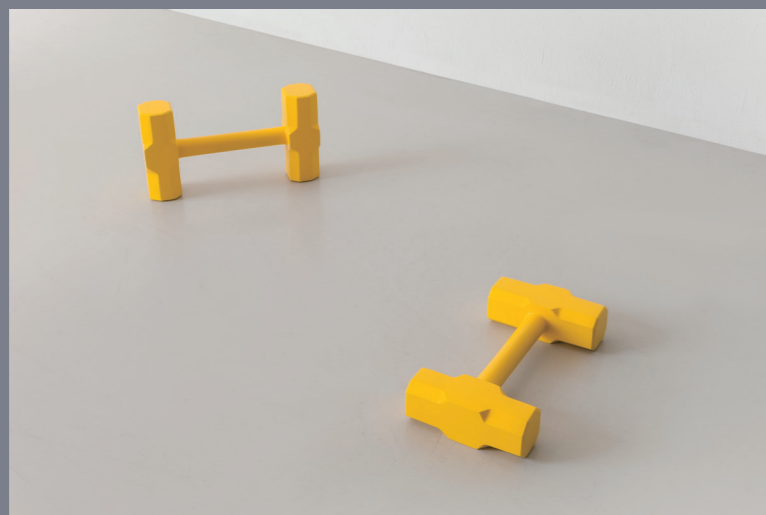


天津美术学院学报

北方美术 月刊 NORTHERN ART

2019/02

北方美术
NORTHERN ART 2019/02



刘辛夷 健美阶级 锤子、铁管、漆 17×32×6.5 cm×2 2014年
图片：致谢艺术家及空白空间

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：2019年2月25日
刊 号：ISSN 1008-8822
CN12-1287/G4
E-mail: beifangmeishu@qq.com
定 价：28.90元



天津美术学院学报 月刊 总第一三七期

设计让生活充满艺术——薛明访谈录

Design Makes Life Full of Art: An Interview with *Xue Ming*

从“生活应用”看当代艺术的前瞻性 张慧阳

Poresightedness of Contemporary Art Viewed from the Perspective of “Life App” *Zhang Huiyang*

面向历史矛盾的艺术——“禹步·上海第十二届当代艺术双年展”展评 高佳欣

Art Facing Historical Contradictions: A Review of “Progress: 12th Shanghai Biennial” *Gao Jiayin*

难以名状的自我塑造 邵亮

Indescribable Self-shaping *Shao Liang*

人之彼岸——人工智能、艺术与人性之爱 张子津

The Other Side of the People: Artificial Intelligence, Art and Human Love *Zhang Yujin*



JOURNAL OF TIANJIN
ACADEMY OF
FINE ARTS



薛明 中华人民共和国第十三届运动会会徽设计

薛明 拼搏向上(局部) 2017 体育美展入选作品

【卷首语】

本期的“今日人物”，是天津美术学院的知名设计大师薛明先生，这也是本刊创办《今日人物》栏目四年来，第一次邀请到设计大师进入本栏目的视野。今后我们还将继续加强栏目建设，覆盖到艺术设计相关的更广泛的领域，这也是我们整个学科发展的必然趋势要求。

本期的《展览现场》栏目，涉及不少跨界的主题：如艺术与生活、艺术与科技、艺术与手工艺等。在我们日新月异的年代，艺术的发展与生活的变迁，会激发出各种各样精彩的火花，躲进小楼成一统的象牙之塔其实早已不再适合形容艺术，在我们今天，好的艺术家，往往都是跨界的大师，至少，他们生活在一个思想十分活跃的世界里，他们的心灵其实很难拒绝各种跨越边线的交流。

在《艺术视野》栏目里，我们关注了一位正在成长中的艺术家，赵明飞先生。他是本刊的老朋友，在本期介绍的展览之前，他在多个栏目都曾为我刊提供过出色的稿件。作为一位从天津美院走出去的艺术生，他的成长也遭遇着今天年轻人普遍遭遇着的种种问题，我们对于这些执着的艺术人首先表示一种鼓励和祝福吧。

本期有多篇理论文章，是专门关乎展览和博物馆的，因此特辟《艺术展事研究》专栏进行关注。好的理论其实并不浮泛，而是与许多具体的研究项目紧密结合在一起的。

天津美术学院学报执行主编 邵亮

2019年2月

北方美术

N O R T H E R N A R T

天津美术学院学报

JOURNAL OF TIANJIN ACADEMY OF FINE ARTS

2019年第2期

总第137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 2019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

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、博视网 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。

目 录

■ 今日人物

设计让生活充满艺术——薛明访谈录/006

■ 展览现场

从“生活应用”看当代艺术的前瞻性 张慧阳 /026

线性时间——当代艺术发展新倾向..... 张慧阳 /030

当代手工艺的坚守与创新——“新考工记——中法手工之美”展览的所见所思 吴 爽 /044

■ 艺术视野

面向历史矛盾的艺术——“禹步·上海第12届当代艺术双年展”展评..... 高佳欣 /056

瞬间与永恒——浅析庞贝出土文物..... 靳 挺 /059

难以名状的自我塑造 邵 亮 /065

■ 艺术展事研究

人之彼岸——人工智能、艺术与人性之爱 张予津 /075

智启津沽 育人有方——以“智启津沽·严修与天津近代文化教育展”展览设计为例..... 郭木山 /082

论艺术博物馆展陈中的原境重构 陈 名 /085

谈数字网络语境下的后读图时代 薛 峰 /089

旧金山现代艺术博物馆的摄影收藏..... 任真良 /092

■ 设计理论

“元设计”的启示——文化研究视野中的设计方法论思考 赵平垣 /097

平面视觉语言主导下的室内空间设计研究 齐海涛 /100

视觉艺术高校互联网生态的进化 房 凡 /104

浅谈传统饼模图样与现代设计的联系 刘晓薇 /107

Contents

■ FIGURES OF TODAY

Design Makes Life Full of Art: An Interview with Xue Ming/06

■ EXHIBITION REVIEWS

Foresightedness of Contemporary Art Viewed from the Perspective of "Life App"..... **Zhang Huiyang/26**

Linear Time: A New Trend of Contemporary Art Development..... **Zhang Huiyang/30**

Persistence and Innovation of Contemporary Handicrafts: Impressions of the Exhibition "Wonder Lab".....

Wu Shuang/44

■ ART VISION

Art Facing Historical Contradictions: A Review of "Progress: 12th Shanghai Biennial"..... **Gao Jiaxin/56**

Instant and Eternity: An Analysis of Pompeii Unearthed Cultural Relics..... **Jin Ting/59**

Indescribable Self-shaping..... **Shao Liang/65**

■ ART EXHIBITIONS RESEARCH

The Other Side of the People: Artificial Intelligence, Art and Human Love..... **Zhang Yujin/75**

Educating People Methodically: Taking the Exhibition Design of "Developing Tianjin with Education: Yan Xiu and Tianjin Modern Cultural

Education Exhibition" as an Example..... **Guo Shushan/82**

On Original Context Reconstruction in Art Museum Exhibitions..... **Chen Ming/85**

Post-image-reading Era in the Context of Digital Network..... **Xue Feng/89**

SFMOMA's Photography Collection..... **Ren Zhenliang/92**

■ DESIGN THEORY

The Inspiration of "Meta Design": Thoughts on Design Methodology from the Perspective of Cultural Studies..... **Zhao Pingyuan/97**

Study on Interior Space Design under the Guidance of Graphic Visual Languages..... **Qi Haitao/100**

The Evolution of Internet Ecology in Colleges of Visual Arts..... **Fang Fan/104**

The Connection between Traditional Cake Mold Patterns and Modern Design..... **Liu Xiaowei/107**

设计让生活充满艺术——薛明访谈录

在学习设计专业课程中，一定要了解三个环节，首先要了解这门课程发展前沿的信息，它会给你提供一个努力的方向；其次要了解这门课程的流程，比如设计专业第一步要做市场调研，第二步要分析客户，第三步要做头脑风暴，然后再进行整合创意，第四步要提出解决问题的方案等等，这个流程非常重要，通晓整个流程是一个好的设计师所必备的素质；最后要掌握这门课程需要的软件技术，所有的设计类课程都离不开这三点。

06

从“生活应用”看当代艺术的前瞻性

谈到生活应用，我们首先想到的是日常生活中用到的手机 APP，但现在我们要另辟蹊径，从另一个角度去了解“生活应用”对世界文化、艺术带来的影响。展览“HOW NOW·生活应用”是在改变的条件下讨论对于艺术生产形态问题的重新接受，作品展现的创作概念超出人们关注的日常经验，而致力于打破物质与精神、感性与理性、空间与时间的认知边界。

26

面向历史矛盾的艺术—— “禹步·上海第十二届当代艺术双年展”展评

上海当代艺术双年展立足在历史与现代的交叉点上，重新审视当代艺术的发展，在当代的社会环境中，艺术受到来自科学技术的影响，其形式变得更加多样化，架上绘画已经不是艺术的单一不变的媒介。在这样的发展背景下，艺术也在不断刷新着自我的认知度，形式与媒介反复丰富着艺术的内涵，“前进一步，后退一步”也变成艺术的发展常态，我们无法完全用进步和退步来界定艺术在当下的发展，而艺术的未来我们也无法作出一个完全的大胆猜测。

56

难以名状的自我塑造

二十多年前，年轻人要被发现与今天同样艰难，但那时候的年轻人似乎有比今天更明确些的目标。好的艺术在哪里，我们应该朝哪个方向努力，年轻人该如何出人头地，这种“方向感”似乎还相对明确。二十多年后的今天，这个社会价值多元化，追求多元化，各种方向似乎都可能成功，但各个方向又都显得机会渺茫，年轻人该往何处使劲？这反倒成为一个更加严重的问题。二十多年前，年轻人很容易相信自己的前辈，跟随他们的指引；二十多年后，年轻的孩子不再轻信和盲从，敢于质疑所有的权威，但因此也模糊着自己的方向。

65

人之彼岸——人工智能、艺术与人性之爱

阿道司·赫胥黎（Aldous Leonard Huxley）在《美丽新世界》中，解构了人类对生活终极幸福状态的“乌托邦”梦想：在科技高度发达的时代，人类一方面免于物质、衰老、疾病、工作、政治之忧，一方面则失去了爱的能力、思考的权利和创造力。最可怕的是，从基因、胚胎阶段就已被生物、科学技术操控，完全沉浸在自以为乐的麻木无感生活中而不自知。而这种关于科技革命的跨世纪预言及人类将丧失人性尊严的危机意识，仿佛在今天，已经在人们对人工智能有可能取代并消灭人类的恐慌中形成某种印证，甚至开始真正担心如马歇尔·麦克卢汉（Marshall McLuhan）所述，“开始的时候我们创造工具，后来它们造就我们”。

75

Design Makes Life Full of Art: An Interview with Xue Ming
设计让生活充满艺术——薛明访谈录



编者按：近年来，中国经济步入高质量发展的阶段，为天津美术学院服务国计民生提供了新的发展平台。在这一时期，天津美术学院更加注重围绕国家及京津冀区域经济文化发展积极开展社会服务。设计学学科视觉设计团队重点围绕国家尤其是天津的重大活动进行视觉系统设计，在服务社会的过程中不仅师资队伍得到历练，也借由这一过程获取有关专业设置与课程内容选择等对人才培养有价值的信息。为使大家对新时代设计学科的相关教育教学的相关内容有更透彻的了解，本刊组织专人对天津美术学院视觉设计与手工艺术学院院长薛明进行了一次深入的访谈。

个人设计格言：

设计让生活充满艺术

个人简介：

薛明，1986年毕业于天津美术学院视觉传达设计专业并留校任教，天津美术学院教授、硕士研究生导师，现任天津美术学院视觉设计与手工艺术学院院长、艺术设计创作院副院长、设计学部常务副主任、天津美术学院学术委员会副主任，中国包装联合会设计委员会全国委员，天津包装联合会设计委员会副主任，“设计展示”天津市创新团队带头人，“平面设计”天津市优秀教学团队带头人，天津市五一劳动奖章获得者。曾任天津美术学院美术教育系副主任、天津美术学院继续教育学院院长、视觉传达设计系主任

研究领域：

广告设计与理论研究 品牌形象策划与推广

教学与科研成果：

1997年组织编写由“国家教委艺教司”策划的《设计与工艺》教材（中国高等教育出版社），2009年出版专著《道设计》（天津人民美术出版社），2015年水墨招贴设计发表在《包装工程》，2018年出版系列教材《新平面设计教程》（河北美术出版社）

创作与获奖：

1988年《必是》奶茶包装设计获中国包装设计银奖，2017年“水墨设计”招贴入选北京国际设计周，2017年“中国梦”招贴设计入选第九届中国体育美展，2017年中华人民共和国第十三届全运会会徽设计被采用，《第13届全运会》入选“2019京津冀设计名家邀请展”2000年主持设计完成天津重点景观工程——“意式风情街”形象设计，2002年中国老字号品牌形象改造设计——“天立”老醋形象设计，“太阳城”地产形象设计获中国之星设计艺术大奖优秀奖；招贴设计作品入选11届、12届天津美术作品展，《水墨计》招贴作品入选亚洲联盟超越设计展并获奖

学生：薛老师，您从教多长时间了？

薛明（以下简称薛）：教龄32年。

学生：薛老师，您在水墨艺术设计方面颇有研究，请谈谈您与创新设计的见解和看法。

薛：从现在的教学和学习来讲，我们的授课内容和学生追求的价值观还是会受名利等社会因素的干扰。我对于自己的学生，一直强调知识分“有用”和“无用”，同时特别强调“无用”才是真正的大用。“有用”的知识是属于技术层面的，

是相对短暂的；而“无用”的知识，可能是决定一个人的品格、修养、智慧、精神和设计的厚度。视觉专业的学生不能只局限于学习包装、广告和字体这些基本的专业设计课程，设计与绘画不是完全割裂开来的，我们要依托大美术的概念来学习设计。对于某一个专业来讲，其他专业表面上看似与己无关，其实对于自己的专业发展都有助推的作用，所以在我的设计作品中都直接或间接受水墨或其他艺术门类的的影响。有的作品还有笔墨语言的体现，这些都得益于上学期间学习过书法、中国画等相邻专业知识。

学生：作为天津美术学院视觉设计与手工艺学院院长，请您为大家简单介绍一下天津美术学院在设计教育方面的特色和理念是什么。

薛：天津美术学院的学生培养目标及特色应该是立足培养具有中国传统文化底蕴、国际文化视野，符合新时代需求，有社会责任感的创造性艺术设计人才。

本着为艺术而设计的理念进行课程设计和改革，有效地利用好美术学院的资源优势（大美术），打破学科界限，优势互补，使现在的人才培养不急功近利地重技术轻艺术。在课程体系建设方面增设新媒体等课程方向。

学生：面对未来，您认为本科教育如何定位，如何规划设计人才培养模式，对此您有什么好的建议吗？

薛：从设计教育和人才培养角度讲，我建议同学们在上学期间把握好这两点：第一要打开视野，第二要打好基础。这里的“基础”一方面指专业技能，另一方面指人文基础。随着社会的发展，培养设计专业领域的具有国际化视野的精英人才显得尤为重要。现在有一个误区，人们普遍认为社会所需要的设计人才仅仅局限于技术层面，因此在学习过程中，过多地强调实用课程的学习而忽略了作为人的全面素质的培养。与此同时，我还注意到部分学生在大学期间将主要精力放在社会实践上，因此忽略了专业课上的创造力的训练学习。从学生的长远发展上看，完全的校企结合的学习方式有很大的局限性。至于实践能力的锻炼，是进入社会自然锻炼的结果，它是依托于你的专业基础的，比如灵活的创造思维和很强的艺术表现力等等这些扎实的专业知识和较强的电脑操控能力……这些积淀能使你迅速适应社会并成为一名出色的设计师。在学习设计专业课程中，一定要了解三个环节，首先要了解这门课程发展前沿的信息，它会给你一个努力的方向；其次要了解这门课程的流程，比如设计专业第一步要做市场调研，第二步要分析客户，第三步要做头脑风暴，然后再进行整合创意，第四步要提出解决问题的方案等等，这个流程非常重要，通晓整个流程是一个好的设计师所必备的素质；最后要掌握这门课程需要的软件技术，所有的设计类课程都离不开这三点。在精神层面，专业课教学中如何引导学生文化自信显得尤为重要，自信首先是来自于对中国传统文化精神的认知，学生在了解世界的同时，更应该了解中国。中国的设计要想立足于世界，就必须要要在作品中体现出中国传统文化精神。所以对中国传统知识文化精神的了解就显得格外重要。

学生：您对中国设计教育现状是如何看待的？

薛：中国当代设计教育在课程建设方面已完全和国际接轨，但在学生的知识结构方面还有欠缺，如艺术史、哲学、社会学等。教师在课程内容设计方面还参差不齐，还应加强国际的课程交流与合作。在本科教学阶段，不应强调过多的实践类课程，此阶段教学主要是开发、培养学生的创造性思维和设计相关知识结构的完整性和系统性。

学生：您认为什么样的设计才是好的设计？在您的设计过程中坚持怎样的设计原则？

薛：好的设计应体现以下七个方面：

一、时代鲜明

设计改变生活，不同时代的设计应体现那个特定时代的背景，体现那个时代的生活文化和思想及应用特点。所以作为当代设计师，我们首先要了解东西方的生活习惯、文化背景及设计历史，了解什么是设计风格及各个时代的艺术设计特征，才能够做到设计的自由。

二、概念明确

市场的细化、产品的加速创新以及产品的同质化问题，导致现代消费进入了文化消费、品牌消费阶段，而不像过去那样，产品是在硬件上的比拼。概念设计的特点是快和细，更有针对性，它使设计更加丰富多彩，更能满足市场不同层面的精神和物质需要。

三、艺术性

艺术是设计的精神，如果设计作品只能满足应用功能，而不能满足人的精神需求，那将是没有市场没有品位的作品。要使产品信息更好地传递出去，必须要用艺术的手段，使平面设计的元素有机地组合。要了解艺术史和当代艺术的特点及规律，无论是形式上的节奏、对比及艺术风格流派的应用，还是精神上的比喻、联想，最终达到“看图识字”的功能。

四、简洁性

在当今信息爆炸和复杂的社会形态下，生活节奏的加快，迫使人接受信息的时间越来越短，看字的时间越来越少，随着新的读图时代的到来，要做到以人为本，就要让受众一目了然，并以细节取胜。简洁就像散文，像诗句，读了让人心旷神怡，让人感悟作者的睿智与才华。

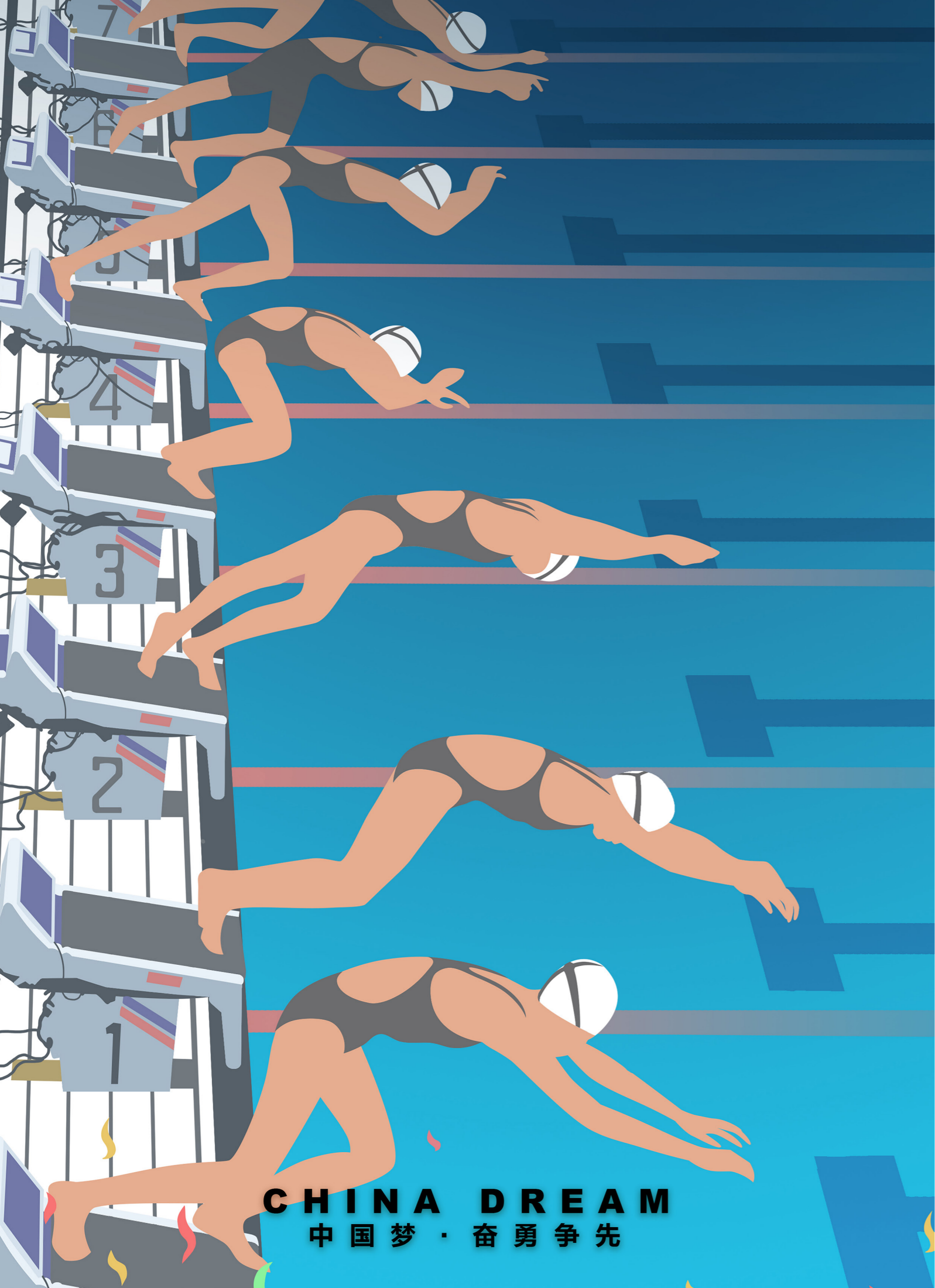
中国移动通信
CHINA MOBILE
移动信息专家

你好,
这里是中国移动……

魅力服务·与时俱进

客户服务热线:1860 话费查询专线:1861
www.chinamobile.com

薛明 中国移动广告 商业招贴



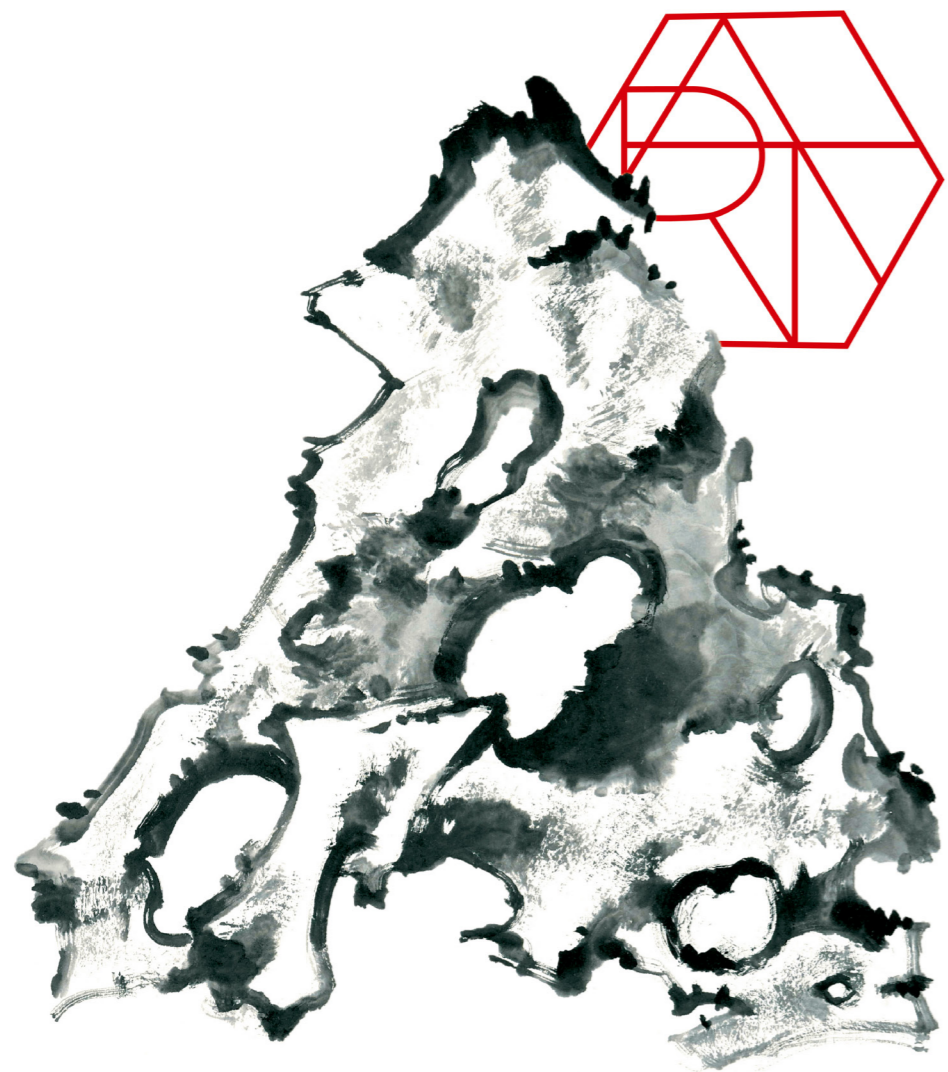
CHINA DREAM
中国梦·奋勇争先

薛明 奋勇争先 2017 体育美展入选作品



CHINA DREAM
中国梦·拼搏向上

薛明 拼搏向上 2017 体育美展入选作品



ANBD
ASIA NETWORK BEYOND
DESIGN2017

薛明概念招贴 ART 01



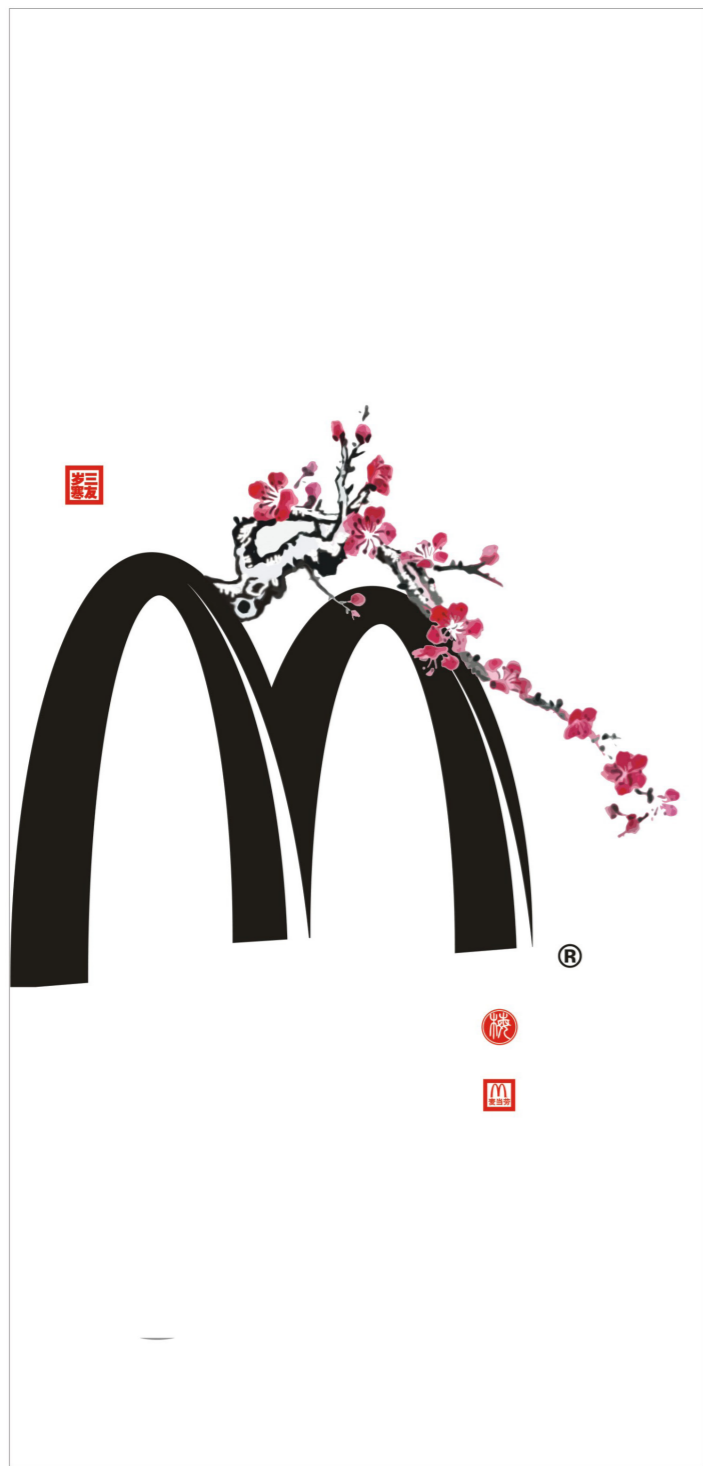
ANBD
ASIA NETWORK BEYOND
DESIGN2017

薛明概念招贴 ART 02



ANBD
ASIA NETWORK BEYOND
DESIGN2017

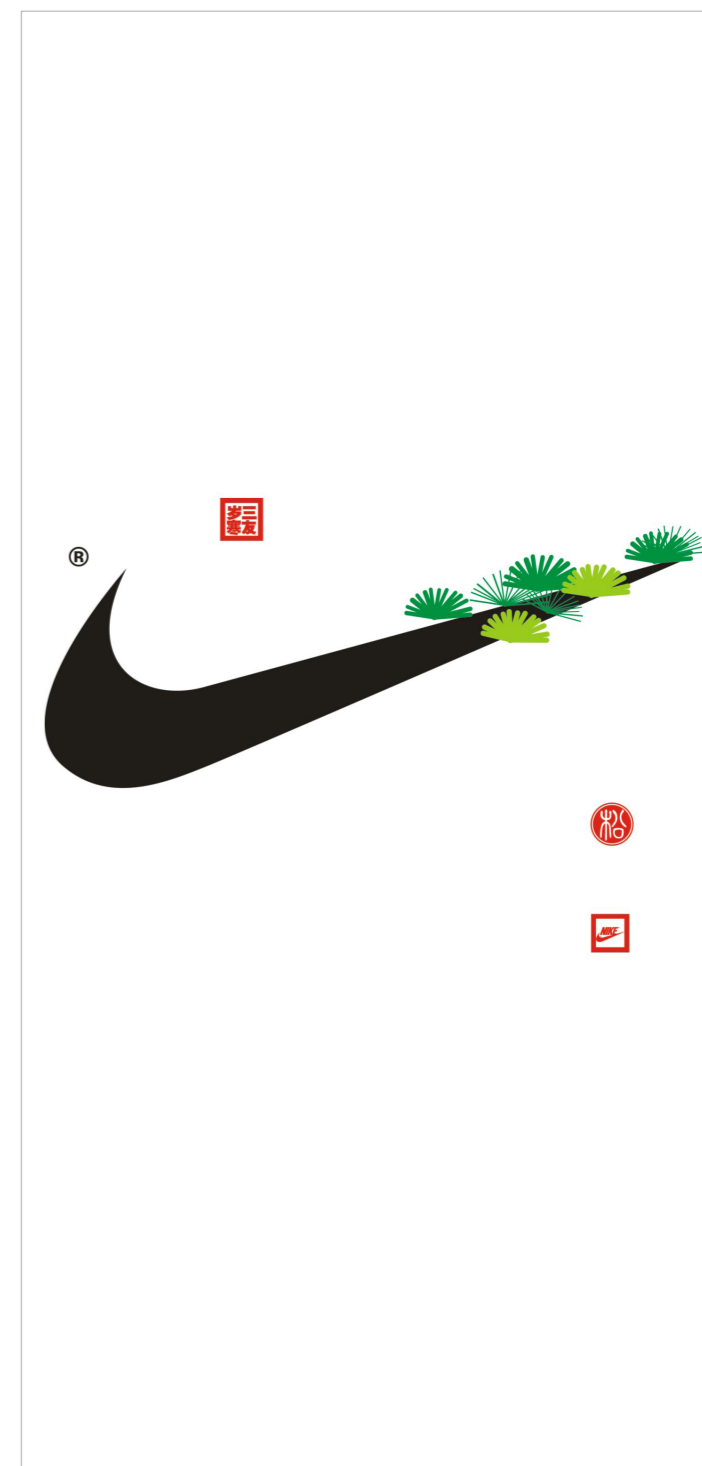
薛明概念招贴 ART 03



薛明 概念招贴岁寒三友



薛明 概念招贴岁寒三友



薛明 概念招贴岁寒三友



薛明 生物进化系列 公益招贴 1 ROOB



EVERYONE IS DARWIN

人人都是达尔文

《进化论》，正在由你改写.....



薛明 生物进化系列 公益招贴 2 ROOB



EVERYONE IS DARWIN

人人都是达尔文

《进化论》，正在由你改写.....

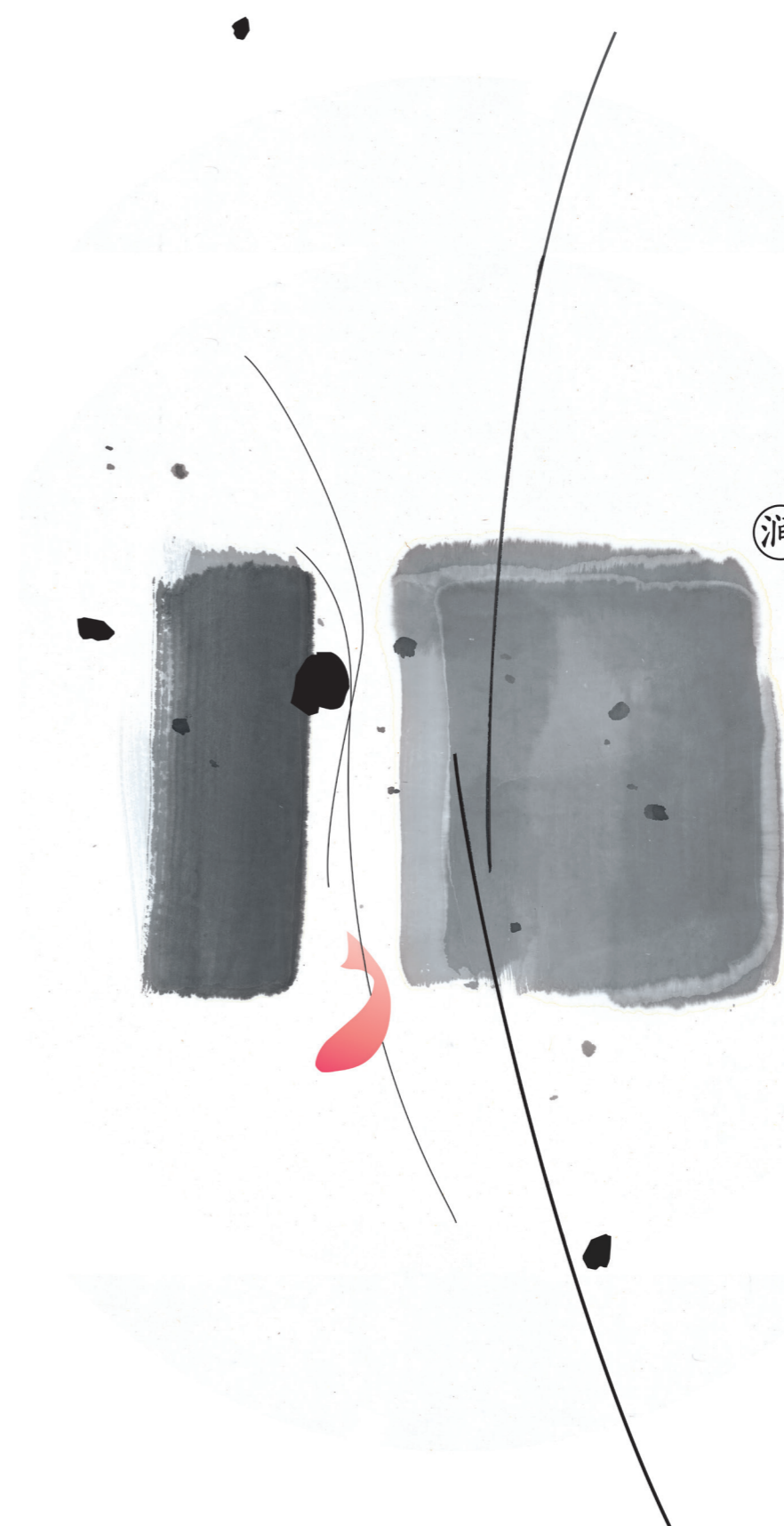


薛明 生物进化系列 公益招贴 3 RGB





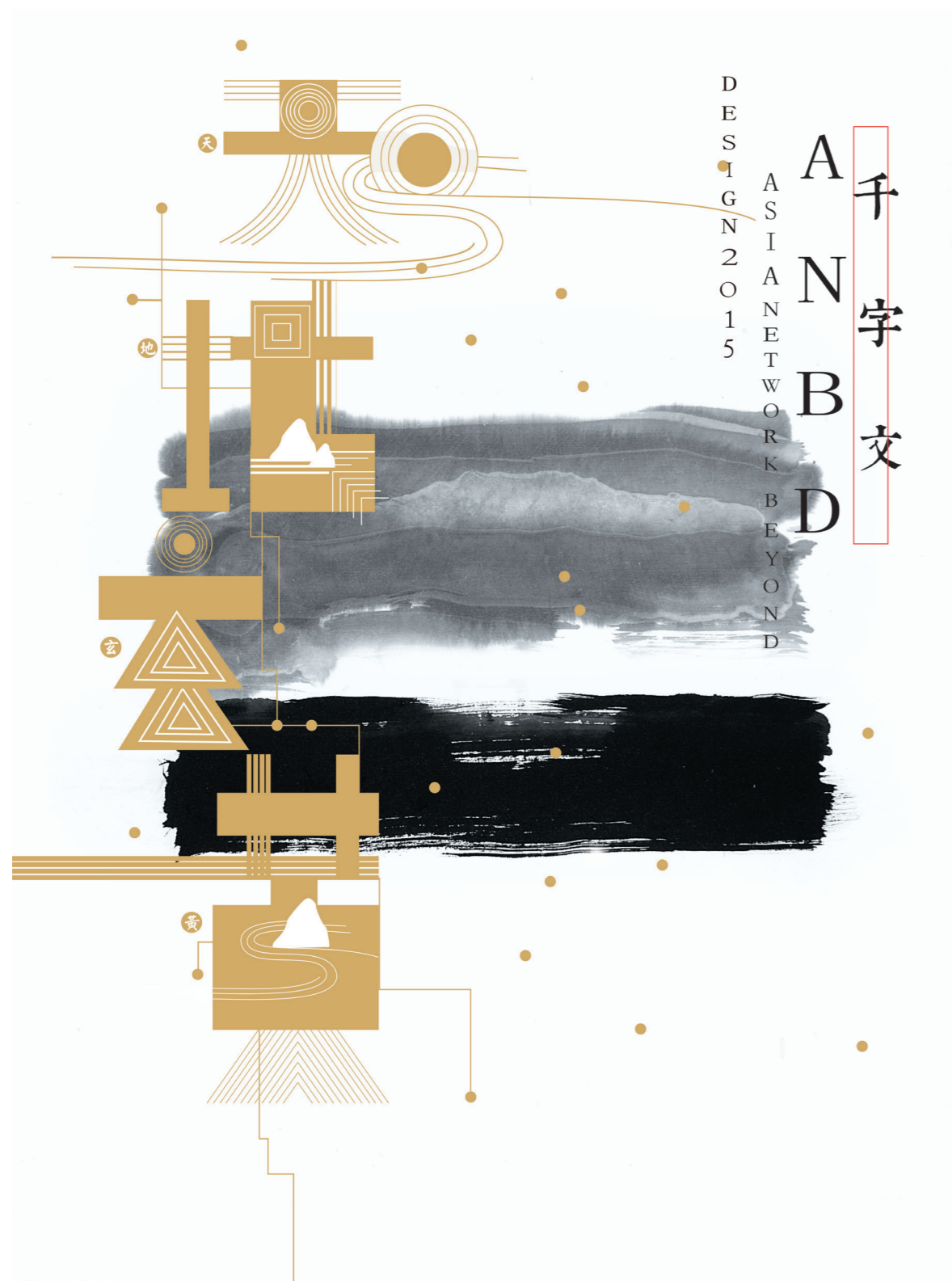
EVERYONE IS DARWIN
人人都是达尔文
 《进化论》，正在由你改写.....



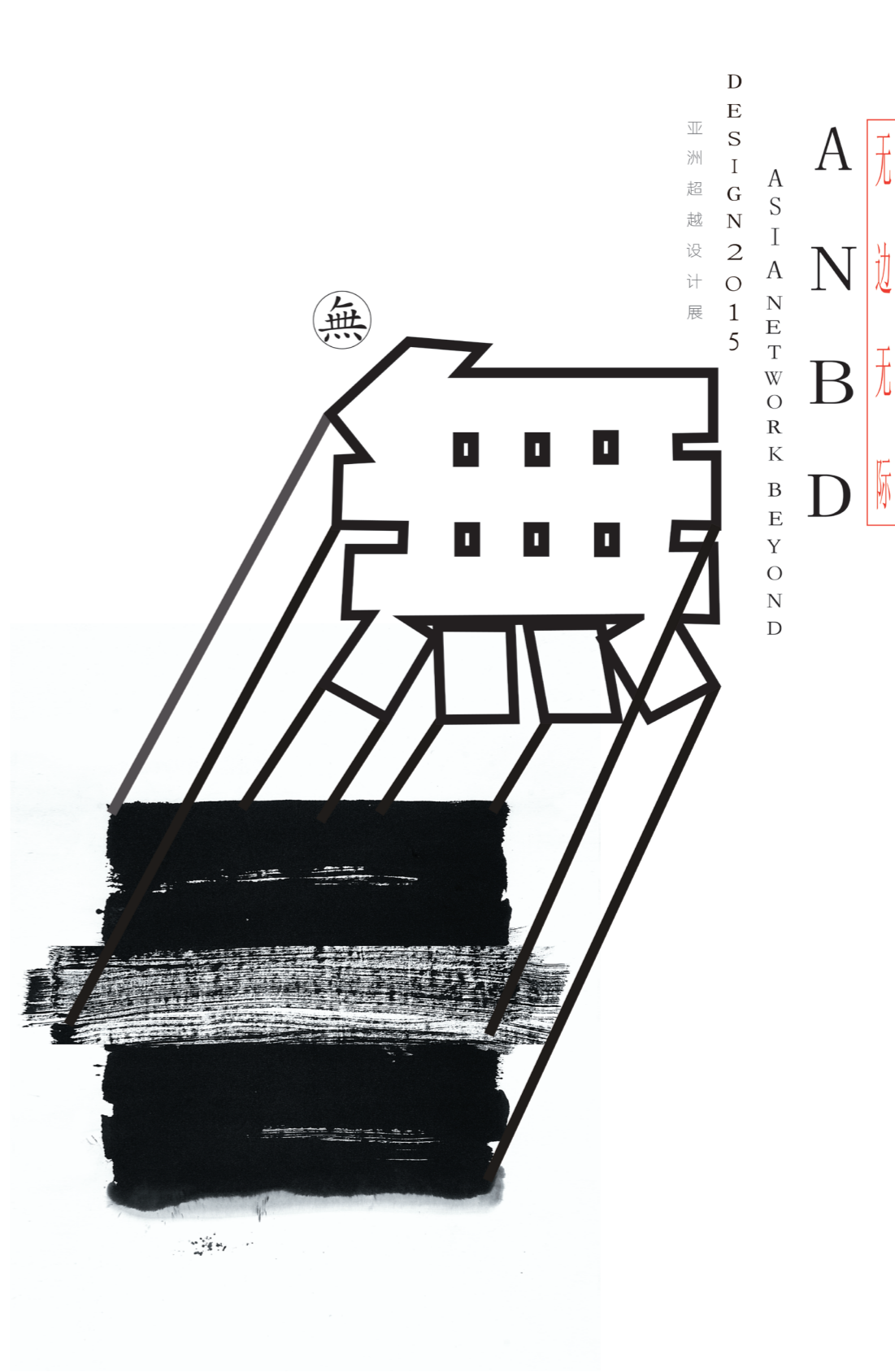
DESIGN 2015
 ASIANTWORK BEYOND
 (洞)

碧 洞 流 泉

薛明 碧洞流泉 水墨参禅招贴



薛明 天地玄黄 水墨参禅招贴

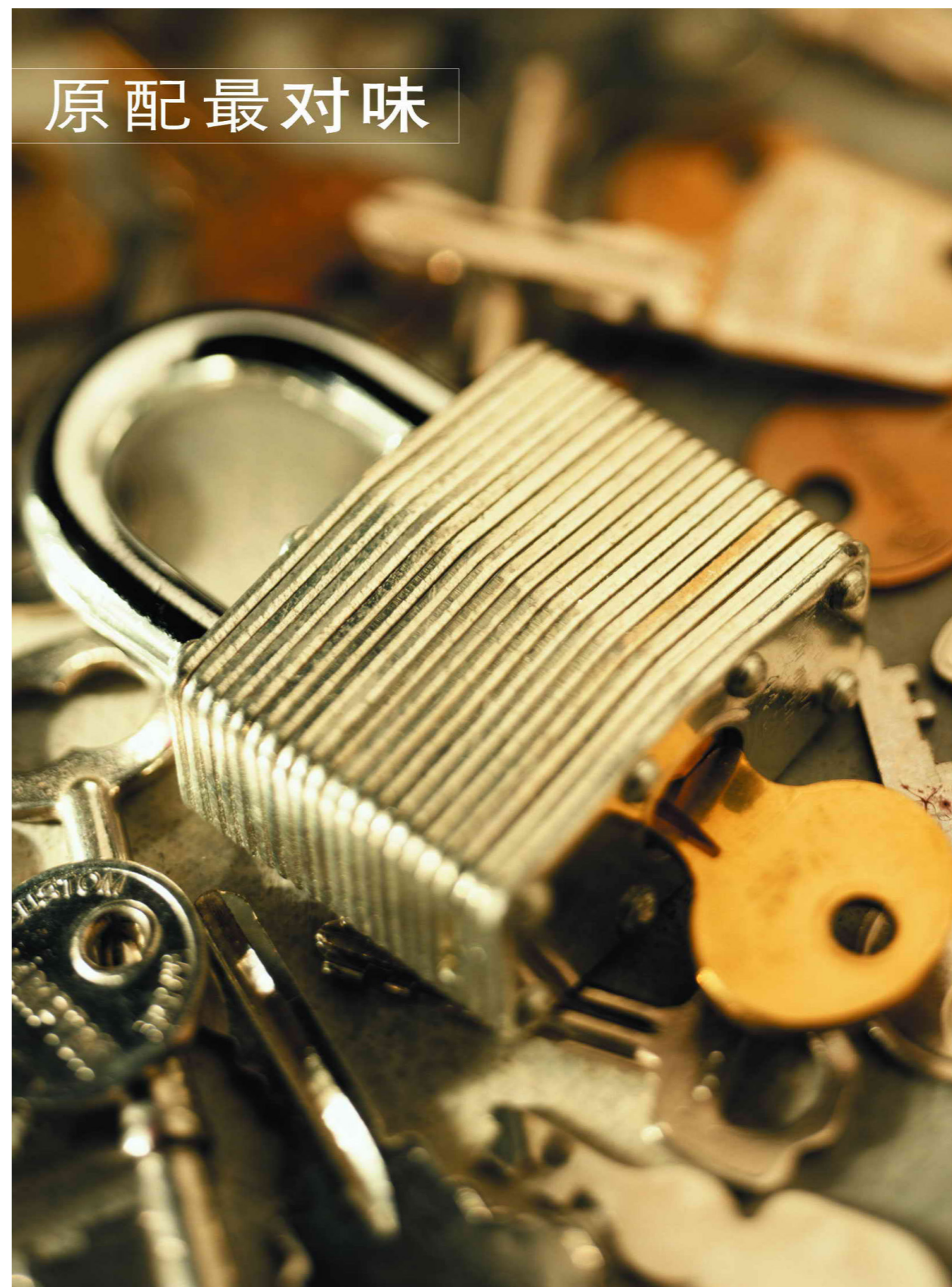


薛明 无边无际 水墨参禅招贴



吸就息吧
SMOKE&DIE

薛明 吸就息吧 公益招贴



原配最对味

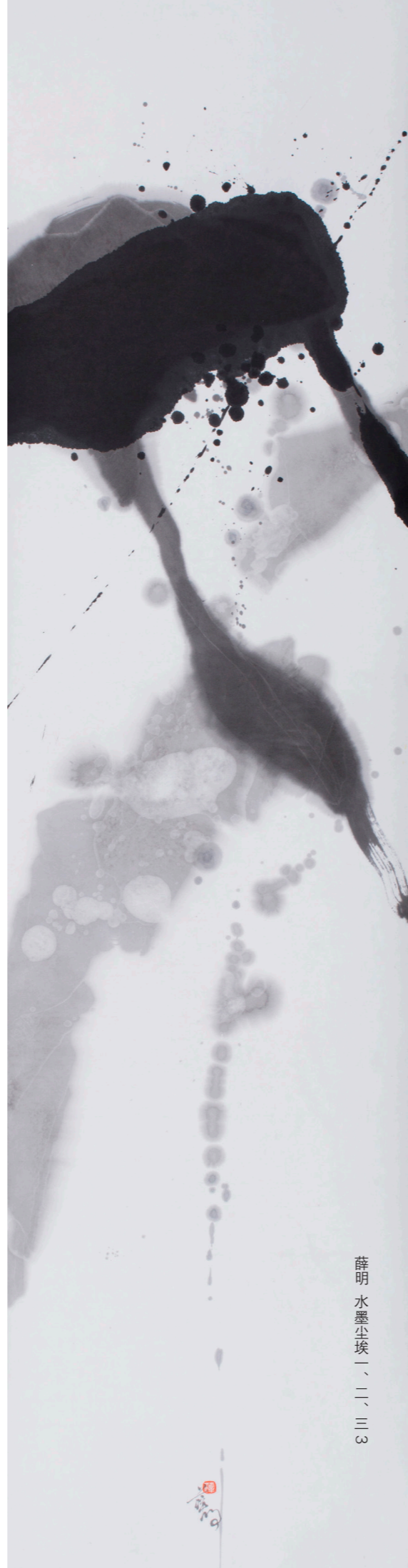
薛明 原配最对位 公益广告



薛明 水墨尘埃 一、二、三、四、五、六、七、八、九、十、十一、十二、十三、十四、十五、十六、十七、十八、十九、二十、二十一、二十二、二十三、二十四、二十五、二十六、二十七、二十八、二十九、三十、三十一、三十二、三十三、三十四、三十五、三十六、三十七、三十八、三十九、四十、四十一、四十二、四十三、四十四、四十五、四十六、四十七、四十八、四十九、五十、五十一、五十二、五十三、五十四、五十五、五十六、五十七、五十八、五十九、六十、六十一、六十二、六十三、六十四、六十五、六十六、六十七、六十八、六十九、七十、七十一、七十二、七十三、七十四、七十五、七十六、七十七、七十八、七十九、八十、八十一、八十二、八十三、八十四、八十五、八十六、八十七、八十八、八十九、九十、九十一、九十二、九十三、九十四、九十五、九十六、九十七、九十八、九十九、一百



薛明 水墨尘埃 一、二、三、四、五、六、七、八、九、十、十一、十二、十三、十四、十五、十六、十七、十八、十九、二十、二十一、二十二、二十三、二十四、二十五、二十六、二十七、二十八、二十九、三十、三十一、三十二、三十三、三十四、三十五、三十六、三十七、三十八、三十九、四十、四十一、四十二、四十三、四十四、四十五、四十六、四十七、四十八、四十九、五十、五十一、五十二、五十三、五十四、五十五、五十六、五十七、五十八、五十九、六十、六十一、六十二、六十三、六十四、六十五、六十六、六十七、六十八、六十九、七十、七十一、七十二、七十三、七十四、七十五、七十六、七十七、七十八、七十九、八十、八十一、八十二、八十三、八十四、八十五、八十六、八十七、八十八、八十九、九十、九十一、九十二、九十三、九十四、九十五、九十六、九十七、九十八、九十九、一百



薛明 水墨尘埃 一、二、三、四、五、六、七、八、九、十、十一、十二、十三、十四、十五、十六、十七、十八、十九、二十、二十一、二十二、二十三、二十四、二十五、二十六、二十七、二十八、二十九、三十、三十一、三十二、三十三、三十四、三十五、三十六、三十七、三十八、三十九、四十、四十一、四十二、四十三、四十四、四十五、四十六、四十七、四十八、四十九、五十、五十一、五十二、五十三、五十四、五十五、五十六、五十七、五十八、五十九、六十、六十一、六十二、六十三、六十四、六十五、六十六、六十七、六十八、六十九、七十、七十一、七十二、七十三、七十四、七十五、七十六、七十七、七十八、七十九、八十、八十一、八十二、八十三、八十四、八十五、八十六、八十七、八十八、八十九、九十、九十一、九十二、九十三、九十四、九十五、九十六、九十七、九十八、九十九、一百

发现
DISCOVER



ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

薛明 概念招贴 ABC 1

五、坚持原创

创意无疑是设计的灵魂，是一切设计的根源。创意的关键是原创，原创是指在看似不相干的事物之间发现或建立内在的关联性，并利用此关联性组合出新的事物。设计师必须树立起做与别人不一样的设计的信念，才能形成与众不同的创意风格。

不要迷信大师，更不能模仿和照搬照抄，这是设计的“忌讳”。设计是时尚的产物，更新快、不重复是它的特点，要做到三个坚持：1. 坚持市场为主；2. 坚持消费者为主；3. 坚持自己的判断。

六、体现品牌价值

随着人们生活水平的提高，人们在购买商品时名牌意识越来越强。买名牌已不仅仅是求得质量的保证，更是为了体现购买者的品位，因此，名牌已远远超出物质的属性。

七、注重本土文化

对中国元素的重视就是重视本土文化，这是中国设计走向世界的唯一出路。在世界经济一体化的大潮中，要使中国的设计有可持续的发展和核心竞争力，就必须坚持本土文化，使中国元素现代化、时尚化。

从“生活应用”看当代艺术的前瞻性 Foresightedness of Contemporary Art Viewed from the Perspective of “Life App”

张慧阳 /Zhang Huiyang

编者按：作为2019年昊美术馆开年大展，“HOW NOW·生活应用”于1月19日隆重开幕。这是一场包括陈抱阳、程新皓、高洁、郭熙、李然等10位国内青年艺术家近期作品的系列群展，当天还开展两场邀请参展艺术家参与的开幕论坛“生命时刻与美感经验”“当代语境中的身份与地图”，艺术家们在注重视觉效果之余更将大众忽略的领域展现在人们面前，试图引发精神空间上的情感共鸣。他们在创作时保留作品进展记录如文本、草图、照片、现成品、程序等，有助于提升观众的参与认同感，与此同时，展览主要通过影像、装置、图片等多元化的艺术形式及全新的视角来探讨艺术与生活、物质与精神的深层次意义。

展览链接：

HOW NOW·生活应用

展览时间：2019年1月19日—4月19日

展览地点：昊美术馆（上海浦东新区祖冲之路2277弄1号）

主办单位：昊美术馆

参展艺术家：陈抱阳、程新皓、高洁、郭熙、李然、刘辛夷、刘雨佳、王拓、张玥、郑源

谈到生活应用，我们首先想到的是日常生活中用到的手机APP，但现在我们要另辟蹊径，从另一个角度去了解“生活应用”对世界文化、艺术带来的影响。展览“HOW NOW·生活应用”是在改变的条件下来讨论对于艺术生产形态问题的重新接受，作品展现的创作概念超出人们关注的日常经验，而致力于打破物质与精神、感性与理性、空间与时间的认知边界。

一、艺术与生活应用的联系

进入展厅，走过“欢迎降临”的红地毯，观众已经置身于展品之间，这是艺术家郭熙的《最后一个故事：上帝与网友》。上帝是基督教的信仰，可见，这是和宗教息息相关的作品，郭熙的艺术动机来自哪里呢？“在网络世界中，网友们在网络中互相认知，以‘聊天’作为存在形式，直到网友见面那一刻才化为肉身。”郭熙说。对于“身体”的概念他有着浓厚的兴趣，他认为上帝和网友都是先于肉身而存在的存在，于是他在网上寻觅了一些网名为“上帝”或者与之

相关的名字的网友，和这些网友聊天，并邀请他们参加现场展览合影留念，完成上帝与肉身的现实结合，从而有了聊天记录、录像、拼贴、虚拟指环构成的这一系列艺术品。



郭熙 最后一个故事：上帝与网友

在入口处的展架上放着一部手机，这是一件展品，我指的当然不是手机而是手机里的音频文件——《伪艺术史》，它已在“喜马拉雅FM”等平台上连载了60多期。当观众点击图标可以听到艺术家高洁的声音，他正在讲述的是艺术史上著名的作品，但并非陈词滥调式的输出，而是打破时代背景局限与程式化的禁锢，让作品拥有自由空间去拓展思维的广度和深度。“我讲述的作品都是真实的，只是把它们放置在一个错误的时代。”高洁讲道。当然自由是就一个限制的范围来说的，创造只能在有限的领域里进行，关于这一点高洁做得恰到好处。

影像作品作为此次展览的重头戏发挥着不可或缺的作用。陈抱阳的《[ECOW]-C-Beam的生命痕迹(WH)》《[ECOW]-唐怀瑟之镜(WH)》两部影片运用三维动画形式描述了科幻小说《仿生人会梦见电子羊吗？》中的未来世界。陈抱阳通过艺术向人们揭示着虚拟与现实，科技与人类、与社会之间那种微妙的关系。艺术家程新皓的作品《侵入》《我想拍一部电影》《我将把盐洒满你的土地》运用影像媒介关注当代中国时代背景下真实的现代化问题，同时他强调媒介是死的，不要被形式所框限而忘记真正想要表达的意图。还有我们今天经常讨论的“身份”“归属”问题。艺术家李然的《客旅生活》记录了他在新疆建设兵团五一牧场的生产实习图像，以世代的“异梦”为线索，用第三方的视角看待把五一牧场配种养殖的三代羊群比作基督教徒的迁徙生活，暗示着基督教徒与世界之间的隔阂。但李然的描述并不只是抽象的、思想维度上的话语结构，面对这个存在的世界他坚持澄清了一种看待事物的目光，即洞见一个被许诺的更美好的世界！除了归属问题外，关注少数民族问题也是艺术家创作来源之一。

在青年导演刘雨佳的纪录片《远山淡景》中，女主人公——世袭库车回部第十二代亲王（1927—2014）遗孀，这是他第五任妻子。达吾提无子女，目前独自居住在当地一座历史人物博物馆内，该馆由当地政府重新修缮、装饰，并邀请达吾提入住。——作为“活着的证物”，一直在博物馆生活工作。通过对她生活状态的记录刘雨佳展开了对中国边疆故事的叙述，并运用冥思式的动态语言结合影像的延伸性将少数民族地区的状态展现得淋漓尽致。艺术家郑源善于发现易被忽视的“小角色”的精神时空，依附其悲剧气质记录艺术的敏感性，正如《一段简短的历史：中国西北航空公司》里的一架飞机从使用到退休至最终的去向，都代表着航空体制、全球贸易等重要历史事件的进程，郑源借着对飞机的去向的调查研究，建立视频档案并向观众展出，深刻地揭示了在经济全球化的今天，飞机作为时代的产物展现着中国现代化进程中的逻辑关系。

与静态的图片相比，动态的影片有着更加深层的意义，它表达的深度与力量更加具有丰富性，可将强有力的内容直观地展示给观众，因而颇受艺术家的青睐。或许你会因此感到疑惑：既然影像优势这么大，它会代替图片成为艺术界的

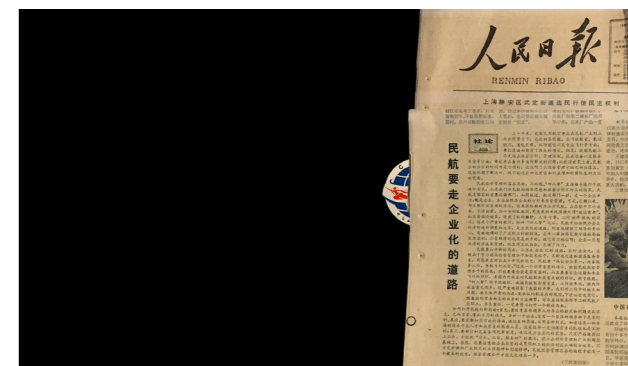
宠儿吗？我想答案是否定的，图像亦具有它自身不可替代的必要性。首先图像拥有较强的隐喻性，引导启发着观众展开思考；其次它消耗时间少，传播性极强，同时我们可以将它视为影像的简化版本。



陈抱阳 [ECOW]-C Beam的生命痕迹(WH) 影像、彩色有声 8分钟 2018年 图片：致谢艺术家及杨画廊



刘雨佳 远山淡景 单频 4K 影像、彩色有声 38分37秒 2018年 图片：致谢艺术家



郑源 一段简短的历史：中国西北航空公司 单通道高清视频、彩色有声 28分12秒 2018年 图片：致谢艺术家和没顶画廊



刘辛夷 大宗帝国：非洲袋鼠 亚克力板、广告钉 118×240×4cm 2016年 致谢艺术家及空白空间



高洁 Art4A.I. 2.02 布面丙烯 100×130cm



郭熙 存放信仰的身体 折页 -A4



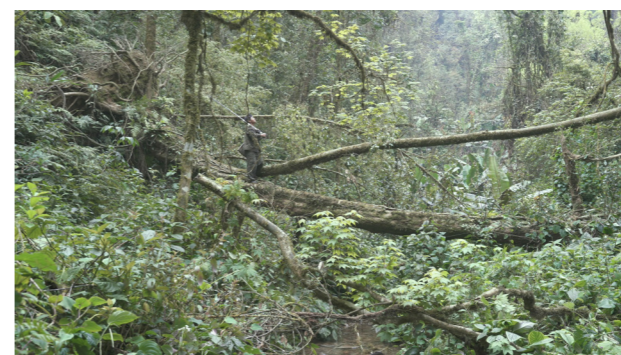
张明《白色全书》展览现场

二、生活中的艺术

此外，张明的《白色全书》真是让我大开眼界，他通过观察将白色分成了八千多种，这是怎样的概念呢？一般的色彩分类是一千多种，而张明的白色是八千多种，可想而知。他说每一种颜色的透光率都大于98%，所以我们看到它都是白色，但他调制的颜色精确度是小数点后三位，现在世界上的机器是无法做到这样的精度的，但他相信肉眼可以做到。事实是否这样？我们只能等待未来可以精确到小数点后三位的打印色彩的机器去验证。张明的作品《缅北漫画》《发大米》《最长的一天》也在此次展览中展出，这些都是以缅北战争为线索的创作主题。他说，当我们面对我们今天平庸无聊的北京生活，平庸得让生命虚耗在毫无意义的事情里，我们希望做些有意义的实事儿。但这个“实事儿”，不是对自己有实惠的事，有意义也不是对个人品牌有意义的事，而是关乎我们所有人生存的尊严，我们生存的权利，关乎我们的梦想，关乎我们的现实。



李然 客旅生活 影像 单路视频、高清有声单通道录像 黑白 & 彩色 截图 2017年



程新皓 侵入 影像、彩色有声 4分51秒 2017年 致谢艺术家

时间	距离	数量	时间	距离	数量
10:17:21	3	1	13:47:55	2	1
10:17:30	3.4	1	13:48:01	2	1
10:17:40	3	1	13:50:03	4	1
10:20:01	3	1	13:50:15	4	1
10:20:07	2	1	13:53:32	3	1
10:22:35	2	1	13:53:57	1	1
10:23:01	3.3	2	13:54:07	3	1
10:23:43	3	1	13:55:01	4	1
10:27:01	2	1	13:57:21	3.4	2
10:27:25	3	1			
10:27:58	3	1	13:58:06	5	1
10:28:03	1	1	13:59:37	1.3	2
10:29:48	2.4	2	14:00:03	2	1
10:30:00	3	1	14:01:07	2	1
10:30:07	3	1	14:02:07	1	1
10:32:03	3	1	14:03:01	3.2	3

张明 最长的一天 1



张明《缅北漫画》系列的个别作品

从2015年起，张明每年都会去缅北难民营一到两次，他看到那里的大米在一天天减少，如果没有了大米，这里可能会发生暴乱，于是他们回国用创作的作品换大米，再运去果敢。在果敢，他用时间记录着一天的炮火数量和远近并命名为《最长的一天》。这一系列的作品完全脱离工作室而创作，是艺术家直接的情感表达，同时也会对张明等人未来的艺术创作产生巨大的影响。他运用文字、绘画、影像、现成品等媒介对难民营现状进行了记录调研，发现了现实世界的本真面目。战争的疯狂，死亡的恐惧，这是一种经历而不只是简单的文本纪实，这个项目最大的价值是用艺术换大米，用艺术换生存！

张明的艺术创作过程给我极大感触，而当代艺术的前瞻性意义就是在此——挑战艺术与生活的边界。“HOW NOW·生活应用”展览探讨的是全新的“艺术生产形态”：让艺术作品运用到生活之中，生活则为艺术作品赋予更多内涵，展览非常全面地诠释了艺术与生活的辩证关系。几位青年艺术家的倾情参展更是丰富了艺术的创造性与可读性，为当代艺术的发展提供了更多的可能性，同时也让我们看到了艺术充满光明的未来。

展览将持续至4月19日。

张慧阳：天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

线性时间 ——当代艺术发展新倾向

Linear Time:
A New Trend of Contemporary Art Development

张慧阳 /Zhang Huiyang

编者按：随着时代的发展和社会的变迁，雕塑的艺术语言正发生着巨变。当代雕塑在形式上、处理方式上多样化，其内涵及个性化较强，再加上艺术家的独特设计，使雕塑在艺术门类中独树一帜。雕塑创造出三维立体形象，能够更加直观地表现艺术家的艺术思想、审美理想，同时将其对当代生活的感受和看法融入其中，引发人们的思考和关注。艺术家尉洪磊的雕塑作品非常具有独创性和人文性，有利于人们从艺术中得到现实性启发。

展览链接：

新倾向：尉洪磊

展览时间：2019年1月19日—4月14日

展览地址：北京市朝阳区酒仙桥路4号798艺术区

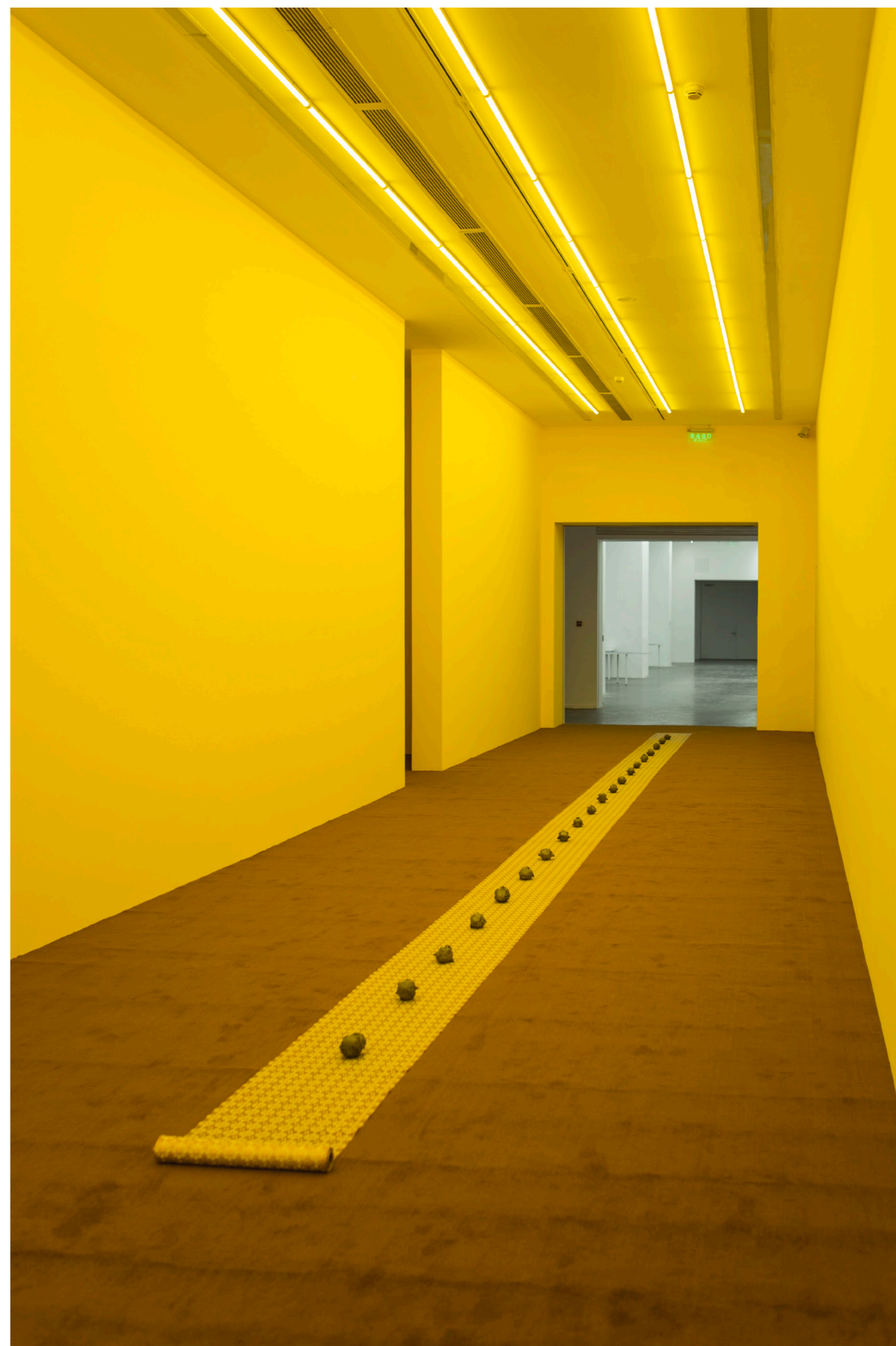
主办单位：尤伦斯当代艺术中心（UCCA）

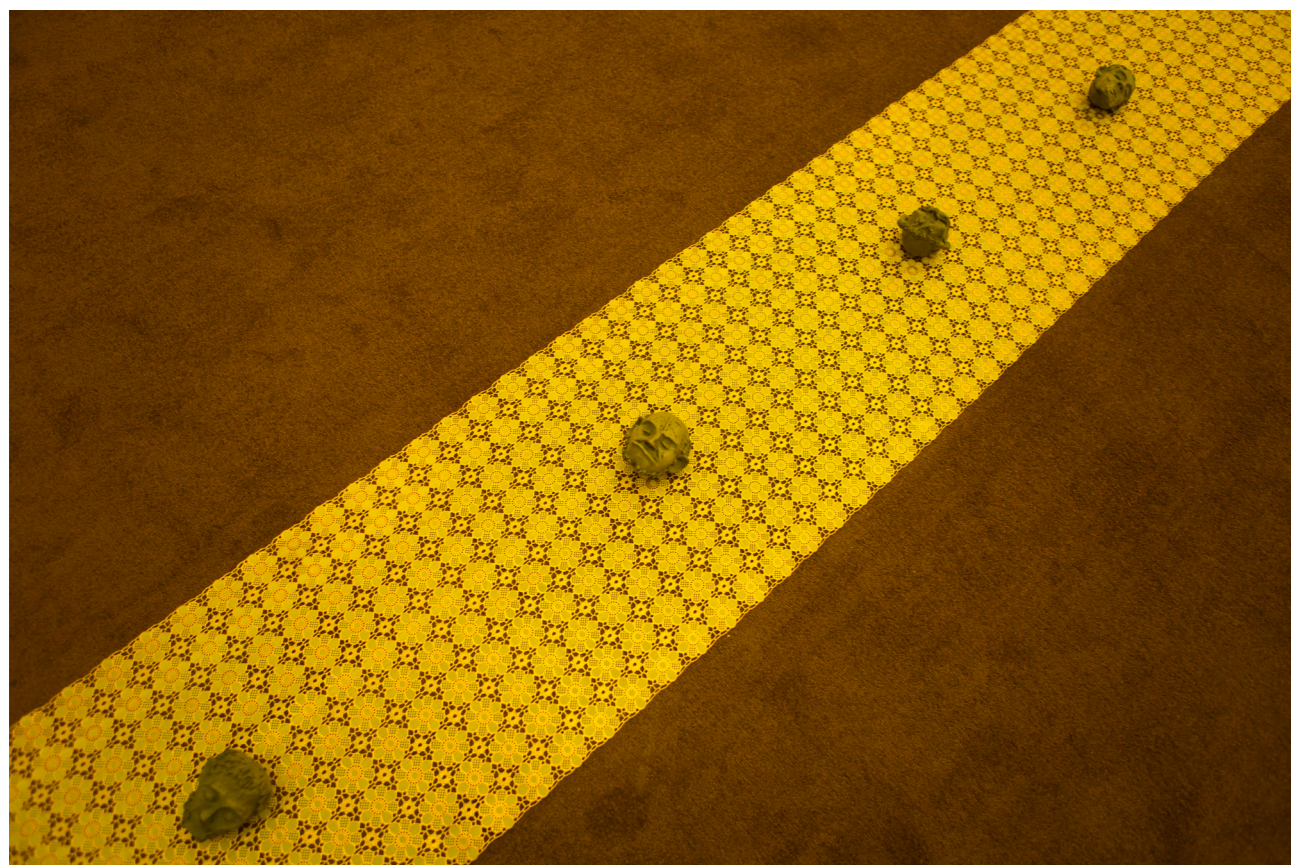
“新倾向：尉洪磊”于2019年1月19日在尤伦斯当代艺术中心开展，展览通过雕塑独有的空间语言、材质、结构等特质为观众提供了丰富的形式美和审美内涵。艺术家尉洪磊不只框限于“雕塑”二字，更加注重的是它的思想意义和精神内涵。他作为中国当代青年艺术家，被誉为中国十大艺术家新星，其设计理念为艺术的发展提供新的可能性。本次展览雕塑作品以金属材质为主，并以人物局部肢体（头、腿、身体等）为塑造形象，突出“以人为本”的艺术理念（这与以往以物为标准艺术大不相同）。面对夸张的形象雕塑我们可以更直观地发现其中的疑虑与模糊性，从而深刻体会其背后的现实意义，运用形象的表现方式——与抽象式的表达手段不同——可以增加观众的审美认同度，促进直接有效的交流。

尉洪磊：“地球是由人组成的，做一些跟形象有关的作品会更加直接更加有效果，我觉得时代不论再怎么变换，以人为本还是挺重要的。还有就是秩序和线，这是一个当代

社会不是特别能回避的一个问题，比如说我们交流需要更直接、更有效，然后让这些产生更直接的关系更快速，包括通讯设备、电子设备，我们追求秩序和节奏，包括我们的建筑，我觉得当代的整个今天都是在秩序和逻辑之下产生的。但是在这个秩序和逻辑之下呢，我们又没办法脱离它，我们作为人的角色，我们有五官、有情感、有皮肤。”

尉洪磊针对当代网络与屏幕占据人们大部分精力的现状做出了反应和回复，并发现快节奏生活方式下的人们对时间的态度亦发生了改变——原本丰富、充满情感、有节奏的时间被同质化、缺乏情感、毫无营养价值的图像所打碎——因此他在展览中还原了现实改造视觉系统机制，试图通过雕塑语言建立人与物之间的互动关系，同时将观看路线设定为线性，让观者在无意识的情况下跟随“导演”的进度完成看展动作。每一件雕塑作品从尺寸、色彩、形状等都留出充足的空间，使其与周边环境色（黄色）融合在一起，给观者轻松愉快的心情，并使之从中感受到由内而外散发出的生命活





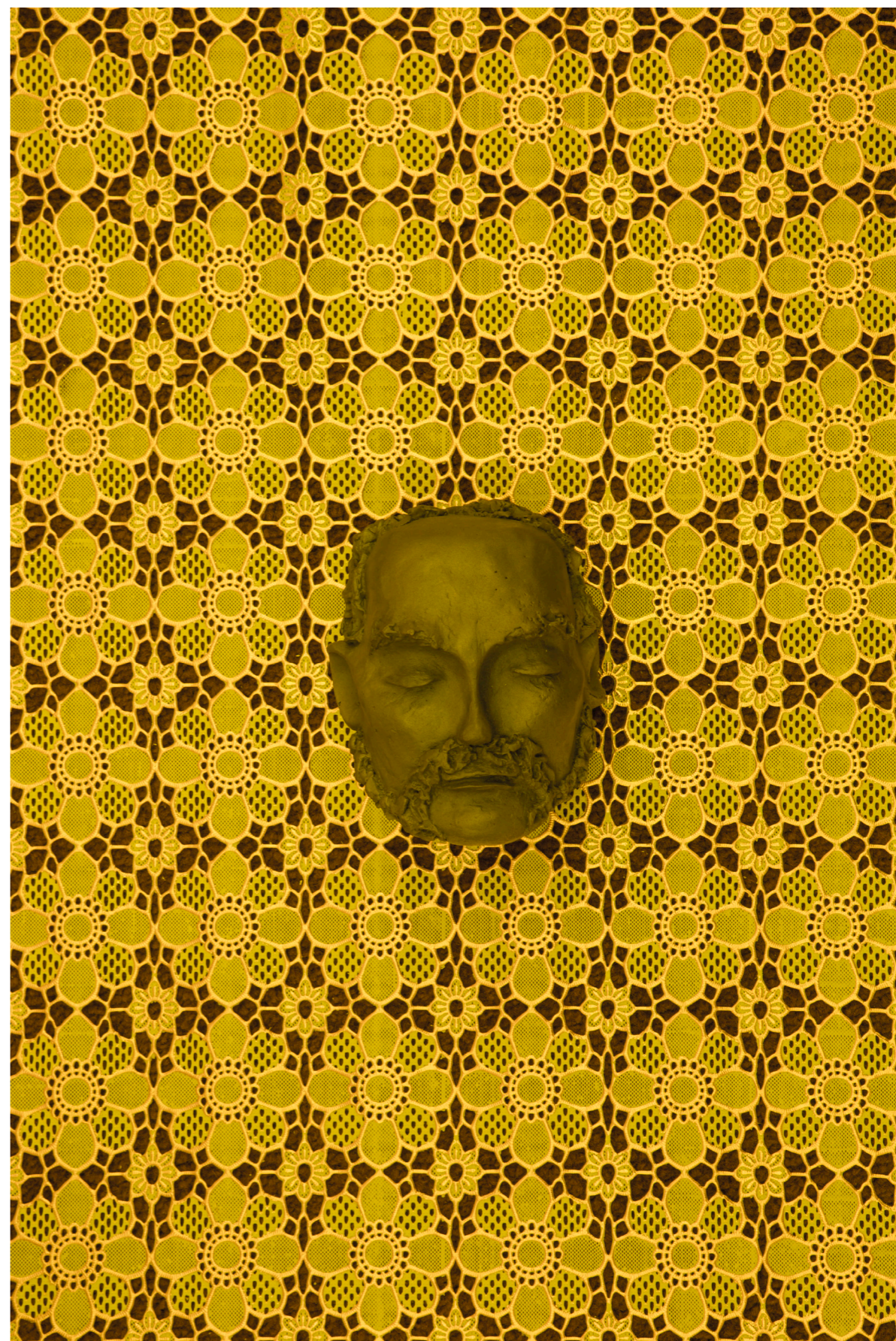
展览现场

力。再加上雕塑本身所特有的宁静而古典的气质和作品形象展示出的多义性内涵，很轻易地将展品的视觉形式和名字之间进行跳跃式的联系。在尉洪磊的创作中结合了网络中的流行图像和他对中国视觉文化发展的理解，通过雕塑形式将这些资料与艺术元素联系在一起成为可塑性的思想。

作品《I#3》《I#4》形似落地灯，这样的物件在生活中很常见，对于人们没有什么特殊的含义，但通过陈列在展厅里的雕塑对现实生活场所的模拟却可以建立一种空间叙事的可能性，它们构成一组对话情节，并尝试与观众进行交流；作品《,#8》《,#9》有着非常鲜明的对比：《,#8》的凹槽十分宽松，颜色非常明快，里面的形象像是历经沧桑、从容闭眼的人；而《,#9》的凹槽十分紧凑，颜色非常沉郁，里面的形象像是经历不平、怒目圆睁的人。似乎是在环境的影响下使两个人物给观众留下完全不同的深刻印象：一个像凡人一个像魔鬼！两个极端将时间拉伸成一条线，一边是人间一边是地狱，活着的人想安静死去，而死了的人则不甘心地想活。这样想来，难道不是像极了艺术的发展规律吗？

作品《I#5》《I#6》形似灯座，两个人头像与蜡烛火焰同构，巧妙地表达了艺术家此刻的想法；同时这两件作品还像两条腿站立在那里，与《,#8》《,#9》类似的一组人物头像，不同的是人物面部表情更加丰富夸张。《,#8》不像魔鬼，更像是一个咆哮的人，《,#9》像是一位先贤在低语着什么。这些看似无关的元素被人为组合在一起，再加上艺术家主观意志对其加工创造，使其成为最精要的、饱含静态势能的雕塑作品。其实不论是雕塑、影像还是绘画作品，都只是艺术家表达艺术思想的形式渠道。

针对艺术表达形式所缺乏的言说性问题，尉洪磊创作了一部影像作品来深刻阐述艺术思想。在最新创作的影像作品《15' 36"》中，最具特色的就是不断重复、频闪的特效播放形式，将时间分割成小节却又相互联系成为整体，消解了一般影像的指向性意义。另外还有声音与影像的不同步性，就如影片开头的声音是激动不安的而镜头却是一匹马被淹没在水中的情景；然后变为低沉的呼吸声与一个闭眼游泳的人；剧情与声音的结合随着时间的推移变得越来越疯狂，观众的神情变得越来越凝重；影片以一组脸上涂着迷彩颜料的美国陆军军人注视着观众的眼神而后换成一只张开嘴轻啄镜头的鸟的特



尉洪磊 金属 11×11×11 cm 2019年



厨井雄 #3 金属 140×87×45cm 2019 年



张荣峰 #8 树脂 22×22×35cm 2019 年



孙洪斌 #4 金属 152×95×60cm 2019年



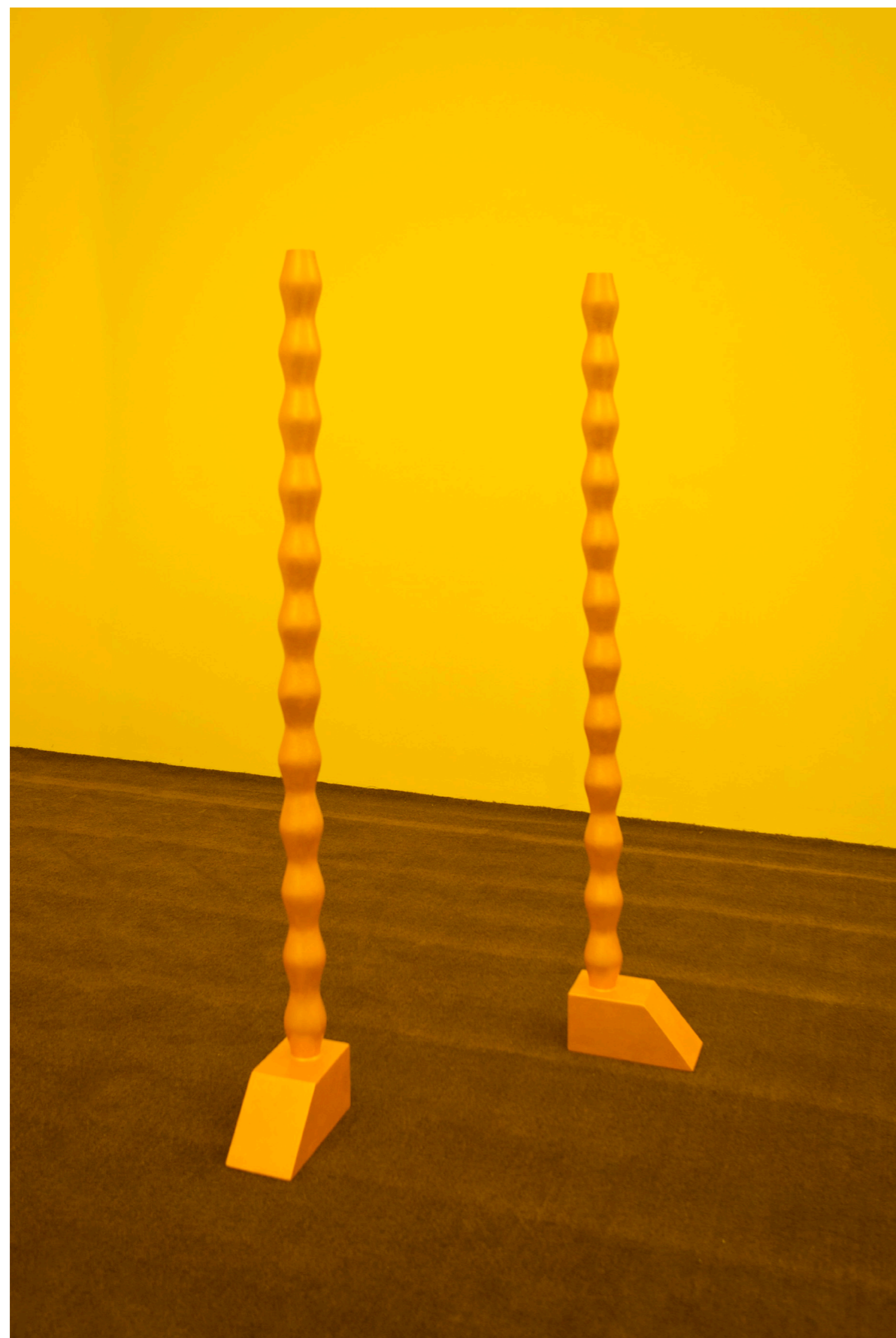
孙洪斌 #5 (局部) 金属 2019年



盛洪鑫 #6 金属 15 x 12 x 100 cm 2019 年



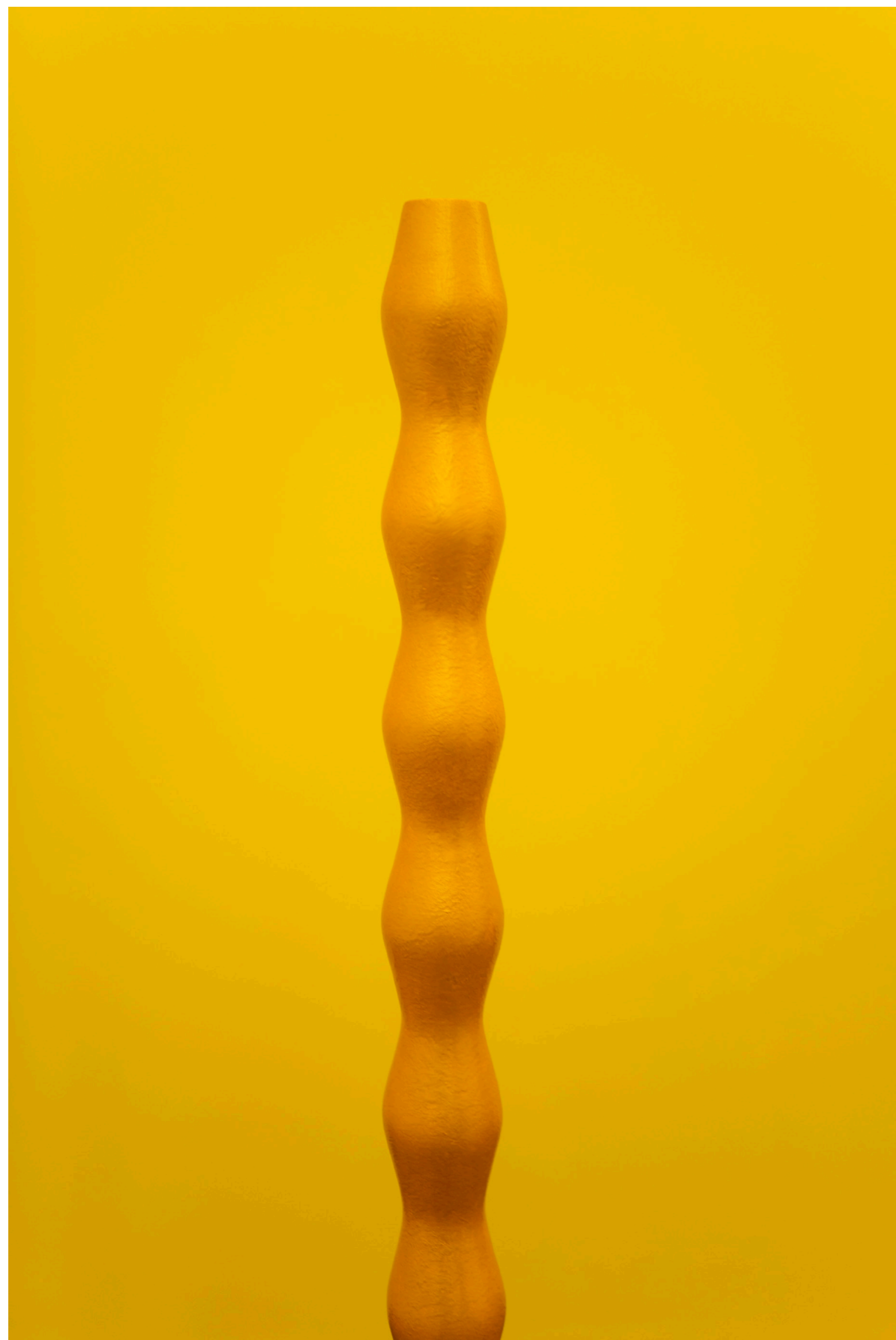
盛洪鑫 #9 金属 22 x 22 x 35cm 2019 年



温洪磊 #1#5 金属 25 × 12 × 165cm × 2 2019 年



尉洪磊 #5 金属 15 × 12 × 100 cm 2019 年



尉洪磊 II#5 (局部) 金属 2019年



尉洪磊 15' 36" 录像 15' 36" 2019年

写镜头，随后伴随着一堆物体倒塌的声音屏幕陷入黑暗之中结束了整部影像的放映，如此丰富的叙事性引发观众对现实生活的思考。与此同时，金属微型半身头像的形象神态丰富，有的面目扭曲，有的从容淡定，有的紧闭双眼，有的怒目圆睁……这些似与出现在反复屏闪强光前的肖像画面形成互动关系。

我们可以把艺术看作是形容词，而作为艺术表现的质感——材料，在其中同样扮演着重要角色。就如尉洪磊在之前展览中“NO. 2”里有辣椒出现，象征着乡愁感，是对记忆中本土性，跟味道、味觉，还有一些比较具体的符号有关系的。这些材料可以形容感受，形容它该成为的样子：人的头发可以变成辣椒，金色的桌布亦可以理解成一条公路。我觉得艺术就是这样的，这个材料不会有一个具体的所指，它就会成为产生思想和想法的一个入口，成为一个开端。

尉洪磊作为“造型艺术家”，致力于实验性艺术创作，通过多年的艺术实践建立起一套围绕现实展开的反思机制。面对复杂而又多变的时代，艺术家需要适应生活，更需要打破常规，用个性化的创作思路使当今中国新艺术整体样貌呈现出创新性与多样性。

张慧阳：天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

当代手工艺的坚守与创新

——“新考工记——中法手工之美”展览的所见所思

Persistence and Innovation of Contemporary Handicrafts:
Impressions of the Exhibition “Wonder Lab”

吴爽 / Wu Shuang

编者按：在中国国家博物馆展出的“新考工记——中法手工之美”展览通过展出中法两国著名艺术家们手工创作的作品，呈现两国当代手工艺艺术的创作与发展的状态。展览既包括运用传统手工方式还原的传统艺术技艺，也包括艺术家运用手工的方式在现场创作的艺术作品。通过展览，引发观者对于传统手工技艺的传承与创新的思考。通过中外艺术家的对话，体现中法两国不同文化形态下形成的不同审美趣味与精神内质，了解中法两国艺术家对于手工创作的探索与追求。

展览链接：

新考工记——中法手工之美

主办：中国国家博物馆、HEART&crafts

展览时间：2019年1月11日—3月17日

展览地点：中国国家博物馆

“新考工记——中法手工之美”展览通过中法两国著名手工艺艺术家的作品，呈现两国当代手工艺艺术的创作状态。展览有两点值得关注：一是展览着重展示艺术家们对传统手工技艺的坚守；二是贯穿展览始终的对手工性的强调。通过这两点，展览也提出了关于传统手工技艺当代创新的问题，这也是展览在策划初期便着意思考的关键点之一。

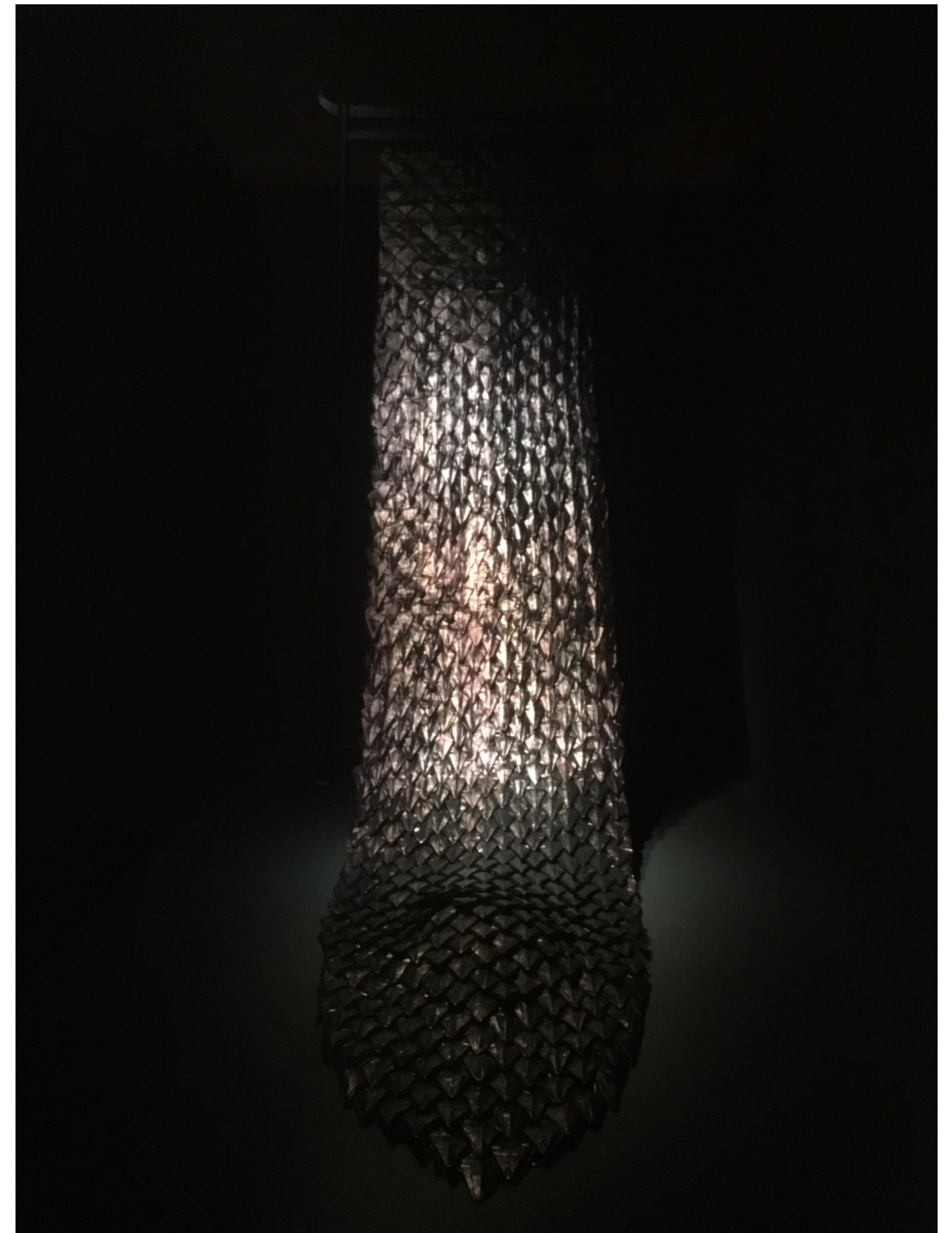
手工是人类最原始的行为之一，通过手创造出工具改造自然，推动人类社会的发展。因此手工虽为“工”，却是人类智慧的结晶。《考工记》有云：“知得创物，巧者述之守之，世谓之工。百工之事，皆圣人之作也。”这便是对手工创造至高的评价。而手工者，也非仅指制造工具，作为艺术的手工艺创作同样需要“述之”“守之”。“新考工记”得名于《考工记》，要讲述的就是新时代的手工艺艺术家们如何延续先辈的精神，“守”传统之精华。展览首先要强调的就是这些手工艺艺术家们对传统技艺的坚守，他们的技艺或源于家族传承，或师从名门，都有着数十年的积累和磨砺，深得技艺精髓。在各自的领域内已经成绩斐然，但依然坚持于对传统的把握和追求。

这种坚守体现于两点：一是以传统为根基。他们中间的许多人，都是其领域内为数不多的掌握传统技艺的专家，

有些艺术家甚至为了获得失传已久的传统技艺，或还原那已无实物可见的艺术样式，倾其所有，还原历史的印记。如建盏艺术家吴兴乾，为还原最传统的宋代建盏，遍访全国各地花重金购买老盏残片，只为习得古盏宋韵；折扇艺术家王健在大量的文献古籍，以及诸多学者、老艺人、藏家的佐证基础上，先后制作出了失传的明清苏扇扇骨和扇面。二是坚持手工在作品创作中的重要性，这一重要性最直观反映是艺术家们亲身参与到展览的布展全过程。相对于已经展示在观众面前的“成品”，布展过程更能反映手工性在作品中的重要性。展览中的几件作品，便是完全在现场再创作完成的，如羽毛艺术家奈莉·萨尼耶的《羽化》《花冠》，玻璃艺术家伊曼纽·巴侯瓦的《无题》，手工模板壁纸印花艺术家弗朗索瓦·泽维尔·理查德的《轨道/折叠》。这些作品都是从包装箱里一件件拆解出来的构件拼装完成的，观众在展厅里看到的，是手工艺艺术家用最简单的工具、最原始的手工以及持续几天全心投入的状态一点点创作完成的最终效果。但从布展的过程却可以深刻地体会到作品创作的不易，以及手工艺术的手工性究竟体现于何处，从某种程度上讲，现场的拼装过程就是艺术家创作的过程，这一过程也是作品的一部分，我认为手工艺艺术品的创作过程不应该被忽视，它是最



手工模板壁纸印花艺术家弗朗索瓦·泽维尔·理查德安装作品《轨道/折叠》



彼得罗·赛弥内利 胜利 褶裥 2017年



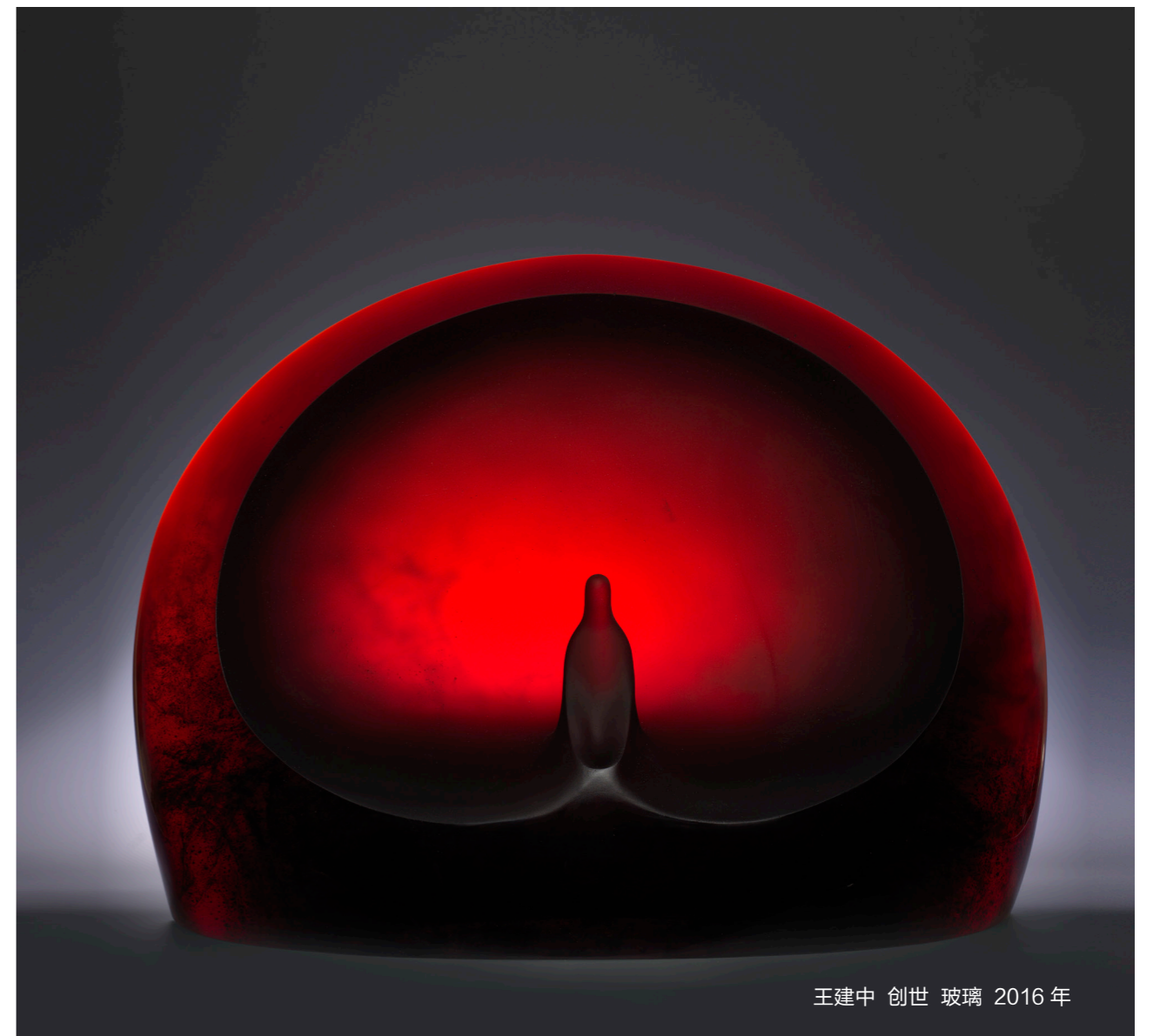
克里斯蒂安·博内特 胸饰 玳瑁、镀铬银 2018年



罗兰·达拉斯佩 郁金香酒杯（一对）银 2016年



汪天稳 打马球 (之一) 牛皮



王建中 创世 玻璃 2016年



吴兴乾 柴烧仿宋建窑银毫深斗缸 建盏 2017年



朱炳仁 龟寿康宁壶 铜 2018年



陈玉树 圆禅凳 黄花梨 2018年



奈莉·萨尼耶 羽化 天然羽毛及染色羽毛、树枝 2017年



纳撒尼尔·勒·贝尔 无限 铜雕 2014年

能体现作品手工性的地方。本次展览能够跟随中法两国不同手工艺术家在同一空间内布展，就是感受不同手工艺作品的一次创作过程，从中既可领会到他们精湛的手工艺，又可感受到手工这一人类最为原始的行为能力在他们手中被发挥到了极致。

所谓传统，就是那些历经时间的洗涤依然不衰的存在。手工技艺悠久的历史让每一种手工技艺都具有其规则和特点，在传承上具有一定的稳定性与不可变性，由此也可能带来关于创新性的问题。中国的手工艺应该如何发展，如何创新，如何适应当代中国的文化发展与受众需求，可能是手工艺术家与研究者需要共同思考的问题。本次展览在策划之初也曾经碰到过类似的问题，即我们应该选择怎样的作品，既能够体现出手工技艺的深厚传统，又具备自觉的创新意识。在据此寻找艺术家的过程中我们发现，在创新性的探索上中法两国的手工艺艺术家们有所不同，于是展览采用对话的方式加以呈现，为了让对话的空间更加开阔，我们所选择的对象不仅有中法两国在相似领域内的手工艺艺术家，也加入了中国当代著名的艺术家，使这场对话不但有国际的碰撞，也有不同艺术领域间的交流。共置一个空间的对话让我们感受到中法两国不同文化形态下



林霞 网络天下 丝 2012年

形成的不同审美趣味与精神内质，由此也产生了切合当代与关照传统两种相异的语言风格。

对话是本次展览的陈述思路，为对话提供场域，用作品实现交流。从作品来看，两国的手工艺艺术有着截然不同的艺术样式与审美追求，相信漫步于展厅时，观众可以感受到此种差异的存在，这既是两国不同的手工艺传统使然，也是两种文明、两种文化的物化呈现。手工技艺的创新并非易事，特别是拥有深厚积淀的传统样式，更需要艺术家们倾注心力与智慧。展览并非要解决关于手工艺创新性的问题，而是通过中法两国不同手工艺艺术家们的探索和其各自不同的艺术样式，呈现出当代不同手工艺的创作面貌，为观众、也为专业领域内的专家们提供一个概貌和视角，希望由此引起关于手工艺当代创新的思考与实践。

面向历史矛盾的艺术

——“禹步·上海第十二届当代艺术双年展”展评

Art Facing Historical Contradictions: A Review of “Progress: 12th Shanghai Biennial”

高佳欣 /Gao Jiaxin

编者按：第十二届上海当代艺术双年展于2018年11月10日在上海当代艺术博物馆开幕，本次双年展立足于当下的社会环境中，对于艺术的发展现状进行一次批判性的反思。第十二届双年展的展览主题被定为“禹步”，暗示一种徘徊在进和退之间的步法，这与双年展的展览初衷也相当契合。本次展览收录了来自世界各地的26个国家的67位/组艺术家的作品，被认为是世界各地的艺术家用目前的知识和技能对未来的艺术发展现状所进行的反思，“停下来，慢一些”，反思过去，展望未来，不仅仅是一个国家，更是整个艺术界在当下的环境中应做的一个反应。

展览链接：

禹步·上海第十二届当代艺术双年展

主策展人：夸特莫克·梅迪纳

策展团队：玛丽亚·贝伦·赛斯·德伊瓦拉、神谷幸江、王慰慰

展览时间：2018年11月10日—2019年3月10日

展览地点：上海当代艺术博物馆

“禹步”一词是中国古代道教仪式的步法，是一种徘徊在进与退之间的神秘的舞步。现代社会高速发展，在讲求速度和效率至上的城市中，人们更像是行走的机器，生活水平到底是在进步还是退步并没有标准的答案。上海第十二届当代艺术双年展以“禹步”作为展览的主题，旨在思考现代艺术在当下的社会环境中，在现代社会矛盾的作用之下有着怎样的艺术发展轨迹。



禹步·上海第十二届当代艺术双年展宣传海报

上海第十二届当代艺术双年展的三位策展人分别是来自波哥大的玛丽亚·贝伦·赛斯·德伊瓦拉（María Belén Sáez de Ibarra），来自于纽约的神谷幸江（Yukie Kamiya），以及来自上海的王慰慰。本届双年展的主策展人是来自墨西哥的历史学家、评论家夸特莫克·梅迪纳（Cuauhtémoc Medina）。梅迪纳将本次双年展的英文标题定为“Progress”，这是美国诗人E.E.卡明斯于1931年在诗歌实验中创造的词——通过解构与黏合“前进”（Progress）和“后退”（Regress）两词，“Progress”这个词被两个重要的概念糅杂在一起，得出了新的具有很强预示性和启示性，从而也恰巧完美地解释了当代艺术发展的现状。墨西哥艺术家恩里克·耶泽克用可再回收纸板作出的这幅作品《围地》恰如其分地表达出双年展的隐含语义——到底是前进一步，后退两步，还是前进一步，后退一步，让我们不禁思考当代语境下的艺术语言的发展现状，而本次的上海当代艺术双年展正是立足于现代社会发展的转折点，真实地反映出艺术的存在，双年展中收录了来自国内外众多艺术家的作品，

作品形式多样，具有很强的跨学科性，艺术家挖掘边缘化的社会现象加以修饰，并将之暴露在大众的眼光之下。

梅迪纳认为：“得与失、开放与恐惧、加速与反馈的不断混合，不仅印证着我们这个前行与回望并峙的时代，其深层的悖论色彩更是赋予了这个时代特殊的感性。在此语境下我们看到，当代文化已然成为一个被过剩与无力、僭越与压抑、社会行动和虚无主义印证并折射的现场。而当代艺术，则是社会不同力量碎片制作而成的奇物，它是当下矛盾性的见证，它将不同纬度的纷争、焦虑映射并转化成为主体经验的方法，帮助身处矛盾之中的当代主体适应当代生活里相悖而行的各种力量。本届上海双年展将提供一个深度挖掘当代艺术社会角色的构架。”本次双年展有来自世界各地的26个国家的67位/组艺术家参展，并且这些作品所呈现的正是世界各地的艺术家试图用感性的知识生产对于当下和过去进行批判性反思的愿望。展览采取了“0+4”的结构形式，策展人将那些切合展览主题的作品设置为0结构，被放置在上海当代艺术博物馆的大厅一楼和二楼的大厅里。例如西班牙艺术家费尔南多·桑切斯·卡斯蒂略为本次展览创作的互动式装置作品《摆荡》。摇摆不定的秋千被悬挂在基本180度弯曲的人的身体上试图摇摆起来，弯曲的人体会产生到失重的感觉，而摇摆不定的秋千挂在这样的身体上更强调了这种失重的感受，而视觉上的冲击更加重了观看者失重的感觉。法国艺术家小组克莱尔·方丹将一个无缺口的“苹果”灯箱悬挂于一楼前台，讽刺了资本主义带来的不可调节的道德矛盾。阿根廷艺术家恩里克·耶泽克的作品标题《围地》取自《孙子兵法》，近四千个废旧纸板组成“前进一步，后退两步；前进一步，后退一步”的文字矩阵，这一装置作品恰好切合本次双年展的主题。西班牙的克里斯蒂娜·卢卡斯的《顺时针》是由360个时钟组成的沉浸式机械装置空间，时钟雨滴般的韵律巧妙地揭示了工业主义将时间从自然中剥离和对其进行人为塑造，而在这一密闭的被白色包围的空间中，这样连续摆列的钟表被排列在一圈，时间仿佛在这个虚无的空间中被无限延伸。在当代艺术博物馆的开放空间中渗透着这几个深刻寓意的作品更加丰富了本次双年展的展览结构和文化内涵。



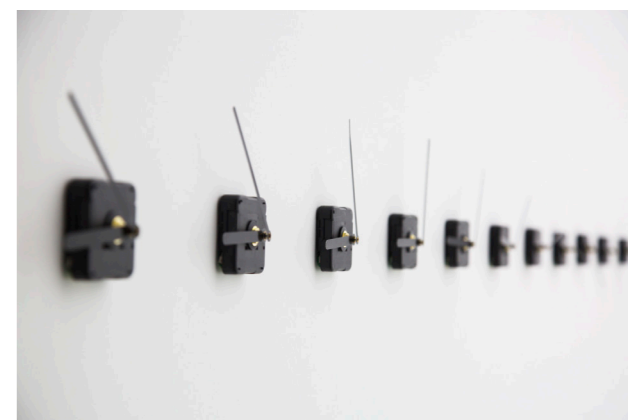
阿根廷艺术家恩里克·耶泽克创作的《围地》



法国艺术家小组克莱尔·方丹创作的《恶/善》有完整版的“苹果”图标



西班牙的克里斯蒂娜·卢卡斯的装置作品《顺时针》

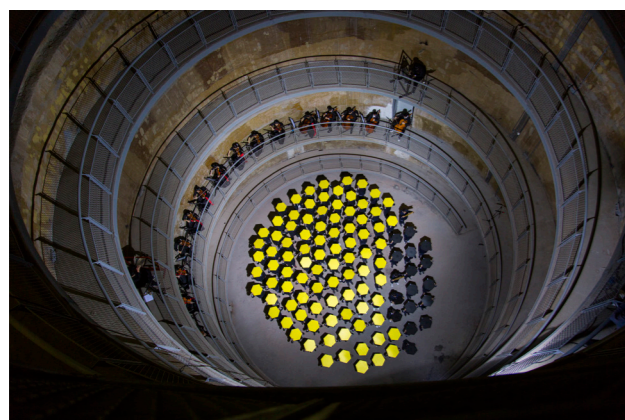


西班牙的克里斯蒂娜·卢卡斯的装置作品《顺时针》

与0空间相互呼应的是4个主题篇章，由四个独立策展人分别策划，这四个独立的主题篇章分别围绕艺术与社会、边缘文化、艺术形式的自我探索等方面展开，不同的展览主题与0结构既紧密相关而又有四个策展人独立的想法。

第一篇章探讨“自然与社会”，由玛丽亚·贝伦·赛

斯·德伊瓦拉策划。作品探讨了快速发展下的社会和自然不可调节的矛盾。墨西哥艺术家巴勃罗·巴尔加斯·卢戈带来其“日食”系列作品的上海版本。上海大同中学与市第八中学的125名学生，在上海当代艺术博物馆标志性建筑体烟囱内，以彩色纸板与管弦乐的方式演绎未来千年间上海的日食现象。卢戈的这一艺术作品试图唤起人们对于自然环境的认知，抽象的自然现象被演绎，烟囱特殊的回音属性，将声音聚集在这个空荡的场域内，艺术的旋律在自然与时间的穿梭中被展开。



墨西哥艺术家巴勃罗·巴尔加斯·卢戈“日食”系列上海版本
Courtesy of Power Station of Art, Photo by Jiang Wenyi



来自马尼拉的艺术家里·达莱娜的《生命面具》

第二篇章探讨当下“战争”的新形式，以及艺术家如何在一种“例外状态”中积极探索日常生活，为人类未来提出更好的方案。艺术形式变得更多元，比如来自英国的“法证建筑”由艺术家、建筑师、程序员、科学家组成，与其被称作艺术小组，他们更愿意自称为“独立研究机构”。

上海当代艺术双年展作为上海标志性的艺术文化活动，始终致力于用积极的态度与上海充满活力的城市生活互动。

高佳欣：天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

第十二届双年展也以上海斯沃琪和平饭店艺术中心、上海油罐艺术中心、思南公馆、米盖尔·德·塞万提斯图书馆等合作伙伴，在城市各处设立展览馆、影院、实验室、发声场，出动历史考古队与地方行动者，为公众提供别样的观察生活视角，再次挖掘上海的人文魅力。



亚历山大·阿波斯托尔的《剧中人》



张徐展的“明镜”系列

上海当代艺术双年展立足在历史与现代的交叉点上，重新审视当代艺术的发展，在当代的社会环境中，艺术受到来自科学技术的影响，其形式变得更加多样化，架上绘画已经不是艺术的单一不变的媒介。在这样的发展背景下，艺术也在不断刷新着自我的认知度，形式与媒介反复丰富着艺术的内涵，“前进一步，后退一步”也变成艺术的发展常态，我们无法完全用进步和退步来界定艺术在当下的发展，而艺术的未来我们也无法作出一个完全的大胆猜测。

瞬间与永恒 ——浅析庞贝出土文物

Instant and Eternity:
An Analysis of Pompeii Unearthed Cultural Relics

靳挺 /Jinting

编者按：2018年9月21日，由中国博物馆协会展览交流服务平台等机构组织发起的“瞬间与永恒——庞贝出土文物特展”在天津博物馆开幕，此次展览由天津博物馆携手金沙遗址博物馆、秦始皇帝陵博物院、盘龙城遗址博物院、西汉南越王博物馆共同主办，展览会持续到12月14日。展览包括来自意大利那不勒斯国家考古博物馆的120件（套）文物精品，它们构成了本次展览的核心。

展览链接：

瞬间与永恒——庞贝出土文物特展

展出时间：2018年9月21日—12月14日

展览地点：天津博物馆四楼特展厅

展品数量：120件套

2018年9月21日，由中国博物馆协会展览交流服务平台等机构组织发起的“瞬间与永恒——庞贝出土文物特展”在天津博物馆开幕，此次展览由天津博物馆携手金沙遗址博物馆、秦始皇帝陵博物院、盘龙城遗址博物院、西汉南越王博物馆共同主办，展览会持续到12月14日。展览包括来自意大利那不勒斯国家考古博物馆的120件（套）文物精品，它们构成了本次展览的核心。承载着庞贝古城最后的记忆的精美壁画、大理石雕像、石膏铸像、青铜器、金器、玻璃器、陶器等反映生活、农业与贸易、宗教与信仰的珍贵文物，将庞贝古城特有的符号带到中国，为观众提供了一个了解意大利历史文化遗产和传统文化的机会，引领观众回到公元79年庞贝古城火山喷发的前夜，还原古罗马帝国庞贝古城的真实原貌。

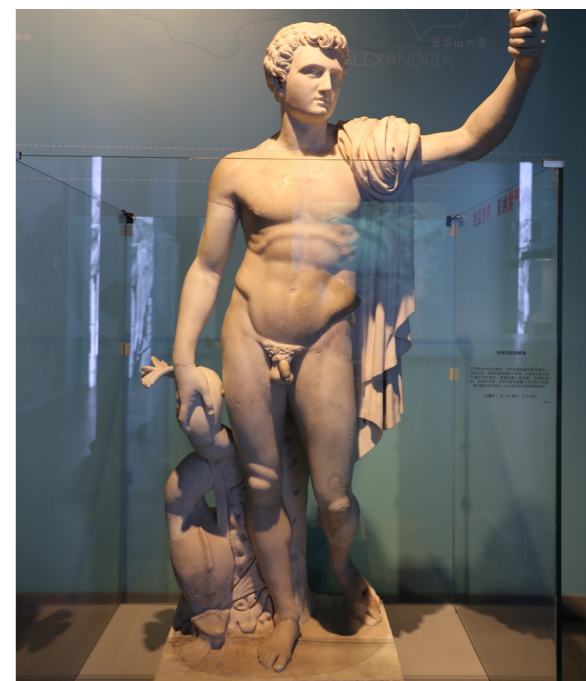
第一部分 地中海上的庞贝

庞贝城建于公元前6世纪初，公元前89年被古罗马人征服。在此前的一个世纪，庞贝和罗马就已有贸易往来。在庞贝城议事广场的东南角，建立有一座巴西利卡形式的建筑，这是罗马以外地区最古老的巴西利卡，其风格明显源自罗马。议事广场北侧是卡皮托里姆神庙，神庙两边装饰有柱式拱廊。城中还建有两座剧院，其中较小的那座有一个宽阔的四边形拱廊。此外，斯塔比亚公共浴场也得以扩大。与此同时，法翁之家（法翁是罗马神话中的农牧之神）及其珍贵的湿壁画和马赛克装饰表明，在地中海古文明的影响下，庞

贝私人住宅的奢华和精致已经达到了极高的水平。

1. 海神尼普顿雕像

大理石 205厘米 公元1世纪



他是罗马神话中的尼普顿，对应希腊神话中的波塞冬——海洋之神。这尊尼普顿雕像裸体立身，以搭在左肩上的斗篷半遮住身体。雕像的重心在右腿，左腿转向一边。他高举左臂，左手应曾经握着一支海神三叉戟，象征着海神对海洋、海上居民和大海风暴的掌控。

2. 穿托加袍的孩童

大理石 高 133 厘米 公元 1 世纪



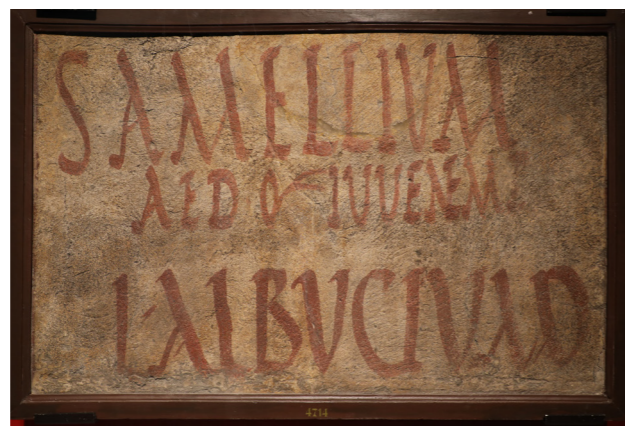
六面形的底座上是一个孩童的形象，孩童右侧有一个圆柱体的容器，其用来保存“佛鲁门”，即文稿、书籍或卷宗。孩童身着典型的古罗马式装束，内搭一件能看到胸肩的内长衣“丘尼卡”，外面盖着长度及踝的托加袍。孩童的右手下垂，手执佛鲁门，朝前的左手张开，展现出雄辩的气势。

第二部分 庞贝的城市景观

从庞贝建城开始，整个城市就被城墙“守卫”起来。市中心是议事广场，广场西侧是阿波罗神庙，在东南边的三角广场内建有多立克柱式的雅典娜神庙。庞贝最古老的居民区由独立的居住区域组成，这里可能是最早结为联盟的群体的居住地。广场西南部是供奉维纳斯的神庙；北侧是朱庇特神庙，在罗马时期被改建为卡皮托里姆神庙；在广场西侧是一座供奉阿波罗、拥有拱廊的古老木质神庙。

3. 选举宣传语壁画

石膏 70 × 106 厘米 公元 1 世纪



4. 飞舞的女祭司壁画

石膏 74 × 60 厘米 公元 1 世纪



5. 家庭守护神青铜小雕像

青铜 高 23 厘米 公元 1 世纪



六面体双层青铜底座，上层珠状雕刻装饰，下层嵌线装饰。这个宗教人物与拉尔神类似，但形象更为年轻。家庭守护神身体前倾，左腿微屈，脚部踮起，褶皱的外衣长至膝盖，在走动过程中被风拂起。他伸出的右手端着一个祭酒的酒器，垂下的左手抱着丰饶角，是丰足的象征。

6. 圆柱形大理石井栏

大理石 底座直径 51 厘米，高 62 厘米 公元一世纪



井栏上层为珠状花边，下层是爱奥尼式树叶花边。井栏栏身是公牛头图案的高浮雕，用水果和树叶制成的花束相连。公牛头之间是象征的祭祀品，比如放射状线条的酒器或多瓣花。从正面看，公牛头顶挂着一串浆果，牛角上挂着含苞待放的花蕊。用于祭祀的公牛就是以一种装扮敬献给神祇的。

7. 飞舞的天使壁画

77 × 67 厘米 公元 1 世纪



在胭脂红的背景下，展现出一个插着翅膀的男性形象正在天空中飞舞的画面。男子身披斗篷，斗篷随风鼓动，身体的大部分都裸露在外，头戴浆果冠，两手托着一只大丰饶角。他肩上背负着一名女子，手持矛尖斜垂向下的长矛。女子的脚自左侧伸出，穿矮凉鞋，衣角在身后随风飘曳。这只是一幅装饰画，并无特殊含义。

第三部分 庞贝的日常生活

除大部分城市结构外，庞贝还存留了大量不同材质的日常生活必需品。据估计，当时约有1万居民生活在庞贝。人们在危险到来之时仓皇逃离，将这些日用品遗落在了屋子里。而在那些遇难者身上，考古学家不仅发现了以金银币为主的大量货币和珍贵的物品，还有劳动工具，他们似乎仍憧憬这灾难结束后的全新生活。

8. 铅质管道和大理石浴缸，来自博斯科雷亚莱镇 105×266 厘米 公元1世纪



六面体浴缸，覆有各种材质的大理石。这是一个私人别墅的温泉设施装饰的一部分。正因如此，它的尺寸并不适用于公用。冷热水由铅质管道供应，由分水阀进行调节。

9. 巴克斯与女祭司壁画 石膏 45×50 厘米 公元1世纪



红色背景下显现出一枚徽章的轮廓，徽章的背景为绛红色。画面共有两人：从芦苇排箫判断前者为酒神巴克斯，因为他头戴常青藤叶冠；后侧是作为酒神队列一员的酒神祭祀迈纳德，她左手执有女祭司的酒神杖，头戴花冠。

10. 阿波罗与奇特拉琴青铜雕像 青铜 高84厘米 公元1世纪



这是一尊阿波罗青铜雕像，他左臂靠在一根短柱上，短柱上方立着流线型琴身的七弦琴。左腿弯曲，身体撑在右腿上。右臂下垂，臂肘弯曲。音乐之神阿波罗高高盘起的卷发正是这座雕像的显著特点。

第四部分 庞贝的社会生活

在罗马时期，庞贝人的社交生活包括各种公共活动，如戏剧表演、角斗士表演、圆形露天剧场、公共和私人的宗教仪式等。一些庞贝居民甚至还慷慨解囊，为大剧院举办的表演进行赞助，以此赢得人们的欢心。

11. 欢愉场景壁画 石膏 64×61 厘米 公元1世纪



在庞贝古城中，表现两性关系的画面几乎都是通过壁画的形式来呈现的，主要出现在两类场所里：一类是公共场所，如酒馆、公共浴场的休息室以及妓院，说明在这里可以和妓女或其他愿意提供这项服务的女性发生关系；另一类是私人住宅，部分壁画中描绘了情爱姿势，通常位于奴隶的房间里，其表达的含义多较为模糊，可能表现了主人和奴隶间的性交易。

12. 宴会场景壁画 61×50 厘米 公元1世纪



这幅壁画描绘的是一个宴会的场景：画面中央的男性赴宴者头戴花环，是为了纪念酒神巴克斯。他半倚在一个用餐的长椅上，右边的女子披着红色的外套，向他举起酒杯。男子的脸转向左侧，看着另一位女子。她身后的女仆右手低垂，拿着写字板。

13. 大理石水盆及局部 大理石 135×83 厘米 重700千克 公元1世纪



这件大理石水盆由三名入面、鸟身、兽爪的女妖托起。支撑水盆的圆柱有叶丛形状的装饰。底座是一块三角面大理石，每边均为凹面，各面由沟壑状的壁柱线条连接，而光面则由浅浮雕图案装饰。底座的上层是一圈浮雕饰带，下层则是爱奥尼式树叶形态的饰带。

14. 戏剧人物面具浮雕

大理石 25.5×33 厘米 公元1世纪



这是一件刻有戏剧人物面具的大理石板。从观赏者的角度来看，左右两端以高浮雕手法刻画了两个面具，第三个刻在下层，第四个运用浅浮雕手法刻画于左侧面具的后方。右边为一个男性喜剧人物面具，左侧是一个年轻的女性人物，下部是一个悲剧人物形象。

第五部分 庞贝重现

庞贝和埃尔克拉诺等几座古城规模巨大，出土了大量精美的文物和壁画，从而迅速吸引了整个欧洲的目光。庞贝、埃尔克拉诺以及那不勒斯王宫附近的波蒂奇卡拉马尼宫，一同成为“壮游”（贵族家庭的年轻人在完成学业之际，为了丰富知识、开阔眼界而进行的旅行）必经的一站。因考古经费由那不勒斯国王提供，所以参观博物馆和出土文物需要他出具的许可书，且在参观期间严禁画图或记录看到的事物。不过，对壁画却没有这样的规定，这些壁画甚至还引领了一种后来被称为“新古典主义”的时尚潮流。在法国波旁王朝统治那不勒斯十年后，那不勒斯博物馆落成，取代了波蒂奇博物馆。这里至今仍藏有维苏威火山地区考古出土的重要文物，吸引着世界各地的游客。

15. 男性诗人半身像

青铜 高48厘米 公元1世纪



这是一位虚构的诗人的青铜雕像，为一座公元前4世纪—公元前3世纪希腊雕像的复制品。诗人的面部微微侧向

右边，下颌和脸颊较为丰满。他嘴小而微翕，仿佛要开口说话；眼睛嵌入了象牙和青铜薄片；他头发卷曲浓密，额前戴着月桂叶和浆果冠，正是史诗诗人的装束。

16. 捧水果的农牧神法翁雕像

大理石 高90厘米 公元前1世纪



这是一尊法翁大理石立像。法翁手臂举起，握住装满水果的斗篷下角。他面带微笑，头发卷曲浓密。左腿微微伸向前，沉静地向前迈进一步，仿佛是要把礼物献给观众。

17. 穿白棉布的年轻女人石膏像

石膏 154×12厘米



这是一件现代浇铸石膏模型，取自因火山喷发致死并被掩埋的一位庞贝女性的尸体残腔。庞贝人因火山喷发散发出的有毒气体丧生，火山灰沉淀下来形成了尸体的外壳。随着时间的推移，尸体已经消解，火山灰固化则使得尸体轮廓得以保存。考古学家将石膏注入空腔里，从而还原了那些已经消逝的庞贝居民的形态。

靳 挺：天津博物馆馆员

难以名状的自我塑造

Indescribable Self-shaping

邵 亮/Shao Liang

编者按：赵明飞老师是天津美术学院的校友，与本刊素有合作。近日他在北京德滋画廊举办个展，呈现了“难以名状”的画面生态，本刊特此予以关注。

展览链接：

难以名状——赵明飞作品展

策展人：白洪

学术支持：胡青松

展览时间：2019年1月27日—2月21日

展览地点：北京德滋画廊



艺术家赵明飞



赵明飞 温暖 60×50cm 2018年

不知不觉间，我与赵明飞已相识了四五个年头。他原先在天津美术学院油画系，是孔千先生门下，只是那时的他与我这个史论教师还谈不上有多少交流。后来明飞去河南

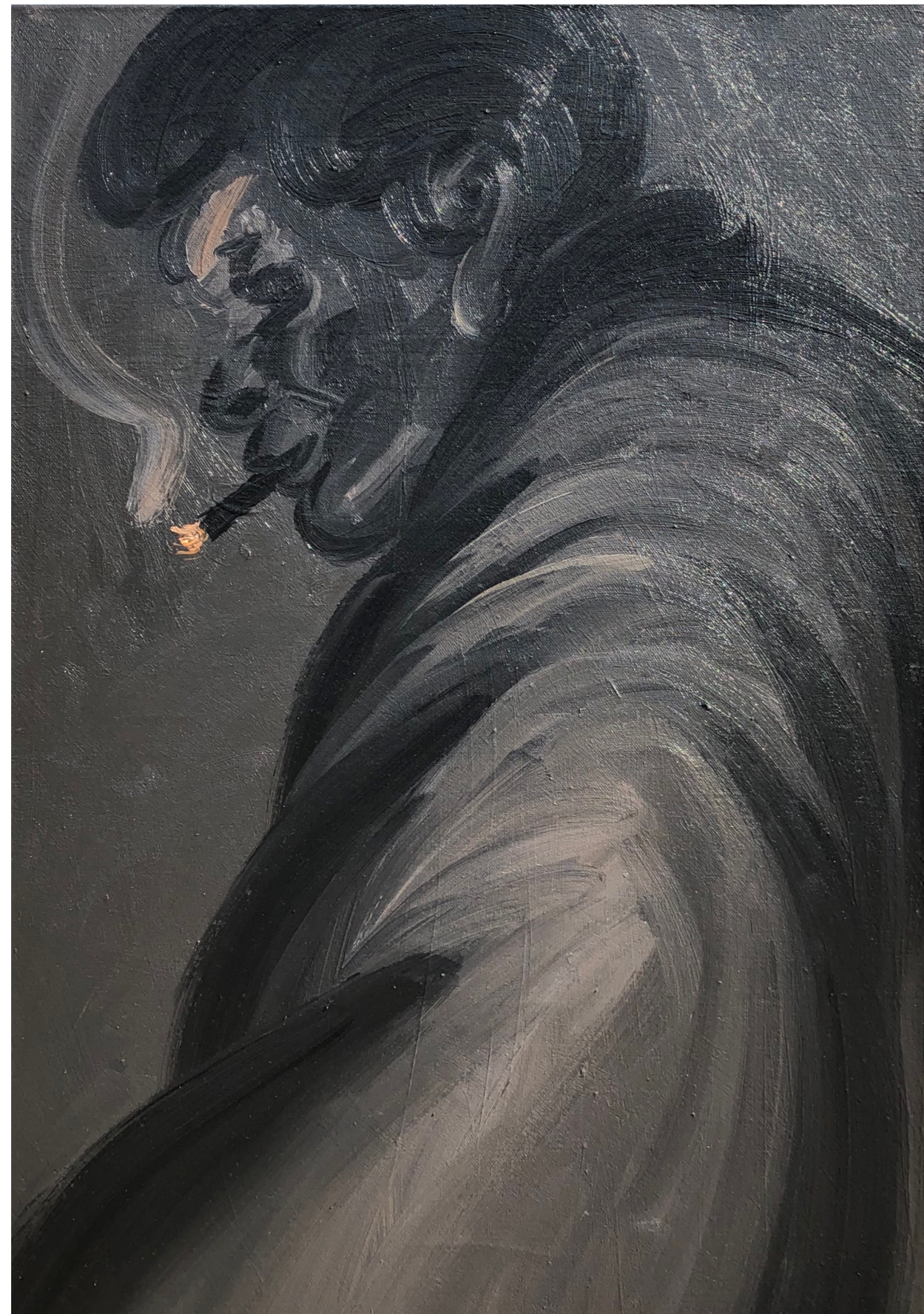
城建学院艺术设计学院工作，因为自己写了一些论文和展评希望发表，于是与我开始了数年的文字交流。其间在北京、天津见了两次面，让我对这位执着的年轻学子有了些印象。



赵明飞 对视 布面油画 60×90cm 2018年

也知道他同时是一位在艺术上有想法的艺术人。今年明飞在北京德滋画廊办个展，于是我就便写下这样一段短文，当作一个小小的致意。

在艺术圈，年轻人的成长总是要经过许多历练，每代人都要克服不尽相同的障碍和困难。当年在北京读书的我，目睹

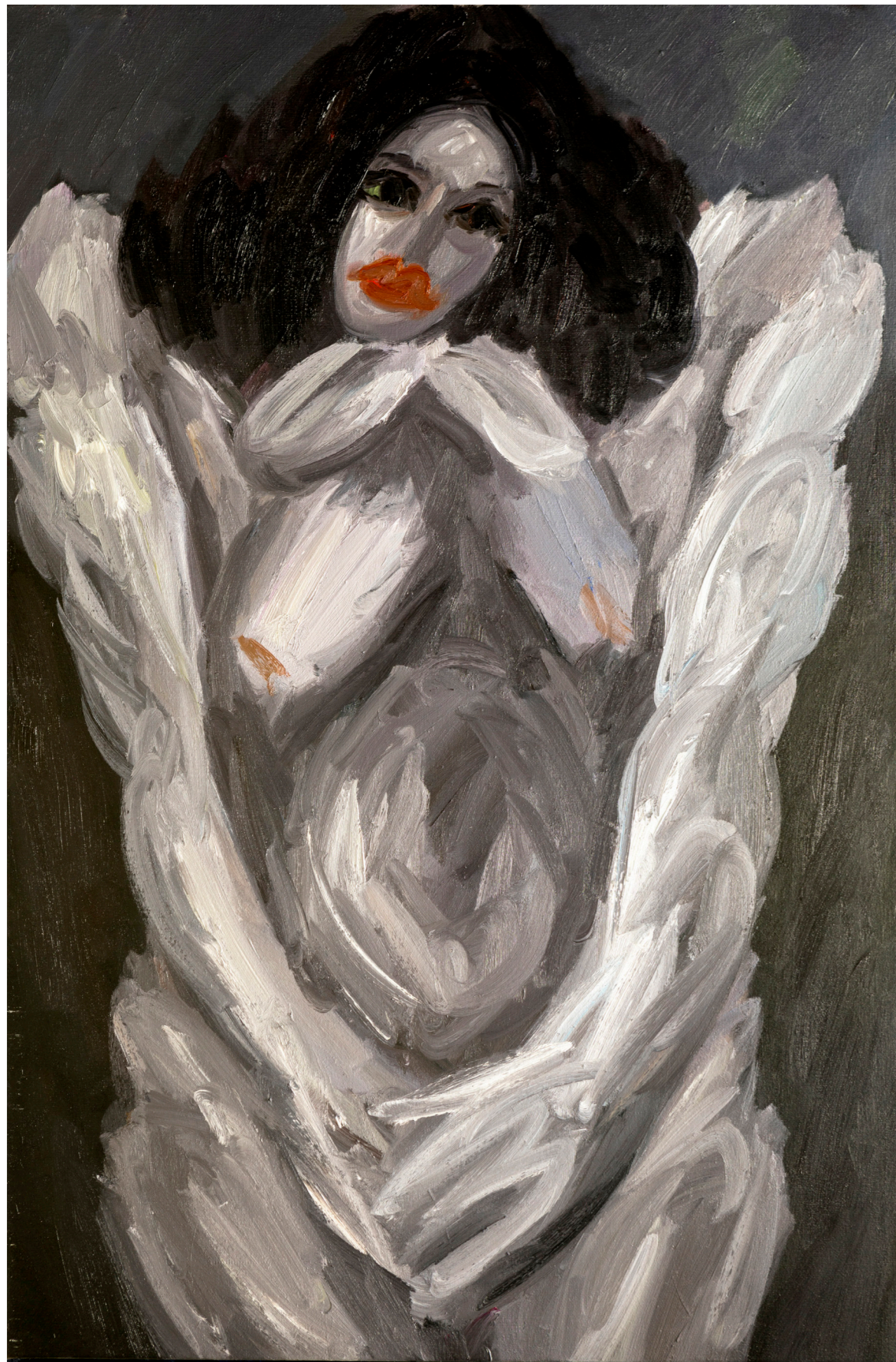


赵明飞 思想者 90×60cm 2018年



赵明飞 母女 60×50cm 2018年

央美的学子们各自在一片草创之中执着打造自己的事业，20世纪90年代的艺术界现在看起来拥有那么多的机会，但在当时，多少年轻人要经过多么呕心沥血的尝试，才最终脱颖而出。现在，90年代出生的孩子业已长大成人，他们的物质生活更加优越，但他们的艺术道路却绝不平顺。他们中的许多人，像明飞一样执着而又执拗，经历着艺术上生活上的种种考验，仍



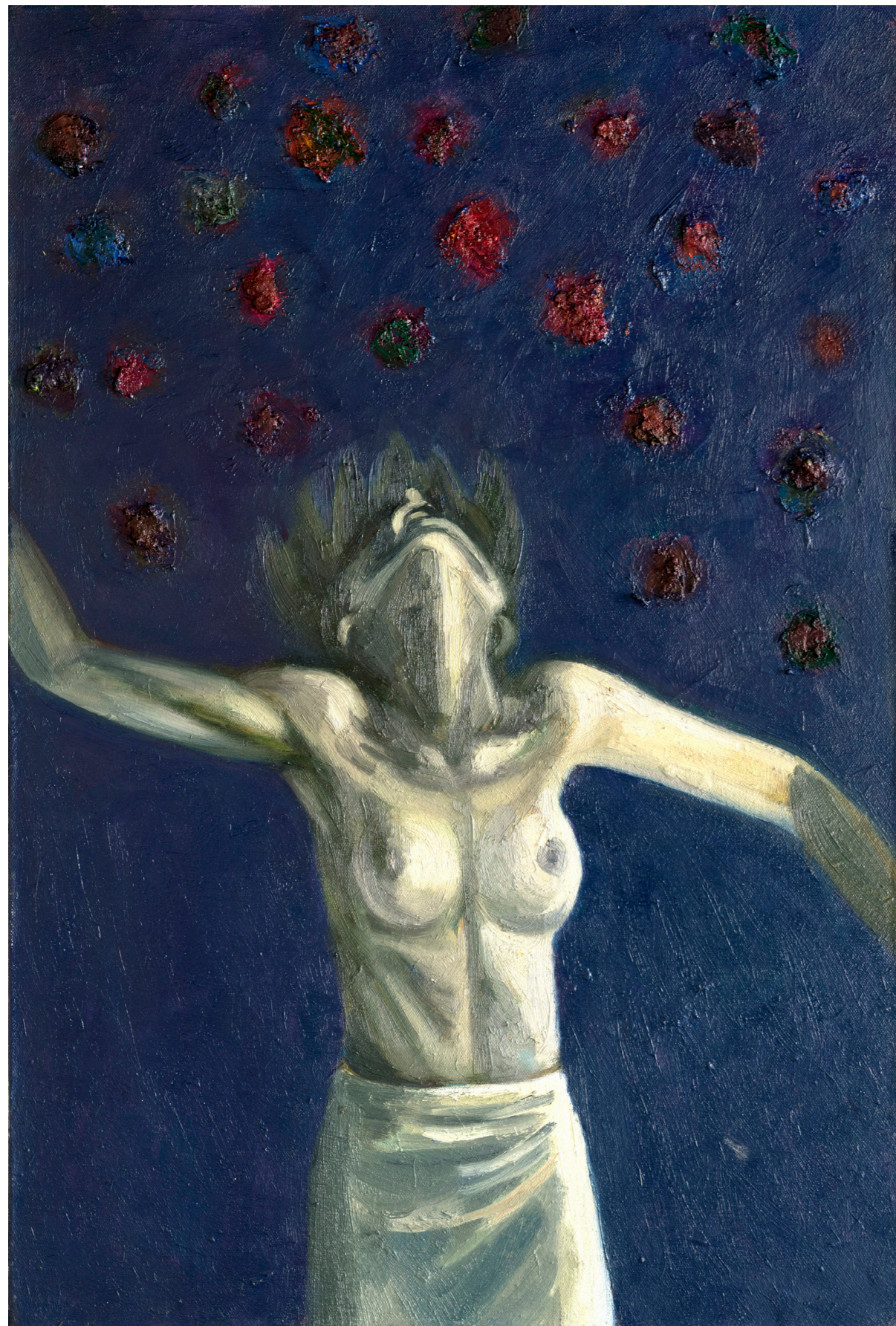
赵明飞 安全感 布面油画 130×80cm 2018年



赵明飞 升华 布面油画 50×60cm 2018年



赵明飞 最后的狂欢 布面油画 90×150cm 2018年



赵明飞 呐喊 布面油画 90×80cm 2017年



赵明飞 思考 60×50cm 2018年

然在自己选择的道路上坚持前行。

不一样的坚持，却是同样值得讴歌的辛苦卓绝。看着明飞这个展览“难以名状”作为命名，我遥远的心情也被暗地里调动。



赵明飞 孤独 布面油画 60×90cm 2018年

是的，难以名状，这或许是现在许多奋斗中的年轻艺术非常熟悉甚或迷惘的一种常态。二十多年前，年轻人要被发现与今天同样艰难，但那时候的年轻人似乎有比今天更明确些的目标。好的艺术在哪里，我们应该朝哪个方向努力，年轻人该如何出人头地，这种“方向感”似乎还相对明确。二十多年后的今天，这个社会价值多元化，追求多元化，各种方向似乎都可能成功，但各个方向又都显得机会渺茫，年轻人该往何处使劲？这倒反成为一个更加严重的问题。二十多年前，年轻人很容易相信自己的前辈，跟随他们的指引；二十多年后，年轻的孩子不再轻信和盲从，敢于质疑所有的权威，但因此也模糊着自己的方向。

赵明飞就是在这样的时代背景下探索着属于自己的艺术路径。他用看似稚拙的线条和色块，组织着他时而凝重时而充满跃动感的人物形象。明飞的画面时而流畅，时而滞涩，但那不是艺术灵感的滞涩，而是一种年轻生命状态的最真实的反映。面对一幅空白的画布，怎样塑造画面才是独创，才是精彩绝伦？今天的年轻人往往无从得知。他们只是把自己的心迹诚实地表达出来，他们用自己赤裸裸的真实与这个世界进行着特殊的交流。很多的年轻人，并不知道自己能走到哪里，达到什么程度，但也许他们曾经坚持过、坚守过，坚信过一个关于艺术的梦想，这在某种意义上就已经足够。

在这个艺术的标准空前丰富，怎样都可以，又怎样都可疑的时代，年轻人能够坚持做自己，是一种极其特殊的可贵之处。在这个时候，我要祝福像赵明飞这样有梦想的年轻人，希望他满怀信心和希望地继续自己的征程。执着的笔法和坚定的信念，总会在生命的某一刻获得更多的证明，话说回来，如果你足够执着和坚定，那么那些来自外部的证明，也仅仅是一种锦上添花而已。艺术的道路并不容易，向来如此，只愿同样执着的人们彼此共勉。

邵亮：天津美术学院教授 天津美术学院学报执行主编

人之彼岸 ——人工智能、艺术与人性之爱

The Other Side of the People: Artificial Intelligence, Art and Human Love

张予津 /Zhang Yujin

摘要：科学与新技术的迭代对人类生态始终是把双刃剑，如果说前三次工业革命引发的生存危机尚属人类所控范畴，人工智能和生命科学在信息时代的并行发展则打破了人类的安全边界，人的价值、意义、自由意志等终极问题面临重创与挑战。郝景芳在《人之彼岸》中用6个力透纸背的故事探讨了人与AI从隔岸相望到彼此映照的矛盾和困惑。当人与AI共处成为既定事实，“人类中心主义”将不再是解决问题、洞见未来的正确视角。重要的从来都不是AI如何强大，人类最大的威胁是自身不自知的转变。AI的强大正是重新审视人类命运的契机，机器的缺位也将是人性延续的希望。目前，AI是否会超越人类反客为主仍是人们共同关注的核心命题，当机器代替更多脑力工作，也为人类集中从事富有创造力、想象力的工作缔造了条件。然而，当我们将文学、艺术等职业看作人性智能的最后堡垒时，AI在图像、文本生产与制造上又涌现出惊人的算法突破，这是否意味着人性最玄妙难测的部分也将被机器所掌握？科学的理性实践因欲望膨胀而走向失控无序，人文从业者关于人性自处及未来图景的思考理路和主观想象或许能够帮助人类与必将发生遽变的社会结构、伦理秩序、生活方式自对抗走向共生。

关键词：人工智能；艺术创作；深度学习；生命科学；人性之爱

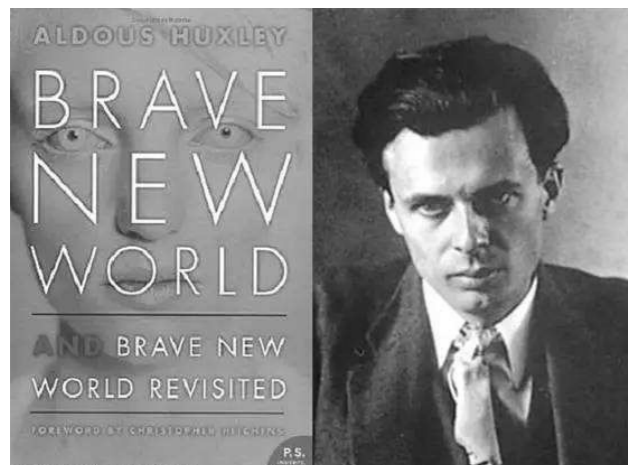
阿道司·赫胥黎（Aldous Leonard Huxley）在《美丽新世界》中，解构了人类对生活终极幸福状态的“乌托邦”梦想：在科技高度发达的时代，人类一方面免于物质、衰老、疾病、工作、政治之忧，一方面则失去了爱的能力、思考的权利和创造力。最可怕的是，从基因、胚胎阶段就已被生物、科学技术操控，完全沉浸在自以为乐的麻木无感生活中而不自知。^①而这种关于科技革命的跨世纪预言及人类将丧失人性尊严的危机意识，仿佛在今天，已经在人们对人工智能有可能取代并消灭人类的恐慌中形成某种印证，甚至开始真正担心如马歇尔·麦克卢汉（Marshall McLuhan）所述，“开始的时候我们创造工具，后来它们造就我们”。

由于生物进化论上的一种巧合，人类成为漫游在这个星球上唯一拥有自我意识的物种，自诩为天地万物中心智独一无二的存在，放弃了对生灵与自然敬畏，将对人类以外物种的奴役剥削视为理所当然，漫长的农耕文明则更加明确地巩固了人类的中心地位，形成了傲慢自大的“人类中心主义”。伴随农耕文明的手工作业被工业革命的机器劳作所取代，科学也从进入人类生活到逐渐对抗、取代有神论宗教的权威，其宣扬以算法和基因来为世界提供救赎，自此，征服

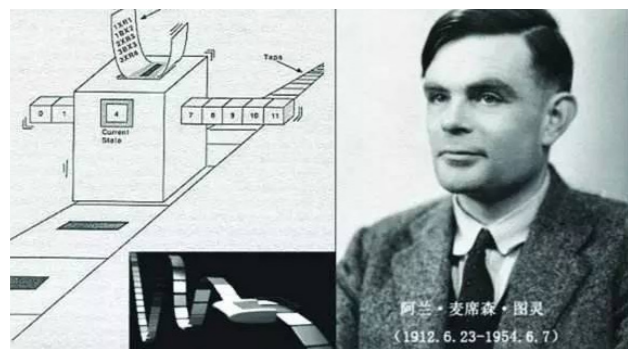
世界的“科技宗教”继续助长着人类的种族优越感。人们制造工具，革新技术，实现工具的机械化、自动化、数字化、信息化及今天我们所面临的逐步智能化，其初衷从来都不是为了战胜、消灭自我，而是为了帮助、延展自我的能力，而人类往往无法预估群体不竭的欲望与贪婪，当对机器的要求在“人工”后加入了“智能”，则意味着人类对机器的期望超越了艾伦·图灵（Alan Mathison Turing）在图灵测试（The Turing Test）中延伸出的发展路径“让机器工作，让人们思考”，当研究方向转为向强人工智能领域迈进的同时亦提出了新的理路，即机器“要像人一样思考与行动”，强调跟随并再现人的自我意识，偏向于人工智能是探索人脑与意识的科学。如古希腊先哲所述的人性存在的本质即困惑性，人类对自身造物执着又恐慌的矛盾二重性在AI时代更加得以凸显。当人工智能的应用越来越与智慧城市、日常生活及物联网、大数据、区块链产生衔接，与人类朝夕相处并带来便利、引发热议时，科技人文主义却出现了一个无解的两难。人的意志是宇宙最重要的东西，同时人又在开发能够控制、重新设计意志的科技。^②

如果说第一次认知革命的心智改造让人成为统治者，

眼下经历的第二次认知革命则像一个难以预估的黑洞：科技是否会摆脱人的桎梏？人类是否最终沦为自我狂妄的牺牲品？甚至在《西部世界》（West World）、《机械姬》（Ex Machina）、《银翼杀手 2049》（Blade Runner 2049）等大众影视中也传递出一种不同于以往任何技术变革时代的认知改变：人类从自诩为“万物主宰者”，开始接受自我只是庞大生态系统中微乎其微的一部分。特斯拉 CEO 埃隆·马斯克（Elon Musk）最早于 2014 年就在麻省理工学院的一次公开访谈中抛出了 AI“威胁论”：“我认为我们应当格外警惕人工智能。如果让我说人类当下面临最大的威胁是什么，我觉得是人工智能无疑。”物理学家斯蒂芬·威廉·霍金（Stephen William Hawking）曾表示：“人工智能可能自行启动，以不断加快的速度重新设计自己。”微软创始人比尔·盖茨（Bill Gates）也曾公开表达同样的忧虑，称“机器确实可以帮助人类完成很多工作，但当机器越发的智能，它们将会对人类的存在造成威胁”。科学、生物技术日新月异，创造丰富的资本与财富，其“不可确定性”的核心却诱发人类阵痛纠缠，忧思难安。横亘在我们眼前的，是人类与 AI 必须共存的现实处境，关键在于群体走出理解盲区，摆脱“人类中心主义”的视角，唯其如此才能客观洞见危机。



阿道司·赫胥黎 1932 年创作的《美丽新世界》让他名留青史，是二十世纪最经典的反乌托邦文学之一，与乔治·奥威尔的《1984》、扎米亚京的《我们》并称为“反乌托邦”三书



艾伦·图灵创造的图灵机模型，后来我们所熟知的电脑，以及研发中的“人工智能”，都基于这个设想



在美剧《西部世界》中，建构西部世界的目的是复制人类样貌的机器人取代现实中的人类，从而掌控世界

事实上，回溯人工智能半个世纪以来的发展，并没有如我们想象般一路乐观。它不仅是单纯的技术史，其混杂着经济、技术、社会，包括政府决策、民间力量等非常复杂的因素。1956 年，美国达特茅斯会议上约翰·麦卡锡（John McCarthy）首次提出人工智能概念后收获了政府的大量拨款，从而迎来了 AI 第一个黄金十年。尔后一直到 1982 年，人工神经网络（Artificial Neural Network）提出的漫长阶段则是“AI winter”，1973 年的《莱特希尔》报告里表达了对 AI 解决技术瓶颈的悲观，导致全世界范围内的资本锐减。^⑧2006 年，人工智能出现了一种突破性仿生算法（algorithm）——深度学习。也就是说，以 AlphaGo 为代表的新一代 AI 所造成的轰动与昔日 IBM 公司“深蓝”（Deep Blue）、“沃森”（Watson）仰仗技术蛮力和符号学习战胜人类智力的意义有本质的不同，它的强大远不是下棋战胜世界冠军那么简单。它拥有惊人的快速学习能力：监督式学习（Supervised Learning）和增强式学习（Reinforcement Learning），换言之，AlphaGo 有两个大脑，一个负责判断落子的最佳概率，一个做整体局面判断，而后者所威胁到的正是人类始终引以为傲的特质“直觉”。这种能力基于早期的“神经网络学习”，把人类大脑的脑神经（Neural）当作一种算法，又恰逢其时地与升级至 Web2.0 的互联网、GPU 阵列运算、大数据及生物技术的高速更迭接轨，进而达到跨越式发展，形成一套善于自动在庞大冗余数据库中摄取有效信息，不断进行推演学习、目标优化的软件程序。

当我们在恐惧 AI 时，我们到底畏惧的是什么？弗朗西斯·福山（Francis Fukuyama）曾警告世人：“生物技术会让人类失去人性。”^⑨安全感是人类的基本动机之一，集中体现在人类努力让自己生活在可控的环境中，而自身及意识之谜却是安全感的阻碍。人类试图加持技术来发掘自己，并期望将造物设置在安全的边界之内。AI 正是以人类替代品的身份昭示不可预测的发展前景，它打破了边界的可控，不再像前三次工业革命引发的能源短缺、环境污染、核安全一样处于人类所知所控的范畴。然而，按 AI 发展的可能性



《纽约客》2017 年 10 月 23 日刊封面漫画将人类对智能机器的恐慌描绘得淋漓尽致：人类在机器人统



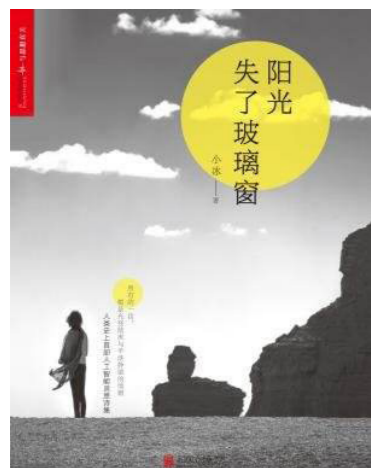
1956 年 8 月，达特茅斯会议在美国达特茅斯学院举办，约翰·麦卡锡等科学家聚在一起，最终为会议讨论的内容起了一个名字：人工智能，这一年因此成为人工智能元年

也许主流言论仍存在任意的设定与人类的想象？与尤瓦尔·赫拉利（Yuval Noah Harari）在《人类简史》中提及的 98% 的人会变成无用之人的威胁论调相反，作家郝景芳在短篇小说集《人之彼岸》中态度鲜明地归纳出 AI 的“局限性”，并在“乾坤与亚力”故事中提出一种观点：AI 算法再过强大，也是被业力捆绑的算法而已。AI 在“狭义”等专项领域的

运用无论是硬件还是脑容量算法都完胜人类，却在软件思维共享上处于绝对劣势。如孩童般充满求知欲、自我设立目标及自我推动力、自由意志等触类旁通的元层次推理（metalevel reasoning）是 AI 无法克服的缺陷，却是人类的能力。通俗地讲，AI 仅知道“做”，却不知道“为什么做”“做的是什”，更无法如人类般“创造”与“懂得”，意识到自我并指向未来亦无从谈起。在郝景芳看来，人类是心智合一的物种。想要产生类人的心智 AI 必须具备的因素包括身体行动、个体思考、自我认知、社会互动、生存竞争等。其中最大的问题在于行动力与思考力之间的冲突。AI 与人相比，优势在于“脑”的构成。人脑是由连着 1000 亿个神经元的 100 万亿个神经突触组成，状态每秒改变 10—100 次。而一台超级计算机拥有 100 万字节的内存，拥有晶体管电路的运算速度比人脑快至少一亿倍。数据显示，电子芯片网络计算速度远超人类，但若完成类人脑的综合计算，所消耗的能量是大脑的数亿倍，而目前仅具备下棋一种技能的 AlphaGo 在启动时就需启动 1920 个 CPU 和 280 个 GPU 阵列运算。假设想要让 AI 成为类人的思考、行动状态，需要强大且联网的 AI 运算阵列，可这样的联网能产生独立的意识人格吗？实在缺乏说服力。^⑩此外，人类心智系统的模板具有“先天性”。AI 可以模拟人类的大脑，却无法拥有人类内心与生俱来的灵性。因此，有情感、能创造的人将是这个世界上不可替代之物，重要的从来不是 AI 如何强大，人类最大的威胁是自身不自知的转变。纯真之眼与人类原初的自发性（Spontaneity）让人与机器从根本上有所区别，我们最为迫切需要自决的选择是：我们想要做一个“相爱”和“被爱”的人，还是被“AI 化”的人？如此看来，至少从技术工程基础来看超人工智能是个伪命题，但有关未来 AI 将占领人类就业“高地”的消极言论从未消退。《2016 年全球人力资本报告》指出：到 2020 年，全球将会有 700 万个工作岗位消失。斯坦福大学人工智能与伦理学教授杰瑞·卡普兰（Jerry Kaplan）给出了更为精准的数据：美国注册在案的 720 个职业中，将有 47% 被 AI 取代；在以低端技术、体力工作为主的国家，这个比例很可能超过 70%。相较于 AI 与生物技术有朝一日实现人类永生后的意义问题和雷·库兹韦尔（Ray Kurzweil）在《奇点临近》中所提及的人机结合与机器奴役的后人类未来，人们更关注什么才是未来十年最不会失业的工作。2017 年 5 月，李开复在接受美国数字化商业新闻平台 Quartz 专访时表示：“艺术和美很难被 AI 取代，现在是转行人文艺术学科的最佳时机……当工作结构发生变化，人类未来可以做有创造力（文学艺术、科学、讲故事）和有爱心（情感）的工作，只有有趣的灵魂和有创造性感知的血肉之躯才能掌握人心最幽微之处。”^⑪混杂着生命体验的艺术，是否将在事事都被 AI 代劳的未来，成为传递人与人之间爱与情感的人性堡垒？是否意味着尼采在《悲剧的诞生》里提及的酒神精神（Dionysian）即将在对抗“算法中心”中重获复兴，代表着人类之爱的点滴希望？

《莎士比亚集·前言》中所言的能力 AI 完全不具备。尤其是艺术欣赏与创作更多依赖价值（审美）判断，而非事实判断，拥有后者能力的 AI，譬如运用 pix2pix 勾勒简笔画多数情况可以基于系统的事实判断器、生成器生成照片，这是 AI 快速搜索引擎海量数据库风格后对风格相似照片的归纳推荐能力，但当用户输入更为“抽象”的简笔轮廓后，却生成了诡异的图像。2018 年，苏富比收购 APP 公司 Thread Genius 开始利用算法向藏家推荐艺术品，科技媒体《TechCrunch》的作者 Ingrid Lunden 将这款软件描述为“能够同时快速鉴别物品，并向使用者推荐相似物品图片的一系列算法”。但这依旧无法解决艺术收藏切实相关的因素，藏家的品味无法仅凭日常浏览数据形成精准判断，它涉及对藏家情绪、知识结构、美学深度、市场实时波动的综合考量与深入沟通，这种符合“品牌无弹性”原理的软件针对的只是专门根据艺术家名气及作品价格进行收藏的非专业人士。

AI 在艺术创作上的局限，是否意味着新技术浪潮下的艺术从业者自此可以高枕无忧？却不尽然。技术媒介频繁

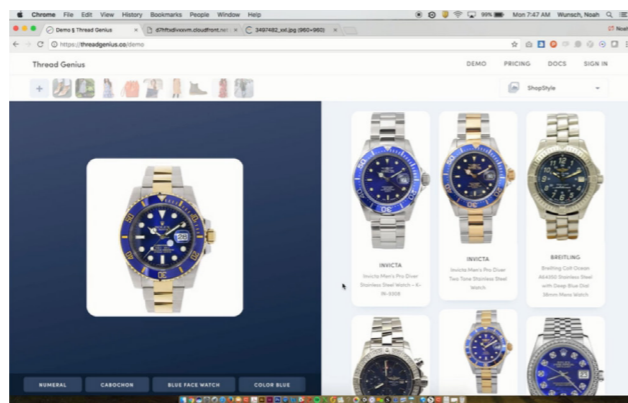


2017 年人工智能「微软小冰」出版了世界上首部 100% 由人工智能创作的诗集——《阳光失了玻璃窗》，一时之间赚足了人们的眼球。

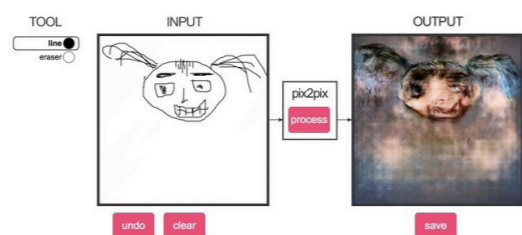


2017 年在沙特阿拉伯，由机器人设计师戴维·汉森 (David Hanson) 设计的索菲亚 (Sophia) 成为世界上首个被赋予公民身份的机器人

的更新换代反而是检验艺术家是从事艺术劳动还是艺术创作的试金石，AI 与艺术家的对撞是对职业属性的一种回归，



苏富比收购 APP 公司 Thread Genius 利用算法向藏家推荐艺术品



运用 pix2pix 算法的图片生成器 Image2Image 项目在输入“抽象”简笔画后输出的图像诡异而惊悚

首先向重复自我、故步自封的创作者及大批似大芬油画村生产者的工匠们发出警示。毕竟 AI 已经足以在已知风格基础上，以接近于人类艺术家的方式进行制图，终将取代流水线创作从业者。甚至可预测，未来只有在艺术领域中具有绝对天赋、保持思想独立且持续创造新风格的艺术家才是符合时代进步所需要的身份设定。就目前而言，语义、情绪、象征分析都是 AI 所无法完美达成的。正如美国文化学者丹尼尔·贝尔 (Daniel Bell) 所说，“形式的问题是可以穷尽的，人生的问题是没有穷尽的”。以观念性、实验性、精神性为主导，与人的精神自由相激荡的当代艺术正是“艺术仍然有很长一段路可以走”的自证，它与技术从抗衡走向共生，甚至全球范围内催生许多运用动态影像、交互装置、声音视觉、生物艺术、数码编程、光电感应等“黑科技”综合手段进行创作的新一代艺术家，互联网、移动端、社交媒体 (直播 app) 原住民的他们擅长运用新技术营造的感官愉悦去消弭虚拟与真实、艺术与生活的界限，既不受制于技术的羁绊，还试图通过体感深度体验将个人的内在感知、复杂情感、道德判断及对现实世界的独特见解外化为感动人心的视觉映像，从而探讨人生过程中永恒无尽的问题。亦可这样理解：在后生物即 AI 拟像语境下，对艺术创作者而言，尽管瞩目的艺术创造都是以科学技术为源泉，但技术解锁的只能是形式的更新，最重要的是在工具解放的前提下，将技术更好地服务于观念的表达，精神层面的追问才是艺术历经迁异得以留存的独特性。艺术与技术结合，最终还是要运用技术回归到更人性和更具文化关怀的

层面上，用心去表达和感受时代精神。借由技术，艺术家们亟须做的是尝试唤醒公众去理解人类本身，包括数据革命、读屏时代衍生的对隐私安全、人与物关系的重思。如拉图尔的主张：科学论证不应该仅仅发生在实验室里，而应当发生在面向公众的舞台上。^⑨无论技术如何超速蔓延，总有艺术家或群体用主观、感性摆脱技术的拘役，透过自我催眠的虚幻洞察数据的虚幻与生命的症结，当达达主义带着人类倾诉反战的情绪，波普艺术体现了消费文化的机械复制、人性物化，当下保持独立思考与自省的创作者才是艺术发展历史中充满人性之光且玄妙神奇的“变数”，也正是先于时代或同步于时代的预见性创作才足以在人类文明危机时输出精神抚慰，为人类继续抒写文化、记录时代创造机会。

后人类学理论 (Posthumanism) 在描绘人类未来图景时给出“反人类思维”的预设：技术的发展最终将对人类社会既有的伦理观念、法度政治、秩序结构、生活方式产生影响。人类从饥饿、战争、瘟疫中走出，一度相信我们将成为进入自我强化的，正如本文开头所描述的“完美后人类”。倘若物质的丰富与科学的昌明使幸福、永生、成神化为现实，我们是该为“完美生活”高唱凯歌，还是为可能带来的信仰丧失、礼崩乐坏而悲怆？作为万物主宰者的数万年里，因肉体的易逝，人类从未放弃对永生乐此不疲的求索，试图借助自然、图腾、宗教、科学及眼下不断升级的新技术媒介制造肉体之外人性永恒的载体，却也从没有如现在这般深陷技术引发的终极价值的思考与焦虑。面对人类制造物反客为主的主导与覆盖，和谐共处的外衣被剥离，目睹的尽是是人类利用技术的互相残杀，所谓政治理想、人生抱负、宗教信仰、自然崇拜统统让位于技术的终极狂欢与消费的娱乐至死。在日常现实与科技虚拟中，我们无从判断永生幸福是离我们更贴近了，还是走向了彻底无意义，以至于更加难以确信灵魂与信念存在的意义，对独立思考和自觉自省能力的自信心更是淹没在海量的媒介信息与视觉强刺激中。当人性的压抑、紧张、痛苦与孤独被挤压到最逼仄难挨的地步，仰望星空、重构自然而充满主体灵性的诉求愈加紧迫强烈。



20 世纪初的达达主义作为一种艺术革命，代表颠覆，代表无序，代表反战、反建制、反艺术，该作品为汉娜·霍克 (Hannah Höch) 《用达达餐刀切除德国最后的魏玛啤酒肚文化纪元》，1919 年

电影《攻壳机动队》(Ghost in the Shell) 里的未来世界，生化人、仿生人、人类共同存在地球上，向我们提出疑问：人机结合的时代到底距离我们有多远？

于是，作为人类精神活动最高形式的艺术则成为人类摆脱技术格式化，走向涅槃重生的一种可能性。艺术自古承载的都不止于技巧与精致，它是联结人类共同命运与情感的纽带，它饱含着深刻的热情与悲天悯人的广阔情怀，它在“反乌托邦”世界中满怀希望地指向另一处想象的乌托邦。作家托马斯·布朗 (Thomas Browne) 在《瓮葬》中写道：“生命是纯粹的火焰。”^⑩肉身易逝，而精神永存。人生而为人，有其敏感与怯懦、自私与趋利、感性与冲动，而这些人性中的“偏差”和“异常”却是 AI 算法自我学习中排查漏洞的紧要环节：异常检测 (Anomaly Detection)。当真理与科学、理性与冷静不止于人类思维拓展的工具，进而演化为技术理性的牢笼，戕害人类的套索，痛苦与压抑，绝望与欲望，甚至疾病的折磨、思索的沉重等我们曾经刻意回避的“不完美”倒反成为人类尊严、存在价值的证明，是本真的载体和生而为人的骄傲。AI 时代，艺术犹如制造一场洗涤蒙尘的旅途，驻足观赏或身在其中的每个人，得以从欲望焦灼的负重前行中重获力量，拨开暗夜的迷雾与恐惧，做一个摆脱技术枷锁伤害、有血有肉、自由主宰生活的人。艺术，消解着机器的冰冷胁迫，它与人类渴望表达自身价值的温暖需求交映生辉，它的动机与目的是智能机器永远无法渗透与取代的，它默默疗愈着我们的痛与伤，爱与怕。“人在此岸，AI 在彼岸，对彼岸的遥望让我们关照此岸。”郝景芳《人之彼岸》的写作落脚点，也许在艺术的创作与分享中同样能够让我们学会守护自我，彼此关爱。

注释：

- ① [英] 阿道司·赫胥黎，《美丽新世界》，陈超译，上海译文出版社，2017 年。
- ② [以色列] 尤瓦尔·赫拉利：《未来简史》，林俊宏译，中信出版社，2017 年，第 330—331 页。
- ③ 魏颖：《工作坊回放：人工智能、身体与混合身份》，https://mp.weixin.qq.com/s/c6xaZQLRxiA_x9TtbxMkg，2018 年 8 月 7 日。
- ④ 周濂：《用政治“锁死”科技？》，[美] 弗朗西斯·福山《我们的后人类未来：生物技术革命的后果》导读，黄立志译，广西师范大学出版社，2017 年。
- ⑤ 郝景芳：《人之彼岸》，中信出版社，2017 年，第 305—306 页。
- ⑥ 李开复、王咏刚：《人工智能——李开复谈 AI 如何重塑个人、商业与社会的未来图谱》，文化发展出版社，2017 年。
- ⑦ 同③。
- ⑧ [美] 孙琳琳：《艺术创作，人类最后的技能？》，《新周刊》，2018 年第 07 期，第 49—51 页。
- ⑨ 温心怡、林蓉：《重思新媒体：2017 年新媒体艺术专题综述 (三)》，<https://mp.weixin.qq.com/s/RYPWHCG7vpjvLtamgiXZXw>，2018 年 8 月 17 日。
- ⑩ [英] 托马斯·布朗：《瓮葬》，缪哲译，光明日报出版社，2000 年。

智启津沽 育人有方

——以“智启津沽·严修与天津近代文化教育展”展览设计为例
Educating People Methodically: Taking the Exhibition Design of “Developing Tianjin with Education: Yan Xiu and Tianjin Modern Cultural Education Exhibition” as an Example

郭术山 /Guo Shushan

摘要：天津作为一座具有悠久文化背景的古城，承载着多少代文人的优秀思想和精神内涵。近代以来成为民国时期北洋重镇和直隶省府，在全国“教育救国”和“实业救国”的背景下，逐渐形成了以“商绅”和“学绅”为主的新型文人阶层，著名教育家严修先生就是其典范人物。严修先生作为接受新型教育的人才，对于天津的近代文化教育事业和社会转型起到了不可磨灭的作用。本次天津博物馆举办的“智启津沽展”主要是以研究严修及其相关事迹的影响为基础，通过文物展览的方式向观众诉说着天津近代文化教育的发展。本次展览设计采用多元化的设计手法，以空间表现为语言，材质、颜色、灯光相互搭配为手段，结合文物展品的融入，力求功能与审美的完美结合，使观众在观展时感受自我，进入特定的文化氛围，感叹严修及其家族对于天津近代文化教育所做出的巨大贡献。

关键词：天津；文化教育；博物馆展览；设计手法

一、城市发展与文化的交融

（一）城市发展形象的概念

一座城市的发展通常是此地域历史文脉与现代发展、物质文明与人文精神的综合表现。文化的发展推动着城市经济建设，城市经济建设又是文化发展的坚实基础，城市的经济实力雄厚其教育环境才会更加优良。城市的发展不仅仅是一组组数据统计的表象，它在一定程度上也代表着人们的文化内涵，表现这城市独有的内在精神，历史悠久、具有时代精神的城市形象，往往会激起大众的自豪感和归属感。从长远眼光来看，城市发展与文化的交融有助于城市本身形象的提升，也能吸引更多更优秀的人才。

美国社会哲学家刘易斯·福德的著作《城市发展史：起源、演变和前景》中进一步提出了城市形象的概念，他认为城市的未来与发展需要对城市形象加以定位与提升。

他理解的城市形象是人们在大众传媒、个人生活阅历、人际传播、集体记忆，以及外界环境等因素共同作用之下产生的对城市的主观印象。^①

（二）天津市发展与文化教育

城市化的快速发展与文化教育的质量是密切相关的。天津市发展自古是因漕运而兴起，早在明永乐年间就有正式建城记录时间，如今又作为直辖市，具有深厚的文化底蕴。近代由于历史原因被辟为通商口岸后，天津逐渐成为中国北方接受外来文化的前沿，同时也是洋务运动的基地。这就使得一大批有志青年在天津展现自己的才华抱负。严修先生就是其中一员，在学习西方先进文化知识后，严修深知教育对于城市甚至是国家发展的重要性，于是竭尽全力创办了天津教育品陈列馆和天津广智馆，使之成为我国近代博物馆事业的重要开拓者。并且积极筹建了天津第一所

私立中学堂（南开中学）、南开大学、南开女中、南开小学，建立了完整的私立南开教育体系，被誉为南开“校父”。严修先生的诸多贡献为天津文化教育事业描上了浓墨重彩的一笔，为天津这座城市的发展贡献了自己的毕生精力。

二、严修对于天津近代文化教育事业的贡献

严修出身长芦盐商世家，自幼聪慧好学，学业之路十分宽泛，不仅研读传统的儒家文学，还广泛探索天文、算学等西方优秀文化科学知识。严修家族的发展是由于其父严克宽在当时科举考试落榜后走上了经商业盐的道路，但作为商人的严父始终不忘文化教育的重要，他鼓励严修走出国门，拓展视野，把自己的所学所得贡献于社会之中。面对甲午战败后的国内危机形势，严修在贵州学政任上，首倡经济专科，发科举改革、戊戌新政之先声，并以所得积极筹办教育和投资北洋实业。1904年，受直隶总督袁世凯之邀，严修出任直隶学校司督办，总理直隶学务。1905年又出任学部侍郎，积极推动中国教育的早期现代化，成为北洋集团教育界的关键人物。

（一）严修与天津近代文化事业

早在1902年，严修就偕子严智崇、严智怡赴日本进行学习考察，在他们参观了日本东京教育博物馆后，对于其文化的传播方式产生了极大的兴趣，萌发了在国内建立博物馆的想法。在此后他们又陆续参观了日本的诸多博物馆展览，这是天津乃至全国范围内最早认识和学习日本近代博物馆事业的重要缙绅。

回到天津后，严修积极地在天津创办了天津教育品陈列馆和天津广智馆，成为我国近代博物馆事业的重要开拓者。本次展览中的一些文献资料清晰地记载着当时博物馆初始建筑照片和一些展览情况。

（二）严修与天津近代教育事业

严修同样是我国近代著名的教育家，他接受西方科学文化，并倡导新学的教育改革，将自己以及家族的财力、物力全部投入到中国教育体制改革之中，尤其对于天津本地的教育事业发展起到了中流砥柱的作用。他创立了天津第一所私立中学堂（南开中学）、南开大学、南开女中、南开小学，建立了完整的私立南开教育体系，被誉为南开“校父”。在此基础上他还与好友一起，积极在天津倡办民立和公立各类中小学校、女子学校、师范学校、工艺学堂等，以普及教育，为中国近代教育的改革与发展做出了巨大贡献。

三、展览展示设计过程及分析

英国美学家理查德·沃尔海姆在其著作《艺术及其对象》一书中写道：“艺术和它的客体是紧密而不可分离的。”^②这一观点也给予了博物馆展览设计以新的启发与思考，展览中的主题与文物展品即可被定义为设计艺术处理化的客体，这就要求展览设计的艺术形式表达要与展览的主题内

容相统一。例如本次“智启津沽展”的整体设计方向就是为了展现文化教育，其展厅内部设计环境应该严谨、庄重，更具有教育意义和文化氛围。本次展览通过对各个细节的处理，将一些无法用图片、文字说明的内容娓娓道来，观众可通过场景了解到文物展品的深层意义，深入体会文物展品的内涵和文脉背景。

（一）平面布局分析

此次展览的平面布置图（图1）是根据展览大纲的安排进行设计，整体空间根据文物的内容分为三大部分（第一部分：严修家世及科举仕途生涯；第二部分：严修与天津近代文化事业；第三部分：严修与天津近代教育事业）。在设计初期就把各个文物所放的位置进行合理的布置，对于后期的布展起到了很大的铺垫作用，展厅内每一部分的区域都有相对应的文物展示与特定的场景进行搭配，既凸显个性又具有整体性的联系，这样的安排更有利于观众对于整体空间的把控，在观展思路上条理清晰，便于对文物展品和历史知识进行更好的认识与学习。

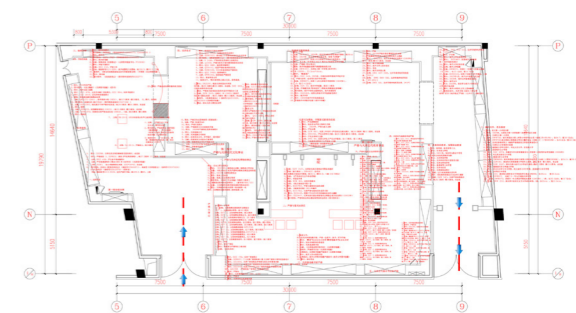


图1 展厅平面图

图1 展厅平面图

（二）主题墙区域设计

主题区域（图2）的设计整体采用高级灰色调，进入展厅的第一视觉可以清晰地看到展览主题名称，纯色、浅淡的背景色调与发光灯带的艺术处理手法相搭配使主题文字更加醒目。按照正常墙面的高度，我们在主题墙上巧妙地设计了一圈瓦檐，瓦檐上方区域采用灯箱效果，画面为天津老城区的俯视图，这种设计手法非常有代入感，使观众进入展厅后仿佛穿越回当年严修的世家，来学习与探究严修家族当年的文化脉络。在主题墙右侧的拐角处设立了一尊严修的雕像，精湛的雕刻技术与场内灯光的搭配更加突出了展览的主题内容。区域左侧墙面的处理灵感来源于天津老城墙的肌理

纹样，配有一个木制艺术窗与其呼应，更加凸显场景的真实感。主题区域设计每个细节方面各有特色，但是整体风格统一，融为一体，个性与共性的设计理论得到了完美的诠释，同时也很好地表达了展览的主题意境。

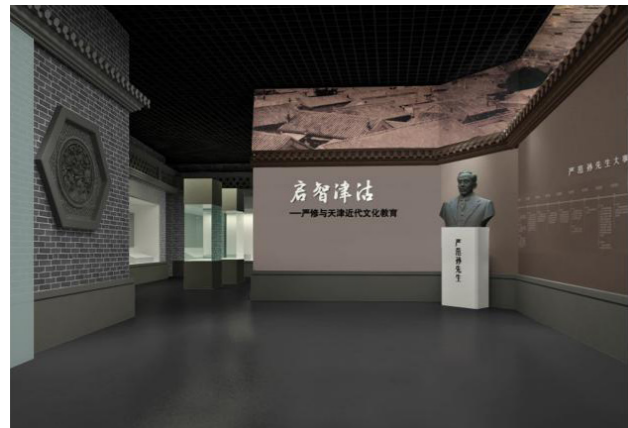


图2 主题区域效果图

总结

此次“智启津沽·严修与天津近代文化教育展”使我们更好地了解严修对于天津近代文化教育所做出的贡献，深入地体会到天津有如今教育体系是来之不易的，激励了更多的年轻人去努力学习、奋斗。在此次设计手法上，我们不仅为了展出效果做了艺术性处理，同时在选材方面也更加重视对于节约与可持续发展等因素的考虑，在展厅中应用的大型展柜是经过计算、测量制定的标准化设计，以

郭术山：天津博物馆文博助理馆员

便于以后的展览也能够多次进行利用。单元牌、说明牌、展架等一系列展具，也是选取可更换画面、文字的材质。采用这种选材手段，虽然前期投资较大，但从长期角度来看，其利用率、使用价值得到了大幅度的提升，这种节约、环保、可持续发展的设计理念，既有利于对于文物展品进行有效的保护与展示，也对于整体社会环境资源的发展尽了一份绵薄之力。

注释：

- ① [美] 刘易斯·芒福德：《城市发展史：起源、演变和前景》，中国建筑出版社，2005年。
- ② [英] 理查德·沃尔海姆：《艺术及其对象》，北京大学出版社，2011年。

参考文献：

- [1] 黄丽华. 博物馆文化传播与城市形象建构研究 [D]. 成都：电子科技大学，2017.
- [2] 于萍. 博物馆性质与文化传播 [J]. 丝绸之路，2011（2）：81-83.
- [3] 李炳训. 设计的价值与人文精神内涵 [J]. 天津美术学院学报，2012（03）：67-68.
- [4] 郭辉. 北洋良才严修 [J]. 书屋，2018（11）：42-46.

论艺术博物馆展陈中的原境重构 On Original Context Reconstruction in Art Museum Exhibitions

陈名 / Chen Ming

摘要：目前艺术博物馆在展陈中对藏品的原境重构问题还不够重视，大多数的陈列只是将藏品当作审美对象，仅作简短的文字说明或语音导览，藏品大量的信息也随之被埋没。为了有效地传递艺术品的原意，原境的重构就显得相当重要，但博物馆在重视原境重构时也要避免历史虚无主义的随心所欲，应努力将个人视域的干扰降到最低，以期达到重构的客观性，这样才能做到藏品原意正确而有效的传达，实现博物馆的教育意义。

关键词：艺术博物馆；原境；展陈；艺术作品

一、原境重构的逻辑起点——原意缺损

有谚云：有一千个读者就有一千个哈姆雷特。这样的表述意在强调艺术观赏者的主体性，甚至有将观者的主体位置凌驾于艺术家之上的隐喻。在这样的语境里似乎强调的是作品的原意（intention）是不存在的，观者面对一件艺术作品的时候，因其所独有的生活状况而产生了不同的艺术感受能力乃至价值判断。在个体教育水平、品味以及兴趣、爱好的共同作用之下，一件艺术作品的内涵解读上就会呈现出不同的看法，也就是说每一个观者都有自我视域的存在。所以作品的单一解读是不可能的也是不被允许的。极端的自我视域者如意大利后现代主义哲学家安伯托·艾柯（Umberto Eco）甚至认为，一种形式可以按照很多不同的方式来看待和理解时，它在美学上才是有价值的，它表现出各种各样的面貌，引起各种各样的共鸣，而不能囿于自我的停滞不前。^①在这种艺术欣赏里观者自由解读占主导的论调中，实际上面临着两个巨大的理论困境，即一千个哈姆雷特仍然是哈姆雷特而不可能是威尼斯商人，放任观者想象的无限制发挥就极有可能出现一千个哈姆雷特却没有一个是哈姆雷特的后果。而强调对作品的不同美学解读虽然重要，但论者却忽略了一个重要问题，即艺术作品的内涵仅仅是美学价值吗？审美意识活动是一种将艺术品中的美感抽离出的抽象区分，它将艺术作品从它的语境中抽离出，割裂了艺术作品和作者、环境乃至与艺术品相关联的一切非审美因素，将作品中的历史信息、文化内涵作为美

学价值的附庸，抛弃艺术作品的原意任由观者自由阐释，这就显得相当随意。也就是说，如果仅仅将艺术品当作审美对象时，艺术作品损失的含义是可观的。

艺术博物馆作为艺术作品向观者集中呈现的场所，自然肩负着传播艺术品原意的重要职责，作为艺术欣赏的媒介，如何恰如其分地展示出艺术作品的原意是艺术博物馆必须面对的问题。大体来说，艺术品的原意由两个部分组成，一部分是藏品本身的内部信息，如艺术作品中的形象、色彩、形式等，而另一方面则是藏品原本所处的环境即藏品的原境。艺术博物馆中绝大多数的藏品在被收藏进博物馆之前都与其周遭环境有着千丝万缕的关系，我们对藏品原境的认识程度往往会决定艺术品原意的诠释是否正确到位，很难想象脱离教堂建筑，我们还是否能够准确理解扬·凡·艾克的《根特祭坛画》，不了解希腊神庙我们还是否能够明白缪斯女神在一幢神庙中的价值所在。

就目前博物馆的实践来看，对藏品原意的传达大抵停留在内部信息部分，如存在于铭牌的简单信息介绍，如名称、时代和质地、大小等，当然也有部分的藏品会有语音导览的配置，对藏品的背景提供更多的解读与介绍，但这些提供给观众的信息也是少量的。因为博物馆中的藏品一般是视觉形象的呈现，这就意味着语言或语音的解读已经与原作之间产生了一定的间隔，而作为视觉形象的藏品，如前文所述，其原意构成与原境往往有着密不可分的联系，仅靠语言或文字很难达到充分解读艺术藏品的目的。然而艺术博物馆中的藏

品大多是剥离原境的存在，无论是大英博物馆中陈列摆放的各类雕塑，抑或是英国国家肖像馆中整墙出现的肖像作品，还是上海博物馆青铜馆中简单卧列的各式青铜重器，都是将原物从原境中搬离的结果，当我们面对这些失去原境的藏品时不免显得十分茫然。如大英博物馆将中国的一尊隋代石质阿弥陀佛像（图1）委居于旋转楼梯的中空部分，这种简单的陈列将佛像原本蕴藏的宗教原意几乎抹净，取而代之的只是观者在楼梯里不时传出的对于造像体积之大、线条之美的惊呼声，然而观者对佛像的原意却几乎毫无所得。同样，如果观众对玻璃柜中青铜鼎的观赏只是停留在美学层面，陶醉于饕餮纹、云雷纹等繁复的艺术技巧之中，那么作为曾经的国之重器，它的原意就难以全部凸显。



图1〔隋〕阿弥陀佛立像 大英博物馆藏

从艺术品原境的角度而言，艺术博物馆的存在似乎成为一种悖论，博物馆的收藏行为人为地剥离了藏品的重要原境，将藏品孤零零地陈列于展厅之中，那么这种收藏展示在向观者传递的过程里，就必然传递不出藏品的全部意义，大多数的观者也只能依靠铭牌中的微量信息，从审美经验出发，任由个人经验对藏品的外在形式进行解读，将藏品本身的历史、文化、政治内涵不同程度地遮蔽掉，充斥着或浅薄或错误的各种玄玄乎乎的臆想。这样，博物馆

所标榜的教育功能就会大打折扣，而是在一种偏颇的、不完整的陈列之上，进行着有缺损的知识传播。但这并不意味着博物馆的存在从本体论角度就站不住脚，毕竟就目前而言公众接触来自全世界艺术品最简单、最有效、最方便的方式仍然是通过艺术博物馆，博物馆已经成为学校书本教育以外的重要补充部分。艺术博物馆需要做的是，在收藏展示艺术作品的同时，如何通过原境的重构尽可能地去保护、呈现出艺术作品的真实内涵。

二、原境重构的理论支持——超越自我视域

文学批评家莱昂内尔·特里林（Lionel Trilling）认为，客观地看待事物，刨去观者自身的影响因素，对充分理解艺术作品有着极为重要的影响。他认为，看待世界万物、自然现象、艺术品也好，观点、学说、社会问题也罢，甚至是看人，都应避免其自身惯性思维和喜好、偏见的影响，亦不可轻率定论，而是必须把它/他/她当作完全的个体看待。首先承认对象的客观性，是我们对物之为物最起码的尊重。^②所谓客观因素，站在博物馆的角度来看的话有两个层面的含义：其一，刨除解读者的自我视域，做到内容解读上的客观；其二，展品呈现上的客观。后者的客观即是前文提到的艺术作品原境的呈现问题，而后者又直接影响到前者的有效性。

就博物馆而言，是否能够恢复艺术作品的原境是作品展示的立根之本，它意味着是否能够帮助观众充分而正确地去理解艺术作品的真实内涵从而进行有效而准确的知识传播。但诘难也随之而产生，即客观的原境是否能够被认识、挖掘乃至呈现？这就要求博物馆对艺术品原境进行超越时空隔的绝对真理式的重构，然而这种要求有着难以克服的困难，即超越艺术作品本体和观者之间的时间距离，对艺术品原境进行精准重构是否可能呢？从历史客观主义的角度来看，原境重构者的自我视域应该被摒除在外，才有可能使得原境得以昭显。不过问题是，原境的呈现者在进行原境重构的时候虽然可以将自身的位置降到最低，但想要做到完全地脱身，对原境进行完整无缺的再现，从逻辑的角度也不可能完成。就如小孩儿拍皮球，只看到皮球在动，小孩儿却不知所终，这样的事情是绝对不可能发生的，就好比孔子自谓述而不作，虽然《诗》并非孔子所作，但就删诗到三百篇的行为来看，删诗就是他对诗歌的一个态度，一种介入。所以原境的重构想要做到完全舍弃自我视域是比较困难的，但这并不意味着客观性的呈现以及原境的复原就是徒劳的，认为艺术品的原境无法再现，继而推导出历史客观主义的天真色彩，这就滑向了历史虚无主义的深渊。所以即便原境重构存在一定程度的困境，但这反而是博物馆不断进行原境重构的力量源泉，因为只有不断地进行原境的重构，不断地超越自我视域，才能不断接近艺术作品的原意，才能传递给观众最真切的讯息，毕竟真相只有一个，博物馆所做的工作就是不断接近真相。

被博物馆收藏的任何一件艺术作品从时间角度来看都

是历史遗留之物，施莱尔马赫（Schleiermacher）在其《美学》一书中曾经提到：“因此，一部艺术作品也是真正扎根于它的根底和基础中，扎根于它的周围环境中。当艺术作品从这种环境中脱离出来并转入到交往时，它就失去了它的意义。它就像某种从火中救出来但具有烧伤痕迹的东西一样。”^③如前文所述，博物馆将艺术品陈列出来面向公众的时候为了能够传递出藏品的原意，就应该尽可能地将艺术品所带的这种时间的“火烧痕”尽可能地去除掉，还原出艺术品的原境。所以在这个层面上，博物馆的角色就如同希腊神话中的赫尔墨斯（Hermes），赫尔墨斯是众神之中的信使，他的任务就是往来于神界与人间，将众神的话语迅速而准确地翻译给人间凡夫俗子。原境的重构就是博物馆在进行艺术品原意传递的时候的重要翻译，然而在翻译的过程中，是否真的能够做到像赫尔墨斯那样的准确而迅速呢？如果不够准确，就会带来错误解释即误译的可能。一般来说误译的产生来源于两个方面，第一个方面来源于作者，如果作者采用的语言偏离了正常用法的话，翻译就难以把握，而第二个方面的误解则来源于诠释者本身，是诠释者自身的问题，诸如在翻译的过程中掺杂了自己的情感或偏见等，前者的问题是技术问题，是浅表层的问题，而后面的问题则是来源于翻译者的自我视域，是深层次的问题，在后者的翻译中甚至可能出现翻译的文本已经实现了再创作，完全看不到原作的本意。

博物馆对藏品进行原意的重构也面临这样的问题，如果不重构原境，意味着抛去大量的藏品信息，而重构又意味着可能会出现误解的风险。面对这样的困境，不少理论家采取了折中主义，如诠释学大家伽达默尔曾说：“诠释学处境的作用就意味着对于那些我们面对传承物而向自己提出的问题赢得一种正确的问题视域。”^④也就是说，在他看来，包括艺术博物馆藏品在内的所有历史遗留之物都不是客观地独立于观者的存在，而是一个与观者交流之后的产物，历史遗留之物的内在信息与观者的自我视域融合的过程就是留存之物的意义内容和真理。换句话说，艺术作品的内涵不在过去也不在当下，而是物我交融的一个结合。伽达默尔正视了自我视域的存在且不可避免，但却采取了折中主义，即既然自我视域不可避免就干脆将自我视域带入历史之维，赋予合法化的地位，如果按照这种思路进行下去的话，因为存在不同的自我视域，且都是合理的，故而博物馆中各种原境的重构都是正确的，没有对错之分，这对藏品而言显然缺乏该有的敬意，也是不正确的。就如同意大利哲学家埃米利奥·贝蒂（Emilio Betti）所说的：“必须要达到与作为心灵客观化物的文本所根深的意义完全符合，只有这样，结论的客观性才被保证是基于可靠的解释过程。”^⑤所以对待这个问题上，我们需要明白的是，虽然藏品与观者的自我视域之间有时间差异，但这两者并非水火不容般的对立，观者的视域并非从天而降，它的形成正是伴随时间流逝而形成的代代累积的结果，所以时间维度上的差异并不是观者与藏品之间的巨大鸿沟，人们的知识结构正是连接现在和过去的桥梁。故而

博物馆在对藏品的原境进行重构时，为了避免误译的产生，在正视自我视域存在的同时，应该采取的态度是尽可能地缩小自我视域以期达到重构藏品原境的目的。

三、原境重构的不同尝试

目前已有不少艺术博物馆投入到展品原境重构的工作当中，如美国大都会艺术博物馆、上海博物馆、牛津阿什莫林博物馆、法国吉美博物馆等都做过相当的尝试。美国大都会博物馆二层东北角坐落着一个名为“明轩”的江南园林式建筑（图2），明轩由主殿和内院以及四周的厅堂组成，左右两侧的走廊则陈列着中国字画，玻璃展台内陈列的是手卷和册页，而松石、山水之类的巨大立轴则挂在墙壁上。这组建筑的外观包含了江南园林的所有元素，建筑、庭树、水池以及怪石嶙峋的太湖石，博物馆甚至在墙角一隅还种上了芭蕉树。明轩的厅堂内部也完全按照中国书房的样式进行布置，只放了几件简单的花梨木家具，透过厅堂北墙的镂空花窗还可以看到一径修竹怪石，中国传统造园美学中所强调的佳景收之，俗者屏之，在这组小小的建筑群里体现得淋漓尽致。满眼收的是江南草长莺飞的氤氲，屏的则是大都会里人来人往的嘈杂。屡有游客行至明轩之后就不再前行，倚靠在长廊上，似欣赏似休息般地沐浴着透过天顶玻璃洒下的阳光，静静地望着墙上挂着的浙江和尚的巨幅《松石图》。游客虽是无心之举，但这不就正是倪瓒在《顾仲贻来闻徐生病差》一诗中所谓的“一畦杞菊为供具，满壁江山入卧游”吗。中国艺术品尤其是书画艺术对于西方人来说理解起来是有难度的，而大都会博物馆“明轩”的设置，成功地将中国书画艺术尤其是明清书画艺术应该所处的原境进行了重构，从而代替了枯燥乏味的文字或语音解说，为西方人更好地了解中国艺术甚至是中国文化提供了一个非常好的范本。“明轩”的诞生并非来源于博物馆的主动为之，而是著名慈善家布鲁克·亚斯特夫人（Mrs Brooke Astor）的捐助，她的善举让我们看到了博物馆的原境重构在艺术传播过程中所起到的巨大作用。



图2 明轩 美国大都会艺术博物馆

上海博物馆在展陈过程中也逐渐开始重视藏品的原境重构问题，在2017年的“山西博物院藏古代壁画艺术展”中，上博按照山西博物院的方式，对墓室壁画分割搬迁后，按原貌对墓葬的墓室和墓室建筑进行了复原，在1号展厅内成功复制了位于山西省朔州市朔城区窑子头乡水泉梁村的《朔州水泉梁北齐壁画墓》。在本次展览中，现场观众每隔10分钟可进去6名，观众依次从入口走进墓室，墓室内四周皆环绕壁画，头顶则是墓室建筑，在肃穆的环境中，观众仿佛来到了朔州的墓室现场，该复原可以说是对原墓室的最大程度的再现。观众在现场可以体会到墓室所独有的肃穆之感，这是在普通展厅中无论如何也体会不到的感受。在这样一个环境中，怀着对墓室主人的敬意，所有人都可以看到最原味的墓室壁画。尽管本次展览缺少了原境中的甬道乃至封土等信息，与原境还有一定的距离，但不可否认的是，这种在博物馆中重建墓室的做法，仍然是向观者介绍墓室壁画的最好方式之一。

对于那些体积十分庞大，尤其是原先隶属于建筑的藏品，博物馆在进行原境重构的时候，一般会采用模型或沙盘的方法。在藏品的周围配上按比例缩小的模型或者沙盘，这就在一定程度上解决了建筑或者大型遗存无法在博物馆内部重构的问题，如牛津阿什莫林博物馆在希腊雕塑展厅中，就以沙盘的形式对希腊建筑进行了重构（图3）。同样，法国吉美博物馆在陈列部分犍陀罗佛教雕塑时，为了观众更好地了解佛像原本所处的位置，也采取了模型重构的方法，取得了非常好的效果。



图3 希腊雕塑展厅 牛津阿什莫林博物馆

陈 名：上海大学上海美术学院在读博士研究生

正如前文所述，藏品的原境重构不可避免地会带有个人视域的缺陷，如果对个人视域不加以规训，任由发挥的话，其呈现出的原境与藏品可能就存在较大偏差，甚至误导观者。在一场名为“遗我双鲤鱼——上海博物馆藏明代吴门书画家书札精品展”的展览中，上博极富创意地与上海评弹团合作，用苏州评弹的方式，将唐寅、祝允明等明代书画家的家书进行了演绎。创意虽好，但也有些问题值得商榷，如家书不像宋词元曲本来就是用来唱的，它是一种比较隐私的文书方式，用公开的评弹去演唱是否合适，尤其是第一次听到评弹或第一次看到明代家书的人会不会先入为主地认为家书原本就是用来唱的呢？所以，创意的呈现固然可以丰富博物馆的展陈，但如果不考虑原意的话其效果就值得我们怀疑。如果用朗诵甚至是小短剧的形式来表现家书中的悲欢离合，其效果可能会离家书的本意更近一些。

综上所述，艺术博物馆中艺术品之原意的传播是博物馆公众教育的立根之本，而艺术品的原意与其原境有着密不可分的关系，原境的重构是观众理解博物馆馆藏作品的重要途径。所以，博物馆在展陈设计中，突出藏品的原有语境是必须着重考虑的地方，也是博物馆教育的应有之义。

注释：

- ① [意] 安伯托·艾柯：《开放的作品》，刘儒庭译，中信出版社，2015年，第3页。
- ② 转引自 [英] 詹姆斯·库诺莱：《谁的缪斯：美术馆与公信力》，吕澎等译，中国青年出版社，2013年，第48页。
- ③ [德] 伽达默尔：《诠释学》，洪汉鼎译，商务印书馆，2007年，第243—244页。
- ④ 同上，第428页。
- ⑤ 洪汉鼎：《理解与解释——诠释学经典文选》，东方出版社，2001年，第156页。

谈数字网络语境下的后读图时代 Post-image-reading Era in the Context of Digital Network

薛 峰/Xue Feng

摘要：现代网络语境下，信息模式呈现多元形态的结构，原有以文字符号为主体的信息系统逐渐被视觉图像侵入，由此对整个时代产生了深度的影响。本文结合当下信息传播的特点，对信息与社会之间的关系展开一定程度的梳理和分析，从而也探讨了新技术环境下图像意义的延伸。

关键词：读图时代；文本；符号

所谓读图时代，通常是指特定时期内，图像代替文字或与文字同时成为主流的信息传播载体。从人类的发展史来看，在文字出现之前，图画即是人们记载和传播文化信息的方式；而信息从图画向文字的转化，则是信息符号由模拟性向抽象性转换的一个重要过程。

据记载，人类用岩画的方式来表现日常生活、纪录事件、表达情感与愿望的历史约在四万年前就出现了；随着文明的进化，文字成为文化及文献的正统，直到摄影技术出现，影像、声音逐渐成为被认可的文献类型；进入电子信息时代之后，数字传播技术带来了信息多形态融合，即一种区别于文字权威、以视觉为主导、以网络为媒介的讯息时代在世界范围内全面普及。从符号学的角度理解，从文字文本到图像，再到具有了时间性与运动性的影像文本，无非都是不同的信息符号；文字是抽象的，图形是具象的，文字是有着不同“心理印记”的能指，图像则是模拟性的具象化再现。

正如彭亚非在《读图时代》中指出：在当前，以视觉化图像为主导的媒介传播已经形成一种全面覆盖性的状态。^[1]这显然是一种视觉文本的“复兴”，因此相对之前不同的时期，我们正处于“后读图时代”。

一、信息形态的转变——语言视听化

正如丹尼尔·阿里洪在《电影语言的语法》中指出，“图像”有着“巨大的说服力”，而动态影像化的视听语

言则相比较静态的图片具备更生动和丰富的表现力。因为解码难度的降低，这无疑将受众接受信息的过程转换为一种更舒适的状态。

敦煌莫高窟中有大量佛教“经变”壁画，即将文字佛经中的各种教义和理论具象化为一个个具体的故事与事件情节，并以绘画的方式记载在洞窟的墙壁上，这主要用于向当时文化普及程度并不高的社会进行宣讲与传播——这种推广与传播正是利用图像符号的“模拟性”特征，让观众摆脱了文字阅读能力的制约，以直观的方式理解教义；而时隔千年，随着敦煌莫高窟“数字敦煌”计划的推进，2014年8月1日，敦煌研究院的敦煌数字展示中心正式对外开放，在巨大的环幕电影院中，人们可以坐在椅子上，以全方位的视角，通过数字动画影像，参观和体验“虚拟洞窟”，其中《千年莫高》和《梦幻佛宫》两部片长均为20分钟的电影，分别以8K的数字画质展示了敦煌莫高窟历史成因、发展过程及其经典佛窟中的彩塑和壁画艺术。^[2]

可以想象，在漫漫的历史长河中，身处于现代科技文明中的人们已经对当年“壁画”信息的读解方式日益生疏，无论造型的审美标准、法则还是壁画叙事的逻辑，甚至是壁画中出现的各种道具、行为的图像，都与现代生活失去了文化的平等性，从而也失去了“能指”定义中“心灵的共同性和共享性”。于是几乎在全世界的人文景观游览中，“导游讲解”显得尤为重要，他们需要使用抽象性的文字

语言来对我们眼前充满陌生感的“图像模拟”符号进行进一步的解说和传达。至今在莫高窟的游览过程中，导游最主要的责任就是利用移动的手电光按照壁画的顺序，以一种类蒙太奇的方法向游客进行讲解，其过程大大延长了游客在洞窟中的时间，带来二氧化碳排放对壁画的加速破坏。而数字敦煌的推出，则是将这类蒙太奇真正转换为更加全面的电影语言：绘画图像在数字技术中成为动画，在音乐与解说中形成全方位的信息系统，类似于上帝视角的视觉化表现让洞窟的各种细节都一览无余。不仅如此，之后的洞窟的实地游览环节则让观众将刚刚从影像里得出的理解与现实进行对应，从而收获充分的体验感。

由此可见，从图像到影像，“数字敦煌”项目的出现，正是人类文明从读图时代发展到后读图时代的一个典型的案例。在这个案例中，我们可以发现影像的表述促进了符号模拟性、索引性以及抽象性的相互补充与转换，其丰富的表达方式极大地提升了信息传递的个体到达率与大众普及率。

二、信息接受的转变——阅读体验化

在前面所提到的数字敦煌的案例中，我们除了看到信息传递方式的改变之外，换个角度也可以看到其背后阅读行为的改变，这种行为的改变毋庸置疑建立在数字化技术基础之上。事实还不止如此，如果说 360 度的环形巨幕让真实旅行中的“游客”身份临时转换为一种“观众”的话，那么越来越多的程序交互技术则让更多的“观众”转换为“游客”的身份。数字敦煌还推出了手机版 VR 虚拟现实程序，点开社交软件，配合 VR 设备，即可通过手机对莫高窟的洞窟进行沉浸体验式的游览，观众从现实空间行进到不同虚拟的数字空间并自主式地完成感官化的体验式游览。

（一）感官与心理认知的同步

随着技术的进步，这种虚拟游览式的体验感是当前数字技术所获得的应用性成果，并且产生从感官到心理的多层次影响与作用。

此处所说的体验感，就是指人们通过人机交互设备让视听感官、心理甚至触觉处于动态影像与声音元素共同构建出的数字化环境，从而得到一种身心沉浸的感受。因此体验感可以说是主要来自两个方面的条件：一个是穿行游历在不同的空间，一个是行为化的信息交互。

此处的空间，也被称为“赛博空间”。1982 年加拿大的科幻小说作家威廉·吉布森在小说《全息玫瑰碎片》（Burning Chrome）中首次提出了“赛博空间”（Cyberspace）的名词，该词由控制论（cybernetics）和空间（space）两个单词组合而成，后被广泛引用于命名计算机以及计算机网络里的虚拟现实，并成为哲学与计算机领域中的抽象概念——这一概念也成为互联网时代时空关系探讨的重要理念。^[3]

显然，虚拟的空间并不是指具有实际物理意义的空间，而是由数字网络中不同的 IP 地址、数字信息将现实世界中

的用户连接起来，并构建一种包含时间在内的多维度的信息交互空间关系。在现实生活中，人们以自己为空间坐标从而展开对各种信息的阅读和传播，但是这种主体认定的方式在网络的虚拟空间中被重新界定，文字、图形、影像的信息与每个使用者的真实空间与虚拟空间充分混合，人们不再只是处于信息的外围，而是始终掌握着进入信息内部实施改写的钥匙；用户沿着不同的信息点跳跃式地行进，从而完成自己的知识积累，形成体系与结构——信息的用户始终不停地在不同的非实体景观中穿行，并与现实世界中的空间逻辑进行潜意识中的对应，从而构建一种心理层面的交互。

这种思维方式下的体验感的比较接近于法国哲学家德勒兹理论中提出的“游牧”理论：将“思想置于一个平滑空间之中，没有认识所要遵循的方法，没有有组织的规划平面，任由思想驰骋于外部关系的荒野”^[4]。

（二）现实行为的规训

说到行为，《汉典》中将其解释为“举止行动；指受思想支配而表现出来的外表活动”，而所谓行为化的信息交互则特指在现代电子信息终端设备条件下的一种更倾向于感官式和行为参与式的阅读行为。

从如今已经非常普遍的智能手机、iPad 等移动终端设备中所运行的程序性交互阅读方式来看，以触摸屏幕的方式参与到阅读中去成为一个典型的行为特征，这体现出后读图时代对现代文明发展方式的重要影响：信息和知识的阅读由脑力劳动扩展到与身体行为相互融合的新领域。这恰恰符合了麦克卢汉的观点，他认为伴随着媒介和社会的发展过程，人的感官能力是一个“统和”——“分化”——“再统合”形成的过程：在人类文明的早期，部落文化中的人们以口语相传，因此是以听觉为主体感知牵引全部的感觉协作工作，身体与所处的外部自然环境处于一种平衡的、相互统一的状态当中；但随着文字以及印刷媒介的出现，文化原有的整体性被抽离，逐渐凸显出一种有赖于视觉的细节化特征，因而人们的眼睛孤立地发挥作用，观察的是一种比较单一的具有连续性但又是局部化的客观世界，所以在人类文明从口头语言发展到文字系统时代的过程中，仅仅是视觉文化在人类感觉集束中的延伸与扩张。进入现代电子媒介时代之后，电视继而扩展了视觉与听觉，声画结合的影像甚至扩展了人们的触觉感知，从而回到一种“感觉平衡”的状态。

三、信息交互的转变——感觉统合化

我们从上文可以看见麦克卢汉的时代局限性，电视在视听元素的基础上对触觉的一种影响应该只是心理层面的一种感觉记忆，客观地说是一种错觉；然而，麦克卢汉对于感觉的再统合之说仍旧是非常具有洞见性的，因为随着数字交互技术的发展，各种虚拟信息交互中的现实体验性正在被快速地强化。如，SONY 出品的 PlayStation 游戏机，很早就在手柄研发上添加了力回馈触感的技术，这让坐在

电视前的电视玩家能在游戏中更好地真实体验到打击的力量以及某些特有的行动感受；而以苹果 iPhone 为代表的新一代智能手机则将这一研究方向进行了更为纵深的拓展，“力反馈”以一种现实与虚拟相结合的方式更为细腻地传递给用户，如，自第一代产品起，苹果其独特的手指操控技术在手机行业引起了强烈反响。2007 年苹果公司向专利部门申请了一项新型手指触摸操纵专利，描述了一种应用在虚拟键盘中的力反馈技术，以应用在手机或者其他随身设备当中。将这项技术应用之后，人们在使用软键盘进行输入的时候会感受到与真实按键相近似的回弹触感。这种“触感”由设备内部的硬件及系统中的视觉动画、声音共同协作而成，从而给了用户在使用设备进行信息阅读与交互时前所未有的体验感。^[5]

正如麦克卢汉所说，文字印刷时代对视觉感官的特别要求造成了人们的感受分离，从而使人对事物抽象及深层次的领域展开探知，形成对环境的巨大的主动性改造作用；但感受的分离却也会造成人情感的分离，造成人的总体感觉能力失衡或下降。如此，从上述的苹果技术案例来看，人们在科技文明极度发达的今天，不遗余力地投入巨大资源似乎只为找回我们在漫长的文字时代不小心丢失的“触觉”。当今，虚拟现实技术可谓一日千里，用户终端由 PC 发展到各种形态的移动终端再发展到各类诸如眼镜、手表、头盔等更为符合人们日常行动的可穿戴设施；网络世界的文本叙事也早已进入了以 VR（虚拟现实）、AR（增强现实）、MR（混合现实）为代表的前沿领域，而具有工业 4.0 之称的三维打印技术与互联网相互融合形成“物联网”理念，也已经让虚拟数字化的非实体资产快速转化为实体性的“客观事物”——从视听觉到触觉，从虚拟到实体，从理念到现实，科技正在以不可遏制的步伐来实现人类自我感觉系统的再次平衡。

综上所述，“后读图时代”表面是媒介技术的变化带

来的结果，深层原因却是媒介作为人体延伸理论中的一种人类自身对体验感觉平衡的天然诉求。纵观科技发展史，这个由卫星信息及光缆技术构建起来的新读图时代才刚刚拉开帷幕，伴随着人工智能及各种可穿戴技术的演进，一种将虚拟与现实进一步深度混合的文化生态正在形成。

正如如今的“动画”一词的定义从“ANIMATION”（动画片）被转换到“MOTION GRAPHIC”（动态图形）层面上探讨一样，视听类图像不再只是特指某种单一的艺术类型，而是与社会生活产生了深度的碰撞与渗融。未来文化概念和范式如何重构？这是后读图时代给我们设下的一个充满期待的悬念。

参考文献：

- [1] 彭亚非. 读图时代 [M]. 北京：中国社会科学出版社，2011.
- [2] 孙秀丽. 敦煌莫高窟数字展示中心 开启莫高窟参观新模式 [EB/OL]. [2019-02-16]. http://www.sach.gov.cn/art/2014/9/12/art_722_113241.html.
- [3] 百度百科. 赛博空间 [EB/OL]. [2019-02-16]. <https://baike.baidu.com/item/%E8%B5%9B%E5%8D%A%E7%A9%BA%E9%97%B4>.
- [4] 陈永国. 游牧思想 [M]. 长春：吉林人民出版社，2003.
- [5] 韩博文. 力反馈虚拟键盘 苹果 iPhone2 代新技术 [EB/OL]. [2019-02-16]. <http://www.cnmo.com/news/6186.html>.

本论文为 2017 年江苏省教育厅课题项目《动画艺术硕士新媒体知识产权研发项目实践培养模式研究》，项目代码：YJXFFDH18

薛 峰：教授 跨媒体艺术家 策展人 南京艺术学院传媒学院副院长

旧金山现代艺术博物馆的摄影收藏

SFMOMA's Photography Collection

任真良 / Ren Zhenliang

摘要: 美国旧金山现代艺术博物馆作为最早认可摄影艺术形式的机构之一,从1935年创馆之初就开始收藏摄影作品,拥有17800余件摄影作品,作品的创作年代从1839年制作的达盖尔版画到当代实验艺术家制作的数字图像。其摄影收藏的模式、特征、展览等对国内都有很大的借鉴作用。本文以旧金山现代艺术博物馆为主体,梳理其摄影收藏的历史,研究摄影收藏的特点与展览特色。该馆的摄影收藏是按主题进行分类,至今仍在三个方针的指引下进行着收藏:集中收藏单个摄影师或深挖系列作品、专注于当代艺术、将博物馆的收藏活动与展览计划相关联。

关键词: 摄影;当代;博物馆;收藏;展览

摄影作品作为博物馆的馆藏在中国还起步不久,随着摄影不断地走向大众化,老照片收藏日趋热门,越来越多的人开始了摄影收藏。西方博物馆对摄影收藏的起步则较早,旧金山现代艺术博物馆是美国西岸第一座专门收藏现代艺术展品的博物馆,也是全美第二大艺术博物馆。作为最早认可摄影艺术形式的机构之一,该馆从1935年开始收藏摄影作品,拥有大量摄影作品的馆藏,其摄影收藏的模式、特征、展览方式等对我们都有很大的借鉴作用。本文以旧金山现代艺术博物馆为例,研究摄影收藏的特点。

一、博物馆的扩建与新的摄影空间

美国加州的旧金山现代艺术博物馆(SFMOMA)于1935年在格雷斯·麦肯·莫雷(Grace McCann Morley)的带领下成立,是西海岸第一个致力于现代和当代艺术的博物馆。馆内的收藏有4大类:建筑与设计、媒体艺术、绘画与雕塑、摄影。在建筑与设计收藏上,拥有6100余件现代建筑、家具、产品和平面设计作品,偏重具有变革性、改变学科进程的作品;媒体艺术收藏,指收藏基于时间的媒体艺术,作品包括视频、电影、幻灯片、声音、计算机和在线项目以及现场表演,旧金山湾区技术创新和超前思维传统都在此有所体现;绘画与雕塑是该馆收藏的基石,藏有1900年起至今的8000余件作品;摄影则是该馆的另一大核心收藏,这得益于普利兹克摄影中心的支持,这使得馆藏摄影作品展览的数量逐年显著增加。

聚焦博物馆中的摄影收藏与展览,特别需要提到的是普

利兹克摄影中心(The Pritzker Center for Photography),该中心收藏了卡尔顿·沃特金斯(Carleton E. Watkins)和安塞尔·亚当斯(Ansel Adams)等19世纪和20世纪伟大摄影师的标志性作品。旧金山现代艺术博物馆是最早认可摄影艺术形式的机构之一,馆藏17800多件摄影作品,数量相当可观,涵盖了从最初1839年制作的达盖尔银版摄影作品到当代实验艺术家制作的各类数字图像。

1995年,在博物馆成立60周年之际,旧金山现代艺术博物馆搬进了位于南市场街区的由马里奥·波塔(Mario Botta)专门为博物馆设计的建筑。2013年5月,博物馆开始了一项重大的建筑扩张计划——翻修与改造工程。经过三年的扩建,新改造后的旧金山现代艺术博物馆于2016年5月14日向公众开放(图1、图2)。新馆是由挪威的斯诺赫塔建筑事务所(Snohetta)设计。新增加的室内外展厅,使博物馆可以展出更多的当代艺术作品。新展馆在保留1995年原始建筑的同时,在外观上增添了现代化元素,并新增加了两边的侧楼,10层的扩建与原建筑无缝衔接,其中有7层都用于展览,共扩建了170000平方英尺(约15794平方米)。

在改造后的展馆内,摄影收藏与展示空间占据了3楼的绝大部分,即普利兹克摄影中心。新的摄影空间面积为15000平方英尺(约1394平方米),比原有空间扩大了三倍,这也是目前美国艺术博物馆内永久致力于摄影展示的最大空间。该中心包括有增建的永久性收藏画廊、新的特别展

览馆、研究中心和摄影解读画廊。

通过3楼展馆的平面图(图3),可以看到其右上角是新增的500平方英尺(约46平方米)的摄影特展区,专用于对一些馆藏摄影作品进行主题展览;中左下角是永久馆藏摄影作品展览区(图4);中间则是摄影解读画廊,观众可在此区域阅读影像视频;摄影解读画廊连通着咖啡区,观众可以在这里交流和放松。



图1、图2 改建后的旧金山现代艺术博物馆的建筑外观 © San Francisco Museum of Modern Art

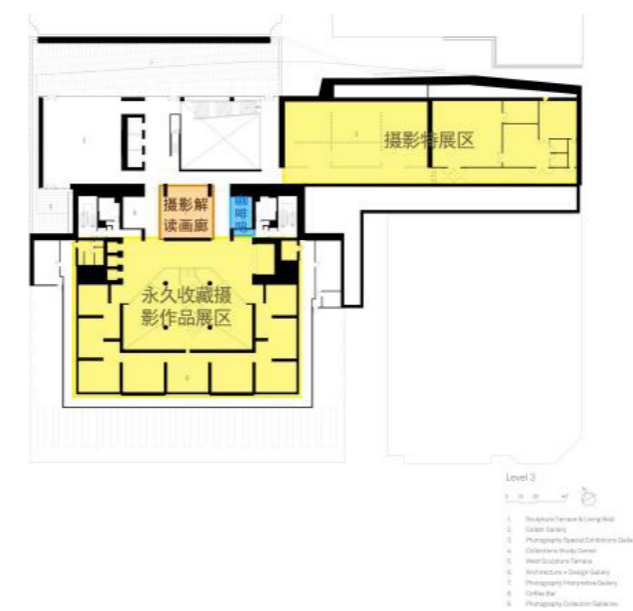


图3 旧金山现代艺术博物馆三楼平面示意图(平面图来源:SFMOMA 示意图制作:任真良)



图4 永久馆藏摄影作品展览区(摄影:任真良)

特别值得一提的是摄影解读画廊,这是该馆的创新设置,将馆藏作品进行了数字化展示,人们可以在此以充满现代科技感的互动方式了解摄影历史和体验摄影。摄影解读中心可以分为三个小区域。其一是有关摄影家的视频采访等的音像资料播放,让参观者能够直观感受摄影师的生活和工作。其二是馆内重要收藏的简易电子导览,观众可以通过旋转按钮自主地观看分类为各主题的馆内摄影收藏,并阅读其背后的故事,通过这些主题也可以看出其突出的在地性与反思性,如“这是你知道的旧金山吗”“如何在丧失身份的情况下融入社会”“失败时你会怎么做”“你如何定义美”“摄影能告诉我们是谁吗”“照片是种记录还是破坏”“美国还有原始的荒野吗”“摄影师有道德义务吗”“加州有黑暗的一面吗”等等(图5)。其三则是有趣的感应式自拍台,自拍台通过物理方式可以感应到放置在台上东西的轮廓,例如手、笔、钥匙等,并将感应到的轮廓与面对着观众的镜头所拍下的自拍结合在一起,形成类似于二次曝光的自拍肖像,并可即时打印出来(图6),这里也是观众最络绎不绝的地方。

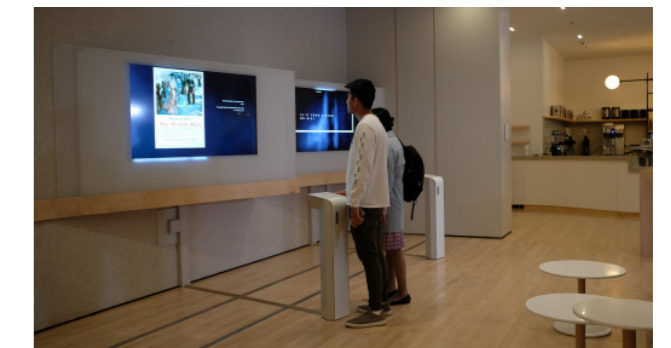


图5 摄影解读画廊(摄影:任真良)



图6 摄影解读画廊中的自拍台 © Henrik Kam courtesy SFMOMA

二、博物馆摄影收藏的历史

旧金山当代艺术博物馆从最初成立之时,就已经将摄影

作品作为馆藏和策展对象了，摄影作品一直占据着博物馆中最大的收藏区。这与博物馆领导层对摄影收藏方向的把控、本土摄影艺术家的出现、摄影师对摄影的推广、单独摄影基金的设立、捐赠人的慷慨捐赠等都有关联。

博物馆在 1935 年创馆之初，旧金山湾区已是美国最有活力的摄影社区之一了，当时，在旧金山地区出现了不少摄影艺术家如安塞尔·亚当斯、多罗特娅·兰格（Dorothea Lange）、爱德华·韦斯顿（Edward Weston）和伊莫根·坎宁安（Imogen Cunningham）等，这些湾区的艺术家统称为 f64 组^①，他们的作品也成为博物馆收藏的核心。这些艺术家把摄影作为一种至关重要的现代艺术形式进行推广，并赞赏摄影这种媒介锐利的清晰度和渲染气氛的能力。他们大部分的作品主要是由捐赠者赠送的，如信托人兼赞助人阿尔伯特·M·本德（Albert M. Bender），他在 1941 年去世前陆续向博物馆捐赠了包括摄影照片在内的 1100 件物品。安塞尔·亚当斯还曾担任过馆长格蕾丝·麦肯·莫雷的顾问，鼓励她举办摄影展览和增加博物馆收藏。1952 年，亚当斯在说服乔治亚·奥基夫（Georgia O'Keeffe）将其丈夫阿尔弗雷德·斯蒂格里茨的藏品出售或捐赠给旧金山现代艺术博物馆中也起了重要作用。

1936 年，在博物馆里第一个积极推广摄影的策展人约翰·汉弗莱（John Humphrey）的带领下，该馆成为最早认为摄影是艺术的博物馆之一。尽管汉弗莱不是摄影专家，但他认为摄影对博物馆和观众都非常重要，于是通过和收藏家及其他机构的合作，为博物馆带来了如亨利·斯威夫特（Henry Swift）藏品的捐赠活动，并将旧金山现代艺术博物馆与其他主要博物馆的展览项目联系起来，例如芝加哥艺术学院和纽约现代艺术博物馆。最重要的是，他说服了博物馆的领导层为收购摄影作品设立一个单独的基金。

从 20 世纪 80 年代起，博物馆开始拥有独立的摄影策展部门。范德伦·科克（Van Deren Coke）被任命为摄影策展人之后，于 1980 年成立了一个由他主管的独立的摄影部。他认为自己是对纽约现代艺术博物馆的传统与哲学的平衡。他试图建立一个与在纽约倍受支持的传统摄影纪实收藏完全不同的收藏项目，他提倡高度实验性、自觉性的艺术作品。科克本身也是摄影师，他的主要兴趣来自于欧洲超现实主义和德国前卫主义。他也对同时代人的作品非常感兴趣，在他任期内，博物馆收藏了约有 6000 件 70 年代的作品。

1987 年科克退休后，桑德拉·S·菲利普斯（Sandra S. Phillips）被任命为策展人，她看到了一种新的可能性。在她的任期内，摄影部组织了多罗特娅·兰格、莱特·莫里斯（Wright Morris）、海伦·莱维特（Helen Levitt）、黛安·阿布斯（Diane Arbus）、亨利·韦塞尔（Henry Wessel）、拉里·苏丹（Larry Sultan）和加里·维诺格兰（Garry Winogrand）等艺术家的大型展览。菲利普斯在科克早期对日本摄影的兴趣基础上，为森山大道（Daido Moriyama）和东松照明（Shomei Tomatsu）举办了个展，并建立起了相

当丰富的日本作品收藏。这些日本收藏大多来自于 2012 年空莲房基金会（Kurenboh Foundation）的赠送。同时，菲利普斯对西部从 19 世纪到现在的记录土地连续使用的传统也很感兴趣。除了组织“100 岁的安塞尔·亚当斯”“穿越边境”这样的展览，她还建立了西方风景摄影的收藏。在菲利普斯的指导下，摄影部将整个媒介视为现代主义的传统，展示和收集了丰富且复杂的本土摄影，收集从 19 世纪的科学图像到快照、大头照和监视摄影。2016 年时，该系列的规模已扩大了一倍多，成为博物馆内最庞大的收藏。

菲利普斯 2016 年退休后，克莱门特·切鲁（Clément Chéroux）于 2017 年加入博物馆并担任高级策展人。切鲁有意在博物馆大量藏品系列的基础上继续扩大，例如拉里·苏丹和迈克·曼德尔的《证据》、吉姆·戈德堡的“富人与穷人”系列、尼古拉斯·尼克松的《布朗姐妹》等。切鲁的收藏方针有 3 点，一是集中收藏单个摄影师或深挖系列作品，二是专注于当代艺术，三是更紧密地将博物馆的收藏活动与展览计划相关联。^②

通过对于旧金山现代艺术博物馆摄影收藏历史的梳理，能清晰地发现博物馆的摄影收藏方向与不同时期的馆长或摄影部主管的理念密不可分，在不同主管的带领下也给摄影作品的收藏带来了不同类型的几条线索，同时，后继的主管也传承了前任的收藏理念，将收藏不断深化并增加对于馆藏的展览。作为一个综合性的博物馆，其在摄影收藏上能形成规模与体系，非常重要的两点是其设立了独立的摄影收藏基金和成立了独立的摄影部，这对无论是摄影收藏还是摄影展览都起了巨大的作用。

三、博物馆摄影收藏的特点

旧金山现代艺术博物馆的摄影收藏数量庞大，但有主线可循，除了与不同时期的馆长或摄影部主管的理念密不可分外，其收藏的摄影作品可以按主题进行分类，可分为关于西方风景、土地开发使用、日本摄影师、现代主义以及纪录片式摄影作品，每个主要类型的收藏具体如下：

1. 西方风景和加州 19 世纪的风光摄影作品。作品来自于 19 世纪的卡尔顿·沃特金斯和他的同代人，重要摄影团体 f64 之中的摄影师如安塞尔·亚当斯、爱德华·韦斯顿，当代的实践者如拉里·苏丹、亨利·韦塞尔等。
2. 反映美国西部土地开发使用和土地景观的重要作品，时间跨度从 19 世纪至今。比如刘易斯·巴尔兹（Lewis Baltz）、罗伯特·亚当斯（Robert Adams）的作品。刘易斯·巴尔兹的作品很好地反映了在城市化进程中土地的开发与滥用、土地使用过程中的问题和现象。同时，该馆是拥有罗伯特·亚当斯作品收藏最多的博物馆。
3. 日本具有代表性的摄影师的作品，如森山大道（图 7）和东松照明的作品。
4. 现代主义摄影作品。如美国本土摄影师阿尔弗雷德·施蒂格利茨和查尔斯·谢勒（Charles Sheeler）的作品，以及欧洲从战争到超现实主义的现代主义作品的收藏，如曼·

雷（Man Ray）、拉兹洛·莫霍利-纳格（Laszlo Moholy-Nagy）。

5. 纪录片式的作品和纪实摄影作品，例如关于黛安·阿布斯、海伦·莱维特、莱特·莫里斯、加里·维诺格兰的大量深入的收藏，以及国际艺术家的作品如莱涅克·狄克斯塔（Rineke Dijkstra）和大卫·戈德布拉特（David Goldblatt），作品都是对近现代社会现实的反映。

总的来说，收藏的作品早期关注风景，后期多关注社会现实与当代艺术，收藏活动与展览计划相关联，呈现出本土化与系列化收藏并重的收藏特点。同时，该馆在收藏文件数字化上也在不断努力，在博物馆的网站上已能检索到大部分，不过仍还有一小部分收藏未完成数字化。

如彼得·斯塔克波尔（Peter Stackpole）1935 年的摄影作品《电缆盘，海湾大桥》（Cable Saddle, Bay Bridge）这件馆藏，其在旧金山捕捉到了一个独特的现代化城市视角，反映了城市现代化过程中与环境发生的互动和影响。城市现代化与环境之间的关系是一个永久的议题。当年，他这个引起社会关注的议题，时至今日依然有效。可见，从一开始该馆就非常积极地支持现当代的，尤其是本土的摄影师，并展览他们的作品。

在博物馆近期新购入的一些藏品中，如有安塞尔·亚当斯 1940 年的“海浪序列”系列作品（图 8），这是他在国家公园拍摄的一系列波浪，在夜里可以看到波浪不同的纹路和线条，其中可以明显看出摄影师的个人风格。

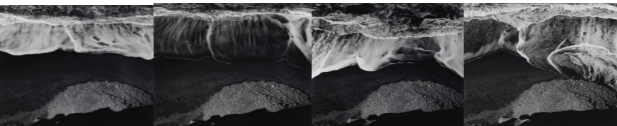


图 8 安塞尔·亚当斯 海浪序列 1940 © The Ansel Adams Publishing Rights Trust



图 7 森山大道 Misawa 1971 © Daido Moriyama

四、博物馆的摄影展览与活动项目

旧金山现代艺术博物馆的摄影展览，在展览主题上多考虑社会现实，在展览内容选择上非常注重减少作品与大众之间的距离，注重公众教育的使命。除了展览现场，在其官网上可以见到其对于每个展览都有多方面的公共教育内容，包括研究文章、艺术家采访、交流会、电影放映、家庭项目等，针对不同的展会有不同的研究资料以帮助观众更深入地理解展览作品。

以 2018 年 3 月至 6 月推出的“火车：肯尼迪的最后旅程”（The Train RFK's Last Journey）展为例，其中有保罗·富斯科（Paul Fusco）、雷恩·杰莱·特波斯特拉（Rein Jelle Terpstra）和菲利普·帕雷诺（Philippe Parreno）的作品。1968 年 6 月 8 日，罗伯特·肯尼迪遇刺三天后，他的遗体由纽约市的一趟火车运送到华盛顿特区的阿灵顿公墓埋葬。这个展览就是通过三个艺术家的不同视角来回顾这个历史事件。保罗·富斯科当时正乘坐着这列火车，记录了从殡仪馆出发，沿着铁路轨道一路上表达他们最后的敬意的悼念者（图 9）。雷恩·杰莱·特波斯特拉是从相反的角度来看，他的作品《人们的视野》是由观众亲自拍摄的照片和家庭影像组成，他找到了当时最早拍这趟火车的一张照片《埃尔克顿，马里兰》。菲利普·帕雷诺则是用 70 毫米的胶片拍摄了一部电影《1968 年 6 月 8 日》，重演了殡葬火车之旅。这个多元的展览将历史和当代作品融合在一起进行对话，为美国历史上这一关键时刻提供了新的线索。



图 9 保罗·富斯科 无题（肯尼迪的殡葬火车系列）1968 © Magnum Photos, courtesy Danziger Gallery

旧金山现代艺术博物馆除了展览，还通过系列研讨会以延续作品与大众之间的沟通和交流，并反映摄影领域的变化。在 2010 年，组织了题为“摄影真的完了吗”（Is Photography Over?）的主题系列展览和活动，这是由弗伦克尔美术馆基金为摄影新研究提供的三次研讨会中的第一

次，之后的两次分别是 2014 年的“承受见证”（Bearing Witness）与 2016 年的“摄影事件”（The Photographic Event）。这些研讨活动项目探讨了摄影实践和感知上面临的问题，包括数码摄影的兴起、博物馆的作用、公民记者以及图像在当代社会的传播方式。

在“摄影真的完了吗”的研讨会中有很多的行业内专家参与了进来，一起去探讨摄影的未来，摄影的这个产业是不是已经死亡了（图 10）。这个研讨会的标题多少有一点是为了故意引起争议，但通过这样有争议的议题能让大家去重新审视摄影产业、摄影这门艺术的形式，以及考虑摄影的未来。2014 年的叫“承受见证”项目，主要是借助社交媒体和智能手机去记录社会，做一个社会的见证者，这是从文化的角度，通过社会文化的历练去反映摄影。2016 年的“摄影事件”项目，则是去发现作品拍摄之前以及拍摄之后发生了什么事情，因为作品拍摄只是在当下的一个时间点，捕捉到的是某个瞬间定格了的影像，而关注拍摄事件的前后是如何发生的，反映事件背后的始终则是一个流淌的时间长河。



图 10 “摄影真的完了吗”研讨会 © San Francisco Museum of Modern Art

五、结语

旧金山现代艺术博物馆从成立之初就开始收藏摄影作品，至今已有 80 余年，拥有数量庞大的收藏和数字化系统。2016 年的翻新扩大了摄影展览的空间，在博物馆 3 楼普利

兹克摄影中心内的摄影解读画廊将摄影与数字化展示紧密结合，是其翻新后的一大亮点。通过对该馆摄影收藏历史的梳理能发现其摄影馆藏的择取与主管的摄影收藏理念息息相关，其能在摄影收藏上形成规模与体系很重要的两点则是设立了独立的摄影收藏基金和成立独立的摄影部。在摄影收藏内容上，可按主题将藏品分为西方风景、土地开发使用、日本摄影师、现代主义以及纪录片式的摄影。如今博物馆的摄影收藏朝着三个方面进行：集中收藏单个摄影师或深挖系列作品、专注于当代艺术、将博物馆的收藏活动与展览计划相关联。可以说展览与收藏是紧密相关的，该馆在摄影展览主题上多考虑社会现实意义，内容选择上注重减少作品与大众之间的距离，强调公众教育使命，并通过研讨会和活动与公众探讨摄影实践和感知上的问题。

注释：

- ①由于大画幅相机镜头像场比较大，所以能够制造光圈最小为 F64 的镜头。意指用最小光圈获得影像的最大景深，从而得到清晰范围最大的照片。
- ② <https://www.sfmoma.org/artists-artworks/photography/>。

参考文献：

- [1] SFMOMA. Photography•SFMOMA [DB/OL]. (2018-06-01)[2019-02-05]. <https://www.sfmoma.org/artists-artworks/photography/>.
- [2] John Gilbey. Arts: California on camera [J]. Nature, 2016 (533) : 320.
- [3] Snohetta violet. 艺术的扩张 旧金山现代博物馆扩建项目 [J]. 室内设计与装修, 2016 (07) : 72-77.
- [4] Areti Galani, Alexandra Moschovi. Other People's Stories: Bringing Public-Generated Photography into the Contemporary Art Museum [J]. Museum and Society, 2013 (11) : 172-184.

任真良：上海大学上海美术学院在读硕士研究生

“元设计”的启示

——文化研究视野中的设计方法论思考

The Inspiration of “Meta Design” :
Thoughts on Design Methodology from the Perspective of Cultural Studies

赵平垣 / Zhao Pingyuan

摘要：本文从文化研究的角度对设计方法论进行反思，通过对现代主义设计方法进行批判性的分析，认为文化研究中后现代主义乃至解构主义方法的精髓在于突破二元对立思维的禁锢，以一种开放自由的思维把握设计对象。“元设计”从本质上对设计方法进行形而上的文化思考，暗合了文化研究的要义。以解构主义方法为内核的设计实践为避免文脉走失以及完全的技术崇拜提供了颇具启发和反省的路径，并最终提出技术回归人文的重大时代课题。

关键词：元设计；设计方法论；解构主义

关于何为设计方法论，国内学者早有精准的定义，达成共识的观点认为设计方法论是“关于认识和改造广义设计的根本科学方法的学说，是设计领域最一般规律的科学”^①，也是对设计领域的研究方式、方法的综合。它是“关于方法的知识”，是“指导方法有效性的理论”，是方法的方法。^②设计方法论的研究之于整个设计学恰如数学领域的哥德巴赫猜想，是位居顶端的璀璨明珠，彰显着设计学科的科学品位。缘此，早在 20 世纪 20 年代包豪斯的重要人物迈耶已经在科学的维度上定位设计。自那时起直至乌尔姆的设计探索，设计不断被界定为一个技术、经济、科学、市场营销诸方面的具有严密组织的过程。尤其是包豪斯时期的理论探索表明，设计甚至可以上升为对文明世界的组织过程，所有的生活内容从都市规划到一个汤匙所构成的世界都有它的组织过程，应该被管理和控制，这也许就是日后被乌尔姆高度发展的哲学精髓。其具体操作体现为建立一个基本的模数单位，在这个单位上反复发展，形成完整的系统，以高度的次序来整顿混乱的人造环境，使之具有关联和系统。格罗皮乌斯指出设计应该能够从实际方面完全达到自身的功能目的，他认为据此原则设计的产品才是造价低廉和经济有效的。如果从哲学认识论的角度来看上述观点的思想基础，显然他们认为设计方法的核心是理性主义和功能主义。

二战前的现代主义设计运动时期，设计家们所谓的优

良设计主要指良好的功能、低廉的价格、简单大方的外形。战后理性主义、功能主义走向了极端，“少则多”发展到无以复加的极少主义的特征。但是社会的复杂性却给功能主义提出了新的要求。近年来，新的设计情况要求设计能够解决激增的更为复杂的都市环境问题。例如在城市道路建设方面，从功能而言道路要解决激增的都市人口和交通爆炸所带来的拥塞问题，然而道路的建设甚至交通方式的翻新，如轻轨、地铁、磁悬浮等的发展，总是落后于交通问题的变化。其结果表现为大量增加道路并不能改变机动车辆的暴增及其带来的环境污染问题和生活质量的下降。交通在社会这个复杂的系统面前已经不是简单的道路问题，设计问题已经扩展到问题的解决而非单一产品的制造，因此设计方法论的变革和反思被日益看重。

一、“元设计”的语境分析

被业界誉为“中国工业设计之父”的柳冠中先生曾说：“工业设计已不仅是科学和技术的结果，它已经发展为人们在一定时期内的生存目的、生存环境、生存行为与生存条件的协调关系，即被称为‘文化’。设计是人类生活方式的一种表达方式，是阶段性、地域性的信息载体。”^③以此为出发点他进一步提出“元设计”的概念，在他看来，“元”则是“对事物的本质的形而上思考”^④，这一提法显然是对上述所提时代课题的反思和回应。“路”与“通”的思考只是一个引子，最终旨意在于导出设计方法的新思维。它启发

我们跳出简单的概念化的道路与交通的关系，将思维空前拓展，延伸至多个层次，考虑道路除了解决通行之外，人们修路的终极目的是什么。这有助于搞清楚每位拥塞的道路中的社会人的行动目的，从而简化完成目的的手段和步骤，以便更好地解决交通问题。比如说，出差公务是否能在互联网上完成而不需占用交通空间？这样一种打破“路”的概念，把路看作完成目的的手段之一的创造性思维，正是“元”设计方法论的精髓所在。无独有偶，近年来文化研究中后现代主义认识论和解构主义的思维旨归与此殊途同归。因此，参考吸收文化研究中的思想成果对“元设计”方法论的研究不无裨益。

20 世纪后科学思潮对人类思维产生了深刻影响，它是对 20 世纪科学发展的哲学反思。它针对“唯科学而科学”的思想，在微观世界里以哥本哈根学派的测不准原理、爱因斯坦的相对论、波尔的量子力学等对牛顿力学体系进行了彻底的颠覆。后现代主义理论自诞生以来，对人类社会科学知识体系形成了强劲的冲击效应，它的影响几乎渗透扩展至所有知识领域。正如一位美国学者所描述的那样，“后现代主义像幽灵一样时常缠绕着当今的社会科学”。^⑤“后现代主义在人文科学和社会科学中的出现不仅仅标志着另一种新颖的学术范式的诞生，更确切地说，一场崭新的全然不同的文化运动正在对我们如何体验和解释周围的世界的问题进行广泛的重新思考。”^⑥解构主义方法正是这一影响的集中体现。

解构主义的兴起与 20 世纪人类社会的巨变有密切关系。第一次世界大战是人类历史上空前的浩劫，它产生了迷惘的一代，也让哲学家们从过去对人类理性的盲目乐观情绪中清醒过来。解构主义诞生于法国“五月风暴”前后，一方面反映了那个时代反抗权威的精神，一方面却又更为冷静地透视了两千年来的西方历史。解构主义虽然是从语言和书写理论入手，却有着宏大的关怀视角和深刻的历史背景。它不是德里达闭门造车的产物，而是融会了西方哲学反形而上学二元对立的解构，诸如呈现/非现、言语/文字、哲学/文学、字面义/隐喻义、中心/边缘等。它的目的不是摧毁前者，留下后者，而是取消对立，转移它的位置。

在德里达眼中，拆解旧结构的唯一有效的方法是从已有的结构出发，揭示它的局限性和盲点，打开其中受压抑的层面，以此开发出新结构，其目的在于专门检讨已然之物的局限和问题，还差异性以应有的地位。以张隆溪先生为代表的国内学界对解构主义的理解往往定格在德里达的解构理论是一种否定一切、只消解不建构的虚无主义思想。而德里达先生自己则声明：“他们以虚无主义、反人文主义等等来指责我。与这一指责相反，我正尝试把解构定义为一种肯定性的思考。”^⑦事实上，“元设计”思想的出现恰好是上述声明的有效实践。设计领域中的解构思潮致力于打破传统思想的文化格局，从而开拓出富于生机变化的生活景观。纵观

设计史的发展历程，现代主义设计最终确立了工具理性的奋斗目标，并在国际主义风格中将其演绎到巅峰。然而到了晚期资本主义它的弊端也渐次显现，作为方法论的工具理性弥漫在生活的每个角落，利润、规范、效率这些工具理性的素质将社会编织成韦伯式的“铁笼”。工具理性愈是发展，对人的控制也愈是细致严密，手段和方法论不再为人服务，而是跃居于统治地位，在标准化、工具化、机械化的工具理性面前，人性的要求被“物化”了。缘此具有普世价值的人文精神日益干涸，有被工具理性取代的危险。20 世纪七八十年代整个设计领域纷纷意识到所谓经典现代主义的弊端，认识到人文价值在设计中回归的必要性。正如有学者反思的那样，“专门知识都必须嵌入到带着人文价值和利益烙印的评价框架内”^⑧。作为对技术回归人文问题的回应，解构主义思想在设计方法论上提供了一条对当今设计现状颇具启发意义的发展之途。

二、“元设计”的实践及启示

随着解构主义思想的波及面不断扩大，设计领域也在发生着微妙的变化。以意大利的激进设计为例，20 世纪 60 年代学院派以功能主义为内核的正统思想在设计界的影响正江河日下，左翼年轻设计师更趋向于从流行文化中汲取灵感，对已有设计格局的僭越已是题中之义。意大利知名设计师索德萨斯曾说：“设计对我而言……是一种探讨生活的方式，它是一种探讨社会、政治、爱情、食品，乃至设计的方式。归根结蒂，它是一种建立可能出现的象征乌托邦或者隐喻生活的方式，设计从某种意义上对我而言，不是局限于多少有些复杂的工业赋予多少有些愚笨的产品以形式的必要性。”^⑨这些思想的变革最终促成了具有世界影响力的意大利设计潮流。它明确地提出反对理性主义和功能主义的设计原则，又被称为“反设计”。虽然解构主义思想对设计领域产生明显影响是在 20 世纪 80 年代以后，但这些具有先见之明的设计师早已用实践表明了颇为相似的理论姿态。在以阿基米亚、孟菲斯的设计师为代表的一众设计师看来，设计方法论的变革是设计精神的集中体现，他们锐意开拓，为家具、纺织品和实用物品的设计提供了新的解决问题的思路，作品表现出对传统的合理原则的轻视。设计开始从现代主义规范的流程中分离，完全用另一种思维模式运思，集中体现为价值判断的涉入。

解构主义的方法对于设计界生逢其时，当人们对单调的国际主义、现代主义产生厌倦之时，强调个性、差异的后现代主义方法产生了，作为后现代方法论重要组成部分的解构主义方法更加突出设计的精神化和概念化的特征。解构主义建筑设计家的弗兰克·盖里对此作了如下解释：后现代主义在设计中往往把完整的现代主义、结构主义建筑整体肢解，然后重新组合，形成破碎的空间和形态，在变形的过程中加入了个性化的元素和对空间的情感性理解。他的作品如著名的“气泡”椅和用彩色合成树脂设计的鱼形灯，这些混杂着陌生的熟悉气味的作品，除却感观上的新异，更多的是激发

我们对当代设计文化内涵的广泛讨论。以“反设计”为内核的解构主义设计并不是一种具体的设计策略，准确地说它更是一种哲学思想。它秉承开放式的设计思想，力图构建一种摆脱了现代主义设计复杂理性程序束缚的生活方式。这种设计理念单刀直入直达设计目的本身，从而还原了人类造物的最原初本能，并契合了人类创造活动的精髓。“元设计”正是概括出了支配人类设计活动的深层文化精神，这种深层文化精神蕴含着创造无限意义的可能性，并在对现实生活的应变中显示出特有的优越性。如果回到设计之源来探讨，那么可以更为清晰地认识到人类造物的原初动力。正如尹定邦先生所言，“设计其实就是人类把自己的意志加在自然界之上，用以创造人类文明的一种广泛的活动。或者用更为简单的话来说，设计是一种文明”^⑩。

菲利普·斯塔克的后现代主义设计实践更是对“元设计”的最佳阐释。在设计界他享有产品设计教父的美誉，以特立独行和拒绝规则为标识。出生于巴黎的斯塔克对城市生活情有独钟，童年时代就梦想着用他自己的创造重新塑造周围的生活，成年之后更是被无数疯狂的梦想折磨煎熬。最终他的梦化作各种奇特的设计产品，比如蜘蛛形的榨汁机、微软的光电鼠标、香港半岛酒店的酒吧等等，人们几乎猜不透他的下一件作品会以怎样的面目出现。尽管斯塔克没有学过科学，没有接受严格的建筑师培训，但从座椅、灯具、牙刷、榨汁机到日本东京“**Asahi**”啤酒屋，发自内心的创造冲动将他的设计理念贯穿到他全部的设计中。我们甚至可以看到他把自己连同那套著名的厨具挂在厨房的墙上，让榨汁机顶着半个柠檬爬上他的头顶。那些可操作化程序以及可执行性的策略早被抛到脑后，他的设计作品体现出生活的反常性和积极的破坏性。斯塔克的设计探索意在突破现代主义设计的藩篱，在简约且明确的设计原则下找到原创的乐趣。从设计方法论而言，他的设计实践突破了源自密斯·凡·德洛的设计经典化和程式化的思维藩篱，使设计本身更具丰富性和亲和性，从而实现为人设计的回归。

从设计史的视角观之，人们对设计方法的研究和整个设计的历史相比尚显稚嫩，然而方法的关键性却是毋庸置疑的，马克思主义哲学也强调方法的使命是引导思维沿着正确的途径去认识客体。值得注意的是，透过方法翻新的表层，

其深层正表露出这样的意向性：人们渴望通过新方法去对不确定的生命过程加以意义界定，从而展示出人的现实处境和可能性。然而，僵化的意识形态和保守的文化心态使真实的生命意义被遮蔽，人们只能通过新方法抵达反思的源头，通过对设计语言的重新解释将退隐的东西再次显现，通过新方法使得那一度消隐不彰的意义多元化地呈现出来。“元设计”的方法论反思首先打破了我们对于道路和交通的思维定式，它是一种方法论上的启迪，其倡导的设计理念具有一定的探索性和导向性，在避免文脉走失和完全的技术崇拜等维度具有不可替代的启发和反省意义。从文化和哲学层面，“元设计”是对理性主义、功能主义和系统设计方法的重新思考，这种方法论的探索无疑拥有指向未来的理论价值和前瞻意义。

注释：

- ① 戚昌滋：《现代广义设计科学方法论》，中国建筑工业出版社，1996 年，第 66 页。
- ② 柳冠中：《事理学论纲》，中南大学出版社，2006 年，第 79 页。
- ③ 柳冠中：《工业设计学概论》，黑龙江科学技术出版社，1997 年，序 1。
- ④ 同②，第 1 页。
- ⑤ 波林·罗斯诺：《后现代主义与社会科学》，张国清译，上海译文出版社，1998 年，第 1 页。
- ⑥ 同上，第 2 页。
- ⑦ 《德里达访谈录》，何佩群译，上海人民出版社，1997 年，第 140 页。
- ⑧ [美]肯尼斯·弗兰姆普顿：《现代建筑：一部批判的历史》，张钦南等译，生活·读书·新知三联书店，2004 年，第 371 页。
- ⑨ 转见李亮之：《世界工业设计史潮》，中国轻工业出版社，2003 年，第 205 页。
- ⑩ 尹定邦：《设计学概论》，湖南科学技术出版社，2000 年，总序第 1 页。

平面视觉语言主导下的室内空间设计研究

Study on Interior Space Design under the Guidance of Graphic Visual Languages

齐海涛 /Qi Haitao

摘要：平面设计是一种通过视觉形式来表达主题、传递情感的方式，视觉语言的表达是平面设计的关键要素。文字、图形、颜色等视觉语言，通过点、线、面营造的空间介质，最终融合成为平面设计作品。同样，平面视觉语言也广泛应用于室内空间设计中，可以成为主要甚至主导的设计语言，带来不一样的视觉感官冲击、情感上的碰撞以及思想上的交流，形成多重多维的设计美感和体验，彰显室内空间的独特魅力与性格。

关键词：平面；视觉语言；室内设计

一、前言

平面设计（graphic design），也称为视觉传达设计，是以“视觉”作为沟通和表现的方式，透过“文字”“图形”“色彩”等视觉语言的创造和结合，传达想法、讯息或情感。平面设计的视觉语言可以作为人们传递信息和传播文化的载体，她能够超越各种语言之间的障碍、文化与文化的差异，将讯息传递发展做到最大化。

同时，当二维的视觉语言脱离了纸质印刷，进入了三维的空间，成为主要甚至主导的空间设计语言，能够带来不一样的视觉感官冲击、情感上的碰撞以及思想上的交流，形成多重多维的设计美感和空间体验，彰显室内设计的独特魅力与性格。

二、平面视觉语言的构成元素

1. 图形元素的魅力

图形元素的种类多种多样，如图案、插画、标志，或是一些符号，图形本身就是很有张力的一种平面视觉语言，具有非常大的信息承载力，作为平面视觉元素中的信息元素，最大的功能还是传递一定的信息和表现一定的氛围。多样化地去使用图形元素，不仅仅可以带来直观的视觉感受，进行多维化的情感表达，还可以起到划分空间布局、加强区域表达以及给予引导提示的作用，不管是利用在活动的家具陈设上还是空间的固定界面上，它都是最直接、有力的表达形式。设计师可以最大限度地运用这种平面视觉元素，充分

展示其语言魅力，生动地展现空间的个性和吸引力。

2. 字体元素的力量

文字元素是日常生活中人们接触最多的传递符号，由于文字也是由线组成，也可以认为是一种特殊的“图形”元素。文字元素在室内设计过程中作为一种常见的表现元素经常出现在各个空间中，设计者需要合理地选择文字的字体、大小、摆放位置、旋转方向等因素来突出文字元素在空间中的表现力，以达到指引空间、传递信息、表达感情、与空间对话的重要功能，再加上文字本身所具有的信息承载力，使得室内空间设计的重点更加突出，信息传递更加直观，空间视觉张力更加强烈。

3. 色彩元素的美感

色彩在平面及设计领域中的作用无疑也是非常重要的。因此很多时候色彩元素不仅仅是用来烘托不同的氛围环境，带来视觉上浅层次的感官冲击，更多的是为了表达此区域的情感内涵。通过不同的颜色连接，达到一个连贯的、融合的色彩情感表达，以此来提高整体设计的美感和表达内容的升华。

室内设计中，色彩也是非常重要的元素，色彩直接影响着人们的心理状态和空间的氛围特点，每种色彩都有一定的代表意义，不同的颜色应用于不同的空间界面会产生丰富的层次感和心理感受，这是平面视觉元素在室内设计中应用的重要体现。

三、平面视觉语言应用于室内空间设计的重要作用

1. 空间审美功能

首先，作为一种基于艺术表达的设计方法，它毋庸置疑地存在着美化空间的作用。在室内空间中，依靠平面视觉元素可以使整个空间呈现另一种不同的艺术美感，准确、综合甚至夸张的平面视觉语言的应用可以直观、充分地展现空间的文化特质与视觉魅力，形成空间塑造的鲜明个性。

2. 空间引导功能

导向性是平面设计的一种重要的功能要素。在室内设计过程中，通过平面视觉语言，特别是文字、图形、色彩的设计应用来引导人们清楚地认知不同区域的具体功能，明确路径的导向，以便于迅速地找到相应的区域。合理或夸张地使用这种平面视觉语言，在提升整体设计实用性的同时更有利于创建独特的视觉美感与空间张力（图1）。



图1 夸张导视字体的视觉美感与空间张力

3. 空间信息与情感的交流功能

平面视觉语言作为视觉传达设计的重要内容，本身就有传达信息和情感的作用，平面视觉元素应用于空间设计更是如此。平面视觉元素脱离二维空间限制，以空间为载体，在多维空间中充分发挥其传达信息的作用。同时，所传达的信息往往赋予一定的情感，空间中的人必然会被这种情感所感染。比如温馨的视觉元素会给人带来温暖与惬意，清新自然的视觉元素能放松人们的心情，缓解工作和学习的压力（图2）。



图2 自然惬意的视觉元素营造的愉悦办公环境

四、平面视觉语言在室内空间设计中的应用界面

1. 固定界面中平面视觉语言的多维度表现

顶棚是室内空间中最高、最不易受干扰的固定界面，它能够最好地展现完整的空间形状，平面视觉元素也可以最好地发挥在其中的作用，不管是图形符号还是颜色元素都能被完整地表现出来，同时也能最大限度地影响人们的视觉体验与心理感受。

在室内空间中，地面界面是物体最多的地方，也就是人们活动最频繁的地方，平面视觉语言的应用则需要审慎与创新，需要充分整合地面铺装、家具陈设及墙体划分等多种元素，打破地面物体繁多的局限性，最大限度地表现地面界面的丰富性、审美性与功能性。

墙面则是室内空间唯一与人的视线垂直的界面，也是面积最多的界面，更适于平面视觉元素应用其中，同时作为空间中最具主导作用的界面，墙面上图形的运用、色彩的搭配、材质的选择都与平面视觉感受息息相关。墙面界面的连续性、转折性或重合性特征为平面视觉语言的应用提供了更具创造力和挑战性的展现介质，创意、整合的平面视觉语言的应用更加彰显了空间的主题性与感染力。

2. 可移动界面中的平面视觉语言的灵动表现

可移动界面，主要指空间分割与重构时使用的隔断、屏风、家具陈设等可移动构件。可移动界面的组合性与可变性可以创作出丰富的空间转折与区域划分。视觉语言运用在这些易于变换和改变的可移动界面中，是改变空间视觉效果、进行信息传递最便捷的方法，也可以避免设计构想被建筑本身的划分所限制，使整个空间充满活力和灵动特征（图3）。



图3 可移动界面中的平面视觉语言的灵动表现

3. 动态空间界面中平面视觉元素的趋向表现

动态空间一般是指从一个空间到另一个空间中的过渡空间，有一定的流向性、流通性、连续性的特点。这样的空间本身就极具特色，空间的结构和作用就是形成一定方向性和趋势性，在这样的空间环境中运用富有指向性和趋向性的平面视觉语言，可以使空间产生更强的延伸感和连续性。同时生动、活泼或夸张、变化的平面视觉元素更使动态空间

具明确的趋向引导性与空间连续性，活化了空间功能与美学特征（图4）。



图4 动态空间中动感视觉元素的趋向表达

五、平面视觉语言主导下的室内空间设计策略

1. 规律与变化

规律的秩序性在设计中是比较常见的一种手段，人们对这种规律的探求大多来源于一些自然的事物，比如，植物枝叶的肌理、动物皮毛的花纹所具有的规律性。平面视觉语言可以通过这种构成方法在室内设计中进行整合运用。规律性和秩序性在室内空间中的表现形式为有一定的比例、尺度、节奏和韵律上的变化，给人一种平稳的感觉。在室内空间中如果把平面视觉元素赋予秩序性的设计与布局，会给空间带来一种全新空间质感与氛围感受。

同时，在规律中求得变化也是设计表达和艺术创作的重要手段。空间设计也像绘画艺术一样需要有线条的起伏、明暗的变化以及色彩的搭配，同样当平面视觉语言运用在其中的时候，我们也需要在这些平面视觉元素中制造一些变化。空间设计中变化的流线形态、符号字体的复制与变异、色彩应用的统一与变调都是创建平面视觉元素规律与变化的重要方式（图5）。



图5 规律与变化的线条塑造的空间节奏与韵律

平面视觉语言也需要对比与强化，这是展现设计或艺术创作特点最快捷也是最有效的方法。可以通过图形的对比、字体的对比、符号的对比、色彩的对比整合于室内空间设计之中，使视觉语言的特点最大限度地表现出来，让人们迅速地捕捉到空间的特色和亮点（图6）。



图6 对比的色彩彰显空间的特色和亮点

但是在变化和对比的同时又要注意整个空间视觉语言的统一与协调，不论元素如何变化都要控制、统领于整体空间风格和主题特色之下，否则整个空间会变得比较混乱，反而在设计上会产生适得其反的效果。

3. 镜像与错觉

在室内空间的设计中，平面视觉语言可以运用镜像的手法来表现一种视错觉，给人延伸、扩大、变幻的空间感受，多用于墙面或顶面的固定界面。例如，利用镜子的反射达到使空间感受增大的视错觉手法，使人们流连于真实感和不真实感之间，在空间中营造一种独特的氛围，使整个空间异彩纷呈（图7）。

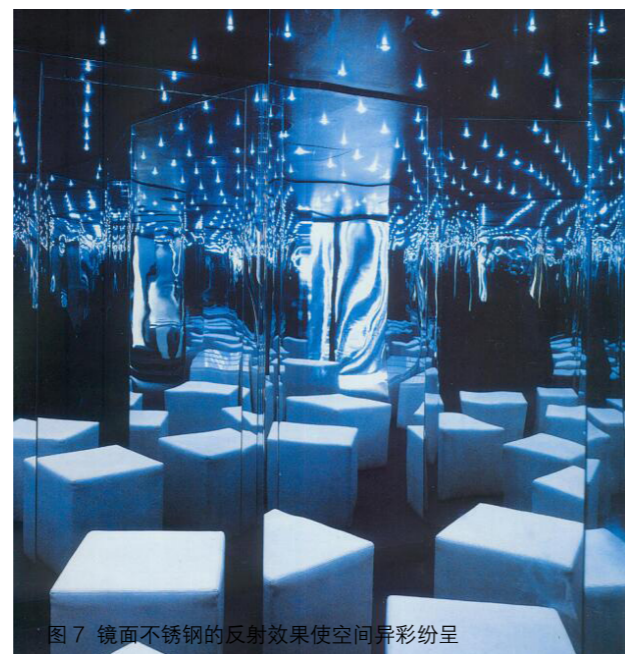


图7 镜面不锈钢的反射效果使空间异彩纷呈

4. 光影与色彩

室内空间设计中可以运用光的特殊效果进行视觉语言的创新和重塑，光可以使空间渲染出一定的氛围，可以为空间增添光影效果，也可以通过改变光的颜色来改变整个空间的气氛。

人们对光影的喜好与青睐在空间设计与平面设计中表现得淋漓尽致，现代技术特别是LED照明的发展使人们能够充分展现光的魅力，平面设计元素以“光”作为展现媒介，可以创造出更加梦幻、奇异的视觉空间效果，充分展现空间氛围的主题性与独特性（图8）。



图8 光影与色彩的空间创新和重塑

六、结语

巧妙地将平面视觉语言融入室内空间中，通过平面视觉元素与空间界面的有机整合，应用多元化的表现方式和构

建策略，能够使空间形成不同的视觉感官冲击、情感碰撞以及思想上的交流，创建多重多维的设计美感，让二维元素与三维空间充分融合，以独特的视角和方法塑造环境特质，在充分满足与强化使用功能的同时创建一个绝佳的视觉感受与空间体验。

参考文献：

- [1] 席春滨. 平面视觉元素的秩序化组构[J]. 黑龙江科技信息, 2011(15): 53.
- [2] 廖拥军. 二维视觉符号传播论[J]. 中国包装, 2008(2): 42-44.
- [3] 尹定邦. 设计学概论[M]. 长沙: 湖南科学技术出版社, 2000.
- [4] 汤洪泉. 空间设计[M]. 北京: 人民美术出版社, 2010.
- [5] 常怀生. 环境心理学与室内设计[M]. 北京: 中国建筑工业出版社, 2000.
- [6] 杨公侠. 视觉与视觉环境[M]. 上海: 同济大学出版社, 2002.
- [7] 唐纳德·A. 诺曼. 设计心理学[M]. 北京: 中信出版社, 2010.
- [8] 郑曙暘. 室内设计思维与方法[M]. 北京: 中国建筑工业出版社, 2003.
- [9] 原研哉. 设计中的设计(全本)[M]. 朱锴, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2010.
- [10] 刘卫东. 平面视觉符号初探[J]. 中国包装, 2008(3): 33-36.
- [11] 徐刚. 浅谈平面设计中视觉审美元素的构建及意义[J]. 美术教育研究, 2017(18): 52.
- [12] 梅格斯. 20世纪视觉传达设计史[M]. 武汉: 湖北美术出版社, 1989.

视觉艺术高校互联网生态的进化

The Evolution of Internet Ecology in Colleges of Visual Arts

房 凡/Fang Fan

摘要：互联网的飞速发展已经改变了人们的生活方式，产业边界早已被打破，跨界创新无处不在，用户价值和经济价值得到极大的释放，完整而又开放的闭环生态系统逐渐形成。对于视觉艺术高校而言，中心化的数据架构思维被打破，个体从中心分离，数字媒体成为新的媒介载体，信息数据正逐渐从集中式的贮藏库中被解放。专业高校正经历着冲击和变革。

关键词：互联网生态；中心化；视觉艺术高校

近 30 年来，互联网与其他产业融合并发生化学反应，递增并形成更新的驱动力，并在很多领域实现革命性的创新。在体系之内，个体形态占据了巨型网络的重要节点，它们相互影响、支撑、共生，形成了一个完整的闭环，伴随着信息流，构成这个生态圈体系，就像是旋转的太极，生生不息。

一、中心化的演变

自 20 世纪 80 年代起，由互联网社区控制的服务建立于开放式协议之上，约定的规则稳固而可靠。任何个体都拥有在互联网上成为中心的机会，一代巨头纷纷崛起。直至本世纪初，大约 2005 年开始，进入互联网的第二个阶段，大量由科技公司创造的产品和服务喷涌而出，通过智能移动终端的推波助澜，用户开始迁徙到更中心化的服务，而开放式服务（如 web）渐受冷落。

（一）门户网站

20 世纪 70 年代，加州大学洛杉矶分校等 4 所高校率先使用了基于互联网的信息站点，之后，哈佛大学、麻省理工学院先后加入，形成了高校门户网站群雏形。

国内部分高校率先于 20 世纪 80 年代开始进行基于互联网的官方站点规划，至 90 年代中期，清华大学、北京大学等综合性大学已实现基于官方门户的校园信息化工程雏形，并在 2000 年初具规模。

艺术类高校的网络建设则相对滞后，20 世纪 90 年代末，

仅有少数院校在互联网上拥有自己的网页，而大多仅承载了概况简介等基本信息。至 2000 年初，部分综合性艺术学院（如南京艺术学院、吉林艺术学院）开始着手建设门户网站（基于 CMS 的动态网站），而院内各类办公系统也开始发展。作为国内顶尖的视觉艺术类专业院校，中央美术学院也于 2006 年末启动门户网站升级计划，并于 2007 年正式推出。经 2010 年再次升级，形成了今天的版本框架雏形。

（二）校园信息化

不同于商业性网站，除了校外用户以外，高校网站也同时为学生和教职工提供服务，其中，官方门户以信息集成和发布为主，而在线办公及管理则主要以校内平台为中心。20 世纪 90 年代，国内各大综合类高校信息化办公系统多以 CS 模式为主，直至 2000 年初，逐步被 BS 模式的系统取代，并逐步形成数据中心。

艺术类院校的中间过渡阶段则显得模糊。自初期的 CS 模式 OA 系统使用，到基于平台较普遍的 BS 模式管理系统，在不到 10 年时间内完成了数次迭代，直至 2010 年左右，除了个别涉密系统（如内网财务管理），其余大部分均为在线平台，这就为数据中心的实现创造了条件。

（三）用户

随着用户的信息需求不断增长，传统的信息获取方式逐渐褪色，各式各样的网络站点以及虚拟社区为用户获取信息提供了很多种可能。

1997 年，中国开通的第一家中央重点新闻宣传网站“人民网”上线。两年后，中华网在纳斯达克首发上市。截至 2002 年底，全国共有上线网站 37 万余个。2003 年，电子竞技获批为国家正式体育项目。2013 年，中国超过美国成为全球第一大网络零售市场。

1994 年，中国大陆的第一个 BBS 站点——曙光 BBS 站上线。1995 年，清华大学“水木清华”站成为第一个同时在线超过 100 人的 BBS，这也是国内高校第一个“网络社区”。截至 2018 年，国内互联网用户规模已逾 8 亿，其中，98% 的用户通过手机等终端设备接入互联网。用户从开放式服务迁徙到了更中心化的服务。

二、互联网生态

生态是进化的结果，不是规划的结果。

（一）含义

生态（Eco-）一词源于古希腊 οίκος，原意“住所”或“栖息地”。当代语境下，“生态”这一概念通常可用于描述由不同类型的个体及其所处环境通过相互影响而形成的处于动态平衡的统一的整体，生态系统的范围相互交错，可大可小，和谐而丰富。

互联网生态是一种链圈式价值重构的生态体系，通常以用户价值为导向，横向跨界实现产业链的整合，同时用户关系圈得以扩展，借助于互联网技术的飞速发展的迭代，使得传统工业化产业边界被打破，传统商业生态模式被颠覆。

（二）构成

这个生态系统由“环境”和“个体”两部分组成，环境是生态系统的基础，包括一切构建互联网的软件和硬件环境，也可以理解为网络资源和网络工具的复合体。另一部分，“个体”则是作用于环境中的行为主体，具备意识性、目的性、主动性等行为特征，包括个人主体和机构主体。环境好坏是决定生态系统复杂程度和保持良好运行状态的先决条件，同样，个体的行为直接反作用于环境，两者相互影响，从某种角度看，这个生态系统是一个有机的整体。

视觉艺术主要强调人的视觉感受，互联网生态的蓬勃发展无疑给这方面的用户提供了非常适宜的空间。论坛、博客、微博、微信等新兴载体构成了自媒体现存的主要表达渠道。艺术家、设计师、理论家们纷纷自立门户。表面上看，百花齐放，精彩纷呈。但却各自独立。

（三）发展和应对

视觉艺术高校站群，作为 web2.0 时代信息聚合的主体，也应该及时做出应对。毕竟，个人门户虽能够将数据挖掘和智能推送结合在一起，获得更多用户青睐，但不同类的信息数据之间并不具备关联性，对于用户而言，始终面对一个个独立“岛屿”，若想得到另外的信息，必须“离岛”并“再次出发”进行搜寻。从生态的角度看，这并非一个有效的闭环结构。信息数据无法沉淀，也无法有效建立联系。

在这个层面上，很多艺术院校开始尝试“中心化”的数

据平台，进而构建基于此的生态系统。然而，在执行过程中往往缺乏相应的解决策略，另一方面，随着终端设备的普及以及个人用户剧增，信息互联网生态系统已逐渐被“去中心化”，原本作为信息核心的官方媒介，在信息的把控和管理上显得吃力，并逐渐失去主动权。

自 2017 年起，中央美术学院开始重新梳理和建立信息收分机制，借 2018 百年校庆之际推出了改版的官方门户，并以此为基础，对信息和数据进行全面系统统计，并辅助一系列制度和办法，力求在“去中心化”的大环境和趋势下，再次形成数据信息的关联，加强个体与中心的关系，构建新的信息生态圈。

三、数据的价值

以个体为中心的信息不断涌现，各类数据不断积累。如果以个体为单位的各类数据分析和调研更多依赖于对样本的采集，那么，当建立了庞大而有效的关联性网络之后，不论是数据的维度还是层次，数据体量的累积就已经达到了一个非常夯实的阶段。在这两个阶段的过渡中，用户也自然而然地从先前的样本思维，转变为大数据时代需要具备的整体思维，抽样收集提取信息将被更新的思路 and 手段所取代，转变为对所有数据进行有效关联并由此深入分析和处理这一更加有效的思维方式和方法。用户往往能够以多维度、多层次的视角重新看待这些看似独立，却可能又存在共性的数据信息。

另一方面，当下的视觉艺术远超出了绘画、雕塑、摄影等仅以观看为欣赏方式的传统艺术作品范畴，技术的介入不仅仅改变了最初的传统设定，也更多地改变了人们的认知方式和行为准则。如今我们提到的“视觉艺术”，属于交叉学科领域，集中体现了“科学、艺术和人文”的理念，可以视为一个跨自然科学、社会科学和人文科学的综合性学科，涉及造型艺术、艺术设计、人机交互、计算机工程、计算机图形、信息与通信技术等领域。而很多视觉艺术院校，也都在学科和专业上做出了相应改变，以便能够培养高素质的复合型专业人才。相应地，艺术家、设计师们也早已开始各种尝试，开展跨领域、跨媒体的艺术创作和设计项目，这就派生出更多数字图形图像信息数据。而如群星璀璨的海量信息，数年之后必将沉淀下来，这个时候，这些数据就逐渐资源化了，可以预见的是，这个“数据包”可以是多维度的，内含无数层次，错综复杂，除去传统的观看视角，很多价值的体现将来源于更立体、多方位的投射方式，甚至，之间的关联和连线，也能够变为特定的洞察方式，而所带来的价值，也许根本无法预估，因为存在太多可能性。

四、主动进化

（一）视觉艺术的优势

视觉艺术是一种语言，是社会对话的一种形象语言。早期用于记录人们的生活方式，也是一种宣传载体，泛指运用特定的物质、材料、技术手法，创作出可供人观看和欣

赏的艺术作品。

从媒体的发展来看，从最早期的人机交互，到人-人通过计算机进行互动，均可视为媒介的延伸，互联网的助力使得人-人的交互行为最大限度地突破限制。在交互的过程中，设备是不可或缺的中间环节和媒介，人通过视觉、听觉、触觉等感官特定方式与设备进行互动，以进行信息交互。视觉感官在这里显得尤为重要，占最大的比重。

因此，视觉艺术及其衍生物，在互联网及其产品的呈现和传播方面，占有得天独厚的优势。不论是网站网页、APP、网络游戏、各种基于互联网的系统、平台等等，都离不开视觉艺术，从基础的UI，到VR应用，无时无刻不在“搏人眼球”，进行最直观的信息交互。

（二）思想的转变

视觉艺术高校的信息生产主要来源于几个方面：

1. 官方媒体。这一部分通常代表了官方发声，内容经过层层筛选，在官媒（官网、官微等社会平台）发布。这类信息的特点是：权威。但门槛高，时效性较弱。

2. 各类校内机构。相比大院一级的出口，这类信息的筛选没有那么严格，但也具备相当的权威性，多半为事务性的信息，也有很纯粹的学术类信息。门槛相对低一些，而时效性通常强于官媒。这类信息通常也由各自官网（子网）和社会平台发布。

3. 个体。艺术家/设计师/理论家/小团体等，这部分信息的发布，往往是时效性最强的，而且大多比较纯粹，通常通过社会平台（部分进行过认证）发布。这里面，有很多很有价值且纯粹的学术类信息和动态。但内容较杂乱，五花八门。

互联网的飞速发展，使得信息分散且杂乱，以此构成的“生态系统”，虽然在表面上呈现“去中心化”的态势，但事实上，很多信息数据无法得到沉淀，“闪烁”之后便很难寻觅到其踪影，谈不上跟踪和搜集，更谈不上分类和集中。

如果无法从第三方（例如微博、微信等社交媒体平台）

获得数据，事实上进行数据共享的可能性也微乎其微，并不意味着山穷水尽和放弃。如果转变一下思维方式，完全可以找到更适合并且高效的替代方式。

（三）四两拨千斤

淘宝网实现数据集成的基础，在于海量的个体（商家和消费者）数量，以及对于个体行为及衍生信息的记录和存储。每个个体都能够产生大量数据，而所有个体间的行为数据也都在特定的情况下有所关联。淘宝需要做的，只是建立一种机制，搭建一个环境，只要吸引个体，系统就能够开始运转，生态就此形成。腾讯的即时聊天工具QQ和微信是另一个例子。而这些均可视为中心化极强而“去中心化”生态蓬勃发展的典型案例。

这其中，有很多可供视觉艺术类高校参考和借鉴的点。只需根据自身的情况，加以改进和优化，就能够形成适合的系统。例如，在教学模式方面，可以先从引入教学辅助系统入手，以增强教和学的自主性，尤其对于学生，而在与教师互动过程中（对于双方：教师、学生）随时可以形成最优选项，并进行选择和交流，同时，对于三方（学院、教师、学生），均可获得最高效的信息反馈。同时，可以从选课系统中剥离数据，与课程中各阶段上报数据（包括各阶段反馈信息）一起，汇集后进行分析。另一方面，课程和课题形成的成果，以图形或图像的形式记录，可同样关联到数据中心。这样就能够形成生态链中的一部分节点，在初期阶段，可以直接对教学的评价体系造成影响，形成多方位、多层次、立体的评判体系。至于常规的信息发布，可以从工作室、系、院，一步一步推进，先建立统一的标准，然后建立数据中心。不需要从零开始，而是在已有的基础上进行调整。

同样，个体也会被吸引到“中心”来，因为数据的关联的信息的共享对于任何一个个体，所收获的益处都是之前无法具备的。由此，自适应就变得主动，并有顺势接力的态势，对于危机和挑战，只需循序渐进步步深入，总能根据自有的特点，扬长避短，取得成果。

房 凡：中央美术学院设计学院讲师

浅谈传统饼模图样与现代设计的联系

The Connection between Traditional Cake Mold Patterns and Modern Design

刘晓薇/Liu Xiaowei

摘 要：饼模作为一种古老的民间艺术符号，不仅拥有当代图形符号的装饰审美功能，还具有极深的历史文化内涵和淳朴的符号美感。带有抽象意味的各种动物生肖和果蔬造型，塑造出了栩栩如生的具有独特魅力的饼模文化。21世纪随着科学的进步，电子等各种出版物的普及，传统的文化造型符号面临着巨大的创新与挑战。怎样能为古老的传统艺术符号融入当代的设计理念，为传统审美注入新的血液，以便迎合当代人对于追求新异兴趣的审美需求，是值得我们去深入思考和研究的。

关键词：饼模；传统图样；现代设计

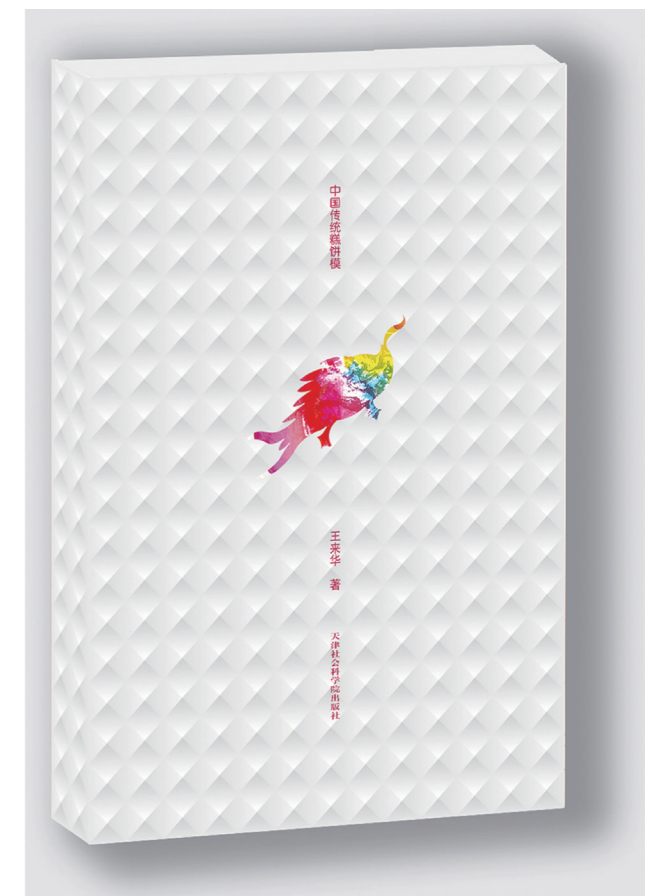
中国民间传统饼模图样历史悠久，种类繁多，在不同的地域、不同的历史时期，由于各地风俗文化习惯的不同，所创作出的饼模图样也都带有鲜明的时代感和地域特征。饼模图样的外形和图案以及使用方式等，是我国传统民俗的一种表现方式，充分体现出人民对吉祥和幸福的不懈追求。各地的饼模图样，虽然外形不同，图样各异，材质不一，地域有别，但它们都是中华传统文化的生动载体，记录着先辈的生活情趣和美好的期待。

饼模图样传承弘扬了历史民族文化，这些美好的饼模图案经人们长期的提炼与归纳，形成了一种独特的饼模艺术图样文化。它既是一种生活中的使用工具，也同时具备传统工艺图案的独特艺术形式。

一、现代与传统文化相结合的书籍装帧设计

中国人民用原始的浪漫主义手法创造出具有各种寓意的饼模图案，不仅仅是为了视觉的满足，更多的是承载了世世代代人们对美好生活的向往。由于传统图案具有特殊的文化背景和内涵，在与现代书籍设计相结合的过程中更要注意一些设计原则。首先在现代书籍视觉应用中，饼模图案的元素和符号，不仅仅是一个简单的描述，更多的是将民间原始符号与现代设计理念相结合，既有现代设计理念，又不失传统的文化内涵，遵循绘画造型美与设计美的形式原则，要追根寻源，探究其历史文化内涵。同时更要用发展的角度去创新，使两者融合，再现历史，呼应社会，体现文明。因此我们在设计书籍的过程中，饼模图样可以作为创意元素使用，但不能是简单的重复，必须通过造型元素的抽象意义和精神层面的概念推广，才能使现代书籍设计与传统饼模图样完美

结合，以适应现代社会人们对现代设计的审美需求。



二、传统饼模图样在现代书籍装帧设计中的应用

百余年前的新文化运动，将近代中国落后的原因归结于传统文化。这就使得广大群众对传统文化的敬畏感逐渐丧失，也导致了整个社会的文化素养集体退步，对传统文化的真实感日益减少，同时对传统文化的现实意义解读不够，使得传统文化与当代文化出现割裂现象。对传统文化的传承和发展，是每一个现代设计人的历史使命，作为一个现代装帧设计者，当遇到像饼模图样这样的传统题材，应该更加关注传统设计的精神性，而非直白表象的形式外表。饼模的题材属于传统题材范畴，因此既要保留民族文化精髓，又要符合现代社会快节奏的审美需求。对于这类书籍的设计不能因为题材的原始古老就以旧做旧，做出新的古董，而应该用现代的设计理念进行重新包装，既能体现出它的历史厚重感，还要融入现代元素，使之焕发新的风采和光辉。



在设计《中国传统糕饼模》这本书时，我首先考虑的是如何让古老的饼模图案焕发出它应有的艺术魅力和风采，以及如何更好地把现代设计元素融入其中。日本书籍装帧艺术家杉浦康平曾经指出过“视、听、触、嗅、味”五感活动化与书籍设计相结合的理念。邓中和先生在《书籍装帧创意设计》一书中提出了书籍的“内容美、意蕴美、形式美”的概念。他指出，现代书籍作为一种多维度的审美对象，在传承传统之外，更需要加入创新元素，所以我在设计《中国传统糕饼模》这本书的封面时，采取整齐的几何图形，并规则排列，简练而有条理，运用现代感极强的银灰色作为主色调，简洁有序的设计，感觉一下子拉近了与当代人的距离，使之产生认同感。中国人在传统文化中将含蓄美体现在“计白当黑”、虚实相间的文化理念里，为此我在设计《中国传统糕饼模》一书的封面时，采用了模切镂空的处理方法。在整齐划一的图形中又做了传统图案造型的弧线镂空，既表现了封面二维立体感的现代元素，又能体现中国传统文化中的“留白”以及“于无字处看书，于无画中观景”的中国传统

美学境界。让封面给人留有一个想象的空间，同时“留白”也是极简主义现代设计风格的主要特征之一。



饼模图样中最能体现民间文化精髓的部分，当属饼模中雕刻的各种吉祥寓意的纹样了。纹样本身比较复杂，极具观赏性，为了更好地烘托纹样本身的特色，我采用了增加明暗关系的手法。这样使饼模纹样的特点更加突出，同时也增加了立体感。另外，我还在封面封底和书籍每个章节前加入了用水彩绘制的饼模纹样，既起到了提示和烘托气氛的作用，同时水彩画是西方画种，也营造出中西文化融合的艺术氛围和效果。

“书信为读，品相为用”，书籍装帧设计要充分考虑感情和理性、艺术与技术的相互关系。现在书籍装帧更加注重外形结构特点，装订工艺、材质的选择，文字图像编辑以及新媒体的结合等。书籍作为人类文明的载体历史悠久，我国的书籍文化在几千年间不断地演变和发展，有着深厚的艺术给养和文化底蕴。所以，现代书籍装帧设计不能完全放弃传统，应该把传统的理念与现代的设计观念充分优化与融合，结合当下的审美需求进行重新构建组合，将传统文化与现代文明的元素完美地展现在书籍装帧的创意设计作品中，力争与时代同步，创作出让人赏心悦目的优秀创意设计作品。



刘晓薇：天津社会科学院中级美术工艺师

