体系中的霸权”。^⑰全球化的吊诡就在于它是由民族国家建构的一个霸权体系。

全球化看似制造了一个没有边界、多元均质的自由

世界，然而，哈特（Michael Hardt）、奈格里（Antonio Negri）早已洞悉，这只是一个表象，其背后所潜藏的则是全球化／美国作为新型帝国及其不平等的支配结构。此“帝国不再建立权力的中心，也不再依赖固定的疆界和界限，它是一个无中心（或多中心）、无疆界的统治机器。在开放的、扩展的边界当中，它不断地加强着对整个全球领域的统合”^⑧。原本，一切诉诸本土、在地的边缘行动都是基于反思和批判这一体系的话语实践，然而在郑国谷这里，地方性并不是一个独立或对立全球化的一种诉求，而是将全球化作为地方性的一部分——事实证明地方随着全球化的入侵和渗透业已发生了根本性的变异。若按其多中心或无中心的逻辑，阳江也是中心之一。由此，我们方可真正理解郑国谷于新世纪初启动、迄今尚未完成的建造计划《帝国时代》。大约十年前，杨天娜（Marina Köppel-Yang）在策划郑国谷个展“加工厂”（2008）期间，和曾出现在作品《我的老师》（1993）中的流浪汉，也就是被郑国谷称作“老师”的阳江青年有一个简短的对话。对话中这位阳江青年有一段话意味深长，他说：“明朝的时候，中国是世界上最有钱的国家，一天晚上阳江大地震，整个海岛沉下去了，城市就在海的下面。一天晚上阳江也会飞去海上，这个时候全世界的人都知道阳江了，它就是世界的中心了。”^⑨这虽然是一段不着调、无厘头的胡言乱语，但它却成了郑国谷《帝国时代》一个适切的注解，因为在郑国谷眼中，阳江就是世界的中心。

2005年8月，同样富有野心的徐震“实施”了另一个狂妄的行为，他和助手一行三人不仅登上了珠穆朗玛峰，而且还“锯掉”了峰顶1.86米（相当于艺术家身高）。作为世界最高峰，珠穆朗玛峰既是世界中心之一，同时它又是中国与尼泊尔的边界，这使得这一行为不仅指涉民族国家，也是帝国的一个隐喻。与之相应的另一个案例是周啸虎的《疯狂英语营》（2010）。李阳的“疯狂英语”曾经一度风靡中国，超乎想象的民众参与热情乃至集群崇拜成就了其帝国般的扩张。而英语的普及原本就是一全球化／帝国之举。2010年，周啸虎将“疯狂英语”的教学现场搬到了伦敦 Tate Modern 涡轮大厅，一名来自“疯狂英语”的中国籍老师用其特有的方式向一群来自世界各地的志愿者讲授英语口语。令这些志愿者好奇的是，这一集体迷狂式激情体验，却是依赖于源自西方的语言工具，并且是经过他者改造、过滤后的一种回传——这一回传本质上和王思顺的《真理》并无二致。在周啸虎看来，历史的荒诞性便内在于这一地缘文化的冒险之旅中。^⑩语言本身可以没有边界，但是其使用者的国籍、身份以及使用的场所却赋予语言以边界。

作为边境／国界的标志之一，海关无疑是这一世界体系的产物，它的功能远不止贸易那么简单，本身也是一种民族国家认同，且同样植根于帝国不平等的霸权体系。^⑪在《帝国边界 I》（2008—2009）第一段中，陈界仁以自己原本应邀参加某展览而欲前往美国，却被美驻台办事处怀疑偷渡的嫌疑这一经历出发，探讨美国对于边界的管控政策，包括对于弱势国家人民的歧视、侮辱、压迫及暴力；在第二段中，

他又提出台湾海关入境署无礼对待台湾人民的大陆配偶，重现了这一不平等待遇。在艺术家看来，两相对照，其实都揭示了全球化与帝国／民族国家边境管控制度的吊诡关系。正是“台湾所处的地理位置，使得地缘政治成为影响台湾认同政治的一个关键因素。‘帝国夹缝’或‘帝国边缘’成为许多人理解台湾处境的基本框架，国际关系、帝国与殖民体制、资本主义的全球扩张，都是研究者纳入视野的重要框架。尤其是两岸关系与中国崛起带来的效应，即差异与不平等，更是影响台湾未来族群、民族与国家走向的重大因素”^⑫。

台湾左翼学者陈光兴在《去帝国：亚洲作为方法》一书中，根据 20 世纪 90 年代中期由台湾当局主导、反对党背书的“南进”政策^⑬，认为这其实就是一种帝国的欲望和举动。通过对“南进论述”细致入微的辨析，他尖锐地提出，由此是否可以看到帝国主义、殖民主义、国族主义以及国家机器主义在意识形态层次的联结？在他看来，所谓的“台湾中心论”，实际无异于帝国主义的借尸还魂，准确说是一种次帝国的想象与建构。譬如，大量台资企业向大陆的转移，本身便带有殖民的色彩。^⑭这样一种叙述尽管言过其实，却与陈界仁的叙事恰好构成了一种互应关系。我们也因此似乎更能深入理解交织着被殖民与殖民欲望的台湾。那么，到底什么是帝国边界呢？理论上，帝国是没有边界的，但透过陈界仁的实践，边界反而被凸现出来。这里的帝国显然不同于古代中国的帝国形态，它是基于民族国家及其主权之上的一种看不见的扩张和入侵，是一种在民族国家与帝国的重叠和交织中展开的霸权体系。因此，这里所谓的帝国边界，本身也是一个悖论，它既有明确的主权和领土分界，同时它的扩张又是没有界限的。

来自台湾的另一位艺术家许家维虽然比陈界仁晚了一辈，但其不少作品也是围绕边境及其复杂的历史铺陈开来的。简单的反帝国显然不再是他的目的，其更多的相关实践是通过文本和相关遗迹的体验和考掘，以探寻历史丰富的层次及其之间可能的缝隙。被遗忘的冷战时期的亚洲史是艺术家的兴趣所在，但他不认为自己是一个历史学家，而更希望在历史与当下、现实与现象之间捕捉一种敏锐的知性，以此寻找并连接既有历史叙述以外的人与地方的关系。2012—2016 年间完成的《回莫村》取材自泰国清莱回莫村的一家自强孤儿院。它的背景是，1949 年，国民党某部队战败后经云南撤退至缅甸，四年后，缅甸与苏联向联合国控告这支部队“入侵”其领土，于是经由联合国协调，他们被安排驻扎在泰缅边境的金三角与清莱美斯乐地区。后来在国际压力下，蒋介石指示部队撤回台湾，但实际“明撤暗留”，以图反攻。1970 年，应泰国军方要求，他们曾远征泰共以获取居留权。这期间，他们还协助毒梟从缅甸运送毒品。艺术家走访之时，孤儿院有 68 名孩童，他们的父母多是因毒品交易丧命或被拘捕判刑。^⑮尽管这些发生是一无关艺术家个人经验的历史－知识对象，然而不可忽视的是，对于一个台湾艺术家而言，这样的叙事无法回避其特殊的境遇和身份。这也表明，历史并非死的知识，而是一种与现实交织，甚至是带着某种当下情绪

的想象和思考。艺术家曲折的部署拒绝旁观式的分梳，而是通过根茎式的编织，意图找寻和揭示出潜藏在其中的更为复杂的地缘结构和现实境况，包括泰缅边境及金三角特殊的政治机体，以及中国大陆与台湾之间相关的历史问题等。

2. 岛屿，殖民与边界

同样是带有情感的政治－历史叙事，何翔宇在 *The Swim* 中将镜头投向他的故乡，位于中朝边境的小城宽甸，他探访了曾参与朝鲜战争的退伍士兵和来自朝鲜的“脱北者”，以此剥开了隐藏在这座小城怡人景色下的日常与历史。影片还记录了艺术家横渡鸭绿江的行为，借以带动我们对于历史与现实的想象，并巧妙地将中、美、朝三者之间复杂的政治－历史叙事消融在一抹乡愁、记忆和乌托邦的幻想中。有意思的是，在何翔宇和许家维各自的实践中，都涉及岛屿，而岛屿历来是主权纠纷和地缘冲突的敏感地带。

何翔宇影像中的九里岛（Kurido）是一座位于鸭绿江中的小冲积岛屿，历史上它曾属于中国，直到 1961 年，中朝签订友好合作互助条约后，被划归朝鲜。2016 年 4 月 7 日上午，4 名中国男性试图从丹东一侧横渡鸭绿江至对岸朝鲜一侧的新义州，然而途中就遭到驻扎在对岸的朝鲜士兵持枪警示，迫使四人不得不中断横渡，返回丹东。当日下午，何翔宇选择从宽甸一侧出发游向对岸朝鲜境内的九里岛，并成功登陆，在他看来，此举是反向地重演了一个他想象中的“脱北者”的行动。^⑯但问题并不只此，这一行为将我们引向更为复杂的历史－政治维度。一方面，东北亚政治局势已经成为当下全球地缘政治的焦点之一，另一方面，历史上日本、朝鲜都在中国的朝贡体系之中，透过朝鲜地理学家笔下的那些《天下图》，不难理解几百年前的朝鲜士人是如何想象“天下”和“中国”的。1592 年，日本丰臣秀吉的大军登陆釜山，其最终目的显然不是朝鲜，而是大明。危机之中的朝鲜出使大明，搬来救兵才化解危机。而大明之所以决定出兵，与其说是因为朝鲜原本就在朝贡体系之内，且在某种意义上朝鲜可以说是最具中国认同感的附属国之一，不如说是保朝鲜即保自己。这一点和 20 世纪抗美援朝战争的性质是一样的。特别在今天，朝鲜的一举一动，不仅事关东北亚、东亚以及整个亚洲的安全与稳定，甚至已然成为全球地缘政治的一根杠杆。这里需要插入的另一个案例是赵亮的《界》（2016—）。来自地处中朝边境的另一个小城丹东的赵亮，一年前回到故乡，透过其私密的镜头，持续观察并记录着境外某朝鲜村落的日常生活，冒险尝试艺术－行动作为一种政治“越界”的可能性。

许家维《铁甲元帅——龟岛》（2012）中的岛屿位于台湾海峡马祖外海。清朝的时候，岛屿上有座小庙。蒋介石撤退到台湾后，碉堡替代了小庙。而今，碉堡被废弃，小庙又回到了岛屿。一直以来管辖岛屿的神明“铁甲元帅”原本在武夷山上的庙中，后来“文革”摧毁了这座庙宇，迫使其被流放至马祖。在许家维的影像中，岛屿被当作一个舞台，舞台上一位当地的老人吟唱着曾流传闽南民间的一首歌谣，据

说是铁甲元帅闲暇时最喜欢的曲目之一。^⑰这看似是一个极具地方性的叙事，但实际上，它所牵动的不仅是台湾本土以及台湾与大陆两岸之间复杂的历史关系，还有民间信仰的现代变迁与政治境遇。当然对于艺术家来说，聚集了各种能量的岛屿从来都是他们想象和实践的飞地。

除了上述以外，来自台湾和大陆的另外两位艺术家高俊宏和杨圆圆则将视角置于地方的殖民史。高俊宏最新的项目《大豹：温带的边界》（2017）起因于隐藏在台湾新北市郊山的泰雅族大豹社的消失这一事件。艺术家通过山野地貌的调查，战争遗迹的测绘，以及延伸出来的录像拍摄，探触历史与当下的衔接和缝隙。但是，他无意“再现”这段被遗弃的历史，毋宁说是经由身体力行的参与和行动，从台湾自身的被侵略史或殖民史出发，创造新的感知和具有批判性的生命空间。对于地处亚热带、热带的台湾岛屿而言，这里的“温带”喻示着一种可感的、不可见的边界，而同时，其共享性也隐含着去边界化的一面。在艺术家看来，这一行动所开创的空间书写和肉身政治版图的发现，目的即是为了重建一个新的能动的政治主体。^⑱杨圆圆的新作《大连幻景》（2017—）则将视角置于大连这座位于大陆东北部的沿海城市。19 世纪末 20 世纪初，它先后被沙俄和日本所占领，沦为殖民地近半个世纪。项目以此为背景，以城市地理结构为索引，通过摄影、文本、录像等媒介，在战争－殖民史与城市规划变迁的交织中，多角度、多线索地铺陈着她的叙事与想象。标题中的“幻”字源于日本文学对大连的描述^⑲，在此，它同高俊宏的“温带”一样，也是一种不可见的地境、边界及认同的隐喻。

艺术家一方面是基于个人经验，主动介入复杂的政治－历史情境，另一方面则又往往被卷入其中，由此带出复杂的话语结构和政治机制。就此而言，最典型的莫过于始自 2001 年 4 月“南海撞机事件”的黄永砵“蝙蝠计划”系列作品，其先后因为法国和美国领事馆的干预，最后演化为一个连锁的国际政治事件。其中一个重要的背景即是 9·11 恐怖袭击。这也表明了，尽管各种多边和国际组织的建立，试图超越民族国家，而且一些组织也的确创造了一些国际规则，削弱了民族国家的合法性，但实际又无法建立有效的国际制度来取而代之。^⑳诚如吉登斯所说的，国际关系不是前民族国家之间建立的关系（没有它们这些国家也能维护其主权），它们只是民族国家存在的基础。国际组织的萌芽生长（包括国际联盟与联合国），并没有超乎民族国家之上。正是在这个时期，民族国家无所不在地建立起来了。^㉑尤其是 9·11 恐怖事件以来，国家建构普遍变得更为自觉，并由此加大了海关和边境的管控力度，而近年来英国脱欧、美国大选以及动荡不安的中东局势和难民问题，无不强化了国家主权、种族和身份的勘界和确定。

英国艺术家艾萨克·朱利安（Issac Julien）的 9 屏影像《万重浪》（*Ten Thousand Waves*, 2010）始自英国莫克姆湾拾贝惨案。惨案发生在 2004 年 2 月 5 日，三十余名捡拾贝类

者在英格兰西北部莫克姆湾海滩受困于迅速上涨的海潮，最终 23 名偷渡入境的中国非法劳工遇难。这一事件在英国社会引起强烈反响，对非法移民及黑工问题影响尤深。然而，艺术家并没有将其作为叙述的重心，而是以此为起点，融入了大量的中国历史、民间传说及现实景观的素材，并充分运用蒙太奇、纪实以及科幻等多种电影语言，在多维度叙事的交织中，展开了一部有关中国与西方／全球化的“史诗”。与之不同，张乾琦的《逃离朝鲜》（2010）则将镜头直接对准了那些“寄生”或“离散”在中国、泰国、美国等国家的朝鲜偷渡者或“越界者”，透过身份、阶级、宗教等不同视角真实刻画、记录了他们复杂的生存境况。说到“偷渡”，在此之前，余极曾先后两次实施同名行为（2001，2003）。在现场，他穿着一身简装，多根绳子连接着衣服，其另一端则拴在一个固定物上。艺术家匍匐在地上向前竭力爬行，衣服被逐渐撕碎，直到赤身裸体，行为结束。余极的初衷是文化的转译，他关心的是在竭尽全力的文化转译或“文化偷渡”的过程中，母体文化变得支离破碎，而我们最终所得到的或许只是外在的表面，并未改变其内在性。行为中没有可见的边境或国界，但在艺术家看来，即便是文化的全面入侵和渗透，也不能改变自身的血缘与族性，如加拿大学者叶礼庭（Michael Ignatieff）所说的，全球化时代的新民族主义冲突正是肇因于血缘和归属。^⑥

3. 感知：不可见的边界

当然，边境／海关并不仅仅只是一条线或一个关口，它本身即是一套权力系统。姚清妹的最新个展“蜕皮动物”（2017）将着力点置于“安检”这一制度环节，尽管她没有提及这一定是出入境的关口，但也沒有言及不是，在此我们姑且将其视为出入境安检。艺术家将安检机改装为一个用以按摩、抚慰人身的机器，将人身安检重构为一个歌剧和舞蹈的表演现场。不过在唱词中，我们依然能够看到“利维坦”“圆形监狱”诸如此类的政治权力话语。其中，一个福柯式的逻辑是：安检原本是用以保证人身安全、使生命远离生命危险的制度，但同时，它又对人身构成了一种规训和宰制。这也说明，暴力与呵护的并存并不能改变赤裸生命这一现况。这让我想起一个不容忽视的地带，即通常介于出关出境与入关入境之间的那个没有身份、无人管辖的赤裸生命存在的无政府区域。或许，这一地带才是最具政治性的。

香港艺术家杨嘉辉（Samson Young）的《液体边界》（*Liquid Borders*, 2012—2014）聚焦于香港与大陆之间的分界线。在香港回归之前，南接边界大片区域被规制为禁区，未经许可不得入内。直到 2005 年 10 月，时任行政长官的曾荫权宣布大幅度减少边境禁区。2012—2014 年，艺术家杨嘉辉利用将近两年的时间走访了香港内地两岸边界的所有禁区，并用接触式麦克风捕获、收集了大量的水流、栅栏振动的声音。声音建构了边境及其禁区，而其中音频的分歧所传递的正是政治的歧异和暧昧。此时，身体的介入及其政治性反而显得次要了。而我们对于边境的认知和理解也不再只是

作为界限这么简单，它已成为我们思考和想象政治社会机体、超越民族国家视野的一个出口和途径。2016 年，另一件作品《情景 #5 无声合唱团》中，合唱团在不演奏出一个音符的情况下，完成整个合唱过程。整个过程尽可能保留下了合奏、表演、措辞、身体接触以及与作品表演有关的所有其他因素，唯一的要求就是不能发声。于是，有意识地抑制发音的成分，反而产生了其他的声音元素，譬如表演者的呼吸声、身体接触产生的声音，以及乐谱摩擦产生的声音等。音乐通常是有地域性的，甚至是有边界的，可一旦去掉了音符，剩下的会不会是一种去地域性、去边界化的普遍的声音呢？有意思在于，这种声音又是在一种自我压抑、冲撞的状态下产生的，而这对于去边界化的普遍性又意味着什么呢？或许，它所隐喻的正是被普遍性的美丽外衣所包裹着的在在是冲突和“硝烟”的（后）全球化政治。

同样是关于香港与深圳（或内地）边界的实践，另一位香港艺术家黄荣法（Morgan Wong）则将此看作一种特殊的城际关系。不过他也承认，即使是回归之后，香港与内地之间依然存在着种种无形的隔离，而不仅仅是边境海关。在《从前我是这样确切地知道我来到这河的对岸》（2015）中，罗湖桥成为香港与深圳／内地分界的一个象征，若不加提示，我们可能感受不到边界的存在，但即便如此，依然存在着嗅觉和气味的分野。在某国际调香师的协助下，艺术家创造了一种能够联系罗湖桥彼岸的香气，这一混杂的气味不仅是边界存在的一个证据，同时亦暗示了它将消失的可能。而且，气味的扩散在某种程度上也隐喻着当前的城际关系以及未来“深港融合都会”的可能。^⑦在 Para Site 的展览现场，旧罗湖桥华界更亭的历史形象被塑造为一座巡视台，当作散发气味的载体，而其临时性和戏剧性也再次暗示边界的模糊性和未来的不确定性。^⑧

边界一直是黄荣法思考和实践的主题之一，在近作《平壤时间》（*KIGOJA Standard Time [KST]*, 2016）中，他在展览艺术空间的网页上颁布了一个他自己虚拟的新的平壤时区（*KIGOJA Standard Time*, 简称 KST）UTC + 9.75，以此回应并挑衅了日治前后朝鲜的时区变化（即从 UTC + 8.5 到 UTC + 9），以及 2015 年 8 月 5 日即在摆脱日本殖民 70 周年之时，朝鲜最高人民会议常委会重颁新的时区（东 8.5 区标准时间）这一反复过程背后的政治动因及其主导权。而这里的简称 KST 恰好暗合了韩国时区（*Korean Standard Time*, 简称 KST），在某种意义上，也是对朝韩分断体制的一种投射。^⑨值得一提的是，和气味一样，时区本身也带有含混、交融的非物质特征。在同年另一个项目《短划，喧笑，水塘》中，分别基于“南海争端”、1971 年联合国颁布“承认中华人民共和国是中国在联合国的唯一合法代表”的决议、“九二共识”三个独立又相关的事件，抽离出线条、笑声和水塘三个不同的感知媒介，以尝试寻求一种主权的时间性。^⑩

无论是杨嘉辉的“声音”，还是黄荣法的“气味”“时区”，

包括高俊宏关于“温带边界”的想象，一种既永恒又短暂的流动的感知作为边界取代了可视的具体之物。而这在某种意义上构成了对于既有的边界经验和认知的一种质询和挑战。在 2016 年的个展“十万八千里”中，刘辛夷试图探讨“流通”和“边界”之间的辩证关系。其中虚构的护照、标有边境符号的重新组装的小贩推车、由安检台摆放而成的颁奖台等，既是国家边界的象征，也是日常流通之物。吊诡的是，身份和边界都是流通的前提，而同时流通本身也在消解着身份和边界。日常生活中的偶然所见与所感诱惑艺术家对于既有的一切规则和制度产生怀疑，和某种人为改变的冲动。值得一提的是其中的《大宗帝国》这组装置作品，艺术家选择与南美、北美、非洲和澳洲地形图相应的公鸡、驴、袋鼠和骆驼的外形作为平面底本，在此基础上，严格按照每个地方不同的行政区域相应地进行划分。艺术家特别提示我们，这样一种重构是受肉店分割图的启发，其中的编号也是套用自这里。而肉店的这一划分则是基于消费和流通的需要。意味深长的是，他所选择的这四个地方都曾是殖民地，而殖民地意味着它们曾经像动物一样被占领、被瓜分和被宰制。也再次重申了一点，边界其实都是人为的结果。相类的命题，徐渠在近作《边界》（2017）中的叙说则是基于另一个不同的视角。

这是一组关于自然陆地边界和人为行政边界的作品。在徐渠看来，行政边界可以人为，但不能忽视的是地貌本身的自然变化，特别是在极端的自然力量下，它甚至会发生突变。这些变化会形成一个自然的形状和轮廓。与之相应，人为的行政边界则随着历史的进程同样是来回变化。为此，艺术家选择了一种黑色的特制棉布，使用化学药剂泼洒出想象的世界地图，这些被药剂漂洗过的布面最终变成一种褐绿色画面。在此基础上，他借助投影仪将地图上的国家、地区的边界描绘到画面上。^⑪边界在这里被推衍至源于技术理性，或是作为一种知识的边界，包括其与实体的政治边界之间不确定的缝隙、错位和矛盾，同时也提示我们，并不存在绝对明确的主权边界，本质上它只是一种话语。

二、边疆：游牧与冲突

2003 年，宋冬应邀参加伊斯坦布尔双年展的在地创作。在位于伊斯坦布尔的某一欧亚边界处，他放置了一块 150cm×200cm 大小的双面镜，镜面分别面对亚洲和欧洲。双面镜两侧分别放置摄像机。艺术家站在亚洲的一侧用铁锤砸碎了双面镜。两侧的摄像机记录了整个过程。之后在展览空间中放置同样的双面镜，并用两台投影机将录像分别投射在两面的镜子上，镜子上留有影像并把影像反射到对面的墙上。于是便产生了四个影像构筑的多重空间^⑫，而砸碎镜子的那一刻则彻底搅乱了我们的边界经验和地缘感知。这里的边界虽然不是国界，也无关民族国家主权，但值得玩味的是，这里的镜子就像是一堵墙一样，其隐喻自不待言，文章一开始也曾提到作为宗教、政治界限和意识形态壁垒的“墙”，这里的关键在于，伊斯坦布尔或整个土耳其所处的特殊的地

缘位置及其复杂的历史过程，特别是与中国之间复杂的历史－政治关系。从拜占庭帝国，到奥斯曼帝国，直到作为主权国家的土耳其，在这一历史过程中，伊斯坦布尔始终交织着复杂的民族、宗教和政治冲突。这一点也顺势将我们引至同样敏感、特殊和复杂的中国边塞——新疆，以及整个边疆的问题。

1. 历史－边疆与抵抗的出走

拉铁摩尔将边疆视为中心，固然有点矫枉过正，但它的确改变并丰富了我们对于历史中国的认知。而今，重新发现边疆，重申这一过渡地带的意义，也不仅仅是反思民族国家的单一性和支配性——正是其单一结构导致边疆地带的复杂性以及不可避免的民族纷争和宗教冲突，事实是，今天这一地带依然处处可见传统帝国残存的多元并存的制度和文化遗产，而民族国家之间的冲突也迫使作为缓冲地带的边疆的战略意义愈加显得突出。

不过，拉铁摩尔的视野只是局限在亚洲内陆北方，中国地境的多元特征，实际超出了拉铁摩尔论述的范围。比如他对南部中国所知不多，因此他的论述几乎不涉及那里。美国政治人类学家詹姆斯·斯科特（James C. Scott）《逃避统治的艺术：东南亚高地的无政府主义历史》一书中所探讨的“赞米亚”（*Zomia*）地带恰好弥补了这一点，并延伸了拉铁摩尔的论述。“赞米亚”指的是分布在东南亚陆块上的海拔 300 米以上的山地丛林及高地山民部落，是穿越越南、老挝、缅甸、泰国和中国（具体指云南、贵州和广西北部部的山岭）之间的一个混杂地带，它是一个既不受既有的地缘冲突所约束，也不想从中产生一个新的边界的跨境区域，是一个极具弹性的无政府、去国家化的自由地带。^⑬不过，这一论述还是或多或少带着一种乌托邦的色彩，至少它忽视了中国西南边疆少数民族被国家化的复杂的历史过程。^⑭如果说拉铁摩尔提供了一个“内亚”视角的话，斯科特则发现了一个“赞米亚”的视角。需要说明的是，二者虽然不乏地理上的延续和族群的交错，但实际还是存在着巨大的差异。

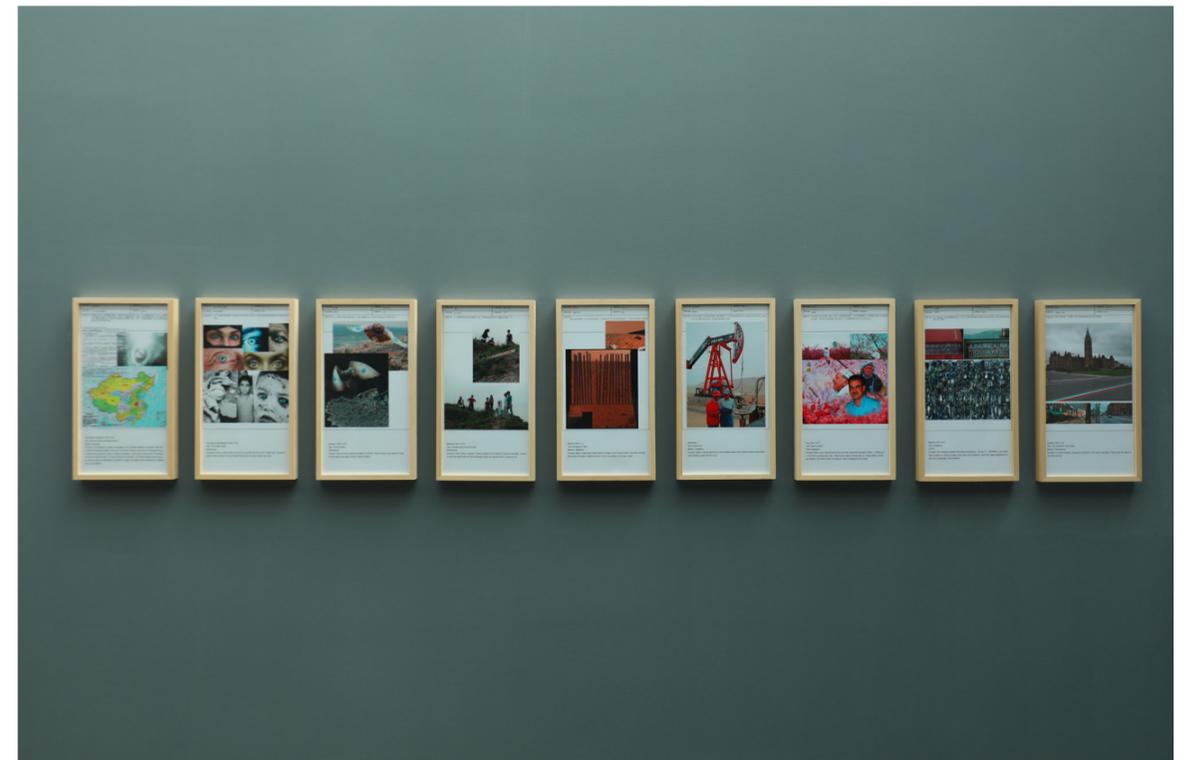
边疆的地貌吸引了不少艺术家，但诉诸家国叙事的似乎并不多。对于艺术家而言，边疆意味着精神放逐与个体自由，甚至是一种浪漫的想象。在这个意义上，“内亚”“赞米亚”本身即是一种政治修辞和艺术语言。早在 20 世纪 90 年代初，杨茂源就开始深入新疆、内蒙古等边疆一带展开他的实践，还先后多次前往当地博物馆以及大英博物馆等机构查找相关的文献和资料。1993 年，他在阿拉干的罗布荒原考察时，在当地向导阿拉穆勒的帮助下，用传统“三点一线”的方法，发现了汉代古城遗址麦德克。次年，他又前往新疆，在塔克拉玛干沙漠腹地罗布泊考察时，发现了防化团营房旧址和一座被废弃的机场，并在当地创作了“荒原”系列雕刻《家族》和《路标》。不过，对于杨茂源而言，真正吸引他的还是透过这些历史遗迹所洞悉到的那些异质的认知方式。他在这些被遗弃的历史中寻找灵感，将其中与当代相应的精神和力量通过自己的实践，抽离为一种形象或物。如“曼陀罗”



蔡国强 万里长城延长一万里：为外星人做的计划第 10 号 单屏录像 1993 年



蔡国强 万里长城延长一万里：为外星人做的计划第 10 号 单屏录像 1993 年

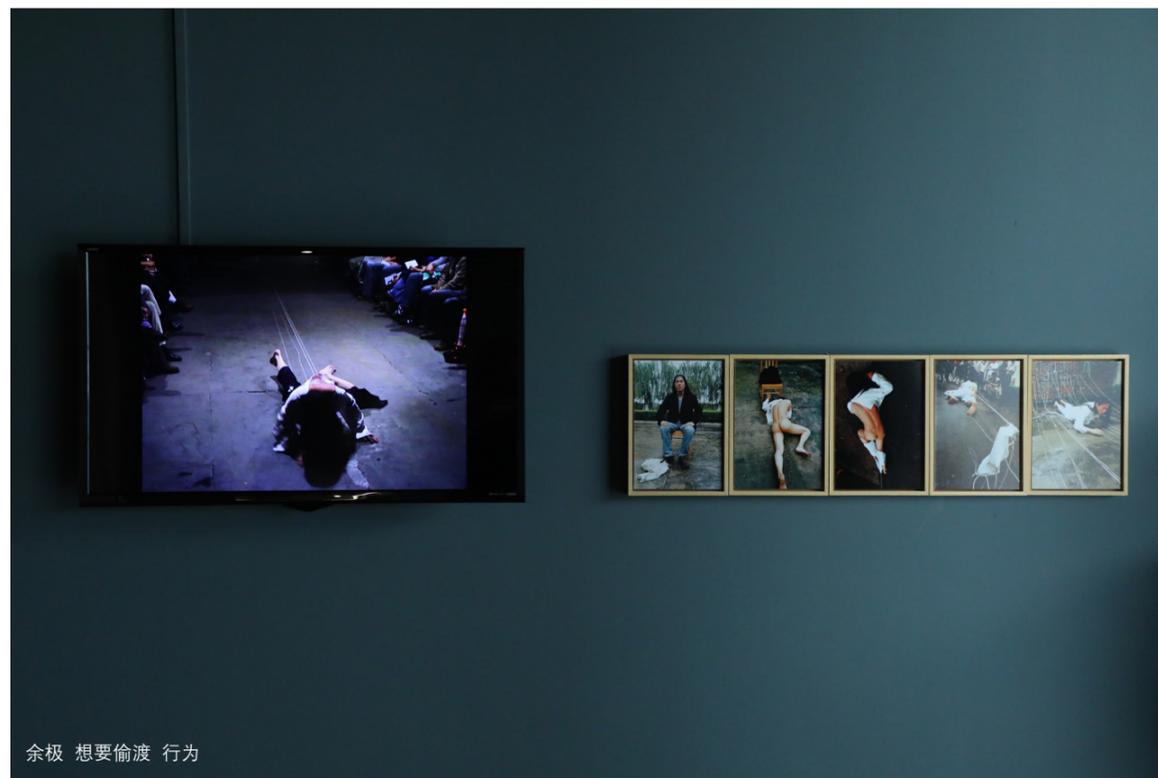


朱昱 为联合国成员国所作的 192 个方案



陈界仁 帝国边界 单频道录影 2008—2009 年





余极 想要偷渡 行为



杨嘉辉 无声情景 #2 无声舞狮

系列(2015),在他眼里,本身就是一种普遍的观看方式和认知经验。“曼陀罗”的逻辑实际上来自“犍陀罗”。公元前334—公元前324年,亚历山大东征,侵入今中亚至印度内地,建立了希腊人的王国,并使所谓希腊文明盛行其间,后在今阿富汗与印度交界的白沙瓦一带的犍陀罗地方,逐渐印度佛教与希腊美术相接触,形成二者融合的一种新模式,于是这种美术被称作犍陀罗美术,也因其性质被称为希腊佛教美术。^①在这个意义上,杨茂源的“曼陀罗”本身还带有一种视觉认知考古学的色彩。

出生在西北边陲玉门并在此生活过多年的庄辉,对于这里风物、人情自然有着格外的情感,近些年来,实践都是在这一边疆地带展开的。2006年,他带着旦儿回到家乡玉门,历时三年,完成了《玉门照相馆》项目。作为中国第一个石油基地,玉门在经过60余年的短命开发后,因资源枯竭而导致衰败、荒凉乃至消亡的可能。(相类的还有史杰鹏[J. P. Sniadecki]、黄香与徐若涛合拍的影片《玉门》[2013]。)不过,反思社会主义的地方性变革并不是艺术家唯一的目的,对他们而言,这本身亦是文明进化的结果,更重要的是,如何感知和思考边疆的处境及其历史宿命,而这里真正的困境或许在于其原本过渡性(包括其自然属性)和活力的消失。他之所以选择“照相馆”这一话语方式,除了介入式地见证一段历史的变迁之外,还有一个重要的背景是,庄辉的父亲曾作为一名“摄影爱好者”,沿着兰新铁路建设,一路从洛阳拍到了新疆,后来留在了玉门,庄辉就出生在这里,而照相原本也是其父亲当时主要的“职业”。

2014年8月,庄辉再次来到边疆,将自己的一组大型装置运至靠近蒙古边境的戈壁腹地,并将其永远搁置在了一片放眼50公里的无人区。紧接着,在距离这片戈壁一千公里之外,位于阿克塞哈萨克族自治县的博罗转井镇的一段被废弃的土墙上,他完成了一幅壁画,画面描绘的是20年前途经此地时和当地一位名叫牟莉莉的女孩的合影。这是一部带有强烈个人经验的介入性叙事,然而在此,我们宁可将其视为行走中的艺术与游牧边疆的一次对话。三年后,他推出了最新个展“祁连山系”。在这个展览中,更加凸显了这一对话关系。《祁连山系-08》(2014)播放着他用红外线摄像机拍摄的一组祁连山深处的微观景致。他为摄像机设置了一个程序,只有周围有动静的时候才会被激活,从中亦可一窥夜间动物出没的诡异情景。在由30张相类的图片组成的《祁连山系-11》中,艺术家利用PS软件将其拍摄的西北地貌处理成一组带有波普色彩的图片。在行走的途中,他以大地为画布,“挥笔”空中,描绘他感知和想象中的青海湖景和祁连雪景;他以古代西域壁画中的形象为母本,将自己化身其中变成一组自画像。他还意外发现了一个“天外之物”——一个风化多年而成的沙球。他将其挪到了展厅,作为此次项目的神来之笔,和整个展览的重心。

和很多艺术家不同,在庄辉这里,边疆就是他血液中的一部分。他试图通过平等的对话,开启一个重新观看和审视

边疆的视角,甚至将自身彻底让渡出去。所以,他并不是简单传递一种对于边疆地带文明蜕化的犹疑和焦虑,而是通过亲身体验、感知和想象,发现内在于其中的游牧、放逐等自然的能动性。在我看来,这即是边疆的一种延伸。

也是在这期间,出生于新疆、毕业于新疆艺术学院的年轻艺术家赵赵实施了《塔克拉玛干计划》(2015)——其父亲同样是作为支边者来到新疆。相形之下,赵赵的实践更具社会介入色彩。他选择一台装满新疆啤酒的双开门电冰箱作为现代社会的象征,强行将其植入塔克拉玛干沙漠的腹地。同时,从沙漠北端的小镇轮台铺设一根100公里长的电缆,连接并启动了这台身处荒无人烟的沙漠腹地的冰箱,运转24小时。结束后,整个装备被运送至北京。可以想象这个项目实施的难度,在这个过程中,作为艺术家的赵赵扮演各种角色,以建立与当地相关部门、维吾尔族居民以及施工队伍的有效沟通,保证计划的顺利实施。尽管动因来自艺术家个人的经验和体认,但这样一种极具暴力感的荒诞行为无疑是具有隐喻性的,无论历史-知识,还是现实-亲历,对于自小在新疆长大的艺术家而言,冲突与暴力并不陌生。展览中的另一件装置作品《刀》(2016)应该是其最好的注脚。展厅中,整齐排列着他历时七年从新疆各地收集而来的一千把英吉沙刀。瞬间的审美中浮泛着族群冲突与社会暴力,也浮泛着边疆的历史与现实。或许,艺术家选择将其运回北京这一举动本身同样是带着隐喻性的。

(待续)

注释:

- ①转引自费大为关于这件作品的释读。巫鸿主编:《重新解读:中国实验艺术十年》,澳门:澳门出版社,2002年,第404页。
- ②拉铁摩尔:《中国的亚洲内陆边疆》,唐晓峰译,南京:江苏人民出版社,2005年,第156页。
- ③米华健(James A. Millward):《嘉峪关外:1759—1864年新疆的经济、民族和清帝国》,贾健飞译,香港:香港中文大学出版社,2017年,第330页;姚大力:《追寻“我们”的根源:中国历史上的民族与国家意识》,北京:生活·读书·新知三联书店,2017年,第209页。
- ④参见刘晓原:《边疆中国:二十世纪周边暨民族关系史述》,香港:香港中文大学出版社,2016年。
- ⑤萧阿勤、汪宏伦主编:《族群、民族与现代国家:经验与理论的反思》,台北:“中央研究院”社会学研究所,2016年,第447页。
- ⑥参见洪泉湖主编:《当代欧洲民族运动:从苏格兰独立公投到克里米亚危机》,台北:联经出版股份有限公司,2017年。
- ⑦安东尼·吉登斯:《民族—国家与暴力》,胡宗泽、赵

- 力涛译，王铭铭校，北京：生活·读书·新知三联书店，1998年，第333—334页。
- ⑧高名潞：《墙：中国当代艺术的历史与边界》，北京：中国人民大学出版社，2006年，第15页。
- ⑨高名潞：《当代艺术中的长城形象》，“博宝艺术网”，<http://news.artxun.com/gaominglu-1588-7935623.shtml>。
- ⑩李猛：《日常生活中的权力技术：迈向一种关系 / 事件的社会学分析》，北京大学硕士论文，1999年。
- 崔灿灿：《缅北战事》，“豆瓣网”，2015年，<https://www.douban.com/event/25643331/>。
- ⑪当然，也有学者研究发现，历史上的中国不仅保留着多民族共存的形态，且早在宋代就已有了明确的国界的说法和记载，这也是现代中国的边境与主权意识的源头之一。
- 葛兆光：《何为中国？——疆域、民族、文化与历史》，香港：牛津大学出版社，2014年，第64—66页。
- ⑬姚大力：《追寻“我们”的根源：中国历史上的民族与国家意识》，第27页。
- ⑭汪晖：《现代中国思想的兴起》（上卷第二部：帝国与国家），北京：生活·读书·新知三联书店，2008年，第638、641页。
- ⑮葛兆光：《何为中国？——疆域、民族、文化与历史》，第68页。
- ⑯同⑦，第60页。
- ⑰同⑦，第331、306页。
- ⑱哈特、奈格里：《帝国》序言，杨建国、范一亭译，南京：江苏人民出版社，2005年，第2—3页。
- ⑲杨天娜：《郑国谷，无限可能的循环》，见：《加工厂：郑国谷作品》，北京：唐人艺术中心，2008年。
- ⑳周啸虎：《疯狂英语营》，未刊稿，2010年。资料由艺术家提供。
- ㉑参见方德万（Hans van de Ven）：《潮来潮去：海关与中国现代性的全球起源》，姚永超、蔡维屏译，太原：山西人民出版社，2017年。
- ㉒萧阿勤、汪宏伦主编：《族群、民族与现代国家：经验与理论的反思》，第443—444页。
- ㉓这一“南进”政策主要包括：中小资本的西“进”、南向，国家机器政策的南“进”，都是向外扩张的指标；菲律宾苏比克湾（Subic Bay）设置“台湾第六加工出口区”，越南河内建立“台商工业区”，包括大量台资企业向大陆转移等。在政治层面上，企图透过进口外籍劳工政策（如从泰国）的伸缩，直接影响他国经贸外交政策，表现出“依赖”性新殖民逻辑。文化上，音乐、影艺、出版工业全面抢滩，不仅进入新马市场，也开始渗透大陆。参见陈光兴：《去帝国：亚洲作为方法》，台北：行人出版社，2006年，

- 第30—31页。
- ㉔陈光兴：《去帝国：亚洲作为方法》，第27—96页。
- ㉕许家维：《回莫村》，艺术家提供，2017年。
- ㉖何翔宇：《The Swim》，艺术家工作室提供，2017年。
- ㉗许家维：《铁甲元帅—龟岛》，艺术家提供，2017年。
- ㉘高俊宏：《大豹：温带的边界》，台北：亚洲当代艺术中心提供，2017年。
- ㉙杨圆图：《〈大连幻景〉项目概览》，艺术家提供，2017年。
- ㉚弗朗西斯·福山（Francis Fukuyama）：《国家建构：21世纪的国家治理与世界秩序》，黄胜强、许绍原译，北京：中国社会科学出版社，2007年，第112—113页。
- ㉛同⑦，第313—314页。
- ㉜叶礼庭（Michael Ignatieff）：《血缘与归属：探寻新民族主义之旅》，成起宏译，北京：中央编译出版社，2017年。
- ㉝写作本文的过程中，艺术家告诉我，2017年3月5日召开的十二届全国人大五次会议上，国务院提出要推动内地与港澳深化合作，研究制定粤港澳大湾区城市群发展规划，发挥港澳独特优势，提升在国家经济发展和对外开放中的地位与功能。所谓粤港澳大湾区，主要指的是由广州、佛山、肇庆、深圳、东莞、惠州、珠海、中山、江门9市和香港、澳门两个特别行政区形成的城市群。它是继美国纽约湾区、美国旧金山湾区、日本东京湾区之后，世界第四大湾区。是国家建设世界级城市群和参与全球竞争的重要空间载体。见：<https://baike.baidu.com/item/粤港澳大湾区>。
- ㉞Morgan Wong, “That’s How I Used to Know I Have In Fact Crossed This River, 2015”, <http://morgan.wongwingfat.com/thats-how-i-used-to-know-i-have-in-fact-crossed-this-river-2015/>。
- ㉟黄荣法：《关于“平壤时间”》，艺术家提供，2017年。
- ㊱黄荣法：《短划，喧笑，水塘》，台北：亚洲当代艺术中心提供，2016年。
- ㊲徐渠：《〈边界〉简介》，艺术家提供，2017年。
- ㊳宋冬：《砸碎镜子的界限》，艺术家提供，2003年。
- ㊴参见詹姆斯·斯科特：《逃避统治的艺术：东南亚高地的无政府主义历史》，王晓毅译，北京：生活·读书·新知三联书店，2016年。
- ㊵参见马健雄：《再造的祖先：西南边疆的族群动员与拉祜族的历史建构》，香港：香港中文大学出版社，2013年，第27—29页。
- ㊶羽田亨：《西域文明史概论（外一种）》，耿世民译，北京：商务印书馆，2005年，第23—24页。

鲁明军：艺术策展人 艺术评论家

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

A Brief Introduction to the Language of Early Western Video Art:
Also about the Artist’s Video Recording and Expression

祁震 / Qi Zhen

摘要：本文以20世纪60年代至80年代影像艺术的发展为背景，梳理这一时期的影像是如何被艺术家作为媒介应用在艺术创作中的。从这一梳理中，可以见出影像艺术语言的形成原因和早期诸种影像语言的美学特性。早期影像艺术的语言形成其实是从艺术家使用影像去记录事件开始的，艺术家在客观记录中慢慢加入个人主观的表达，从而形成了一种影像艺术的表现语言。这种从无到有的轨迹可以解释艺术史中各种媒介从创生到形成独特门类的普遍规律。

关键词：影像艺术；记录；自我表达；影像艺术语言

20世纪60年代，随着二战后欧洲经济的复苏，在文化、道德、意识形态等方面开始了对旧有规则的反思，文化与意识形态上向多元化发展，这也必然导致了艺术创作的多元化。这一时期，欧美艺术正在向观念靠拢，观念逐渐成为艺术的核心，而作品的观念又都体现在创作作品的过程之中。正是影像所具有的独特的记录过程的功能，使影像在这个由现代主义艺术向后现代主义艺术的过渡时期起到了重要的作用。影像艺术的早期语言的形成就是艺术家们在记录的过程中慢慢形成的。

艺术家使用影像媒介由自发变成了自觉，影像语言成为艺术创作的重要手段，它逐渐形成了不同的类型：艺术行为的主观记录、身体本能实验的记录、艺术家工作室中的影像表达、带有自我意识的影像叙事、艺术家的影像日记。在这些影像语言的形成中，记录，是艺术家所使用的影像的最基本功能，在客观的记录中夹杂着叙事，而在叙事中又隐含着表达。

一、艺术行为的主观记录

艺术家行为留下的痕迹或行为本身都在事先被艺术家认真地思考，在创作中，艺术家用影像去拍摄整个过程，拍摄地点被反复测量，拍摄角度被反复试验。当艺术家按下快门，摄影机就开始工作，开始记录镜头前所发生的一切。因此，艺术家在使用摄影机拍摄他们的行为作品时，所使用的

Abstract: Taking the development of video art from the 1960s to the 1980s as the background, this paper gives a survey of how videos in this period were applied in artistic creation by artists as a medium. From this survey, we can see the causes of the formation of video art language and the aesthetic characteristics of various early video languages. The formation of early video art language actually began with the artists' use of videos to record events. The artists gradually added their personal subjective expression to the objective record, thus forming an expressive language of video art. This trajectory from scratch can explain the universal law of various media in the history of art in their growth, after their emerging, into a unique genre.

Key words: video art; record; self-expression; video art language

正是影像的记录功能，这种记录功能在反复实验中逐渐成为一种创作语言。

1969年，德国杜塞尔多夫一家电视台与八位艺术家合作制作了一个系列节目，取名为“大地艺术”，节目播放的英国艺术家理查德·朗（Richard Long）的作品《10英里的直线行走》（图1）中，作者首先展示了一张他将要行走区域的地图（地点位于英国的达特摩尔），然后，画面转换到现实场景，一片广阔荒芜的开阔地，艺术家在远处，就像一个黑点一样，摄影机镜头慢慢推进，推进的速度等同于艺术家向前行走的速度。然后艺术家再反向往回走，摄影机再以相同的速度拉远镜头，缩小画面。背景声音是艺术家行走的步伐声和他的喘气声音。理查德·朗的艺术是在行走中完成的，过程是被摄影机客观记录下来的，作品结果的再现是通过电视信号传播到四面八方的。

同类型的作品还有，瓦尔特·德·马里亚（Walter De Maria）的作品《沙漠中的两条线，三个圆》（图2）。就像作品题目表明的，艺术家在美国加州的沙漠中画了两条直线和三个“圆形”，但“圆形”并不是在地上画的圆形，而是镜头进行了三次360°的旋转，这是真实图形与影像拍摄（记录）技巧的巧妙结合。艺术家把摄影机固定在两条平行线中间，画面中艺术家开始沿着平行线朝远方行走，然后镜头从左向右开始慢慢旋转，每当镜头回到起点，观众都可以



图1 理查德·朗 10英里的直线行走 1969年

看到艺术家在两条平行线中间越走越远，当镜头旋转最后一圈的时候，艺术家消失在远处的地平线上。在这件作品中，艺术家严格地把动态、时间过程和空间结合在了一起，通过传统透视方法改变了它们之间的关系，将自己的身体消失在自己建构的透视图里面。

由于当时艺术家考虑到影像在大众媒体中传播的广泛性，所以他们在记录自己行为的时候认真考虑了如何能让观众更清楚地了解作品，因此在使用影像记录功能时，他们自觉地去选择最佳的拍摄角度、位置和光线，甚至可以说摄像机代替了观众的视角，参与到了艺术家的行为中。所以，这一类型的影像不应该再被看作是艺术行为的副本，也不仅仅是一种关于行为的视觉和声音的传达。他们使用影像媒介时是一种有意识的、自觉的状态，带有艺术家强烈的主观色彩，他们所使用的影像的记录形式则成为一种艺术化的表达“语言”。

二、两种艺术家工作室行为的影像记录语言

人的身体一直是艺术家创作实践的重要再现对象，这里

有艺术家可以比较方便地观察自己身体的原因，也有艺术家自我反省、自我证明与自我肯定等心理因素。艺术家的身体在这些艺术实践中充当工具、媒介、材料等不同角色，而影像艺术的早期形态则是作为以上这些艺术实践的记录工具才进入到艺术领域的，影像与艺术家的身体在这个时期发生了关联。影像艺术语言中的“记录语言”逐渐走向成熟，并在艺术家的工作室中发展成了两个不同的方向：

1. 身体本能实验的记录

20世纪60年代，艺术家开始把自己的身体当作创作媒介来使用，他们把身体当作感知器官，当作动作的主导，当作性别和身份的携带者，还当作心理活动的表达载体。艺术家的这些用身体进行艺术探索经常触及人类肉体和精神所能够承受的底线，身体的疼痛与扭曲往往能够带来对伦理和道德的挑战。他（她）们做着各种挑战身体机能的实验。20世纪60年代末布鲁斯·瑙曼（Bruce Nauman）在他的工作室中就做了大量的身体行为实验，而且都是使用影像来作为记录工具。如《工作室中的压力行为》《颠倒的旋转》《调



图2 瓦尔特·德·马利亚 沙漠中的两条线，三个圆 1969年

好琴弦的小提琴 D.E.A.D.》《在一个正方形边界以夸张的方式行走》等作品，都是瑙曼一个人在工作室完成的。在实施这些艺术行为的时候，没有观众，也没有助手，因为瑙曼的行为影像记录不需要有人来操控，他经常是架好摄像机，按下拍摄按钮，他就可以走到摄像机前去表演。瑙曼为了使他的影像比单纯的行为视觉记录走得更远，经常采用一些非常规的拍摄方式，或者把摄像机的拍摄功能使用到极限，就像他自己说的：“摄像机经常被旋转90度来拍摄，甚至整个颠倒过来，或者干脆使用一个广角镜头，这样可以把影像画面拍得扭曲变形。”^①瑙曼在拍摄《调好琴弦的小提琴 D.E.A.D.》时，他根本不会拉小提琴，但是他有10分钟的带子可以使用，即使他在第7分钟的时候就已经开始感觉

累了，但瑙曼就一直坚持快速重复一个简单的演奏动作直到录像带结束。

布鲁斯·瑙曼以及当时的一大批艺术家都在自己的工作室中做着类似的行为实验，如维托·阿孔西（Vito Acconci）、德尼·奥芬海姆（Denis Oppenheim）、理查德·塞拉（Richard Serra）、克里斯·博登（Chris Burden）等艺术家。摄像机好像一台监视艺术家行为的机器，记录着艺术家们重复做着相同动作，直到身体承受的极限或者拍摄的录像带结束时才停下来，但是身体动作本身的含义在重复中慢慢消解掉了。正如弗朗索瓦·帕尔费所说的：“早期艺术家工作室的行为包含三个层次的消解：一个是艺术家身体体力的消解；一个是影像载体（录像带）的消解；另一个是动作

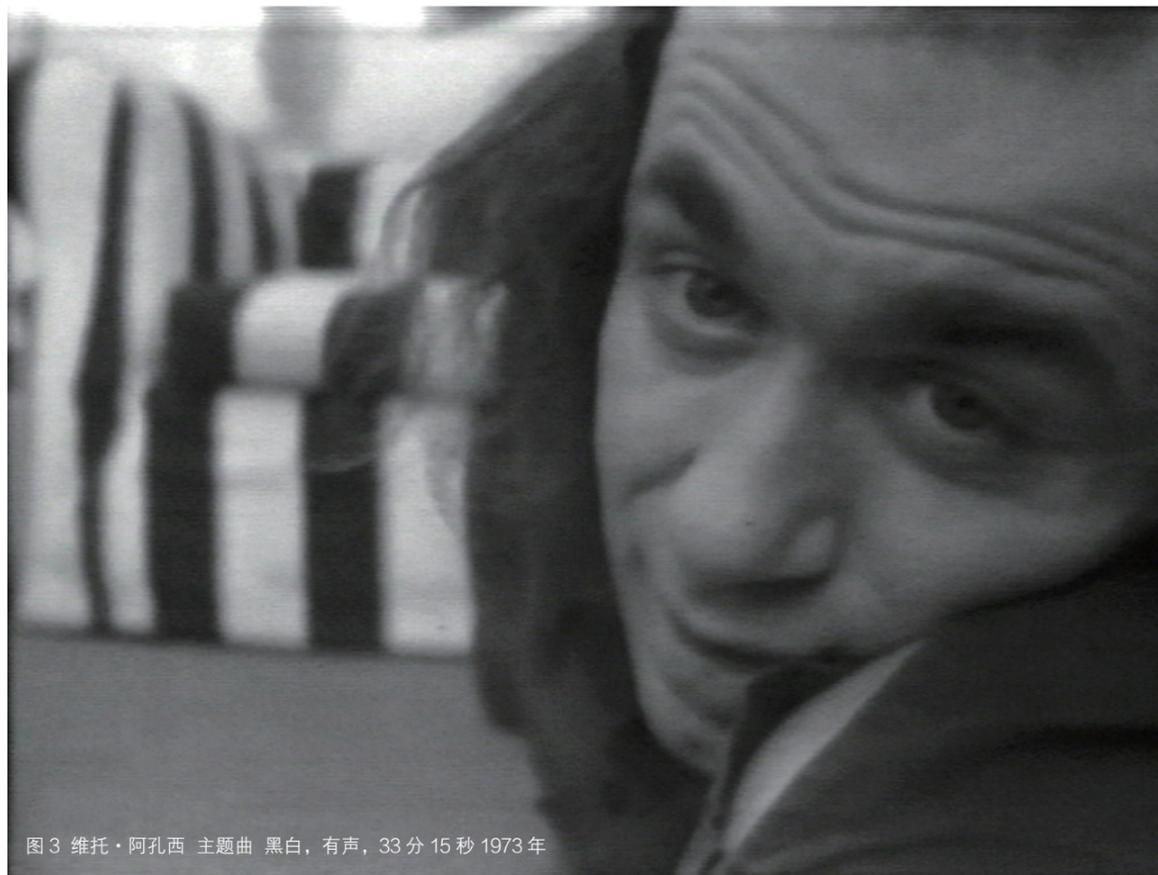


图3 维托·阿孔西 主题曲 黑白, 有声, 33分15秒 1973年

含义的消解。”^②艺术家把影像介入到他们的挑战身体本能与极限的实验中,把影像记录的语言推到了一个新的方向,即艺术家身体本能实验的影像记录。摄像机代替了观众的“在场”,在艺术家进行实验的时候客观地记录下全过程。艺术家们就在漫长的时间流逝中重复着自己的动作,专注而持久,动作在这种机械的重复过程中不再具有更多的指向性含义,而是一种接近舞蹈般的肢体语言,具有一种神秘的仪式感。

2. 艺术家工作室中的影像表达

影像记录语言在艺术家工作室发展的另一个方向是记录艺术家在工作室中的自我表达,艺术家通过影像表达他们当时的思想和精神状态。艺术家的这种自我表达也具有一定的行为性,但是不同于上面所分析的作为身体本能实验的记录语言。在这种影像语言中摄像机的角色发生了变化,观众对影像的审美活动也不是单纯的观看了。

维托·阿孔西在他的创作中总是把摄像机想象成未来的观众,在影像中让自己与观众之间建立起一种联系,把自己的性幻想与观众的性幻想相融合。阿孔西的作品《主题曲》(图3)中使用影像试图与观众建立一种亲密的联系,直接

与观众进行交谈。他躺在自家的客厅里,头部靠近摄像机,眼睛直视镜头,脚下是一个沙发,阿孔西点上一支烟,伴随着背景音乐暧昧地唱了起来。但是他改变了原歌曲的歌词,把歌词变成了邀请观众进入他的私密空间:“我不能看到你的脸,我不知道你看起来像谁,你可能是任何一个人,但总会有人看着我。有谁愿意来靠近我……来吧,我独自一人,我会跟你说实话……”阿孔西一个人在工作室中面对摄像机,想象着摄像机镜头背后存在着观众,试图与将来观看影像的观众进行交流,向其表达着自己的情感,这是一种超越时空的交流。当观众看到这个影像时,观众就与阿孔西相互对视了。

艺术家是想通过这种方式来使观众有一种现场参与其行为的感受,观众面对影像中的艺术家时就产生一种与艺术家现场对话的感觉,这并不是观众走进了影像,而是影像里的艺术家走出了影像,在展厅中“出场”了。阿孔西以后的艺术家也在工作室中进行影像自我表达的实验。他们使用的都是影像的记录语言,但是把记录语言提升到了一个心理学和美学的层面,摄像机不再是一个冰冷的物体,而是一个可以倾听艺术家诉说的“人”,而影像也不再是单纯的审美客体,



图4 皮皮洛蒂·莉斯特 我不是那个有太多牵挂的女孩 彩色, 有声, 4分30秒 1986年

而是一个艺术家与外部世界交流的窗口和工具。

三、带有自我意识的影像叙事

当艺术家们把摄像机的镜头对着自己后,他(她)们也在试图通过叙事性的方式向观众展现自己的形象和身体,去寻求自我与对外部世界的思考相交融。这种带有“自我意识”的影像叙事手段逐渐发展成为一种影像的表现语言,不断被艺术家们所使用。

皮皮洛蒂·莉斯特(Pipiloti Rist)是一位喜欢走到摄像机前面的艺术家,她的作品《我不是那个有太多牵挂的女孩》(图4)中使用自己的形象和身体作为材料,并用影像叙事来进行情感的表达。她把自己化身为一个具有典型性的女权主义者形象,这个女人有着强烈的愿望想成为一个有主见的、独立的现代女性,但是却不得不受制于来自男性主权社会的控制,而不能实现其美好愿望,最终导致心理的失衡。整个作品是艺术家运用了带有自我意识的影像叙事语言来创作的,艺术家从自己真实的内心情感和体验出发,通过所唱的歌,叙述了一个社会生活中真实的女性的心理故事。在这件作品中,艺术家的形象丢失了“物质性”,身体不再是血肉之躯,被塑造成一个会动的“图像”,而这个

图像又是模糊的、残缺的、被肢解的。皮皮洛蒂·莉斯特在作品中表达了一种令人忧伤的悲剧式的状态,即“我是谁”和“我想要成为的那个人”常常不能一致。在这种带有弗洛伊德“自我”认知式的创作中,艺术家运用自己的身体作为个体叙事的载体,并借助了影像这个媒介来实现的。

四、艺术家的影像日记

“影像日记”,即作者把摄像机当作一种记录载体,代替了书写文字的日记本和笔,作者面对摄像机把心里话和情感都倾诉出来,摄像机成为其想象中的亲密知己。“影像日记”并不是作为艺术家必须要做的一件事情,它是一种借由影像媒介而达到记录与表达目的的语言形式。这种语言形式从一开始就具有了个体与社会发生关联的特质,“日记”记录者所讲述的个人经历都是个体在社会生活中发生的事,虽然具有极强的私密性,但是当影像公开后,封闭的个体又重新回到了社会群体关注的视野。

法国女艺术家苏菲·卡尔(Sophie Calle)在1992年和她即将分手的男友进行了一次横穿美国的长途旅行,在旅行途中他们用摄像机拍下了共同经历的事物,这些影像就是他们旅行时的“日记”。虽然这些都是私密性的影像,但还是



图5 苏菲·卡尔 昨夜无性 彩色, 有声, 72分钟 1992年

被艺术家编辑成了一件题为《昨夜无性》的影像作品(图5)。苏菲·卡尔梦想着要嫁给这个男人,但是却很清楚两人已经约定在旅行结束后会分手,因为这个男人有自己的梦想要去实现。现实对苏菲·卡尔来说是残酷的,即将到达的旅途的“终点”标志着两人爱情关系的结束。虽然两人共同完成旅行,但是两人分别拍摄的影像是以两种不同的视角进行的,记录了二人对事物的不同反应。苏菲·卡尔想用影像留住他们美好的旅行,而她的一心想成为导演的男友则常常以一个电影导演视角去拍摄。在影片中,苏菲·卡尔一直都流露出对谢帕尔的爱恋,这是艺术家在现实生活中真实的情感。虽然生活和艺术有的时候并不总能够完美地结合,但正是这种生活与艺术的相互撕扯,使得这件作品充满了力量和感动。

结语

20世纪60年代艺术家将影像引入到创作中的时候,使用的是影像的记录功能,记录是冷静的、客观的,但是艺术家们并不满足于只是客观地去记录,他们在记录的同时加

入了个人主观的情感和观念的表达。这种表达的需求推动了艺术家对影像在语言层面的实验,创造出来很多新的影像语言。影像是一种媒介,在艺术学研究的框架中,我们的目的终究是探讨艺术家使用这种媒介的文化创造,其背后艺术家个体起到了极其核心的作用。这就让我们再次想到贡布里希《艺术的故事》的《导论》中的一句话:“实际上没有艺术这种东西,只有艺术家而已”^③。

注释:

- ①布鲁斯·瑙曼接受《雪崩》杂志的采访(Avalanche N°2, 1971年),后重新刊登于瑙曼在蓬皮杜艺术中心个展的图录。
- ②[法]弗朗索瓦·帕尔费(Françoise Parfait):《影像:一种当代艺术》,法国Ragard出版社,2001年。
- ③[英]贡布里希:《艺术的故事》,范景中译,杨成凯校,广西美术出版社,2008年,第15页。

当代新媒体艺术作品形态及国内发展状态概观

Forms of Contemporary New Media Artworks and
An Overview of Their Development in China

王晋 蒋旒
Wang Jin and Jiang Ni

摘要: 在当代,新媒体艺术的蓬勃发展,已然成为推动国家文化艺术进步的重要力量,并将成为强化国家意识形态、增强国际影响力的新兴展现方式。新媒体艺术的发展,是科技发展的重要表象,充分体现了国家综合国力的提高。进入二十一世纪,在“2008北京奥运会”和“2018平昌奥运会”中,代表中国形象的新媒体演艺展示,充分体现了中国当代文化的发展倾向。新媒体时代,追求创新提升,互联体现,大国视野是激励新媒体艺术勃发的主动力。

本文由从事一线教学和创作的两位作者合写,分为上下两部分,以环视当代新媒体艺术的视野,评鉴当前最具新意和探知的新媒艺术作品,结合近年中国国家支持的文创政策,解读我国新媒体艺术的发展现状和趋势,希望能为更多热爱新媒体艺术的创作者提供参考依据。

关键词: 新媒体艺术; 沉浸式; 艺术与科技; 政策支持; 新媒体

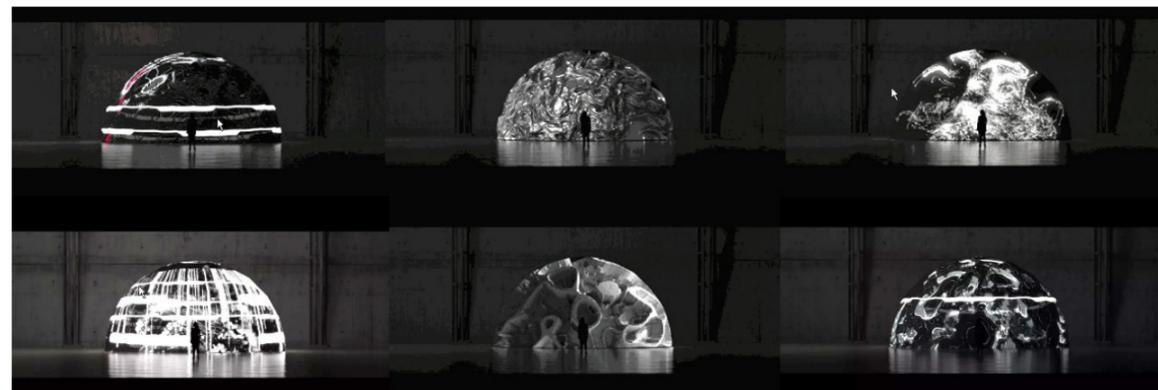
一、当代新媒体艺术作品形态

在当代,新媒体艺术迅速发展,其以自身的数字化特性,对传统艺术进行再整合创作,并以数字化的浸入式体验,融合产生出多种新型的艺术形式。对于新媒体技术而言,已经形成了围绕主框架,集中各技术系统的趋势分化,其中,以投影与Led应用、VR与AR、多感交互、人工智能,最具代表性。与此同时,新媒体艺术也正在形成依托于技术系统、集中多元素的新艺术形式分化。其中,以实景与舞台的影像视听创作、现场与转播的虚拟现实创作、展示与浸入的交互体验创作、触发与主动的多维意向创作,最具代表性。

(一) 新媒体影像实投艺术展示

1. 来自国际团队 OUCHHH 创作

作品灵感来源于穹顶,圆顶的外表面是360度可追踪区域。以表面体积形状系数,重新诠释宇宙关联,表现粒子流是由高速运动的粒子形成的。科技与艺术的连接,就是设计师的独特思维模式在中间搭桥牵线。



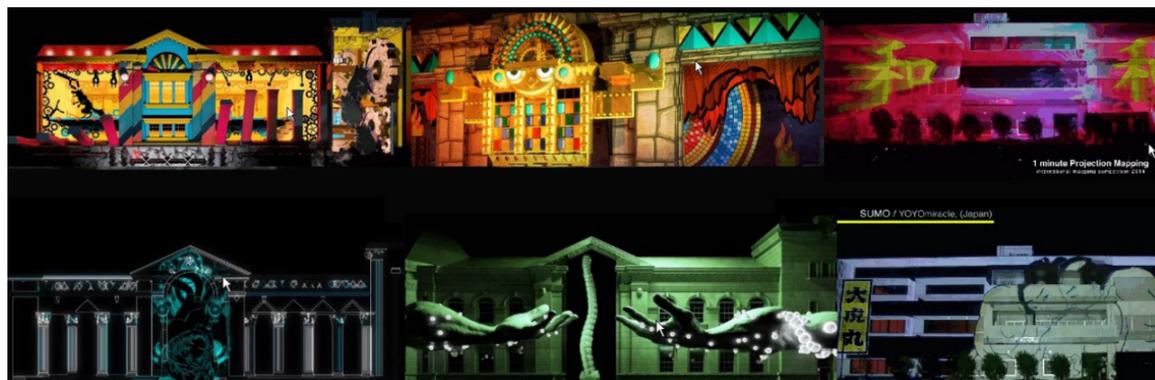
2. 来自俄罗斯 Radugadesign 团队，莫斯科“光之环”灯光节创作

作品以俄罗斯联邦国防部大楼为背景，运用丰富的色彩演绎了俄罗斯军队的光辉岁月，用灯光这种独特的方式，带我们走进了俄罗斯军队。



3. 来自日本长崎一分钟楼体投影大赛创作

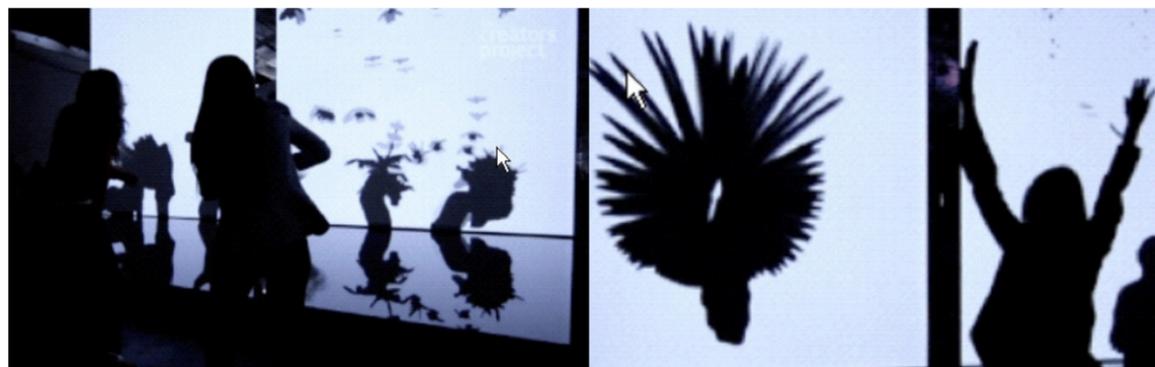
一分钟楼体投影大赛是一项国际赛事，也是亚洲地区在已知建筑体上进行视频作品投影的大型比赛之一。



(二) 新媒体影像作品艺术展览

1. 来自艺术家 Chris Milk 的 The Treachery of Sanctuary 创作

你是否幻想过，自己长出翅膀，翱翔在空中。当你站在这个交互影像屏幕前，体验者抬起手臂，双臂下便会长出羽毛的翅膀。这是三幅三联的作品，这三幅板代表了创作思路的系列构成。



2. 来自波兰新媒体艺术团队 panGenerator 创作

站在作品前，当你举起手机自拍，不久就能在前面的方框中看到自己的头像，在你还没反应过来的时候，你的影像就会像沙子一样一点点流逝，在屏幕的下方慢慢堆砌……



3. 来自中国上海与加拿大魁北克，“印象魁北克”，新媒体艺术交流创作

来自加拿大魁北克的 100 多位创作者将齐聚上海。本次活动由加拿大魁北克政府主办，这是一次非常难得的加拿大和中国之间关于科技创新与艺术文化的交流碰撞。



(三) 新媒体影像游艺项目应用

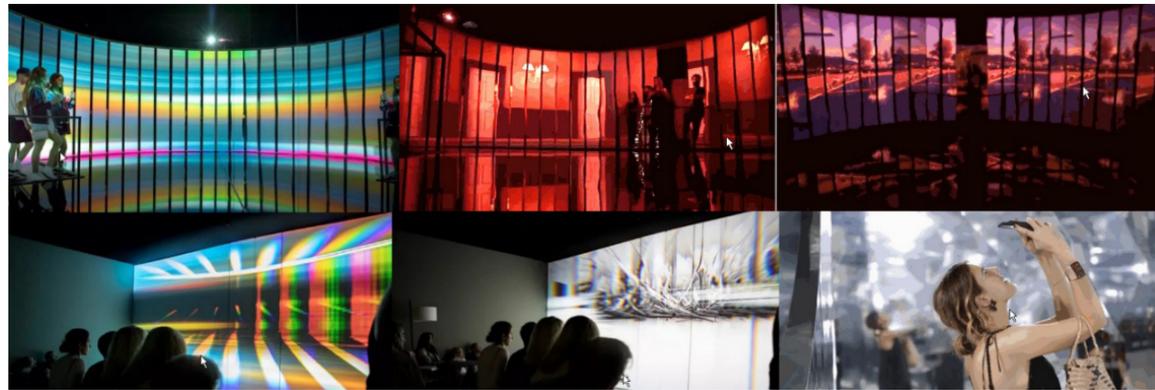
1. 来自国际团队 teamLab “未来游乐园”创作

teamLab 成立于 2001 年，到目前已经是 450 多人的团队，是一个集体、跨学科的创意团队，汇集了来自数字社会各个领域的专业人士，比如艺术家、程序员、工程师、动画师、数学家、建筑师、设计师等，团队共同来打造未来实验室，创作艺术与商业完美结合的新媒体作品。



2. 来自美国舞台设计师 Es Devlin 的“艾迪逊酒店沉浸装置”创作

作品灵感，来源于她在陌生酒店客房醒来的经历。Es Devlin 通过这个体验装置带领客人穿行于一连串抽象的空间。这个空间是对“宿醉的酒店旅人的行为举止”的想象和探索。



3. 来自俄罗斯 ZARYadye 公园的“莫斯科时光机”的 360° 全景装置项目

作品装置内，采用了 33 架视频投影仪、含有 32 个通道的 3D 声音处理器、22K 图像分辨率，并以 360° 视图呈现逼真的视觉影像。装置可对游客的步伐做出反应，在脚下生出星星点点火焰，带游客进入相应的莫斯科历史的重要事件。



(四) 新媒体影像投射实验探索

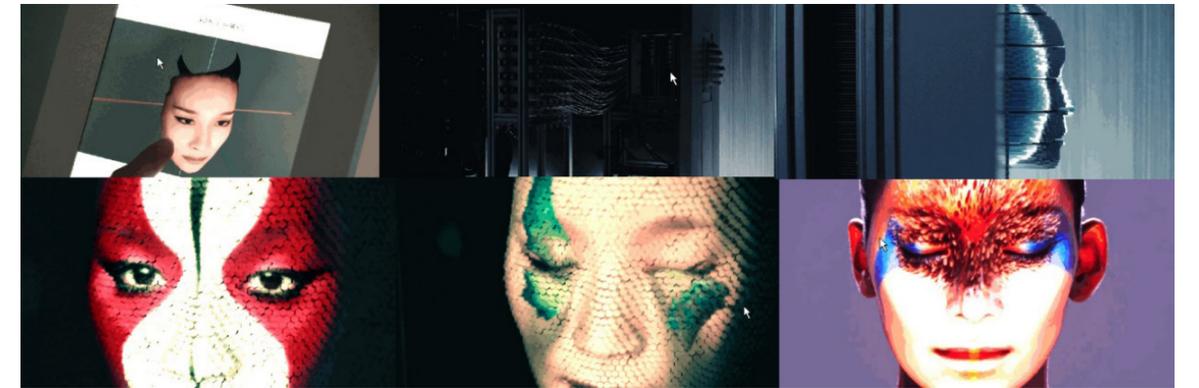
1. 来自日本艺术家 Nobunmichi Asai 实验室创作

作品采用了红外传感器和摄像机进行捕捉，并用计算机处理数据，计算出如何将图片扭转和变形才能正确投影到立体的人脸上。画面充满了金属朋克风和超现实的科技感，人脸变成了可随意切割、充满无限可能的幕布。



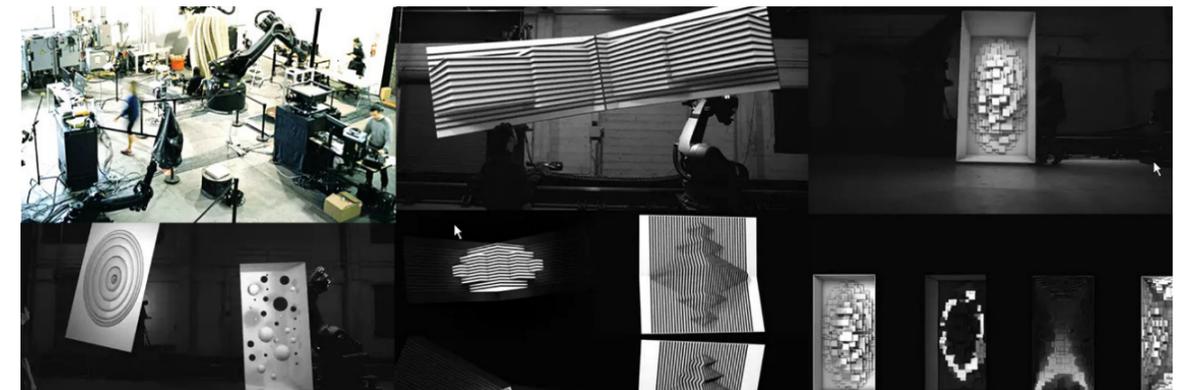
2. 来自日本 Kagami 新媒体实验室创作

作品先扫人脸部，在计算机上生成 3D 模型。有一面特殊的墙，由大约 5000 只可伸缩的杆组成。这些杆的移动可以由墙背后的线性制动器（马达）控制。如此虚拟人脸，再进行投影，并加入风声、流水声、鸟鸣声等。最后，玻璃板把推动杆压平，这张充满了无限塑造可能的墙面又恢复了原样。



3. 来自美国 Bot & Dolly 工作室《Box》创作

作品由“Transformation”（转换）、“Levitation”（悬浮）、“Intersection”（交叉）、“Teleportation”（传送）以及“Escape”（逃离）5 部分组成。机械手臂的移动配合投影的图形形象表达每个主题，制造出虚实不分的视觉效果。《Box》展示了一个表演者与变换环境的互动，通过在移动平面上的投影映射来探索真实空间和数字空间的合成。



(五) 新媒体人工智能艺术发展

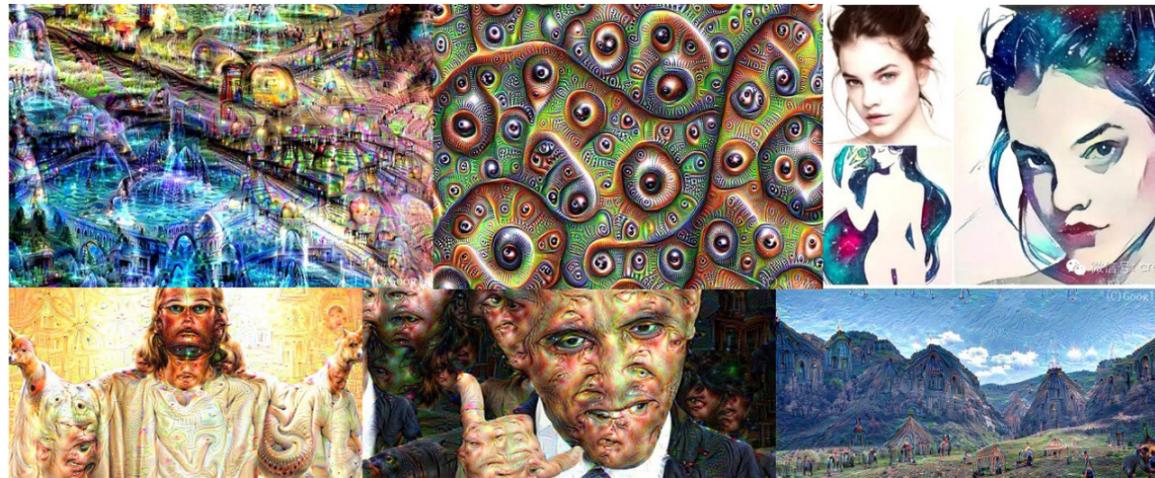
1. 来自伦敦巴比肯艺术中心，由 Minimaforms 建筑设计研究所团队创作的“Petting Zoo”

作品可以人机对话，使悬挂的机械臂产生有感知的情绪，从而产生与人的动态互动。艺术家对不同物种的行为进行了长达三年的分析，终于创作出机械与人的情感交流的一种方式。此作品是具有一定代表性的人工智能艺术形式。



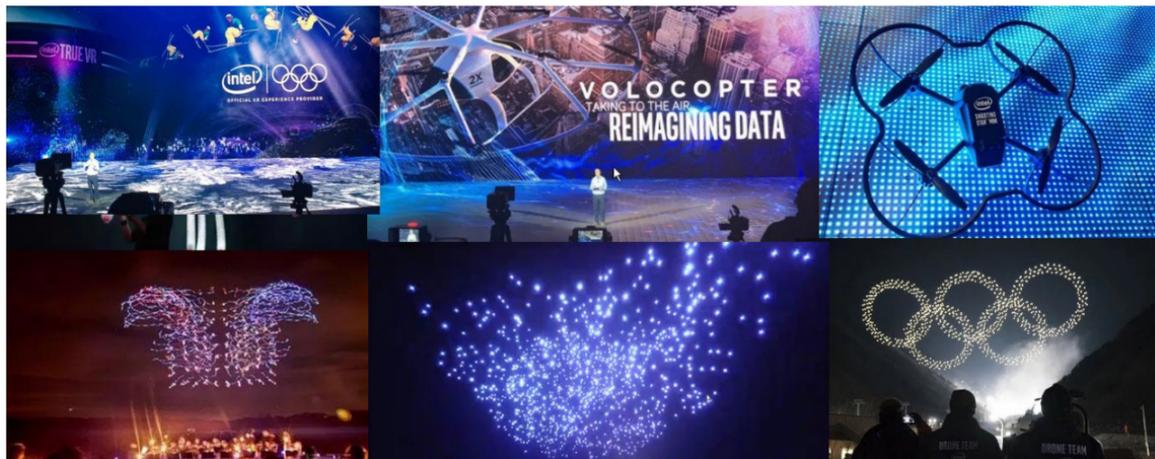
2. 来自 Google 的 DeepDream 人工智能绘画创作

DeepDream 通过深度学习，模拟神经网络识别图像原理，进行多层次、多细节过滤。例如：第一层神经网络在识别轮廓，中间层的神经网络就在识别纹理、笔触等等细节。如此，人工智能跳过人工，凭着自己意愿指导，识别和矫正图片，经过重复绘制，最终完成画面。



3. 来自 Intel 的人工智能无人机灯光秀表演

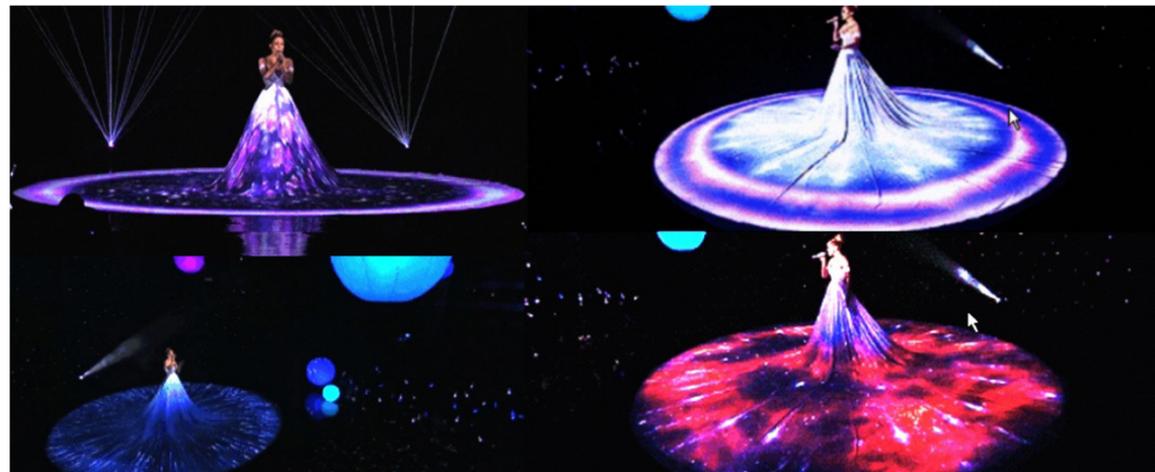
Shooting Star™ 无人机，重量仅 280 克，比一个排球更轻，全部由个人工智能驾驶导航。2018 年平昌冬奥会，1218 架 Intel 无人机进行灯光矩阵造型表演。在这个人工智能革命到来的历史时刻，英特尔凭借强大的计算力和完善的解决方案，正在解锁数据的力量。



(六) 新媒体影像演艺舞台创作

1. 来自美国设计师 Mariel Haenn 的 Jennifer Lopez 的裙子创作

裙子分为上衣和裙摆，裙摆直径约为 12 米，几乎覆盖了整个中心舞台区域，充当了现场圆形投影幕布。投影仪在顶部进行对位投射影像，此设计将影像和衣服结为一体，效果炫美震撼。



2. 来自俄罗斯 Sila Sveta 团队创作

作品将现场舞蹈和全息图像结合在一起铸就而成。专业的芭蕾舞演员 Denis Medvedev 在舞台上表演，和他共舞的还有他的两个全息影像，以及让人目眩神迷的虚拟灯光。因为这些全息影像全部取自于实体拍摄，当现实世界与虚拟灯光混杂在一起，一时间竟分辨不出彼此的边界。



3. 来自美国 Natasha Tsakos 新媒体表演艺术家创作

2003 年，Natasha 开始创作“觉醒”，它讲述的是“Zero”的故事。一个现代的生意人，带着手提箱为生活奔波，迷茫于梦幻与真实之间。“觉醒”共计 52 分 54 秒，以舞台投影的影像互动进行。影像成为舞台表演搭档，也可以说在“觉醒”中没有特效，没有特技，只有充满幻觉的非现实形象，丰富朴实的表演。Natasha 是新媒体影像舞台表演探索和总结者，开创新的戏剧舞台的形态表演形式。



二、国内新媒体演艺舞台创作状况

伴随新媒体时代的到来，数字科技所带来的新的感知和表达方式，正逐步进入到人们生活的细节之中。新媒体的交流媒介特质，决定了其在艺术领域中的大发展。当国外的艺术家不断创新，借助新媒体创造出新的艺术形式之时，国内的艺术家，也正在运用新媒体手段，推进自我艺术创作的变革，并涌现出大量的优秀作品，促进了当代中国艺术观念的不断深入和多元化。

国内新媒体的时间发展，最早出现在商业会展行业，其后是演出艺术领域，随之新媒艺术创作潮流跟进。新媒体的发展势头最强劲者，当属其在演艺演出领域中的应用。无论是通过媒体播放还是现场演出，演艺创作都是以创造优秀的视听效果、吸引和撼动观众的视听感官为目的。新媒体丰富的影像构成、灵活的光声电配合、多维的现场安置以及经济和环保性，恰恰与之相适应，从而受到演艺界的大力推崇。

当前新媒体演艺的状态表现,其涉及技术主要包括多维投影、LED阵列、AR现场增强、VR现场直播、声光电互动等,其应用环境主要包括实景演出、舞台演出、摄影棚录制等,其艺术形式主要包括实景多媒体晚会、新媒体戏剧、歌舞场演、秀场T台等。新媒体演艺的蓬勃发展,也深化了创作者理念的提升空间,创作也由强调感知的视听效果,向注重思维的观念意识深化。

1. 来自著名导演:张艺谋及其团队的“印象”系列创作

印象作品是新媒体早期介入的最具代表性形式,宽阔的实景地域,只有借助灯光、激光、投影、LED等多媒体技术完成实景舞台艺术构成。多媒体是新媒体艺术的技术表现形式。多媒体应用,带来导演、表演、舞美、灯光等创作的新媒体艺术传达的创新。“印象”系列,直至今日,仍以其实景浸入、多维场面、特色表演、炫丽视听、文化传达,在新媒体演艺领域占有重要位置。



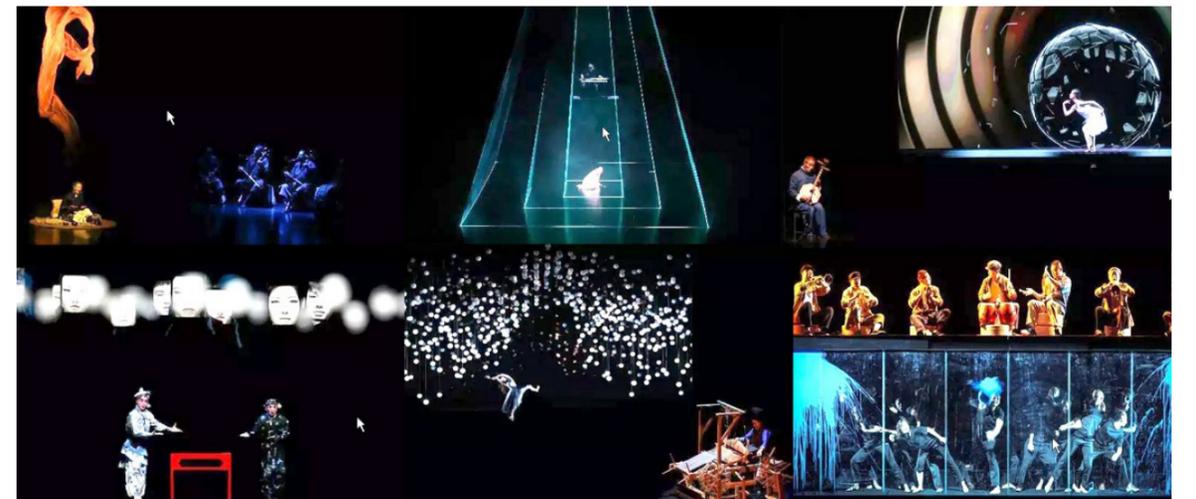
2. 来自著名导演:王潮歌及其团队的“又见”系列创作

“又见”作品大量借助新媒体成像技术,幻化成像文化典故,并结合真实戏剧表演,将现实与超现实景象相结合。自“又见”以来,新媒体戏剧被演艺界广泛认知,并逐渐形成了新型的舞台戏剧表演形式。



3. 来自著名导演:张艺谋及其团队的“对话·寓言”全新观念演出系列创作

作品将中国民艺与新媒科技合二为一,创造了独特的“观念演出”形式。演出集聚了来自7个国家的20支团队及个人,共同演绎“人与科技,何往何至”。全息影像与真人表演,形象相互配合,诠释艺术含义。此可谓新媒体影像舞台应用的深入表现。中国民艺与科技手段碰撞,迸发出新的生命活力。



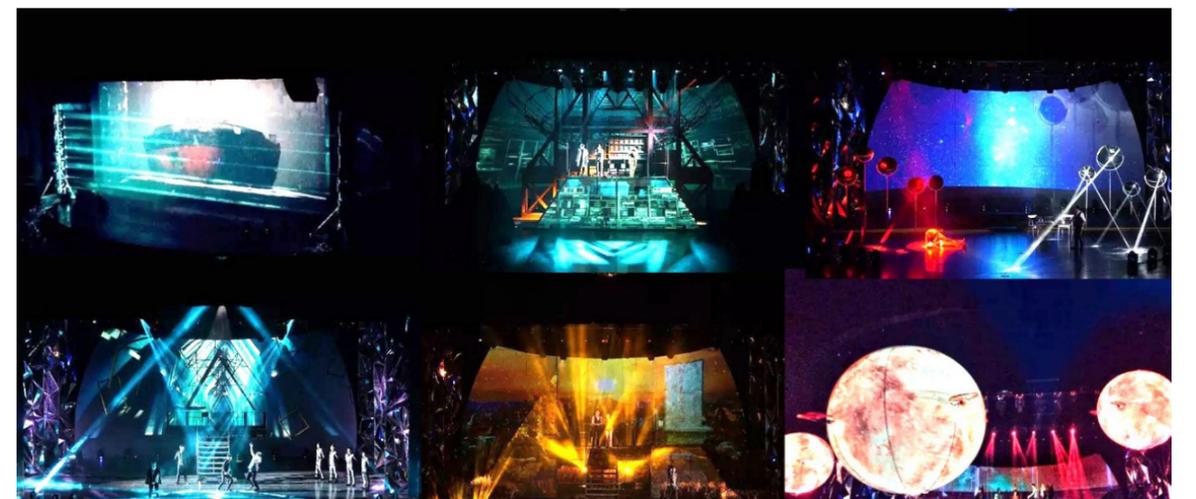
三、国内新媒体戏剧舞台创作状况

国内新媒体演艺的蓬勃发展,也带动戏剧舞台创作的革新。新媒体数字技术的进入,突破了传统,改变了创作者对于戏剧舞台要素的认识。起初,新媒体只作为影像背景,以舞台设计附属的空间构成的部分参与演出。其间,伴随对影像作用认知的深入和各种现场技术的成熟,多维影像的浸入式设置,终于突破背景观念,成为拓展舞台空间的重要力量。于是,也诞生了一批新媒体时空设置的戏剧作品。此部分作品,注重新媒体影像对于舞台时空的扩展,演出核心依然是以真实的角色形象推进情节,完成剧情。

然而,探索从未停止,在影像能够成为舞台时空支点之后,其形象特性脱颖而出。影像形色构成的形象,以其灵活多样的变动,能够成为推进情节、完成剧情的力量之一。此作用与演员塑造的角色作用相同,并且影像更能够超越演员的人形局限,带来超现实的角色个性,完全突破了对于传统舞台效果的视听认知。于是,影像形象渗入表演,成为探索新媒体戏剧的新的方向和高度。影像进入角色,必然从剧本、导演、演员、舞美、灯光等多方面对整体戏剧要素进行变革。影像角色参与舞台表演,甚至取代了真实演员的核心地位,促成了其与传统戏剧的分离,并逐步形成了独立完整的新媒体戏剧体系。

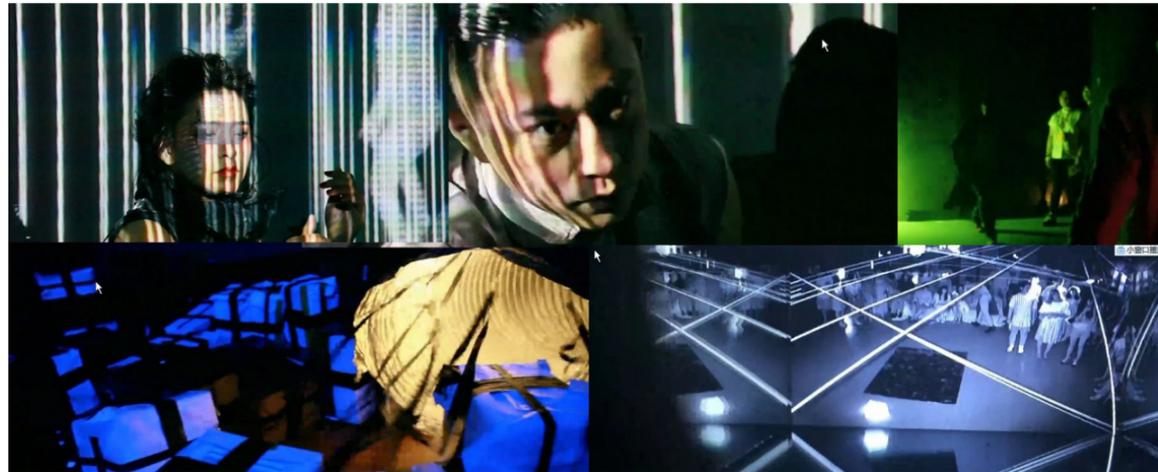
1. 来自 Lotus Lee 戏剧工作室团队的“三体”多媒体舞台剧创作

作品顺应当前审美倾向和大众流行文化特征,在舞台剧制作方面结合3D投影、纱幕成像、视听特效、虚拟现实元素、无人机等新媒体前沿科技,创作出极具幻象的舞美视听效果,颠覆了传统舞台剧的表述形式。



2. 来自著名导演：孟京辉及鱼果团队的多媒体沉浸式戏剧“死水边的美人鱼”创作

作品是一次大胆的前卫尝试，是国内第一次引进西方“沉浸式戏剧”的模式。鱼果团队利用多媒体窥探墙的设计，与观众可以自由走动的观演特性，让墙上的小孔成为观看的窗口之一。以超现实的元素，与偷窥般身临其境的观看体验一起串联线索并渲染气氛，真正实现了如梦似幻的艺术效果。



3. 来自导演：郭小男及鱼果团队的多媒体话剧“推拿”创作

作品舞台设计简单，主要依靠投影影像的丰富表现，创造富有叙述情节的幻想画面。画面以舒展的大树、广阔的草原、奔跑的骏马、梦幻的奇景构成，无一不折射出盲人内心世界的丰富和绚烂。



4. 来自数虎科技团队“爱丽丝梦游仙境”多媒体奇幻儿童剧创作

作品以3D全息投影技术，在剧场中实现魔法幻境，打造出逼真的三维空间立体效果，观众不需要佩戴任何辅助眼镜，裸眼就能感受到3D的效果。此剧的创新之处，是将演员简化到最少，充分使用制作好的影像，体现出影像角色作用的主体性。



四、新媒体艺术探索与国家支持计划

数字科技的迅猛发展，信息的全维度流通，将人的生活引入大数据时代。如今，个体人的存在，因信息的转载，彼此共性相连更加深入，又因信息的全面，彼此个性独立也更为增强。个体思维，因数据的累积，彼此相互认知更为深化，又因数据的判断，彼此自我发展的方向更为明确。大数据时代，信息与资源共享，认知与技能共进，文明正在以个体与群力的互动创新，发展进步。

(一) 新媒体艺术的广义概括

数字化是新媒体的形态特性。数字内容的存储建立资源库，借助数字通道，进入终端播放。数字终端的形式多样，以数字的软件和硬件结构为量化表现。其软件终端，从多种独立可发的播放，到内嵌式播放器，种类繁多。其硬件终端，包括电脑、手机、Pad、游戏机、VR、投影、LED、大屏等。新媒体以区别于传统印刷和影视媒介终端，谓之“新”；以富含现有和未来的多种媒介终端，谓之“多”。新媒体是称呼，多媒体是表现。

新媒体不仅带来终端创新，更带来前端数字内容创作的变革。以终端需求，进入创作的创意—设计—制作—输出的过程，反之，以创作特点，进行终端的选择—安置—投放的搭建。如此，前后统一，协调推进，形成了新媒体不断延展和深入的进化体系。新媒体是媒介产物，非物质特性明显，注重对于人感官和思维的探索和认识。新媒体艺术的广义概念是：具有数字传输与时间效应的动态特性及多维进入与空间效应的构建特点，能连续选择与反馈对接，以触动个体的表达愿望为本质，以创作和作品的时空体量形式，以创新与革新非传统状态为形态。如此，凡是进入这一体系的行为，都可以视为新媒体艺术。

(二) 新媒体艺术的探索与交流

新媒体艺术，作为尚待开拓的全新艺术领域，受到了世界各国艺术家和文创者的关注和推崇。新颖的艺术理念，丰富的艺术内容，多样的表现形式，自由的传达方式，卓著的时代效应，无不预示着一个巨大体量与复杂结构的艺术时空的存在，以及一个全新的庞大艺术体系的崛起。同时，在学术与艺术界，也引发了一场关于理论与实践、辩证与探索的声势空前的艺术革命。

关于新媒体艺术探索与辩论。理论与评论者经常以网络、数据、互动、多媒体、人工智能等新媒体产物与表现的时代特征，试图从根源区分，并建立新媒体艺术完整的理论体系。艺术创作者则习惯以数字化的图像、视频、声音、交感、体验等作品的设计和制作手段，尝试从创赏过程区分，并建立其艺术形态系统。科技开发者更多地从软件的开发、升级、框架、功能，以及硬件的生产、改进、安装等技术产品发展区分，并建立其技术应用范畴。然而，对于庞大的新媒体艺术蕴含而言，各方认识都缺乏准确性。在当代，各种探索与交流活动和日俱增，并达到空前频繁。在未来，人们的认知将愈加清晰，并随着新媒体艺术的不断发展和进化，更加成熟。

(三) 新媒体艺术的国家支持计划

无论如何，当今新媒体艺术已经初具规模，其紧扣时代步伐，满足人们不断增长的精神文明需求。新媒体艺术蕴含庞大，其不仅以创新开拓艺术认知，也以革新重构传统艺术认识。当所有这些集中到一起，以新媒体艺术的形式进行融合再创造时，世界艺术格局将发生空前的改变。无论东西方的艺术，其传承将在新时期处于同一起始点，谁的新媒体艺术繁盛，谁就能把握住当代世界艺术的脉搏，并将建立辉煌的艺术历史。

1. 来自《Wirde magazine》杂志主编 Kevin Kelly 的全球未来发展趋势探索。Kevin 以未来发展的十大趋势，探讨未来的机会应对。



第一个，成为。从过去的几十年开始，旧事物在不断成为新事物，并在未来一直持续，一切我们所创造的事物，都在不断地成为一些别的可能。

第二个，流动。未来我们将身处在流动的数据中。数据的分散与联合产生新的价值，关系到人生存的方方面面。因此，要了解数据的流动性及其环境。

第三个，进入。当前世界的任何角落，都可能被进入，人们关注的不再是拥有权，更多的是访问权和使用权。

第四个，追踪。一旦触及互联网信息，就有可能被复制。原创者要找到一种追踪方式，监控违法行为。追踪技术将快速发展，并调集所有力量，实现网络追踪。

第五个，认知。后二十年，可能会被称作是“认知化”时代。人工智能，虽然是模拟人认知的部分之一，但思考和我们不一样，具有再创造性。这意味着，人工智能的认知方式开发广阔，此时只是开始。

第六个，互动。寻求未知体验是人感受世界的深入，“互动体验是新的货币”。现在我们的支出，已经包含了大量的体验消费。未来的虚拟现实技术，将是互动体验的主要力量来源。

第七个，分享。分享是未来经济增加价值的最好方法。分享与协作，跨越文化、职业、领域的大体量的合作项目增加，如此也促使产业链洗牌。

第八个，屏幕化。手机屏、建筑屏、曲面屏、服装屏……各种各样的屏幕充斥在我们生活里。屏幕具有很强的视觉性，信息将大量被图像化、视频化。

第九个，提问。仅谷歌每天就会给出 10 亿个答案。这意味着，数据积累将答案变成免费的，价值变成了提问。未来教育应该培养最优秀的人应该是可以提出好问题的人。什么是创新？创新就是去提问。

第十个，开始。现在的一切尚处于“开始的开始”，一切的第一天。当我们站在未来的角度回顾今年，今年是最好的一年。因为我们能去做一些从未有过的尝试，现在就是未来的开始。

2. 来自 MIT (The MIT MediaLab 麻省理工学院媒体实验室) 负责人, 日本 IT 权威伊藤穰一的 MIT 构成理念。



MIT 一个非常奇特的实验室，或者说它是一个部门，一个系，但这不重要，重要的是我们在这里所从事的工作，一些关于创新性的工作。媒体实验室一共有 25 个小组，分别在不同的领域从事研究。有的小组从事机器人研究，有的从事生物科技研究。

加入媒体实验室，学到的第一个词语就是“反学科”。在全球大多数的学校里，都会进行分学科教学，学习数学、物理、化学或者其他学科。大多数学校都非常注重在某一个领

域进行深入研究。但是，在很多情况之下，想要将这些学科划分的领域进行连接，就变得非常困难。所以，“反学科”这个词告诉我们，研究应该超越学科，超越领域。一些教授和学生发现，凭借现有的知识，在现在的领域进行研究出现了困难，有时没有办法继续推进。所以一些政府的基金组织，或者一些社会上的基金组织就开始出资鼓励大家来进行新领域的研究或进行跨领域的研究。

除了“反学科”，媒体实验室还有一个概念叫作“创意

的圆环”，也被称作“创意周期”。我们可以将创意创作的过程看作是一个循环，或者是一个周期性活动，就如同生物学中的新陈代谢一样。这个圆环上部，称之为信息感知（Information），它包含了艺术（Art）、科技（Science）。圆环下部，称之为生产（Utility），包含了设计（Design）、工程制作（Engineering）。所以，圆环左边是关于文化（Culture），右面是关于自然（Nature）。科技（Science）在圆环中扮演的角色，或许就是感知自然。工程是将知识对社会有所作用的转化活动，设计就是尝试使用这些活动，也就是使用制造的社会模型将我们的知识转化为行为应用到实际生活当中。“创意的圆环”的四个部分分割为——艺术（Art）、科技（Science）、设计（Design）、工程制作（Engineering）。

所以将设计和科学联结在一起，是因为世界是一个复杂的自适应系统，就像是我们生存的生态系统或者我们身体自身的系统，有很多活动在同时发生。我们身体的自适应系统确保我们在有突发状况时能进行自我调整。比如生病时，身体会自己进行调整以自我适应这种情况；再比如当气候变化，我们可以适应新的气候环境。需要思考的是，人类如何进行适应。就像我们的身体适应大自然那样，如何可以管控自己的生命让自己变得更强大。我们不是要让事情变得更有秩序，也不是让其变得更复杂。当前，有时人们过度地依赖科技，这样会使社会走向错误的方向。因此，要做的是更多从艺术和设计角度去理解科技，并将其有机结合，以创作出具有自觉反应的具有协调性的作品。

现在，人工智能可以帮助学习，或者可以改变学习内容，我经常会使用这种说法——学习行为会超过教育行为。“教育”，是别人对你做的事情，是别人教育你；而“学习”，是你自己的行为。学习是个人对于一件事情有热情，然后进行主动的探索。所以很多时候非职业的、业余的爱好者们更会“学习”。在 AI 的时代，机器可以帮助完成重复性的工作，以帮助记忆从而使人变得更强大，但还是有很多的事情需要人自己去完成。如何进行创意型的学习，特别对于大年龄学习者，更是一种挑战。

MIT 媒体实验室探讨，利用四个的方法来帮助创意工作，分别是：项目、伙伴、热情、玩。第一个，项目。其实就是大家一起做一些事情，媒体实验室会使一些项目让艺术家、机器工程师、软件工程师在一起合作，一起将学习通过做项目来实现。第二个，伙伴。可以是你的朋友、同事或同行。大家在合作中要彼此互相教学，彼此相互学习。这样合作式地工作，比在课堂上单纯阅读文本学到的东西更多。第三个，热情。激情会决定你愿意去学什么东西。去了解一下诺贝尔奖的获得者就会知道，他们都是跟随着自己的热情和激情去学习研究的。研究的过程需要“热情”来鼓励。实验室强调每一个人的热情，追寻热情的事，然后通过学习技术或技巧实现。第四个，玩。玩也是很重要的一件事！在你玩耍的时候，你用一些有预测性的趣味的测试进行研究，同时获得一些财务上的回报，这个过程要比所谓的“努力学习”好多了。对于创意相关的东西来说，压力在有的时候会帮助我们提高效率，但有的时候也会让工作的速度慢下来。所以，使用一种特别娱乐的方式，用一种玩儿的方式学习是一件非常重要的事情。

3. 来自国内各个高校以及艺术组织，筹办的新媒体艺术展览与文化交流活动。



2017 年 11 月 15 日，“迭代与交融”第四届北京电影学院国际新媒体艺术三年展，在北京电影学院举办。三年展是针对新媒体艺术、影像与实验电影、互动多媒体艺术家的发表作品的平台，汇集国内外艺术家及青年艺术家的优秀作品，对艺术创作问题进行更多的思考。

2017 年 11 月 16 日，国际影像科技盛会——ICEVE 2017 北京国际先进影像大会暨展览会（International Conference & Exhibition on Visual Entertainment，简称 ICEVE），在北京开幕。ICEVE 聚焦先进影像技术与制作流程、VR/AR 内容制作和未来影像趋势等前沿领域，致力于创新影视语言体系和表达方式，推动和引领中国影像技术学派发展，开拓面向未来的影像艺术与科技融合空间。

2017年11月25日,国际知名人机交互研究学术组织 HCI International 的 HCII-DUXU 中国成立仪式在北京召开。HCII 站在时代的前沿领域,与中国的人工智能、大数据、互联网与信息化的学术界及产业界的发展紧密结合,对人才的培养发展起到了引领作用,意义重大。

4. 来自北京市人民政府新闻办公室,关于“北京市加快科技创新发展高精尖产业系列政策正式出台”



开展节能环保、集成电路、新能源等新兴产业和高技术产业,北京市制定了加快科技创新构建高精尖经济结构系列文件。文件从总体要求、重要任务、产业布局、保障措施等方面,在顶层设计上对加快科技创新构建高精尖经济结构提出了指导意见。

北京市经信委党组书记、主任张伯旭介绍了文件制定的背景及重点内容。张伯旭表示,北京市为做好创新发展、高质量发展这篇大文章,坚持十九大报告提出的“质量第一、效益优先”原则,顺应产业演进趋势,按照国家战略导向,围绕全国科技创新中心建设,立足“三城一区”主平台,聚焦“绿色、集约、智能”产业发展方式和“减重、减负、减量”的发展要求,经过深入研讨论证分析,选取了新一代信息技术、集成电路、医药健康、智能装备、节能环保、新能源智能汽车、新材料、人工智能、软件和信息服务以及科技服务业等十个产业作为重点发展的高精尖产业。北京市财政对高精尖中心按照项目建设周期给予支持,五年为一周期,每年每中心给予5000万至1亿元的经费投入。

5. 央美与北影高精尖创新中心成立。北京市政府投入资金,大力支持艺术名校的前沿探索。

包括中央美术学院“北京视觉艺术高精尖创新中心”等13所高校高精尖创新中心获得北京市首批认定。“北京视觉艺术高精尖创新中心”未来是以“视觉艺术”和“视觉文化”为核心,关注视觉艺术对文化传承与传播力,开展针对北京市视觉艺术发展的顶层课题研究。以坚实的学术研究为基础,以国际顶尖资源为依托,倡导艺术的现实介入和实验性探索,打造北京作为国际化文化大都市的城市视觉体系,着力提升当代文化品质,拓展国际文化形象。

北京电影学院“未来影像高精尖创新中心”也获得北京市首批认定。“未来影像高精尖创新中心”致力于以科技的力量,让艺术创作插上想象的翅膀,用这种结合方式带给观众更好的享受,无论是电影电视的创作,还是大型演出的创作,在未来的影像产业中这种科技和艺术的结合都是重要的趋势。中心在未来将在三维数字快速生成、混合现实显示技术、影像虚拟制作和智能摄影棚等方向上进行持续的研发攻关,并与新时期的影视艺术创作相结合,打造“北影演艺科学家”团队。

6. 来自国家艺术基金和国家社科基金,新媒体艺术资助课题专项。

“国家艺术基金”传播交流推广资助项目,资助范围为申报传统艺术形式与现代科技手段相结合的项目。艺术基金资助额度依据艺术门类、规模体量、成本投入等因素,为每个立项资助项目提供不超过500万元的资助资金。

“全国艺术科学基金”资助范围包括新媒体技术与戏剧艺术创新发展研究,影视动画创作研究,影视技术与艺术互动研究,中国新媒体艺术与产业国际影响力研究,新媒体艺术创作现状研究,新媒体博物馆、美术馆和图书馆发展趋势研究。艺术学重点项目资助额度为20—35万元。

五、高校新媒体艺术实验室发展状况

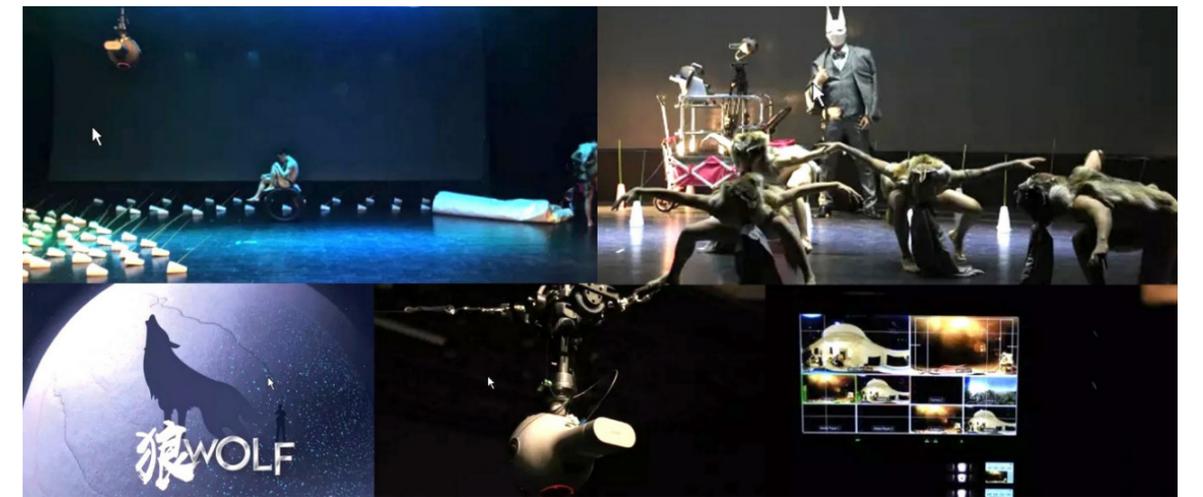
当前,对于国内各高校,新媒体艺术探索也正在由浅识向深知,尝试向创造,迅速发展壮大。各高校新媒体方向的实验室,也如雨后春笋般落实建成,并以高动态的成果产出,日益频繁的信息交流,以星火燎原之势,形成了遍及中国高校领域的网络覆盖。这些实验室以课题攻关为集点,以产、学、研互动为纽带,在促进高等教育知识开拓和储备的同时,也为新媒体艺术的人才培养做出了卓越贡献。

各高校新媒体实验室建设,以本校教育的方向以及知识结构与储备为依托,与自身发展特点相适应。新媒体艺术的巨大包容性,也为如此类别丰富的探索和创作提供了可能性。目前众多新媒体艺术实验方向,其中,新媒体在演艺方面的应用发展较为完善和成熟。首先,这是由新媒体与演艺的形式特点及其相互的易融性决定的(此上文也已提及)。其次,演

艺的艺术形式的综合性,为新媒体多样化应用提供了可能。再次,演艺的产学研周期段,见效快,是体现新媒体成果的最显著形式之一。

1. 来自嘉沐措国际文化“中国文学基金会专项基金资助项目”导演:万玛尖/李金辉及其团队的VR影像戏剧“狼”创作。

作品让观众在VR眼镜里能够看到一只栩栩如生的狼,从舞者走进了观众的视野当中,狼以强化现实的方式呈现在虚拟VR头显里,无论观众戴着VR头显,或是摘下VR头显,直观舞台和在VR头显中看到的虚拟和增强之间的结合。VR剧场演出,可以让观众走到舞台上,走进角色里,走到故事中,去参与、体验整个戏剧作品、舞蹈作品的戏剧冲突以及故事发展。



2. 来自北京电影学院“未来影像高精尖创新中心”导演:张艺谋及其北影专家团队,“2022相约北京”平昌北京8分钟创作。

作品由“未来影像高精尖创新中心”利用先进的影视虚拟制作和仿真技术,为演出的创意设计、训练和执行提供了全程的技术保障。针对“8分钟”表演参演要素多、创意过程复杂、排练关联度高等特点,中心团队通过全要素虚拟仿真的方式,为每一版设计方案进行数据化、模型化和可视化的呈现,将设计方案的真实效果进行呈现,帮助导演把控、决策及完善表演方案,从而确定最终的完美方案。“创新中心”由北京电影学院与北京市经济和信息化委员会共同开发,由经信委“高精尖基金”与企业投资,预计每年投入5千万至1亿元。



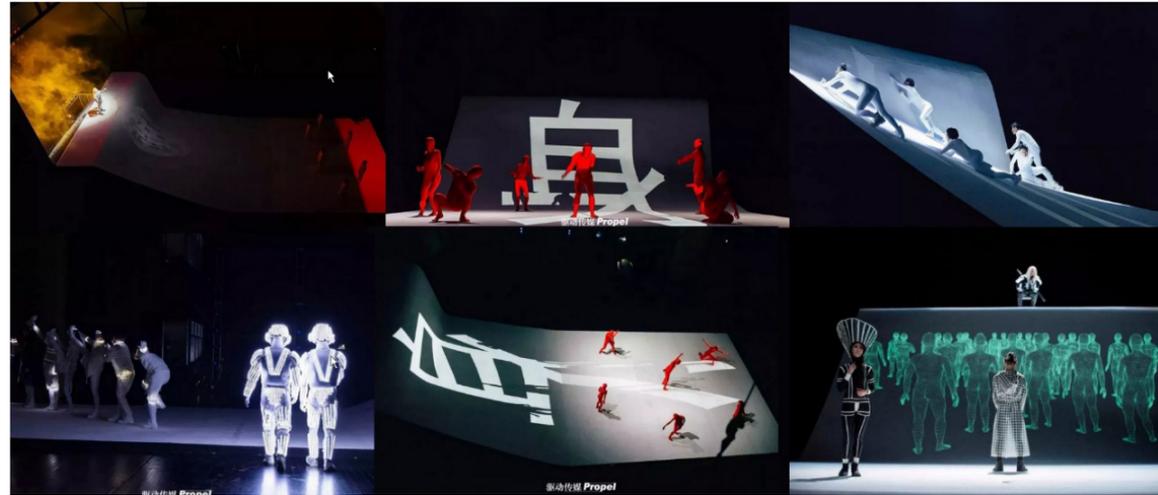
3. 来自上海戏剧学院“上海市多媒体演艺虚拟合成重点实验室”团队的新媒体舞剧“极境”。

作品形式打破了舞剧传统模式，以舞蹈编导、话剧导演和新媒体技术支持等多方面整体性统一为特点，将光感、体感、Kinect等技术融为一体，舞台的艺术幻想直观而震撼。“重点实验室”是一个完整的交互系统，核心是“虚拟舞台”，将多媒体、三维技术、动漫等多种技术结合在一起。实验室由上海戏剧学院和上海市科委共同开发，预计总投资将达到5000万元。



4. 来自上海戏剧学院与北京驱动文化传媒有限公司联合出品，导演：自亚日那及其国际团队的多媒体新概念戏剧“铸剑”创作。

作品广泛地使用多媒体舞台技术，包括全息投影、视频影像、智能光阵等。“上海市多媒体演艺虚拟合成重点实验室”为多媒体舞台的设计与制作提供支持。作品突出舞台表演的肢体造型，与现代科技视觉的结合，带给大家美学、哲学以及现代概念戏剧的非凡体验。



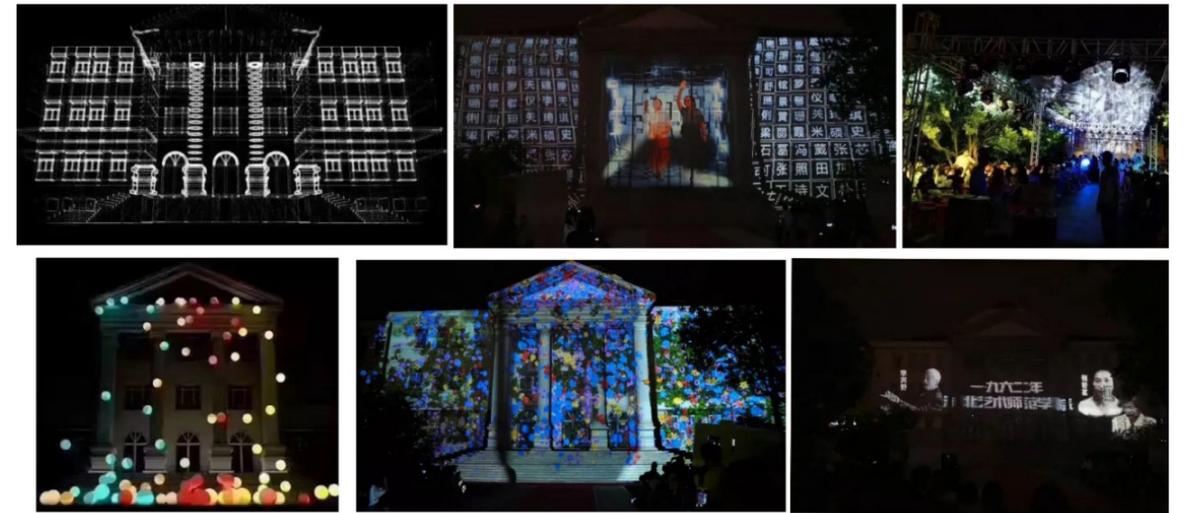
5. 来自南京艺术学院“新媒体艺术实验室”团队的多媒体交响音乐会“和平颂”创作。

作品充分利用影像画面的丰富灵活性，使用抽象、写实、表现的形象构成，将南京大屠杀事件的惨烈景象和悲恸心境进行了深度演绎，同时又以浪漫表现和深刻寓意，传达出令人振奋的情绪，颂扬新时代，传达了新中国的和平向往。



6. 天津美术学院2017年毕业季中采用建筑mapping进行影像创作。

整场视觉盛宴由《看未来》《我们在花园》和《梦想启航》三幕组成。第一幕用时尚、动感的影像开启了视觉盛宴，几何图形、动物造型和抽象影像循环、穿插，呈现出超幻的视觉感受。复原主楼建筑结构的影像创作部分，激起观者的强烈共鸣。第二幕《我们在花园》以情怀与感念为主，影像浓缩了天美百年历史，老一辈艺术家、教育家的形象一一呈现，百年校史流淌进了每一个人的心田。以窗户剪影的方式提炼出的日常教学场景和学生生活，象征着今日天美人的传承与发扬。在这一幕中，还包括全院各教学单位的教师代表的虚拟影像，“老师们”从主楼中厅鱼贯而出，与毕业生挥手道别，同时伴随着每一名毕业生的名字被镌刻在主楼两侧的墙体的影像逐一浮现，这段饱含着视觉张力和情感的影像，把现场的情绪推向了顶点，也寓意着美院师生在授业、同修中共同被载入天美的史册。第三幕《梦想启航》中，邓国源院长携手老教授代表和导师团队来到主楼前，点彩画布，随之整个楼体漫天飞，蝶舞园中，深情又巧妙地延展了“我们永远在花园”的主题，并将承载着母校祝福的愿望送给全体毕业生——“愿你们的人生，如花园绚烂”！整场show被推向了高潮，最终完美落幕。这一部分的创意点主要体现在互动影像的设计和感官与情感的融合上。



纵观当代新媒体艺术发展及国内探索应用状况，科技的发展正在改变传统的艺术观，并以其对与人感官的多维对接和扩展，为艺术传达提供了更加广阔的释放空间。从传统艺术的新媒化革新，到新兴的人工智能艺术创新，在未来，艺术世界因新媒体的介入，将达到一个全新的创想状态，可以说一切皆有可能，真正实现艺术的无限价值。

发展，在数量和规模上也将到达一个空前的繁荣期。因此，要把握机会，大胆创新，将国家支持与创作相结合，从而把握自我发展方向，以优秀的作品回报国家投入。

但是，新媒体艺术在到达完全成熟状态之时，因为新技术快速更新和艺术的多可能性尝试，必将经历一个样式繁杂、体系混乱、系统膨胀的无序阶段。因此，对于新媒艺创作者，在进行多样性探索的同时，要能够把握艺术形态的内在规律，找到其发展的主框架结构，从而更好地设定自我发展的位置。

在未来，演艺创作与行业，依然是新媒体艺术应用的战场之一。随着现场技术的迅速升级和创作者的意识提高，现有的技艺状态将会迅速更新。如此，很有可能触及现有演艺的基础框架，即真人演员和影像配合的艺术结构。可以想象，若全息技术发展到能够将影像人物进行惟妙惟肖的真实体现，那现场演出就会进入像影视制作的流程，即视频内容数字制作完成后，直接进入以拷贝形式分布的制作与发行系统。如此，不仅带来现场演艺的变革，也会造成整个艺术娱乐传媒行业的重新洗牌！

为了保持文化竞争的优势，在未来，国家将会持续增加新媒体艺术的投入。同时，企业也会因自身发展，加大对于创新的投入。这不仅针对新媒艺创作单位，对于独立创作人也是一个很值得振奋的态势。所以，具有开创性的艺术课题攻关和实验探索的新媒体艺术实验室，将在国家支持下大力

总之，新时期，万物革新待出；新时代，万象更新到来。当今艺术世界，技艺创新无处不在，跨界融合随处可见。新媒体艺术顺势而就，其极具创意的艺术表现力，富含新意的艺术想象力，以及随之产生的巨大商业价值，不断增强和振奋人文创新的信心，并将在未来创造出一片繁盛的艺术境界。

王 晋：国家社科基金立项人 中央戏剧学院舞台美术系影像设计专业副教授
蒋 旒：国家艺术基金立项人 天津美术学院移动媒体艺术系讲师 副主任

艺术批评的思维过程

The Thinking Process of Art Criticism

苏正文 /Su Zhengwen

摘要：作为艺术学理论一级学科下属的四个二级学科之一的艺术批评，古已有之，但是在西方能称得上艺术批评家第一人应该是狄德罗。然而，从哲学理论高度来论述艺术批评的V.C. 奥尔德里奇在《艺术哲学》中提出了谈论艺术批评的逻辑层次：描述、解释与评价，其见解也可以被理解为艺术批评的思维过程。由此，可以更深入地去认识与理解何为艺术批评以及怎样进行艺术批评。

关键词：艺术批评；描述；解释；评价

一、艺术批评的形成

近年来，艺术学成为一个独立的学科门类，与哲学、文学、理学、工学等相关学科门类同属于一个逻辑层次。艺术学学科门类下属五个一级学科：艺术学理论、戏剧与影视学、设计学、音乐与舞蹈学、美术学。其中艺术学理论又是这五个一级学科中的一个理论学科，它下属四个二级学科：艺术原理、艺术史、艺术批评、艺术管理。

对于从事艺术学理论研究的人来说，目前看来，涉及艺术批评的还比较少，有的课堂虽然也在开设艺术批评课程，有的专家、学者也出版了相关专著，但是这方面的研究成果还是不及其他二级学科。究其原因，一是艺术批评不太规范；二是对艺术批评认识不够。记得古罗马贺拉斯有个比喻：文艺批评是磨刀石。确实从这个比喻可以看到艺术批评在整个艺术学科领域的重要性。

那么，究竟什么是艺术批评？虽然古今中外从事艺术批评的实例很多，但是相关教科书没有明确的定义。我们可以从相关专家的论文中得到一些启示：“艺术批评是对个别的、现实存在的艺术作品及其作者的评价，是一种‘判断的’批评。它侧重于现在时，而不是过去时，是对批评家同时代的艺术作品的批评；旨在确定艺术作品的艺术价值；具有强烈的论辩的、情感的色彩。”从引文中可以看

Abstract: Art criticism, now one of four sub-disciplines under artistic theory, has existed since ancient times. However, only Denis Diderot can be called the first art critic in the West. Then comes Virgil C. Aldrich, who expounds art criticism in light of philosophical theories. He proposes logical levels in *Philosophy of Art*: description, explanation and assessment, whose ideas can be considered as the thinking process of art criticism, which may lead us closer to what art criticism is and how it should be performed.

Key words: art criticism; description; explanation; assessment

出几点：一、艺术批评是对艺术作品以及艺术家的一种评价，有一种价值判断的批评；二、批评的是和批评者同时代的作品或者艺术家，而不是批评过去的作品与艺术家，如果批评过去的作品与艺术家，那应该是艺术史论解决的问题；三、艺术批评的目的在于确定作品的艺术价值。由此，我们可以初步了解艺术批评的概念、范围与作用，也可以领略到它在整个艺术系统中的地位，古罗马贺拉斯把批评与创作比喻为磨刀石与钢刀的关系是恰当的。磨刀石虽然切不了东西，但它可以使钢刀更锋利。

艺术批评是伴随着艺术作品的出现而出现的，西方的古希腊时代，如果没有艺术批评，也就不会有那么多精彩的作品与那么多优秀的艺术家；中国的春秋战国时代，如果没有艺术批评的出现，同样也不会有那么多的作品问世。但是，无论西方还是中国，在远古时代，都没有专门的批评家，他们往往是集创作与批评于一体的，其批评言论散见于相关论著，或者作为经验传授，或者发表零星的个人见解，或者记录艺术家生平的传记。尤其是以人物传记形式出现的艺术批评，在西方有瓦萨里《意大利艺苑名人传》，在中国有张彦远《历代名画记》，但是通过公开发表文章对同时代作品加以评价的是在18世纪才开始出现。“狄德罗是法国启蒙运动美学最重要的美学家，

他还是哲学家、戏剧家、诗人、作家和艺术批评家。”真正艺术批评家的出现，在西方，大概是18世纪法国的狄德罗，当时他为法国艺术界每两年一届的画展写的相关画评即《沙龙随笔》就是最早的艺术批评论文集，“它是艺术批评的范例，把对具体绘画作品的评价与艺术家的个性以及美学理论结合起来”。由此，在西方被称为艺术批评家的始于狄德罗，艺术批评开始以正式的著作出现。在中国，艺术批评思想散见于各个时代的相关著作中，内容庞杂，不在此一一举出，然而中国艺术批评也是实际存在的。

二、艺术批评的理论呈现

在理论上以明确的形式来阐述艺术批评，还是随着现象学哲学的出现而出现的。艺术学的独立摆脱了其美学附庸的地位。“如果说鲍姆嘉通于18世纪中期使美学脱离哲学而独立，那么，德苏瓦尔于20世纪初期使艺术学脱离美学而独立。”艺术学成为一门学科是晚近的事情，艺术学诞生的标志通常认为就是马克斯·德苏瓦尔1906年出版的《美学与一般艺术学》。虽然美学、艺术学都要研究艺术，但是研究方法不同，美学的方法是从哲学的原则来研究艺术；艺术学的方法是从艺术的真实感中对艺术的学科认识。

艺术批评属于艺术的一般理论，随着现象学的出现，很多时候，把艺术当作一种现象去研究，这方面比较有代表性的现象学美学家是法国的米·杜夫海纳，他的《审美经验现象学》为后来的艺术理论研究提供了很好的现象学方法，最关键的是“杜夫海纳认为文学批评的只能有三，即：说明、解释和判断”。虽然他在谈论文学批评，但我们姑且认为这也对艺术批评有一点启发。受他这种思维方式影响而研究艺术批评的是V.C. 奥尔德里奇在他的著作《艺术哲学》第四章艺术谈论的逻辑中，明确地把艺术批评的逻辑层次分为艺术描述、艺术解释与艺术评价。

要彻底搞清楚艺术批评或者要懂得怎样去进行艺术批评，理解奥尔德里奇《艺术哲学》中的艺术描述、艺术解释与艺术评价的逻辑层次是非常重要的，只有搞清楚了这三者的关系，也才会做一个真正的艺术批评者，从而去进行相关的艺术批评。艺术描述、艺术解释与艺术评价，既是艺术批评的逻辑层次，也是艺术批评的方法，更可以是艺术批评的思维过程，也就是说，应该怎样去进行艺术批评，在思维这个问题的时候，不妨要先描述一件艺术作品的形态，再加以相关的解释，最后做出相应的评价。

在理解奥尔德里奇的艺术批评逻辑层次之前，首先要明确他所说的批评对象即艺术作品。关于艺术作品是什么的问题，他在《艺术哲学》中专门作了相关论述，在分析其他三种不同的观点后，奥尔德里奇觉得“艺术作品是这样一类现象：它能够满足对一致性和综合性的某些需要。因此，它并不就是任何一种知觉客体，而是一种特殊的知

觉客体即审美客体”。可见，他把艺术作品界定为一种审美客体，从而论述了这种审美客体的构成要素：材料、媒介、形式、内容、风格、种类等，在最后，奥尔德里奇觉得“艺术作品是一种为了让人们把它作为审美客体来领悟而创作出来的物质性事物”。艺术只有以审美客体的形式呈现出这样的物质性事物，艺术批评家才能对其进行欣赏与批评。

艺术作品只是艺术批评的主要对象，艺术批评当然还应该包括其他批评对象，诸如艺术家等。那么，艺术批评家应该如何对艺术作品进行批评呢？尽管以前的相关著作也谈到很多批评方法，但是从“一般艺术学”的批评层面来看，奥尔德里奇的“艺术描述、艺术解释、艺术评价”应该更为实用。他的这个“艺术描述、艺术解释、艺术评价”不仅可以看作一种逻辑层次，也可以看作一种方法，还可以看作一种思维过程。关于这三者之间的关系，从其他艺术批评家那里也可以看出：“对一件作品的任何有根据的介绍，一般地说就是对艺术本质的揭示，但只有在能够传达出作品的伟大感时才是如此。不同的艺术作品会向不同的人传达这种感觉。因此，解释者必须使他本人的决策以这种希望为出发点：他在自己的例子中加以描述的那些准则，其他人在他们所偏爱的别的艺术品当中也能够觉察到。”上述鲁·阿恩海姆的论述可以看作是很好的艺术批评，他的内容就包括了艺术描述、艺术解释、艺术评价，并且指出了艺术描述的目的在于揭示艺术本质。同时，阿恩海姆这篇关于一幅朝圣画的论述也是一篇很好的艺术批评文章。

首先，在艺术批评的整个过程中，艺术批评家要做的是对作为审美客体的艺术作品做出相关艺术描述。无论音乐作品还是美术作品，或者是其他什么作品以及该作品的构成，它所表现的什么内容，总之，艺术描述是对艺术批评的准备。艺术描述的目的是要讲出艺术作品的内容以及相关艺术特性，为下一步艺术解释做好准备。艺术是一个很抽象的概念，现象学美学家把它确立为一种艺术现象，这种艺术现象是通过艺术作品即审美客体表现出来的。审美客体就是一种物理事实了，不同的艺术种类，它的这种物理事实的表现形态不同，如：美术作品，要通过色彩、空间、笔墨等来表现；音乐作品，要通过具体的旋律、节奏等相关要素来表现；舞蹈作品，要通过特殊的表现形式即人体的表演来呈现。在做艺术描述时，要根据不同的艺术种类，按照它们各自的特性做出相关的艺术描述，让各种艺术作品以可见可感的形式呈现在批评家面前。

其次，在艺术描述的基础上再根据具体情况将所描述的内容做出相关解释。同一件艺术作品，可以有不同的解释角度，为了解释一般艺术的需要，有三种类型“即心理学的、形而上学的和神学的”。根据具体情况，在不同的情况下再去选择不同的解释角度。无论是对艺术作品还是

对艺术家或者对其他艺术现象的解释，都需要艺术批评家作为批评主体，选择适当的解释角度。

关于艺术解释，有两种区分。“人们应该对解释一般艺术的需要和解释特殊艺术作品的需要作出区分，尽管在实际上，这两种考察常常是不可分离的。前者不仅包括艺术作品，而且也包括审美经验及其各种含义。”很显然，艺术解释更多的是趋向于前者，在解释艺术作品的同时，还要解释相关的审美经验以及各种含义，只有这样才是对艺术作品的全面解释。当然，这也就更需要艺术批评家对审美经验的把握。

最后，在艺术描述与艺术解释的基础上再做出相应的艺术评价。这样，艺术批评作为一个过程基本已经完成。如果说艺术描述是艺术批评家向观众呈现艺术作品的相关要素及其内容即表达的主题思想的话，艺术解释就是艺术批评家向观众呈现的这个艺术作品的意义，任何艺术作品必定要表达一定的意义，就像海德格尔在《艺术作品的本源》中所举的梵高的那双农鞋，它要呈现出农妇那个生活世界一样，其他艺术作品也是一样，需要呈现出艺术家通过艺术水平所表达出的意义，这不仅是艺术的本质，也是艺术的作用所在。通过这种意义的呈现，艺术批评家可以对这个艺术作品做出相应的评价。

“在艺术中，表现出来的东西并不重要，真正重要的是这些东西是如何被表现出来的。”这也是艺术本质以及功能所在，只有通过艺术描述、艺术解释与艺术批评，艺术的这种本质与功能才会突显。

总之，艺术批评是艺术家针对与自己同时代的某一艺术作品的艺术描述、艺术解释与艺术评价的过程，通过这个过程去领会艺术的本质的功能。

苏正文：四川师范大学讲师

结语

艺术批评的思维过程，也就是如何进行艺术批评的问题。通过奥尔德里奇《艺术哲学》中相关章节的论述，可以得到一个启示：艺术描述、艺术解释、艺术评价，不仅是艺术批评的逻辑层次，它还是艺术批评的方法，更是艺术批评的一种思维过程。这三个层次把握恰当了，对于艺术批评家如何进行艺术批评有相当大的帮助作用。这个艺术批评的逻辑层次、思维特性，虽然有待完善，但是基本上可以让批评家脑子里有一个初步的棱角，明白艺术批评该做什么的问题。

参考文献：

- [1] 凌继尧. 西方美学史 [M]. 北京：北京大学出版社，2004：241.
- [2] 凌继尧. 艺术学的诞生 [M] // 《艺术学》编委会. 艺术学研究：方法与前景. 上海：学林出版社，2004：03.
- [3] 凌继尧. 艺术学理论的二级学科设置 [J]. 艺术百家，2011（04）：20.
- [4] [美] V.C. 奥尔德里奇. 艺术哲学 [M]. 北京：中国社会科学出版社，1986：43，123，125.
- [5] [法] 米·杜夫海纳. 审美经验现象学 [M]. 北京：文化艺术出版社，1996：35.
- [6] [美] 鲁·阿恩海姆. 艺术心理学新论 [M] 北京：商务印书馆，1996：3.

雕塑复制技术的革新 ——对上海自然博物馆模型复制技术的研究

Innovated Sculpture Reproduction Technology:
A Study of Model Reproduction Technology in Shanghai Natural History Museum

刘兴山 /Liu Xingshan

摘要：本文以实践研究的角度，对上海自然博物馆尖端的雕塑模型复制技术“石膏块模复制技术”展开专题研究，文中介绍了其独特的工艺技术流程与其技术在国际范围内所处的学术地位。重点探讨和梳理了这项技术的革新工艺“胶石块模复制技术”，详细阐述了这项技术“具体研究的过程”和“技术特点”。从雕塑造型语言、复制技术流程、高度还原复制、大型作品制作等角度进行了全方位的研究深挖，目的是剖析其技术的核心价值。本文最后以新技术为研究与实践的链接，对具有国际声望的“马门溪龙”标本复制进行了实践性的技术案例剖析。从分析和研究中提炼这一革新的研究价值和技术的要点，进而希望通过对于这个成果的实践总结和学术梳理，在雕塑模型复制领域起到一个学术推进的作用。

关键词：雕塑模型；复制技术；传承革新；石膏块模；胶石块模复制技术

雕塑模型复制技术是一项不可或缺的尖端展示技术，其技术的主体是将一些三维空间中存在的实体进行一种“立体的复制”，包括其形态、肌理、色彩、质感等母体内容。这种技艺的宗旨是还原对象的本来面貌，但这不是一种简单意义的“仿制”，而是一种带有还原生态本来面貌的“复制”。其学术价值主要体现在对原生态数据进行100%的获得与还原，它既是对原有物品的一种保护，也是一种学术意义上的转化和承接。本文就这项技术的传承和发展进行具体的研究，目的是在总结这项技术的同时对其技术的革新情况加以对比的分析，以学术跟踪的方式来保留这项技术的核心价值。

一、历史的传承——石膏块模复制技术

从实践的角度来看这项技术，最早是运用在与展示有关的博物馆展品造型复制，它的技术与“古生物”及“文物保

Abstract: This article examines a cutting-edge plaster block reproduction technology involving model sculpture in Shanghai Natural History Museum from the perspective of practical research, which describes its unique process flow and its academic position in the international community. The article focuses on the innovative technology “silicone-plaster block reproduction”, detailing “the process of its development” and “its technical features.” To explore the core value of this technology, this article takes an all-out approach in terms of statue modelling language, reproduction process, high accuracy, and large-size production. In the last part of this article, the author offers a case study of world-famous Mamenchisaurus specimen replica. By sharpening the research value and technique key points of this innovation through analysis and research, the author hopes to improve sculpture model reproduction with his summary of practice and academic data sorting.

Key words: model sculpture; reproduction technology; innovation through inheritance; plaster block; silicone-plaster block reproduction technology

护”连接在一起，以其高超的还原技术为“收藏展示”予以学术上的记录。它的技术源头要早于雕塑创作中的复制作品部分。在中国它源于清朝末年，兴盛于中华人民共和国成立初期，是一种舶来的技术，此项技术是随着西方文化的进入，由牧师掌握后逐步地流传开来，在中国有两个分支，即南方的“唐家”、北方的“刘家”，开始是以家庭作坊的形式存在，后来中华人民共和国成立后“刘家”被收入到“国家自然博物馆”的标本模型制作中心，“唐家”被收入到“上海自然博物馆”。本文是以上海自然博物馆为实际案例分析，对其最顶尖的“石膏生态复制”，也叫石膏块模复制技术（三维立体复制技术，外模是由可拆卸组合的小块构成，目的是保护复制母体）进行研究探讨。这项技术“上海自然博物馆”见长于国内，区别于国外。其中最具有代表性的技师是“百春生”（2009年过世），而现在国际上对这种复制技术的运

用还停留在一种“方形套圈”的阶段——即无论复制形态如何，全部以方形外轮廓为特征得名。这样就在很大程度上失去了对于对象外轮廓的生态传达，而且外模非常笨重，没有灵性，特别是对大型对象进行复制时，搬运和转动就成为最大的难题，这也是国际模型复制上一个公认的技术缺陷。上海自然博物馆研发的这种雕塑模具复制技术，以其轻盈的造型为特点，通过模具的外轮廓就可以直接辨别出所复制物品本身的外形特征，具有“依形取型”的特色，且模具轻巧更便于“分类”，适合复制“大型物品”。从国内同行业学术跟踪的角度来看，这项技术在国内已接近失传，只有零星的地方尚有保留，却不能构成体系，而在上海自然博物馆还一直传承运用这项技术，为这项技术的保存做出了不可磨灭的贡献。

此项技术的主要原料是石膏，但根据不同尺寸“模品”^①特点还要添加相应辅助原料和内部构件。首先我要介绍一下这种工艺的材料界定，石膏（CaSO₄）由于其材料的流动性和保真性优势，一直是这项工艺所采用的主体材料，原因是运用石膏材料的高还原性物理性质可以达到理想的复制效果。同时因模型制作工艺流程要经过“低温定型”和“固态雕刻”与“成品扞制”等制作手段，所以制作流程的工艺性也决定了所需原料必须具备可塑性强和坚固性好的特性。通过实践中的大量运用和情况分析比较，证明了“石膏”（CaSO₄）这种材料具备了达到这种工艺要求的天性，所以它一直被国内外同行运用，其材料的稳定性可持续百年之久，这也是其他材料所不能与之比拟的一大优点。“石膏块模复制技术”是针对“实体雕塑造型”“硬体雕塑造型”，及“古生物研究”“文物保护研究”等操作中一些珍贵物品进行模型复制保存和展览展示所生的一门技术。它是针对一些“硬质物品”进行三维立体的复制，区别于一些普通物品的复制，类似于泥塑中的“软体”石膏复制技术（俗称“废模”，即一次性的复制成型技术，在复制成品完成后只保留复制品，无须考虑模具保留）。“石膏块模”复制技术要求的是在“保护原有物品不能损坏”的基础上进行1:1的还原，复制的工艺要求是100%地与原物品等同，而且复制的模具需要达到“分体”逐层取下的要求，其目的是对“母体”不能构成丝毫的损伤。这就要求，完成这项技术的设计者必须具备高超的前期“模块设计”水准，包括各模块之间的“榫卯关系”与“分层设计”，以及它们之间的“结构设置”等一系列问题。当我们遇到形态变化复杂的珍贵复品时，更要思路缜密，环环相扣，有时可能涉及对几十个模块的形成关系进行整体设计，因为要求设计者在进行复制的初期就要对模具中所有的模块有统一完整的思考过程。如图1所示，头盖骨模具大约由67个小模块构成，其中一个小小的眼窝就要分成3个小块，其结构更是巧夺天工。所有模具摊开后是分散而零碎的，但通过特有的榫卯关系结合起来，则会形成一个完整的有机体，包括各个小模块之间的衔接吊钩设计都咬合得“天衣无缝”。如图1所示，模具的外立面是平滑而

紧密的，其内部的结构则是丰富而丝丝相扣，且通过图片可以清晰地看到各个模块之间的结合与紧密程度。因为模块之间“开缝”的大小是保证其“复制品”形态精确程度的关键，所以要在每个模块上进行“扞制”^②。扞制的工艺要达到“光滑如镜”的手感效果和“严丝合缝”的工艺要求，防止在浇筑复制品时产生“漏浆”现象。这也正是“石膏块模复制技术”中的难点和技术要领，所谓“滴水不漏”是用来形容这项技术水准与鉴定其工艺水准的一个高端评价。

这个领域中的许多同仁都会遇见不同形态的“复品”，永远不会重复，所有“复品”都是一些珍贵的孤品或是绝世佳品，否则也就失去了其进行复制的真实价值。这就要求复制过程必须根据不同的“复品形态”设计与之相吻合的模块结构，不同复品的尺寸、起伏、结构、形态，决定了其复制工艺流程的不同设计，而且还要思考模型完成后的浇筑工艺要求等。这些都是“石膏块模”复制设计中所要思考的问题，例如从图1、2中可以看到，通过对于不同模具外形和内部结构的对比能体会到它们在设计 and 结构上的差异。



图1 石膏块模“北京猿人头盖骨”模具（作者摄于上海自然博物馆老馆）



图2 石膏块模工艺展示（作者摄于上海自然博物馆老馆）

二、技术传承中的革新——硅胶复制与石膏块模复制技术的结合

首先介绍一下“硅胶复制”技术的工艺原理，这种复制技术起源于“硅橡胶”这种材料的介入，“硅橡胶”这种材料因为其复原肌理的效果好、流动性强、固态后柔软容易脱模、复制面积大等材料特性很快被大家所接受，最早被应用于雕塑造型的复制，并同时拓展到很多工业领域，因其原料的主体是“硅橡胶”而得名。但正是它材料的柔软性特点也给复制脱模工艺带来了许多弊病，因为硅胶固态后属软体，所以会导致在复制品浇筑的过程中产生微小的变形，而且在

复制大型物品时会导致内模变形错位。而本文所要研究的对象，上海自然博物馆，率先在复制大型硅胶模具物品时对“脱模”技术进行了研发性的实践。他们通过一种硬质的石膏外模，把硅胶模牢牢地固定在石膏托模上与之形成一体，并且石膏外模是依附硅胶模表面浇筑而成，这样使两个模具之间紧密结合完全融合为一体。这样的模具既有细致的内模，还有防止变形的外模包围。从模具形态上也完全保留了“复制品”的基本形象特征。据资料排查和实际查询，这项技术填补了国际空白，国外的模型复制技术还是在运用一种玻璃钢（环氧树脂）的材料作为外部托模材质，模块之间连接工艺是利用螺丝合并。但“玻璃钢”这种材料经常会受温度和外力影响导致变形，“玻璃纤维”^③这种材料的本身材质也会因为拉力不均而导致形体变形，不可控因素太多，且这种材料在合模的过程中是利用螺丝的拉力进行硬性的连接，不能完全保证玻璃钢外模与硅胶内模之间的紧密咬合，材质本身就限定了其无法去复制形体表面起伏多变的造型，所以在反复的实践后，研究人员放弃了对它的运用，但现今国际模型复制领域还沿用着这种材料。

上海自然博物馆在“百春生”带动下，卸下了这种材料带来的枷锁，经过一年多的反复实践研发了一种崭新的技术来代替它，它就是我们上文介绍的利用“石膏”这种优良的材质，把“石膏分块复制技术”优异传承工艺与“硅橡胶”优良的材料相结合。其研发特点是，利用石膏的稳定性因素和“硅胶外体成型法”使“外模”与硅胶模外体进行结合浇筑，使内模和外模之间完全融为一体。在石膏“外模”衔接技术上传承了已有的“石膏块模”分块手法，以包括过桥、多层、榫卯、子扣、双子扣等尖端技术作为支撑，使得“托模”各模块之间的衔接结构紧密而又完整。这种“榫卯结构”要远远优越于玻璃钢外模中利用“螺丝拉紧”的连接方法，它使得各个外模之间紧密结合，弥补了螺丝连接的接缝难题，有效降低了复制品的误差，使复制品与复制的“外模”“硅胶内膜”“复品”之间形成一种生长的包裹关系，即“外托模”的一切结构形态都来源于模具的内心（复品）之上，“应运而生自然而然”。和以往的玻璃钢“外模”复制技术比较起来其优点显而易见。通过大量的实践和在实践中反复地替换材料，再结合传承的“石膏分模技术”研究，上海自然博物馆工作人员终于论证和攻克了这项技术的国际难题，并把这种革新后的技术工艺成功地应用在了实践之中。参见新上海自然博物馆“马门溪龙”的复制。

下面来具体分析一下这种革新技术的难点和工艺要领。这种“外模分块”的技术难点在于要充分考虑到“高点分线”的问题，而且还要关照“硅胶与外托模的结合”，否则就会造成大面积的内皮脱落现象。这种现象是在以往“石膏块模复制”中不会遇到的问题。因为“石膏块模复制技术”是单层外模，而“硅胶石膏块模复制技术”是双层外模，硅胶涂层在内，石膏托模在外，硅胶属软体材质，在成品合模浇筑时其硅胶内膜没有支撑力，悬空部分会由于重力的作用

产生与外模脱落的现象，这会造成复制品局部变形，根据这些现象的出现，上海自然博物馆的工作人员从对中国古典家具的研究中得到了启发，在硅胶内模与石膏外托模之间设计了“软榫头”（一种硅胶材质的榫头），使硅胶内膜和石膏外托模之间能形成一种牢固的“榫卯结构”，将两者紧密地依附在一起，有效而巧妙地利用了材料之间的软硬榫卯结构成功解决了这个难题。另外，针对一些复杂的形体组合研发出了硅胶“二次构成”^④分块技术。具体地说就是当我们遇见复杂多变的形体时，首先要在硅胶涂层上进行“二次软体分块”，然后再组合到一体与外模进行整体结合。这样的技术方式达到了对“复制品”全方位的完整保护（因为我们所复制的物品不允许有丝毫的破坏，更不可能利用插件在复品上进行“硬体”分割），并且，通过对于这种软体二次分割技术的运用，也化解了在“石膏块模”中很难逾越的难题。

“高点分线”是复制过程中的关键，尤其体现在“外模”的石膏分块部分。因为硅胶涂层很厚，形体的起伏不是非常明确，所以要对形体的“空间高点”进行准确的分析和划分。“二次成型技术”中会将每块石膏“外模”进行“湿体成型”^⑤和“硬体扞制”^⑥，这样才能保证模具“高点分线”的准确位置。同时为了保护硅胶涂层的完整性和牢固性，必须要将每个“湿体成型”后的模块从硅胶涂层上取下后再进行“硬体扞制”，才能保证“石膏托模”之间紧密咬合。这项革新工艺的复杂性和手法的多变性是它的技术特点和难点，但也是其研究价值的体现与保证复制精品出现的必由之路。技术是精髓，工艺是骨肉，两者缺一不可，否则就变成了纸上谈兵，失去了研究的实际意义。

三、从“马门溪龙”的复制看雕塑复制技术的革新

下面通过大型化石标本“马门溪龙”的创作实践直观了解这个技术的特点及其革新的重要价值。图3展示的是“马门溪龙”中的一个部分——马门溪龙脊椎骨局部（脊椎骨、头骨为复制中最复杂的形体），从中可以看到块模的形体复杂性，使用以往单一的石膏块模复制技术要花费相当大的人力物力，而且这种大型的复制物品是以往“石膏分块复制”所无法完成的课题，而采用“硅胶石膏块模复制技术”就省去了过多的烦琐分块，也可以减轻外模的重量，轻而易举地化解和跨越这一技术难题。如图3的颈椎复制块模，我们一共分为三层进行“外部托模设计”，共17块形态各异的小模块。且通过图3的细节可以看到模具中运用了榫卯、子扣的结构形式把繁多的模块有机衔接成一个整体。又如图4中对于类似喇叭形的倒挂形体则运用了研发中的“内部成型法”^⑦成功解决了这个复制中的难题，同时拓展出5块成型3块成型法，对以后解决类似形体的复制难题找到了解决的良策。从图4中可以清晰地看到这种石膏“外模”与“硅胶内膜”涂层的紧密结合关系，就像前文中我们提到过的“应形而生自然而然”，同时也可以看到这种研究技术中的巧夺天工之处。因为上文提到过，每一块模具之间都有“榫卯

关系”，它们都是通过榫卯结构组合起来，所以我们在组合的时候要严格按照设计的先后次序来进行衔接，否则无法将“石膏外托模”之间进行拼装。综上所述，这项技术革新有效地利用了硅胶复制肌理留痕效果好、整体复制力强、脱模方便的材料特性，同时利用精湛的“石膏块模”技术与之结合，回避了其柔软变形的毛病。完全实现了两种材料在技术上的核心运用，使传承和创新有机地运用到了实践中，并从实践中得到了印证。希望通过文中学术的归纳使这项从实践中来的技术能更广泛地运用到实践中去。文章的意义在于用理论梳理来提升和明确这项技术的珍贵学术价值，使这项攻克了国际复制业前所未有的技术难关的科研成果，对复制技术的发展起到一个很好的推动作用。



图3 “马门溪龙”硅胶石膏分块模具展示（作者摄于上海自然博物馆老馆）



图4 硅胶石膏块模复制作品局部（作者摄于上海自然博物馆老馆）

的来源和技术特点，是想通过对这项技术的革新研究给雕塑艺术带来高端技术支撑，并从实践角度将研究成果转换为研究的延伸，希望通过这种与材料结合式的研究实践有效弥补“雕塑模型复制技术”中的很多无法解决的空白，进而大大增强雕塑艺术的学术性和技术完整性。

当然，这个技术的研究过程是艰辛的，对于当代复制领域是一项弥足珍贵的研究成果，本文希望通过理论梳理把这个革新与实践的研究成果进行推广和保留，为这个专业带来新的学术支撑。

注释：

- ①模品：复制的物品，通常情况是珍贵的化石和文物。
- ②扞制工艺：制作石膏块模中一种特殊的工艺，运用特殊的工具在石膏硬化后在其表面和衔接面进行平推加。
- ③玻璃纤维：玻璃钢内部的加固材料。
- ④二次构成技术：通过特殊手法将硅胶分成多个部分再构成一体的复制技术。
- ⑤湿体成型：石膏未干时利用工具快速地塑造模具的分线位置。
- ⑥硬体扞制：石膏模具干燥后，运用扞刀来塑造高点分线的准确位置和子扣形状。
- ⑦内部成型法：利用石膏的材质特点采用多次围合浇注的方式把外部模块分成若干部分在空当内组合成型。

参考文献：

- [1] 弗劳尔. 哺乳动物骨骼[M]. 李玉清, 译. 兰州: 甘肃文化出版社, 2004.
- [2] 贾绍华. 常用动物模型的复制方法[M]. 北京: 中国医药科技出版社, 2012.
- [3] 贾文忠. 文物修复与复制[M]. 北京: 中国农业科技出版社, 1996.
- [4] 王朝闻. 雕塑美学[M]. 北京: 三联书店, 2012.
- [5] 何立平. 为雕塑凿7个孔[M]. 北京: 人民出版社, 2010.

结语

雕塑模型复制技术一直是雕塑专业里的支撑技术，以前并没有人对这一技术进行过理论性的总结，也没有进行过学术性的归纳和梳理。这对于这个行业来说是一种缺失，在一些人的眼中甚至认为这只是一个工匠的手艺，导致了技术水平和技艺传承的流失。本文通过实践调研后的文字总结和真实的图片分析，归纳上海自然博物馆传承下来的经典“石膏块模”复制技术，并向大家分析了“硅胶石膏分块复制技术”

刘兴山：上海大学上海美术学院在读博士研究生 讲师

生产性保护视角下胶东民间手工艺品牌化运营研究 ——以莱州草编为例

Research of Branding Operations of Folk Crafts in Eastern Shandong from the Perspective of Productive Preservation: A Case Study of Laizhou Straw Plaiting

薛洁/Xue Jie

摘要：品牌化是民间手工艺发展的有效手段。当前，工业化的飞速发展、生活方式的转变以及文化自信的缺失等，都使得民间手工艺遭受重创。本文在生产性保护视角下，分析胶东民间手工艺的发展现状，探讨品牌化运营的意义及其路径，以期让胶东民间手工艺在活态的保护与传承中得到创新性的发展。

关键词：胶东；民间手工艺；生产性保护；品牌化战略

民间手工艺，是非物质文化遗产的重要组成部分，承载着民族的文脉基因。当前，民间手工艺在大众的生活中渐行渐远，十九大报告中文化自信的提出为传统文化的回归提供了理论依据。重塑传统文化，寻求地域性文化认同，成为新一轮的文化研究方向。胶东作为传统文化发展的重要地区，在新的文化创新境遇下，提出打造胶东地域文化品牌的口号。基于此，对胶东民间手工艺的现状进行归纳与梳理，探索品牌化的意义与路径，对实现民间手工艺的传承与创新具有重要的现实意义。

一、胶东民间手工艺生产性保护的现状及其困境

民间手工艺，是劳动人民集体智慧的结晶，它以独特的方式潜移默化地影响着人们的思想观念，对延续中华文明起到了重要作用。胶东作为齐鲁文化的重要发祥地，手工艺资源十分丰富。烟台剪纸、烟台面塑、莱州草编、吕村年画、莱州玉雕、烟台抽纱、烟台灯彩、胶东彩塑、核雕、黄县窗染花、烟台绒绣、烟台抽花刺绣、平绣、胶东纸斗等都是胶东民间手工艺的杰出代表。伴随着我国现代化进程的快速发展，胶东民间手工艺跟全国其他地区的手工艺一样面临窘境。党的十八大以来，以习近平同志为核心的党中央，高度重视中华优秀传统文化的历史传承和创新发展，从国家战略的高度，强调坚定文化自信，开启了传统手工艺在文化更深层次上的传承和塑造，迎来振兴发展的生机。胶东地区在国家政策的引导下，各地政府、各界机构广泛开展民间手工艺

Abstract: Branding is an effective way in developing traditional crafts, which has been considerably undermined by fast-growing industrialization, changing lifestyles and lacking of cultural confidence. This paper analyzes the current situation of folk crafts in eastern Shandong province, and discusses the significance of branding operations and approaches to this end from the perspective of productive preservation, hoping that crafts will gain an innovative growth through active preservation and inheritance.

Key words: eastern Shandong province; folk crafts; productive preservation; branding strategies

的保护工作。在资金上给予支持，在产业集聚上给予引导，在加强人才队伍建设、推进技艺传承创新、强化自主品牌建设等方面都做出了巨大努力。如2016年由烟台市美术馆、鲁东大学、烟台大学等十余家高校、文化单位及个人成立“管校联盟”美育实践基地，致力于胶东民间美术的保护与传承研究。2007年烟台市成立了非物质文化遗产保护工作领导小组和非物质文化遗产保护中心，开展对全市非物质文化遗产普查工作，并在此基础上建立市和区、县（市）两级名录体系。各县市积极举办民间手工艺的宣传推广活动，莱阳市专门成立了莱阳市非物质文化遗产保护中心，组建了市、镇（处）、村三级网络共200多人的普查队伍。在此基础上，结合全市实际情况，对全市非物质文化遗产项目进行全面了解普查，累计普查、挖掘、整理我市流传于民间的非物质文化遗产项目共七大类，计1809个线索，逐步形成更加系统的分类管理体系；此外，定期开展非物质文化遗产的培训工作。2013年在烟台市举办由中国非物质文化遗产保护中心主办、山东省非物质文化遗产保护中心承办的“中国非物质文化遗产保护的现代科技手段及数字化建设培训班”，采用课堂讲授、实地考察相结合的方式，分别从非物质文化遗产的宏观保护、数字化保护管理工作等多个层面展开培训，对各省在一线从事非物质文化遗产保护的工作者进行理论知识培训和实践经验传授，为数字化采集、资源数据库建设和数字化标准规范建立等问题提供指导。再次，积极举办各种博览会，

加大对民间美术的宣传力度。通过制定落实保护规划，建立健全档案和数据，大力开展传承与培训，积极开展宣传和展览展演活动，使一大批具有地方浓郁特色、突出具有历史文化价值的珍贵项目得到科学有效的保护。整体而言，胶东民间手工艺的保护取得了一定的成果，但在保护与传承的过程中也存在着生存语境、保护路径、开发价值等多重因素的制约。以胶东剪纸为例，作为胶东传统文化的“活化石”，胶东剪纸家喻户晓，为婚嫁、年俗的必备之物。随着时代的发展和科技的进步，胶东地区的生活方式与审美习惯产生了巨大变化，剪纸作为一种传统手工技艺，逐渐被机器生产所代替，传统剪纸技艺后继乏人。其代表人物朱曼华曾说：“民间艺术必须主动走出小范围，走进市场，学会打食，才能让民间精美的艺术作品在现代社会有强大的生命力，也不必让人们为其失传而忧心忡忡。”如具有300多年悠久历史的胶东花饽饽，是胶东地区在面食上创造出的杰作，早在2009年就被列入了山东省非物质文化遗产名录，但目前也存在着如何传承的问题。其传承人曲雨荣说：“花饽饽其喜欢在喜欢的人很多，周围每逢上梁、订亲、结婚、生日特殊的日子，都愿意来她这里订做，但这一技艺需要耐下性子，同时需要有美术基础和创意，因此，现在会做的人并不多，年轻人更不愿意做。”胶东泥塑，据悉至今已有200多年历史，经过数百年的传承、创新，以传承人陈玉录的作品为代表的泥塑作品造型生动传神，想象大胆夸张，表现题材丰富多彩，在延续传统技法的基础上，逐渐形成了独有的风格，深受大众喜爱，但随着时间的推移这一手工技艺也日渐式微。陈玉录说：“现在感兴趣的人也不少，但真正去学的还是少，泥塑就是民间工艺，学习、制作时间长，要具备一定的艺术功底，还需要有灵活的思维和创作能力。最重要的是见效慢，特别是经济效益，所以喜欢的人多，能传承的人少。”此外，已有130多年历史的烟台绒绣，目前面临“人亡艺绝”的状况。

民间手工艺是农耕时代自给自足的自然经济下的产物，是民风习俗的投射、凝结与表现，是附着在民俗精神文化之上的物质载体，与劳动大众的生活、生产联系紧密。特定的文化语境是手工艺存在和发展的基础。从宏观文化生态层面看，胶东传统村落的快速减少，民间传统信仰、礼仪、习俗等不同程度的弱化，直接导致民间手工艺生存的土壤发生巨变。大众生活用品行业的快速发展和传统手工艺人的渐次老逝，使得传统工艺在生活需求层面锐减，内生动力不足。从手工艺自身的发展来看，工艺创新能力不足，一些传统的手工艺向当代生活空间的延伸、融合不足，没能实现现代化转化。与此同时，部分手工艺项目存在着片面追求经济效益、盲目市场化问题，导致手工艺生产中存在低端代工现象。单一化、模式化使得民间手工艺的民族文化内涵弱化，传承力和原创力下降。另外，品牌战略发展意识不足，创新意识缺乏，自主知识产权上存在明显劣势。胶东民间手工艺多为个体化生产，小规模分散经营，缺乏完整的产销产业链，市场竞争力薄弱。保护资金的缺乏使民间手工艺的保护和开发举

步维艰。宣传力度的不足致使民间手工艺的价值没有被广泛认知。

二、品牌化运营在民间手工艺生产性保护中的作用

文化是一个区域的品牌和灵魂，是综合实力的重要标志。党的十八大报告指出，全面建成小康社会，要使文化产业成为国民经济支柱性产业。形式多样的胶东民间文化遗产，是齐鲁文化的优秀历史遗存。如何在当代激活这些传统手工艺资源，让它们焕发新的生机和活力，十九大报告指出，要坚持创造性转化、创新性发展。民间手工艺要想保持持久的生命力，必须进行自我调整以适应不断变化发展的新环境。当代环境下的民间手工艺更是在经历前所未有的现代化和产业化的冲击中形成自我生存的能力。因此，对于民间传统手工艺的保护不能单纯地依靠政府圈存式的保护，而是要在市场环境下寻找文化传承与产业开发的结合点。品牌化，不仅是传统文化与当代经济文化建设相结合的重要手段，更是传统技艺融入市场最为直接、现实的途径。首先，民间手工艺具有一定的品牌效应，其经济价值主要是通过品牌表现出来的。如杭间所言，中国民间工艺的命运，从宏观上看，也是包含在文化的出路当中的，文化的出路还是要从“经济”入手去寻找。这意味着民间传统手工艺应回归现代社会生活，并从中寻求其在当代产业化进程中的经济价值。传统手工艺的品牌化有利于提升民间手工艺的经济附加值，使其成为地方经济的特色或支柱产业，带动区域经济的发展。以荣成为例，近年来荣成以打造“好运荣成”文化品牌为核心，加大民俗文化的保护和挖掘，形成了开洋谢洋节、始皇东巡传说、石岛大鼓、海草房建筑技艺、渔民号子等一批特色文化品牌，推动民俗文化与旅游相结合，形成民俗文化传播发展的新载体，通过文化与产业的互动，不仅实现了传统文化的创造性转化和创新性发展，而且创造出可观的经济效益。其次，品牌作为商品的个性化标志以及产品质量和信誉的保证，是现代市场经济条件下竞争的核心资源，当人们想到某一品牌的同时总会和文化、价值、产品和服务等联系在一起，形成一种潜在的心理认知。事实上，很多享誉全球的名牌奢侈品，在本质上就是传统工艺品的高端设计，除了高超的技艺水准外，也采用了现代化的品牌运作方式，才使产品得以家喻户晓。胶东民间手工艺虽然在资源上有优势，但由于品牌意识淡薄，导致其市场竞争力不足，经济附加值不高，文化价值得不到很好的体现与传播。

三、胶东民间手工艺品牌化运营的途径

（一）强化政府主导，加强政策性扶持，营造良好发展环境

传统手工艺的品牌化，是市场环境下发展的必然之路。从产品设计生产到市场营销，在这个完整的品牌链条的各个环节都离不开政府部门的主导。首先，政府要加强对非物质文化遗产资源保护法规的制定和完善工作，营造有利于传统手工艺发展的政策环境和社会文化环境。积极为传统手工艺搭

建交流、融合、创新、发展的平台，推动民间传统手工艺的保护纳入经济和社会发展体系。其次，要不断完善民间传统手工艺保护工作的经费投入和队伍建设。对重要的传统手工艺项目开发给予一定的财政经费支持，积极吸纳社会资本进入，借助市场拓展民间手工艺的生存空间。同时，通过政策引导，鼓励个人、企业和社会团体对民间传统手工艺保护工作进行资助。大力扶持代表性传承人，对传承人进行系统培训和教育，提高其文化素质和工艺水平，对一些民间老艺人要给予一定的物质待遇。建立以专家、学者为核心的研究团队，针对胶东地区民间手工艺发展现状、问题等进行持续研究，探索区域内手工艺的品牌化与市场化的可行性，为整个胶东手工艺文化产业的发展提供强有力的理论支持。

（二）注重专业化生产和市场化经营，形成“一地一品”特色

时尚化、艺术化和经营模式的市场化是民间传统手工艺创新的关键。积极建设传统手工艺生产示范基地，为企业的生产和流通搭建交流平台。改变传统的“工作坊”模式使其向创意产业集群模式转化，形成“一地一品”模式。胶东民间手工艺品类丰富，各个地区之间有交叉也有不同，挖掘各个地区的手工艺特色，实行以手工技艺为支撑、以市场需求为导向的一体化运营，通过专业设计、集中培训、分散生产、统一收购销售的方式，塑造区域手工艺文化品牌，带动当地居民在家门口就业。以莱州草编为例，充分利用品牌优势，注重对产品的包装、宣传和销售。通过深挖草编工艺特色，对传统技艺加以改良，融合乡土气息与现代工艺，不断推出草编精品，以其精美的工艺、独特的风格、浓厚的乡土特色、天然绿色环保原料博得国内外商贸青睐。在运营上，加强草编地理标志证明商标价值的开发，推动产品升值、产业升级。在对外宣传上，积极参加乃至发起各种贸易交流洽谈会，采用网络商务，拓展渠道，使草编品牌化，产生一批优秀的企业和生产大户。据悉，依托传统草编工艺，莱州市涌现出300多家草艺术品加工企业，从业人员达10余万，产品行销100多个国家和地区，出口创汇8000多万美元，是目前国内规模最大的草艺术品生产基地。不仅在带动就业、稳定收入、自我发展等方面，发挥着民生效益最大化的积极作用，更使这一民族传统工艺品得到了很好的保护和推广。

（三）着眼发展，激发创意，实施文化创新驱动

创造性转化、创新性发展，是手工艺发展的基本指南。民间传统手工艺的发展，既离不开保护和传承，更离不开创新与转化。融入创意时尚业、旅游服务业等领域，转化为现代生活所需、产业升级所求，才能葆有生机与活力，更好地走向未来。从这个角度来说，“让传统工艺走进现代生活，现代设计走进传统工艺”的理念，无疑值得肯定。鉴于此，我们需要积极探索传统工艺走进现代生活的方法路径，努力提升现代设计走进传统工艺的创新能力。而文化创意则是传统文化资源向现代产业资源转化的有效途径。因此，同时要对其内涵、精髓及核心技艺进行保护和传承，要注重传承手

工艺的内涵和意蕴，将民间手工艺中相关精神、符号等文化元素进行创意转化，使产品能够融入到老百姓的生活中。坚持传统技艺与现代工艺相结合，做到艺术化、时尚化、生活化、市场化，使民间工艺制品成为适应人们审美需求的现代文化消费品。以莱州草编为例，近年来，莱州草编作为国家级非物质文化遗产得到了较好的保护和发展，并从现代工艺美学的角度积极探索、拓展传统技艺与时尚元素的完美结合，使这一古老传统技艺在创新中发展。在原有的工艺基础上，不断进行外观创新，融入新材料、新工艺，根据现代审美结合材料特征，设计出丰富美观的外形。在功能上不断拓展，从原本功能单一的生活器具转向家居生活、公共艺术，如图1中的草编家居，大方时尚又环保。绿色健康的品牌理念，使草编技艺与现代生活有了更紧密的结合。草编跟布艺相结合，如纯棉、漆棉、麻、帆布、丝绸等材料，与饰品相结合如珠子、扣子、服饰配件等，体现出不同的艺术风格，如图2。作品既保留传统工艺特色，又体现着当代文化与审美的创新，为朴素的草编制品增色不少。与现代工艺的结合研制和开发出新的花色图样和产品款式，有表达时尚、品位的功能性与审美性同在的日用品，既实用，又可欣赏，不仅满足了市场不断增长的需求，促使莱州草编工艺产业完成向现代文化创意产业的升级，更对保存和传承草编工艺起到了积极的促进作用。



图1 草编工艺品 图片来源：胶东在线



图2 草编工艺品 图片来源：网络

（四）把脉消费市场，促进现代回归

传统手工艺是农耕文化的重要代表，与大众的日常生活关系密切。当下手工艺品所面临的问题，关键在于产品与现代消费者需求相脱节。传统手工艺也只有回归现代生活，才能延续其活力。因此，首先从市场、消费者入手，以用户需求和手工艺特色为驱动创新，让产品在传统技艺的基础上兼具现代气息，集功能与审美于一体，重归大众日常生活。鼓励传承人、优秀设计师对接合作、切磋进步，结合现代生活需求，主动改进设计、改善材料、改良制作，提高传统工艺产品的整体品质，推动民间传统手工艺的保护和品质消费有机融合。其次，结合胶东文化旅游、民俗节庆活动，广泛开展民间艺术成果交流，定期举办工艺美术博览会和旅游商品创新设计大赛，推进手工艺设计与旅游的深度融合发展。近年来，烟台市旅游局积极支持旅游商品开发，通过挖掘开埠文化、海防文化、商业文化和民俗文化等历史文化资源，整合绒绣、剪纸、庙鼓等非物质文化遗产，利用旅游商品博览会、旅游商品设计大赛及休闲汇、贺年会活动平台，展示推介特色旅游商品，延长旅游消费链条，提升旅游综合效益，使旅游产品供给格局更加多样化、品牌化，进一步扩大了胶东手工艺品的知名度和影响力。最后，还要充分利用现代信息传播媒介，丰富传统手工艺品的传播方式，提高品牌知名度。

民间手工艺在本质上是生活的艺术，是维系乡愁记忆、情有依归的精神纽带，也是文化强国的重要战略。胶东拥有丰富的历史文化资源，如何将这些资源转变成优势，以创新

的形式传播出去，是新的时代环境下我们要思考的问题。习近平总书记在十九大报告中指出，文化自信是一个国家、一个民族发展中更基本、更深沉、更持久的力量。中华民族的伟大复兴给中国品牌走向世界带来巨大的历史机遇。胶东民间手工艺在走出去的过程中，应该以更大的文化自信，塑造品牌形象，秉持品牌引领、品质为基、创新驱动、文化为根的理念，助力其在全球市场上赢得更大荣誉。当下，胶东的民间手工艺凭借悠久的历史文化积淀和深厚的地域文化特色，借助“文化+”旅游的方式，正在一点点散发开来。未来，要想真正实现民间手工艺的活态传承与可持续发展，胶东民间手工艺除了需要更加开放的项目合作与交流环境外，更需要形成特色化、市场化、产业化、品牌化的生产与运作方式。

参考文献：

- [1] 胶东花饽饽：跳跃在指尖上的非物质文化遗产[EB/OL]. [2018-01-21] <http://yantai.iqilu.com/qyxw/lk/2016/1128/3209248.shtml>.
- [2] 醉心泥塑陈玉录[EB/OL]. [2018-01-21] http://www.shm.com.cn/jcld/html/2015-07/04/content_3110643.htm.
- [3] 杭间. “移风易俗”后的中国民艺之路[M]//手工艺的思想[C]. 济南：山东画报出版社，2001：41.

本文系 2016 年山东省高等学校人文社会科学研究资助项目《胶东民间手工艺的传承困境及活态保护研究》研究成果
项目编号：J16YH20

薛 洁：鲁东大学艺术学院讲师

文化记忆视角下木版年画技艺传承

Inheritance of Wood-block New Year Painting: A Cultural Memory Perspective

邵卉芳 /Shao Huifang

摘要：非物质文化遗产中蕴含着极为丰富的文化记忆，“非遗”归根结底保存和保护的是“技艺”与“记忆”。对非物质文化遗产的传承和保护，就是对一个民族或族群文化基因和文化记忆的传承和保护。凤翔木版年画从题材和色彩两个方面，呈现关中乃至中华民族的文化记忆。传统文化记忆的承传，伴随木版年画的兴衰，遇到过障碍，出现过断裂，但新年画的问世却以现代文化记忆的方式做了相应补充。“非遗”的价值在为人类所利用的过程当中实现，这个过程也是文化记忆传承的过程。

关键词：文化记忆；木版年画；传承

引言

非物质文化遗产是“一种集团或个人的创造，面向该集团并世代流传，它反映了这个集团的期望，是代表这个团体文化和社会个性的恰当的表达形式”。“非遗”中饱含历史文化记忆的诸多信息，因此“非遗”归根结底保存和保护的是“技艺”与“记忆”。《联合国教科文组织发展纲领》强调了文化记忆的重要性：“记忆对创造力来说，是极端重要的，对个人和各民族都极为重要。各民族在他们的遗产中发现了自然和文化的遗产，有形和无形的遗产，这是找到他们自身和灵感源泉的钥匙。”鉴于非物质文化遗产本身所含历史记忆、社会记忆和个人记忆的基本特征，加之该记忆在民族文化与民族精神传承过程中的重要作用，笔者坚持认为，深入的“非遗”文化记忆研究非常必要。本文以国家级非物质文化遗产项目凤翔木版年画为视点，结合文化记忆相关理论进行分析。

一、木版年画是文化记忆的重要形式

“文化记忆”概念首先由德国学者扬·阿斯曼于 20 世纪 90 年代提出，仪式和文本是文化记忆传承的两个重要载体，文化记忆和交往记忆并列而被看作“集体记忆”的下位概念。集体记忆源自于法国的社会年鉴学派，著名社会学家莫里斯·哈布瓦赫则被公认为是集体记忆的首倡者。哈布瓦赫这样描述集体记忆：“一个特定社会群体之成员共享往事的过程和结果，保证集体记忆传承的条件是社会交往及群体意识需要提取该记忆的延续性。”^①他认为，“集体记忆具有双重性质，既是一种物质客体、物质现实，比如一尊塑像、一座纪念碑、空间中的一个地点，又是一种象征符号，或某种具有精神含义的东西、某种附着于并被强加在这种物质现实之上的为群体共享的东西”^②。哈布瓦赫认为集体记忆区别于历史和“传统”，^③他强调集体记忆的变迁特征而忽略了集体记忆的连续性和传承特征。正是看到了哈布瓦赫的这一理论缺陷，美国学者保罗·康纳顿提出了“社会记忆”概念，并从体化实践和刻写实践两个角度强调了个人记忆的社会性特质，很好地论述了记忆的连续性和传承性，他的社会

Abstract: Extremely rich cultural memory is contained in intangible cultural heritage. Heritage protection, after all, means preservation of “crafts” and “memory,” even further preservation of cultural origins and memory of a nation or an ethnic population. Fengxiang wood-block New Year paintings present the cultural memory of the central Shaanxi plain in terms of subjects and colors and, even those of the Chinese nation. With their decline they have suffered setbacks and interruption. However, the emergence of novel wood-block paintings has compensated for this trend in a cultural memory manner. The value of intangible cultural heritage is realized in the process of being employed by the mankind, and this process is also that of inheriting cultural memory.

Key words: cultural memory; wood-block New Year painting; inheritance

记忆理论关注了权力的作用且探讨了人们对权力影响下的社会记忆在接受。他认为，我们对于现在世界的体验和认识深受我们所掌握的过去知识的影响，这就是文化的连续性，它使我们在一个与过去事件和事物有因果关系的脉络中体验和认识现存世界。不过康纳顿的社会记忆理论侧重于讨论政治层面的社会记忆，而忽视了其他大量存在于民间的社会记忆现象，这就为笔者从民间木版年画视角考察记忆留下了足够的余地。

一个民族或族群的记忆与该民族或族群的传统文化密切联系在一起，作为传统文化的独特代表，非物质文化遗产中蕴含着极为丰富的文化记忆。而记忆是有选择性的，在人类记忆的漫长历史过程中，有些内容被记忆，有些内容则被忘却，或者说，记忆容易被忘记或忽视。因此，对非物质文化遗产的传承和保护，就是对一个民族或族群文化基因和文化记忆的传承和保护。也可以说，“非遗”项目中保护的其实就是“记忆”，既有“物质上的记忆”也有“身体上的记忆”。非物质文化遗产既是“技艺”，又是“记忆”。按照联合国教科文组织对“非遗”的界定：非物质文化遗产

（intangible cultural heritage）指被各群体、团体，有时为个人所视为其文化遗产的各种实践、表演、表现形式、知识体系和技能及其有关的工具、实物、工艺品和文化场所。非物质文化遗产主要涵盖的内容有：口头传统和表现形式；表演艺术；社会实践、礼仪和节庆活动；有关自然界和宇宙的知识和实践；传统手工艺等。凤翔木版年画于2006年进入第一批国家级非物质文化遗产名录，表面上看来，木版年画隶属于手工技艺类“非遗”，但因其与中华民族的传统节日春节的密切联系，故可从节日遗产和仪式的视角进行解读。又因“节日是文化记忆的重要形式”^④，“节日本身就已带有强烈的历史意义，担当着文化记忆载体与媒体的功能”，^⑤故这里将木版年画这一年节符号与文化记忆理论联系起来似乎又显得顺理成章。

凤翔木版年画历史悠久，关于其起源学界说法不一，有的说起源于唐宋，有的说起源于明代，但对其繁盛年代的认识比较统一，基本认为木版年画印制、销售和使用是在清代走向兴盛。凤翔木版年画采用彩印与手绘相结合的印制方法，色彩主要以红、绿、黄、紫为主，线条刚劲有力，造型夸张，题材以人物为主，花鸟虫鱼为辅。题材方面，凤翔木版年画有表现民间神话故事的，如《封神演义》《白蛇传》《西游记》等；有表现历史故事的，如《三国演义》等；还有专门表现当地戏曲秦腔的戏文画，如《狮子洞》《水淹金山寺》及《求真经》等。其中表现完整人物故事的，多以壁画的形式出现，如《西游记》（36幅）和《白蛇传》（1套）等。凤翔木版年画便是通过对神话传说、民间故事、历史故事、古典小说、地方戏曲等故事画面的描述和记载，很好地将文化记忆记述和传承了下来。因为“文化记忆的内容通常是一个社会群体共同拥有的过去，其中既包括传说中的神话时代，也包括有据可查的信史”^⑥。在传统社会里，每年到了祭祀、谷雨和年节时分，人们便会选择相应的年画张贴，尤其是年节时，家家户户都会在门上张贴门神。“大小门神多画历史人物，如商代的方弼、方相，唐代的秦琼、敬德、魏征、盖苏文，宋代的包拯，还有神话人物如天官、三星、刘海、钟馗等。……中型壁画有历史、戏曲小说人物故事、民间传说、风俗、花鸟、草虫、走兽等三百余种。”^⑦长辈手指着门神和墙画，向晚辈讲述画中的人物和故事，木版年画就这样自然而然地对晚辈尤其是儿童进行着历史文化记忆的熏陶，关中乃至中华民族的文化记忆就这样一代又一代地传承了下来。色彩方面，喜用红色，这与凤翔的地理位置有关，其地处关中平原，古称“雍”，是周秦发祥地。《礼记》曰：“夏后氏尚黑，牲用玄。周人尚赤，牲用騂。”另据文献记载，秦人尚黑尚红，红色代表秦人的刚烈与正义。因此说凤翔木版年画的用色从某种程度上说，也是历史文化记忆呈现。因此说，“凤翔木版年画不仅是很好的艺术作品，而且也是研究中国农村社会生活、文化风貌的珍贵资料”^⑧。

另外，凤翔木版年画还有对现代历史记忆的描述，最为人们熟知的是《白朗过秦川》，这幅画描述的是辛亥革命时期的历史事件，辛亥革命第三年，白朗响应孙中山、黄兴发起的“二次革命”号召，率领农民起义军继续同袁世凯做斗争，坚决反对封建卖国专制统治和复辟帝制的阴谋。但是，《白朗过秦川》这幅木版年画上呈现出来的却是经过艺术加

工的“历史事实”：该墙画高约二十六厘米，画中是两支武装激战争城，城上官兵用火炮向城下轰击，督战者是清朝老官吏，其身后站立一位着洋服的谋士，城下大军云集，气度非凡的农民军“白元帅”骑在马上，其带领的士兵意气昂扬，画面情景预兆了他们攻无不克的胜利前景。而实际的历史事实却是：白朗军抵凤翔时，驻凤翔的甘肃四军统领崔正午早已弃城鼠窜，起义军也置府城于不顾绕城而过，后奔袭千阳、陇县，驱进陇西。然而木版年画的绘制者偏偏要“杜撰”两军正面对杀的攻守戏剧。年画作者可谓发挥了绘画艺术的特长，从而歌颂了起义军的勇武，鞭笞了袁世凯的复辟帝制阴谋。这里便典型地表现出记忆的选择性，年画绘制者选择了“杜撰的记忆”或曰“人民群众期望的记忆”，而没有选择“历史事实的记忆”。



贴在门上的年画（门神）

二、木版年画在现代社会的传承

木版年画是广大劳动人民喜闻乐见的民间美术形式，有着非常悠久的历史传统。传统年节中，家家户户门上贴的几乎全是木版年画，20世纪80年代以后，现代胶印年画方才逐渐取代木版年画。随着非物质文化遗产保护运动的开展及以冯骥才为首的年画普查运动的推进，历史上的木版年画产地又开始红红火火地生产起了早已不再张贴的木版年画。较为著名的年画产地有河南开封朱仙镇、河北武强、天津杨柳青、山东潍坊、陕西凤翔、苏州桃花坞、四川绵竹等地。

统观凤翔木版年画的整个发展历程，有兴盛也有衰落，有欢乐也有沮丧，兴衰成败无不对当时当世的历史事件、民风民俗、时代观点等进行了记录，可以说，这些记录本身就是木版年画对文化记忆呈现的重要方式。换句话说，凤翔木版年画的发展变迁过程就是社会发展变化的再现，也是民族文化记忆的记录和反映。譬如，传统年画中的《岳飞传》《精忠报国》《包文丞》等记录了历史上赫赫有名的民族英雄岳飞保卫祖国的故事，宋代清官包拯秉公断案的故事；《女十忙》《男十忙》则表现了男耕女织、捕鱼打猎的农家生活的恬淡美好；新年画中的《丰衣足食》《兄妹开荒》《纺线线》表现了20世纪50年代全国上下搞生产的喜庆场面；《男女都一样》《娃娃少而康》则反映了20世纪80年代年画制作者对计划生育政策的宣传和响应；还有世兴局创制的讽刺年画《爱钱钻钱眼》《东头吹胀西头捏消》《扶土杆儿掇梯子》《见了旋风竟作揖》等，这些年画形象鲜明，语言通俗，揭

露了时代弊病，起到了针砭时弊、抑恶扬善的作用。另外，已在有关报纸刊物上发表的新木版年画作品《再想想》《小喇叭开始广播啦》《小羊乖乖》《我爱小花鹿》《雏食图》《人欢马叫》《和平友好》等，也都是时代风貌的真实再现。一代又一代少年儿童通过木版年画认识了守护宅院的秦琼和敬德，认识了精忠报国的岳飞，认识了秉公为民的包拯，也是通过木版年画了解了代代传承的神话故事，学会了中华民族勤俭持家、智慧勇敢的民族精神，传承了中华民族的文化记忆。总之，可以说凤翔木版年画是延续文化记忆、增强文化认同的重要传统文化符号之一。通过对凤翔木版年画的实地调查得知，木版年画的民俗背景已经不复存在，笔者认为，民俗背景不存在的根本原因在于记忆链的断裂，关于记忆链断裂的问题，笔者将另行文论述。

凤翔木版年画的传承与很多非物质文化遗产项目一样，面临着人亡艺绝的濒危境遇。历史上的凤翔木版年画生产出现过繁盛时期，“清末民初时凤翔年画逐渐发展提高，从光绪十年（1893年）到1929年，三村从事年画生产者发展到六七十家，其中南肖里的世兴画局、忠兴画局、树德画局，北肖里的复胜画局、兴盛画局、新盛画局，陈村镇的张记、李记画局等都具一定规模”^⑨。但到了近代，凤翔木版年画与全国其他产地的木版年画一样走过了起起伏伏的道路，直到21世纪初冯骥才倡导的年画普查运动的到来，凤翔木版年画方才迎来了发展的春天。经过十几年的普查、保护、研究和展演，很多产地的木版年画发生了翻天覆地的变化，笔者称之为“裂变”——木版年画由年节的民间消耗品摇身一变而成为高贵珍稀的艺术收藏品、纪念品和礼品。尽管单幅木版年画的市场价格呈几何倍数的增长，但木版年画从业者尤其是绘制者却越来越少，原本制作凤翔木版年画的艺人们宁愿外出打工，也不愿意蹲守在家中做年画。历史上的南肖里村是家家会丹青，“南肖里村娃娃一丁丁，自小就会画‘门神’”的民谣便是明证。但现在的南肖里村跟其他普通村子别无二致，只在邵江平家里能见到木版年画的制作，邵江平因为身体原因不得不终止年画制作，他的爱人和儿子会在空闲时印花，儿子邵伟同时负责凤翔县的木版年画传习所，作为凤翔木版年画制作者中为数不多的80后，他满怀热情地投入到年画的制作和销售事业中来。另一位传承人邵立平致力于凤翔木版年画的印制，算得上是当地年画艺人里销售业绩最好的一个。邵立平也曾为木版年画的继续人问题殚精竭虑，他曾在宝鸡招收了6名徒弟，最后坚持下来的只有2名，且把木版年画制作当作业余爱好，一个卖扯面，一个在工厂上班。邵立平的女儿中，目前只有小女儿从事木版年画相关行业，凤翔木版年画昔日的繁荣不复存在。

凤翔木版年画和全国其他产地的木版年画一样，都不能恢复历史上的繁盛场景，究其根本，是因为木版年画的生存环境发生了翻天覆地的变化。随着时代的变迁，传统社会中适合木版年画生存的土壤也随之发生了巨大变化，建筑格局变了——传统木版年画无处张贴，审美习惯变了——朴拙的木版年画不再好看，消费观念变了——胶印年画取代了木版年画。上述各种变化导致木版年画传承的记忆链发生断裂，尽管如此，凤翔木版年画并没有因土壤变化而完全淡出人们的视线。经历了1929年到1932年的关中自然灾害，经历了

1938年到1949年的连年战争，经历了“文革”被界定为“迷信品”的打压，经历了胶印年画的巨大冲击，凤翔木版年画曾多次面临奄奄一息的濒危境遇，但凭着民间年画艺人的执着坚守，凭着王宁宇、张仃、王树村等年画研究者的大力支持，借着改革开放的东风，凤翔木版年画终于在南肖里村迎来了它最后十年的辉煌，正是那时，一向不为人知的凤翔木版年画进入了学者和外地游客的视线。直到今天，邵氏家族的后人们仍秉持着这份执着，传统年画样子依然年复一年地印制，与此同时反映新时代新风俗的新年画也一幅接一幅地问世。传统文化记忆的承传虽然遇到了障碍，出现过断裂，但新年画的问世却以现代文化记忆的方式做了相应补充。



年画艺人邵江平的家



木版印刷年画

笔者认为，凤翔木版年画要想在不太景气的现代社会里得到有效传承，需要在体化实践和刻写实践两个层面上寻找路径。根据保罗·康纳顿的理论，体化实践通过亲身在场参与具体活动来传达信息，刻写实践则通过记录来捕捉和保存信息。^⑩他指出，体化实践的特别记忆效果依赖于它们的存在方式和它们的获得方式，影响体化实践的因素——习惯不仅仅是一种符号，而且是一种知识，是手和身体的记忆，在培养习惯的时候，恰恰是我们的身体在“理解”。^⑪凤翔木版年画制作技艺本身比较复杂，学习起来不那么容易，尤其需要耐心和定力。制作技艺的传承其实就是体化实践的典型表现，而木版年画面内容（包括图像和文字）的传承则是刻写实践的表现。体化实践层面的传承，需要有兴趣有耐心有担当的年轻人的积极加入，刻写实践方面的传承需要具有创作才能的专业人士的鼎力支持。

三、木版年画的开发利用与创新

非物质文化遗产是要为其所在地民众及其他地域的民众

服务的一种文化资源，“非遗”的价值是要在为人类所利用的过程中实现的。对负责“非遗”管理的政府部门而言，在做“非遗”保护的的工作中不可武断地拒绝商业旅游。旅游的重要分支“遗产旅游”在政府与企业的合作状态中诞生了，但目前的发展现状是，旅游在给“非遗”所在地带来经济利益的同时，也或多或少地带来了不少负面作用，如生态的破坏、空气的污染和治安的压力等。但笔者认为，不能因为遗产旅游产生的负面作用而对其完全否定，凤翔木版年画作为国家级非物质文化遗产项目，完全可以在做好传承保护工作的基础上，得到良好的开发利用，因此，处理好保护传承和开发利用的关系十分紧要。

（一）保护是开发利用的前提

对木版年画开发利用的前提是保护，一切形式的开发利用必须建立在保护传承的基础之上。这里特别强调研究保护的重要性，学界对木版年画的研究，就是对其进行保护的重要形式。1977年，王宁宇作为陕西省轻工业局下属的工艺美术公司的干部，来到凤翔县南肖里村郃立平的家中，鼓励郃立平父子搜集传统年画资料以恢复郃氏家族的木版年画制作技艺。后来，国内外学者的先后到访以及众多高校师生的采风 and 教学实践基地的设立，尤其是冯骥才倡导的年画普查运动轰轰烈烈地开展，以及后来非物质文化遗产保护行动的大力推进等，这些来自学界的鼓励、研究和帮助，无疑对凤翔木版年画的传承和保护起到了不可或缺的作用。除了研究凤翔木版年画的传承和保护起到了不可或缺的作用。除了研究之外，对非物质文化遗产的保护形式多种多样，最常见的就是通过全面深入的田野调查，用文字、图片、音频、视频等方式对其进行资料性的保护。但“非遗”的保护研究不只是记录和整理，以往对“非遗”的保护多局限在记录与整理层面，在保护的理论与方法上的创新观念并不太多。非物质文化遗产的记忆研究必须超越传统的记录和整理，将口述史等记忆资料存档并不等同于一个民族的文化记忆，只堆积资料而缺少甄别筛选环节，缺乏感情与历史的投入，就很难搞清楚其与当下的联系。

对于凤翔木版年画这种手工技艺类的“非遗”，除了上述提到的研究保护、资料整理保护之外，最为紧要的恐怕还必须进行生产性保护。笔者认为，生产性保护模式比较适合木版年画，因木版年画在传统社会中本就是年节消耗品，其本质就是消费品，木版年画作坊赶在春节前加班加点大量生产年画，其目的就是获得更多更高的利润，这是无可厚非的。现代社会里，木版年画虽然失去了昔日的民俗背景，但将其看作消费品，创新后进行生产销售，理论上是可以找到一定市场的。事实上，收藏市场已经对木版年画伸出了橄榄枝。



年画创新样式：兵马俑

（二）适度进行旅游开发

对木版年画等非物质文化遗产的保护是当地民众一项不可推卸的责任与义务，但是近年来如火如荼的非物质文化遗产资源旅游开发因能给地方政府带来经济收益，或可看作是当地民众的权利。一直以来，学界对“非遗”保护与开发的关系持不同意见，有支持者，亦有反对者。笔者认为，“非遗”的保护与开发（主要为旅游开发）完全可以做到相得益彰，“非遗”的保护与开发是相辅相成的关系。首先旅游开发离不开“非遗”。“非遗”被认为是一种重要的旅游资源，没有“非遗”的旅游便缺少了重要的旅游吸引物。其次“非遗”离不开旅游开发。旅游是“非遗”保护和传承的有效途径之一，这在很多“非遗”产地已得到证实。当今社会，“非遗”通过与旅游消费的结合，逐渐以商品的形式展现在大众面前。正是借助于现代商品包装的手段，“非遗”方能得到大众的认识和认可，逐渐靠近甚至是走上“流行”文化的方向。“人们对遗产的追逐是因为他们想去寻找与‘后现代支离破碎’生活的相同之处。”“非遗”是一个社会或民族文化记忆的象征。游客可以通过“非遗”更深刻地认识人类自身的历史与文化等，加强不同地域不同民族之间的相互了解。另外，在某种程度上，可以把“非遗”看作是其所在社区经济发展的动力，正是由于这个原因，“非遗”已被各地政府利用和开发。

1. 重视传承主体

凤翔木版年画的记忆传承离不开对传承主体的重视，一方面，传承主体需要主动提高自身积极性、主动性和创新意识，在凤翔木版年画这项“非遗”资源的保护、传承与开发方面做出贡献。另一方面，在旅游规划设计和旅游行为实施过程中，相关部门需要考虑到传承主体^⑧的重要性和应得收益，应给予传承主体一定的经济分红。前述为传承主体的狭义解读，广义层面上的传承主体，还可以将木版年画的保护者、研究者和收藏者等包括在内。一般而言，保护者多为“非遗”项目的申报单位或个人，这类主体的作用也不容忽视。保护主体在做“非遗”项目的宣传、策划、展销等工作时，不妨适当引入记忆理论，多从记忆角度进行探讨，因为非物质文化遗产中蕴含着大量重要的文化记忆，记忆性是非物质文化遗产的重要特征。研究者可以将基础理论研究和实地调查相结合，为凤翔木版年画的有效开发提供翔实可靠的第一手资料和理论指导。总的来讲，笔者强调将传承主体单列出来加以强调，就是要打破以往非遗保护传承见物不见人的屏障。在年画的旅游开发中，同样要重视传承主体的存在和作用，要从生活和生命视角层面深挖，做有深度的旅游规划。

2. 平衡权利与义务关系

与其他旅游开发成熟的地区相比，陕西凤翔旅游开发的意识相对薄弱：规模小、项目少、文化体验游不多、游客参与度不高，非物质文化遗产资源在旅游开发中的运用还有待加强。但目前的发展现状是，旅游在给非物质文化遗产所在地带来经济收益的同时，也或多或少地带来了不少负面影响，从根源上来说，负面影响产生就是旅游参与者主体没有处理好相互之间的权利与义务关系问题，如果各个主体能从理念上深刻认识到自身所应享有的权利和所应承担的义务，那么“非遗”旅游开发的负面影响将会逐渐减少。具体

到凤翔木版年画的旅游开发，就是要处理好旅游公司、政府部门及年画艺人等各方面之间的利益关系，无论哪一方面，都不能只享受权利不履行义务。

3. 培养文化时尚

凤翔木版年画目前的传承面临危机，多数木版年画用于研究和收藏，其消费品的本质特征不再凸显，缺乏受众和市场。如何扭转这一传承危机，是凤翔木版年画从业者应该直面的重要问题。笔者以为，培养文化时尚不失为一条可以选择的道路。让木版年画等非物质文化遗产在现代社会找到重生之路，就要在年轻人中寻找合适的受众，就要使木版年画成为年轻人喜爱的文化艺术品，就要使木版年画及其衍生品成为年轻人追逐的对象。要想使木版年画等非物质文化遗产像日韩文化时尚一样受到年轻人的喜爱，就要在文化产品创新上下功夫，就要找到木版年画这些传统文化与现代生活的契合点。年画是重要的民间艺术形式，表达了广大劳动人民的愿望与诉求，反映了民众的日常生活和审美习惯。新年画和年画衍生品的设计和生产，也应该把广大民众的期望、诉求及审美习惯考虑在内，甚至是放在首位。

余论

凤翔木版年画不仅是凤翔民间美术的重要组成部分，也是中华民族传统民间艺术宝库中不可或缺的内容，是中华民族民间艺术花园中的重要一簇，它凝聚着几千年来劳动人民的智慧和汗水。由于凤翔木版年画题材内容广泛地取材于民间百姓的真实生活，年画艺人大量地运用写实手法进行创作，使得木版年画成为关中历史珍贵的风情画卷，成为关中历史民俗记录的重要载体。可以说，凤翔木版年画是对关中文化的高度概括，是记录关中文化记忆的重要载体。手工技艺类“非遗”明显属于“技艺”的传承范畴，其实此类“非遗”在进行“物质技艺”传承的同时也发生着“身体记忆”的传承，身体记忆具有主体间性和复合型双重特征。^⑨陕西凤翔木版年画这项国家级非物质文化遗产项目，表面上可看作传统手工技艺类的“技艺”传承，但其背后却蕴含着较为深厚的民族文化记忆传承。凤翔木版年画画面内容丰富多样，有历史人物、民间故事、神话传说等，这些均是民族记忆的承载体，对木版年画这项“非遗”的传承与保护，本质上就是对民族文化记忆的重要传承，具有重要的社会历史意义。

“研究、搜救、颂扬集体记忆不再是在事件中，而是在经年累月中，寻找这种记忆也不再是在文本中，而是在话语、图像、手势、仪式和节日中，这是历史视角的一种转换。广大公众也参与了这种转换，这是害怕失去记忆、害怕集体记忆缺失情况下的一种转换。‘怀旧’是害怕失去记忆、害怕集体记忆缺失的一种拙劣的表现，且被记忆商贩无耻地加以利用，记忆变成了消费社会的消费品之一，而且销售势头

良好。”^⑩雅克·勒高夫（Jacques Le Goff）显然对将集体记忆消费品化的做法持批判态度。但事实上，我国很多非物质文化遗产便因此成为各旅游景点的纪念品和消费品，商人们对“非遗”商品的生产销售乐此不疲。其实木版年画这些“非遗”中，也有很多已经变成了消费品，在变成了消费品以后，很多“非遗”才有了发展道路，在这种意义上来说，并不能否认其消费性。因木版年画在传统社会里本身就是消费品。那么有个问题值得思考：如何看待文化记忆变成消费品这种现象？笔者以为，保护非物质文化遗产的目的，一方面是为了留住传统以延续中华民族的文化记忆；另一方面是为了合理地利用传统，让传统和非物质文化遗产服务于现代生活。

注释：

- [法]莫里斯·哈布瓦赫（Maurice Halbwachs）：《论集体记忆》，毕然、郭金华译，上海人民出版社，2002年，第335页。
- 同上，第24页。
- 哈布瓦赫把那些有组织的、被客体化的回忆形式称为“传统”。
- 王霄冰：《文化记忆、传统创新与节日遗产保护》，《中国人民大学学报》，2007年第1期，第41页。
- 同上，第44页。
- 同上，第41—42页。
- 邹怡：《凤翔木版年画见闻记》，《美术研究》，1985年第2期，第73页。
- 党天才：《凤翔木版年画论述》，《宝鸡文理学院学报（哲学社会科学版）》，1994年第1期，第97页。
- 同⑦。
- [美]保罗·康纳顿：《社会如何记忆》，纳日碧力戈译，上海人民出版社，2000年，第117页。
- 同上，第40页。
- 这里特指传承人一类的传承主体。
- 邵卉芳：《记忆论：民俗学研究的重要方法》，《云南社会科学》，2014年第6期，第87页。
- [法]雅克·勒高夫：《历史与记忆》，方仁杰、倪复生译，中国人民大学出版社，2010年，第108页。

说明：文中所有图片均由作者拍摄

本文为西藏民族大学“青年学人培育计划”资助项目“木版年画技艺传承与民族文化记忆研究”<项目号15MYQP03>阶段性成果之一

邵卉芳：西藏民族大学民族研究院讲师

“线”元素的功能美学在室内设计中的应用研讨

Application of Functional Aesthetics of “Line” Elements to Interior Design

齐海涛 /Qi Haitao

摘要: “线”作为一种重要的空间构成元素,有长与短、粗与细、曲与直、深与浅、虚与实、色彩与肌理等多种形态的变化。“线”通过视觉形象使人产生心理的联想,不同的方向,不同的排列,都会产生不同的视觉效应,给人不同的空间感受。在室内设计中,“线”元素是至关重要的设计语言,它是构成室内空间的重要形式,不仅展现了空间的美学特征,更是室内设计实用功能的承载体,合理地运用线,充分把握“线”元素的表达手法,能更加准确地塑造空间的视觉效果,营造丰富的环境氛围,形成合理的功能划分,充分展示“线”元素在室内设计中的功能美学。

关键词: 线; 室内设计; 功能; 美学

一、引言

“点”的移动会产生“线”,“线”的围合构成“面”,而“线”同样也是构成体的基本框架,显然,“线”在空间元素中起着中间支柱的作用。室内设计同样也是通过对点、线、面、体等不同元素的合理应用来营造室内空间的氛围,而在室内设计中,线起着桥梁的连接作用,“线”元素的恰当运用,直接影响着室内空间的整体效果。因此,加强对“线”的认识和了解,更有助于我们宏观地把握室内设计的尺度,渲染室内空间的氛围。

在室内设计中,设计师对于“线”的运用更多地体现在装饰语言上,追求“线”的形式美感,“线”元素特有的功能美学往往被忽略,本文以此为切入点,希望通过专项的设计探讨展现“线”元素本身具有的空间功能美学,充分发挥“线”元素的重要作用,为室内设计及其他相关领域的设计提供借鉴。

二、“线”元素的基本属性和功能美学特征

线在几何学中的定义是指“点”在运动过程中所产生的轨迹,有曲线、直线之分。在几何中“线”是没有粗细之分的,只有长短之分,但是通过人们视觉的加工以及审美的需要,线不仅有虚态、实态的形体特征,也有粗细、长短、直线、曲线、方向、位置等形态。它们运用自己所固有的属性和特征营造出极强的表现力和功能性,给人们带来不同的心理感受和视觉效应。由此可见,线有着自身所固有的表情和情绪,具有丰富的感情、似水的柔情和敏锐的精神,给我们带来各种不同情绪的表达。同样在视觉上,也会让我们产生丰富的联想,使得我们的肉眼产生视错觉,增加设计的艺术表现力

Abstract: As an essential element of spatial composition, lines, long or short, thick or thin, dark or light, vague or solid, are varying in colors and textures. They cause psychological associations among the people through visual images. Even different directions and arrangements may give different visual effects and senses of space. In interior design, “lines” are a very important design language. They are an important form in interior spatial composition. Apart from displaying aesthetic features in space, they are a carrier of practical functions. Proper use of them and recognition of their expression approaches can help to create visual impact more accurately, leading to a richer environmental atmosphere and more reasonable functional division, and maximizing their functional aesthetic role in interior design.

Key words: line; interior design; function; aesthetics

和张力。

1. “线”元素的基本属性

“线”有着自身的属性和特征,“线”的粗细、长短、曲直、虚实以及颜色的不同都会产生不同的心理和视觉上的感受,因此在设计中,人们根据“线”的基本特征配以不同的设计搭配以达到想要的效果。

直线和曲线分别有各自的特征。就直线而言,在方向感上会显得比较单一、肯定,力度上类似于男性刚直的一面,强劲有力,在运动感上也会显得更加迅速而稳定,极具动感,而在性格表达上,直线的组合则会呈现出简单、庄严、镇定的一面。因此在设计中人们运用直线的组合往往是想达到单一、稳定、有力的效果(图1)。而对于曲线的认识,给人们最直观的感受就是变化、活泼,这正是曲线在运动感上不稳定的一种表现,而在质感上,曲线往往会显得有弹性、软、饱满的一种状态,当然,曲线的性格相对于直线而言会更加丰富,它不仅表现出多样、自由的一些特征,更多的也会表现出柔软、活泼、无序、膨胀的一面(图2)。

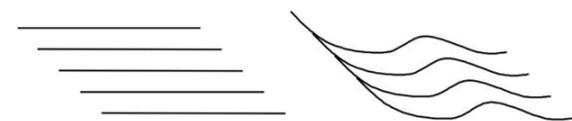


图1 直线的组合



图2 曲线的运用

然而对于“线”的一种特殊排列会使人产生相应的错觉,使得肉眼看到的与真实的现象会有所偏差,人们通常把这种现象称之为视错觉。视错觉不仅会造成视觉上的错乱,同样也会影响人的心理。通常我们所看到“线”的排列所造成的视错觉有两种,一种是线条弯曲排列,两条平行的直线会产生中间凹下去或者凸起来的错觉(图3)。另一种是线条长短错觉,简单地讲就是两条等长的线看起来一条会比另一条长(图4)。在设计中人们通常会把这种视觉上的错误运用到设计中去,使得空间更加宽阔、狭长,甚至会使人的心情愉悦,身心放松,达到一种视觉心理的平衡。

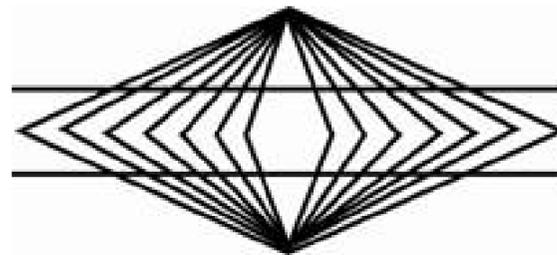


图3 凹凸错觉

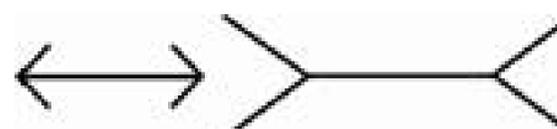


图4 长短错觉

2. “线”元素的功能美学特征

“线”是一种存在于现实生活及艺术作品中的视觉构成要素。是构成视觉艺术形象的一种基本因素和造型手段,它具有丰富的表现力与强烈的艺术美感,是艺术家独特的表达语言之一。

在艺术与设计领域,不管在东方还是西方,“线”元素的应用都是最常见和最基础的元素,中国的家具、壁画,西方的洛可可风格,都是在用“线”来阐释室内空间的美,在现代艺术设计中,“线”元素也同样具有丰富的功能美学特征。

(1) 线的排列构成

由一点向不同方向发散的线,可以产生放射或聚合感;平行排列的线,线的间距的变化可以形成丰富的韵律感;以线构成面,线的垂直排列可以使相同的面有加宽感,线的水平方向排列,可以使相同的面有伸长感。

(2) 线的分割作用

在设计中用线分割面,可以调整整体与局部的比例关系。等距离的分割,规律性和秩序感较强;不等距离但有规律的分割,可以形成一定的节奏感。充分利用线的分割作用可以有效变换面的质感与韵律。

(3) 线的存在形式

线可以融合或突出在物体的表面,可以在形体的周围进行勾勒,可以用门窗或结构性部件形成线的装饰效果;线可以固定在墙面上,形成实体的界面装饰,也可以悬挂于空间中,形成通透灵动的界面构成。

三、室内设计中“线”元素的功能美学特征及应用策略

“线”元素在现代室内设计中的应用主要集中在视觉、功能、心理三个方面。在视觉层面上“线”元素的功能美学不仅仅停留在表面的形式美感上,同样也营造着空间的氛围,愉悦着人们的心理感受。而在功能上,“线”元素本身已经不只是一个单纯的装饰元素,它可以塑造形体、分割空间、构建秩序,具有丰富的实用功能。在心理影响方面,“线”元素是调节人们情感和精神最直接的元素之一。因此,在室内设计中“线”元素的合理应用,能更加准确地塑造空间的视觉效果,形成合理的功能划分,营造丰富的环境氛围,拉近人与设计的距离。

1. “线”元素的空间视觉美学特征及应用策略

“线”在现代室内空间的设计中,往往会以“实”和“虚”两种形态呈现。实态的“线”在室内设计中给人一种直观的感受,例如一些墙面的修饰线、踢脚线、家具的轮廓线等等。而“虚”体的“线”常常呈现出若隐若现的感觉,在意境、情感、心理表达上面有着非常重要的作用。

实态的“线”在现代室内设计中应用最为广泛,在很多情况下,线总是以实态的形式呈现在人们的面前。当“线”以单独的形式贯穿于室内空间中则会给人一种连续不断的心理效应,正如一些踢脚线、腰线的应用。在餐饮空间、娱乐空间、酒店空间会较多地运用自然的“线”或“线”的形态作为主要的界面语言或空间构成要素,使得整个空间活泼、灵动,且具有生命力,加强人与空间的互动和联系。另外,当“线”以多条的形式应用于室内空间的设计中,通过长短、疏密、曲直、渐变等变化会产生更多的视觉效果,“线”与“线”的搭配在规则中寻找不规则,又在无序中体现有序,寻求符合室内空间的黄金比例效果,塑造室内空间的和谐美感(图5)。

当“线”作为虚体应用于室内空间的设计中,相比于实态的“线”,虚体的“线”给人更丰富的视觉与心理感受,虚体的“线”也是室内设计中不可缺少的一部分,恰当地应用会产生画龙点睛的作用。例如两个空间的分界线、行人的路线、材质的肌理表面天然的线、灯光营造的“线”等等,这些都是可以被人们感知却不是实际存在的“线”(图6)。



图5 实体“线”元素的空间塑造



图6 光形成的虚体的“线”

2. “线”元素的心理影响特征及应用策略

普拉特纳曾说过:“要做好室内设计,就必须更多地同

人打交道,研究人的心理因素,以及如何使他们更加的舒适、兴奋,这就要求我们多多地分析人的心理因素。”而“线”的应用最能引起人们心理的变化,因此,将“线”应用于室内设计中,会进一步增加人们心理的愉悦感,平衡人们的心理和精神感受。

正确地运用“线”元素,就要充分地考虑人体的尺寸和空间尺寸的比较,例如居住空间中的横梁,如果横梁的粗细、数量运用不当就会让人缺乏一定的安全感,在精神上也会产生一定的压力,使人精神紧张;而一些家具的轮廓线如果处理得当,符合一定比例的美感,也会影响人们的心理,使用者不仅会使用得舒适,也会在心理上有所满足。

另外,对于不同类型的“线”也要做到合理地运用。例如水平线给人的心理感觉是舒展的、平静的,将家居的组合排列成有序的水平线,会舒缓人们的心理,平静人们的精神,增加空间的视觉范围,而走道如果不够长远,加深两侧的水平线也会调节人们的心理感受,在视觉上更加狭长;垂直线表现的心理感觉则是刚直、高大,因此,如果空间的高度不够高,可以适当地设计一些垂直曲线来增加空间的垂直高度;曲线和斜线有着自身的韵律和动感,如果空间比较大,比较空旷,可以适当地设计一定的曲线和斜线作为空间的统领元素,形成室内的视觉焦点,彰显空间特色(图7)。

“线”元素不同的形状、不同的组合方式、不同的方向、不同的力度、不同的粗细程度给人的视觉效应和心理感受也是不同的。根据线的不同组合方式,可以分为“规整组合”“自由组合”以及“自然组合”三种。

“规整组合”是指线条的组合看起来比较有秩序,显得格外整齐,它会使得整个空间显得格外的安静、庄严、整洁、有氛围。与“规整组合”相比较,“自由组合”和“自然组合”更多的则是体现活泼、自然的一面。比如古典洛可可时期的装饰,烦琐的植物纹、动物纹给人一种高贵、浮华的感觉,在空间上也摆脱了死气、呆板的现象。在现代的设计中,这三种组合方式的有机整合应用,是室内空间氛围营造、空间塑造的重要设计语言,充分展现“线”元素所具有的功能美学特征(图8)。



图7 顶棚的曲线设计使规整空间更富动感韵律

图8 直线、弧线、折线的整合应用

3.“线”元素的空间塑造特征及应用策略

室内空间中除了梁、柱、门、窗等是固定不变的,其他的空间可根据不同的功能需求进行灵活分割,“线”元素是空间功能划分的有效手段和重要形式。例如,当地面或墙面的材质、颜色相同的时候,为了更好地划分功能区

域或引导、指示路径流线,在设计中可以巧妙地运用“线”的设计语言进行处理,这样既保证了地面或墙面空间的完整性和延续性,又实现了空间划分的功能(图9)。“线”元素,特别是发光的线更是设计师青睐的设计语言,它可以形成灵动的空间构成或划分手段,既能虚拟地限定空间又可成为重要的装饰要素(图10)。

“线”元素的空间分割形式有“自由分割”“比例分割”两种。自由分割是根据人的需求及行为习惯分隔空间,这样的分割方式相比而言会让室内环境更轻松,更符合人的日常行为习惯。而“比例分割”则是遵循着一定的审美标准来分割,在满足功能的基础之上又赋予一定的艺术美感。两种分割形式可独立使用或有机组合运用,充分展现“线”元素的空间塑造特征。



图9 墙面“线”的功能划分和地面引导作用

图10 发光的“线”元素的空间塑造功能

结语

“线”是室内空间设计的基础元素和表达语言,是沟通点、面、体的桥梁,“线”元素在室内空间设计中的有效运用,不仅能够展现空间的美学特征,更是室内设计实用功能的有效承载。灵活、创新、综合地运用“线”元素的不同表现语言和存在形态,能够创建丰富、灵动的功能划分和空间塑造,充分展示“线”元素的独特功能美学特征。

参考文献:

- [1] 黄刚. 平面构成[M]. 杭州: 中国美术学院出版社, 1991.
- [2] 叶铮. 室内设计纲要[M]. 北京: 中国建筑工业出版社, 2010.
- [3] 孟红雨. 中国传统家具设计[M]. 北京: 中国建筑工业出版社, 2010.
- [4] 唐纳德·A. 诺曼. 设计心理学[M]. 北京: 中信出版社, 2010.
- [5] 约翰·派尔. 世界室内设计史[M]. 北京: 中国建筑工业出版社, 2010.
- [6] 戴力农. 室内设计[M]. 上海: 上海交通大学出版社, 2001.
- [7] 任仲泉. 空间构成设计[M]. 南京: 江苏美术出版社, 2002.
- [8] 沈福煦. 建筑空间设计[M]. 上海: 上海同济大学出版社, 2001.
- [9] 邹伟民. 室内设计的快速表达与表现[M]. 北京: 中国建筑工业出版社, 2000.
- [10] 彭一刚. 建筑空间组合论[M]. 北京: 中国建筑工业出版社, 1998.



郑路 未知的圆周 现场装置 不锈钢、烤漆 尺寸可变 2015年