

# 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

## 2018/04



邱志杰 棒喝 布、竹条框架 190×100×150cm

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4月25日  
刊 号：ISSN 1008-8822  
CN12-1287/G4  
E-mail: beifangmeishu@qq.com  
定 价：28.90元



北方美术 NORTHERN ART 2018/04

天津美术学院学报 月刊 总第二七期

- 重建一场展览的实践——“AMNUA策展研究计划第一回：策展身份”项目评述 张子津  
Practice of Rebuilding an Exhibition:  
A Review of the “MNUA First Round of Curatorial Research Program: Curatorial Identity” Project *Zhang Yujin*
- 时空的缔造者——埃利亚松 赵明飞  
The Creator of Time and Space: Eliasson *Zhao Mingfei*
- 无色无味——毛焰专访 彭 莱  
Colorless and Tasteless: The Artist Mao Yan *Peng Lai*
- 《烧耗子》的诗性正义：轻忽之恶与赤裸生命的隐喻 邹 芒  
The Poetic Justice of *Burning a Rat*: Evil of Disdain and Metaphor of Naked Life *Zou Mang*



JOURNAL OF TIANJIN  
ACADEMY OF  
FINE ARTS



罗智信 等待中、开放中、消亡中 金属、明镜、UV印刷、有香味的肥皂、玻璃瓶、鲜花、塑胶袋中：  
绿茶、啤酒、威士忌、软性饮料 各约 80 x 80 x 15cm 2017年

封面 毛焰 沙发上的墨水罐 布面油画（局部）2017—2018年

## 【卷首语】

近几年来，本刊一直关注和欢迎那些具有理论建树的研究论文，更欢迎那些结合最新理论成果展开的展览展事和其他实践推广活动。本期《艺术视野》中的两篇论文恰是这两方面的重要表率。张子津的 AMNUA 策展研究计划的项目评述，将一个新型展览的思路理念和实践方式做了相当精彩的剖析，而鲁明军的鸿篇论述从艺术领域兼及历史人文和国家关系，是一种思路开阔的综合研究。

本期的《今日人物》，我们介绍的是著名的油画家毛焰先生。他的作品尤其是肖像画作品在中国当代艺术中拥有特殊的地位。画家自己看来，他的油画肖像并非肖像画，甚至也并非油画，只与个人对社会、历史、文化的思考有关。他的终极追求，不是某位个人的肖像，而是糅杂着整个社会的“大群像”，也是超越了物理学意义、直达心理学层面的“深意象”。

本期的《展览现场》关注的是近期几个颇有新意的群展和个展，本期的《理论研究》栏目也汇聚了一批视角较新颖的研究文章，热烈期待广大朋友参与关注讨论。

天津美术学院学报执行主编 邵亮

2018年4月

# 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4期

总第127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4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

### ■ 艺术视野

重建一场展览的实践——“AMNUA 策展研究计划第一回：策展身份”项目评述 ..... 张予津 /006

疆域：地缘的拓扑与后全球化政治（续） ..... 鲁明军 /022

### ■ 展览现场

演绎与基因图谱——邱志杰上元灯彩计划终结篇 ..... 韩雅俐 /034

黑川良一的“星际迷航”——《反向折叠》正式开幕 ..... 宋耀茹 /042

“前程也许在遥远的地方，离别也许不会在机场，只要你说出一个未来”展评 ..... 邸叶炎 /050

平行脉络演绎材料美学——朱金石个展展评 ..... 薛莲青 /054

时空的缔造者——埃利亚松 ..... 赵明飞 /060

### ■ 今日人物

无色无味——毛焰专访 ..... 彭 莱 /066

### ■ 理论研究

基于3D打印的箱包设计思维及其视觉形式刍议 ..... 尹洁怡 毛春义 /077

儿童绘本艺术中的审美移情研究 ..... 侯英因 /082

老字号品牌价值的图像转换研究——以曹祥泰品牌为例 ..... 辛艺华 张 楠 /085

动漫设计包装元素与受众关系分析 ..... 陶克彦 朱 宁 朱宗明 /091

“互联网+”视角下高校图书馆艺术学习空间构建研究 ..... 于文超 /095

《烧耗子》的诗性正义：轻忽之恶与赤裸生命的隐喻 ..... 邹 芒 /100

城镇化与云南民间美术 ..... 闫春鹏 /103

浅析波普艺术对于平面设计的影响 ..... 王艺湘 刘芷若 /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

## ART VISION

Practice of Rebuilding an Exhibition: A Review of the "AMNUA First Round of Curatorial Research Program: Curatorial Identity" Project..

**Zhang Yujin/6**

Territories: Geo-Topology and Post-Globalization Politics (continued)..... **Lu Mingjun/22**

## EXHIBITION REVIEWS

Deduction and Genetic Map: Ending Exhibition of Qiu Zhijie's Colorful Lantern Scroll Project..... **Han Yali/34**

Ryoichi Kurokawa's "Star Trek": "Unfold" Officially Opens ..... **Song Yaoru/42**

Review of the Exhibition "The Future May Be in a Distant Place, and Parting May Not Be at the Airport, as Long as You Say a Future"  
..... **Di Yeyan/50**

Parallel Exhibitions Manifest Material Aesthetics: Review of Zhu Jinshi Parallel Solo Exhibitions..... **Xue Lianqing/54**

The Creator of Time and Space: Eliasson..... **Zhao Mingfei/60**

## FIGURES OF TODAY

Colorless and Tasteless: The Artist Mao Yan ..... **Peng Lai/66**

## THEORETICAL RESEARCH

Discussion on the Design Thinking and Visual Form of Luggage and Bags Based on 3D Printing..... **Yin Jieyi and Mao Chunyi/77**

Research on Aesthetic Empathy in Art of Picture Books for Children ..... **Hou Yingnan/82**

Research on Image Transformation of Brand Value of Time-Honored Brands: Taking Caoxiangtai Brand as an Example... **Xin Yihua and**

**Zhang Nan/85**

Analysis of Relationship between Packaging Elements in Animation Design and Audience ..... **Tao Keyan, Zhu Ning and Zhu**

**Zongming/91**

Research on the Construction of Art Learning Space of University Libraries from the Perspective of "Internet Plus" ..... **Yu Wenchao/95**

The Poetic Justice of *Burning a Rat*: Evil of Disdain and Metaphor of Naked Life..... **Zou Mang/100**

Urbanization and Yunnan Folk Art..... **Yan Chunpeng/103**

A Brief Analysis of the Influence of Pop Art on Graphic Design..... **Wang Yixiang and Liu Zhiruo**

### 重建一场展览的实践——“AMNUA 策展研究计划第一回：策展身份”项目评述

该项目的推出旨在根据中国当下的展览及策展现状进行分期的问题式探讨。本次艺术项目作为研究计划的第一回及首次亮相，邀请到 6 组艺术家 / 策展人围绕主题“策展身份”以 5 场展览分别展开直接的对话，基于对不同职业 / 身份的“策展人”在“策展”行为中所扮演的角色以及如何在策划过程中进行参与与互为补充等问题，以并置的展览为参照做出回应：1. 如果我们要谈的是“策展”不是“策展人”，人能直接准确地确定身份，“策展”属于一种行为或者是一种结果，其身份如何确定？2. 我们是需要“策展”还是需要“策展人”？3. 不同身份 / 职业的“策展人”在“策展”中有何区别？

06



### 时空的缔造者——埃利亚松

一个太阳让我们匪夷所思，一条河床打破了传统的布展方式，一道彩虹让我们惊艳到赞不绝口，数十道瀑布更让我们领略到了人与自然的巧妙连接。这就是丹麦当代艺术家——传奇人物埃利亚松。他的作品涉猎甚广，创作手段也非常多样：水、雾、光与影、玻璃、新型化工和电子产品等都为他所用。埃利亚松来中国办展览已经两次，第一次是在上海的龙美术馆，这次是在北京的红砖美术馆，本文主要探讨红砖美术馆中的“埃利亚松”。

60



### 无色无味——毛焰专访

毛焰告诉我，他最近状态非常好。他新近完成了一些大幅作品，在上海美术馆举行了个人作品展。这是继 1997 年的南京、2000 年的香港之后，毛焰的第三次个人作品展，对于刚刚步入不惑之年的画家来说，也许它来得正是时候，这既检视了过去十多年的创作历程，也预示着这位画家身上的一些新动向。毛焰为自己这次个展定名“意犹未尽”，按他的解释，这个词对他来说有两层含义：什么事不要做到头，留有余地才能耐人寻味；有些东西才刚刚开始，还有许多“意味”有待去发现、体会。

66



### 《烧耗子》的诗性正义：轻忽之恶与赤裸生命的隐喻

回到这幅画来看，就如同这只无力抗争、无力表达的耗子，连求生的意志都几乎消失，只能发出痛苦的叫声，它是没有语言功能的，无法为自身的灾难发声。因此，耗子的命运和犹太人一样，一个被抛弃的存在，是无用的受难和拯救的阙如。只能在火焰的包裹中苟活着，它确实还活着（画家并没有直接表现一只已被烧死的耗子），但仅仅是作为“赤裸生命”而活着，这其实是生命被毁灭的另一种形态。并且，绘画已经完成，画面已经永恒定格在了这一刻，这只全身还燃烧着火光的耗子，就如同一道创伤，永远凝结在了那里，永远纠缠着我们的眼神。也正因如此，艺术在这里的作用，或许就是要去见证，见证这道伤口的疼痛，真切地击中了我们。

100



# 重建一场展览的实践

## ——“AMNUA 策展研究计划第一回：策展身份”项目评述 Practice of Rebuilding an Exhibition: A Review of the “AMNUA First Round of Curatorial Research Program: Curatorial Identity” Project

张予津 /Zhang Yujin

**编者按：**“AMNUA 策展研究计划”项目的推出旨在对中国当下的展览及策展现状进行分期的问题式探讨。此次南京艺术学院美术馆推出的项目第一回邀请了6组策展人（他们中大多数的“固有身份”为艺术家），策划了五场展览，围绕主题“策展身份”与观众展开探讨。

**项目链接：**  
AMNUA 策展研究计划第一回——策展身份

展览地点：南京艺术学院美术馆 1、2、3、4 号展厅

展览时间：2018 年 4 月 20 日—5 月 3 日

出品人：李小山

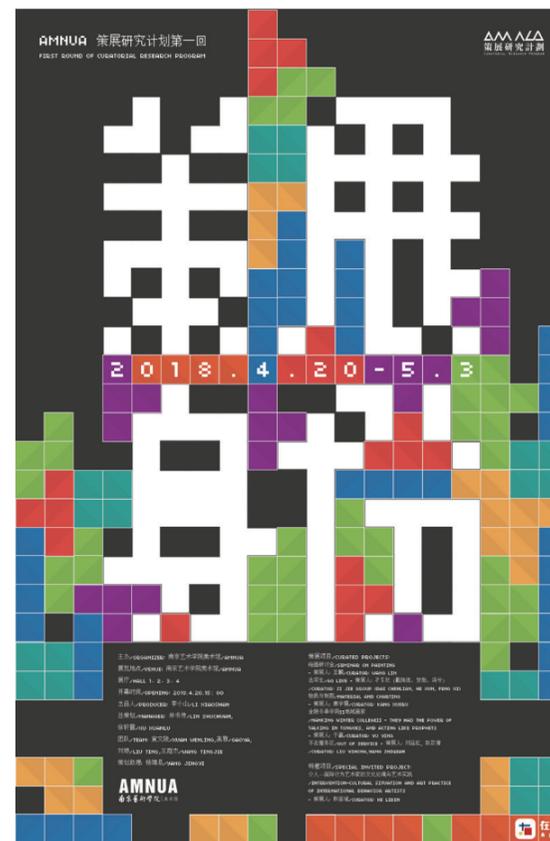
总策划：林书传、徐轩露

团队：宣文陵、高雅、刘婷、王庭杰

策划助理：杨婧易

4 月 20 日，由南京艺术学院美术馆主办的“AMNUA 策展研究计划”项目第一回——“策展身份”在南京艺术学院美术馆 1、2、3、4 号展厅同期开启。该项目的推出旨在根据中国当下的展览及策展现状进行分期的问题式探讨。

本次艺术项目作为研究计划的第一回及首次亮相，邀请到 6 组艺术家 / 策展人围绕主题“策展身份”以 5 场展览分别展开直接的对话，基于对不同职业 / 身份的“策展人”在“策展”行为中所扮演的角色以及如何在此过程中进行参与与互



项目总海报：AMNUA 策展研究计划第一回——策展身份海报

为补充等问题，以并置的展览为参照做出回应：1. 如果我们要谈的是“策展”不是“策展人”，人能直接准确地确定身份，“策展”属于一种行为或者是一种结果，其身份如何确定？2. 我们是需要“策展”还是需要“策展人”？3. 不同身份 / 职业的“策展人”在“策展”中有何区别？

在本次的 5 个展览中不难发现，多位策展人的“固有身份”是艺术家，他们担任着自己策划展览的“策展人”，也兼任同期其他展览的参展“艺术家”。因此，展览本身即可作为 5 个活态样本，对策展的功能、机制、角色扮演等艺术界命题进行有效反思。正如项目总负责人林书传所言：“并不以个人趣旨和审美判断来要求艺术家、策展人，而是希望呈现作品最真实的原生性。”的确，在“人人都是策展人”且鱼龙混杂的艺术展览多元时代，反而对策展质量提出了更富实验性的挑战。20 世纪 80 年代初，“策展人”概念正式进入中国市场。90 年代，中国本土的策展人队伍开始逐步形成与发展起来，并涌现出了一批以范迪安、高名潞、黄笃、皮力、栗宪庭为代表的策展 / 批评名家。但迈入新世纪，尤其是伴随艺术全球化与中国当代艺术在地化的学术讨论愈演愈烈，80、90 后的青年策展新秀崭露头角，无论是观念

视角、媒介语言都呈现出对当代艺术流行性与先驱性的关注。时下科学技术、网络信息与艺术的介入互融，更是激发了年轻一代策划者对回归艺术本体，甚至是绘画语言的再思考。策展人的职能身份也面临着重新定位，并处于晦暗不明的暧昧状态。关涉到当代艺术，因为当代艺术本身就是一种观念艺术，所以它的创作越来越倾向于一种基于“策展思维”的创作，是由观点（核心理念）、表达方式（感官语言呈现）构成的，换言之，一件艺术作品即可被解读为一个展览。当代艺术演变为一种类似“策展”的艺术，而艺术家的工作也越来越像个策展人。另一个不可否认的事实是，约定俗成的策展人群体也开始分化成两类：一类是，体制外不乏大批以“独立策展人”自诩，实则流连于社交圈的交际达人；一类是，把控话语权的学院体系内策展人，他们深陷策展人操纵学术语言的“自说自话”，进而与大众之间充满理解隔阂之嫌。或许做出“策展人群体需要重新洗牌”的判断尚属妄下断言，但以语境变化为根基展开“策展人”职业身份的研讨就显得颇具现实意义。

鲍里斯·格罗伊斯（Boris Groys）在《批评反思》中写道：“艺术家和策展人、批评家和策展人之间的传统界线也逐渐消失。”<sup>①</sup>早在 1855 年画家居斯塔夫·库尔贝（Gustave Courbet）就率先提出了“反策划”的声音。他在巴黎 Salon 的对面搭起一个木棚，办起了自己的展览，目的是要以不同而更好的方式来展示自己的作品，而不是像官方那样将所有的画作堆叠在一起直到到达天花板，明显忽视了展出作品的完整性。Salon 官方在 1855 年时拒绝了这位画家的两件作品——“The Artist’s Studio”（1854—1855）以及“A Burial at Ornans”（1849—1850）——因而在他的想象中，他自己承办的个人展览（在当时这样的行为闻所未闻）不仅仅是一次合适的还击，更是对 Salon 偏爱的展览惯例的一次报复。在“策展人”这一完全专业化的职业出现之前的很长一段时间中，艺术家都是独立地选择展览场地、组织现场布置、确定展出作品，甚至是制定筹资方案的——这样一来艺术家也能更好地确定其作品的被接受情况。在 20 世纪时，更多类似的表面上的异常出现了：艺术家不仅秘密地在他们的工作室里创作互不相连的作品，同时还掌握了其作品的展示与传播的机制本身。按照全球艺术的发展趋势来看，当代艺术家首先被要求为是知识分子，通过创作的全过程来表达思想，提出问题。正如时下，你甚至很难去定义一个当代艺术展上真正的艺术家是谁。而表象上的策展人是否已在艺术家的观念系统中反被当作“艺术家”，实现了一次“被策展”？

“AMNUA 策展研究计划项目第一回——策展身份”的意义在于唤起两个层面的价值探讨，一方面在艺术家、策展人身份 / 边界模糊的问题之上，直接去探讨边界本身及发声差异；另一方面则在图像爆炸的当口，展开关于绘画性的思考。而所有针对主题“策展身份”的实践，都可归为是重建一场展览的实践。

## 一、物质与制图——新媒体时代的图像绘画危机

展览项目 1

项目名称：物质与制图

展览地点：南京艺术学院美术馆 2 号展厅

展览时间：2018 年 4 月 20 日—5 月 3 日

策展人：康学儒

艺术家：杜雨青、葛雅静、姜吉安、那林呼、郎粲、刘雨佳、王宁德、王若含、伍伟、杨心广、张佳星

**MATERIAL AND 物質與制圖 CHARTING**

出品人：李小山 Producer: Li Xiaoshan  
 總策劃：林書傳 徐軒露 Director: Lin Shuchuan Xu Xuanlu

ORGANIZER: ART MUSEUM OF NANJING UNIVERSITY OF THE ART

策展人：康學儒 Curator: Kang Xueru

藝術家	ARTIST
杜雨青	Du Yuqing
葛雅靜	Ge Yajing
姜吉安	Jiang Ji'an
那林呼	Na Linhu
郎粲	Lang Can
劉雨佳	Liu Yujia
王寧德	Wang Ningde
王若含	Wang Ruohan
伍偉	Wu Wei
楊心廣	Yang Xinguang
張佳星	Zhang Jiaxing

南京藝術學院美術館

AMNUA

OPENING: 2018.4.20 PM 3:00

四月二十 下午三點

展览项目 1：物质与制图展览海报

按照美国思想家和学者丹尼尔·贝尔（Daniel Bell）的说法，他将人类社会分为前工业社会、工业社会和后工业社会。前工业社会呈现一种较为稳定的社会结构，因此，其艺术形态在艺术史的划分上是容易被归类和总结的；到了工业社会的机器革命之后，艺术的观看和叙述方式发生了深刻的

现代本体变革；进入后工业社会之后，其艺术的生产方式超越了工业文化而呈现出当代复杂的文化形态。而绘画，这种最古老的艺术形式，在一个图像如此爆炸的时代，还能唤回那种曾经有的精神力量吗？在策展人康学儒看来，绘画的语言系统在今天仍然是入时而非过时的。传统绘画的表意功能日渐衰颓，对绘画“绘画性”的探讨成为当下解决危机的入口。展览的目的在于探索被克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg）定义的平面性绘画之外，脱离了平面画布和色彩，是否仍存在一种绘画的东西？假如说，将绘画回溯到最原始的意义：制图，即用某种物质材料制作出带有指示性的图像，那么，当绘画被定义为制图，运用各种材料按照绘画的审美原则（透视、构图、结构、色彩、空间等）制造的图像皆可看作是缓解绘画危机的新绘画。

展览中的作品以绘画的“制图性”为准则，在策展人康学儒的策展逻辑下无论是装置、影像、摄影还是新媒体作品都是符合绘画思维的绘画。姜吉安的作品《光影法 No. 1》用了很多现成品，却以素描阴影关系制造了绘画平面的视错觉效果，创作概念仍是落在绘画上。作为国内“现成品绘画”的首提者，他既保留了绘画的传统方式，又重构了数码科技时代下绘画的惯性结果关系，作品包含的物理性和触感，也是对新媒体图像制造普遍化的背离，从根本上改变了绘画的意义与方式，趋于艺术与观众的双向互动。王宁德的作品《无名》是现场唯一像绘画的摄影，具备绘画所有的表现形式。如他所言，“用摄影的方式描摹摄影，却获得了绘画的效果”，但细观与架上并置的影像可知晓作品来源：艺术家将环卫工人涂抹广告的笔触以网路技术合成，笔触的肌理清晰可见，破碎的轮廓、错综的笔痕，这些粉饰城市的“市容粉底”谁能否认它那率性粗犷的绘画质感？数码成像与笔触的绘画性之间往复切换，与审美无关的“画意”构成了一场观看的“骗局”，亦充满矛盾的视觉张力。郎粲在影像《间奏》中用镜头特写了纯粹的“慢”，探讨在一个时间平面里不同空间运动的相似性，剥离了影像媒介的传达，每帧连贯图像很容易令人联想到马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp）绘于 1912 年的绘画作品《下楼梯的裸女》，艺术家有意将绘画的动感借由慢镜头逐帧刻画，对下楼梯的裸女的每个动作的拉长均可看作是对制图原则的遵循。

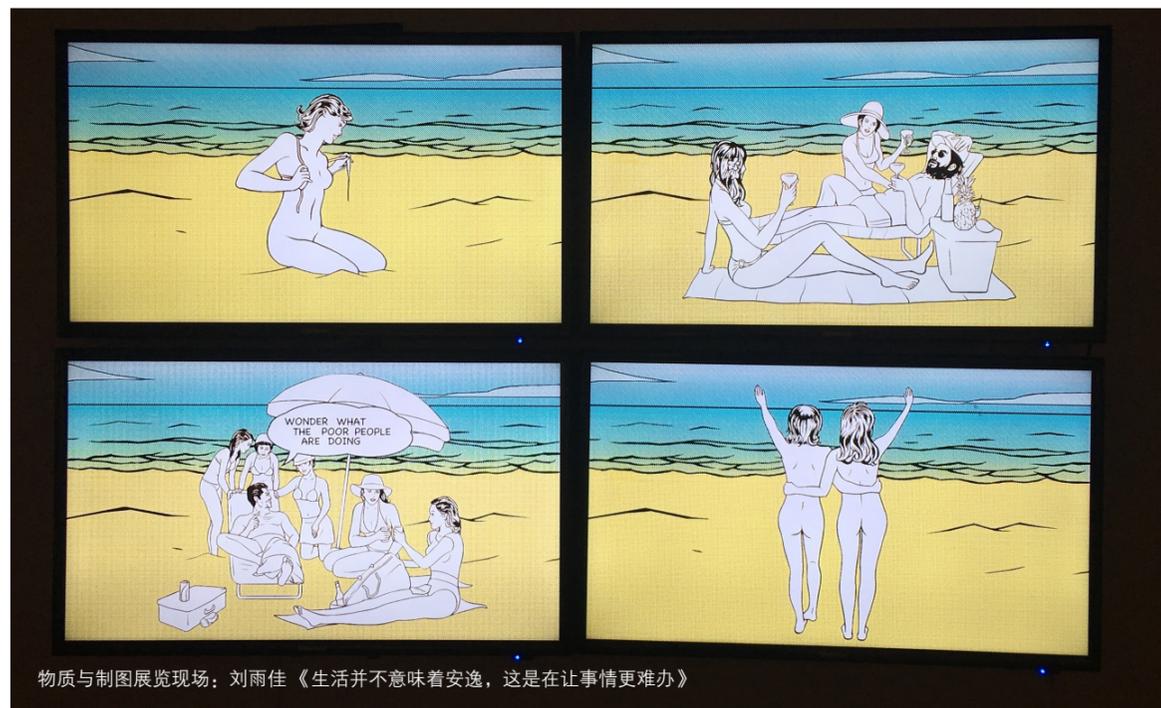


物质与制图展览现场：王宁德《无名》



物质与制图展览现场：姜吉安《光影法 No. 1》

刘雨佳的四屏 GIF 动画装置《生活并不意味着安逸，这是在让事情更难办》仍可被看作是种图像制图实验。在朴素的影像叙述中，呈现的是一部关于海滩的图像寓言。作品灵感源于澳大利亚考茨罗海滩发布的禁令：对袒胸露乳、土耳其民族妻妾成群等条例的隐喻。艺术家浏览相关文本、网络资源及社交软件图片，并从中撷取素材以构建影射边境、边疆、地缘政治的海滩图景。与 W.J.T. 米歇尔（W.J.T. Mitchell）眼中的风景一样，海滩是一个复杂的政治社会机体，也是一个放逐自我的自由地带，又因禁令、战争、资本，它也可能成为一个被规制的区域，一个屠戮的现场，一个消费与被消费的空间。它既是一个现代性的化身，同时又内含着强烈的反现代性。身处碰撞、交融、冲突和断裂的全球化时代，刘雨佳无意书写一部海滩的文化史或地理志，她真正关心的是，当我们尝试将其重新编织为一部新的叙事的时候，它是如何被形塑为一个新的地缘结构和感知方式。就像鲁滨逊发现海滩上脚印的那一刻，它不仅带来了惊讶与恐惧，同时也激发了人的智慧和想象。在这里，图像（绘画）生长为一种新的审美介质和想象机制。



物质与制图展览现场：刘雨佳《生活并不意味着安逸，这是在让事情更难办》

什么是绘画？当绘画变成一种独立的审美时，原始的制图功能从隐而不见中凸显出来。“物质与制图”展所呈现的正是这样一种绘画：它可能是形式的，又不仅是形式的；它可能是观念的、现实的、审美的，却又绝对不止于此。它是混杂而又单纯的呈现，也可以是对当下社会做出的反应，个人生命体验的映射，更可能是运用多种材料去成就的，由造型、色彩、构图来叙述的视像，它既记录瞬间又代表永恒，它从当代的焦虑中逃离，却又重获当代性的在场。

## 二、绘画研讨会——绘画在当下如何被讨论

### 展览项目 2

项目名称：绘画研讨会

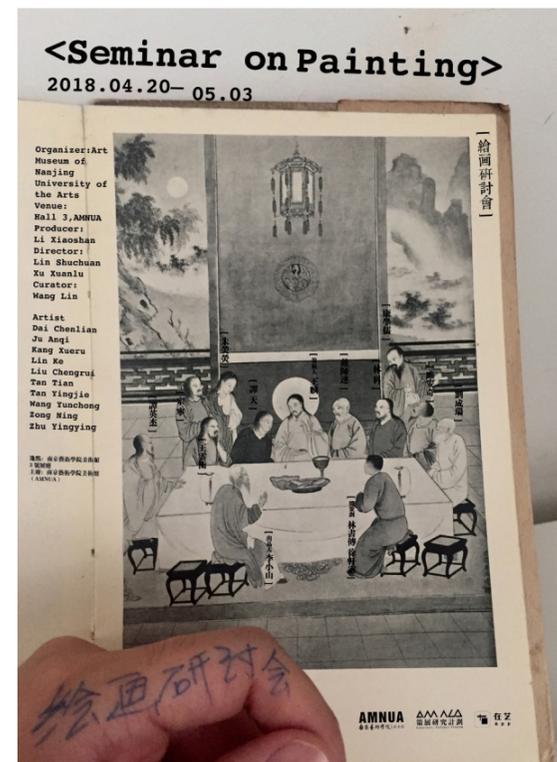
展览地点：南京艺术学院美术馆 3 号展厅

展览时间：2018 年 4 月 20 日—5 月 3 日

策展人：王麟

艺术家：戴陈连、睢安奇、康学儒、林科、刘成瑞、谭天、谭英杰、王云冲、宗宁、朱荧荧

就像策展人王麟所言，“绘画的目的早已不单单是制造一种令人满意的视觉感受”。与康学儒尽可能回归绘画语言平面性与制图性的讨论不同，“绘画研讨会”则是聚焦了日常并不以绘画为主要创作形式的其他媒介的艺术创作者，以绘画之外的思维逻辑，赋予绘画新的观看视角与语言。科技及互联网的发展能够复制大量图像信息，使得我们的视觉经验及审美趣味走向趋同，而艺术家个人化的生活经验生成的带有差异性的艺术创作则尤显珍贵。王麟认为，当代艺术市场中绘画是最容易被接受与消费的，而绘画危机性的提出一直被过度重申，有时或许是我们把绘画看得过重，反而深陷其中难破迷雾。也许与绘画保持一定“距离”的创作者可以提供更为客观清醒的判断。这场以“绘画研讨会”为题的讨论却规避了研讨会的形式，态度鲜明地讽喻批评家们对“绘画问题”的陈词滥调及毫无建树的重复研讨。参展艺术家虽不是传统概念上的绘画创作者，其创作却也区别于素人绘画和名人绘画，与当代艺术创作紧密关联。绘画在这场展览场域中，可以被讨论，可以是作品的材料和过程，是观念的直接表达，是调节剂，也可以是研究绘画的方法等，以导演、策展人、设计师、媒体人及综合媒介艺术家等身份介入绘画的讨论者们，是以绘画的方式去呈现，但其背后的逻辑却归属于各自惯常从事的媒介思



展览项目 2：绘画研讨会展览海报

维，媒介手段不再是定义作品形态的唯一论据，艺术家们更关心的是通过选择绘画来完成对意识过程和观念的描绘。当绘画与外在的因素，如文化、历史、社会语境及艺术家个人体验、问题意识、多媒介创作实践休戚相关，它既在当代不断完成革新升级，也意味着它从二维平面化静态表达的限制中获得解放。

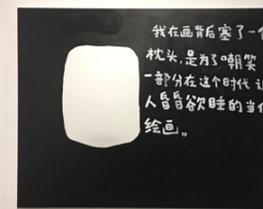
现场在王麟的策展铺陈中摒弃了展签及作品信息的设计，他将纯粹的视觉图像视为绘画讨论的主体而取代了任何文本语言的附赘悬疣，以至在展览前言的撰写上也放弃了语义深刻的理论书写。每位艺术家的作品以醒目的艺术家姓名和整齐并列的展墙为隔断自成近似微个展的展示空间，从观看角度上制造出既相互独立又彼此依存的视觉线索。看似严肃的命题，被策展人和艺术家以轻松戏谑的话语做出解读，拓展着绘画发展的新范畴与观看的新方式。展览开端入眼的作品是身为摄影师的宗宁展出的一件色泽阴郁且占满墙体的巨幅特质蓝色绒布龙袍。近距离观看可见龙袍通体纹饰皆为手绘而非机器刺绣，意指绘画留下的痕迹；与龙袍呼应的是右侧墙体悬挂的摄影作品，此件作品亦打破常规摄影手段，是艺术家结合绘画、模特造型、庸常物品、客观自然，运用电脑技术进行拼贴合成的综合创作，其中就包含了旁边龙袍的图像。图像上的龙袍通过艺术家的转译又以装置的形式并行展出，并在其上附着绘

画最基本的线条元素。在宗宁的认知里，绘画既是材料也是方式，而形式之下既分裂又真实的意味表达才是最核心的叙述。摄影、绘画，或者其他媒介，不过都是借由形态完成的个体絮语，是对身份、状态、处境做出的种种回应。巨大的龙袍可作为一种符号，看作是他对权力机制与日常关系发出的意识探讨。



绘画研讨会展览现场：宗宁作品

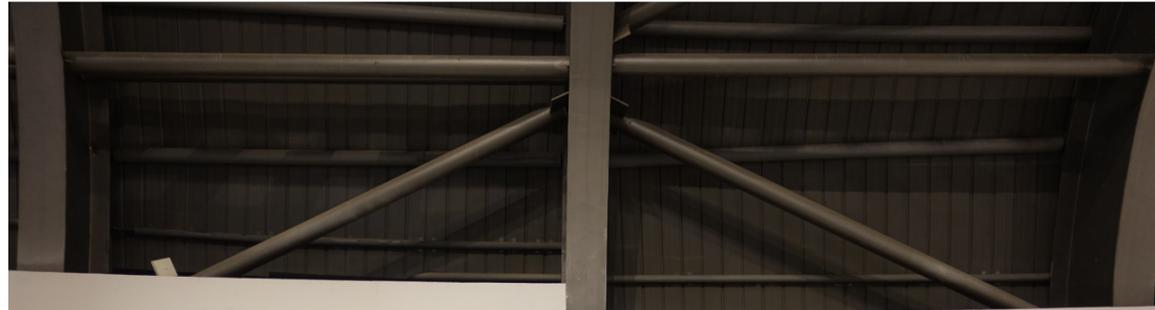
谭天



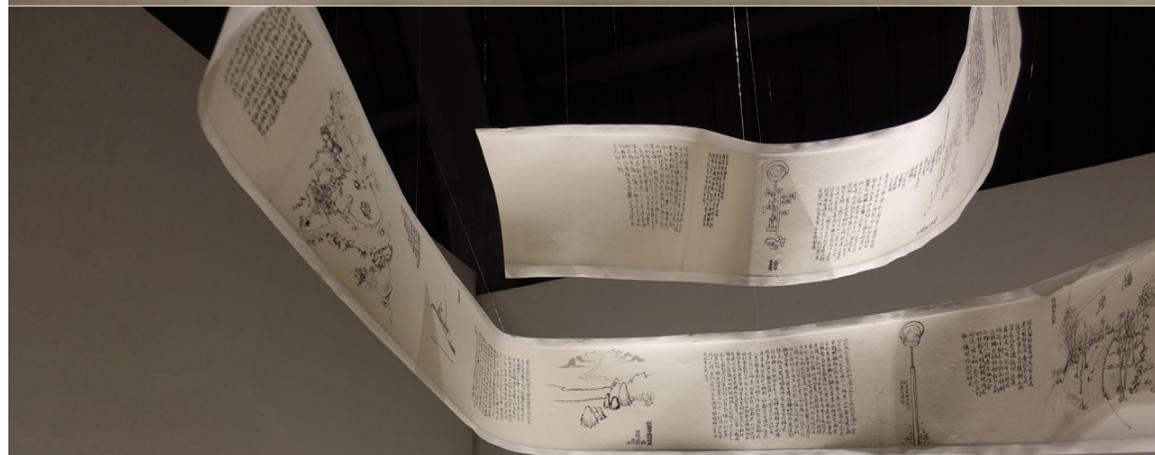
绘画研讨会展览现场：谭天作品

谭天的作品要追溯到他从 2013 年开始的一个长期行为项目——“我是如何成为一个当代艺术家的”，伴随身份的连续转换，他作为艺术圈事件、现象的亲历者将对话转为艺术品，又以作品的方式不断向艺术界潜在问题发起质疑与反思。在他这次展出的绘画中，观念优先的态度明确，绘画同样可以实现观念与人的互动，他赫然用画笔写着“我在画背后塞了一个枕头，是为了嘲笑一部分在这个时代让人昏昏欲睡的当代绘画”，创作俨然化为艺术家的一场实验，大胆直白地嘲讽资本市场对绘画的过度消费，调侃艺术生态内多数人视而不见的“房间里的大象”。刘成瑞是以行为表演活跃在业界的艺术家，此次展出的组合是其工作室状态的现场恢复，他将画布钉于墙面进行临时创作，还原创作原生态的同时演绎绘画完成的速度感，四处散落的颜料和角落里一张摄自艺术家 18 岁工作状态的照片营造出个人空间的私密感，继而让观众有种从旁窥探的惊奇，绘画这一媒介在与创作行为、空间的交织中被赋予另一种视觉

风貌。同样，在剧场表演艺术家戴陈连的理解中，绘画可以是剧场空间的道具，所有可视元素如织物般自由联结，最终归于情绪的表达。设计师王云冲有意分开画面与设计之间的距离，展现极高的色彩对比度；既是同期项目策展人，又是艺术家的康学儒将自身美术史人文经验与生活碎片等芜杂信息密集编织，当文字、图像、符号杂糅在一起，绘画就成了“可读”“可想”“可写”的新范式。在装置艺术家谭英杰的叙述中绘画完全可以打破平面展开的传统形式，13米长卷的岳麓山“游行记”以螺旋上升的纸装置提供观看的模式，既是对现代人驱车游山路线的效仿，也将取自《芥子园画谱》的写生语言与当代艺术的空间表现结合，创造景随步移欣赏长卷的审美体验。



绘画研讨会展览现场：刘成瑞作品



绘画研讨会展览现场：谭英杰作品

在对绘画这一单一媒介进行深度挖掘时，艺术家们不同的媒介创作经验赋予他们迥异的具体行为。讨论绘画的本质，更像是通过材料和媒介的运用来表述观念和情绪。绘画在今天的可能性或许恰恰出现于艺术家们对自我表达的回归中，绘画可以是自我的，是艺术家体验感知、人文情怀、理性秩序、知识视野的沉淀。同理，在当代艺术展览实践中的任何一种身份选择，都应是上述积淀的一种态度确立。

### 三、去写生——图像时代“写生”意义再认识

#### 展览项目 3

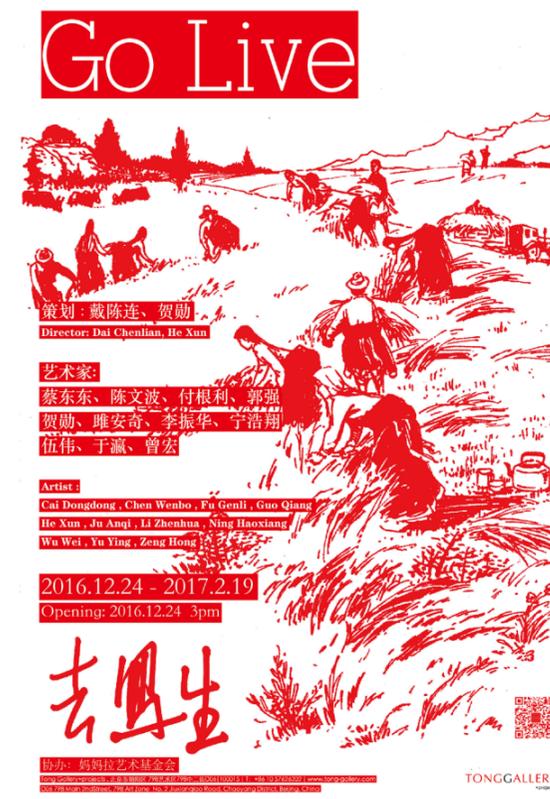
项目名称：去写生

展览地点：南京艺术学院美术馆 3 号展厅

展览时间：2018 年 4 月 20 日—5 月 3 日

策划：子子社（戴陈连、冯兮、贺勋）

艺术家：蔡东东、陈文波、付根利、郭强、贺勋、睢安奇、李振华、宁浩翔、伍伟、于瀛、曾宏



展览项目 3：去写生展览海报

写生，是绘画创作过程的基本行为，对写生意义的再认识，是对绘画问题又一层面的讨论。在图像时代兴起以前，通常按照西方的概念去定义“写生”：按照自然对象的样子去创作，是表达较为客观的行为状态。因而，创作出的图像与所描绘的视觉表现间的关系倾向于视觉的同一性。直到图像（照片）及摄影等技术性视觉机器的出现，大量复制性图像（第二自然）逐渐成为大多数艺术家写生的基础，随即产生“写生衰落”的消极言论。但按照“去写生”策展人之一戴陈连的观点，“写生”的观念并未消亡，它衍化为创作行为的逻辑，渗透到艺术家更多的实践中，与他们建构“写生”关系的客观物象变得丰富，“写生”从一个简单的重复动作成为同一性与相似性合二为一、被拉回当下的实践方法。

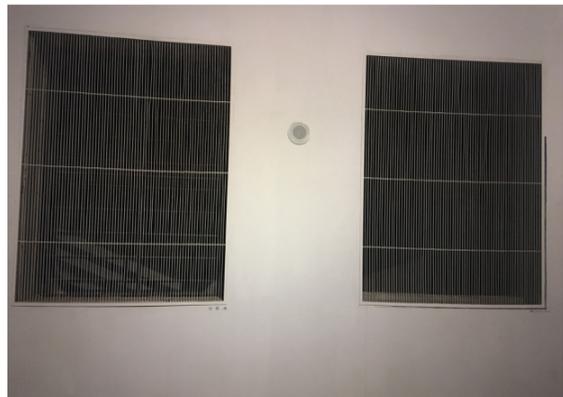
正如此次展览亦是对子子社之前 798 群展的重现，直接将“写生”的意义关切到展览的策划行为、艺术家工作状态行为等。颇值玩味的是，参与策划的子子社三位成员拥有艺术家身份属性，他们在展呈规划上着意体现出了对即兴策展和临时性的趣好。长期从事剧场行为的戴陈连将环形空间拟作剧场秩序来打造，展场的瑕疵以反展示逻辑的形式用灯光直射凸显，消防栓、警示灯、地贴标识、配电箱等视觉干扰亦被看作与作品互关的纽带和与艺术家身份的策展人奇思妙想相对应的临时再造；策划的临时性又体现在署名为厉槟源的作品中，美术馆固有的对称通风窗口因与艺术家厉槟源曾经的展呈经验对撞，因而像是临时应邀般被拉入展览，是对“写生”重复性的印证。



去写生展览现场



去写生展览展人之一戴陈连现场导览：宁浩翔《071231》



去写生展览现场：艺术家厉槟源名字手写到展馆通风窗构建作品的临时性



去写生展览现场：郭强《伍蛋》《临摹》



去写生展览现场：李振华《格林童话》

宁浩翔在《071231》中通过对水果的反复临摹重复着过程的递进，也引出关于创作的疑问表达：看似机械的重复，但在过程的推演中最终的结果总会与原初有所不同。那问题真的变了吗？解决了吗？创作主体又有了哪些变化？郭强的作品《伍蛋》和《临摹》中散落的鸡蛋实体与架上形成互文性，写生的意义得以拓展。贺勋则在《三次写生：腊肉、麻雀和铃铛》中实现了将诗歌的语法挪用到绘画语言中，实物（客观物象）、诗歌（文学/文本）、绘画（图像）构建叠加的再翻译关系，多重交织，互为释义。对付根利来说，“写生”是对作品形态的转化，一个曾经承载他写给女朋友信件包裹以装置形式完成对信件内容的“写生”。而李振华尝试在玩偶熊中设置语音设备，《格林童话》故事文本依靠语音得以转述，未尝不是“写生”的概念化体现。

策展人戴陈连介绍说，展览讨论的是从“去往写生”到“去除写生”形成呈现路径的动作行为。比如他将现有的影像放映室的无效空间改造为更加“无效”的“前言室”，前言墙前摆置几把折椅，观众的观看因而获得某种被设定的“尊严”，极具年代感的大众审美流行乐的伴奏则成为“去除”过程中的一个具体的执行动作。展览所有的线索铺垫或许其意不在于去除掉写生这种行为本身，而是意欲摆脱传统写生的描摹传写，对艺术家、策划者各自的工作产生质问，不仅为“写生”语言注入语义的模糊性，强调对其能力在当下创作实践中的再思考，也通过打破传统“写生”逻辑的作品为其赋予新的活力与精神内核，更流露出实施过程中艺术家作为主体内心情绪波动及情感流淌的不可或缺。



去写生展览现场：展馆影像厅被临时改造为前言室

#### 四、金陵冬季学院 II 地域画家——绘画工作的地域性 / 地方主义

展览项目 4  
项目名称：金陵冬季学院 II 地域画家  
展览地点：南京艺术学院美术馆 2 号展厅  
展览时间：2018 年 4 月 20 日—5 月 3 日  
策展人：于瀛  
艺术家：阿斯巴甜、沈涛、董鹤、段建宇、黄静远、林晓、刘海粟、倪军、秦槐、苏天赐、王璜生、王之博、徐累、叶浅予



展览项目 4：金陵冬季学院 II 地域画家展览海报

“地域画家”是 2016 年艺术家于瀛个人项目“金陵冬季学院”项目的续篇。不同于首篇中完全虚构的有关南京地区一场不曾发生的地下现代艺术运动，本次续篇是从筹备到落地的真实展览。展览集中了中国现当代对绘画非常有见地的 14 位画家的作品，目标聚焦于绘画工作的地域性 / 地方主义，这些艺术家或从南艺毕业之后远离南京工作，或身上背负典型的新中国美术的地域线索，又或者常年不同国境迁徙并在不同的文化语境下工作。展览分为“远方信”“航线图”“故乡戏”三部分，所呈的画作从不同地域辗转汇聚，更像是对艺术家迁徙的一场隐喻。于瀛对前辈艺术家沈涛《丰收之歌》、苏天赐《新篁》、叶浅予《西藏少年》、刘海粟《法国女人》中所带有的浓厚“异乡感”颇有兴趣，这也是他进行展览筹备工作的组织原则。

与其他展览线索有明显区分的是：于瀛在主视觉设计上更注重不同艺术家及作品、同一艺术家不同期的作品间巧妙并置后迸发的视觉符号和语言关系的偶然性审美。刘海粟作品因年代久远色泽变得晦暗不明，恰好与王之博的作品形成视觉默契；黄静远将大众影视剧中的观音形象直接挪至画面具象呈现，与一侧乞讨女孩的画面构成视觉的闭环，救世的宗教符号与乞讨对应的现实贫困产生意义上的反讽；而他的另一件作品则与王璜生的作品冲破空间、年代距离的阻隔，共同呈现乱针刺绣的视觉美感。



金陵冬季学院 II 地域画家展览现场：苏天赐《新篁》



金陵冬季学院 II 地域画家展览现场

策展人于瀛与戴陈连一样并不属于在学院中受过专业策展训练和理论教育的策展人，他们的第一身份属性是艺术家。当他们以艺术家的视野与专业策展人同时介入到策展行为中时，就会发现策展标准的有趣区隔：他们更希望在展览策划中进行第一人称的表述。换言之，他们仍是以艺术家的艺术表现思维为主导，而专业策展人则更倾向于将自己从艺术家、观众、作品中脱离从而以他者的角度进行他向思考。“金陵冬季学院 II 地域画家”展便体现出于瀛观念先行、观念构建于技术之上的特性。在策展主线索之外，他还设定了隐藏的线索，这更像是一个艺术家创作当代作品时的观念预设，可以说展览似他以艺术家思维创造的另一种形式上的观念艺术。纵线弧形的墙体下部勾勒出无限延长的绵延之感，艺术家们辗转过的城市名称顺次排列，而展场的三个板块更是依据艺术家各自命运及地域性来划分，入口与出口展品的视觉呼应则是策展人艺术家思维的佐证。在他看来，空间里的所有可视之物均是可注入观念、锐意经营的画面，包括落地窗、洒入室内的阳光、围栏等现成物都能在组合中被赋予意义，甚至于上次同系列展览中声音消散在风声中的虚构艺术家秦槐，也在此次展览中被悄无声息地安插，如幽灵般存在。策展是与艺术家的临时结盟协商，在这次结盟中，于瀛同时也实现了绘画工作与地域特性、历史记忆的联结回归。

### 五、不在服务区——制造艺术生产的活力地带

#### 展览项目 5

项目名称：不在服务区

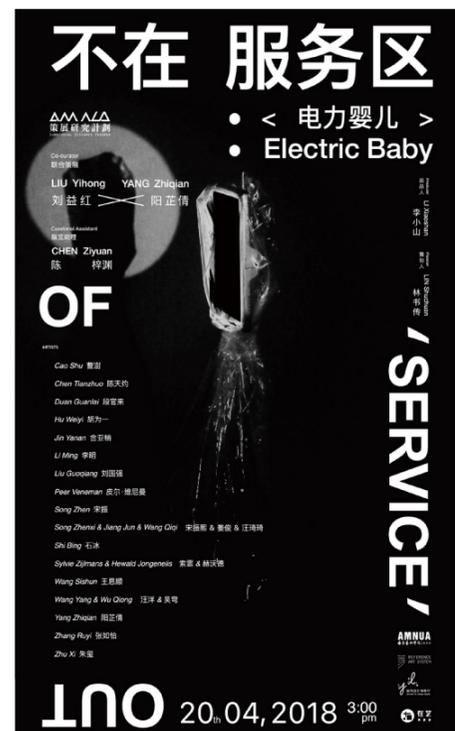
展览地点：南京艺术学院美术馆 4 号展厅

展览时间：2018 年 4 月 20 日—5 月 3 日

策展人：刘益红、阳芷倩

展览助理：陈梓渊

艺术家：曹澍、陈天灼、段官来、胡为一、金亚楠、李明、刘国强、皮尔·维尼曼（Peer Veneman）、宋振、宋振熙 & 姜俊 & 汪琦琦、石冰、索菲 & 赫沃德（Sylvie Zijlmans & Hewald Jongenelis）、王思顺、汪洋 & 吴穹、阳芷倩、张如怡、朱玺



展览项目 5：不在服务区：展览海报

由刘益红、阳芷倩联合策展的“不在服务区”展，首先在策展人的女性身份上唤起了对策展人性别问题的关注；而从 21 位参展艺术家的身份来看，其中有 7 位具有艺术家、策展人的双重身份。尤其是姜俊、宋振熙、汪琦琦以艺术家的身份加入展览，是一种穿梭在批评家、策展人、艺术家三种身份状态的实践。再回到对展览主题的解读，与其他 4 个关注绘画的子项目不同，本展览是对消费时代当代艺术生态再创造的一种回应。“服务区”顾名思义为网络覆盖有效性辐射，如展览前言所叙“即是一种网络存在（networking being）抑或号召存在（call to being）”。“不在服务区”在普遍意义上的理解倾向于情绪的恐慌，但实际在策展人的解构中更暗示为摆脱“控制论”的一种活力状态，是无地方（no space）却同时性（simultaneity）的创造性区间。而围绕主题概念，策展人又提出“艺术”即为创造“不在服务区”状态的遁术；行政公文上的“查无此人”则与机器语音宣判的“不在服务区”在某些时刻画出等号；“出走”则成为在当下消费主义“服务”中找到的“出口”，是艺术走向一个新的历史整体性的行动，为“不在服务区”的活力地带的构建创造方法论上的可能性，隐喻通向一个开放过程的行动；以上概念的提出又成为展览分板块的主题确立。



不在服务区展览现场

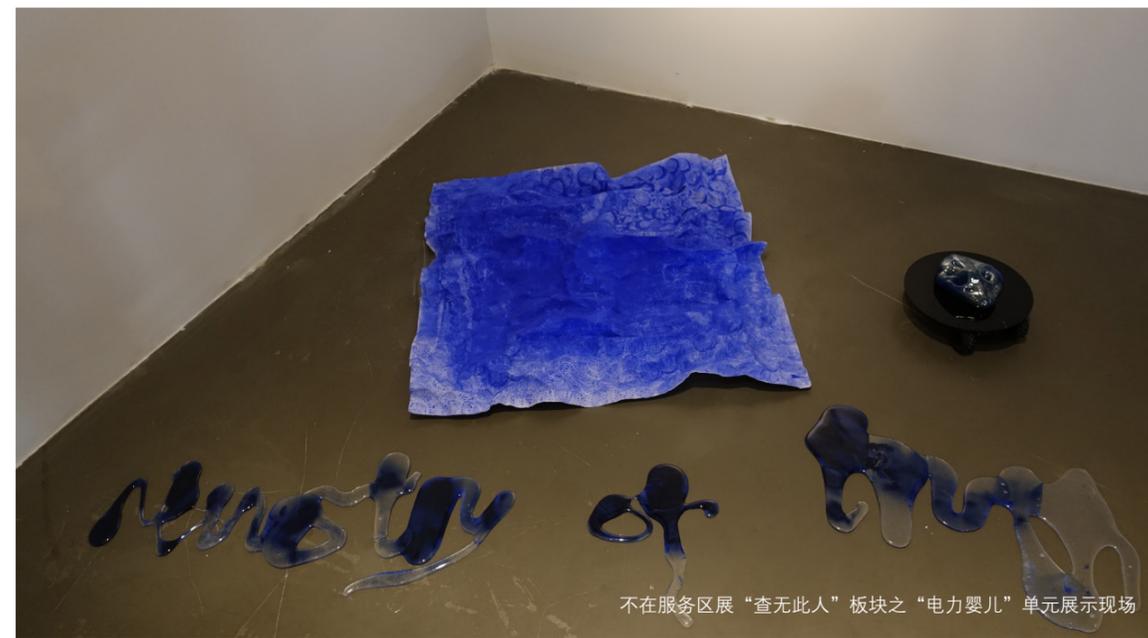
展览现场内部白色墙体部分和外部黑色墙体部分暗示“在服务区”与“不在服务区”的对抗。后者板块的作品明显多于前者的两件作品，凸显出策展人对“服务区”以外艺术再创造所散发的巨大能量的肯定和期待。有趣之处还在于展中展的结构设定为观者提供了切入展览进行观看的新路径。“电力婴儿”是“查无此人”板块的核心并处于展陈中心位置。而“出走”板块，由上述提及的姜俊、宋振熙、汪琦琦组成的三人小组联合创作的《平行世界——格式塔中的60个故事》是对分板块主题的有力注脚。7幅相框代表7个小zip，且各带不同的二维码，框中内容则为不同图片材料的混合拼贴，扫码获得每幅作品的一句话格言及文本故事。创作者用蒙太奇的手法将所获碎片信息打乱重组，形成虚拟与现实交错的错位且荒诞的视觉，以放弃循规蹈矩手法的视角与方式来自证想要走向“不在服务区”的状态，必须借由“出走”来完成创新。

不在服务区展览现场：宋振熙、姜俊、汪琦琦 + 作品《平行世界——格式塔中的8个故事》



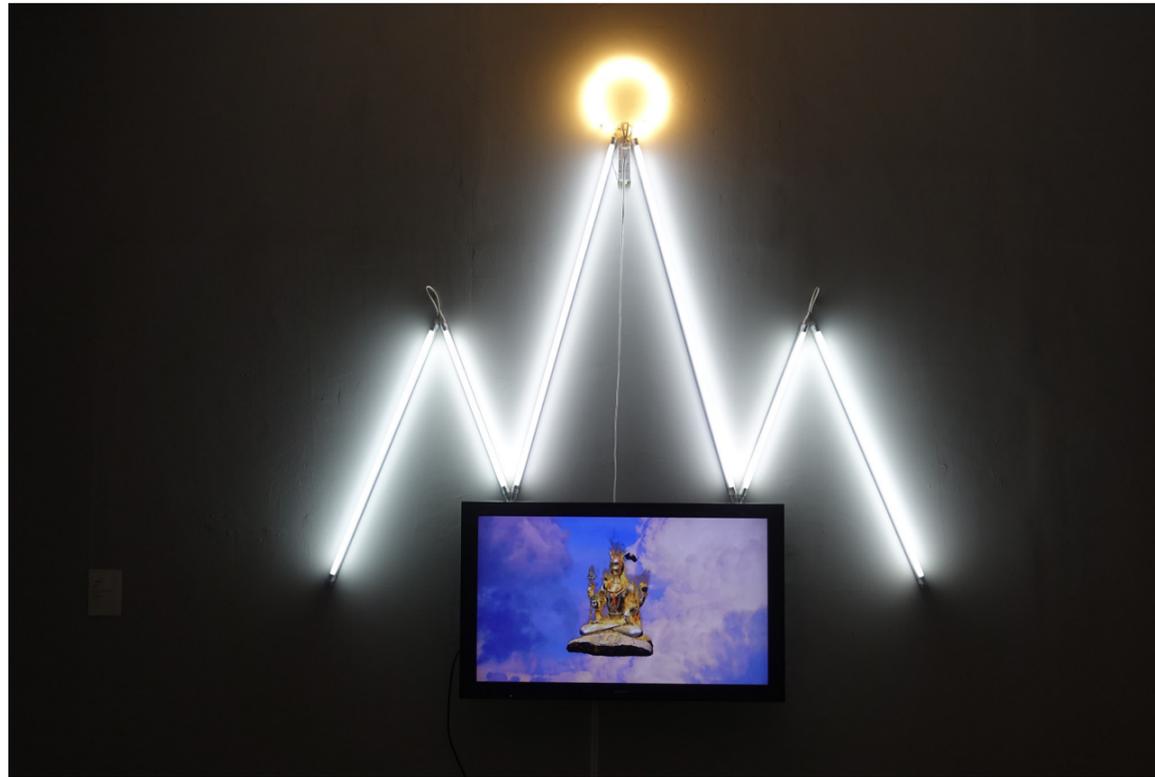
不在服务区展览现场：曹澍《Hi》

皮尔·维尼曼一直是反对消费控制的艺术家，他的作品材料多为酱油、中药、粉丝等快消日用品，而他正是用这些产品来反消费品，他尝试用摄影与其他材料的应用来推倒横亘于新旧世界、抽象与具象之间的阻隔之墙。与法兰克福学派所倡导的观点一致，他同样认为工业加速了对人的控制，消费产品主导了人的审美，所以，要在艺术创造中摆脱“控制”，实施一种较为罕见的“出走”形态。让·鲍德里亚（Jean Baudrillard）在《仿真与拟象》中指出：“在通向一个不再以真实和真理为经纬的空间时，所有的指涉物都被清除了，于是仿真时代开始了。”<sup>②</sup>策展人兼艺术家阳芷倩在“查无此人”之“电力婴儿”中运用计算机算法构建存在于虚拟空间的程序，突破二进制算法的桎梏，它拥有个性、记忆、词库及思维方式。16件艺术作品构成的拟象系统在某种程度上比真实系统更为逼真生动，它成为一种视觉的真实，充斥着碎片化的不确定性和异质性，从而传递着艺术无意识的表现力。



不在服务区展“查无此人”板块之“电力婴儿”单元展示现场

在策展人的观念里，对照“在服务区”的作品多为传统形态如摄影，而“不在服务区”的作品多为新媒体等观念艺术。比如“遁术”板块陈天灼的《燃烧的佛》采用电子数码的方式创作了一个燃烧而旋转的佛，以此探寻一种“遁术”，进而对抗控制技术；李明的作品《烟士披里纯·第一章国土局马路对面游过一条大白龙》是将一批白马过马路的过程动作采用摄影术多次曝光，进而插入视频成为影像的每一帧视觉效果，最终连贯组成白马逐步消失的通化长镜头，追求如达达主义那种无意、偶发、随性而为的境界，亦是对“在服务区”的传统艺术形态从观念、态度上的主动区分。



不在服务区展览现场：陈天灼《燃烧的佛》

“不在服务区”更像是策展人对“服务区”的逃离与跳脱，不仅不是困境，而是生机再现的契机。随着消费主义和科技进步的势不可当，“不在服务区”愈加成为艺术创作的奢求，也正因如此，本次展览才具备发声的力度与深度。

#### 小结：关于策展行为中“身份、标准、立场”的再讨论

克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg）在《先锋派与庸俗艺术》中写道：“最重要的似乎是把经验还原为为表达而表达，表达比所要表达的东西更为重要。”<sup>④</sup>同理，在艺术家和策展人界限模糊的当下，或许“策展”行为本身比

谁是“策展人”更重要。如何让“策展”变得有效，更基于艺术家和策展人在对话过程中的不断的身份转换，最终达到1+1 > 2的效果。展览的参与者是“策展”行为的同行者，可在持续推进中实现角色互换，并将艺术、策展的视角、发现的问题、创造的议题传递给观众，打开观看及对话的新方式。“AMNUA 策展研究计划”的主办方南京艺术学院美术馆在身份的设定上与名目繁多的征稿型策展项目区分开来：他们努力成为项目的组织者、观察者、记录者，给予青年策展人可行性中的最大权利，对展览主题、展厅、艺术家及作品的讨论挑选、文献编撰尽量做到不干涉，以此保证收集到

更为完整的关于策展本体的标本。主创团队站在观察者的立场针对策展“身份”“标准”“立场”三个问题抛出议题，梳理答案，这无疑是为青年策展人及策展行为的学院外能力培养提供了研究范例。

在今天消费主导的艺术生态中，关于艺术世界内部的一切定义多交付给了参与的大众。无论是策展人还是艺术家，需要兼具艺术家的创造思维和策展人的组织管理能力，他们既可以是自己作品的创作者、推广者，也可以是项目和资源的管理者，而最终指向趋同的目的：进入观众，激发观看对象的体验欲望。策展的“身份”不自觉会折射出策展人的日常职业、专业训练及惯性思维的不同，一如本次展览项目所呈现的策展人出身的艺术家和艺术家出身的策展人分别呈现的展览、作品属性上的差异。但当代艺术从面向精英到面向大众的导向逐渐消解了“身份”的单一属性，甚至允许多元并置，作为策展“身份”载体的“展览”及内容才是亟须确立的关键，也引出了对“标准”（工业化）“立场”（表达）的重思。

中产阶层即大众审美需求的大幅提升，商业资本的频繁介入，导致对展览数量的需求陡升，生态环境的变化为策展人、艺术家带来大量展示机会的同时，也造成他们的分身乏术和创造力的枯竭，继而将展览制造推向极具工业化批量生产模式的同质形态，迅速被统筹、组建，以视觉刺激为上，智性思考却日渐缺席。“策展”本是一项专业要求极高且严肃的工作，可市场及大众的需求又是无法视而不见的，相关从业者越来越对展览的娱乐性与否抱以宽容的态度，这的确迎合了当下的时代，毕竟坚守虚无的精英主义理想与消费时代愈发格格不入。可需要警惕的是，即使工业化渗透到艺

术创作领域是发展的必然，我们是否能够接受艺术彻底沦为纯娱乐化的大众活动？当排除掉展览的技术、视觉层面，对单个展览精神气质的塑造是否仍是必须？消费的升级促使中产阶层人群的迅速扩张，与之相匹配的精神世界的升级却迟缓到堪忧。作为价值输出的艺术在体验基础之上，不应放弃对过去、当下及未来的观照反思，对时代症结的批评修正，树立对人类共同命题的表达立场。诚如笔者在文章开端提及的，当代艺术从业者理应具备知识分子的社会意识，有的放矢地提出问题，坚守责任与义务，以艺术建构公共对话及应对未来的各种可能性。这亦是“AMNUA 策展研究计划项目”在关于重建“展览”的5场开放性实践中努力的方向。

#### 注释：

- ① [德] 鲍里斯·格罗伊斯：《批评的反思》，张晓剑译，载沈语冰等主编：《20世纪西方艺术批评文选》，河北美术出版社，2018年，第533页。
- ② [法] 让·鲍德里亚：《仿真与拟象》，马海良译，载汪民安等主编：《后现代性的哲学话语——从福柯到赛义德》，浙江人民出版社，2000年，第333页。
- ③ [美] 克莱门特·格林伯格：《先锋派与庸俗艺术》，周宪译著：《激进的美学锋芒》，中国人民大学出版社，2003年，第192页。

张予津：“常青藤计划”青年艺术品牌展览总监

## 疆域：地缘的拓扑与后全球化政治（续）

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

鲁明军 / Lu Mingjun

### 2. 边疆的书写与民族-国家

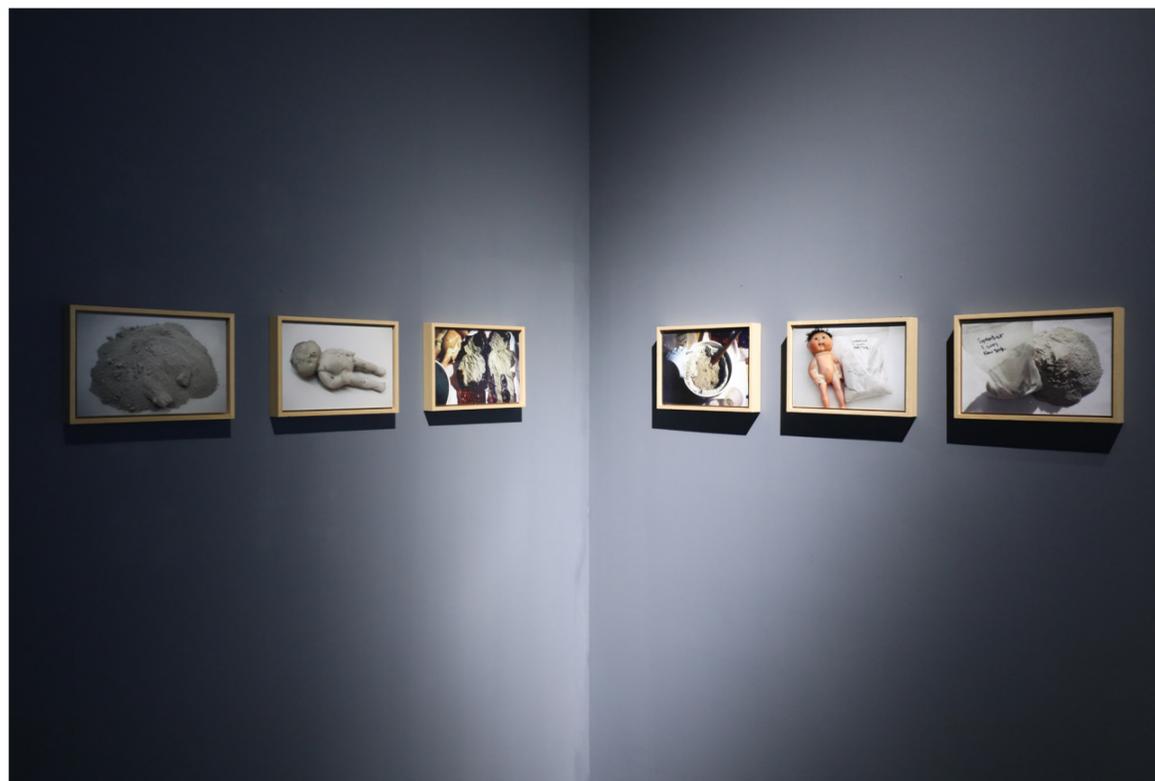
德国民族学家李峻石（Günther Schlee）曾经指出，族群性（ethnicity）是冲突过程中建构起来的，是在有强制性的边界、排斥性政治或者是在需要形成联盟时才形成的。因此，族群性不是原因，而是结果。冲突不仅是因为宗教、信仰和文化、习俗的差异，根本在于资源、利益的争夺。而中国边疆问题之所以复杂，一个重要的原因是它涉及民族、宗教、政治、社会阶层以及基于利益、资源争夺的国际关系及其历史根源等多重交织在一起的矛盾与冲突。

19世纪张宝的《泛槎图》（19世纪20年代）和吴大澂的《三神山图卷》（1887）应该是最早描绘疆界的画作。石守谦先生研究指出，《泛槎图》所为之价值即在于展示了经过“目验”的“地理之学”，非传统志书上舆地图画的想象虚摹所堪比拟。而这个时候的地理学著作《西域水道记》即出于1819年，该书为徐松被谪贬至新疆后，实地调查该区自然和人文地理状况而成。两年后，也就是1821年，当时并不出名的龚自珍给道光皇帝上了一道奏议，叫《西域置行省议》。奏议的直接动机是在新疆设置行省，促进内地往新疆移民，增强西北地区的纳税能力，一方面减缓内地因为水灾等造成的灾民安置的压力，另一方面稳定新疆的内外的反抗和颠覆，对抗沙俄的威胁，寻找通往西海——也就是我们现在所说的印度洋的道路。几乎同时，张宝创作了《泛槎图》。他虽然不是地理学者，但他的地理概念亦为制作《泛槎图》的根底，实宜置于当时地理学新潮发展中之脉络来理解。学者已经注意到《泛槎图》的最末添绘了包括昆仑等未曾亲至的七座名山图像，……意在说明其认识中的“天下之大势”，以强化整个图谱的“地理学观照”。

另一位值得注意的是数度涉入外交事务的官员吴大澂。他曾在1884年衔命往朝鲜处理甲申事变，亲身体验了当时日益复杂的东亚国际政局，于1886年又会同依克唐阿与沙俄代表在吉林议定边界签署了《中俄珲春东界约》。虽然当年清朝地理学之发展（尤其是精细的舆图）并未能在这类谈判桌上及时提供有力资料，致使清方代表在议界时不得不使用俄方所制的实测地图，吴大澂对于相关的地理学必然有相当准备，否则岂能不负使命。而此后绘制的《三神山图卷》无疑是历史上第一个图绘朝鲜海上山这个可称中国东方边

界海域的中国山水画家。石先生推断，吴大澂此画应该或多或少还是受了张宝《泛槎图》缩印本的影响和启发。今天来看，他们的实践尽管有别于像魏源《海国图志》这样的具有划时代意义的著作，但对新地理知识的需求本身和《海国图志》无异，亦暗示着清季边塞局势的复杂性。嘉庆中期，恰克图贸易争端迭起，刺激了一些清朝士大夫对西北地理的研究，例如俞正燮、张穆等人关于俄罗斯问题的研究。龚自珍和程同文辑录的《平定罗刹方略》即是这个潮流的产物。这些作品在描述清俄边疆危机的同时，也对这个地区的民族、民俗、语言、宗教和各种文化进行调查，大大扩展了顾炎武开创的舆地学和风俗论的传统。光绪六年（1880），中俄西北领土之争成为京中士人议论的焦点，边事引发的焦虑甚至反映在了科考中。由是不难理解吴大澂1887年绘制的这幅画，何况他自身就是清廷外交官员。

边疆史地研究便是兴起于这一背景之下。面对欧洲列强的南北进犯，一班士大夫感觉到问题的严重性，遂注意到史地的研究。清代士大夫对西域的研究成果累累，它们是清代帝国知识的重要部分，如梁份的《西陲三略》，祁韵士的《外藩蒙古回部王公表》《藩部要略》《西域释地》《西陲要略》及《新疆要略》，徐松的《西域水道记》《新疆识略》及《汉书西域传补注》，洪亮吉的《塞外记闻》《天山客话》《伊犁日记》《塞外录》《天山纪程》及《万里荷戈集》，傅恒的《皇舆西域图志》及《西域同文志》，纪昀的《河源纪略》《乌鲁木齐杂记》及《乌鲁木齐杂诗》，林则徐的《荷戈纪程》，以及魏源的《答人问西北边域书》等。如果说在庄存与、刘逢禄这里，礼仪作为中国的基础，行权（即根据具体形势加以变通，注重制度的灵活性）作为手段，以否定夷夏、内外的绝对差别作为“大一统”政治的前提，超越早期帝国政治的话，那么到了龚自珍、魏源这里，舆地学已经与帝国的视野完全重叠，由明代知识所塑造的内外夷夏观及其建立在这一内外夷夏观之上的“中国”图景在这里被彻底地改写了：长城内外，而不是江南和运河流域，成为观察和理解中国问题的杠杆。龚自珍的西北论与欧洲殖民主义的到来恰好发生在同一时刻，可以说，西方-海洋-资本主义权力-东南沿海的危机是推动西北论产生的最为深远的动力，同时也是促使帝国内部实



徐冰 何处惹尘埃 2004年

行更为同质化的制度的根本原因。而魏源撰写《海国图志》的真正动机是考察中国与西方的关系。

进入20世纪，国家与民族认同成了一种普遍的自觉。也是这一特殊的历史处境，激起了时人重新认知国家与民族的意识。也是在这一时期，再次涌现了多部关于边疆史地以及有关民族国家的著述，如梁启超的《历史上中国民族之观察》（1905）、李济的《中国民族的形成》（1923）、陈垣的《元西域人华化考》（1924）、吴文藻的《民族与国家》（1926）、傅斯年的《民族与古代中国史》（1929—）、吕思勉的《中国民族史》（1933）、向达的《唐代长安与西域文明》（1933）、王桐龄的《中国民族史》（1934）、林惠祥的《中国民族史》（1936）以及俞湘文的《西北游牧藏区之社会调查》（1947）等，包括顾颉刚创办的历史地理刊物《禹贡》（1934—1937）。1936年，顾颉刚在《禹贡学会研究边疆计划书》中，号召掀起“我国研究边疆学之第二回发动”。后来学术界便依顾颉刚的说法，将20世纪30—40年代确定为中国边疆研究的第二次高潮时期。“边政”也因此成了一门学科“边政学”。“民族国家”这一概念大概也是在这一时期进入中国的。这些著述一方面回应了列宁、威尔逊先后于1916、1918年提出的“民族自决权”，另一方面，也提示我们如何维护、巩固多民族统一的主权政治。

中华人民共和国成立后，中央全面展开民族识别工作，先后历经三个阶段，完成了56个少数民族的识别。而民族区域自治也随之成为解决民族问题的基本政策，并被宪法确认为国家的一项重要政治制度。

诚如毛泽东所说的：“我们说中国地大物博，人口众多，其实是汉族‘人口众多’，少数民族‘地大物博’。”而“黑河—腾冲线”所反映的，就是这样一个事实。1935年，中国地理学家胡焕庸提出一条反映中国人口密度特征的“瑗瑗—腾冲线”。1987年，他又按中国疆土及人口变迁的新根据，将其更名为“黑河—腾冲线”。这条线在国外学术界被称为“胡焕庸线”或“胡线”。且不论拉铁摩尔是否听说过这条“胡线”，但他在《中国的亚洲内陆边疆》中所刻画的那条不怎么连贯平直的分割线，却与“胡线”有异曲同工的功效。同样是20世纪80年代，考古人类学家童恩正提出了“从东北到西南的边地半月形文化传播带”这一著名的学术命题，而无论是“黑河—腾冲线”，还是“半月形文化传播带”，皆将我们的视角从作为内亚中心带的长城引向西南边疆的“赞米亚”地带。包括费孝通的“藏彝走廊”、王明珂的“羌在汉藏之间”等，都意图重构历史中国的“华夏边缘”。正是这一历史与理论背景，为我们提供了一个重新进入和整体地理解20世纪至今以少数民族和边疆为题的

艺术实践的视角和路径。

20世纪40年代，司徒乔、关山月、叶浅予、庞熏霖、赵望云、黄胄、韩乐然、李丁拢、王子云、张大千、吴作人等画家，先后前往西南西北地区开展写生活动。其中一个重要的背景是，抗战爆发后，西北、西南边疆地区的战略价值逐渐凸现出来。在国民政府的倡导和社会舆论的呼声之下，全国掀起了边疆开发的热潮。边疆写生即是这一战略部署的一部分。因此，其一方面带有类学或田野调查的特征，另一方面亦为他们各自的创作提供了丰富的资源和营养。进入50年代，随着油画民族化运动的兴起，边疆题材成为油画现代化的重要途径之一，大量画家再次将目光投向少数民族。改革开放后，少数民族一度再次成为艺术家取材的对象，无论是袁运生的《泼水节——生命的赞歌》（1978），还是陈丹青的《西藏组画》（1979—1980），抑或是周春芽的《剪羊毛》（1981）、张晓刚的《暴雨将至》（1981）等，对于经历过“文革”和下乡的这一代艺术家而言，民族题材不仅是一种真实的诉求，也是一种诉诸个体自由的生命实践。

2012年6月，刘小东和一支小团队来到新疆，开始了为期两个月的记录采玉工生活的计划“刘小东在和田”。刘小东延续了他逐步建立的现场绘画方式，即从《三峡系列》（2004—2005）起的创作所展现的独特手法。他在帐篷里建立了临时工作室，使用素描、日记、油画和摄影等手法，展开这一漫长的项目。同时，还有一支电影团队一直在记录这一创作过程。按照策展人侯瀚如的说法，这是一次通过融入当地人民的生活现实以探讨和展示新疆的多样而复杂的社会和文化图景的尝试。它的人文立场是与通常的“异国情调式”态度截然相反的。最终，它力图给当代艺术和文化研究在当今多变的现实中的进展提供一个寻求合理性和现实意义的范例。透过这一解释，可以看出刘小东的实践中多少带着一些拉铁摩尔的叙事色彩。

如果说刘小东是重走西北写生之路的话，那么在王音这里，作为中国油画现代化进程中的一个重要事件，边疆写生和油画民族化运动成了他绘画实践的重要命题。对他而言，这些作品既是素材，也是他研究思考的对象。这些少数民族题材作品一度被视为“真实”的典范，但同时也是边疆战略部署和民族政策使然，更为复杂的是，其中又纠缠着欧洲写实主义、现代主义、苏联社会主义现实主义以及中国传统绘画等各种风格，包括它们之间的失衡和冲突。在王音看来，这本身就是现代中国或中国现代性进程中的一个重要维度，包括民族本身也是一个现代的建构。然而，在王音的重现中，这些题材变得陌生甚至刻板起来，加上现代剧场理论的启发，他有意地制造了一种距离感。或许，这一陌生感和距离感所暗示的正是当下我们投向边疆少数民族及其历史的目光。反之，正是这样的目光在建构着族群的身份认同。

1976年，劳森伯格（Robert Rauschenberg）在美国国家美术馆举办大型回顾展期间，突然产生了一个大胆的想法，他想到世界各地举办展览。ROCI（劳森伯格海外文化交流）

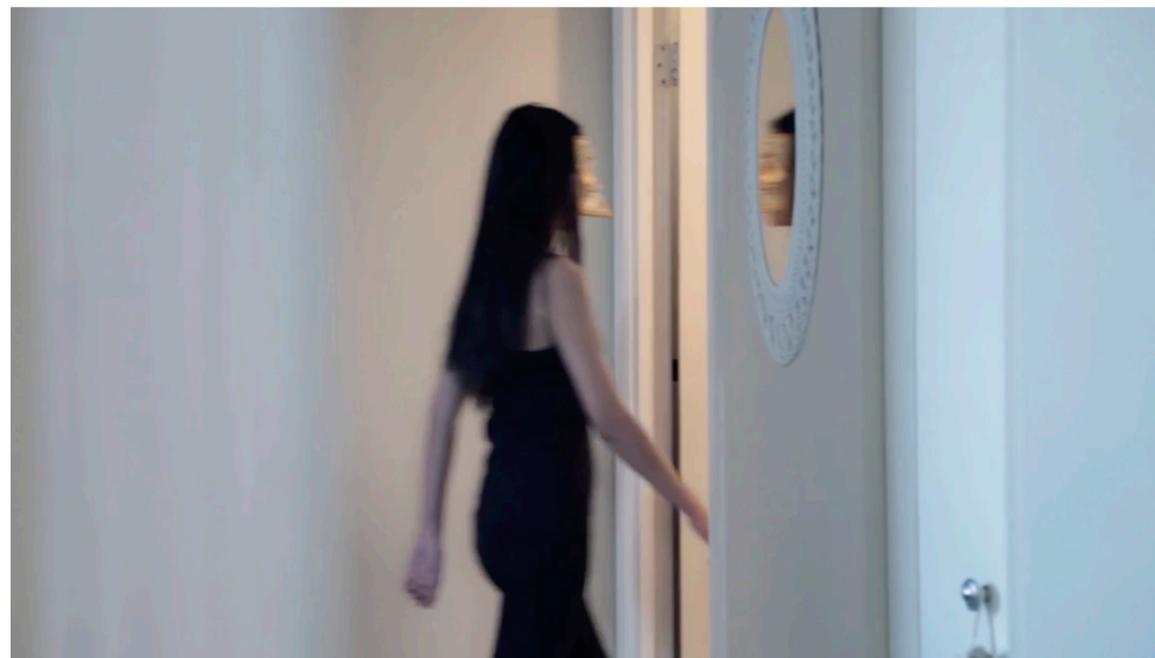
项目就是这样产生的。自1985年至1991年，劳森伯格的足迹遍布北美、南美以及欧洲、亚洲，他先后在墨西哥、智利、委内瑞拉、中国、日本、古巴、苏联、德国和马来西亚举办展览。1985年，劳森伯格如愿地在北京和拉萨举办了展览。就当时而言，在拉萨的展览本身似乎成了其次的了，重要在于这一行动本身所具有的深层意义。虽说这一项目的经费全部来自劳森伯格本人，但处在冷战的背景之下，它不可避免地被解读为美国的一种文化战略。更何况，他所选择的大多数展区都是敏感地带，这本身就带有一种意识形态的色彩。有批评者甚至直接视其作为一种帝国主义的扩张。但就像前面所说的，中国的边疆问题历来就深嵌在复杂的国际关系和地缘政治中，所以劳森伯格的这一举动难免地会被解读为一种政治行为。

20年后，邱志杰从拉萨出发，一路步行来到了加德满都。一路上他戴着一副长33英寸（约84厘米）的脚镣，以控制自己的步伐。中途因天气原因不得不中止在聂拉木县境，但时过半年后，他接着完成了整个行走。这是一个题为《拉萨到加德满都的铁路》（2006）的计划，起因于1865年印度间谍南·辛格（Nain Singh）扮作朝圣者进入西藏境内直至拉萨的这段历史，他曾在位于喜马拉雅山区的英国间谍学校接受训练，每走一步都是非常精准的33英寸（约84厘米）。在拉萨期间，他觐见了达赖喇嘛，逃回印度时，带去了有关西藏地形的大量数据。1903年11月，荣赫鹏据此带领英帝国远征军入侵西藏。邱志杰沿着南·辛格这条路逆向进入尼泊尔境内，直到加德满都。行走的过程中，他收集了很多金属器具，最后将其熔化，浇铸成四根33英寸（约84厘米）长的铁轨，暗指刚刚通车不久的青藏铁路——于2006年7月1日正式通车的青藏铁路不仅是为了打破长期制约西藏的运输瓶颈，加快西藏的经济发展，同时亦是边疆防卫战略部署的一个重要举措。

2013年，程新皓从北京回到家乡云南，将自己的镜头对准了一个处在中越边境、尚未被“识别”的族群“莽族”。历经四年多的田野考察，他发现，这是一个由多组熟习平面所构成的“陌生地形”，游弋在“自然”与社会之间，民族国家之间，“传统”与全球化之间，历史与当下之间，族群与他者之间，等。复杂性就在于，它既是边界，也是边疆的一部分。其间，渗透着民族国家与全球化/帝国的吊诡关系。若按詹姆斯·斯科特所言，这里的“莽族”和前面许家维《回莫村》中的群体无疑都身处“赞米亚”高地。他们身份不明，也没有确切的国籍，大多时候，“赤裸”是他们真实的生命政治状态。问题在于，这里是否真的存在族群自觉和认同呢？王兵的纪录片《喜洋洋》（2009）和《三姐妹》（2017）提供了一个不同的面向。两部片子都拍摄自位于云南省东北地区一个名叫喜洋洋的小村落。此地海拔约3200米，生活着几十户汉族村民，主要靠种植土豆、饲养牲畜维持生计。准确地说，它也属于斯科特“赞米亚”高地的一部分。王兵的拍摄尽管一度被误解为精英俯视的“暴力”，但



常宇晗 地缘演绎——汪晖、卡尔·施密特、鲁宾逊·克鲁索三人谈与海陆反转的地球 三屏录像 尺寸可变 2016年



刘野夫 太空情人

他不以为然，在某种意义上，他这一反蒙太奇乃至反叙事而朴素到极致的记录语言的确不乏“野蛮色彩”，但正是因此，它揭示了一种赤裸的生命处境。赤裸意味着，也就没有了身份、族群和阶级，而是处在一种最为本能、最低限度乃至“去社会化”的自然状态。这一状态与程新皓镜头中“莽族”的处境并无二致。值得一提的是，在另一部纪录片《无名者》（2009）中，唯一的人物像野兽一样地活着，以至于我们忽略了他到底是谁，到底生活在何处。

### 3. 海疆的伸张与地缘的想象

汪晖指出，当年龚自珍在西北设立行省的动议（或所谓的“西北论”）是对内地社会危机的直接回应，但不容忽视的是：西方－海洋－资本主义权力－东南沿海的危机是推动西北论产生的最为深远的动力和促使帝国内部实行更为同质化的制度的根本原因。在龚自珍的描绘中，遥远的“海”始终是西北图景中的重要部分，海岸线在辽阔的亚洲腹地的衬托下清晰呈现出来了。反之，西北轮廓的清晰化恰恰是海洋时代军事和经济扩张的产物。值得一提的是，龚自珍的西北论与哥伦布对于美洲的发现不乏历史的关系。用拉铁摩尔的话说，哥伦布时代并不是天然的海洋时代，从一开始，它以海洋时代的面目出现，部分的原因就是它是对于以“大陆”的权力分布和结构为基础的利益关系的反应。与此相反，龚自珍的西北论既是对清朝社会危机的反应，也是对所谓“海洋时代”——以军事、工业和政治制度的扩张为实质内容的时代——的反应。◎而作为“兵书”的《海国图志》更是强调了这一点。《海国图志》勾勒的是一个世界性的图景，而不是帝国内部的图景。和龚自珍相比，同样谈论的是“内外一家”，龚自珍以帝国幅员为一家，而魏源谈论的已经是一种全球的历史关系。而这也是帝国向民族国家转化的一个征兆。

不仅龚自珍、魏源，左宗棠亦曾主张：“东则海防，西则塞防，二者并重”，“不能扶起东边，倒却西边”。19世纪20年代，领海与公海并立的秩序确立。◎此前，海上的贸易与战争也从未间断过。历史学家李伯重指出，15世纪以前，就已经出现连接中国、印度和欧洲的海路交通，这条海路被称为“海上丝绸之路”，主要指连接西太平洋海域和印度洋海域的海路。进入15世纪后，情况发生重大变化，前所未有的远洋航行的壮举相继出现，15—17世纪也被称为“大航海时代”。其中最具代表性的当是1405至1433年间，郑和先后七次远征南海、印度洋这一壮举。◎而这一时期，所谓的“东洋”与“南洋”也成了东亚世界纷争的新场所。◎到了晚明，随着东亚世界新的地区强权兴起，以中国为中心的朝贡体系面临解体的危机，日本、安南、缅甸包括葡萄牙、西班牙、荷兰等开始纷纷入侵中国领土。同时，在北方又面临着女真人的威胁。在这个过程中，沿海贸易的兴盛（包括走私的猖獗）导致大量的白银流入中国，其中大部分经由太仓银库运到北方充作抗虏的军费。正是这一财富的聚集促生了强有力的军事力量，以对抗“南倭”

和“北虏”的入侵。从此，这样一条“银线”便将“北虏”与“南倭”密切地联系起来。◎同时，北方边境的人参、毛皮贸易热潮与东南沿海的贸易圈，也将“北方”与“南方”连成一体。◎进入19世纪后，空前的茶叶与鸦片贸易无形中将中国卷入了经济全球化的体系内。◎显然，这是一条不同于龚自珍、魏源论述的历史路径。

如果说2015年石青的《腹地计划之茶叶工厂》，是通过对地方茶叶的生产、销售及贸易体系的田野实践和开放的对话，借以对照和反思当代艺术的生产机制及其全球化境遇的话，那么郭熙和张健伶的《大航海计划》则试图从这一宰制性的生产－消费系统中逃逸出来。是年3月，两位年轻艺术家乘坐歌诗达“大西洋号”开始了一段86天的航海旅行。旅程中，他们见证了12个预言，并将物证带回“已知的大陆”。就像他们所编织的那个有关“蓝色”的感知的大网，艺术家希望在展开创作计划时以不同的角色故事、创作形态在蓝色空间中重新晕染“无限”“未知”与“浪漫”的纬度。◎《大航海计划》尽管无涉上述这些具体的政治议题，但这一带着浪漫色彩的远行依然延伸了我们对于可见的与不可见的疆域的想象。无独有偶，陈彧凡、陈彧君兄弟的《“木兰溪”计划》（2011—）也在重构着我们对于地缘、疆界的认知。在其最初的观念系谱中，基于一百年前宗亲大规模移民南洋的历史，地缘的想象构成了陈氏兄弟实践和思考的重要部分。包括陈彧君早年的“亚洲地境”系列和陈彧凡的“化一”系列皆脱胎于此。也就是说，从一开始，他们就敏感于地缘、身份及其相关问题。在后来的实践中，“木兰溪”逐渐从一个固有的本质意义上的文化象征，衍变为一个流动的、混合的、不确定的文化实验和想象。就像斯科特笔下的“赞米亚”一样，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。斯科特在他的论述中也提醒我们，“赞米亚”既是临时的，也是脆弱的。与之相应，在“木兰溪”的流变中，大多时候这一新的“地缘”和“地带”事实上也只在两位艺术家的心理、想象或观念等不可见处。也正是因此，2017年9月在以色列特拉维夫Petach Tikva艺术博物馆的项目“木兰溪－厝”显得更加意味深长。

位于亚、非、欧三大洲结合处的以色列一直处在一个特殊的地缘政治结构中，它是犹太教的发源地，然而，历经亚述、巴比伦、波斯、希腊、罗马、拜占庭等古国的统治，犹太人在这一地区却逐渐衰落并遭驱逐，离散于世界各地，与之相伴随的还有连绵不断的巴以冲突等宗教、政治纷争。联想到“木兰溪”所在的莆田，这一自宋代以来就具有强烈的民间信仰风俗和宗族认同秩序的地方，20世纪以来所遭遇的大规模移民潮，似乎和犹太人的离散亦不乏相似或重叠之处。而今，当“木兰溪”被嵌入以色列这一具有特殊的历史、地理和宗教传统的地缘结构时，无疑延伸了我们对于它的想象，在种种可见的、不可见的互应、冲撞、叠加、交融和共生中使得这一新的空间、时间和目光成为“木兰溪”的一部

分，进而衍化为一个混合着信仰、伦理、文化、政治冲突以及各种价值之争的空间或地带，也可以说，艺术家是尝试在二者之间寻找一种互为镜像的可能。而他们在此所建立的种种不安的、脆弱的临时关系事实上也正是以色列－巴勒斯坦地缘处境的一个隐喻。

在耶路撒冷的古城，有一块区域属于亚美尼亚族群，周边连接的是犹太教区、穆斯林区和基督教区。这让我想到处在亚欧交界处的外高加索地区的亚美尼亚共和国。它西邻土耳其，北邻格鲁吉亚，东为阿塞拜疆，南接伊朗和阿塞拜疆的飞地纳希切万自治共和国，作为曾经的苏联加盟共和国之一，它与阿塞拜疆一直存在领土争议，20世纪初，在另一个邻国土耳其还曾发生过著名的亚美尼亚大屠杀事件……似乎只有透过这一特殊的地缘视角，方可洞悉隐藏在何岸2015年同名个展“亚美尼亚”中的具体的政治性。展览中，艺术家将亚美尼亚的宗教、种族和特殊的地缘政治处境以诗学的方式演绎为一种黏滞的、脆弱的、抽象的艺术／认知语言。按照爱德华·萨伊德（Edward W. Said）的说法，这一“断裂的存在状态”即是一种离散，乃至流亡。无论是离散者，还是流亡者，他们都常常“处在一种中间状态，既非完全与新环境合一，也未完全与旧环境分离，而是处于若即若离的困境，一方面怀乡而感伤，一方面又是巧妙的模仿者或秘密的流浪人”。然而，正是离散／流亡的经验、心境和情绪，成为激发知识文化创造的因素，甚至使知识分子（和艺术家）可以反思既有世界，带来更活泼自由的思想（和艺术）。◎这也可以解释，为什么大多时候何岸都是在去看古建、石窟或无目的行走的路上，虽然他不是个流亡者，但有一点是肯定的，唯有通过这种自我的放逐和离散，“其内心的焦躁才会有所平复，失重的身体才会获得莫衷一是的重力”。◎

### 三、流变：地缘的拮据

全球化一度被视为一个平面的、均质的新世界，本质上，即便是后殖民语境下的地方性和特殊性认同还是全球化催生的产物，依然被吸纳为普遍性的一部分。事实表明，民族国家、全球化、后殖民原本就是三位一体。然而，洪流般席卷而来的宗教冲突和价值纷争彻底摧毁了我们对于全球化的种种幻想，互联网的无边渗透亦彻底瓦解了阵地战的可能，此时，真正具有革命性和行动力的或许恰恰是临时混合着不同历史和现实、不同地域文化和信仰的互动、交融与对抗。而这在某种意义上构成了一部后全球化的叙事——它既脱胎于全球化，同时又与全球化本身构成了一种反思的张力。

#### 1. 全球化时代的亚洲叙事

2003年初，中国美术学院启动了“地之缘——亚洲当代艺术考察活动”，在历时半年的行走中，他们先后前往曼谷、东京－京都、德黑兰、伊斯坦布尔等地进行考察、交流，最后回到杭州。就像标题所显示的，重塑亚洲是这一项目的真正目的。然而，这并不是将此归结为一种刻板的、僵化的身份，而是重新挖掘和探讨这样一种时间、空间是如何被塑

造的。在这个过程中，项目尤其强调了亚洲国家或亚洲文化在历史上被侵略的事实，以及种种不可见的入侵所带来的迁变。◎这个项目的延续是后来由高士明、萨拉·马哈拉吉（Sarat Maharaj）、张颂仁联合策划的“与后殖民说再见——第三届广州三年展”（2008）以及持续至今的“西天中土”项目。◎诚然，亚洲内在的差异为我们打开了重新反思和认知自我的视野，但其整体的逻辑依然是二元的，它看似设定了一个本质意义上的西方／全球化和一个多元的亚洲，事实是多元、混杂本身却成了亚洲的一个符号或本质。而对于西方／全球化，这样一种对抗性的认同，所扮演的依然是一个被动的角色。何况，这本身也是其内部知识或政治系统的一部分，甚至在不同的历史阶段，它所代表的恰恰是主流的价值倾向。因此，即便是被边缘化，也会很快被相应的主流价值观所吸纳并化为其中的一部分。这与其说是全球化－帝国的悖论，不如说是后殖民的悖论。值得一提的是，在“与后殖民说再见”展览中，有一个特别的单元是由加里德·拉马丹（Khaled Ramadam）策划的“中东频道”，参展的都是来自中东国家艺术家的作品，只有少数是由国际性艺术家以中东为题材而创作的。◎只是在展览框架中，中东单元所关照的依然是与西方的关系，除了在中国展出以外，作品本身并没有涉及中国，更少探讨中国、中东（把括中亚、西亚）与西方三者之间复杂的历史与现实关系。也因此，它与展览中的其他单元（如“墨西哥的早晨”）一样，整体上扮演的依然是一个或明或暗的对抗者或寻找差异者的角色。

也是在这个期间，由卢杰任总策划，卢杰、邱志杰任执行策划的“长征计划”通过在不同地方的行走与实践，意图通过一种含混的、流动的多线索碰撞，以规避、抵抗这一二元框架。◎2001年启动并实施的项目“长征——一个行走中的视觉展示”中，由策展人、艺术家等组成的队伍重走长征之路，他们从江西瑞金出发，途经井冈山、广西道中、云南丽江、昆明、四川泸沽湖、贵昆列车、贵州遵义、茅台、四川西昌卫星发射站、四川磨西、安顺场到大渡河，完成了总计划20个站中的12个站之后回到北京。尽管行走因经费等原因不得不中止回到北京，但行走本身无疑带有重走边疆的意味，因为从中原的视角看，历史上的边疆从来都是“三不管地带”，而当年长征之所以选择这个地带，正是因为它们不在国民党政府的管辖范围之内，也属于“三不管地带”。继此，该计划先后在横滨、纽约、胡志明等地实施，直到今天还在继续。不同在于，其重心已然转移，全球化流动中政治的再生构成了新的主题，也可以说是边疆的一种延伸。然而问题在于，当旧有的认同机制失效，身处漫无边际的流动，并充斥着无目的的交融、对话以及冲突、暴力这一不确定的虚无现实的时候，如何探寻新的认同——甚或说认同本身——将面临根本性的危机和挑战。特别在今天，更是如此。虽然“地之缘”“长征计划”中都不同程度涉及伊斯坦布尔、德黑兰等中亚、中东城市和区域，但在上述“亚洲叙事”中，这些地带一度被忽视。但是在历史上，它恰恰是连接中

西之间的一个重要纽带，陈寅恪所谓的“不中不西”，指的即是这一地带。日本西域史家羽田亨曾指出，中央亚细亚，一方面是周边势力的缓冲地带，另一方面，也是相互远隔的各大强国之间的联结纽带。◎此处有必要一提的是，最早将西方“地圆说”译介到中国的实际正是元代入华的回回科学家不花刺（今乌兹别克斯坦布哈拉）人扎马刺丁，由于元代尚无“地球仪”一说，故译为“地理志”。◎现如今，全球宗教、族群与政治冲突及其成因也主要集中和根源于此。也是在这个意义上，我们才能——或需要——重新理解2004年起因于9·11事件的徐冰的《何处惹尘埃》，才能理解2009年没顶公司在纽约 James Cohan 画廊的个展“看见自己的眼睛——中东当代艺术展”，才能理解陶辉的影像《德黑兰女孩》（2014），也才能理解艾未未最近关于欧洲难民的纪录片《人流》（2017）……值得考量的是，作为一个中国艺术家，是如何通过中东与欧美的关系，连同中国一起，揭示出全球化政治状况的复杂性。问题还是在于，身处这一复杂的族群-宗教-文化政治结构，如何重塑认同。何况，还有与之紧密纠缠的全球资本主义与互联网的野蛮扩张，它既是冲突的起因，也是冲突的工具和武器。

## 2. 宗教，认同与精神的地缘

不过，相形之下更致命的是全球化-互联网带来的普遍的信仰和精神危机。赵要最近的项目《精神高于一切》（2016—2017）利用最直接明了的语言巧妙地诠释了这一亏空的现实和价值困境。他将一直以来基于某一儿童添色游戏逻辑的绘画（“很有想法的绘画”系列）放大数万倍，用相应色彩的布料及关系缝制成一幅近一万平方米的巨幅作品，然后按照藏传佛教晒佛的仪式和方式，将其运至地处青藏高原玉树地区常用来晒佛的一座山上。半年后，再卷起来运回北京。红、蓝、黄、绿作为画面的基调，也暗合了构成 Google 标志的四种颜色，同时，他还将 Google 的字体形式套用在项目的宣传片和纪录片中。赵要身边不乏藏传佛教的信徒和仁波切，但他自己并不是一个信徒，网络占据了他生活和工作的全部。就像格罗伊斯（Boris Groys）所说的，今天，互联网已经取代宗教成了新的信仰。不同在于，网络中没有唯一的神，或者说到处都是神。◎反之，这也说明仁波切何以如此普遍地渗透在都市中产阶级。它内含着一个巨大的张力和悖论，一方面虚空的网络生活成了信仰，另一方面信仰本身又常常弥散在网络中，而且，网络也已成为宗教冲突和信仰之争的起因和工具。在赵要眼中，宗教和互联网都是超越性的，然而，苗颖有关网络封锁的系列实践则直接指向一个更具现实针对性的意识形态冲突和权力机制，并提示我们互联网有限和不可超越的一面。说到底，无论宗教信仰，还是互联网，都是有边界的。而这一边界大多时候皆受制于特殊的权力机制。

通常情况下，佛教信仰与网络信仰其实并不矛盾，且共存于当代社会的各个阶层。藏传佛教是沈莘影像中的重要元素之一。不同的是，她真正关心的是宗教如何被社会

政治的权力系统所影响。就像与之相关的地缘政治一样，它亦常常处在一个夹缝中间。这个夹缝本身也许是不易被观察到的，但可能正是它运作的逻辑，也可能是其认知和理解的夹缝。◎艺术家的父亲是一位毕生追求最真实的藏族肖像的地方画家，深受俄罗斯现代主义的影响的他，通过水墨的方式以挑战中国传统写实绘画的表现力，进而产生某种经济效应。在《细数祝福》（2014）中，沈莘意图探讨这样一种美学结构是如何形成的。与之并行的另一个线索是，沈莘自己争取经济独立，到西方求学，实践另一种截然不同的艺术形式的经历。在作为画家的父亲身上，重叠着宗教和绘画双重的信仰，但艺术家所质疑的是这一信仰又是何以进入一个经济流通系统的。或许可以说，此时宗教和信仰其实是被逼到了一个夹缝中间。两年后的《形态逃脱·序》中，她将镜头对准在伦敦的藏传佛教信徒，影片中，她邀请了三位不同身份乃至不同国籍的中产阶级，包括德意志银行总监、初创顾问和俄罗斯籍英文教师，探触在资本主义支配的权力关系和网络中，可能产生的物化、剥削和挪用三种不同的痛苦。以此追问，在这个权力结构中，作为藏传佛教的信徒这一“隐匿”的身份、阶层扮演着什么角色？其中，是否还潜在着一层藏传佛教与伦敦之间特殊的地缘政治-历史关系？同年的另一件作品《据点》中，一对居住在伦敦的荷兰情侣拜访了坐落在苏格兰的最早也是最大的藏传佛教庙宇。她们居住在当地的佛教徒家中，探索周围的环境，拜访了当地的耶舍·仁波切，并在庙前表演了舞蹈。与此同时，全片还穿插着从不同佛教论坛中摘录的网民的各种痛诉。这里的叙事变得更为复杂，没有一个确切的线索可循，像是由不同的触点构成了多个链接乃至一张可以无限外延的网络，包括宗教、信仰、资本、权力、性别、网络、身份、地缘等各个环节及其复杂的相互关联。这里所扩散的不再是简单的认同焦虑，而是一种全球性的精神-政治症状。

沈莘采用了表演与纪录相结合的方式，如她所说的，真正的权力运作也许正是体现在这两种不同语言方式之间的缝隙。同时，它也是宗教与暴力、信仰与资本、性别与网络、身份与地缘等之间的缝隙。类似的方式也应用于陶辉的影像实践中。在2013年的《谈身体》中，艺术家扮作一个伊斯兰女孩，以一个体质人类学者的身份详细客观地分析了自己的身体构造、外形特征、血统基因，虚构了一个极具仪式感的场景。艺术家原本是基于宗教-政治的思考，在物质身体与精神身体之间寻找一种平衡点，但恰是在二者之间的缝隙中，渗透着政治与信仰、性别与身份、身体与宗教-族群-国家之间多维、复杂的权力机制。《德黑兰的黄昏》（2014）是艺术家在伊朗驻留的时候完成的。他邀请了一个在剧院工作的伊朗女孩，在一辆私人汽车内重新演绎了香港已故女明星梅艳芳生前在演唱会上的一段与粉丝的对话，这段对话呈现了梅艳芳对爱情与婚姻的自由追逐，艺术家试图寻找不同民族、不同地域的人在相同故事的框架下，呈现出来的差异性与共同点。当然，其中一个重要的背景是，伊朗与香港之



琴嘎 一刹那 影像 2016年



沈莘 形态逃脱：序

间截然不同的婚姻制度、性别身份、阶层，以及对于娱乐的社会宽容度，而渗透在背后的则是不同的宗教、信仰和政治机制。如果说沈莘是在全球化的混杂和不确定中探触和捕捉流动性的权力机制的话，那么陶辉的实践则像是在重申，全球化背景下依然壁垒森严的民族国家与宗教－政治的界限。

### 3. 流动的身份与地缘的拓扑

2016年，蒲英玮、李一凡、陶辉三位艺术家联合创办了杂志《地缘 GEO》，迄今已经出了四期。不同于通常意义上的基于政治、经济、社会、军事、外交的国际关系或地缘政治学的是，这是一本关于艺术家经验与叙述的地理杂志。杂志试图依照这种地缘的方法展开对不同个体实践的制图学式的描绘。在这个过程中，自然也会带入关于外部世界的描绘，包括地缘政治。事实是，这与其说是一种描写，不如说是对于迁移、流动与游牧中的客观世界的采样。其中包括信仰、身份与背景的不断转换，而这样一种带有人类学色彩的方式也构成了蒲英玮实践的重要修辞和语言，如《游牧小说与未知旅行——一段殖民者简史》。

在巴黎留学期间，艺术家收集了大量殖民时期的明信片，然后在每年往返中法的途中将其寄给自己。对于艺术家而言，每张明信片背后都会以第一人称叙述着关于位移、城市、教育等宏大的命题。图片中的殖民故事提示他：“一个来到欧洲学习的东方人，在多种文化语境中或徘徊或迷失”，有时候，甚至连自己也成了一个“殖民者”。这样一种状态一直在与自己的博弈中流动，我们可以将其视为一种写作，所记录的是不同时空他与世界不同的关联，其中交织着各种矛盾、混合与冲突。也因此，他的身份始终处于一种不确定状态。在另一件作品《照片剪辑——记忆病症》中，他将收集来的历史上的殖民图片，重新剪辑，意图与自我以及所在的时空建立各种新的关系。这一方面化解了底本的殖民属性，另一方面，剪辑本身又带有某种殖民和暴力的色彩。此时，地缘亦从既有的民族国家的边界系统中被解放了出来，从而衍变为一种个人的境遇与认知经验的变化。有意思的是，在刘雨佳最近的项目中，相似的变化则被压缩至“海滩”这样一个既实体又概念的地带。借助网络和大量的文本，刘雨佳同样采集了很多相关的样本，不同于蒲英玮的是，同时她还辅以表演和相应的叙事维度。

介于陆地与海洋之间的海滩，不属于其中任何一方，却兼有二者的特征。它不仅是边界，同时也是一个仿佛边疆一样的混合地带。对于刘雨佳而言，就像所有的文本一样，海滩也有其读者，透过海滩，人们可以寻找某种与其日常经验可能妥协的意义。它是一个身体和精神的自由地带，是一个可以放逐自我的空间，可同时，因为禁令——如禁止异常的行为，它也可能成为一个被规制的区域；因为战争，还可能会成为一个屠戮的现场；因为资本，它又常常是一个旅行、消费的地方。它既是一个现代性的产物，同时又带有强烈的反现代性。无论是二战时期的诺曼底海滩，还是弗里德里希·马奈、里希滕斯坦画中的海滩，抑或是笛福小说、梅尔维尔

三部曲中的海滩，以及她镜头中的泰国海滩，和收集来的各种文本中的海滩，它们地貌有别，功能不同，意涵迥异，但都成为她影像和装置的素材，通过重组这些处于不同地域的混合地带，她无意书写一部海滩的文化史或地理志，她真正关心的是，当我们将其重新编织为一部新的叙事的时候，它是如何被形塑为一个新的地缘结构和感知机制。显然，身处全球化的结构，同样在在是碰撞、交融、冲突、断裂和缝隙，就像鲁滨逊看到海滩上的脚印，它不仅带来了恐惧，也在激发人的智慧和我们想象的空间。<sup>②</sup>

刘雨佳的“海滩”具有双重的所指，它既是边境、边疆和地缘政治的隐喻，同时，也是一个超越了既有的定义而生长为一种交织着恐惧、狂欢乃至死亡和重生的新的关于海滩的体认和叙述。鲁滨逊也出现在常宇晗的《地缘演绎——鲁滨逊、汪晖、施密特三人谈和反转的地球》（2016）中，艺术家在此虚构了一场由当代中国学者汪晖、已故的20世纪德国法学家卡尔·施密特、政治思想家和生活在17世纪英国小说的主人公鲁滨逊构成的谈话。影像的内容选自学者的专著、演讲稿和小说分析。“谈话”聚焦在早期现代地理发现、空间革命、早期殖民方式、全球化时代资本流通以及现代人生活方式，进而展开对于未来地缘政治的一种想象。在我看来，无论是汪晖对于霸权的批判和对于平等的诉求，还是施密特的“敌我区分”和“例外状态”的理论，以及鲁滨逊身上的游牧与自然秩序，三种不同的地缘关系及其混合的状态事实上也正是今天全球化真实的政治处境。同样是“鲁滨逊漂流记”，在林科的同名作品中，则成了网络游牧生活的表征。而在王兵看来，《无名者》中的“无名者”即是鲁滨逊的当代化身。

一个不争的事实是，敏感于地缘的往往都是曾留学海外或工作、生活在海外的中国艺术家，切身的经验常常迫使他们不得不将视角引向身份、认同与政治的领域。不过，透过他们的实践看得出来，他们不再是一种僵化、刻板的国家、民族、区域或意识形态的认同，也不是一种简单的普遍性或平等差异的诉求，而是基于自我经验的一种微观的、混合的、临时的、弹性的、可变的、流动的、生长的“后国籍”认同机体。这其中，自然无法回避信仰的冲突和意识形态的斗争等，但无论是对历史资源的调用，还是于现实的考量和于未来的假想，都是它结构中的必要元素和环节，也使得这一结构既不是纵深的，也不是平面的，更接近一种难以捕捉的拓扑式展开。在这个过程中，旧有的左右意识形态之争不再是支配者或主导者，甚至已经彻底失效，但也正因如此，它暗示了一种新的政治诞生的可能。

### 尾声 共同体想象与“最后的边疆”

1995年，也就是蔡国强在嘉峪关的行为“延长万里长城一万里”实施一年多后，洪浩创作了一组有关世界地图的版画《藏经》。他以世界地图册为底本，根据不同的主题分别重新组织其中的地缘关系，其中包括《万国导弹布防图》《世界秩序新图》《世界测绘新图》《最新实用世界地图》

《B型世界时图》等。洪浩的一个基本思路是“偏离正常秩序”，其中不乏嘲讽、暗喻和荒诞的意味，如在《世界秩序新图》中，他改变了各个国家疆域的形状和位置，并以世界著名大公司的名称替换了国家的名称；《B型世界时图》则是一张由东方国家和第三世界国家的视角所绘制的一幅世界地图。<sup>③</sup>洪浩调用了各种知识和经验中的词汇，其中有关于伯夷、叔齐的，有关于蒙娜丽莎的，有关于“文革”的，有关于现代招聘的，有关于医学的，有关于西方浪漫主义绘画的，有关于汉字的，还有关于西文的，等等。<sup>④</sup>他扰乱了这些词汇原本所在的结构，并以此开启了一个脱离我们认知秩序的新的话语。但须指出的是，无论他如何篡改和重组，所有的地图依然保留着明确的轮廓线，其所指的正是民族国家及其主权边界。也就是说，你可以改变位置，也可以改变文化，但不能改变边界本身，而这所暗示的正是由民族国家所建构的世界秩序。

2010年前后，邱志杰开始了新的计划“世界地图计划”。他用传统水墨画的方式，融合了西方地图和中国古代舆图两种形式，描绘和书写他对世界的观看、体认和想象。他笔下的地图并不是平面的地缘关系，就像古代舆图一样，它保留了大部分地貌和结构，看上去像是一幅山水画或风景画。而且，其结构也不依循于经验中的真实地图，而是源自他所要传达的观念系谱。地缘政治是他最重要的主题，无论是《乌托邦地图》（2015），还是《从华夏到中国》（2016），透过他的重新疏解、链接和地景式的编织，历史与现实当中的诸多概念、语词释放出不同的意义和能量。据刘焯回忆，2007年的拉萨之行，应该是邱志杰日后“鸟瞰”系列（即“世界地图计划”）的一个伏机。<sup>⑤</sup>这在某种意义上也解释了为什么很多时候邱志杰在地图的描绘中隐去或弱化了边界。因为古代中国（或天下／帝国）及其舆图都是没有边界，只有边疆。而无论是选择地图这种形式本身，还是对于地缘历史与现实的构想，皆可看出在邱志杰的观念深处，始终存在着一个“大一统”的思想和意识。

这一观念和实践回应了近十余年来国内学界关于“天下”的理论重申。其试图以“天下秩序”或“新天下主义”取代由民族国家建构的世界体系，以古代中国的“王道”取代全球化的“霸权”<sup>⑥</sup>，然而，在葛兆光看来，古代中国“天下”秩序中原本隐含着华夷之分、内外之别、尊卑之异等因素，以及通过血与火达成“天下归王”的策略<sup>⑦</sup>，因此，它并非或未必是既有世界体系的最佳替代方案。作为历史学家的葛兆光并没有提供方案，但他并不认同赵汀阳将“天下”作为新的世界制度。赵汀阳在回应中，重申了“天下作为世界制度”只是一种理论建构，只是一个理想而已，而“理想并不在现实中，只在概念里”。况且，即便未来可以实现，也是多中心的，网络化的，而非受制于某个唯一的中心。<sup>⑧</sup>

在此，我们不妨将其视为全球化时代的一种共同体想象，而与之相对的无疑是由哈特、奈格里因应这一全球化的变局提出的“诸众共同体”。两位作者指出，诸众是一种奇

异性（singularity）的集合，它是由贫穷和爱在共同性的生产过程中构成的。<sup>⑨</sup>因此，它必须脱离（私有）资本主义或者（公有）国家的权力，保持自主性，以生产和发展共同性。<sup>⑩</sup>它完全是政治的，但又没有完全摆脱自然状态。<sup>⑪</sup>由此所建立的治理结构无疑更具有灵活性和协调性，以适应不断变化的形势，也就是说，它不需要稳定性和规范性来进行统治，而只需要管理危机并治理例外情况。奇异性、杂多性、流动性、生命政治的协作及革命性制度构成了其基本的逻辑。这同样是一种超越民族国家的叙事，但和“天下”一样<sup>⑫</sup>都是一种理论建构，都无法有效应对当下残酷的族群－宗教冲突和利益－价值之争。当然，后来赵汀阳在一幅漫画《我的边疆》（2011）中也提示我们，清晰的边界意味着一种个人主权的形成，这与民族国家的主权建构是同构的，它们都是现代的产物。不解的是，画面上书写的是“我的边疆”，而非“我的边界”，这既可以说是一种反思，也可以将其引向帝国与民族国家相重叠的现实。另外，也许还暗示着，我们对于世界和对于边疆的想象终究还是取决于自我有限的认知，因此与其说是边疆没有界限，不如说认知本身是有边界的。

本文选择从“边界”“边疆”和“全球化流动”三个不同的视角重新叙述和探讨当代艺术家们对于（后）全球化政治的思考和行动。这些艺术实践不仅指向各自不同的语言方式，更重要的在于，经由这些实践，还可以看出历史与现实的复杂和曲折，其中涌现着荒诞与野蛮，也渗透着理性和审慎。其目的并非是像历史学者一样，只是为我们提供一个不同的关于历史中国和世界的认识，而是透过种种独特的个人视角，在积极地切入并参与这一充满暴力的现实进程中，诉诸新的艺术－政治。

在《帝国之眼》一书中，美国学者玛丽·普拉特（Mary L. Pratt）曾经指出，流动本身即是全球化的症状之一。然而，它掩盖了一个“事实”：新自由主义世界是由人们做出的具有伦理维度的决定运作的，而这些决定建构了一个在隐喻意义上蔑视重力的世界。其真实的力量并非是水平的，而是垂直的，它将财富抽进越来越少的人的手中，同时经济贫困和背井离乡却依然在蔓延中。这意味着，流动性与非流动性不再是世界地缘社会安排的有效基础，也不再是公民身份和归属感的唯一标准。在这个意义上，当代艺术所倡导的流动性非但没有对全球化构成反思的力量，反而在加剧着新自由主义及其不平等结构的扩张。为此她提出，我们需要新的地理学家，图绘被技术、好奇心、必然性、（全球化）帝国的巨大动员力再次重新配置的行星。<sup>⑬</sup>由此我们才能真正理解二十余年前，蔡国强为什么会焦虑于与外星球的对话，而不是与西方的对话。另如廖斐在《一件地球雕塑》（2015）中，通过建立模型，重新观照和想象天文地理系统，刘野夫在《3013: 太空情人》（2013）中，则虚构了一个千年后的“情感世界”，在某种意义上，其中所投射和传递的都是一种新的地缘想象。

任谁也无法预料，当超音速飞机发展导致边境内移到机

场，当光速的传讯革命导致国界和城界的管理与监控内移到每一部个人电脑、电视、手机的界面，当未来生物技术的移植革命又进一步将国限和城界深入到皮肤内层，当实况时间支配实际时间和间差时间，进而以绝对速度剥削相对速度的时候，我们真正面临的危机将是：地缘政治的向外殖民主义尚未结束，时间政治的向内殖民主义却已经开始。<sup>④</sup> 与其说是人类受制于技术，不如说人类已经成了技术的幽灵。或许，人工智能的发展和技术的野蛮扩张才是当下更为致命的危机，如何探寻和重塑人与科技的疆界将是人类所遭遇的更为严酷的挑战。

许煜敏锐地指出，未来政治的重心将转向宇宙和技术，按普京的话说，“谁能在人工智能领域领先，谁就能统治世界”。这意味着，未来地缘政治不再限于国家与国家之间，而是宇宙政治。<sup>⑤</sup> 赵汀阳也认为：“可以肯定，包括人工智能在内的各种高技术将会给人类带来极大的好处，甚至是永生和超自然限制的自由。但是，即使不论超级人工智能可能统治或消灭人类的危险，突破人类自然界限的高技术发展也蕴含着人类社会内部的极端危险。假定人类能够把一切高技术的发展限制在为人服务的范围内，也仍然存在着人类自取灭亡的可能性，其根本原因是，人类能够容忍量的不平等，但难以容忍质的不平等。这也是刘慈欣在《三体》中着重讨论的问题之一，比如说，人们能够勉强忍受经济不平等，而生命权的不平等（一部分人通过高技术而达到永生和高量级的智力）则是忍无可忍的。当大部分人被降格为蝗虫，社会非常可能在同归于尽的全面暴乱中彻底崩溃。”<sup>⑥</sup> 对此，左翼法学家冯象似乎一点也不悲观，他相信，“唯有甩脱资本主义的今世，换了新天，人类才能得安息，人机大同”。<sup>⑦</sup>

这貌似一个当代和未来的危机，但其实，早在一百多年前，深受进化论影响的康有为在《大同书》中就已构想过一个未来世界的政治秩序。这是一个与现实世界截然相反的世界法则，不但消除竞争、军队和杀戮，而且要取消国家、主权、阶级、私有财产，以及性别差异。它以合大地、同人类为前提，而合大地、同人类又以国家兼并、科技发展和生产方式的转化为前提。<sup>⑧</sup> 而在此，人类和国家都不过是宇宙间的现象和碎片而已。诚如格罗伊斯所感慨的：“太空可能是最后的边疆（frontier），是人类需要真正努力的机会。”<sup>⑨</sup>

（续完）

#### 注释：

- ④参见李峻石：《何故为敌：族群与宗教冲突论纲》（*How Enemies are Made: Towards a Theory of Ethnic and Religious Conflicts*），吴秀杰译，北京：社会科学文献出版社，2017年，第3页。
- ⑤石守谦：《山鸣谷应：中国山水画和观众的历史》，台北：

石头出版，2017年，第332—337页。

⑥汪晖：《两洋之间的新大同想象》，“文化纵横”微信公众号，2017年11月11日。

⑦同⑤。

⑧同④。

⑨参见郭丽萍：《绝域与绝学：清代中叶西北史地学研究》，北京：生活·读书·新知三联书店，2007年，第301页。

⑩汪晖：《现代中国思想的兴起》（上卷第二部：帝国与国家），第594页。

⑪同上，第579页。

⑫同上，第595页。

⑬同上，第619页。

⑭同上，第653页。

⑮孙喆、王江：《边疆、民族、国家：〈禹贡〉半月刊与20世纪30—40年代的中国边疆研究》，北京：中国人民大学出版社，2013年，第3页。

⑯姚大力：《追寻“我们”的根源：中国历史上的民族与国家意识》，第149、169页。

⑰可以肯定的是，王明珂的一系列论述与拉铁摩尔的“内亚视角”，特别是巴菲尔德的《危险的边疆：游牧帝国与中国》有着直接的关联。

⑱《刘小东在和田》，“今日艺术网”，2013年1月12日，<http://www.todayartmuseum.com/cnexhdetails.aspx?type=currentexh&id=373>。

⑲程新皓：《陌生地形》，未刊稿，2017年。艺术家提供。

⑳汪晖：《现代中国思想的兴起》（上卷第二部：帝国与国家），第607—608页。

㉑李净植：《海域边界到底应该怎么划？》，“360doc个人图书馆”网站，2016年7月14日。

㉒李伯重：《火枪与账簿：早期经济全球化时代的中国与东亚世界》，北京：生活·读书·新知三联书店，2017年，第39—41、48—49页。

㉓“东洋”和“西洋”最早出现在唐末以后，对东南亚—印度洋海区的命名渐渐统一。明嘉靖时期，出现了新的海区概念“南洋”，逐渐取代了“西洋”一说。刘迎胜：《“东洋”与“西洋”的由来》，见氏著：《海路与陆路：中古时代东西交流研究》，北京：北京大学出版社，2011年，第1页；李伯重：《火枪与账簿：早期经济全球化时代的中国与东亚世界》，第254—255页。

㉔林满红：《银线：十九世纪的世界与中国》，詹庆华、林满红等译，南京：江苏人民出版社，2011年。

㉕罗岗：《如何讲述一个……中国的故事》，《中华读书报》，2015年12月23日第13版。

㉖参见仲伟民：《茶叶与鸦片：十九世纪经济全球化中的中国》，北京：生活·读书·新知三联书店，2010年。

㉗在其中的一个预言里，郭熙吃了一口“蓝色夹心的奥利奥”，从而领悟到宇宙的奥秘，这也是此作品中一个非常耐人寻

味的观点。“蓝色是我们正在经历的当下现实的一种象征，代表一个高效、友好、平和的‘界面’，绝大多数物流、电信行业与社交网络的标识选用蓝色，然而国际色彩标准的制定者潘通公司公布的年度色彩中，蓝色已经超过十年缺席，因为‘我们在充满压力的时代，需要提振精神，避免蓝色忧郁’。而历史中的蓝色却始终是充满思想与梦幻的空间。”郭熙说，马可波罗经过阿富汗时曾记录下在天青石上发光的银丝，它们被磨成粉后被用来装饰图坦卡门的眉毛与圣母的袍子，普鲁士蓝被意外合成后流传至日本，成为葛饰北斋版画中翻滚的海浪，克莱因被乔托之蓝深深感动，认为蓝色是一种可触可及的无限，贾曼最后的电影《蓝》则是向克莱因致敬……在《大航海》中的蓝，他选择了接近谷歌大海的潘通291号色，并定义为“时代的颜色”。郭熙：《大航海赋予“撒谎者”权利》，“贵在海上Vantage”微信公众号，2016年4月6日。

⑳转引自萧阿勤、汪宏伦主编：《族群、民族与现代国家：经验与理论的反思》，第129—131页。

㉑鲁明军：《何岸谈“深紫”》，Artforum中文网，2017年4月7日。<http://www.artforum.com.cn/words/10483>。

㉒许江：《大地之缘与天时之间》，见许江主编：《地之缘——亚洲当代艺术考察活动》，杭州：中国美术学院出版社，2003年，第3页。

㉓比如印度，它不仅只是作为亚洲的一部分，不可忽视的是，历史上作为英国殖民地（1858—1947）时它所扮演的角色。在被殖民前，东印度公司便已经进驻印度，并渐渐成了英国殖民者的工具了。18世纪后叶（1780年后），针对日益扩大的中国茶叶出口，英国开始大规模地向中国输出鸦片，从而不再以输出本国白银的方法购买中国货物。滨下武志将这一转变归结为“构筑起向印度出口棉织品、向中国出口鸦片、从中国进口茶叶的对亚洲三角贸易结构”。这些历史则一度被殖民与反殖民所替代或简化。汪晖：《现代中国思想的兴起》（上卷第二部：帝国与国家），第639页。

㉔高士明、萨拉·马哈拉吉、张颂仁编：《与后殖民说再见——第三届广州三年展》，杭州：中国美术学院出版社，2008年，第489页。

㉕鲁明军：《自觉的歧途：1999年的三个展览 / 计划及其之后》，郑州：河南大学出版社，2017年。

㉖羽田亨：《西域文化史》，耿世民译，北京：华文出版社，2017年，第5页。

㉗刘迎胜：《开放的航海科学知识体系——郑和下西洋与中外海上交流》，见陈忠平主编：《走向多元文化的全球史——郑和下西洋（1405—1433）及中国与印度洋世界的关系》，

北京：生活·读书·新知三联书店，2017年，第92—93页。

㉘格罗伊斯：《走向公众》，苏伟、李同良译，北京：金城出版社，2012年，第175—197页。

㉙鲁明军：《不服从的流动与政治的再生——访问沈莘》，“艺术新闻（中文版）”微信公众号，2017年7月20日。

㉚李猛：《自然社会：自然法与现代道德世界的形成》，北京：生活·读书·新知三联书店，2015年，第4页。

㉛洪浩：《藏经》，见巫鸿主编：《重新解读：中国实验艺术十年》，澳门：澳门出版社，2002年，第410页。

㉜冷林：《在策略中——洪浩〈藏经〉的意义》，中央美术学院艺术资讯网，2012年5月4日，<http://www.cafa.com.cn/info/?N=3655>。

㉝刘焯：《边境之外的地图》，见田霏宇（Philip Tinari）、劳伦斯·博塞（Laurence Bossé）编：《本土》，北京：新星出版社，2016年，第74页。

㉞葛兆光：《历史中国的内与外：有关“中国”与“周边”概念的再澄清》，香港：香港中文大学出版社，2017年，第196页。

㉟同上。

㊱赵汀阳：《天下体系的未来可能性——对当前一些质疑的回应》，《探索与争鸣》，2016年第5期。

㊲哈特、奈格里：《大同世界》，王行坤译，北京：中国人民大学出版社，2015年，第6页。

㊳同上，第233页。

㊴同上，第134页。

㊵同上，第287页。

㊶玛丽·路易斯·普拉特：《帝国之眼：旅行书写与文化互化》，方杰、方宸译，南京：译林出版社，2017年，第321—323页。

㊷邱德亮：《〈消失的美学〉导读》，保罗·维希留（Paul Virilio）：《消失的美学》，杨凯麟译，台北：扬智出版，2001年，第24—25页。

㊸许煜：《作为政治概念的宇宙技术》，苏子滢译，“澎湃·思想市场”公众号，2017年12月8日。

㊹赵汀阳：《智能的分叉：一种自我否定的存在论》，《世界哲学》，2016年第5期。

㊺冯象：《全世界机器人联合起来——新“创世纪”书》，“文化纵横”微信公众号，2017年12月7日。

㊻汪晖：《现代中国思想的兴起》（上卷第二部：帝国与国家），第778页。

㊼*Beyond the Globe*, Edited by Boris Groys, Berlin: Stenberg Press, 2016.

鲁明军：四川大学艺术学院美术学系副教授 硕士生导师

## 演绎与基因图谱 ——邱志杰上元灯彩计划终结篇

Deduction and Genetic Map:  
Ending Exhibition of Qiu Zhijie's Colorful Lantern Scroll Project

韩雅俐 / Han Yali

**编者按：**“邱注上元灯彩计划”是艺术家邱志杰围绕明代古画《上元灯彩图》而展开的大型系列个展。他以此作为母体，创造出众多极富想象力及关联性的新作品，通过运用福柯式的“知识考古学”方法，以当代视角激活传统文化基因与传承脉络。此次展览作为这个系列的终结篇，不仅展现出一组史诗性作品的完结，更是建立起一个视觉形象的图谱世界，是对古代知识及语法逻辑系统的挑战，更是走向历史纵深的当代艺术创作。

### 展览链接：

邱注上元灯彩计划

学术主持：范迪安

总策划：周旭君

策展人：郭晓彦

助理策展人：张嗣

开幕式：2018年3月16日（周五）15:00

展览时间：2018年3月16日—5月5日

展览地点：北京民生现代美术馆二层展厅、三层展厅

地址：北京市朝阳区酒仙桥北路9号恒通国际创新园 C7

2018年3月16日，“邱注上元灯彩计划”在北京民生现代美术馆盛大开幕。此次展览作为邱志杰“上元灯彩”系列展览的终结篇，共展出了170余件（组）作品，其中包括“邱注上元灯彩”“金陵剧场绣像谱”“金陵剧场”装置系列与《不夜天》《历史剧考释》《历史剧推演》等。作品涉及了绘画、装置、新媒体影像等多种形式，共同建构了上元灯节的盛状，使观者置身于明代金陵，与众人共游灯会。

上元节又称元宵节，为“三元”之一，意为新年第一次月圆之夜。相传，汉文帝为庆祝周勃于正月十五戡平诸吕之乱，每逢此夜，必出宫游玩，与民同乐。《隋书·音乐志》曰：“每当正月，万国来朝，留至十五日于端门外建国门内，

绵亘八里，列戏为戏场。”上元节作为我国的传统节日延续至今，每逢此时参加歌舞者足达数万，从昏达旦，酒醉而罢，大街小巷张灯结彩，人们赏灯、猜灯谜、吃元宵，将从除夕开始的庆祝活动推向高潮。

明代中晚期佚名画师以此为题材绘制《上元灯彩图》，展现出明太祖朱元璋一统天下定都南京后的金陵城市面貌，其丰富的内容可与北宋张择端的《清明上河图》画卷相媲美。《上元灯彩图》作为一幅珍贵的古代市肆风俗画，展现出闻名遐迩的鳌山巨灯，画面上人们逛街赏花灯、看热闹的同时，欣赏字画评头论足，把玩瓷器砍价购买，妇女孺子穿梭其中，祥和安定。此外，不同形制的官灯、走马灯、纱灯更是使人

驻足流连，各式的造型，配有荷花、菊花、南瓜、鱼虾、蟾蜍、螃蟹等样式，共同烘托出新春佳节的热闹气氛。

长久以来，《上元灯彩图》藏于民间，近年才浮出水面。2009年，邱志杰以此画作为基础，专注研究其中内容，逐步形成了“邱注上元灯彩计划”。自2010年上海双年展开始，在世界各地展出过十余次。他通过放大、重绘这张古画，解构并重塑画中的市井人物，提炼出108个地面角色，以及28个空中灯笼角色，加以注释，制作出一系列的角色草图绘本。同时，整个作品在绘画创作的基础上，又结合了实验性的装置艺术，使金陵之景从纸本中脱颖而出，呈现出一套立体的、多元的、丰富的“金陵剧场”。



邱志杰 金陵剧场与不夜天（局部）2014年

“邱注上元灯彩计划”是一个大型综合艺术计划，是一次传统文化与现代艺术的完美结合。邱志杰表示，他的创作不是为了给这幅古画“盖一个章”，而是希望加入到传统的流变中，他以当代的眼光对其重新解读，试图从中提炼出中国文化的隐秘基因，并寻找合适它们的当代表征方式，演绎出一个庞大的研究/创作/游戏的构架，它是对于中国历史述说方式的演绎和对于基因图谱的绘制，他将自己置身于历史之中，又超乎于历史之外，历史在以不断相似的方式重新上演。

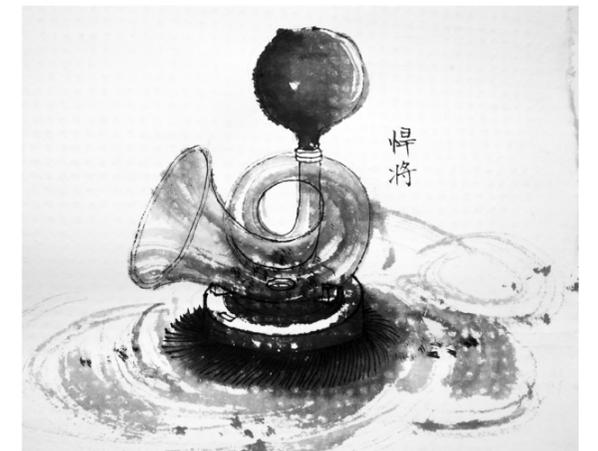
我们暂且将展厅中展出的107件（组）作品看作是一件完整的大型装置，置身其中，便可以感受到传统文化与现在语言的碰撞，体察到人的生活智慧与精神之间的关照，在丝

丝入扣的上下文关系中，在耳熟能详的俚语典故中，在日常经验的参悟中，体验其中神圣的力量。作品带着古老的气息散落于空间之中，如同星阵般带着远古的召唤。然而，那些转动的机械、滚动的霓虹灯、敲打金属器具以及闪烁的装置，又表明了它们现代性的身份特征。

我们可以从邱志杰所绘制的手稿中，感受他对于其中角色的选择与表达。他为我们选定了108个角色，每一个角色都将超越历史的限定，从而具有普遍的内涵，角色的数量是有限的，剧本的数量也是有限的，其中情节惊人地相似，以至于经历历史的人会产生预感，阅读历史的人会觉得是抄袭，经历和阅读历史的人都难免产生轮回和循环的感觉，这一事实似乎说明一些事物具有不易的本性：权力的本性不变，总是让拥有它的人遗忘危机。

### 告密者

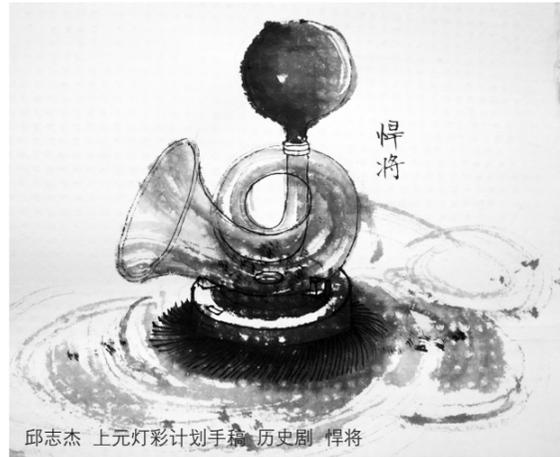
一个马耳他十字机芯改造成的装置。一丛芦苇和一只鹤紧紧靠着旋转，每一把芦苇的根部都是刀子。鹤并不知道危险逼近，直到有一根芦苇敲响了她背后的钟。权衡再三，精密计算之后，告密者确定它所知晓的这个秘密对自己而言前景不佳，它决定重新选择自己的阵营，把自己摘离。保险起见，它本来更愿意只是提供暗示，稍微在无意吹过的风中掺入一点异味，在树根上留下一点痕迹。后来，它意识到如此微妙的信号不但难于被正确理解，就算起作用也未必算在自己的头上。它不得不破坏形象，趁着黑夜出奔，把秘密和盘托出。但是背叛带来的不安攫住了它。为了摆脱道德上的不舒服，告密者对自己说，它并不是投奔利益，而是观念上无法认同。它不是拯救敌人，而是拯救历史。由于告密者的存在，对那些看上去前程远大的人下手，总是巨大的风险，因为你身边全是把赌注压在强者身上的人。



邱志杰 上元灯彩计划手稿 历史剧 告密者

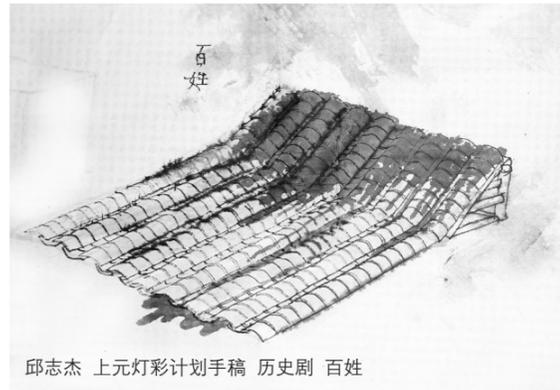
## 悍将

一个摇晃木马。插京剧舞台上威风凛凛的旗子。它弧形的轮脚上安装着各种斧头。每次摇动，连杆连接到的那个装置都会向空中散布红色粉末。对悍将来说，比体能和技术更重要的是意志。因此，悍将可能是天生的，他无法在战斗中培养出来。悍将孤忠在怀，左冲右突，如入无人之境。他们的敌人不是人类的体能，他们的敌人是阴谋。悍将总是死于泥潭，或陷阱，或一根绊倒他的绳索。相比用反间计污蔑悍将，让他冤死于阴谋，用埋伏和乱箭猎杀悍将更算得上是历史的狂欢节。就其命运而言，悍将只是一个血液的摆渡者。他收集他人的血在自己身上，然后暴烈而灿烂地喷洒而光，将平庸的生命变成礼花。



邱志杰 上元灯彩计划手稿 历史剧 悍将

他们的诗篇将比杀戮他们的人活得更长久，他们颤抖的喉管在每个时代呐喊，发出的是与江水拍岸和秋风落叶的相似声响，而狂人每每用颠倒错乱的语言道出天机，只是在当时从来没有人听得懂。邱志杰将此类思考转换为真实的装置实体，用以重估历史的含义。重估一切价值是尼采式思维的起始，也是对世界重新思考的起点，邱志杰通过艺术的再创作，重新建构了一下属于现代、属于未来的开放性世界，在此之中，一切的重建均呈现出一种实验性，是他对新的价值体系和思维模式的突破与尝试。他以独特的视角，展开了实验主义以及他个人精神的全景观。“邱注上元灯彩计划”不仅仅是停留在一个知识系统中，而是试图建立一个视觉形象的图谱和世界，是对古代知识及语法逻辑系统的挑战，是持之以恒地走向历史纵深的当代艺术创作。

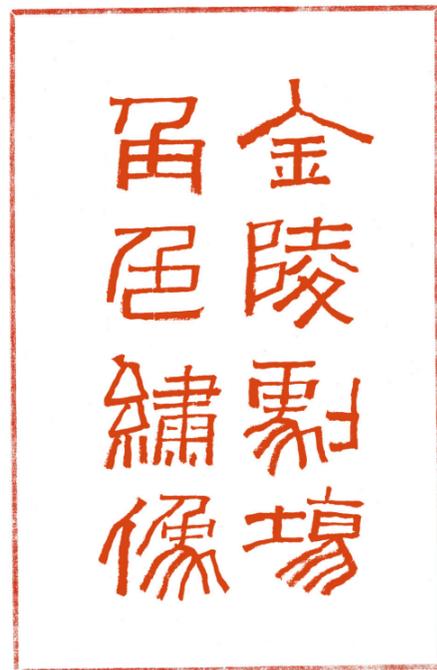


邱志杰 上元灯彩计划手稿 历史剧 百姓

## 百姓

两个倾斜屋顶。用旋转轴驱动。瓦片潮水一般地依次翻起和落下。百姓的本质是税收的田野，拥有百姓就拥有军队，以及供养军队所需要的经费。为了维持这片田野的生产能力，对百姓的征收一直要小心翼翼地。虽然后来百姓变成市场和购买力，变成票数，并被称之为人民，有时还用作国家的名号，但是作为税收的田野，它的本质毫无变化。最惨烈的悲剧是，百姓不被当作田野，而是被当作军粮本身。但百姓并不是麻木的物种。百姓中暗流涌动，他们也随时可以是霍乱的媒介。他们天生热爱谣言，并容易成为邪教的燃料。高明的独裁者把百姓比喻为水，他的梦想是用船来控制水。他是多么的无助。

以上选自邱志杰所作“金陵剧场绣像谱”，从他具有诗意的文字中，我们既可以感受到他在人物角色塑造过程中的严谨，也可以体会到中国传统角色所固有的隐形内涵——弄权者必定重新出现。因为正直和愤怒而崛起的英雄，义无反顾地成为独裁者直到身败名裂，而野心家必定重新蠢蠢欲动。国色天香的美女将会再次被定义为红颜祸水。不管她是貂蝉、赵飞燕还是杨玉环。每个时代都会有诗人置身其中，



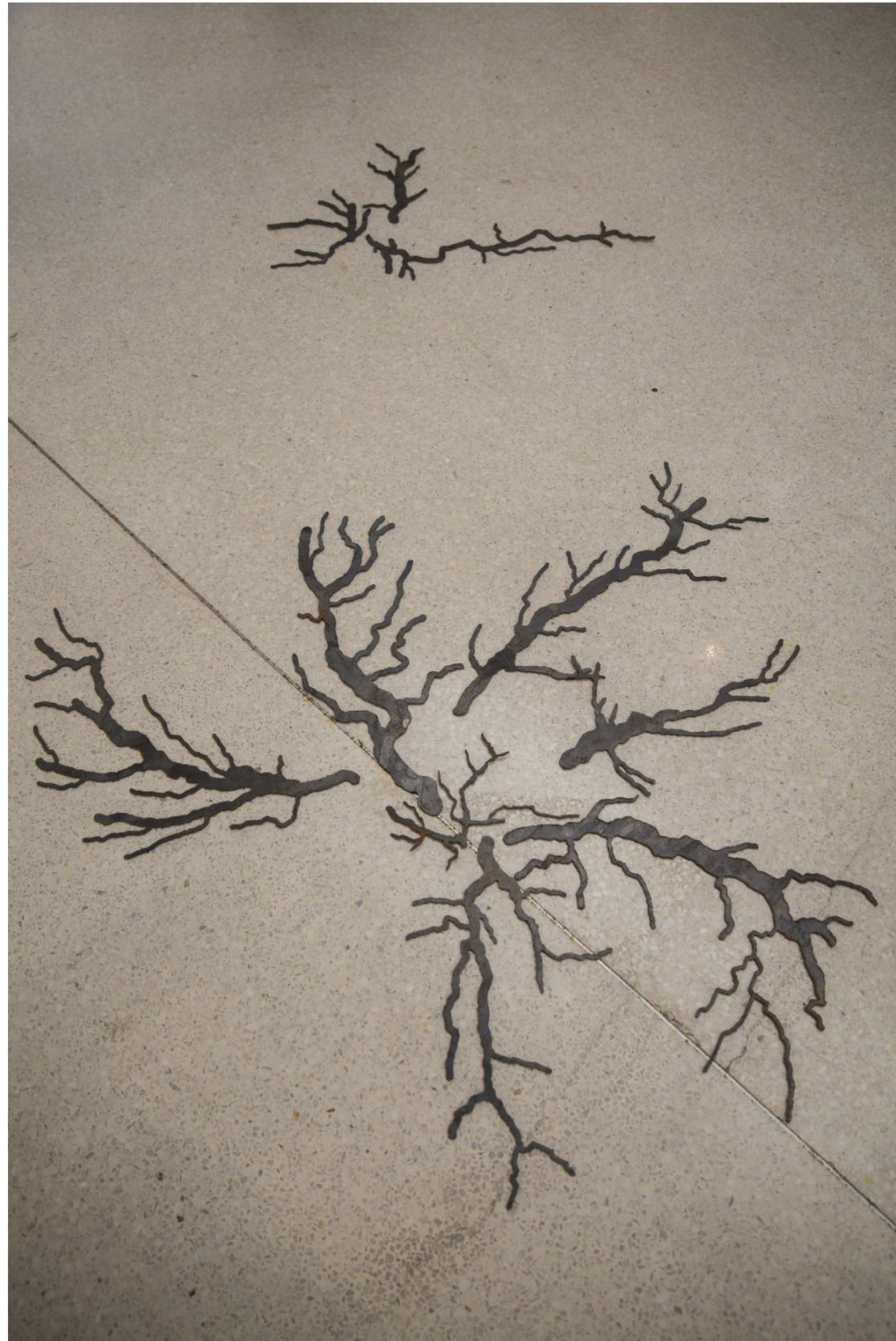
邱志杰 绣像书扉页



邱志杰 灯一雷 铁 220×200×260cm



邱志杰 灯一观鱼 鱼缸 150×170×110cm



邱志杰 灯—雷铁 220×200×260cm



邱志杰 灯—良知 玻璃、不锈钢支架 120×120×62cm



邱志杰 灯—北斗 不锈钢 150×150×210cm



邱志杰 灯—乌云 实木、数码相框 124×124×90cm



邱志杰 灯—夜雨 实木 200×177×42cm



邱志杰 棒喝 布、竹条框架 190×100×150

此次展览无疑是具有前卫性、实验性的，邱志杰通过对《上元灯彩图》的解读，跳出了固有的文化枷锁，通过实验寻找新的世界观，以实验者的角度理解并重组传统、艺术、民俗与文化。邱志杰始终将传统作为其当代创作的重要源泉，孜孜不倦地从传统中吸取养料与方法，并运用福柯式“知识考古学”的工作方法，以当代视角激活文化基因和传承文化脉络，以令人赞叹的勤奋和精进精神推动着中国当代艺术在国际上的发展。邱志杰老师这套新的叙事方式、观察方式、解读方式能帮我们从统治性的感知习惯、思想习惯以及行动习惯中解放出来，重获一个充满可能性的世界。

韩雅俐：今日美术馆青年策展人

# 黑川良一的“星际迷航” ——“反向折叠”正式开幕

Ryoichi Kurokawa's "Star Trek": "Unfold" Officially Opens

宋耀茹 / Song Yaoru



**编者按：**黑川良一被称为是声与影的魔术师，最善于利用电子数码技术，细致地表达声音与影像的关系，这位出生于1978年的艺术家来自日本大阪，作品不拘一格，包括放映、录音、装置、现场表演等多种形式。作为“第零空间计划”的首个展出艺术家，黑川良一为本次展览全新定制了作品《反向折叠》。在上海民生现代美术馆超过600平方米的巨大展厅中，黑川用三块巨幅的显示屏和极为精巧的视听装置，呈现给观众一件大型沉浸式作品《反向折叠》。

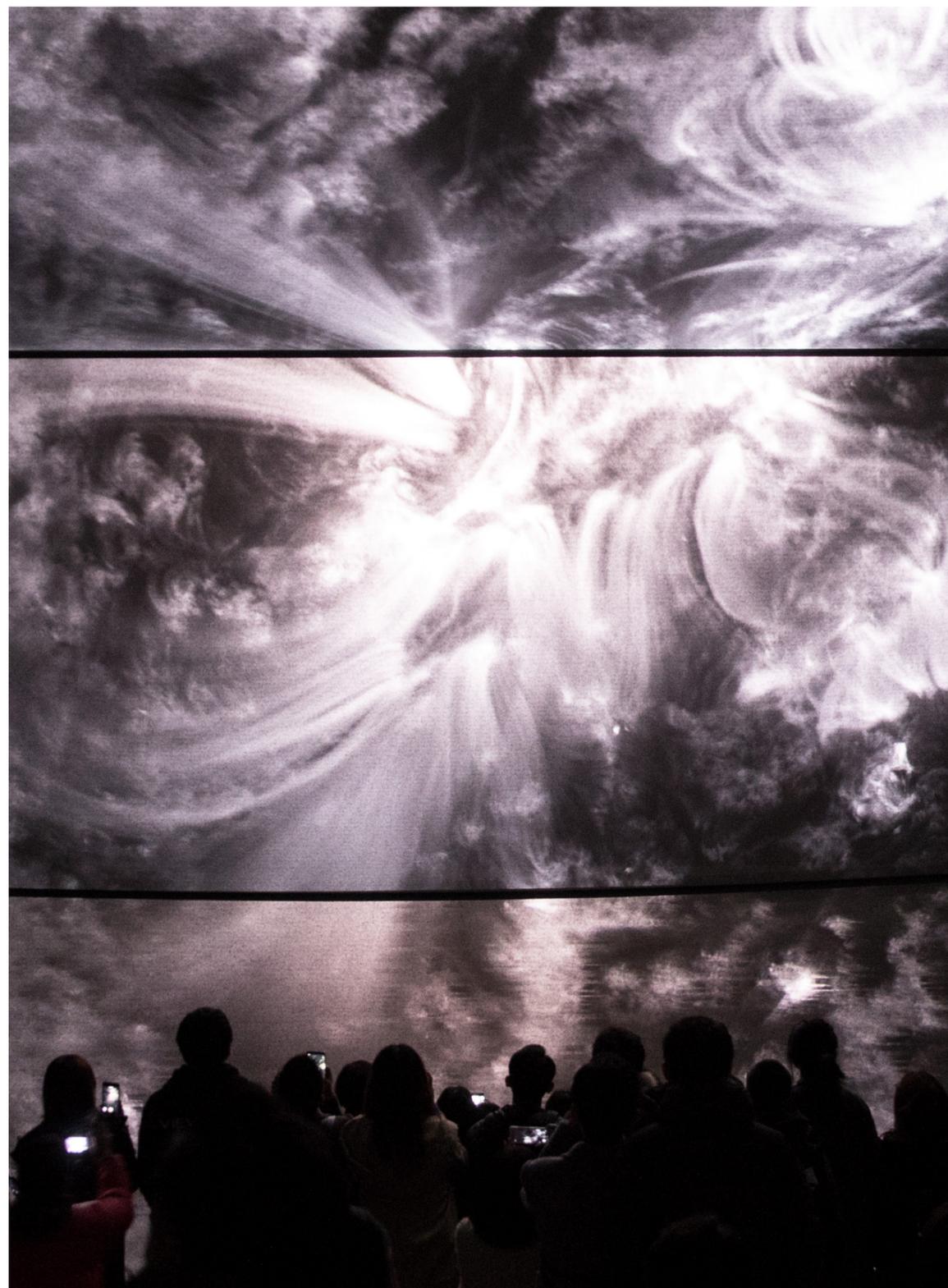
#### 展览链接：

第零空间——反向折叠

艺术家：黑川良一（Ryoichi Kurokawa）

展览时间：2018年3月16日—6月15日

展览地点：上海民生现代美术馆（上海市浦东新区世博大道1929号）



作为上海民生美术馆“第零空间计划”的首个艺术展览，日本艺术家黑川良一的新媒体展览“反向折叠”于2018年3月16日在上海民生现代美术馆正式开幕。“第零空间计划”是上海民生现代美术馆全新推出的艺术计划，旨在打造一个新媒体艺术的实验场、讨论艺术媒介的可能与边界并探讨美术馆空间的可能性。此计划关注国际语境下新媒体艺术家，鼓励新生代艺术家探索媒体艺术的创作以及跨界、跨领域的艺术表现，激发艺术、设计、科技与社会网络之间无限连接的可能性。因此，“第零空间”不仅是一个展场空间，更是一个关于媒体艺术的实验室。

黑川良一被称为是声与影的魔术师，最善于利用电子数码技术，细致地表达声音与影像的关系，这位出生于1978年的艺术家来自日本大阪，作品不拘一格，包括放映、录音、装置、现场表演等多种形式。作为“第零空间计划”的首个展出艺术家，黑川良一为本次展览全新定制了作品《反向折叠》。在上海民生现代美术馆超过600平方米的巨大展厅中，黑川用三块巨幅的显示屏和极为精巧的视听装置，呈现给观众一件大型沉浸式作品《反向折叠》。作品的灵感来源于由法国宇宙基本定律研究协会（CEA-IRFU）的天体物理学家们基于欧洲航天局（ESA）及美国国家航空航天局（NASA）的卫星及赫舍尔空间望远镜收集的数据所提出的最新发现，这些数据可以让人追溯星辰演化的宇宙史。黑川以原始科学数据为出发点，用科学逻辑展示了他如何将外层空间纯粹能量转化为可度量的声音和视觉。

黑川自21世纪头十年的中期开始投身艺术创作，当时他就已经遵循这样的工作程序：在软件协助下将其自身从自然环境中所采集到的图像和声音进行扭曲变形。通过数码操作，所收集的原材料逐渐从其原初的形式中脱离出来，变得抽象化，在轻微的震动及催眠式的脉动下呈现出一派视觉与听觉的色调世界，时而诗意，但更多的时候则显得充满张力。尽管看上去充满技术感与创新意识，他的作品实际上起源于一个最为具体的实相，或者说是艺术家自身所认为的“不是来自一种浪漫的观点，而是非常正式地”从周围环境的“结构与律动”中攫取灵感。他的作品常以许多日本艺术家为楷模，无论是书法、诗歌、戏剧还是舞蹈，这些艺术家时常在其作品中表现一种与自然的旋律、形态及四季变化和谐共处的万物有灵精神。

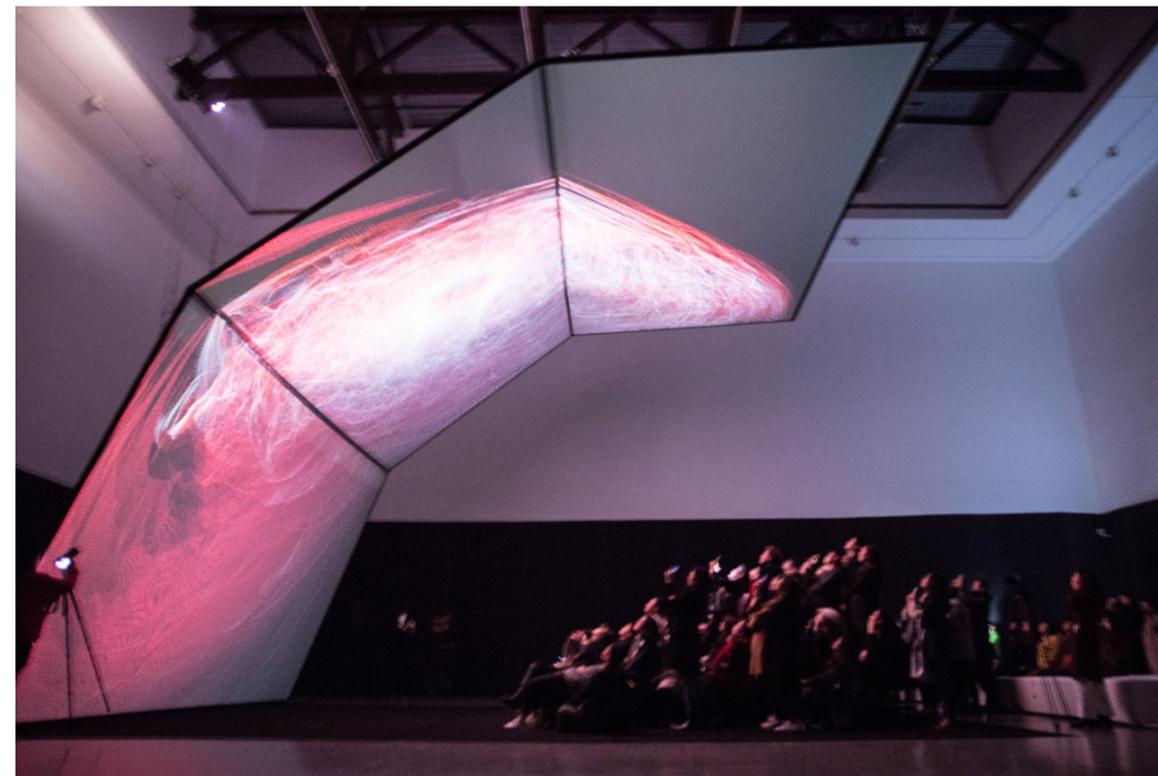
自2003年起，黑川就已经创作了一系列将艺术美感与科学技术完美结合的数码艺术作品，以带给人极大感官享受的音乐会、多屏视听装置，以及全息沉浸式作品等形式呈现给观众。黑川的美学观在抽象化与具象化之间切换自如，其作品通常是以下几大元素的综合体：单纯的几何形状、像素、印象派的色调、令人感到熟悉的风景和剪影，再加上大自然与城市的声音等听觉元素。其焦点主要集中在事物的演化与消解（时而突然，时而渐进），令观众回归到认知与看法的原点，以此来审视我们日常生活中不间断的图像与声音之流。黑川的艺术紧贴多元化的潮流或美学，这种被称作是转

录或革新的美学观在差不多近百年来的艺术史上占据重要地位。在过去十五年间的数码艺术领域里，许多艺术家为了掌握对数码信息的想象而努力将之以听觉或视觉的方式（例如装置作品及视听音乐会）进行物化；而另一些艺术家则企图从感官联觉的角度对外展示有关“信号”的概念：他们试图借助机械将声音信号视觉化，并通过计算机的运算将抽象的几何图像转变成声音。这一浪潮始于20世纪20年代，当时许多艺术家尝试创作以时间为基础的视觉作品，涉及的主题包括运动、抽象、几何，偶尔也有具体的人像。其中的领军人物包括沃尔特·鲁特曼（Walter Ruttmann）、汉斯·里希特（Hans Richter）、维京·埃格琳（Viking Eggeling）以及拉兹洛·莫霍利-纳吉（Lazlo Moholy-Nagy）。在最近数十年中，借助视觉化音乐的力量，奥斯卡·费钦格（Oskar Fischinger）、列恩·雷（Len Lye）与诺曼·麦克拉伦（Norman McLaren）亦对其中一些原理作出有意义的探索。

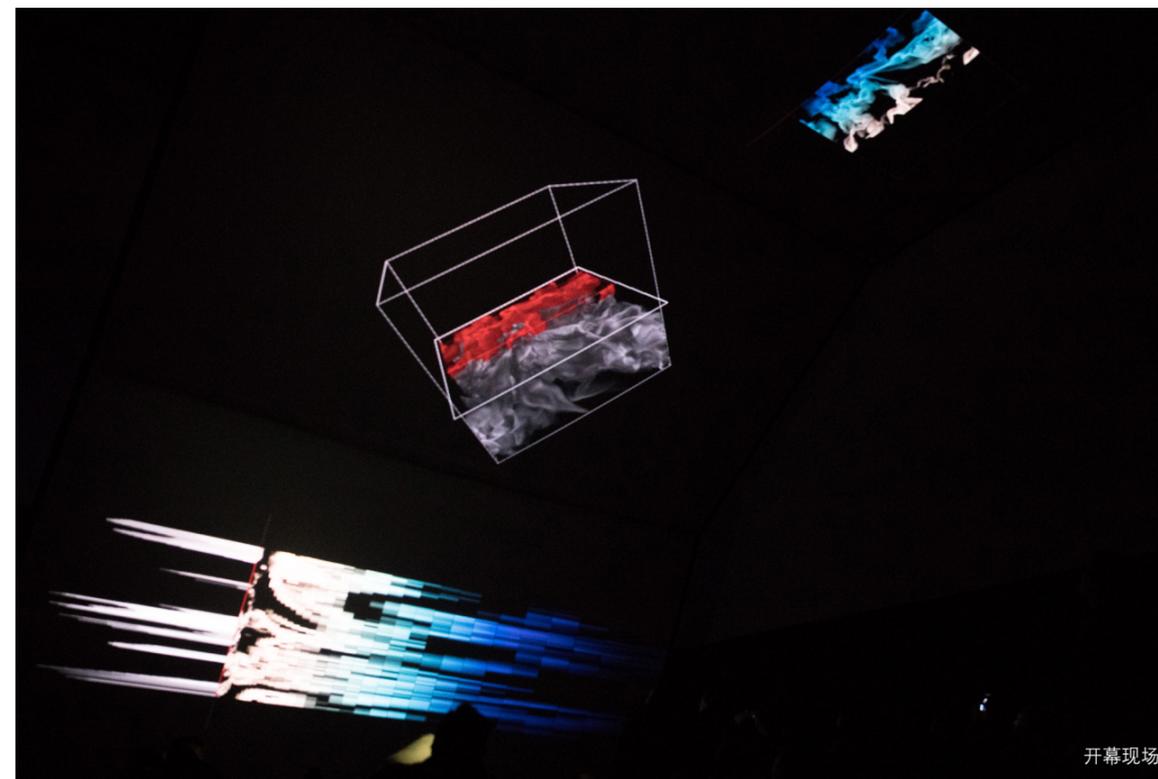
从20世纪60年代后期至80年代末，艺术家们可以通过实验室、工作室及研究创新机构接触到电脑及录像设备。这为20世纪初的先锋艺术家们所提出的观点注入了新动力，并引发了包括约翰·惠特尼（John Whitney）、艾德·艾姆许维勒（Ed Emshwiller）及瓦苏卡夫妇（Steina & Woody Vasulka）在内的艺术家们以电影及录像（有时以研究的形式）为媒介进行艺术创作，不断探索抽象主义的各个层面，而像罗伯特·凯恩（Robert Cahen）与盖瑞·希尔（Gary Hill）这样的电影制片人则立志于探讨画像与语言之间的界限。

尽管黑川并非是当代艺术圈内的直系后裔，亦非出自某所享有声望的学院或机构，但他的作品却无疑是当代艺术的一部分。不同之处在于这位来自大阪、现居柏林的艺术家其实诞生于一个人人生来就有一部电脑在手的年代。站在21世纪的门槛上，以他为首的这一撮以电子音乐为生的艺术家发现诸如Max/MSP影音互动程式之类的新的声音图像处理软件拥有巨大发展空间，从而决定通过运用舞台及空间的形式来应用、探索这些软件的潜力。

本次为“第零空间计划”全新定制的作品《反向折叠》依然离不开这一规律，它以一种诗意的方式和抽离的姿态，向改变我们宇宙的客体提出疑问。这件作品的新奇之处在于黑川的态度源自一个比起过去更加科学的观点。正如观众将会体验到的那样，《反向折叠》最初设想的是遵循一个脚本来描绘构成星辰演化不同阶段的各种物体及层面。在与科学家们进行商议之后，黑川选择了九大场景，描绘了一场贯穿恒星演化全过程的线性旅程，并尽可能地与现实中的这一物理现象保持一致。通过这种方式，《反向折叠》描绘了星际介质（即由气体与灰尘所组成的银河系主体空间），并对形成电离、不稳定气流、激波及引力收缩等现象的船帆座（Vela）分子云进行探索。同时，也在展现核聚变（像太阳那样的恒星的能量来源），为超新星爆炸的最初瞬间建构模型，并最终描绘出不同星系撞击之后重新形成新恒星的过程，这种现象似乎也是我们所在的星系在数十亿年后注定将会遇到的。

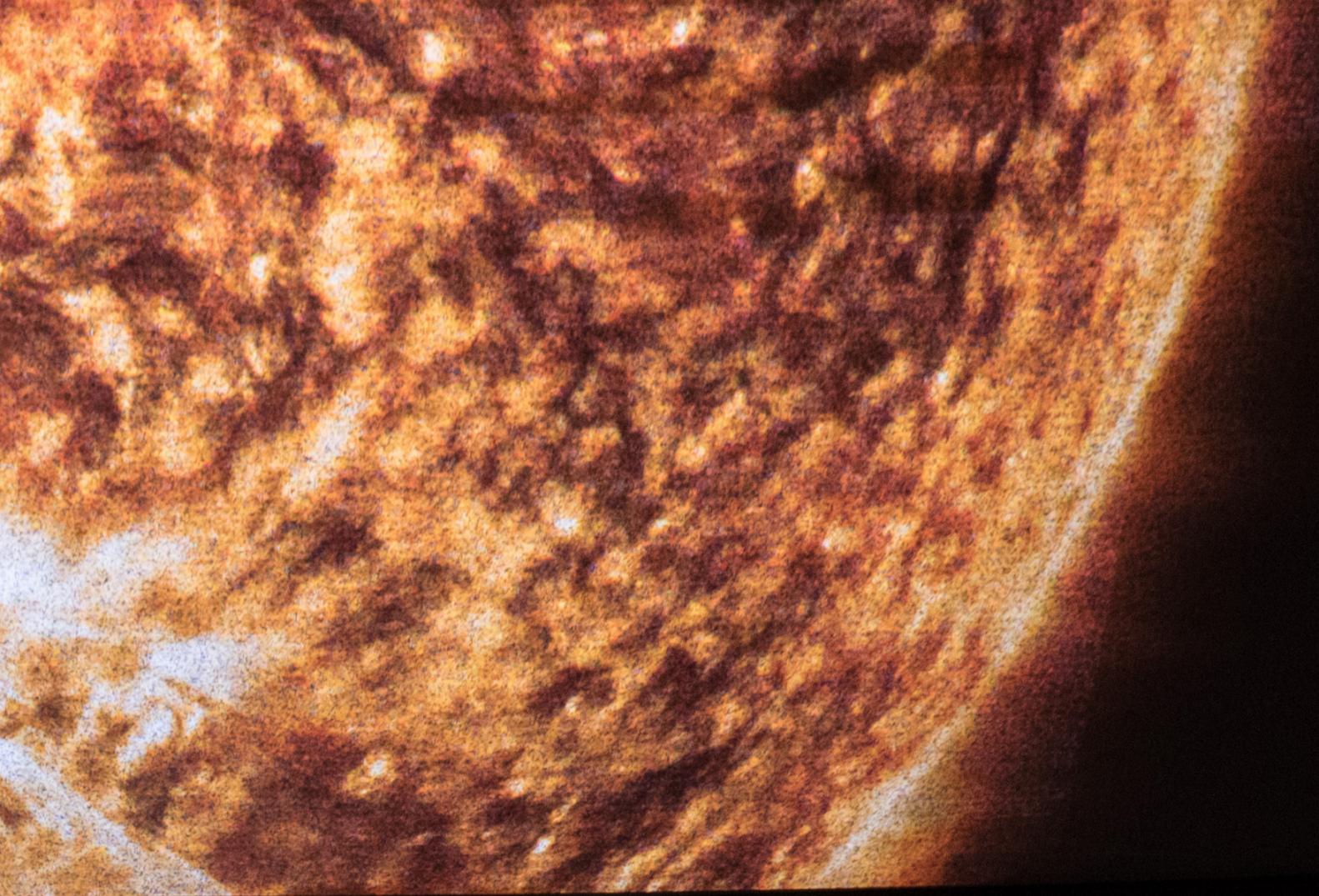


开幕现场

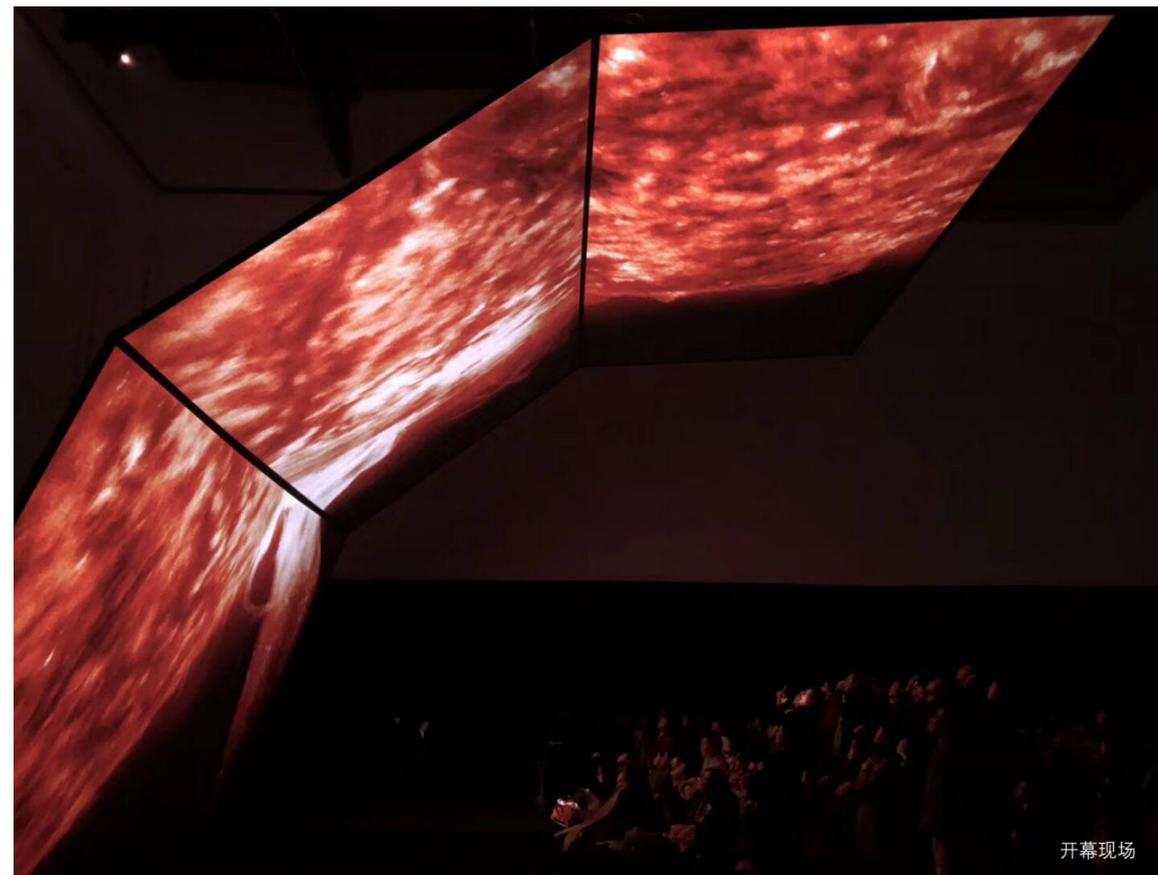


开幕现场





开幕现场



开幕现场

本次展览于 2018 年 3 月 16 日正式对公众开放，并持续展出至 6 月 15 日。

#### 关于艺术家：

黑川良一 1978 年出生于日本大阪，现生活、工作于德国柏林。自 1999 年起就开始运用不同媒介（包括录像、装置、录音及现场表演等）来创作令人惊叹且在国际上享有先锋代表性地位的视听影音艺术作品。他将其作品描述成“以时间为基础的影音雕塑”，并认为声音与图像互为一体。他的作品就像是一首首乐曲：声音的交响乐被艺术家想象、创作并记录下来，与录像素材及电脑数码美学相结合，从而令观众对其日常熟悉之事物的看法焕然一新。

无论是将瀑布的录音转成白噪音的同时，在观者的周围营造出一种几近灵性与崇拜感的静寂，还是将田野录音与像“杂音极简主义”这样的电脑数码混音在一个令人恐惧的、充满不和谐感觉的战争与毁灭主题下有机结合，黑川良一发明并呈现了一种以令人着迷的合成方式将复杂与简单交替结合的视听语言。

黑川在第五十四届威尼斯双年展上的重要作品之一是其为展览“击败熵的千种方法之一”所委托创作的、题为《Octfalls》、令人身临其境的视听影音雕塑作品。2010 年，其作品《流变：五个视野》（*rheo: 5 horizons*）在奥地利艺术中心所颁发的电子音乐大奖（*Prix Ars Electronica*）之中获得电子音乐与声音艺术类别的金尼卡奖。其作品《反向折叠》（*Unfold*）在近期亦获得欧盟为鼓励艺术与工业、技术及社会之间的创新合作而设立的 *STARTS* 大奖的荣誉提名。

黑川曾在多家国际艺术机构及艺术节上进行作品展览及表演，包括伦敦泰特现代美术馆、第五十四届威尼斯双年展军械库展区（*Arsenale*）、柏林电子文化艺术节（*Transmediale*）、比利时布鲁塞尔艺术中心、巴黎路易·威登 E 空间、上海 eARTS 电子艺术节、巴塞罗那当代美术馆等。

宋耀茹：天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

## “前程也许在遥远的地方，离别也许不会在机场，只要你说出一个未来”展评

Review of the Exhibition “The Future May Be in a Distant Place, and Parting May Not Be at the Airport, as Long as You Say a Future”

邸叶焱 / Di Yeyan

**编者按：**即便是面对着一样的艺术课题，不同的艺术家也会有各自不同的处理方式。不同的地域，也会呈现出不同的艺术特质。这次谷公馆的展览，让我们可以一睹台湾地区新一代当代艺术创作者的一些新鲜特征，我们希望能有更多的关注、更多的交流，以进一步加强两岸艺术界的血脉联系。

### 展览链接：

前程也许在遥远的地方，离别也许不会在机场，只要你说出一个未来

展览日期：2018年3月11日—5月6日

开幕时间：2018年3月11日（日）3—6 pm

展览馆：谷公馆（中国台北市）

地址：台北市敦化南路一段21号4楼之2

艺术家：陈敬元、郭俞平、简翊洪、罗智信、汪绍纲

主办方：谷公馆（中国台北市）

“前程也许在遥远的地方，离别也许不会在机场，只要你说出一个未来”于2018年3月11日在台北谷公馆开幕，展期两个月，刚开始接触这个展览对于我来说是陌生的，因为没有接触过台湾艺术家，也不了解台湾的艺术现状，而此次谷公馆的展览让我看到了台湾当代艺术的部分现状。

谷公馆是台湾新一代画廊代表之一，此展馆是以台湾当代艺术家为基础，并衔接了整个中国当代华人的艺术，延伸至亚洲的当代艺术等，在国际艺术当代语言的前提下，思考台湾本地的文化特质，并展现本地艺术面貌。

对我而言，喜欢一个展览，可以是瞬间的感动，也可以是对文化的追寻，此次展览对于不太了解台湾艺术的我来说，感觉到了一种放松与希望。我关注的每个展览，每幅作品，都会找相关的切入点，从而更好地解读作品，及作品所映射的现状，这次展览也不例外，一句歌词，一段历史，一种创新，带给我新鲜与感慨。

“前程也许在遥远的地方，离别也许不会在机场，只要你说出一个未来”。这是一句歌词，怀旧的同时，也道出了人生的真谛，这也是高度概括台湾发展的一句话，这首歌名字叫《飞》，是三毛作词，1985年潘越云演唱的，听完这首歌，我的思绪是放飞的，歌曲给了我自由追寻的感觉，而最终的歌词，你是我的，只要不放弃，也道出了艺术家的本质，在当初承诺的地方开始，不忘初心，到达的未来是自由而坚定的远方，找寻自我追求艺术的过程也是如此。我们的离别也许不会在机场，我们到达的远方，也不是限定在地理位置上的远方，所谓的遥远更像是一种思想层面的未来，具有里程碑意义。追寻，可以是一种希望一种态度一个梦想。从忙碌的发展中抽身，脱离尘世，让艺术带领我们追寻一方净土。从这首歌开始演唱到如今，30多年过去，2018年，我们不是流浪，是去追寻。在从城市到乡间都有些缓慢的漂浮中，在雏形还有待更精准更深刻地雕琢出自自我面貌特色的时分。



罗智信 Foam to Form 石膏、钛粉、塑胶蛋、蛋壳、夹板、玛瑙、轮子、风干陶土、压克力颜料 18×22.5×24cm 2015年

此次展览，就是一个聚集五位台湾年轻艺术家的展览。这是一个多元的展览，有绘画，有装置，也有摄影、水墨等，这是艺术家对艺术以不同实践方式的探索与认同，也是一个关于台湾年轻一代在发展历程中继续前行的展览，此次展览中将艺术家的态度传递出来，让我们看到了他们的成长与面貌。这五位艺术家气息相通，彼此熟悉共鸣。在他们的作品身上，可以看出新一代台湾当代艺术家的征兆与特质。

展览中五位艺术家风格不尽相同，罗智信的装置与摄影作品，从微妙的日常生活里看见大环境的端倪，也不只是“日常”这样的流行用语，作品里面有许多往下探寻的“真实”：那些无生命的物的转化都是人在大小事件中的蛛丝马迹。

他的作品《Foam to Form》用到了生活中用来包装东西的保丽龙泡沫，展现了泡沫具有雕塑形态的状态，这是一种形式上的美感，我们平时只关注了保丽龙泡沫板的功能作用，用来包装防摔，但忽略了它本身意义上的形式美，泡沫本身生产出来就已经为发挥其功能作用而具备了固定的形状，它本身就具有了塑造的美感，此雕塑也向我们提出了这样一个问题，日常生活中用品的形式美的意义是

什么，这也让我想到一句话，“为艺术而艺术”，艺术本身的性质大于艺术一直以来带给我们的装饰性的定义。

陈敬元的绘画，用画笔追寻一种理想中的状态，他的绘画有种西方神话故事的状态，他捕捉到文化间微妙的感性，创作出看似毫无头绪，不具虚实意味，却又可以反映文化本质的作品。在他所信仰的行星运行的能量里，去追寻真实世界的道理，那是他期待中的世界的面貌，也许也是许多同代人期望中的可以归属的世界的角落。

简翊洪的作品内敛含蓄，以水墨为主，简翊洪的水墨饶富趣味，作品中以简单重复出现的全裸男性人物，以富于想象的幽默趣味勾勒出场景，具有现实意味，画面的塑造与传统中国画很接近，以笔墨线条勾勒简单的生活场景或夸张荒诞的场景，将自我的情怀融入作品之中，展现给观者既真实又虚幻的看似生活中的场景。将历史与现实相衔接。水墨在城市与乡间的边缘游走，那些像是隐身起来的非主流的人物，好像我们今日此地，每个人都将隐约面临的状态。



简翊洪 天使也解救不了暴力 I 水墨设色，纸本 36×38cm 2017年



简翊洪 天使也解救不了暴力 II 水墨设色，纸本 36×38cm 2017年



陈敬元 Half for the story, Half for you 油画画布 27×35cm 2018年

陈敬元 锤子和凿刀 油画画布 21×18cm 2018年



郭俞平 幻肢树 棉纸, 压克力颜料, 墨水 79×54cm 2018年

郭俞平 轮 棉纸, 压克力颜料, 墨水 97×70cm 2018年



汪绍纲 一划 单频 2018年

汪绍纲的录像是一个单频录像，单频就是一个波段频率的接受与发射，他想要记录下现世里生命的状态。他的影像作品将现实与虚幻结合，将现实看作幻想，捕捉生活中的片段，持续对台湾的历史进行研究。如果有家族记忆，如果有一些真实的历史片段，都是与自己切身相关的种种，连接回自我，然后思索人的价值所在。

郭俞平的作品与台湾的历史关联很多，展讯中写道：“她总在旅行，她在旅途中创作出属于自己的毫无保留的面貌，就如同她的画作，她的录像的镜头，都是自己肉体与面貌的痕迹。艺术家们在过去累积的创作中，不知不觉已经反映了这个时代的台湾年轻人的面貌：他们清澈，清新，有时天真。可是，他们不再愿意原地打转，拒绝不成熟装嫩，他们准备要去追寻，也是建立。这一刻，可能走到了一个要集中精神有所作为的新的时代开端。”她的作品将历史的演变转换成现代性的素材，来展现一种新的风貌，她的创作背景显而易见，画面色彩鲜明，有种超现实主义的意味。从中我们可以读懂她的政治沉思。

整场展览都基于台湾的人文历史，将一些观念冲突与发展以艺术的形式展现出来，并从中探寻了发展到当下的意义，我们也憧憬着探索艺术的新突破，发现不同地域下艺术的多种形式的美。

邱叶焱：天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

## 平行脉络演绎材料美学

### ——朱金石个展展评

Parallel Exhibitions Manifest Material Aesthetics:  
Review of Zhu Jinshi Parallel Solo Exhibitions

薛莲青 /Xue Lianqing

**编者按：**朱金石 1954 年生于北京，20 世纪 80 年代初开始抽象绘画创作。1986 年移居柏林后又转入行为、文字、装置等艺术实验。2010 年重返北京，是中国抽象艺术和装置艺术最早的实践者。此次北京的双个展，一为装置，一为绘画，但不论装置还是绘画都体现了朱金石对绘画材料的再思考。

#### 展览链接：

时间的船 / 拒绝河流——朱金石个展  
开幕酒会：2018 年 3 月 10 日 4:00pm  
展览时间：2018 年 3 月 10 日—4 月 30 日  
展览地点：北京当代唐人艺术中心

2018 年 3 月 10 日，艺术家朱金石的大型双个展“时间的船”和“拒绝河流”在北京当代唐人艺术中心开展，此次展览可以说是为北京唐人艺术中心的双空间建构量身打造，并同时完美展现宏大的装置艺术和独特的“厚绘画”的魅力。第一空间展出的是宣纸装置作品《时间的船》，整个装置使用一万四千张宣纸、一千八百棵细竹、两千根七米棉线，体积庞大却不厚重，由于材料的选择，反而给人一种轻飘飘的感觉，柔软的宣纸仿佛是借助风的力量悬浮在空中。但实际上，整件作品重达数吨，也许这就是作品独特的魅力，只呈现给观者美好的画面，加之宣纸全部都经过揉皱定型，当光线从顶部天窗射下，除了给人一种圣母院般的庄严感之外，每一片宣纸又似一朵轻柔的云落入心中。

这件装置作品是艺术家为北京唐人艺术中心打造，用时达数月，宣纸全部都是工作小组在夏天奔赴黄山古镇研制的防火宣纸，所有的竹子也都是选材于深山，然后经过烘烤、打孔、截取为三米长的竹段，最后用线串起来的。展厅顶部的两个巨大的横梁是悬浮装置的承受物。朱金石的宣纸装置始于 1988 年，那是他在柏林将一个立方体宣纸装置安置于

北京与自己遥遥相应。1997 年他在温哥华美术馆用五万张揉过的宣纸搭建出高十八米、直径为三米的圆柱形装置作品，穿越周壁四层空间，悬置在大厅正中。二十年后，朱金石再次用宣纸与当代艺术进行对话。

朱金石说：“从 2008 年《权力与江山》到《时间的船》，我的主题材料都与绘画有关。十吨的颜料与近万张揉皱的宣纸在没有成为装置材料之前，它们都具有非常明显的符号性，象征着西方的文化或是东方的文化。同样，装置与绘画也是一种区别中带有共性的艺术，但是它们各自有着不同的身份，比较而言，我们会把装置当作公共空间的艺术，而我在考虑一件装置作品时，会更多地把它放在历史的、社会的、东西方之间的、现实的冲突语境之中，在实施中会考虑现场的空间处理。”

第二空间的《拒绝河流》呈现了朱金石近十年独领潮流的“厚绘画”，包括数十件 20 世纪 80 年代的抽象绘画作品。朱金石从 1980 年完成第一幅抽象绘画至今，风格历经变化，直至今日形成一套完全属于自己的艺术语言。虽然将油画画得比较厚这种作品早就已经出现，但是只有朱金石的作品才



朱金石 不要曲解空白 布面油画 180×160cm 2016 年



朱金石 地中海 布面油画 180×160cm×3 2017年



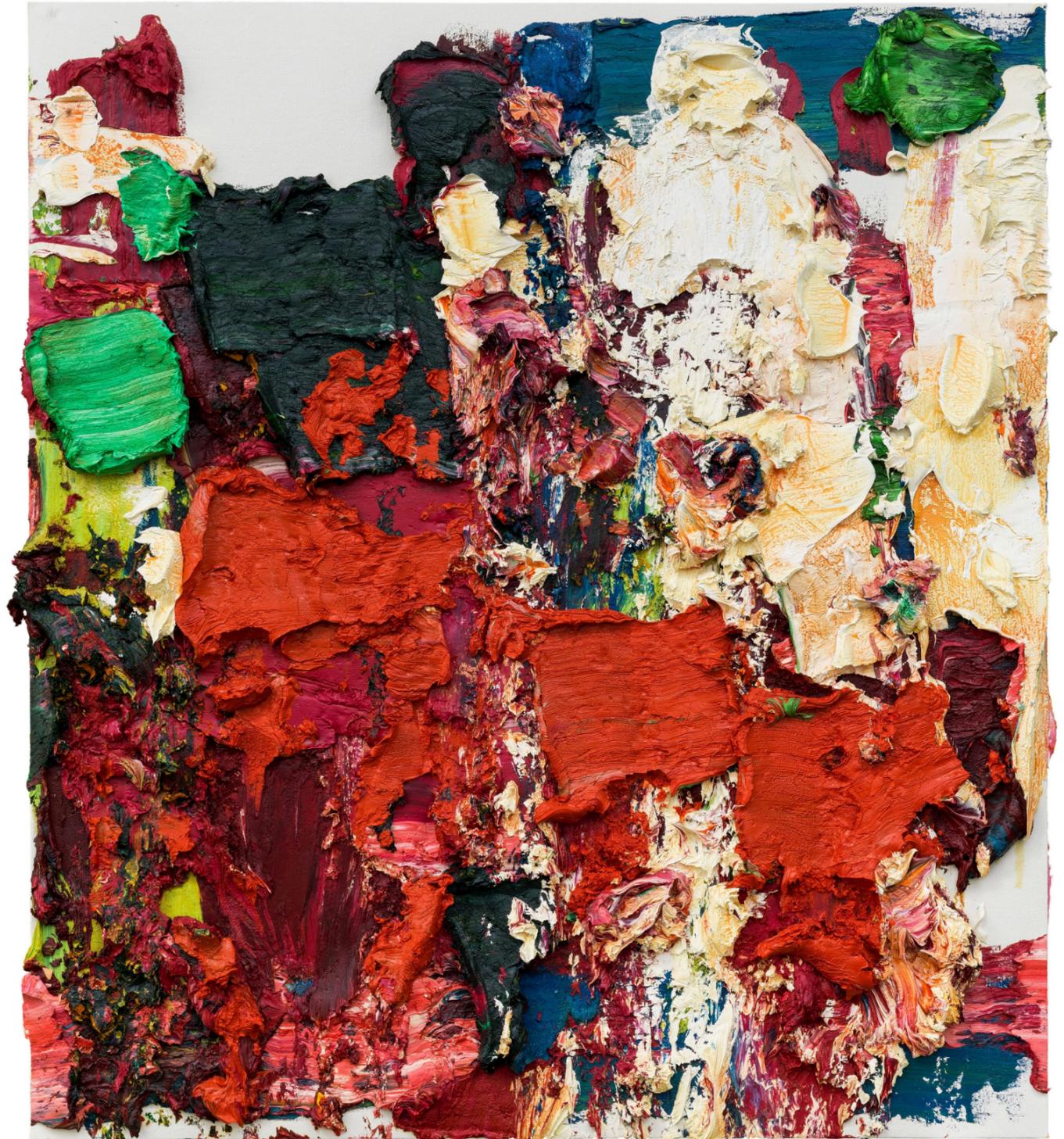
朱金石 天地 布面油画 100×225cm 1985年

能确切地称为“厚绘画”，在颜料的堆砌下，画布的厚度甚至达到10厘米左右，他的绘画工具也与众不同，工作室保留着上百个沾满厚重颜料、十五厘米宽的画笔和工匠涂墙抹刀。作品的画面具有强烈的冲击感，仿佛置身于狂风暴雨中。厚厚的颜料构成一个个不规则的几何体，夸张的颜色和厚重的颜料形成灿烂夺目、桀骜不驯的作品。

朱金石的绘画作品重视材料，强化颜料的“材料”特性，艺术家将这种特性淋漓尽致地展现在自己的作品中。朱金石说：“我在2012年用‘厚绘画’这个概念确认我的这种‘绘

画’，它脱离了传统技艺的绘画，成了‘材料’的绘画、‘物体’的绘画。”在绘画作品中，艺术家用最大的程度来表现材料本身，从材料中追寻艺术的意义。

不管是朱金石的装置作品还是绘画作品，我们从中都不难发现艺术家对艺术的创新，从材料本身出发，找到当代艺术的突破点。装置艺术中宣纸的作用被重新定义，绘画作品中材料成为作品的主体，通过材料本身的魅力，抒发自己的艺术语言。



朱金石 无题四 布面油画 180×160cm 2016年



朱金石 用颜料抗拒颜色 布面油画 180×160cm 2015年



朱金石 油墨 布面油画 250×200cm 2013年

薛莲青：天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

## 时空的缔造者——埃利亚松

### The Creator of Time and Space: Eliasson

赵明飞 / Zhao Mingfei

**编者按：**丹麦艺术家奥拉维尔·埃利亚松（Olafur Eliasson）涉猎范围广泛，对装置、绘画、雕塑、摄影和电影等媒介都有所尝试，在人们以往的认知中，他更像是一位“网红”艺术家，活跃在世人的视线中，也不断颠覆着对艺术的认知。他的本次展览名为“道隐无名”，引自其好友、哲学家蒂莫西·莫顿（Timothy Morton）对艺术的描述——The unspeakable openness of things，而埃利亚松展览中营造的自然现象如光、雾、影、水，或探索运动和几何学运用也正是对这一观念的诠释——艺术存在并超越语言范畴，感受先于作品的形成进入艺术创作的过程，而这种感受成为作品的一部分，也在无形中引领着观众的视觉体验。

一个太阳让我们匪夷所思，一条河床打破了传统的布展方式，一道彩虹让我们惊艳到赞不绝口，数十道瀑布更让我们领略到了人与自然的巧妙连接。这就是丹麦当代艺术家——传奇人物埃利亚松。他的作品涉猎甚广，创作手段也非常多样：水、雾、光与影、玻璃、新型化工和电子产品等都为他所用。埃利亚松来中国办展览已经两次，第一次是在上海的龙美术馆，这次是在北京的红砖美术馆，本文主要探讨红砖美术馆中的“埃利亚松”。

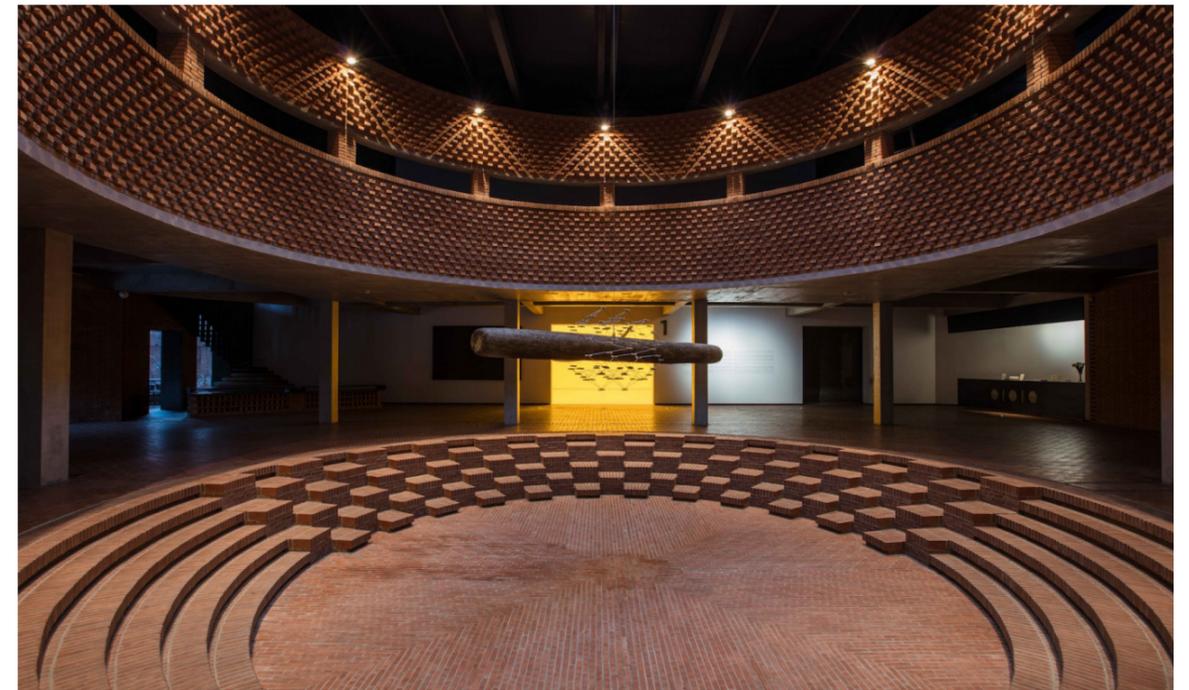
红砖美术馆是一座采用中国传统园林意象精心打造的现代艺术空间，一进入美术馆，大厅悬挂的作品《指南针》便映入我们的眼帘，乍一看这件作品，不知为何物，一个留有时间痕迹的树干横挂在大厅的中央，树干的中心部位包裹着多个八角星形状的钢架结构，经了解后，得知饱含沧桑的树干中安放多个磁石，埃利亚松将之做成了一根指南针，这根指南针可以根据不同磁场的吸引转变方向，为我们确认方向提供了一定的依据。这件作品意在提醒我们，我们来自哪里，我们要去向何处。在当今快节奏的生活中，这一核心问题的提出显得尤为重要，更意在反思在这样一个赶时间的年代，我们的双眼早已模糊，内心的方向感也已开始凌乱。

《道隐无名》是埃利亚松这次展览的题目，也是此次展览中的一件作品，这件作品乍一看是一件巨大的圆环吊挂在展厅的顶部，展厅的顶部全由镜面组合而成，圆环内装有一系列的小黄灯，组成了一道单频光，散发出耀眼的、暖黄色的光芒，这种氛围将我们推向现实与虚幻之间。等你静下心来，就会发现艺术家只做了圆环的一半，另一半则是靠展厅顶部的镜面反射而得。同样地，当我们身处展厅里抬头看作品的时候也就能看到镜中的自己。我们成了作品的一部分，在这种虚与实的思辨过程中，哪个是真实的，哪个又是虚幻

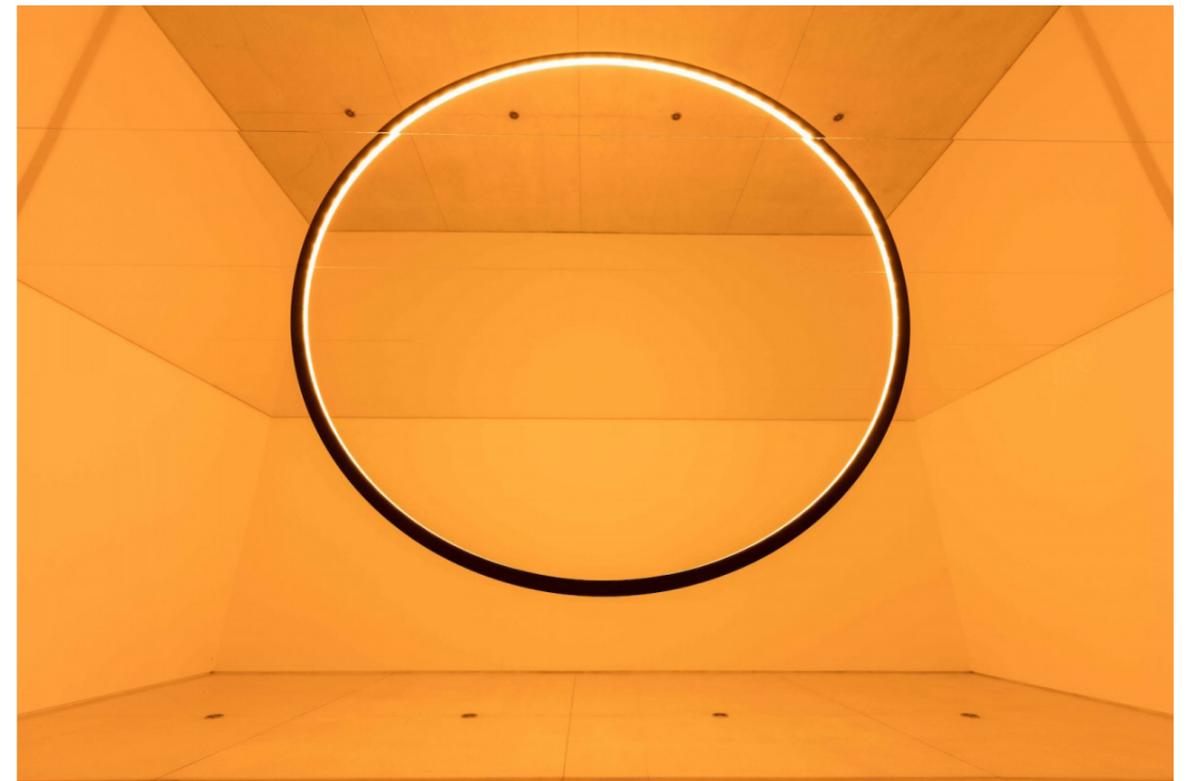
的，让这件作品更加具有哲学意味。

《聚合彩虹》布置在一个展厅的中央，作品的四周没有任何光源，它是由光、水和一个圆环喷雾装置组合而成。灯光和环形喷雾装置被固定在展厅的顶部，水雾由上而下飘落，这样就形成了内外两个空间，一个是由水雾隔开的环外空间，一个是环内空间，我们可以通过水雾帘穿梭在这两个空间中，体验雾内和雾外的景观，当我们在雾帘外时，我们看见的是白色的雾环，令人惊奇的是当我们进入雾帘之内的空间时，我们看到的便是类似极光般的色幕，斑斓的色彩源源不断地流淌在你的四周，色幕随着你的移动而改变，简直是一场匪夷所思的视觉盛宴，而这一切只是通过光和雾碰撞而成。这跟埃利亚松在冰岛的经历有着很大的关系，他童年的很多时光是在冰岛的星辰、极光和极昼中度过，那里的奇观成为他创作的底色。

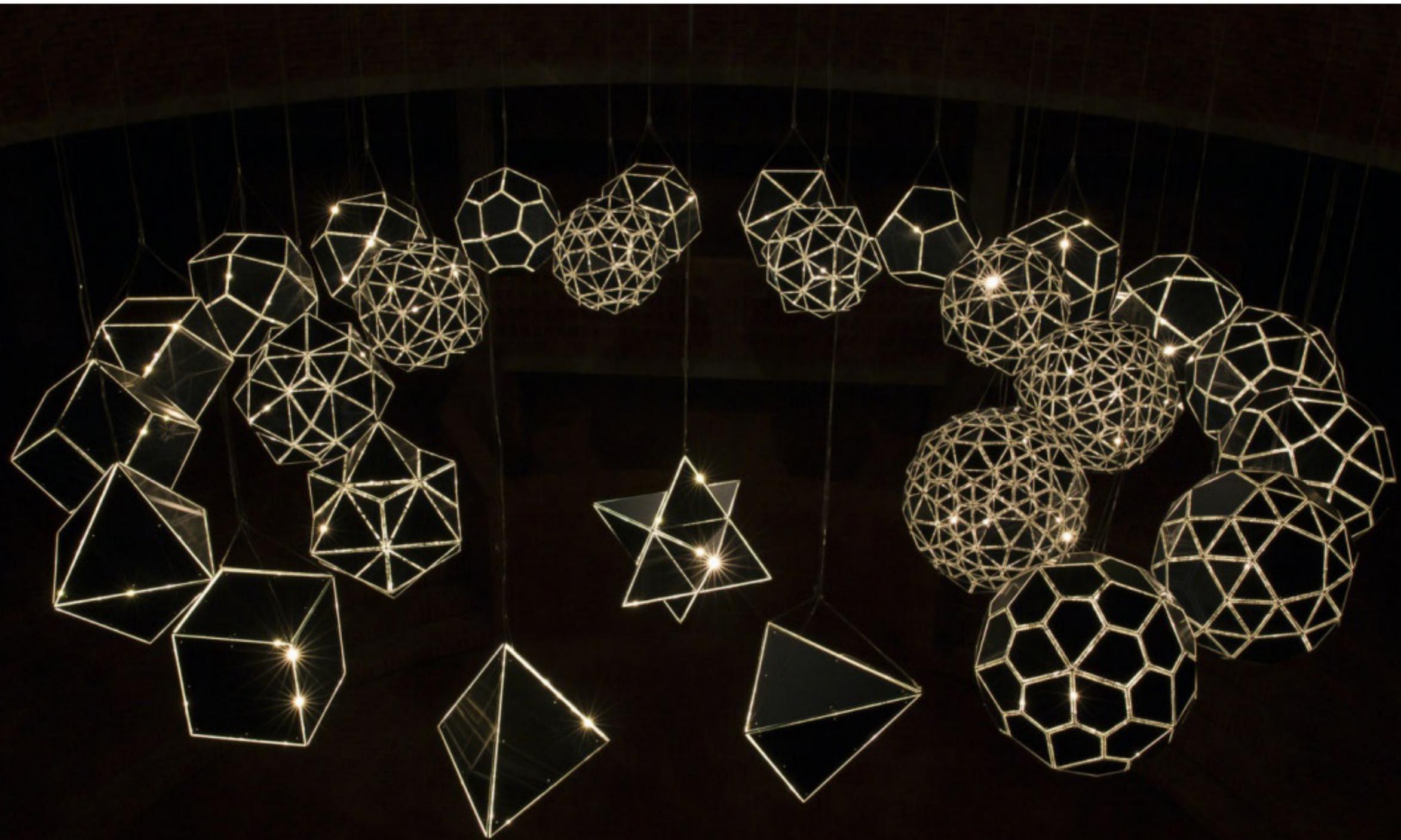
《未思之思图志》是一件充斥着光与影、虚与实的装置作品，这件作品有五道钢架结构，灯、镜子、马达等元素组合而成，偌大的展厅墙壁上投放着五道网状结构，这来源于马达带着白色光源穿过网状筑起的五道栅栏，最终投射向墙面，在白色墙壁上形成五重对称的图案。据说灵感同样来自于他的老搭档埃纳尔·索尔斯泰恩的几何研究。这又是一件利用了镜面反射的作品，真实的空间只有你看到的一半。在这个半圆形的空间里，观众却能感受360度全景式的体验。当观众处在展厅时，墙上栅栏的图案和观众的影子都会处在墙面上，由于主光源被马达带动以缓慢的速度绕圆运动，墙面上的图案和观众的影子也在运动，这种“运动”让我联想起了禅宗六祖慧能的诗句：“菩提本无树，明镜亦非台。本来无一物，何处惹尘埃。”此外，埃利亚松对“冥思”很关注，他也希望在这件被称作《未思之思图志》的作品面前，



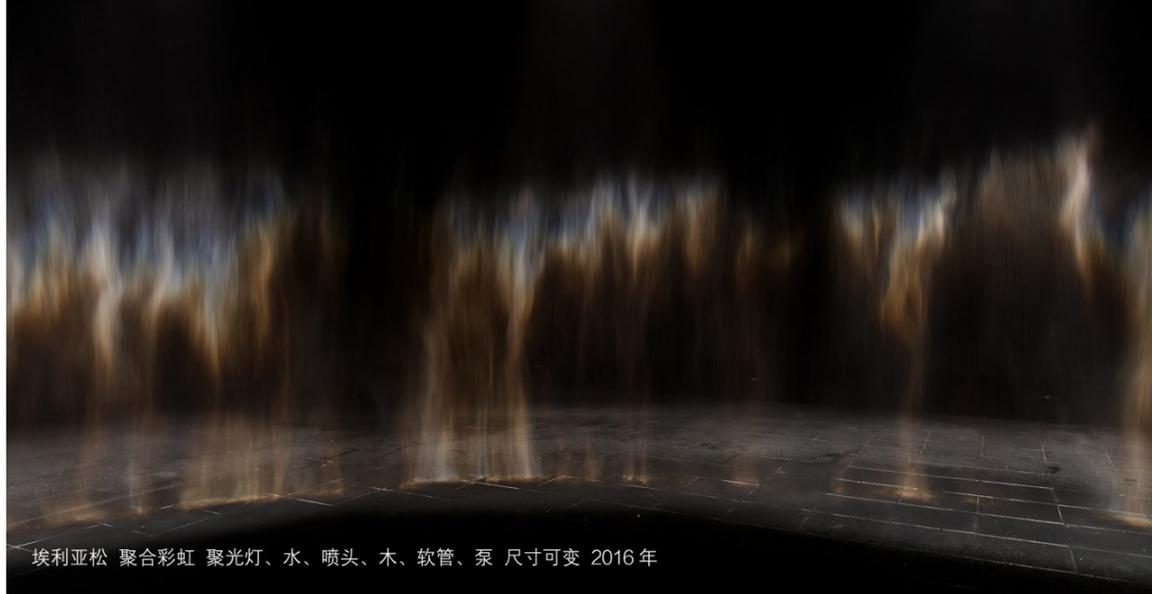
埃利亚松 遗失的指南针 漂流木、不锈钢、磁石 10×110×409cm 2013年



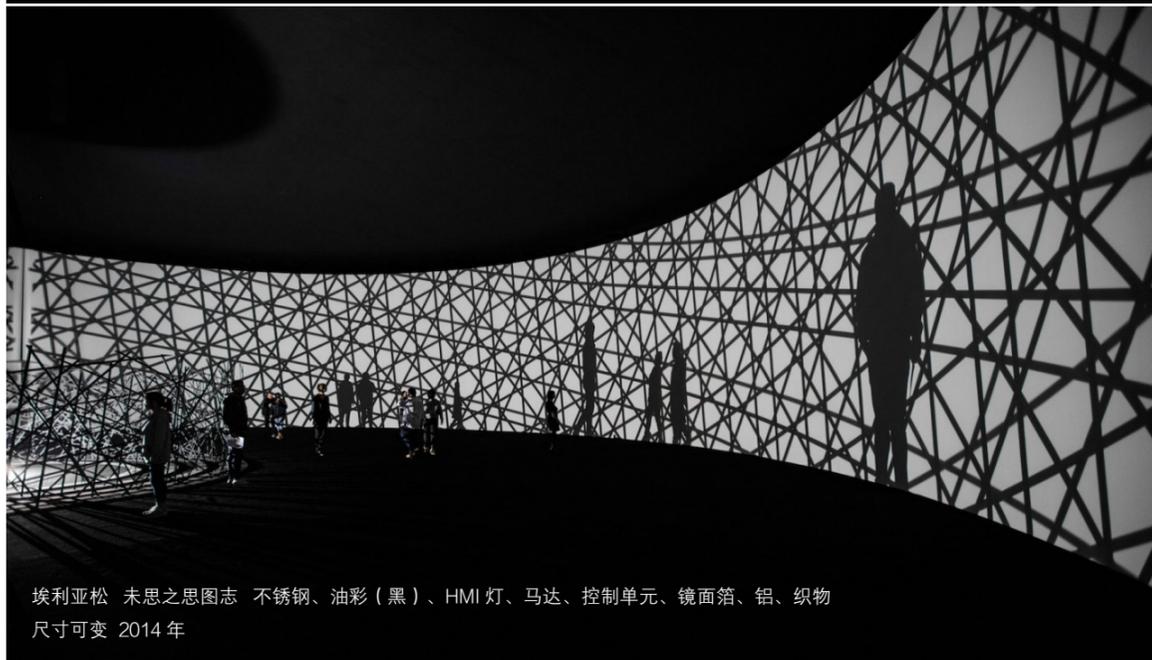
埃利亚松 道隐无名 镜面箔、单频光、铝、油彩（白黑）450×900×12cm 2018年



埃利亚松 声音银河 不锈钢、镜、卤素灯 506.5 cm 2012年



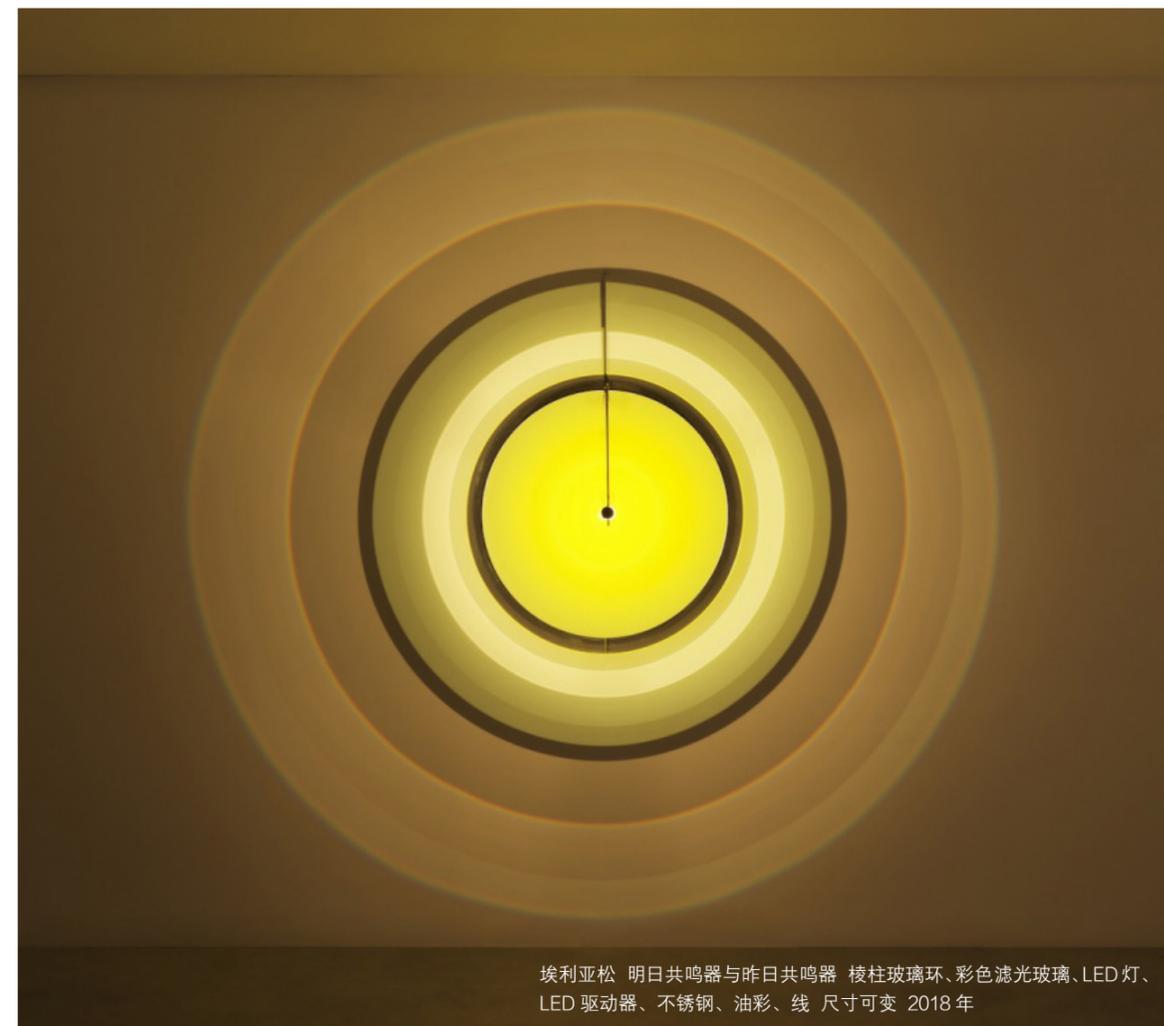
埃利亚松 聚合彩虹 聚光灯、水、喷头、木、软管、泵 尺寸可变 2016年



埃利亚松 未思之思图志 不锈钢、油彩(黑)、HMI灯、马达、控制单元、镜面箔、铝、织物 尺寸可变 2014年



埃利亚松 水钟摆 橡皮软管、水泵、频闪闪光灯 尺寸可变 2010年



埃利亚松 明日共鸣器与昨日共鸣器 棱柱玻璃环、彩色滤光玻璃、LED灯、LED驱动器、不锈钢、油彩、线 尺寸可变 2018年

面对身处展厅的自己、镜中的自己、墙上自己的影子，寻找真实的自我。

《水钟摆》是红砖美术馆收藏埃利亚松的作品之一，这件作品同样布置在相对封闭的空间中，一条打开的软水管从屋顶垂下，水管在强大水压下在空中不规则地翻腾扭曲，在频闪闪光灯的照射下，我们可以断续地看见喷射下水珠的轨迹。跌落的水珠声和忽明忽暗的水管和水，使这件作品具有一定的性暗示，当然这件作品也可以有更多的解读方式。

《声音银河》这件作品有点异域色彩，它是由27个多面体形成了一个圆环，外环紧邻两个多面体组合成内环相对应的多面体，以此类推，最内部的多面体形体也最复杂，

这些多面体像吊灯一样悬挂在天花板上。多面体的每一面都是黑色的镜面，边缘闪烁着金光，天花板和四面的墙体都映上了几何图案。每一个多面体像极了一个神秘的能量体，两个面的衔接处都散发着金色的光芒，黑面和金色光芒使得多面体极具神秘色彩。当你静心坐在这些多面体组成的圆环下时，这个场域便具有了磁性！

展览现场还展出了《盲亭》《生物钟球体》《明日共鸣器与昨日共鸣》等作品。此次展览埃利亚松结合红砖美术馆特有的建筑空间和东方园林气息，营造了一个虚与实、真与假的梦幻能量场，让我们沉浸其中，体验和感知着作品所散发出的独特意蕴。

赵明飞：河南城建学院教师

## 无色无味 ——毛焰专访

Colorless and Tasteless: The Artist Mao Yan

彭 莱 / Peng Lai

**编者按：**作为本刊编者，我第一次接触到毛焰这个名字，还是在我的读书时代，毛焰比我年长八岁，当时已经是一位声名鹊起的年轻艺术家。现在二十七八年过去，这位艺术家在自己的领域一直坚持，并不断拓展——今天的毛焰，已经成为当代中国油画最中坚的力量之一。我想，无论是传统媒介还是新媒介，艺术之所以拥有打动人心的力量，都在于它始终沸腾着年轻的血，以及终生无悔的坚持吧。

毛焰告诉我，他最近状态非常好。他新近完成了一些大幅作品，在上海美术馆举行了个人作品展。这是继1997年的南京、2000年的香港之后，毛焰的第三次个人作品展，对于刚刚步入不惑之年的画家来说，也许它来得正是时候，这既检视了过去十多年的创作历程，也预示着这位画家身上的一些新动向。毛焰为自己这次个展定名“意犹未尽”，按他的解释，这个词对他来说有两层含义：什么事不要做到头，留有余地才能耐人寻味；有些东西才刚刚开始，还有许多“意味”有待去发现、体会。

1991年，毛焰毕业于中央美术学院油画系第二画室，他的才华受到当时南京艺术学院院长沈行工的认可，于是，这位来自湖南湘潭的才子成了南艺油画系的一名教师，在南京生活至今。“我到一地方总能处到一些合得来的朋友，那可能是我天性里的优点。”说起对南京的感受，毛焰首先要提到这里的朋友。毛焰在南京生活圈子很小，朋友对于毛焰来说似乎格外重要。在一些朋友看来，毛焰个性开朗、机敏且矛盾。毛焰在20世纪90年代创作了一系列以身边好友为对象的肖像画，这些画在一定程度上反映了他在南京的生活，他的朋友主要包括文艺圈的先锋人物和一些学生。不管毛焰本人是否承认，他作品中流露的格调与南京这座城市具有深厚文化底蕴的城市性格及其“八五新潮”前后在中国先锋文化史上的前沿地位始终有天然的契合，而这又确乎跟毛焰在南京交往的圈子有很大关系。

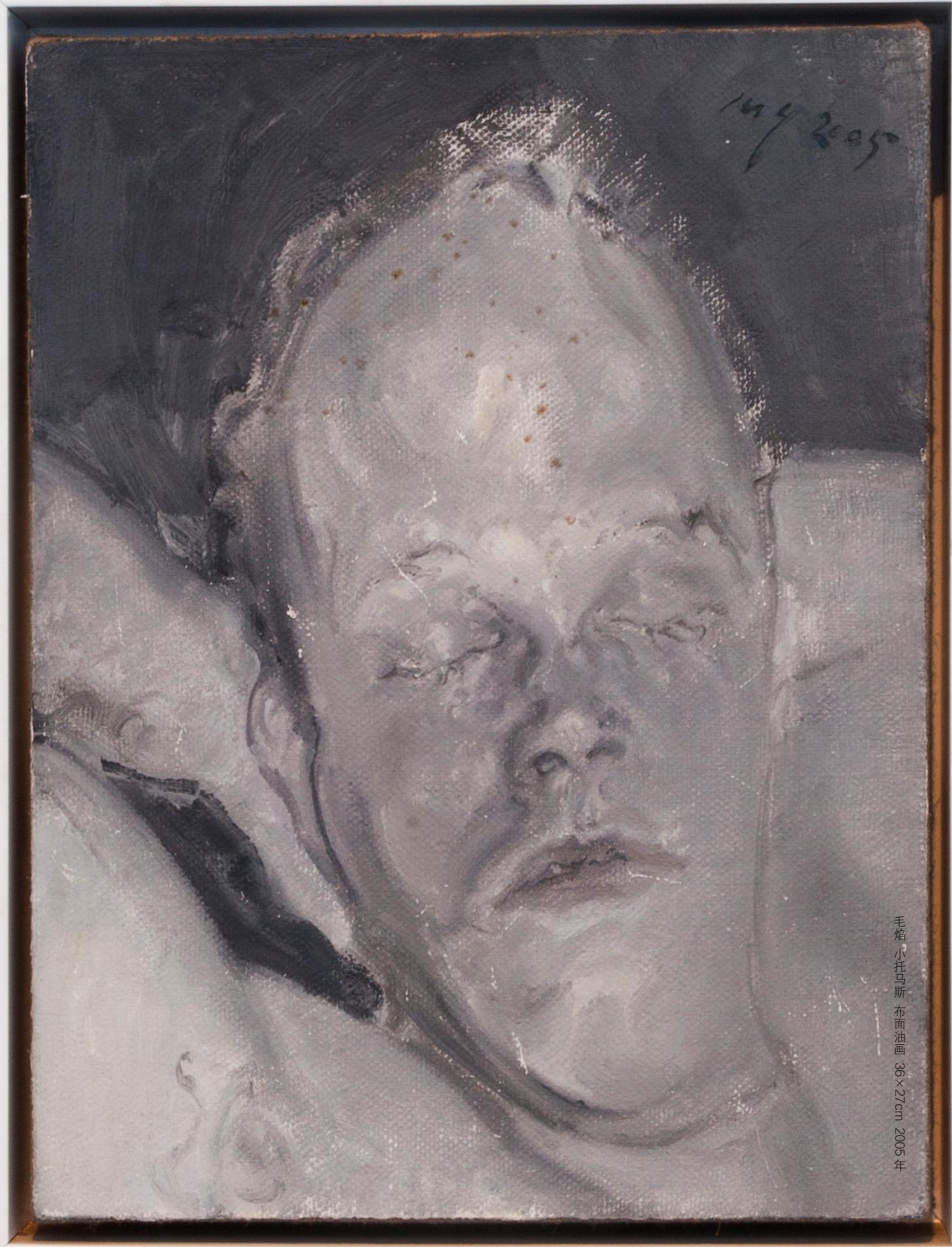
1992年完成的《小山的肖像》是毛焰早期以文化精英为创作对象的作品中最早的一幅，这幅画在当年举办的“九十年代广州艺术双年展”上获得“学术奖”，也使这位初出茅庐的美院才子声名大噪。画中所画是“八五新潮”时期南京先锋艺术的代表人物李小山，毛焰这样评价画中的主人公：“他作为我上一辈的文化人，是他们那一代的精英，有很强的责任感，能够直抒己见。他的形象，当时我觉得是我特别喜欢表现的那一类，敏感，尖锐，也很有力量。”

在两人多年的交往中，李小山不仅数度成为毛焰的画中主人公，而且也是他艺术上的诤友。画中，毛焰以细致、敏感的艺术语言，在人物身上营造了一种独特的氛围，折射出那个时代特有的精神内涵。广州双年展的评委给予这幅画的评语是：“在学院派的肖像艺术泛滥成灾的今天，这件肖像之作给我们带来了新的气息。”

《小山的肖像》确立了一个方向，在其后几年里，毛焰先后画了《生日歌：一清的肖像》《尖角的黑玫瑰》《青年小卡》等作品，他说，“这是些时代精神的敏感者”。被他先后画过的“敏感者”除了李小山、周一清这些艺术家，还有鲁羊、韩东等诗人、作家以及他的学生、朋友，这些作品延续了他对精神世界的关注，也强化了他那种独特、准确而纯粹的语言方式。

毛焰不赞成把这些作品等同于标准意义的肖像油画，尽管他曾花过不少精力研究西方大师的肖像语言，但并无意按照那样的道路走下去。毛焰读书时所在的中央美院第二画室是一个以写实油画为教学主旨的画室，在那里，他曾受到赵友萍、苏高礼、马常利、杜键等老一辈油画家的指导。然而20世纪80年代末，正值中国油画处在“八五新潮”之后萌生新观念、新样式的转折期，“新油画”在价值、形式上与老一辈画家的“苏派”为主的模式拉开了距离。这个阶段，中央美院新人辈出。除了受到朝戈、王沂东等青年教师的启发，毛焰与刘小东、方力钧、刘炜、赵半狄等“新生代”画家亦有较多交流。新艺术潮流中对个人体验的肯定、对语言形式的探讨等创作倾向对毛焰产生了影响。

2000年前后，毛焰的作品开始朝着形式更加单纯的方向发展，以半身像代替全身像，或者只是面孔，代表作有《小山的侧面》《我的诗人》《青年时代的面孔》等。在这些画中，人物的背景、衣着被删减得只剩下些必要的轮廓，表情、动作更加简单，没有特别的个性。有时，人们很难分清毛焰所画的形象到底是捏造还是来自那些特定的对象，他们被赋予



毛焰 小托马斯 布面油画 36×27cm 2005年



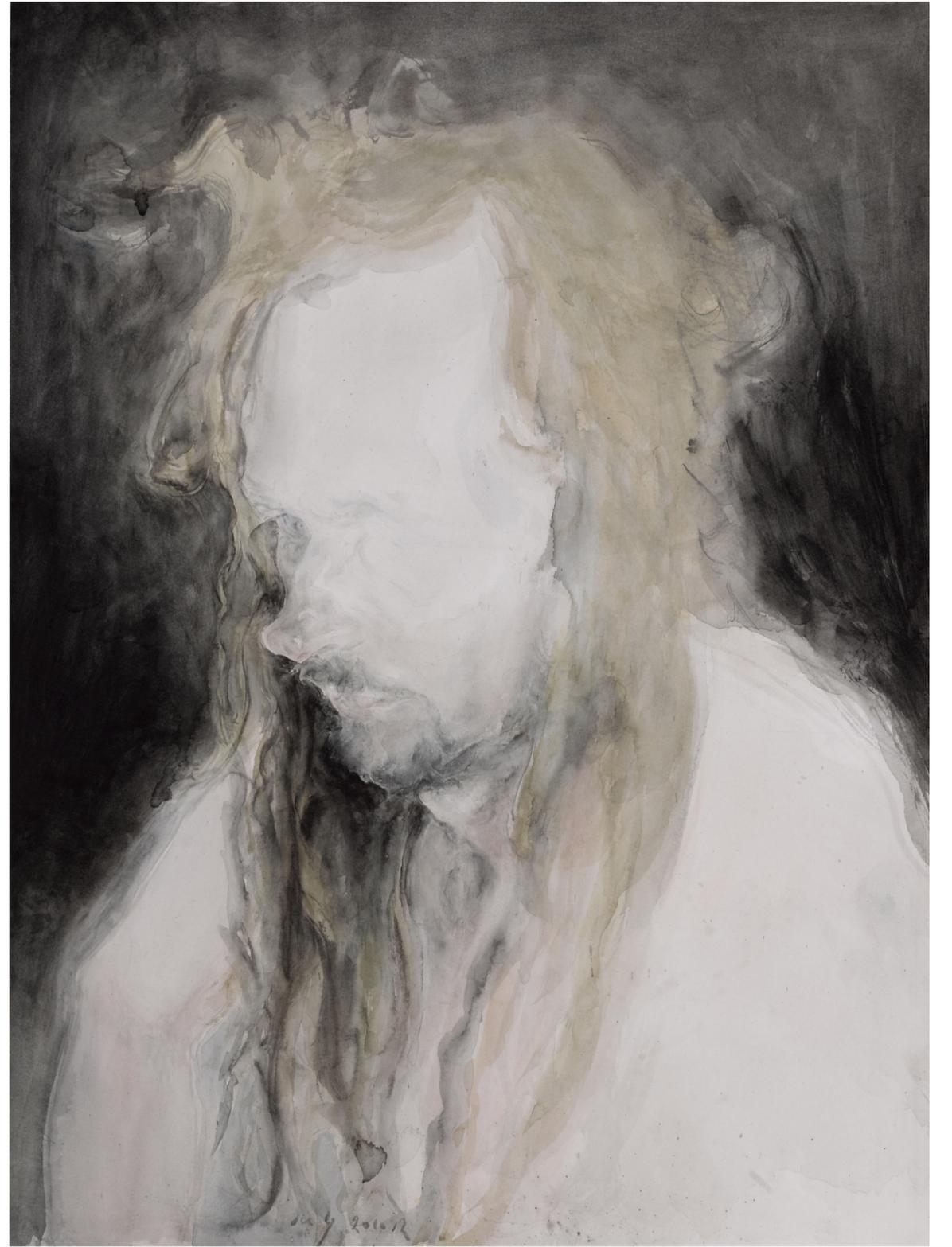
毛焰 椭圆形肖像 Posie Musgrau No. 2 布面油画 72.6×53.7cm 2010年



毛焰 托巴斯肖像-2016 No. 1 布面油画 2016年



毛焰 镜女 布面油画 2017—2018年



毛焰 Andy No. 3 布面油画 2010年



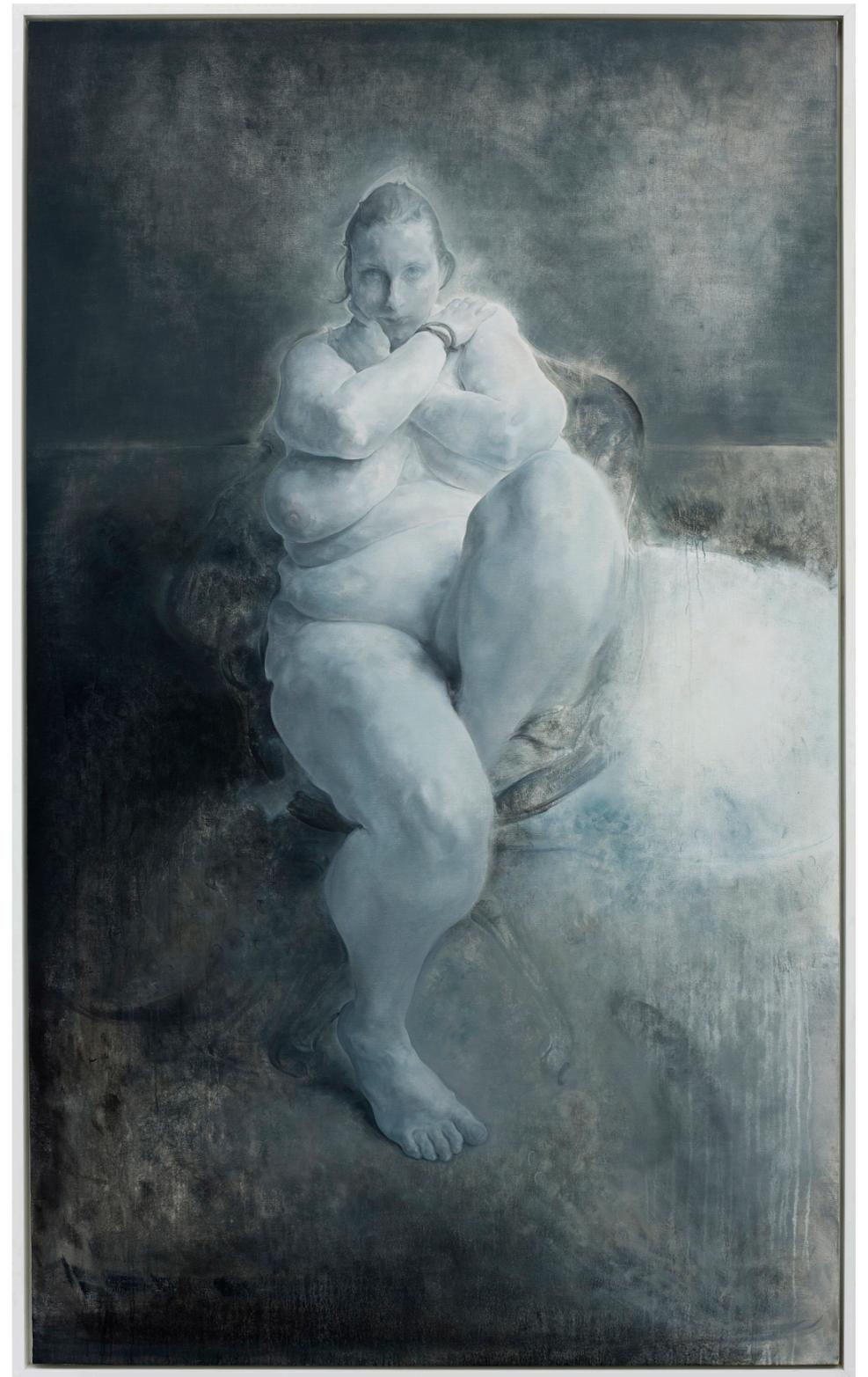
毛焰 椅子上的小魔女 布面油画 2013年



毛焰 椅子上的托马斯 布面油画 330 x 200cm 2009年



毛焰 小托马斯-白眼3号 布面油画 2008年



毛焰 微胖的裸女 布面油画 330×200cm 2013年

了类似的气质——敏锐、紧张，又带着那么一丝飘忽不定。在毛焰看来，艺术必须有一部分超越于现实意义之外，才能达到艺术表达的目的。如果跟现实过于接近将很难脱离狭隘性。在他推崇的画家名单里，有17世纪荷兰画派的维米尔，这位天主教徒生活在推崇新教的荷兰，总是以恒定的视角描绘富裕市民的形象，他为日常罩上了一层超验的永恒寂静之光，这一切，又是源于在画面上有节制地表达和适当设置障碍。或许正是逐渐意识到不加节制地表达会使艺术陷入狭隘的危险，我们看到毛焰的画作在有意识地回避过多的情绪传递或意义表达。这些作品也凸显了语言方面的才能：细腻的光斑、层次丰富的灰色、恰当的笔触……然而，这些令人津津乐道的“精彩”之处，却是一度给毛焰带来困惑的问题。有几年，他画得很少，因为“产量”不大，在圈子里背上了“懒惰”之名。从另一个角度看，也许在一定程度上反映了他的态度，他对这个浸淫已久的行业始终谨慎地保持着某种距离与怀疑。毛焰自认有浓厚的古典情结，语言天赋曾是其艺术才华的标志，但有时也因此被诟病为“炫技”，对他来说，成了突破自我的障碍。他说：“我对很多语言都曾经研究或者说尝试过。我读书的时候就属于那种在语言上有许多可能性的学生。我也肯定有一个比较刻意地要去表达的时期，想要发挥个人特点，甚至要淋漓尽致。但后来逐渐地，那种愿望就微弱了。绘画是表达认识，这种认识不是完全个人的东西，不是个性，而是不停地对照、判断和体验。所以我后来画人，就不太刻意去表达个人性，过于刻意的表达只能变得很狭隘。”

1998年与一个老外的偶然相识几乎左右了毛焰之后的创作走向。托马斯——来中国学汉语的卢森堡人，与毛焰在一次普通的饭局上认识，之后经常在一起喝酒、踢球。托马斯安静、朴素，有些内向，毛焰开始为这位朋友画像。这一画就是十年，画了近百幅，在毛焰最近十年的艺术履历中，托马斯成了唯一主角。这让“毛焰与托马斯”成了又一个话题。

“托马斯系列”画幅大小不一，最初以一些仰面头像示人，带有那个时期毛焰特有的孤傲影子，逐渐地，头像角度有了一些变化，也变得少有情绪，安静而平淡，甚至遁于无形。对托马斯的反复刻画，再次证明人物的身份、情感、性格等对于毛焰来说无足轻重。当意义被“隐藏”之后，人物形象延展出视觉上的丰富意味。表达的方式也有了重新斟酌，不追求表面的力度，淡化语言的同时也深化了意境。栗宪庭在一篇评论中饶有兴味地指出毛焰的画与中国文人画的关系：“我想是不是毛焰在南京待久了，潜移默化或者有意接受文人画笔墨趣味的影响？文人画中的笔墨趣味所形成独特的灰度感觉，细腻而文雅，在绘画性上有其独特的创造性，这和文人寄情山水的散淡、灰色的人生体验有关。”“托马斯系列”的细腻笔触、丰富的灰色层次确实与文人画的笔

墨趣味有某种通感，如果说，这最初还是偶然的灵感所致，那么，他近年的一些作品似乎有意识地在尝试与文人艺术的趣味理想的亲近。如今的毛焰，经常谈到的一个词是“历史感”。他认为，他是用自己的方式去接近传统，他说：“这不是表面的搬弄，不是物理变化，是一种精微的化学变化，不是急于把心得表达出来。你最终总得跟你背后的传统一脉相承，有了这种情感以后就不一样了。”

2007年，毛焰把工作室迁至南京东北郊幕府山。这是六朝故都将军幕府所在地，如今这里聚集了数十位当代艺术家，正在形成南京的当代艺术中心。毛焰的画室是一个面积400多平方米、高6米的空间，这个天光画室让画家得以着手画一些大幅作品。几幅高4米的《托马斯》是2008至2009年站在升降机上完成的。毛焰以其擅长的语言氛围去控制画面，巨大的形象站立在画面上，却是安静而显得虚无缥缈。如今，毛焰经常谈到的另一个词是“自然”。这恐怕是随着“托马斯系列”的深入而带来的新想法——逐渐认同艺术上的“自然之道”。他感到，艺术的过程类似于某种“修为”，画布上的工作是远远不够的，还需要不断地体会、比照、尝试和摒弃。毛焰描述他心目中理想的创作状态，应该是来自心灵的自然的流露，“它应该是不动声色的，无色无味”。

很多时候，毛焰与他所处的当代艺术环境并不十分合拍，一直以来远离艺术中心北京，这也许恰好符合他的略带叛逆的性格和对主流意识若即若离的习惯。他说，“艺术不是什么创造奇迹的东西”，“艺术家怎么能都成为时代宠儿？那不是我的愿望”。他的我行我素也反映在作品中，始终是通过人，并且是人像这样一个简单的途径去追索自身体验，二十多年来不仅不曾变化，甚至放弃选择，只画一个Model。在当代中国强调艺术公众性、追求立竿见影的效应的潮流中，毛焰的精英态度倒是显得个性十足。毛焰曾经颇有诗意地说，“我从不披荆斩棘”，但最终他没有把艺术当作逃离现实的道途，而只是用以保持与现实的冷静距离。这正如他的好友，诗人韩东所言：“他与众人背道而驰，但从不曾打过照面。”

当然，这一切绝不妨碍毛焰在当代艺术圈有良好的人缘，也不妨碍他成为中国当代最有影响力的油画家之一。2007年，毛焰的作品《记忆或舞蹈的黑玫瑰》以及《青年小卡》分别在当代艺术拍卖会上拍出1001万元和985.6万元的高价，毛焰也由此跻身中国当代“千万艺术家”行列。

2009年9月2日至16日，毛焰在上海美术馆一楼展出了他近五六年来所画的52幅油画作品，其中有1997年前后所作的系列友人肖像，如《S的肖像》《我的诗人》《小山的侧面》等，更多则是画幅不一的“托马斯系列”。借助于法国设计师Margo Renisio巧妙安排的线路与空间，托马斯以各种形态被呈现给了观者，他们宁静、单纯，具有天然的诗性。

彭 莱：上海师范大学美术学院教授

## 基于3D打印的箱包设计思维及其视觉形式刍议 Discussion on the Design Thinking and Visual Form of Luggage and Bags Based on 3D Printing

尹洁怡 毛春义  
Yin Jieyi and Mao Chunyi

**摘要：**箱包设计如同其他艺术设计一样，需要随着时代发展而发展。随着信息化、数字化科技时代的推进，3D打印技术逐渐融入箱包设计之中，并成为大势所趋。它不仅从根本上颠覆了传统箱包设计的思维方式，使设计者的艺术想象得以空前的解放，也给箱包行业提供了一个很好的发展机会。但无论怎样，箱包设计主要依靠人的创造力及想象力，特别是在“互联网+”的当今时代，3D打印技术应用于箱包设计，不仅颠覆了传统箱包设计的视觉形式，也使得箱包设计的功能由原有的满足生活需要转向满足精神文化的需求，使得在现代社会中，人们不仅仅把箱包作为盛放物品的工具，或出行必备的服饰品，更多的是强调箱包传递给他人的思维观念或文化信息，并能够体现出箱包使用者的自身品位和审美倾向。

**关键词：**3D打印；箱包设计；创新思维；视觉形式；发展趋向

### 一、3D打印的概念及其运用在箱包设计中的优势

诞生于20世纪80年代后期的3D打印技术，被称为增材制造（Additive Manufacturing）或直接数字化制造（Direct Digital Manufacturing），其在专业领域也被称为“快速成型技术”或快速原型制造（Rapid Prototyping Manufacturing, RPM）技术，它是基于材料堆积法的一种高新制造技术，被人们认为是近30年来制造领域的一项重大成果。这项重大成果源于软件建模设计，首先将其设计数据导入3D打印机中，然后再将一层层的材料堆积成实体原型。可见，3D打印的过程类似于积木的累加过程。这一过程大致可以归纳总结为三个步骤：模型设计、打印、后处理（图1）。如果我们将3D打印与传统加工进行比较，其结果如图2所示。

如果将3D打印技术运用于箱包设计，可以在设计图纸后再进行软件建模，在三维空间内对参数进行调整，并直接

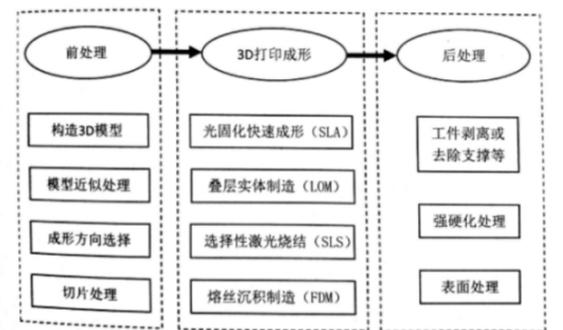


图1 3D打印技术三大步骤(图片来源:杨继全,冯春梅,《3D打印:面向未来的制造技术》,化学工业出版社,2014年,第37页)

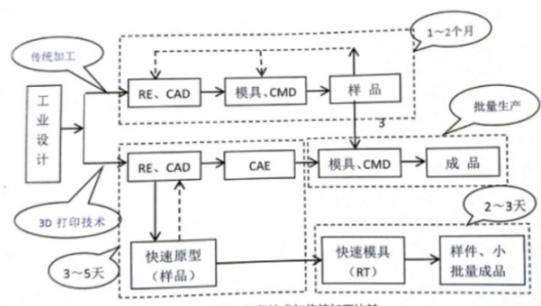


图2 3D打印与传统加工比较 (图片来源:杨继全,冯春梅:《3D打印:面向未来的制造技术》,化学工业出版社,2014年,第32页)

进行一体化成型,从而减少箱包组合产品部件的中间工序,且无需昂贵的刀具或模具。与此同时,3D打印能够做到箱包设计的多样化定制,通过不同数据输入,在一台3D打印机上打印出多种形状,结合新材料新工艺处理,完成不同箱包产品或组件的制作。其次,因为3D打印是数字化科技,能在箱包制造出来之前一直在电脑中作为数据存储。人们只需将数据文件通过互联网进行交流,做到按需制造,就地生产,不仅无需存放空间,也节省了运输费用,极大地降低生产成本。此外,3D打印运用于箱包制造还能够最大化发挥材料的利用率,不用担心制作产品的复杂程度,使其制造材料都放在有用的地方,大大减少了材料的浪费,从而降低环境污染。鉴于此,3D打印应用于箱包设计需要综合考虑多种因素,形成跨界的创新思维。

## 二、3D打印应用于箱包设计的创新思维及其定位

### (一) 跨界的创新思维

人类社会最初的跨界设计始于最为原始的时代,它是通过改变物种的形态将其运用在生活中,以满足日常生活的需要,如棉麻纺织品的产生。随着社会的进步,科技的发展,人们物质生活水平不断提高,精神文化需求也在持续增强,新材料新技术与艺术融合运用的跨界设计,越来越得到社会的高度重视,很多实体经济或制造产业都将科技与艺术赋予其中,不仅赋予艺术设计创新思维,也在科技与艺术之间架起了一座桥梁,使得“艺术+科技”的产品进入寻常百姓家,同时造福于人类社会,使得艺术创意产业成为时代经济的新引擎。但科技与艺术有不同之处:前者是探寻客观自然规律,后者更多地注重审美感受。当科技与艺术融会贯通则可将科技的理性与艺术的感性紧密地结合在一起,为箱包产品提供新的思维,丰富箱包产品的内容,同时也推动着社会经济与文化艺术的不断发展。

与此同时,设计艺术同生活息息相关,生活可以赋予艺术设计以灵感,但一些不了解设计的人往往会认为设计是脱离生活臆想出来的产物,是独立于客观事物外的特殊领域,并将创造、想象、超前作为设计的代名词。事实上,

任何设计都是基于日常生活,受自然事物及其规律的启发。因此,设计的创新思维都源于日常生活,源于人们对自然的认知及其改造自然的经验总结,可以说,社会生活是设计的基石,设计是生活的升华。如果没有这块基石,我们无法找到设计的出发点和落脚点。作为设计的一种类型,箱包设计同样也离不开人们的生活与需要,将3D打印科技应用于传统的箱包设计,需要深入生活和多视角的跨学科、跨学界的创新思维。

通过3D打印与箱包设计的结合,将科技应用于生活,将艺术美传递给大众,回归生活,满足人们日益提升的对美好生活的要求。

### (二) 绿色的环保思维

绿色本身是自然的颜色,所以绿色即为自然,它象征着低碳、节能、环保,并对环境进行有效保护。3D打印运用于箱包设计可以通过数字化处理与储存,减少传统箱包产业的资源浪费和废弃物产生,实现绿色发展。随着人们生活水平的不断提高,自然资源在不断满足人们需求的同时也在不断减少,人们开始意识到资源节约型发展理念的重要性。

但传统箱包设计并不太重视这一发展理念,最根本的原因就是生产设备与技术的局限性,从而使整个行业资源分配不合理,并造成浪费严重。例如,在一般情况下,箱包从设计稿样到实物产品的成型,只有将实物产品制作出来才会考虑到要不要进行批量生产,在制作样品的过程中就会造成大量的材料浪费。而将3D打印技术应用于箱包设计,突破了原有的传统模式,从根本上避免了箱包从设计到制作过程中造成的浪费。这是因为3D打印技术应用于箱包设计,首先是用计算机三维建模软件进行模型设计,通过模型就可以直观地看到箱包立体的结构空间,不仅节省了纸面修改的时间,也有利于设计图纸的修改与完善,使设计更加科学、合理、实用。通过3D打印机可以直接打印出实物,不用考虑制作时的工艺问题,且不需要反复制作实物样品,从而减少材料的浪费。同时,3D打印还能够做到按需制作,工厂也无须担心库存问题,只要导入模型数据就能够在很短的时间内打印出所需产品,更最大限度地满足不同人群不同的个性化需求。

箱包设计作为一种艺术创意的设计,它是人们所需,所以它不仅是直观具体的、能为人感知的感性存在,更应该是有声有色愉悦人心的精神创造,融注设计者的思想情感。

### (三) 以人为本的设计定位

伴随历史的发展,箱包设计的流行也在时刻发生着变化,这些变化往往可以反映出人们的价值观、世界观。尤其是当历史进程中发生重大事件时,人们的思想、观念会受冲击,使设计师在箱包设计时也会因此而变化。尤其是箱包的外形轮廓、色彩构图、材料工艺等变化都会不断伴随着科技的发展而改变。从这个意义上讲,箱包设计的产生具有强烈的时代特色,研究箱包的这些特色对过去的流行现象进行推测,能够让人们预知到箱包设计的发展趋势。通过预知流行

的发展趋向,箱包设计能够得以不断地创新与发展。

特别是在思想文化多元化发展的今天,设计师在设计时所体现出来的思想文化,必将成为箱包设计的重要基础。一个好的设计作品一定是有思想的作品,所以建立在科学的思想文化基础上的设计产品才更具有说服力。思想文化的高度决定设计思想的深度。设计思想不仅是设计者对美的认识,更来自设计者对生活的感悟,对人性的关爱。总之,是来自对人的理解,继而确立以人为本的设计定位。

箱包设计作为服饰品中的必需品,在满足基本功能性的需求外,更多地体现个人的品位和审美意义。任何一件设计作品,都可以体现出一个设计师的思维理念和精神水平,设计师将一些好的观念注入设计中,可以使人们在购买消费的过程中不仅仅是获得了物质和实用的满足,也能够从中得到精神享受和情感的升华。但每个人都有着不一样的审美感觉,当市面上的设计产品无法满足人们需求的时候,这就要求设计产品向个性化定制靠拢,它更加需要以人为本的设计定位。当个性化定制与大规模批量化生产规模发生矛盾时,必将寻求与科技结合带给个性化更多的满足。3D打印技术,能够做到完全的单件生产,在生产完成的过程中不产生额外的费用,对于追求个性化的人们而言无疑是一个非常好的选择,它符合以人为本的思维理念。同时,也使得3D打印应用于箱包设计,并对产品的形状、色彩、图案及其组合产品做出富有美感的设计模型,表现出多姿多彩的创新形式。

## 三、3D打印运用于箱包设计的视觉形式

### (一) 外在造型自由化

所谓外在造型即外观设计,它是对箱包产品的形状、图案、色彩或者组合形式,做出的富有不同感受、并适合于工业生产的设计。设计师们通过寻找创作灵感并构思设计作品主题,利用各项技术实现设计创意,最终完成设计作品,促使科学技术与艺术审美更好地融合,从而更大地提升设计的实用功能与视觉效果。很多的箱包设计作品在技术实现阶段与实际的工业生产存在明显的矛盾。一方面,设计造型要求创意有一定的独特性。另一方面,标准化的工业化大批量生产并不能满足这些独特性创意作品的定制,有独特造型的箱包设计作品基本都是独立手工完成,极少能够运用到现代化的机械生产。即使是完全用手工加工,其中很多的工艺问题也会由于造型的特殊性得不到解决,无法精确地制作出设计的造型。因此,设计师会因设备或手工制作的技术问题,不得不去修改设计作品,使之能够适应于制作条件,但却与理想的造型不相符合。

而3D打印技术则不同,只要箱包产品能够通过设计软件设计出来,就能直接生产实物。这个实现过程使得箱包设计较少受到工艺、缝制等因素的限制,使得创意设计更为自由。在这种3D打印技术条件支持下的箱包设计,可以完全脱离平面纸样,直接由立体设计转化为实物成型,使得箱包设计的造型具有更大程度的开放自由,也可以使设计者们的创意得到最大程度的发挥。因此,3D打印技术不仅满足了

人们对于个性化箱包设计的要求,也能在快节奏的现代生活中,最大程度节省设计和制作实物的时间。通过3D建模软件,自行设计出设计师喜欢的款式造型,最大限度地满足人们天马行空的想象,使设计者们抽象的思维得到具象化。例如尝试用Voronoi(由一组连接两邻点直线的垂直平分线组成的连续多边形组成)做渐变密度的泡沫,生成网架的创意型箱包(图3)。2016年3月,Odo Fioravanti为Maison 203设计了新款手抓包“IVY”,这款包的结构基于足球形状,应用了二十面体,由六边形和五边形组成。手抓包的重叠表面就像是叶子,是图案的关键之处,形成一个圆形以及六角形多叶分枝,这种有趣的结合让人想起热带的迷人之美(图4)。虽然3D打印在箱包设计中的实例并不多见,但我相信在不久的将来,随着3D打印技术的不断改进,会给箱包设计无限的创新与惊喜。



图3 创意型箱包

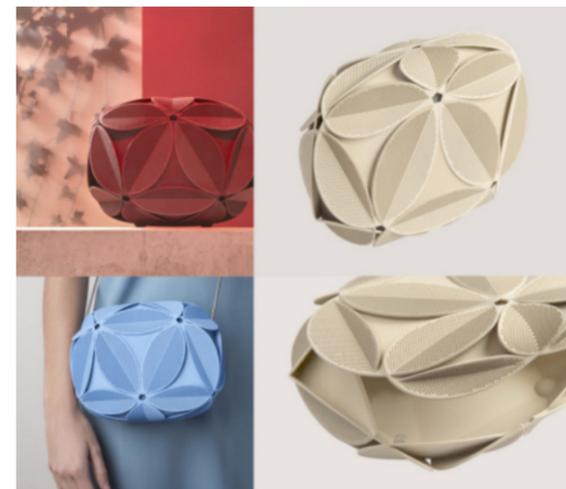


图4 新款手抓包“IVY”

### (二) 内在结构多样化

箱包各层的最初形态都是一个平面,与其他部分组合形成平面或者立体的形状,包体内外轮廓线之间也是相互组合。这些点、线、面、体共同组成了箱包的内外结构,四

个基本要素结合在一起形成了立体的实物。从箱包的传统设计与制作来看,箱包结构与服装相似,同样分为平面构成和立体构成,在其设计与制作的过程中运用两种构成要素,平面与立体结合起来最终组成了一个完整的形态。但箱包作为一个外在配饰,与服装也有不同之处,它不必太过考虑到人体的构造。正因此,从箱包的设计到制作的过程,设计师可以通过丰富的空间想象力,确定包体基础部位的数据,通过放量或转移放量来解决立体造型中的问题,用二维平面的版型来解决三维中出现的问题,使箱包的形状、数据、分割变化都是在二维的图纸上设计修改,将三维空间的问题在二维空间中解决。

将3D打印运用在箱包设计中,则可以直接在三维空间中解决箱包设计中的问题,在三维空间中修改数据和形状,并通过建模的形式建立箱包结构数据库。首先它将各种箱包的款式内外结构进行拆分,然后再将外部造型和内部结构分解。其中,外部结构分为包身、包带、把手、装饰、五金等几个部分;内部结构则是内袋的划分和是否加入小的功能性部件。继而还可以进一步细分为功能性的、装饰性的或两者皆有的特色。循着这样的思路,如果继续将这些拆分后的部件进行重新组合,就有很多的排列组合,可以形成不同形式的新的箱包款式。

### (三) 使用材料的科学化

3D打印箱包与传统的工业制作方式完全不同,它是通过计算机软件建模之后,再通过3D打印机制作出来的实物,既无需图纸也无需工艺。正是3D打印技术有着这样的特殊性,其所使用材料与传统的材料也有着极大的不同,有人将3D打印所使用的材料称为3D打印材料,也可以说是3D耗材。

3D打印材料种类繁多,有各种分类形式,可按物理状态、化学性能、材料成型方法等不同角度分类,但常用的快速成型材料如表1所示。如果根据成型过程中使用的材料,可将3D打印的材料分为三种:黏结材料、熔融材料和光固材料。在市面上比较常见的3D打印材料主要有热塑性塑料、共晶系统金属、可食用材料、合金、钛合金、不锈钢、铝、热塑性粉末、金属粉末、陶瓷粉末、石膏、纸、塑料薄膜、光硬化树脂等。在这么多品种繁多的材料中,聚乙烯由于相对其他材料较为便宜,并且还可以回收利用,所以作为最常使用的材料之一。其次使用较多的就是ABS和PLA材料,常被叫作工程塑料的ABS材料,因其制作出的成品相对坚固稳定,还有保存时间较长等优点,所以将其用作模型制作。又因PLA的原材料大多是含糖类的农作物,能够轻易被分解掉而不会对环境造成污染,是一种环保型材料,也是现在和将来箱包设计研究中所追求的材料,不仅能够帮助人们实现美好生活,不会对环境造成破坏,而且材料费用也较低,可以降低生产成本。

除了上述材料之外,还有一些其他功能性较强的材料,可以用于箱包设计与制造。如中国首家3D设计品牌极致盛

放采用工业级3D打印,将TPU材料运用到3D打印时尚服饰配件中,推出美轮美奂的梦蝶、拜占庭系列手包(图5、图6)。总之,3D打印应用于箱包设计的材料与传统的箱包材料相比起来,更加科学和环保,不仅在制作的过程中形成零排放或不会造成多余的浪费,而且在使用后还能回收再利用,这无疑在今后3D打印应用于箱包设计及其工业化生产所希望能够实现的创新。



图5 梦蝶系列



图6 拜占庭系列

## 四、3D打印运用于箱包设计的局限性及其展望

### (一) 3D打印应用于箱包设计的局限性

#### 1. 打印精度的偏差

由于3D打印是由材料一层层堆积起来的,其每一层都有一定的厚度,这就造成了“台阶效应”,虽然每一层的厚度都很薄,但在微观条件下,还是会形成波浪似的“台阶”。如果所制造的产品对象表面需要曲面,就会造成精度偏差,从这方面讲它难以区别于传统的制造方式。与传统机械加工零件相比,3D打印运用于箱包设计还需要有较高的精确度,这些都是未来所要面临的挑战与考验。

#### 2. 使用材料的局限性

3D打印用于箱包制作面临着所使用材料的限制。目前提供给3D打印的材料不仅单一,而且非常有限,大多以塑料为主。与此同时,打印机对于单一材料也是非常挑剔,一般一台打印机只适用于一类材料。特别是3D打印材料目前还处于研发阶段,研发中所需高昂的成本和技术不成熟等问题,也导致了材料的价格居高不下,从而影响并阻碍了3D打印技术在箱包设计中的进一步发展。不仅如此,3D打印机的价格差价很高,便宜的打印机质量很难得到保障,想要得到好的效果就必须使用价格昂贵的打印机,也使得普通箱包设计厂家难以承受。

#### 3. 应用不够高效

3D打印给箱包设计带来了新型的制造工具,让人们几乎都能生产出自己想要的产品,但是要想大规模地批量化生产,就很难做到了。所以目前3D打印应用于箱包设计与制作,还不能完全替代传统的箱包生产方式。

### (二) 3D打印技术运用于箱包设计的展望

数字化时代已经到来,3D打印在箱包市场的运用也必须根据时代的发展而发展。当3D打印技术通过快速扫描打印出箱包产品,不仅能够符合现代箱包生产制作模式,也能在原有的基础上更加高效地完成实体商品。随着3D打印的种类越来越多,制作工艺也在不断完善,相信其打印速度和效率都将不断提升,3D打印产品的精度也将进一步提高,打印出来的箱包产品无须后续处理可以直接使用。

特别是在人们厌倦了千篇一律的商品时,3D打印技术带给人们期待,使得个性化私人定制成为可能。此外,3D打印技术可以带给设计师们不一样的感受,让他们摒弃以前的设计思想,追求更加科学合理的创意思维。将自己的创意变成可能,使箱包产品更加充满丰富的想象力和创造力,必将催生出大量的创意型设计师、艺术家和箱包品牌,

而且也使得箱包设计产品融入了科技、文化、艺术、创意等元素,必将使人们的生活更加美好、鲜活而富有活力。

### 结论

科技推动着人类的进步,思想文化塑造着人类的文明,科技和思想文化将持续影响着我们未来的发展方向。3D打印技术运用于箱包设计是对技术与艺术融合的实体经济及其行业非常有价值的探索,它的存在必将可以满足人们对未来美好生活的期望。

对于具有无限可能性的未来,我们并不能够知道会发生什么。我们可以按照传统的思维方式对未来进行设定,但对未来发挥自己的想象力则会产生不同的面貌。不同的思维方式对于设计不同的箱包具有一定的影响,但无论社会趋势如何发展,艺术设计终将在科技的快速发展道路上越走越近,科学技术的快速发展终将使我们的未来充满更多的可能性。这不仅是一个漫长的过程,也是一个需要不断创新的过程,在不断应用与创新过程中进行革新。希望通过3D打印技术运用于箱包设计的研究,我们可以在未来拥有更美好的生活,让大家对这项技术有很多的了解,并让它真正融入我们的生活,发挥其最大的优势和效用。

任何事物都在不断创新和探索中成长,我们不能原地踏步不知进取,3D打印技术也是如此。尽管新的元素、材料、技术极大地推动了3D打印在箱包设计、开发和创新中的使用,但与此同时,我们不能忘记继承传统,将传统文化进行创造性转化,才能创新性发展。只有充分运用新的科技手段,才能拥有新的箱包设计思维,创造出新的箱包表现形式。然而,在运用现代科技手段时,设计师应充分认识科技新元素的优劣势,相互借鉴,相互补充,使得科技的理性与艺术的感性相互融合,尽量避免使用过程中的不良趋势,使箱包产品更符合消费者的需求,让它在未来的成长道路上更加辉煌。

本文系教育部人文社科基金一般项目(13FYS0047):社会主义核心价值体系引领艺术产业发展研究的阶段性成果

尹洁怡:湖北美术学院在读硕士研究生  
毛春义:湖北美术学院教授

# 儿童绘本艺术中的审美移情研究

## Research on Aesthetic Empathy in Art of Picture Books for Children

侯英囡 /Hou Yingnan

**摘要：**移情是人类审美过程中非常普遍的现象，意思是自我情感向外界的移入或者对象状态移入主体，从而形成情感上的共鸣。绘本中图像描绘和文字描述的结合可以让儿童读者产生与书中故事或情节相同的感受，形成作品和读者之间的交流。本文以审美移情在儿童绘本中的情感投射为研究对象，具体分析了绘本欣赏过程中的审美移情的具体形态。

**关键词：**绘本；审美移情；图像；文字

“移情”是心理学的名词，是由英语中的 Empathy 一词翻译而成的，意思是情感的移入。移情现象是人类审美过程中最原始的普遍存在的现象，作为对审美经验的系统理论研究始于 19 世纪后期，德国美学家 R. 菲舍尔首先提出了移情学说，后由心理学家立普斯在他的《美学》一书中对审美移情理论进行了详尽的阐述，他认为：“美的价值是一种客观化的自我价值感，移情是审美欣赏的基本前提。”人类所有的审美活动都与移情有着重要的联系。审美移情理论在西方美学史上有着举足轻重的作用。

儿童绘本是由图像和文字构成的书籍，是表达和传播的工具，可以帮助儿童读者观察世界和解释世界，其美学特征主要体现在独特风格的绘画和朗朗上口的文字。法国美学教授巴希认为审美情感和一般情感的区别在于审美情感来源于视觉和听觉这两种高级感官。绘本的阅读正是视觉和听觉这两种感官的结合。绘本艺术作为儿童重要的审美对象，与其他艺术形式相比更加强调作品与读者的交流和互动，这个过程也就是审美移情传递的过程。所以研究绘本作品时，有必要将其与思想、情感等相关理论联系。

### 一、儿童绘本中动物角色与读者间的审美移情

许多儿童绘本作品以动物为主要角色，并为各种各样的动物赋予了人的思想、情感和意志，在阅读过程中很容易被读者当作有意识的人，儿童读者受到这种错觉的影响，从而容易产生思想上的共情，形成审美移情。绘本艺术关于动物的审美移情主要可以通过两种方式实现：一种是通过动物的拟人化造型实现；另一种是通过动物的拟人化行为实现。

### 1. 动物造型拟人化的审美移情

动物的拟人化造型既是对自然界中的动物造型的模仿，又是对动物造型的改造和夸张。兔子是绘本中常见的形象，绘本中的鼻祖《彼得兔的故事》就是童书作家毕翠克丝·波特以兔子为原型创作的。书中的兔子和其他动物都穿着衣服并处于站立姿态。彼得兔穿着蓝色外套，兔妈妈穿着蓝色的长裙，腰中还系着围裙。既有着拟人化的形象，又恰当地符合兔子的生物特征。彼得兔和妈妈虽是动物却具备了和人一样的喜怒哀乐和智慧，看起来非常真实。一百多年过去了，这套书的累计销量过亿，这只拟人形态的小兔子也成为不朽的经典形象。由此看来，能符合儿童审美标准、引发儿童共情的动物形象就是优秀的绘本动物造型设计。

### 2. 动物行为拟人化的审美移情

《彼得兔的故事》生动且富有童趣，主要描述的是彼得兔和朋友们社会生活交往中的点滴，像是儿童身边真实发生的故事一样。彼得兔象征着生活中常见的孩子，既淘气又顽皮，经常遇到挫折，又在挫折中不断成长。在遇到困难时，彼得兔会哭泣，具有与儿童相同的情感表达。用来象征的兔子形象和被象征的孩童形象融为一体，象征的作用在无意识的状态下发生。儿童读者非常容易就能把彼得兔当成自己或者是自己的朋友。在欣赏绘本时，儿童读者将自身情感融入其中，实现审美移情。

### 二、儿童绘本中人物角色与读者间的审美移情

立普斯认为人在审美活动中精神高度集中，人的意识会和审美对象的意识同一起来。在绘本的阅读中儿童非常容易

在有意识的状态下回忆起自己与绘本中的人物所经历过的类似或者相同的事情，并引起共情，这时对以往生活经验的联想在审美移情中发挥着重要的作用。儿童绘本中人物角色的审美移情可以分为现实人物角色的审美移情和超现实人物角色的审美移情。

### 1. 现实人物角色的审美移情

一本优秀的绘本作品首先应该考虑到它在日常现实中的意义，因为它可以让人产生一种天然的亲切感。据研究，儿童到了三岁这个年龄阶段，开始对故事产生兴趣，能逐渐理解故事内容。在故事中，可以获得与故事主人公共通的经验。《大卫，不可以》是美国书籍插画家大卫·香农根据自己童年时期的经历创作的作品，书的内容简单、幽默，还原了一个名叫大卫的小男孩的日常生活。大卫的造型是作者根据自己童年时期的涂鸦创作的：圆形的头部上长着又稀又短的头发，三角形的鼻子上有着大大的鼻孔，巨大的嘴巴里有几颗尖尖的牙齿。大卫总做危险的事情，不讲卫生，大吵大闹，不收拾房间，不按时睡觉，而大卫的妈妈总是重复地说着“不可以”。这些画面几乎都在同龄儿童的成长过程中出现过。无论是造型还是内容，这本书都非常贴近孩子们的生活，孩子们总能从大卫的身上看到自己的影子，形成与角色间的审美移情。

### 2. 超现实人物角色的审美移情

心理学研究表明，人可以通过移情从他人的生活获得体验，形成一种经验。每个女孩子都有一个公主梦，这很大程度上源于她们童年时期看到的公主故事。故事中的公主美丽、坚强、勇敢、智慧，伴随着许多女孩子的成长，带给她们力量，从而形成审美的模仿，这种模仿就是审美移情的作用。《睡美人》是世界上最为著名的儿童文学作品之一。菲力克斯·霍夫曼通过高超的讲故事方式和绘画技巧对作品进行了诠释。画面采用版画的技法，用色古朴，细节丰富。在书的末尾处，描绘了公主和王子盛大的结婚典礼，画面中的公主和王子身穿色彩浓重的结婚礼服，王子深情地看着公主，公主处于整个画面的视觉中心，而身后的热闹的人群采用白描的手法绘制。画面纯粹而鲜明，突出了主人公，使用对比的刻画手法给读者留下了深刻的印象。

### 三、儿童绘本中环境与读者间的审美移情

绘本艺术是作者对自身生活的自然环境和生活环境的再创作，优秀的绘本艺术家可以将自身的理念和画面的形象协调统一起来，带给人们美感。黑格尔认为“艺术美是由人类创造并认知的，承载着人类情感和认识活动的载体，所以艺术美高于自然美”。儿童绘本中环境的审美移情可以分为自然环境中的审美移情、生活环境中的审美移情和幻想环境中的审美移情。

### 1. 自然环境中的审美移情

人类生活在大自然中，自然是人类的家园，能带给人愉悦的感觉。在审美移情中，客观的对象总是对主观思想和感情的象征。儿童对自然界有着很强的感知能力，从大自然中汲取灵感是绘本作者常用的创作手段。绘本中的景物和人一样有生命和各种情感，为无生命的事物注入生命，赋予其情感化的特征，就是与它们同情，最能打动人心。“开车出发”系列绘本的《下雨天去郊游》一书，描绘了幼儿园的小朋友们乘车去葡萄山摘葡萄的故事。书本设计很巧妙，上一页中校车穿过山洞就会在下一页中看到一处美丽的风景。小雨一直在下，校车依次穿过城市、红叶山、枫叶山、田野、牧场、桔梗花田、大海、葡萄山，在书的结尾处回头望去，彩虹挂于天际。书中每处风景的意境都很美，绘本按照其特性对自然界中的美好事物进行艺术化的处理，使自然界以绘本的形式得以再现，带给儿童以美感而后继续深化，很好地培养了儿童观察自然的能力，形成绘本艺术美的传播和与儿童的交流，实现审美移情。

### 2. 生活环境中的审美移情

绘本艺术可以用来表达作者的理念，有的绘本看似简单，传达的信息却非常重要，现实世界在画面上以艺术的形式得以转换。绘本中既可以通过色彩绘制出真实的世界，又可以通过色彩营造出各种气氛。色彩具有很强的心理效应，人类对不同的色彩会产生不同的情感反应：当描绘一个人心情愉快时，周围的环境呈现出热情洋溢的视觉效果；当描绘一个人失落时，他所处的环境也必然沾染上伤感的色调。绘本大师安东尼·布朗的作品《大猩猩》中，分别出现了安娜与爸爸吃饭的画面和安娜与大猩猩吃饭的画面：在安娜与爸爸吃早餐的时候，爸爸表情严肃而冷漠，一直在看报纸，整个画面呈现出蓝色的色调，清冷的环境画面与安娜的心境相同，读者能清晰地感受到安娜的孤独寂寞。相反，安娜与大猩猩吃夜宵的画面是暖色调的，红色格子的桌布上堆着各种甜腻的食物，大猩猩也在温柔地注视安娜，读者也能感受到安娜从大猩猩那里得到了温暖的父爱。安东尼·布朗将现实世界改造成富有个性化气息的画面并呈现出来，实现了与读者之间的审美移情。

### 3. 幻想环境中的审美移情

绘本中的图像并不是对现实对象的复制，而是作者经过长时间的观察、选择，并使用工具利用适当的形式再现出来的，是对现实世界的重新建构。儿童发展心理学认为想象是人脑中已有的表象经过改造和结合产生新的表象的心理过程。在儿童认识世界的过程中，想象必不可少。绘本可以帮助儿童建构想象的空间环境，在培养儿童想象力方面有着积极的作用。优秀的绘本作品可以引领儿童进入书中的世界，儿童可以忘我地走入这个世界，拥有或是快

乐或是悲伤的审美体验。《不可思议的旅程》是一本由图画组成的无字书。本书的作者艾伦·贝克尔说：“无字书的魅力就在于，每个人都能从中读出属于自己的东西。”绘本用视觉的方式讲述了一个奇幻的冒险故事：一个小女孩偶然间得到了具有魔力的红色画笔，这支笔画出的东西可以变成真的。她靠着这支笔走进巨大的原始森林，游入壮观的城堡，闯入恐怖的飞艇，飞过浩瀚的星空，直到遇到一位志同道合的朋友继续新的旅程。书中的画面非常精美，读者可以由此进入到这个奇思妙想的空间，与主人公一起体味冒险的乐趣。

#### 四、儿童绘本中主题与读者间的审美移情

儿童阶段是人生中一个特殊的阶段，儿童有着独特的思维方式。早在文艺复兴时期，一些人文主义教育家就提出“尊重儿童、了解儿童”的教育思想。儿童在成长过程中，需要积累大量的生活经验和知识，绘本为他们提供了一个有效的学习手段。绘本的主题包罗万象，其中贴近儿童的生活和内心、具有鲜明的主题的绘本最容易被儿童所接受和喜爱，例如以爱为主题的儿童绘本。绘本中爱的主题包含父母和子女的爱、祖辈和孙辈的爱以及人与人之间的友爱。《猜猜我有多爱你》表达的是父母和子女的爱，小兔子认真地对大兔子说“我爱你”，大兔子总是回应道“我更爱你”，儿童可以通过绘本内容清晰地感受到作品中大兔子和小兔子的爱以及它们之间对爱的表达方式。作品充满童趣，洋溢着爱的主题气氛，培养了儿童感受爱的情感，表达爱的方式。活泼的小兔子，温柔的大兔子，都可以在阅读时使儿童产生熟悉感和认同感，形成审美移情。

#### 五、儿童绘本中文字与读者间的审美移情

日本绘本理论大师松居直认为：“孩子们用耳倾听，并在心中形成意象，换句话说就是与语言面对面，这是一种很重要的语言教育。”绘本中的文字都是经过作者的精心挑选和整理，需要和图画互相配合形成整个页面。多数绘本中的文字像诗歌一样，极具韵律。当儿童阅读或倾听时，文字上的交流瞬间可以升华至情感上的交流，形成审美移情。

绘本中的文字和故事中的文字不同。绘本中的文字不是

独立存在的，需要和绘本中的图像相互配合，因为受到叙事方式与叙事空间的限制，绘本中的文字需要生动有趣，简短凝练。在绘本《母鸡萝丝去散步》中，为了图文的相互配合，作者刻意省略了部分文字。文字部分叙述了萝丝“走过院子，绕过池塘，越过干草堆……”，对它悠闲的散步做了简练且极具韵律的描述，而对图画中那只想要追逐猎物的倒霉狐狸只字未提。作者很好地把握住了儿童的心理特征，文字与图画搭配恰如其分，取得了幽默的效果。绘本符合儿童的心理特点和认知规律，特定的图文元素组合能激发儿童的感知，在阅读中容易引起儿童情感上的共鸣，获得阅读喜悦。

#### 结语

绘本艺术作为儿童观察世界和解释世界的工具，是儿童审美的重要对象。绘本创作者将想要表达和分享的内容蕴含在绘本作品中，作品中的图像和文字通常含有丰富的信息，有非常多值得观察和理解的地方，观察并理解这些信息可以获得更好的审美体验。绘本的意义就是建立起创作者和儿童读者之间的紧密联系，将作品的理念、情感、美传递出来，使得读者在有意识的或者无意识的状态下参与到作品中去，并在作品的引导下欣赏、体验、创造，成为作品的一部分，形成审美移情。在审美移情的作用下，儿童的审美经验得以累积，审美乐趣相继延展，审美风格逐渐形成。

#### 参考文献：

- [1] 尤西林. 美学原理 [M]. 北京: 高等教育出版社, 2015: 97-100.
- [2] 朱光潜. 西方美学史 [M]. 南京: 江苏人民出版社, 2015: 529-559.
- [3] [日] 松居直. 我的图画书论 [M]. 郭雯霞, 徐小洁, 译. 乌鲁木齐: 新疆青少年出版社, 2017: 71-88.
- [4] [德] 弗里德里希·黑格尔. 美学 [M]. 寇鹏程, 译. 重庆: 重庆出版社, 2005: 2-92.

本文系天津市教委科研计划项目（人文社科）《基于跨学科视角下儿童绘本艺术的创作研究》（项目编号 2017SK144）研究成果

侯英因：天津师范大学讲师

## 老字号品牌价值的图像转换研究 ——以曹祥泰品牌为例

Research on Image Transformation of Brand Value of Time-Honored Brands:  
Taking Caoxiangtai Brand as an Example

辛艺华 张楠  
Xin Yihua and Zhang Nan

**摘要：**消费社会环境下视觉文化的明显转向，使图像具有了生产性。文章以中华老字号品牌曹祥泰为例，探讨如何借助品牌价值评估理论，挖掘老字号品牌的社会价值与文化价值内涵，从而分析形成品牌视觉文化传播的图像内容，展现品牌的精神和价值理念，为老字号品牌的发展提供一条可思考的创新路径。

**关键词：**老字号；图像；品牌价值；品牌传播

曹祥泰品牌始创于 1884 年，地处武昌解放路闹市区，是武汉家喻户晓的百年食品老店。每逢端午节前后，曹祥泰的绿豆糕产品往往供不应求，排队购买绿豆糕已经成为老武汉人必须参加的一项“竞技”活动。除此之外，曹祥泰品牌的“酥京果制作技艺”已入选武汉市市级非物质文化遗产名录。就是这样一个具有特殊意义的品牌，却正面临着“断层危机”：在消费者层面，不被年轻消费者所认知；在产品制作层面，缺乏技艺的传承。曹祥泰品牌急需通过采取一些手段来解决企业所面临的种种问题。

#### 一、消费时代下的老字号品牌发展与文化资源分析

##### （一）曹祥泰品牌发展的变与不变

##### 1. 不变因素

作者为了解老字号的经营环境，对曹祥泰品牌前后进行了 4 次考察，12 次录制，采访经理、老员工、消费者、街坊达数百人，从整理出来的考察报告来看，曹祥泰品牌在百年多的历史中，不仅传承了品牌的生产技艺，严格规定加工产品的原料必须取材于原产地，在生产上按程序做事，追求产品的口味一致，还一直坚守着“诚信经营、周到服务、和气生财”的品牌精神。

众多消费者接触曹祥泰品牌都是从其特色产品绿豆糕开始的，绿豆糕的制作（图 1）坚持“赤豆为芯、绿豆为表”的原则，从选料开始，要提前一年准备，工厂每年会派专人前往河南农村或者武汉周边收购最适合做绿豆糕的绿豆，然后将绿豆运回，煮熟、晒干、去皮、用石磨磨粉，

再用两个月的时间去保存，赤豆也要加糖一起熬制成豆沙，凝结成馅，到第二年开始制作时，按照绿豆粉-红豆沙-绿豆粉的顺序铺在印花模具上，然后将模具翻过来压制成型。为保证口感，这一系列动作均要靠手工完成，最后将做好的绿豆糕蒸熟晾干，包上传统的纸质包装，整个绿豆糕制作的十个步骤就已完成。在曹祥泰工作了 40 年的林师傅说：“机器压的面都蛮‘坨’，手工的就‘泡（松散）’多了，口感更细腻。”在生产酥京果时，同样要选购最上乘的糯米，3 月份前就起泡，经过发酵，直到腊月才用来生产。



图 1 手工压制绿豆糕

在过去，武汉坊间流传一句“曹祥泰，不愁卖”的顺口溜，人们无论结婚生子、建房上梁，还是逢年过节、宴请朋友，都要到曹祥泰来购买副食。老字号的造就就不要归功于生

产者，也要归功于消费者，生产者创造品牌，消费者在享受的同时，推动了品牌的发展，因此曹祥泰的不变，还包含着固定消费群体对它的期待。

“不求曾经拥有，但求一直存在！”曹祥泰的现任管理者卢耀武总经理在面对企业现状大不如前时这样感叹（图2）。品牌应该如何传承，这是曹祥泰目前所面临的最大问题，20世纪80年代，利用业余时间在学习过经济管理的卢经理认为，“任何东西都需要文化传承，没有文化是传承不下去的”。品牌的这种文化怎么体现，就表现在品牌的“真”上，“有些东西，你所听到的，你所看到的，不见得是真的，只要你吃到嘴里，你的舌头永远不会骗你”。曹祥泰这么多年来，一直未变的就是在传承中秉持着“真”的初心。



图2 实地考察：采访曹祥泰卢耀武经理

## 2. 可变因素

我国的老字号品牌，大多具有百年的历史，且传承了一门甚至几门独特的产品制作手艺，在拥有良好的品质与信誉的同时，还在消费者心中留下了深刻的品牌记忆，相对于现代品牌来说，甚至还承载着一种社会意义，是人类文明传承与记忆的载体。但是当前老字号的发展却步履蹒跚，没有真正发挥其作为社会价值与文化价值载体的作用，究其原因，除涉及产品技术、管理体制、资金投入、形象维护、传播创新等因素外，更重要的是当前的消费环境发生了变化。

在当今消费社会环境下，视觉文化的明显转向，使得文字与图像之间的相互支配关系被明显颠倒，图像的生产早已司空见惯。“读图时代”的来临，导致“当代文化的符号生产、流通和消费均呈现出一种图像中心的模式”<sup>[1]</sup>。人们的文化消费模式从以文字为中心向以图像为中心逐步转移，商品的生产催生出各种图像的产生，从产品设计、品牌标识再到广告策划、品牌传播，一个产品的市场价值的实现，在相当程度上依赖于产品品质之外的“图像性策划、传播和公众认可度”<sup>[1]</sup>，图像在此之间扮演着相当重要的角色，可以说“商品即形象”。

对于老品牌来说，当产品之间的功能日趋雷同，品牌产品要想成为消费的对象，其物品须成为符号，也就是说，寻找一个能够指涉产品意义的图像符号。品牌的“视觉形象具有比其他表现形式更强的视觉冲击力和审美诱导力”<sup>[2]</sup>，

美国品牌大师艾克认为，品牌是“建立在消费者心理的印象”，品牌图像与人们的生活密切相关，无论是挑选商品时的识别需要，还是追求满足的心理需要，图像潜移默化地影响着消费者的审美与生活态度，构建起品牌在人们心里的符号与象征意义。而曹祥泰品牌的视觉图像建构，对于视觉图像生产的重视度，应该是极少甚至是缺失的，传统经济时代下诞生的曹祥泰，其生存环境促使企业经营者更加关注品牌自身的历史与产品质量，因此在品牌打造的过程中，如何宣传历史与守住产品品质，便成为曹祥泰品牌的发力点。而在当今的品牌建构中，视觉印象是最重要的建构手段，老品牌应该尝试以现代人的视角、心态去审视品牌文化。

对于消费者来说，消费者每天都要接触大量不同种类的广告信息，如何快速过滤与挑选重要信息已经成为消费者每天必须解决的生活难题。哲学家鲍德里亚认为：“消费的对象，并非物质性的物品和产品：它们只是需要和满足的对象。”<sup>[3]</sup>在物的消费当中其实还隐藏着更深层次的“符号”消费。美国传播与文化研究学者约翰·菲斯克说：“在消费社会中，所有的商品既有实用价值，也有文化价值。倘若将这一要点模式化，我们必须扩展原有的经济概念，把文化经济容纳进去。在文化经济中，流通过程并非货币的周转，而是意义和快感的传播。”<sup>[4]</sup>生产者身份的转变，使得原本意义上的商品由一个实体变成了一个文本，一种具有潜在意义的、可编辑的消费符号，商品的使用价值被削弱，符号价值成为可以瞬间解读的图像语言，成为当今最有效的信息传达方式。当经济与文化的结合在“符号经济”中产生意义，便给老品牌的商品赋予新的属性，既可以帮助老品牌创造市场价值，又能够传播其文化价值。

身处于如此复杂的视觉消费社会环境下，加之受到武汉市场新兴糕点品牌的冲击，使得老品牌曹祥泰也不得不思考如何激发当代消费者与品牌对话的热情，在品牌营销过程中尝试进行一些改变。

为迎合年轻人的喜好，曹祥泰曾在店内后堂设立传统糕点的DIY学堂，帮助年轻人近距离地接触传统中式糕点的魅力，尝试中西结合模式，在售卖中式糕点的同时还售卖披萨、牛排、咖啡、奶茶、冰淇淋等西式餐点，并对产品包装形象进行更新，不过很遗憾，上述多种尝试并未取得太大的成效。目前曹祥泰的下一步发展计划中，还将思考糕点与茶的结合，并将店面恢复成传统设计，从中式传统文化魅力入手带动企业增收。

在对曹祥泰卢耀武经理的采访中，笔者了解到，曹祥泰目前主要依靠传统的口碑传播模式对品牌进行营销。从理论上讲，口碑传播能够帮助企业培养一批忠诚的客户，如果采取适当的营销措施，可以鼓励忠诚顾客传播企业信息，带动购买行为，帮助企业提升销量。然而事实上，我国老品牌对于口碑传播的运用却存在一定弊端，有学者指出，我国老字号品牌在运用口碑传播时存在“盲目乐观，将口碑营销等同于‘不营销’”<sup>[5]</sup>的错误认知。广告大师

大卫·奥格威认为：“品牌应该有简单清晰的品牌核心利益诉求，并且保持持续的传播行为才能有效占领消费者的脑海，获取消费者的青睐。”<sup>[6]</sup>由此看来，曹祥泰品牌具备口碑营销的有利条件，缺乏的是对于品牌核心诉求点的定位。曹祥泰品牌在过去一段时间内，曾经尝试开通官方微博与官方网站来宣传和营销自身的产品，但是由于缺乏相关的网络营销知识与网络媒体运营手段，使得这项工作不得不半途而废。为了使老品牌适应当今时代的发展，企业在不断进行尝试，然而在实践中，没有针对老品牌自身的个性进行理论分析，使老品牌的屡次尝试都不见成效，在整合品牌传播时代，老品牌在品牌改造中特别需要品牌传播理论的介入，老品牌的品牌洞察能力和商业审美鉴别能力也亟待同步提高。因此，探索品牌传播核心价值，调整品牌战略，更新行销推广方式，以提升品牌的综合效用影响力，从而从传播理念层面到行为层面，再到视觉层面，这正是本文研究的重点所在，即从设计学的角度思考老品牌曹祥泰视觉沟通的传播因子及创意方法。

曹祥泰的品牌发展，变化的是外部消费环境，不变的是品牌的真心，即使品牌在有些市场定位的环节中把握不够精准，经营理念相对滞后，产品创新不足，但是曹祥泰的不变，充分反映了品牌强烈的社会责任感与民族自尊心，反映了企业极力保护民族品牌文化的自觉性，这种看不见摸不着的精神力量需要借助图像化的手段直观展示到世人面前。

## （二）品牌资源的无形到有形

以非物质形态存在的老字号传统技艺，依靠老字号产品的生产得以长期延续和保存，并且可以渗透到现代生活之中，这种形式的文化传承使得文化不仅得到了保护，而且得到了发展。随着文化产业竞争不断走向深入，形成文化品牌成为竞争中的焦点，“我们已经陷入一个文化不断被‘凝结’的时代”<sup>[7]</sup>。传统品牌形成文化品牌，是对文化产品品质的象征，是对技术的保障，也是对时尚、品位和情调的综合体现，传统品牌的文化是一种无形资产，既聚集了历史，也预示着未来，是传统品牌寻找创新出路的一个行之有效的办法。

### 1. 传统品牌文化挖掘

品牌传播学中认为，影响品牌传播效率的因素有五点：传播者、传播内容、传播媒介、传播对象、传播环境。对于传播内容的研究是其中比较重要的部分，如何确定品牌传播的图像内容，如何发掘传统品牌的文化附加值，便要思考从品牌文化的角度研究入手。传播学专家戴元光认为：“文化体现在所有的产品中却不是产品本身，它只是作为人们的行为方式和思考方式存在于产品中。”<sup>[8]</sup>曹祥泰的师傅大部分都到了退休的年纪，他们中的多数人，从20岁左右就开始在曹祥泰工作，如今已有30年，有的人甚至从父辈那一代开始就在这里工作，师傅们说：“工厂离不开我们，我们走了产品就无法生产了。”曹祥泰的手工制作技艺想要掌握好，需要花费很长的时间和耐心，很少有年轻的学徒愿意

一直做下去，大部分人学完手艺就走了，所以，很多师傅即使退了休也还在这里工作，除了情感习惯还有一份坚守的责任。在快速的现代化社会进程中，曹祥泰工厂里的节奏却显得很慢，卢耀武经理自信地说：“我认为不要浮躁，任何东西，坚持做三十年，你必小有成就。”曹祥泰品牌的这种踏实沉着的精神，无形之中主导着每一位员工的“行为方式与思考方式”，以文化传承的形式作用于产品之中。

品牌专家李光斗在谈及品牌文化时解释道：“从品牌标识、品牌包装、品牌传播，塑造传统品牌文化支持，必须把文化、知识、智慧注入产品开发、生产、营销的全过程之中，形成品牌的‘文化势能’。塑造品牌文化关键在于品牌文化的传播。再好的品牌文化理念如果不能有效地传播到消费者心中，就是无用的文化。”<sup>[9]</sup>老字号品牌的文化融合，还应该思考注入现代人的思维方式与行为习惯，把着眼点落在品牌带给人们的情感体验上，传播品牌更切合时代的内容，否则“文化的衰落就等于价值的贬值”<sup>[10]</sup>。生活在同一个地区的人们对其地区的文化有着共同的认知与共鸣，曹祥泰品牌也可以尝试突出其所具有的不同于其他地区品牌的精神文化价值，从武汉市场出发，获取消费者的青睐。

### 2. 整合配置文化资源

传统品牌的文化价值并非一成不变，老字号缺少的不是品牌文化，而是挖掘更深层次品牌价值的精神。在以品牌竞争为主的经济时代，品牌的文化传承促使品牌向更高层次迈进。曹祥泰品牌在文化发掘和传播手段上的相对滞后，导致曹祥泰空有一个较高的知名度，却缺乏发展的核心驱动力。曹祥泰拥有的丰富文化资源虽然可以成为品牌发展的有利条件，但这并不代表品牌拥有文化竞争力，如何整合与配置这些文化资源成为促进老品牌发展竞争力的有效方法，品牌无形资产的增值，要看品牌如何进行资本化运营，通过对品牌资产进行筹划、交易、运作，可以实现增值，获取利益。李士全在《品牌文化遗产概论》一书中提到，“一个企业竞争力的培育和形成主要依靠有效的无形资产投资产生创新，以及进行有效的商业化运作”<sup>[11]</sup>。品牌是一种无形的财富，老字号品牌曹祥泰具有的无形资产相较于其他新兴品牌，无疑是丰富且独特的，其品牌和产品制作技术等无形资产的重要性已经超过了其实物资本，例如，酥京果制作技艺，即便已经入选武汉市市级非物质文化遗产名录，却只是在年节时期销量可观，日常鲜有人问津，曹祥泰品牌竞争力的培育，可以尝试对这种理应具有更高市场价值的无形资产进行投资创新，进行商业化的运作，从而实现无形资产到有形资产的转化。

在视觉消费语境下，图像是最直观的表述方式，也是产生消费行为最直接的传播手段，借助图像手段将文化资源这种无形资产转化为文化资本，从而产生有形的文化产品创造经济价值，在这里图像的传播作用尤其重要。对于曹祥泰来说，在文化资源与文化产品的转化过程中，首先要明确其具有的消费者可接受的价值是什么，然后通过以图像作为传递

信息的符号,从而进行品牌传播,向用户传递品牌的内涵,帮助用户建立品牌印象,促进消费,使老品牌有效地适应这个时代。

## 二、老字号品牌曹祥泰的社会价值与文化价值分析

### (一) 曹祥泰品牌价值内涵分析

品牌价值形成的源泉来自于“人类的特殊劳动”,这种劳动通过“企业实践活动”和作为“人类实践活动凝聚于品牌之中”<sup>[12]</sup>,构成了品牌在消费者层面和社会层面的意义,并分别形成品牌的市场价值、社会价值和文化价值。通过分析老字号的各类社会属性特征对社会发展和文化传承的意义,可以进而界定老字号的社会价值和文化价值所在。

#### 1. 诚信为本的企业理念

企业理念是指导品牌发展的价值核心,在企业管理过程中对企业行为有着主导和促进作用。老字号品牌传承的商业智慧,同样是现代品牌所不可或缺的品牌文化建设的基础,源于我国传统的儒家思想的诚信理念,在企业不断地进化与完善的过程中,成为老字号共同信奉的传统,成为指导企业“参与竞争的基本法则”。在经营主体作用下,曹祥泰品牌一直恪守着“诚信为本”的核心价值观,在产品品质上追求做鲜卖鲜的经营理念,“以字号带产品,以产品壮字号”,把产品质量同字号声誉等价,具有很强的社会责任感。

为尊重照顾老年消费者,曹祥泰多次尝试对食品配方中的含糖量进行调整,在保证食品口感甜度不变的情况下调整糖分的配料,经过走访专家以科学的办法降低含糖量,同其他食品行业采用抑糖剂(一种食品添加剂,主要用于蛋糕、奶油、面包方面,可以有效降低食物的口感甜度,但是不会降低食物内在糖分,其他具体功效不明)来降糖的办法相比,曹祥泰这种精益求精的态度真正恪守了一个老字号应该承担的责任与态度,对于现代企业来说,这是最值得借鉴的学习范本,体现了曹祥泰在“商业智慧”和“经营谋略”上的社会价值。同样,曹祥泰的酥京果制作技艺是几代曹祥泰人在实践基础上不断摸索出来的结果,其特点是无论放到水里泡多久都不会化掉,这项技艺难以采用科学手段进行工业化复制,成为曹祥泰在市场竞争中的一大壁垒优势,体现了一种对历史文化的传承作用,是一种特殊的文化价值表现。

企业品牌塑造是一个复杂的过程,企业理念是企业品牌塑造的灵魂,指导着品牌设计的方向,“品牌可以描述为企业理念在消费者心中的实现,即品牌需经过消费者品牌感知、品牌体验和品牌忠诚三个阶段,才能由空洞抽象的存在(企业的品牌概念)、到消费者的品牌概念、再转化为实在的存在(企业与消费者共有的品牌)”<sup>[13]</sup>,曹祥泰诚信为本的企业理念,是需要通过消费者对产品的品尝来确认的,这是建立品牌心理图像的一个必经之路,也是品牌在进行一系列图像设计活动时的基础保证,再好的品牌图像设计如果没有正确的企业理念作为支撑,也只是为博取眼球的夸夸其谈,无法产生长久的消费行为,创造连续的市场价值。

#### 2. 品牌文化与生活方式的传承

品牌文化是“品牌在经营中逐步形成的文化积淀,代表了企业和消费者的利益认知、情感归属、文化价值观,是品牌与传统文化以及企业个性形象的总和”<sup>[14]</sup>。在社会环境作用下,老字号品牌不仅承载了深厚的传统文化,还记录了传统生活方式和社会变迁,“文化拥有精神层面的核心内涵,又离不开物质层面的物化载体”<sup>[15]</sup>,是人类文明的传承方式与记忆的凝结所在。曹祥泰的招牌在创立之初取“吉祥安泰”之意,后经由湖北著名书法家陈义经先生为其题字,具有很高的文化价值,“从某种意义上说,老字号的牌号、店训、传说、技艺和建筑已成为老字号传统文化的一部分,它以其特有的地域垄断性资源,具有巨大的无形资产价值”<sup>[16]</sup>。对于老武汉人而言,过去能够吃上一口曹祥泰的绿豆糕是一种生活向往,发展至今,虽早已人人都买得起绿豆糕,但曹祥泰带给人们的生活习惯却无法改变,随着越来越多的人参与到回归传统、品尝老味道、欣赏老物件的队伍中,曹祥泰反倒成为一种时尚,这体现了曹祥泰恒久的社会价值。

曹祥泰承载、体现着独特的汉味文化,影响记录着他们的生活方式,甚至成为端午节、中秋节、年节文化的载体,进而“影响社会风尚”,成为武汉民俗文化中节庆文化的组成部分和内容,这综合体现了曹祥泰的社会文化价值。老品牌还是一种包含着集体文化积淀与生活变迁的历史财富,对于武汉人来说,曹祥泰保存着他们几十年的生活记忆,不仅见证了武汉城市的发展历史,更维系着城市与人之间的情感链接,留住老手艺,留住老味道,不仅是对传统文化的一种传承,还是对一种生活方式的继续,对生活印记的留存。

### (二) 曹祥泰品牌价值的视觉转换

就目前来看,曹祥泰品牌的社会价值和文化价值还未能转化为市场价值,“从消费者角度看,并不是因为消费者‘不认同’而无法转化,而是因消费者‘未认知’”<sup>[16]</sup>,导致消费者未认知的因素主要有两种:一种是品牌在传播推广的活动过程中没有向消费者传达有关品牌社会文化价值内容的信息;另一种是品牌在文化传承方面的意义,处在一种尚未被消费者所完全认知的“潜在价值”阶段。随着社会发展,品牌的这种特殊的价值因其不可复制性,应该愈发被消费者认知、认同、向往。武汉五芳斋的老店长龚学平认为:“在现代快速更新的餐饮行业里,老字号不能只靠单一的品种或节日时令‘吃饭’。”<sup>[17]</sup>那么,曹祥泰应该如何提升品牌的销量与市场价值呢?

老字号品牌专家王成荣通过借鉴国内外主要的品牌价值评估模型,并结合我国市场和老品牌的独特性,提出了一种适合老字号品牌价值的 THBV (Time-Honored Brand Value) 评估法。该评估法为了更加精炼地对老字号品牌文化价值和社会价值进行归纳,将“品牌历史、文化积淀、经营理念与谋略、传统技术与技艺、建筑遗存与文物”<sup>[16]</sup>五个方面作为评价因子,结合老字号品牌特点设计相应的因子指标,更加具体地量化老字号的价值。本文的研究不对曹祥

泰的品牌价值进行量化,而是结合 THBV 评估法的因子设计归类,对曹祥泰在品牌传播时的必要价值与未被企业发掘的“潜在”价值因子从内容方面进行分析,指导归纳出如下五种类别的曹祥泰品牌传播图像因子:

1. 曹祥泰的品牌历史。品牌初创的传说、“以诚取胜”的经营理念、品牌历史中的爱国故事、丰富的历史文献资料、“祥”字标志(图3)、“吉祥安泰”的寓意、生产工具上的纹样。

图3 「祥字牌」注册商标



2. 曹祥泰的品牌文化积淀。武汉节庆食物载体,民俗消费方式的载体,固定的消费群体,端午节产品绿豆糕,中秋节产品月饼,年节产品酥京果、酥糖、杂糖,端午节时期的曹祥泰排队场面(图4),消费者美好、幸福、记忆、怀念、满足的心理感受等。



图4 2017年端午节曹祥泰店外排队

3. 经营理念与谋略。诚信为本、童叟无欺、品质优先的商业智慧。

4. 传统技术与技艺。产品原料选择、酥京果制作技艺、绿豆糕制作技艺、绿豆糕生产技艺对武汉绿豆糕市场的影响、非物质文化遗产技艺传承人、工匠精神。

5. 建筑遗存与文物。陈义经题字牌匾、传统印糕板、曹祥泰大秤、中山衣钵、总财务日志、行市日志、印糕板、枫木案几、曹祥泰大楼(图5)等。

从品牌推介设计的角度来看,“依托视觉要素而形成的传播构成了企业视觉传达的主体”<sup>[18]</sup>,老品牌的推介设计即要思考说什么与怎么说,显然,经过上述分析,针对曹祥泰品牌的图像传达内容已经逐渐清晰,而采用什么样的形式说便可以有多种参照。目前来看,我国老字号品牌北京稻香村通过对标志(图6)进行重新设计,增加“三禾”元素,以统一品牌的整体形象,突出自身特色,从而使北京稻香村区别于其他三家稻香村品牌。国外也有相关的案例,比如,

美国尼克国际儿童频道将英国女作家、插画家碧雅翠丝·波特创作的经典儿童书系列中的角色彼得兔收购,制作成动画片,又邀请美国设计师玛戈·蔡斯参与开发彼得兔的衍生产品(图7)。玛戈·蔡斯对彼得兔的图形、颜色和纹理进行大胆尝试<sup>[19]</sup>,保留了速写的造型,将淡彩改成平涂,形与形重叠错位,使这只百岁老兔子受到孩子们的喜爱,同时又延续了彼得兔经典的英国魅力。以上案例皆是借助传统的平面设计手法对老品牌进行的推介设计,在数字化生存环境下,网络化、信息化的快速传播,使得人们接触信息的方式愈发多元便捷,人们关注新媒体更甚于关注传统纸媒,因此笔者试图通过数字媒体影视的呈现形式,进行老品牌的视觉推介设计,对曹祥泰图像因子的内容加以优化选择,从公众在传播层面上更容易接受的角度展开如下分析。



图5 曹祥泰大楼



图6 北京稻香村标志

传播学者认为“决定消费者是否购买产品的关键就在于品牌所指的精神属性或其所蕴含的文化内涵。品牌的精神、文化表达往往是消费者购买产品时优先考虑的因素”<sup>[20]</sup>。如端午节期间,“芝麻绿豆糕,吃了不长包”的习俗已经深深烙在武汉人心里,消费者品尝曹祥泰绿豆糕,顺着习惯,为着健康,看重的是一种“吉祥安泰”的民俗寓意。这说明,消费者选择某款产品,首先满足于其使用价值功能的需求,然后是对产品符号形象和意义的喜爱,最后接收到产品传达的精神价值理念,而这种精神价值理念通过图形图像进行传达,进而形成市场价值。

因此,在利用数字化信息技术对曹祥泰品牌价值进行脚本编写的过程中,笔者认为采用叙事性的电影手法更宜表现老味道,因为以散文的形式叙述曹祥泰的真实故事,可信可靠,同时还带给人怀旧的感觉,渲染情绪。在制作过程中,首先,采取沟通、采访、调查、策划的手段,捕捉有关曹祥泰的人或故事,由于很多消费者有着相似的生活背景,共同的情感体验,加以综合可以强化纪录片所传达的生活印记。

其次，进行曹祥泰纪录片的文案撰写、美术设计、摄影、剪辑等操作，曹祥泰纪录片选择端午节、中秋节两个节日文化载体作为故事的主要内容，对曹祥泰节日排队现象、绿豆糕制作技艺、消费者情感体验进行表达，为了使两个节日的内容不会互相干扰且能够清晰地阐释主题，该视频选择以曹祥泰附近的一位街坊为物主线来推动情节发展。在脚本撰写完成后，还要分解剧本，绘制分镜头草图，到曹祥泰店面附近现场勘景，尝试各种机位、角度、构图和不同的镜头。在剪辑过程中，要调解视频、音频两者之间的关系；曹祥泰纪录片没有加入解说，因此需要借助人物语言、动作画面、文字辅助等手段，强化观者的读图、识图能力，在图像画面表现不够直接时，通过文字表现，可以帮助画面去强化场景内容，突出人物性格，在文字和图像视听转化的过程中，文字作为一个重要的载体，可以帮助呈现视觉内容，使受众感同身受，建立真实的情感。在表现端午节排队天气格外炎热的画面时（图8），通过视频画面的剪切和文字信息的辅助，可以帮助受众产生代入感，从而引发对老品牌曹祥泰的情感共鸣。绿豆糕的制作以手工为主，复杂的流程通过视频画面展现容易被观者忽视，通过视频画面加文字信息描述，可以直观地展现出企业所付出的“特殊劳动价值”，这种价值便可以“直接通过影响消费者在心理层面的满足感而形成市场价值”<sup>[16]</sup>。



图7 彼得兔原画与衍生图形



图8 《曹祥泰的故事》纪录片静帧

在市场竞争如此激烈的今天，老字号品牌应该也同新品牌一样让人感受到品牌的魅力。通过对老字号品牌所具有的

项目来源：2018年度华中师范大学研究生课程建设项目《图形语言分析》（ccnums59001305001105）；2018年华中师范大学研究生教学改革研究项目《视觉传达设计研究生课程体系研究》（2018JG23）；2017年华中师范大学研究生教育创新资助项目（项目编号：2017CXZZ062）

辛艺华：华中师范大学美术学院教授 博士  
张楠：华中师范大学美术学院硕士研究生

价值进行梳理，挖掘品牌未被消费者认知的“潜在价值”，可以帮助企业在进行品牌传播策划活动时，思考宣传哪些品牌价值“因子”，能够使企业信息传达满足消费者的心理预期，以提升老字号品牌的传播效率。

参考文献：

[1] 周宪. 视觉文化读本 [M]. 南京: 南京大学出版社, 2013: 6-7.

[2] 厉春雷. “景观社会”的视觉文化与企业品牌的视觉叙事 [J]. 北方经济, 2012 (8): 29.

[3] 孔明安. 从物的消费到符号消费——鲍德里亚的消费文化理论研究 [J]. 哲学研究, 2002 (11): 70.

[4] [美] 约翰·费斯克. 理解大众文化 [M]. 王晓珏, 宋伟杰, 译. 成都: 西南财经大学出版社, 2001: 33.

[5] 张中科. 口碑传播对消费者品牌转换的影响研究 [M]. 北京: 中国经济出版社, 2012: 4.

[6] 生奇志. 品牌策划管理 [M]. 北京: 清华大学出版社, 2014: 102.

[7] 柏定国. 文化品牌学 [M]. 长沙: 湖南师范大学出版社, 2010: 46.

[8] 戴元光. 传媒·传播·传播学: 获取与使用传媒论 [M]. 上海: 上海交通大学出版社, 2004: 162.

[9] 李光斗. 中国传统品牌复苏之道——品牌战略先行 [J]. 中国检验检疫, 2005 (5): 56.

[10] 胡梅, 梁儒谦. 产品与品牌管理 [M]. 北京: 中国农业出版社, 2008: 324.

[11] 李士全. 品牌文化遗产概论 [M]. 北京: 当代世界出版社, 2013: 216.

[12] 孟凡驰. 中国企业文化年鉴 2009—2010 [M]. 长春: 吉林出版集团有限责任公司, 2010: 219.

[13] 韩吉安. 艺术创意驱动企业品牌塑造 [J]. 艺术百家, 2014 (2): 217.

[14] 余明阳, 戴世富. 品牌文化 [M]. 武汉: 武汉大学出版社, 2008: 10.

[15] 王成荣. 老字号品牌价值 [M]. 北京: 中国经济出版社, 2012: 79, 192, 213, 196.

[16] 尹庆民, 高洪力. 北京老字号企业文化创新与建设 [M]. 北京: 中国时代经济出版社, 2013: 66.

[17] 曹磊, 胡冲. 老字号五芳斋下月闭店改造 将转型成中式快餐店 [EB/OL]. [2017-11-07] <http://news.cnhubei.com/xw/wuhan/201506/t3297327.shtml>.

[18] 李毅. 中外企业视觉传达的差异及启示 [J]. 新闻界, 2013 (21): 17.

[19] chase 网站 [EB/OL]. [2017-11-16] <http://www.chasedesigngroup.com/work/peter-rabbit/>.

[20] 江凌. 产品、符号、精神生产与品牌价值传播——以“维多利亚的秘密”为例 [J]. 浙江传媒学院学报, 2014 (2): 14.

# 动漫设计包装元素与受众关系分析

## Analysis of Relationship between Packaging Elements in Animation Design and Audience

陶克彦 朱宁 朱宗明  
Tao Keyan, Zhu Ning and Zhu Zongming

**摘要：**本文通过分析动漫设计包装元素与受众的关系，总结出动漫设计包装元素具有独特的艺术性、能调动动漫作品受众的消费意识、具有很强的传播能力这些主要特点。同时，提出发挥动漫设计包装元素的特点，提升产品市场价值的主要方法，包括重视动漫设计包装元素对扩大产品受众的作用，并学习和借鉴成功案例，促进动漫设计包装元素与企业品牌形象的结合，了解动漫作品受众的消费心理，开发针对性的包装设计。

**关键词：**动漫设计；包装；受众；特点；发挥

动漫设计包装元素包括动画、漫画和游戏艺术形象元素，是动漫文化的衍生品，受众涵盖了以青少年为主体的各个年龄层。随着近年来我国动漫产业的迅速发展，动漫文化的受众群也日益扩大，越来越多的商家认识到动漫元素的商业价值，把产品包装与动漫元素结合起来，进一步提升产品的形象和市场竞争力。

一、动漫设计包装元素的特点

(一) 动漫设计包装元素具有独特的艺术性，能够吸引以青少年为主的广大受众

1. 造型有趣、表现手法生动是青少年对动漫设计包装产生兴趣的主要原因之一

与其他视觉艺术造型不同，动漫造型的受众主要是青少年。青少年审美以追求流行性、娱乐性为主，重视自身的满足感，对新鲜刺激的事物有着本能的向往。大部分动漫设计包装用色明快，对比强烈，造型夸张而富有视觉冲击力，符合青少年的审美心理。<sup>[1]</sup> 动漫元素的主体通常为卡通角色，也会包含卡通字体、道具和场景等内容。动漫图案元素大多比较直观，受众可以快速准确地识别图像。

1999年可口可乐公司推出了“酷儿”系列饮料，该饮料面向的受众为少年儿童（图1）。包装以一个造型漫画化的奇特小人为主要表现对象。每当它喝酷儿饮料时，脸上就会泛起橘黄色的两个圆点，这个动画形象使受众印象深刻，

提升了当时可口可乐公司的品牌影响力。

如今，针对青少年开发的产品已经和动漫设计包装紧密联系在一起。很多少儿专用药品和保健品的包装大量使用动漫元素，人们不用看说明书，只需看到包装上的动漫图案，就能联想到该药品或保健品是面向未成年受众而开发。孩子对吃药有本能的排斥，但这些使用动漫元素包装的药品和保健品能降低或消除他们对吃药的排斥，甚至因为有趣的包装而被吸引，例如成长快乐维生素咀嚼片的包装（图2）。



图1 “酷儿”系列饮料图



图2 成长快乐维生素咀嚼片的包装

2. 动漫元素的包装具有高度的概括性和感染力,能赋予物体原来不具备的趣味性,调动受众对产品的消费冲动<sup>[2]</sup>

动漫造型是一种变形的造型艺术,使用动漫元素包装的产品,视觉上具有特殊的美感,兼具实用功能,受到追求个性与时尚的受众追捧。如动漫包装中的老鼠形象,人们对写实的老鼠形象缺乏好感,但经过动漫艺术塑造的老鼠却受到很多人的喜爱。美国的米老鼠、杰瑞等老鼠动漫形象已经被应用于各类日用品包装数十年,且大都是用于儿童用品包装(图3)。这些老鼠的造型经过了提炼、夸张和美化,给人的感觉是美好、可爱,完全没有现实生活中老鼠的邋遢感。<sup>[3]</sup>

消费者有53%的购买行为是出于一时的冲动,成功的包装设计能够充分利用受众的消费冲动,有效提升产品的销售量。<sup>[4]</sup>使用动漫元素包装的产品大都面向儿童和青少年,他们消费的盲目性和冲动性较年长者表现得更为突出。近年来热卖的健达奇趣蛋、佰乐堡蛋、奥特蛋等蛋形包装儿童食品主打的噱头是食品加赠送小玩具(图4)。但内装的食品都是一些廉价巧克力、小饼干和糖,玩具则是一些低幼的地摊玩具。这些东西直接售卖很难吸引如今的少年儿童,但当这些产品使用绘有炫酷动漫元素图案的蛋形容器作为包装,就更易于吸引受众。包装的形状、大小和普通的鸡蛋鸭蛋类似,外形有趣,便于携带。一些蛋形包装外边的卡通图案还与内赠玩具建立起联系,暗示消费者玩具属于何种题材。这些包装给消费者,尤其是未成年受众以神秘感,使他们产生迫切想要了解包装内部产品详情的兴趣和冲动,刺激其消费。效果和抽奖类似,对受众来说充满了趣味性。



图3 米老鼠儿童食品包装图



图4 蛋形包装儿童食品包装

## (二) 能调动动漫作品受众的消费意识

动漫设计包装元素的吸引力除了来自于设计本身的视觉效果,更主要是源自受众对动漫作品的联想。动漫作品伴随电视、电影、网络、书籍成为许多当代人生活和成长的一部分,使用人们喜爱的动漫作品元素进行产品包装,会触动动漫作品受众,从而进行“情怀消费”。这些动漫作品包括人们熟悉的经典动漫作品和正在受到受众关注的最新动漫作品。<sup>[5]</sup>

我国的动漫市场起步于20世纪80年代。许多80、90、00年代出生的人都是看着动画片和漫画书长大,具有动漫情结,认同动漫文化。动漫衍生品是动漫文化的重要组成部分,动漫包装属于动漫衍生品,因而受到那些动漫忠实受众的认同。20世纪80年代开始,我国电视台引进了大量国外优秀动画片,其中又以美国和日本的动画为主。这两个国家拥有丰富的动漫周边开发经验,对于动漫元素包装设计的应用也十分成功。最为典型的是变形金刚元素的应用。1984年动画片《变形金刚》在电视台播出后,我国的青少年中出现了一大批变形金刚粉丝,这些爱好者的变形金刚情结延续了三十多年。很多人热衷于购买和收藏变形金刚元素包装的各类产品。商家将与变形金刚无关的商品添上与之相关的包装后受到了变形金刚受众的热捧。例如,耐克公司推出的变形金刚限量版系列运动鞋,这些鞋仅仅是包装盒上印制了动漫图案,并在鞋身配上了与动画角色一致的颜色和变形金刚标志,就被粉丝作为收藏品以数千元的高价购入(图5)。肯德基、麦当劳、德克士都在变形金刚电影热映期间将快餐包装上变形金刚元素进行销售,受到15到30多岁消费者的热捧。这些消费者中大都收看过变形金刚动画片,热衷于对变形金刚周边产品进行情怀消费。

对新作品的追逐,也是受众对动漫作品包装产生兴趣的重要原因。受到关注的最新动漫作品属于流行文化的一部分,商家会在新作品推出的前后,在产品的包装上加入这些动漫作品的元素。近年来的迪士尼动画电影《超能陆战队》(2015年在我国上映)、《头脑特工队》(2015年在我国上映)、《疯狂动物城》(2016年在我国上映)等在影院热映前后都会有大量的商品使用这些动画片的包装上市并热销。

无论是对经典动漫作品的怀旧,还是对新作品的追逐,都让动漫设计包装元素与动漫文化建立起了紧密联系,这也反映了动漫设计包装元素之所以能调动动漫作品受众的消费意识,主要是由于受众对动漫作品的喜爱。<sup>[6]</sup>



图5 耐克公司推出的变形金刚限量版系列运动鞋



图6 包装上《头文字D》动漫元素

## (三) 动漫设计包装元素具有很强的传播能力,有助于扩大产品受众

使用动漫设计元素包装的产品是否能获得更多的受众取决于动漫文化的传播。动漫文化已经成为各国年轻人广泛认同的一种文化形式,“动漫”是当代年轻人交流的常见话题。随着我国“80后”的成长,动漫文化的受众对象已经逐渐突破青少年受众的局限,许多中年人也加入其中。日本、美国这些动漫产业起步较早的国家甚至有不少60岁以上的老年动漫爱好者。随着技术的进步,动漫文化已经不再只是通过书籍、杂志、电影、电视这些传统媒介传播,而是进入互联网、智能手机等新的平台进行更大范围的传播。由于传播平台的发展,商家能更好地把握动漫设计包装元素的流行趋势,了解动漫作品受众的审美,通过设计将动漫元素合理地应用到产品的包装上。<sup>[7]</sup>动漫设计包装元素又会随着商品在新传播平台上的推广被更多受众所熟悉。例如淘宝、京东等电商平台上售卖的各种使用动漫元素包装的产品。

动漫设计元素具有强大的包容性,一部动漫作品既可以包含本国的文化观念,也可以融入其他国家的文化元素。许多动画片不受民族、地域、观念的限制,得到不同地区受众的喜爱,如《猫和老鼠》《千与千寻》等。这也给了将这些动漫作品作为包装元素的产品更大的传播空间。<sup>[8]</sup>美国动画电影《功夫熊猫》《花木兰》是典型的美国商业动画片,反映的是美国主流价值观,但包含了大量的中国元素,包括故事背景、角色外形、服饰、功夫等。影片很好地融合了中美文化,这两部作品在两国热映期间,商家将大量以这两部动画片作为包装元素的产品推向市场,受到了中美两国受众的欢迎。

随着动漫作品的广泛传播,动漫设计包装元素被运用到世界各地的商品上,受到各个国家和地区受众的喜爱,成为动漫文化的一部分。

## 二、发挥动漫设计包装元素的特点,提升产品市场价值

### (一) 重视动漫设计包装元素对扩大产品受众的作用

#### 1. 重视动漫文化的传播能力和市场价值

虽然我国曾经出产了大量优秀的动画作品,但直到20世纪90年代国内的媒体和企业都没有对动漫文化给予足够重视,仍然将动漫作品看成是小孩的把戏。国内认识到动漫文化的商业价值是由于美、日等国的动漫产品在我国的热销。

90年代开始中国动漫作品的创作逐渐步入低谷,影响力日减。与此同时,大量的国外优秀动漫作品被引入我国,我国的媒体甚至不遗余力地为国外动漫作品做市场推广。如动画片《蓝精灵》引入我国时没有主题歌,国内相关人士便为该片创作了朗朗上口的主题歌,《蓝精灵之歌》至今被很多人传唱,为蓝精灵动漫形象在我国的推广起到了重要作用。很多企业乐于使用国外动漫元素进行产品包装,而国产动漫则被市场冷落。直到有数据显示动漫已成为日本第三大

产业,每年的营业额超过230万亿日元,日本销往美国的动漫相关产品所产生的收入是出口美国钢铁收入的4倍,国人才意识到动漫产业的市场价值。但我国的动漫文化已被日、美等动漫发达国家主导。直到今天,我国市场上诸多产品都在使用国外动漫作品进行包装。随着我国加入世贸组织与相关法律法规的完善,与国外动漫作品相关的版权纠纷也越来越多,许多国内企业得为使用国外的动漫形象包装产品而支付高昂的版权费。

这些现象形成的主要原因是我国在很长时间内忽视动漫文化的传播能力和市场价值。如今,随着国家政策的扶持和各界的关注,我国动漫产业正越来越受到重视并迅速发展。2017年我国动漫市场的规模达到了1500亿元人民币,预计到2020年将超过2000亿元人民币。《魁拔》《大鱼海棠》《大圣归来》《大护法》等国产动漫作品也逐渐为人们所熟知,国产动漫的市场价值也日益得到市场的认可,新的国产动漫受众群正逐渐形成。这些现象都为企业和包装设计者提供了机遇。

#### 2. 重视动漫文化的消费群体

动漫设计包装元素的消费者不只是青少年,任何有动漫情结的人都可能成为潜在的消费者。例如《小马宝莉(彩虹小马)》原本是面向2—6岁学龄前女孩的动画作品,但人们发现如今这一动画形象居然吸引了大量美国的男孩,甚至是成年男性消费者,他们收集和使用以小马宝莉形象包装的日用品,收藏相关的手办和玩具。许多国家拥有数量庞大的“宅文化”消费群体,他们大都不爱进行实体社交,足不出户,热衷于网络生活和虚拟平台的交流。动漫文化和动漫周边产品则是他们生活的重要组成部分,他们使用印有日漫美少女的被子、床单,穿动漫作品中人物主人公穿戴的服装,喝动漫人物喝的饮料。任何用品使用了动漫元素进行包装就能够刺激他们的消费欲望。动画片《头文字D》中主人公藤原拓海驾驶的是一辆外观并不时尚的丰田AE86轿车,该车是20世纪80年代生产的老式汽车,但因为动画片的热播而受到动漫受众的追捧。国内甚至有人购买不能正常驾驶的该车型进行改装,只为亲身感受动画片中主人公驾车漂移(图6)。

动漫文化的受众对动漫衍生品具有旺盛的消费欲望,将动漫设计元素运用于产品的包装无疑能有效调动动漫文化受众的消费积极性。因此,企业应当重视动漫文化的消费群体。

## (二) 学习和借鉴成功案例,促进动漫设计包装元素与企业品牌形象的结合

从视觉效果上看,动漫设计包装元素直观,便于理解。同时,又具有象征性和符号化的特点,能够将产品信息准确地传达给消费者,并给人以轻松愉悦感。这些特点有助于塑造品牌形象,起到广告效应。动漫设计包装元素与企业品牌形象的结合有助于塑造企业品牌形象,降低成本,提高经济效益。<sup>[9]</sup>

海尔集团的商标——海尔兄弟，就是一个成功范例。20世纪90年代，海尔集团和影视机构合作，用海尔兄弟的卡通人物形象制作了数部动画连续剧，在中央电视台播放。海尔兄弟作为海尔集团的商标，迅速因动画片的播放而为受众所熟知。如今海尔集团已成为国内家喻户晓的品牌，这与当年这部动画片的播放有很大关系。很多购买家电的消费者看到印有海尔兄弟的包装，便会因熟悉而产生好感，并购买海尔的产品。这其中，包装起到了联系产品与动画作品的作用，从而降低了企业宣传的成本，提高了效益。

很多动漫形象都被作为商标使用，一方面提高了企业知名度，是对企业形象的良好包装，另一方面成为企业的隐形资产和企业文化的一部分。旺旺集团的商标是一个表情夸张的卡通小男孩形象，该形象和旺旺集团的产品包装结合得恰到好处，带来喜剧效果的同时又能给人以深刻印象（图7）。旺旺集团还结合2003年在上海东方卫视播放的52集动画片《帅狗黑皮》推出了雪饼、饮料等食品的包装，包装主要以动画片中的6位主要角色为原型，受到了市场的欢迎（图8）。米其林、康师傅等的商标也是卡通人物，同样受到了人们的喜爱。



图7 旺旺集团食品包装图



图8 帅狗黑皮食品包装

使用动漫元素塑造企业形象既可以给受众以亲和力，又能使人印象深刻，因此越来越多的企业开始学习和借鉴成功案例，使用动漫设计包装元素打造自己的品牌形象。企业参与动漫文化的推广，塑造企业自己的动漫品牌形象，也是对民族文化和企业文化的一种投资。

### （三）了解动漫作品受众的消费心理，开发针对性的包装设计

随着动漫作品数量和种类的增加，受众对动漫作品的审美也日趋多样化。<sup>[10]</sup>有些人喜欢选择将自己喜爱的动漫作品作为包装的产品。80、90年代出生的人群对20世纪90年代在电视荧幕上风靡一时的国外动画作品十分喜爱，而对

国产动漫作品的态度则较为冷淡。“00后”的少年儿童则对新的国产动漫作品有较为浓厚的兴趣，对老动画比较陌生。有的受众喜欢搞笑的喜剧类动漫，有的喜欢热血战斗的动漫作品，有的则喜欢校园青春类的动漫作品。对动漫作品的偏爱会直接影响他们选择何种包装的产品。也有不少人从包装设计本身的视觉感受考虑产品。比如有些受众喜欢较为夸张抽象的动漫造型设计（例如Q版的动漫装饰元素），有的则偏向喜欢相对写实的造型。不少消费者只是对略有动漫元素点缀的包装有好感，一些则喜欢高度使用动漫元素包装的产品。

在选择这些动漫作品的包装时，消费者带有趋向性。设计者应针对不同的消费群体设计不同形式的产品包装，才能吸引拥有不同审美观的受众消费。<sup>[11]</sup>

### 结语

动漫设计包装元素既要吸取和保留传统的精华，也要学会顺应时代发展，勇于创新。如今，动漫设计元素的包装已经由产品的容器或包裹物演变为时尚元素、文化元素和情怀消费。随着越来越多的人加入动漫作品受众的队伍，企业和设计师应当不断推出适应市场需求的动漫设计包装。

### 参考文献：

- [1] 叶正华. 青少年消费特征对动漫玩具包装设计的影响[J]. 包装工程, 2010(16): 84-86.
- [2] 魏武. 国际知名动漫衍生品包装设计探析及启示[J]. 包装工程, 2012(08): 8-11.
- [3] 张国龙. 关于包装设计中的动画元素研究[J]. 中国包装工业, 2015(12): 131-132.
- [4] 加里·阿姆斯特朗, 菲利普·科特勒. 市场营销教程[M]. 余利军, 译. 北京: 华夏出版社, 2008: 335.
- [5] 何露琴, 马筱. 包装设计中的动画元素[J]. 西部皮革, 2017(02): 57-58.
- [6] 徐育忠. 动漫文化中的商业包装[J]. 包装工程, 2007, (06): 143-144.
- [7] 张桦. 当代商业包装设计中的“超平”理念[J]. 包装工程, 2015(02): 34-37.
- [8] 丁洁. 包装设计中动画元素的研究分析[J]. 包装与设计, 2017(04): 116-117.
- [9] 田梓林. 动漫周边产品包装设计中品牌形象的作用探究[J]. 青春岁月, 2013(12): 73.
- [10] 张军利. 动漫图形在包装设计中的创意表现[J]. 包装工程, 2009(09): 186-188.
- [11] 董莉莉. 数字艺术设计与传达[M]. 北京: 知识产权出版社, 2016: 172-202.

基金项目：本文系江苏省教育厅高校哲学社会科学基金项目“中国当代动漫艺术形象受众研究”项目成果（项目编号：2016SJD760123），教育部“产学研协同育人”项目“新工科研究与实践”项目——“产学研协同VR/AI开发者工作室育人模式研究”项目成果（项目编号：21702054011）

陶克彦：无锡太湖学院讲师

朱宁：无锡太湖学院副教授 无锡太湖学院艺术学院副院长

朱宗明：博士 无锡太湖学院教授 江南大学设计学院兼职教授 硕士研究生导师 研究员级工艺美术师 无锡太湖学院艺术学院副院长

## “互联网+”视角下高校图书馆艺术学习空间构建研究 Research on the Construction of Art Learning Space of University Libraries from the Perspective of “Internet Plus”

于文超 / Yu Wenchao

**摘要：**本文通过文献及相关政策法规调研，分析当前高校艺术教育现状，针对高校艺术教育中存在的问题，基于“互联网+”视角对高校艺术教育困境的破解进行可行性分析，从当前高校图书馆艺术教育实际应用出发，探讨高校图书馆艺术学习空间的构建，包括打造艺术教育“双创”服务平台、构建全方位多层次立体化的艺术教育资源体系、构建开放性可扩展的艺术云图书馆、创建沉浸式可交互的虚拟艺术教育学习空间等，并分析其中的几个关键问题，以期对高校图书馆艺术学习空间的构建和对艺术教育的支持提供参考借鉴。

**关键词：**互联网+；高校图书馆；艺术教育；学习空间

### 引言

我国高等学校不但是培养高学历人才的场所，也是培养高素质人才的基地。艺术教育作为我国高等教育体系中不可或缺的组成部分，能够培养大学生的审美能力、创造性思维和人文素养，是素质教育的重要环节，在教育事业和人才培养中占有重要地位。目前，随着教育事业的发展，艺术教育越来越受重视，国家及有关部门相继出台了一系列艺术教育有关的政策法规，教育部《学校艺术教育工作规程》指出，艺术教育是学校实施美育的重要途径和内容，是素质教育的有机组成部分；<sup>[1]</sup>《国家中长期教育改革和发展规划纲要（2010—2020年）》提出，要加强美育，培养学生良好的审美情趣和人文素养；<sup>[2]</sup>《全国学校艺术教育发展规划》文件也强调要实现惠及全体的艺术教育并构建完备的艺术教育体系<sup>[3]</sup>。从这些政策法规中可以看出，国家对艺术教育的重视上升到前所未有的高度。

在国家政策支持、地方政府努力及国家文化事业繁荣发展的背景下，近几年，高校艺术教育取得了较大进展，大学生艺术素养普遍得到提升，艺术教育课程体系初步建立，课堂教学、课外活动和校园文化三位一体的艺术教育发展体制机制基本形成。<sup>[4]</sup>虽然高等学校艺术教育正在逐

步走向正规化、科学化，但不容否认，我国高等学校艺术教育依旧处于起步阶段，存在很多问题，对艺术教育的认识不到位、教育师资短缺、资源短缺、课程设置不合理等等，是高等教育的薄弱环节，限制了艺术教育育人功能的发挥。如何全面遵循艺术教育规律，充分发挥艺术教育立德树人的作用，体现高校教育“以人为本”和“文化育人”的理念，加快发展高等学校艺术教育，这已成为当务之急。

高校图书馆作为高校文化服务机构，在馆藏资源不断丰富、馆舍空间不断扩大、人才队伍日渐壮大的背景下，理应充分利用自身的资源优势和空间优势，在高校艺术教育中有所作为。图书馆空间资源，同信息资源、文献资源一样，是图书馆作为学习中心、文化中心的基础，也是图书馆吸引读者的重要因素之一。通过CNKI中国期刊全文数据库文献调查发现，目前国内不少高校图书馆界专家学者研究图书馆空间的利用与构建，如吴惠茹《我国高校图书馆信息共享空间的实践现状》研究将互联网、信息资源、人力资源等无缝整合提供一站式服务的信息共享空间（Information Commons），<sup>[5]</sup>施雁冰《高校图书馆学科学习共享空间的构建》研究以整合各种资源、跨越时空限制、强调信息资源开放获取和支持协同学习为特征的学习共享空间（Learning

Commons) ,<sup>[6]</sup>王蔚《高校图书馆学习共享空间设计的新趋势》提出高校图书馆LC空间和布局设计新趋势,<sup>[7]</sup>黄勇《美国高校图书馆学术共享空间的规划与构建》揭示美国高校图书馆学术共享空间现状,对我国支持学术研究的学术共享空间(Scholarly Commons)建设提出建议<sup>[8]</sup>。以上学习空间的建设与尝试,优化了图书馆业务系统,重构了图书馆服务模式,推动了图书馆的转型升级,但对于高校教育中薄弱环节的艺术教育,不能提供针对性的解决方案。基于此,本文针对高校教育中艺术教育发展的困境,研究探析高等学校图书馆艺术学习空间的构建,以期为高校图书馆艺术学习空间的构建和对艺术教育的支持提供新思路。

### 一、高等学校艺术教育发展困境分析

#### (一)对艺术教育的重要性认识不到位,无法实现艺术教育目标

艺术教育的根本任务和目标,就是培养全面发展的人,艺术教育在提高人的综合素质方面有着其他学科不可替代的作用。但我国从小学到初中片面追求升学率,导致对艺术教育重视程度不够,社会整体对艺术教育的重要性认识不到位,以至在高校艺术教育中,某些高校依旧存在类似的思维惯性,不认同艺术教育对人培养的重要作用,在缺乏外界有关部门的有效监管和引导的情况下,艺术教育引不起校方的高度重视,主要表现在:一是没有科学地、严格地按照艺术教育规律和特点开设艺术教育课程;二是把艺术教育当作完成教学课程任务,达不到实施艺术教育的培养目标;三是艺术继续以传统的应试教育为主,忽视能力的培养。这些问题的存在导致许多学校在艺术教育方面的工作停滞不前,违背了艺术教学规律,达不到艺术教育应有的效果,进而影响高校教育达到人才全面发展的培养目标和要求。

#### (二)高校艺术教育师资短缺,且整体素质参差不齐

对艺术教育的重视程度不够,导致高校管理者未能对艺术教育工作深入研究、及时总结并针对存在的问题提出行之有效的解决措施,造成高校艺术教育工作中师资短缺、整体素质参差不齐的情况。某些综合性高校里艺术人才数量虽多,但培养模式繁杂和混乱,<sup>[9]</sup>师资队伍中有些教师艺术素养不够,很难承担高校艺术教育的重任;有些专业院校毕业的教师虽然有一定功底,但由于长期受教育培养过程中重技术轻人文的影响,教育培养模式单一,导致文化底蕴不足,缺乏必要的艺术教育知识和技巧,严重影响着学生艺术兴趣的建立和艺术水平的提高;且艺术教育长期存在专门化、工具化的功利主义倾向,这在一定程度上也影响了艺术专业教育质量的提高,<sup>[10]</sup>导致高校艺术教师队伍质量参差不齐,不能适应高校艺术教育的发展需要。

#### (3)高校艺术教育课程结构松散,设置不合理

一方面,我国高校艺术教育缺乏统一的教学目标和有效的评价机制,艺术类课程缺乏统一规划,没有科学合理的教学大纲,在很多综合性的非艺术类院校使用专业艺术教材的

情况时有发生,甚至使用自编讲义和教材,导致教材在使用上缺乏针对性和有效性;<sup>[11]</sup>另一方面,很多学校的公共艺术课属于选修课,缺乏完整的课程体系及课程之间的连续性,使得高校艺术类课程的开设处于松散状态,<sup>[12]</sup>艺术专业老师和学生之间缺乏有效的沟通交流,老师对学生的艺术素养情况了解甚少,不能根据学生的差异设置层次性的教学目标,授课内容以鉴赏类课程为主,缺乏艺术基础知识的系统传授,达不到艺术教育应该具备的综合素质提高和创新能力培养的目标,导致课程设置不合理。

#### (四)高校艺术教育资源短缺,艺术教育环境不完备

目前,许多高校不重视艺术教育资源体系的建设,既缺乏实体的艺术教育资源,也缺乏开放灵活的艺术教育网络资源,艺术设施和教育环境远远达不到要求。一方面,互联网上教育资源缺乏系统性,不能作为大学生提高艺术修养的资源来源,并且网络资源也没法实现师生之间面对面的沟通,满足不了高校学生对艺术的需求,无法适应高校艺术教育的需要;另一方面,虽然高校美术馆可以开展各种艺术展览、讲座等等不同形式的活动,而这些活动是学生接受艺术熏陶和艺术教育的有效途径之一,可以作为提升师生文化艺术修养、开展和推进艺术教育、提供艺术交流的平台和获取艺术资料信息的重要场所,对学生的艺术熏陶、艺术教育有着特殊的意义,然而,在我国仅有十余所高校建有美术馆,且大都集中在艺术院校,短期内无法承担起艺术教育的重任。

### 二、“互联网+”视角下高校图书馆破解艺术教育困境的可行性分析

#### (一)“互联网+”思维与“互联网+图书馆”思维

在科教兴国、网络强国战略背景下,国家高度重视云计算、大数据、物联网、移动互联网等新兴技术在经济社会发展和“双创”人才培养方面的推动作用。<sup>[13]</sup>“互联网+”作为一项国家发展战略,对经济社会的各行各业都产生了较大影响并成为发展的重要驱动力量。然而,社会各界对“互联网+”的内涵解释众说纷纭。从信息技术的角度,“互联网+”是基于互联网技术的新一代信息技术革命;从经济学角度,“互联网+”是互联网与社会各行各业深度融合后产生的经济形态;从社会学角度,“互联网+”是社会治理创新的有效手段之一。<sup>[14]</sup>马化腾将“互联网+”的特征总结为跨界融合、创新驱动、重塑结构、尊重人性、开放生态、连接一切,<sup>[15]</sup>并认为“互联网+”和各行业的深度融合,可以激活经济实体生命力,并为改革创新注入新的活力。

利用“互联网+”可以实现和各行各业的深度融合,“互联网+”与图书馆业务的深度融合就形成了“互联网+图书馆”,“互联网+图书馆”是指依托互联网技术实现互联网与图书馆传统业务的深度融合,通过优化资源配置、更新业务系统、重构服务模式等途径完成图书馆的转型升级。“互联网+图书馆”通过优化图书馆的资源要素配置,可以提升图书馆的业务和服务效率,最终实现以人为本、以“双

创型”人才为培养目标的图书馆新生态,陆沁凝《论普通高校公共艺术教育的课程体系构建》提出“以用户为中心”是“互联网+图书馆”最重要的内容。<sup>[16]</sup>

#### (二)“互联网+”思维与高校艺术教育困境的破解

“互联网+”理念对高校图书馆的资源配置、业务体系、服务创新都产生了深刻影响,“互联网+图书馆”思维下“以用户为中心”的理念也要求高校图书馆对大学生创新能力的培养和综合素质的提高有所作为,图书馆完全可以也必须转变观念,利用优势,来破解艺术教育中遇到的难题。本文对“互联网+”思维下当前高校艺术教育中面临的困境进行破解的可行性分析如下:

(1)针对艺术教育中的人才培养目标无法实现的问题,艺术教育以“实现人的全面发展”为目标和“互联网+”思维下以人为本理念、对创新型人才培养的要求高度契合。“互联网+”强调尊重人性,把人性作为推动社会进步、经济增长、科技发展、文化繁荣的根本力量,艺术教育也一样,要实现艺术教育的目标,实现人的全面发展,本身就是体现了对人性的尊重和敬畏。通过开展艺术教育,提高文化艺术素养,树立正确的审美观念,抵制不良文化的影响,可以促进人的全面发展。因此,要高度重视艺术教育在高校教育中的重要地位,从思想认识上破除发展艺术教育的障碍。

(2)针对高校艺术教育中师资短缺、教育资源短缺和课程设置不合理的状况,“互联网+”强调开放生态、连接一切,推动优质资源开放,优化资源配置,通过“互联网+”行动计划的实施,可以深入推进“互联网+”教育,促进优质教育资源的共享利用;<sup>[17]</sup>通过云计算、大数据、移动互联网等新兴技术对艺术教育的支撑作用,整合网络上各类艺术教育资源,建设大规模智慧学习平台,打造一体化的艺术教育资源公共服务共享体系,充分利用开放式在线课程(MOOCs)和丰富的互联网艺术教育产品,提供给有艺术需求的用户在线学习、个性化学习,从而解决高校艺术教育中师资短缺、课程设置不合理的状况。

(3)针对高校艺术教学设施不完善的问题,跨界融合、创新驱动是“互联网+”的基本特征,对于完善高校艺术教学设施也要敢于跨界,重塑融合,充分利用先进的技术手段,比如针对大部分高校缺乏美术馆的现实情况,有条件的图书馆完全可以利用VR、AR、MR等先进的技术与手段,创造基于三维动态视景的仿真系统和虚拟空间,比如虚拟美术馆、虚拟艺术长廊等,培养用户感受美、表现美、鉴赏美、创造美的能力,解决高校艺术教学设施不完善的问题。

#### 三、高校图书馆艺术学习空间构建

高校图书馆可以利用自身人才、资源、空间等方面的优势,通过优化不合理的资源配置、更新当前业务系统、重构服务模式,借助物联网、大数据、虚拟现实等新兴技术,构建高校“以人为本”的艺术教育新生态,从而成为高校进行艺术教育的阵地,实现高校图书馆的转型升级。

#### (一)打造艺术教育“双创”服务平台

高等学校肩负着培养高素质人才的重担,为社会培养“双创”人才是高校义不容辞的责任,也是“互联网+”时代“以人为本”“以用户为中心”理念的具体体现。高校图书馆应该为读者提供一个艺术创作的空间,可以通过建立创客空间、艺术中心、创意中心、新媒体实验室等手段,打造艺术教育“双创”服务平台,借助该平台,读者可以产生创意,获取技能,完成创意设计到产品制造的全过程,这也可以使读者跨越艺术门槛,将自己的设计理念通过探索创造转化为产品,从而促进读者想象力、创造力的发展,让艺术设计的大门向每一个人打开。高校图书馆应该利用自身的空间、人才、资源优势,鼓励探索创新,这与我国政府倡导的“大众创业、万众创新”国策相契合,对培养学生创新创业实践能力具有积极意义,也彰显了高校图书馆的价值、责任和使命。<sup>[18]</sup>

#### (二)构建全方位、多层次、立体化的艺术教育资源体系

高校图书馆应将尊重人性、开放生态的“互联网+”理念贯穿于图书馆馆藏资源建设的全过程,适应不同层次、不同信息利用习惯的用户需求,构建全方位、多层次、立体式的艺术教育资源体系。一是充分开发利用传统线下馆藏资源,加强珍稀馆藏资源的二次信息利用,开展更广泛的信息增值业务,比如可以高清还原中西方经典绘画,让珍稀资源为更多用户使用,以扩大资源受众面,建立艺术书库,使读者在馆舍环境中能方便地接触艺术资源,接受艺术熏陶;二是引进国内外优秀的艺术类数据库或者自建艺术类资源平台,为读者提供网络环境下的艺术教育资源服务,使读者能够突破时空限制访问艺术资源;三是综合利用校内外艺术资源,借鉴国外优秀的互联网学习模式,如翻转课堂或“慕课”课程等。清华大学就利用“学堂在线”平台,建设“慕课”课程导航服务,其中开设了30余门艺术类“慕课”课程,为读者提供个性化的艺术资源信息服务。<sup>[19]</sup>通过构建全方位、多层次、立体化的艺术教育资源体系,优化整合各种艺术资源,全方位建设艺术校园,为学校人才培养、信息化建设及校园文化建设打造坚实基础。

#### (三)构建开放性、可扩展的艺术云图书馆

“互联网+”环境下,技术的发展有利于突破信息孤岛,拉近空间距离,促进信息共享。高校图书馆可以将实体的馆藏资源转化为虚拟的馆藏资源,借助云计算、大数据等技术手段和平台,在互联网上存储、发布和传播,实现信息共享,并通过云图书馆信息平台,构建开放性、可扩展的艺术云图书馆,真正地实现跨界融合、连接一切。读者享受到的服务也不再局限于某一个实体馆,而是实现了立体的网状的信息服务,从而实现图书馆资源效益的最大化。作为高校图书馆,通过加强馆际合作、整合各方资源,或者通过校企联合的途径,建设开放性、可扩展的艺术云图书馆,利用云计算平台

实现馆际资源的共建共享,扩大读者可以利用的资源量,可以解决大部分高校艺术教具和艺术教参书不足的问题,为读者提供个性化艺术信息服务。

#### (四) 创建沉浸式、可交互的虚拟艺术教育学习空间

2010年,为保护敦煌莫高窟的珍贵文化遗产,敦煌研究院在“数字敦煌”项目中,采用数字手段制作4D体验式电影《梦幻敦煌》,游客可以详细深入地了解莫高窟;香港城市大学敦煌研究院也利用3D、虚拟现实等技术,以1:1比例全景再现敦煌莫高窟壁画,使游客足不出户即可欣赏世界美景。<sup>[20]</sup>目前这种沉浸式、交互性的虚拟场景得到了广泛的应用,比如高校思想政治理论课实践教学红色VR展馆<sup>[21]</sup>、基于沉浸式虚拟现实的心理放松游戏<sup>[22]</sup>、沉浸式虚拟现实课堂<sup>[23]</sup>,或者脊柱外科手术训练等<sup>[24]</sup>。新技术的发展和应用经验给高校图书馆艺术学习空间的建设提供了借鉴。在经费允许的情况下,高校图书馆可以利用3D、VR、AR、MR等新兴技术,创建沉浸式、可交互的虚拟艺术教育学习空间,比如通过建设数字艺术画廊、360度虚拟教室、VR美术馆等,给师生“身临其境”的体验,并从中感受科技和艺术碰撞带来的双重魅力。

#### 四、高校图书馆艺术学习空间构建要把握的关系

##### (一) 线上与线下的关系

在互联网快速发展和许多高校信息化建设已经实现校园网无线WIFI全覆盖的背景下,O2O(online-to-offline)模式能够为用户提供更为优质和准确的信息,线上服务是对线下服务的有效整合和进一步的拓展深化,可以满足读者信息需求上多样性、时效性和交互性的特点,<sup>[25]</sup>对图书馆业务的扩展和读者服务体验的提升具有重要意义。对于线上服务,在APP开发上,可以充分借助移动终端的计算功能和交互功能,实现更高级别的个性化知识服务和资源信息的价值升值;微信公众平台是图书馆和读者的最佳交流渠道,也是“互联网+”时代读者最习惯使用的交流沟通渠道之一,在微信公众平台嵌入信息资源服务,方便读者随时随地访问图书馆的馆藏艺术资源,满足读者移动学习和获取服务信息的需要。

##### (二) 显性与隐性的关系

“互联网+”环境下,高校图书馆对艺术学习空间的构造,既要处理好显性知识和隐性知识的关系,又要处理好显性课程与隐性课程的关系。高校图书馆空间的本质是为读者服务的知识空间,在图书馆知识资源建设上,既要加强对显性知识资源的建设,包括纸质资源和电子资源等,又要加强对隐性知识资源的建设,<sup>[26]</sup>充分融合现代信息技术及先进管理服务理念,对图书馆资源进行信息梳理挖掘与知识管理,同时在用户需求分析基础之上,以读者目标驱动和解决实际问题为导向,开展高水平的知识服务。高校艺术教育过程是由显性课程与隐性课程共同实现的,显性课程和隐性课程是人才培养的“两翼”,缺一不可,而高校图书馆是隐性

课程的重要基地,高校图书馆在艺术空间建设和信息资源服务上,应充分发挥图书馆隐性课程的作用,让读者在学到显性课程上无法学到的知识和扩充知识面的同时,在不知不觉中接受艺术熏陶。

##### (三) 虚拟与实体的关系

实体环境和虚拟环境都是图书馆学习空间建设的重要基础和支撑,在光化学技术、无线电技术、计算机技术、虚拟现实技术飞速发展的情况下,<sup>[27]</sup>在高校图书馆没条件创建的物理空间场景,可以通过构建虚拟空间的方式进行创造,比如利用增强现实技术建立虚实结合的多维度、强互动体验的艺术空间,将虚拟世界套在现实世界中实现互动,给人以超越现实的感官体验和艺术冲击。可以说虚拟环境在某些情况下是实体环境的良好补充甚至替代,给艺术提供了存在于物理空间之外的另一种空间的可能性,高校图书馆要具备跨界融合的理念,实现图书馆实体空间与虚拟空间深度融合,构建全新图书馆服务新业态,推动图书馆空间、资源、服务等方面的转型与创新。<sup>[28]</sup>

##### (四) 传统与创新的关系

随着互联网技术、通信技术的发展,语义网、云计算、大数据、物联网等技术与传统业务深度融合,改变了图书馆文献资源的组织方式、信息资源检索获取方式、文献借阅、咨询服务及活动开展等图书馆的所有传统业务,图书馆的业务面临着从图书馆1.0时期以资源为中心的文献服务,到图书馆2.0时期以用户为中心的信息服务,再到图书馆3.0时期以用户为中心的知识服务模式的转变,<sup>[29]</sup>这在推动着图书馆创新服务发展的同时,图书馆的管理与服务也面临着从传统思维到创新思维的转变,而要实现转变,人才是关键,技术的发展日新月异,图书馆馆员也要不断更新知识结构,赶上新技术的步伐,在“互联网+”环境下为读者提供智能的知识服务,保障“互联网+”环境下图书馆服务质量和水平的提升。

#### 五、结语

发展高校艺术教育是坚持以人为本、全面实施素质教育的高校教育改革之路的必经途径,对培养“双创型”人才、建设创新型国家和实施科技强国战略也有重要意义。习近平总书记在2017年10月3日致信祝贺中国人民大学建校80周年时指出,高等教育应围绕解决好为谁培养人、培养什么样的人、怎样培养人这个根本问题,<sup>[30]</sup>在怎样培养人这个问题上,艺术教育的重要性是毋庸置疑的,正如钱学森先生90多岁高龄之际针对中国大学如何培养一流人才的问题所提出的,大学应实行科学与艺术结合的教育模式。<sup>[31]</sup>本文尝试探讨高校图书馆艺术学习空间的构建,为当前高校艺术教育发展提供参考借鉴。高校图书馆理应转变观念,与时俱进,不断引进新的理念和技术,建设多元化信息模式,把图书馆打造为学校文化空间、教育空间和艺术空间,成为高校艺术教育第二课堂。因此,提升高校图书馆的“软实

力”,促进高校图书馆各项工作与服务的持续发展势在必行。

#### 参考文献:

- [1] 中华人民共和国教育部.中华人民共和国教育部令第13号:《学校艺术教育工作规程》[EB/OL].[2018-05-25].http://www.moe.edu.cn/s78/A17/twys\_left/moe\_794/moe\_795/tnull\_8515.html.
- [2] 中华人民共和国教育部.国家中长期教育改革和发展规划纲要(2010—2020年)[EB/OL].[2018-05-25].http://www.moe.edu.cn/srcsite/A01/s7048/201007/t20100729\_171904.html.
- [3] 中华人民共和国教育部.全国学校艺术教育发展规划[EB/OL].[2018-05-08].http://old.moe.gov.cn//publicfiles/business/htmlfiles/moe/moe\_795/201001/80694.html.
- [4] 中华人民共和国教育部.教育部关于推进学校艺术教育发展的若干意见[EB/OL].[2018-05-08].http://old.moe.gov.cn//publicfiles/business/htmlfiles/moe/moe\_795/201401/163173.html.
- [5] 吴惠茹.我国高校图书馆信息共享空间的实践现状[J].情报资料工作,2009(03):68-71.
- [6] 施雁冰.高校图书馆学科学习共享空间的构建[J].情报探索,2012(11):104-106.
- [7] 王蔚.高校图书馆学习共享空间设计的新趋势[J].图书馆建设,2013(7):66-69.
- [8] 黄勇.美国高校图书馆学术共享空间的规划与构建[J].图书馆学研究,2012(12):98-101.
- [9] 汪明强,曹春晓.中外综合性大学艺术教育比较[J].美术观察,2017(07):129-130.
- [10] 别敦荣,夏晋.论艺术教育的专业化及其通识性[J].高等教育研究,2013,34(02):60-66.
- [11] 魏军敏.高校艺术教育现状与发展对策[J].大舞台,2014(03):189-190.
- [12] 陆沁凝.论普通高校公共艺术教育的课程体系构建[J].音乐创作,2013(07):188-189.
- [13] 秦安.习近平六个“加快”要求提升网络强国建设加速度[EB/OL].[2018-03-25].http://cpc.people.com.cn/xuexi/n1/2016/1011/c385477-28767910.html.
- [14] 张岩.“互联网+教育”理念及模式探析[J].中国

- 高教研究,2016(02):70-73.
- [15] 马化腾.互联网:国家战略行动路线图[M].北京:中信出版社,2015.
- [16] 宁家骏.“互联网+”行动计划的实施背景、内涵及主要内容[J].电子政务,2015(06):32-38.
- [17] 张岩.“互联网+教育”理念及模式探析[J].中国高教研究,2016(02):70-73.
- [18] 王宇,孙鹏.高校图书馆创客空间建设与发展趋势展望[J].图书情报工作,2018,62(02):6-11.
- [20] 王晓雨.沉浸式虚拟3D敦煌莫高窟场景重现技术研究[D].西安:西安工程大学,2016.
- [21] 高义栋,闫秀敏,李欣.沉浸式虚拟现实场馆的设计与实现——以高校思想政治理论课实践中红色VR展馆开发为例[J].电化教育研究,2017,38(12):73-78+85.
- [22] 余艾琪.沉浸式虚拟现实心理放松游戏的设计及体验研究[D].哈尔滨:哈尔滨工业大学,2016.
- [23] 韦艳娇.沉浸式虚拟现实课堂设计方案研究[D].上海:上海师范大学,2017.
- [24] 潘显纬.基于力反馈与沉浸式虚拟现实技术的脊柱外科手术训练系统研究[D].上海:第二军医大学,2017.
- [25] 邱春姝,张雪梅,过仕明.“互联网+”背景下高校图书馆“O2O”微信服务模式研究[J].情报科学,2017,35(10):133-137.
- [26] 刘志国,毛桂香,张辉程.论图书馆知识服务与空间建设——基于知识建构的理论框架[J].图书馆理论与实践,2017(01):12-17+95.
- [27] 梁国伟,袁波.论虚拟现实技术创造的网络沉浸式交互艺术空间[J].学术交流,2010(12):183-187.
- [28] 于文超.让“互联网+”助力高校图书馆艺术空间构建[N].新华书目报,2017-11-24(014).
- [29] 陈燕方,周晓英.“互联网+”时代公共图书馆3.0的服务创新[J].情报理论与实践,2017,40(02):26-30+6.
- [30] 习近平致信祝贺中国人民大学建校80周年[EB/OL].[2018-05-08].http://politics.people.com.cn/n1/2017/1003/c1024-29572210.html.
- [31] 阚凤岩,张瑞杰,刘文庆.浅论高校艺术教育的重要性[J].美术教育研究,2013(18):52.

## 《烧耗子》的诗性正义： 轻忽之恶与赤裸生命的隐喻

### The Poetic Justice of *Burning a Rat*: Evil of Disdain and Metaphor of Naked Life

邹芒 /Zou Mang

**摘要：**先锋派艺术家刘小东极其善于从世俗化的日常生活中，发现未经反思的深刻内容，并以看似平淡实则老辣的艺术功力将其表现出来。其绘画作品《烧耗子》，着重通过两位年轻人火烧耗子的取乐行为，警示了平庸和轻忽之中作恶的隐蔽性和危险性。同时，将耗子作为“赤裸生命”的象征性隐喻，反思其悲剧发生的背后是“话语-权力”的野蛮逻辑。

**关键词：**刘小东；《烧耗子》；轻忽之恶；赤裸生命

先锋派艺术家刘小东的作品，最有意思的地方在于，与同时代的其他画家相比，他不要去讲述宏大叙事，也不是要借由艺术的形式，贯注某些形上的思考。但他的目光独特而精准，直击日常生活中的内核，关注于熟悉的生活场景里，你我都可能遭遇，却未经详察的人和事。因此，阅读刘小东的作品，会产生一种强烈的代入感，仿佛让观众自行进入绘画的世界（一个“真实”的世界），去遭际我们每个人每一天都可能发生的故事。表面上看，这似乎削弱了“艺以载道”的社会功效，但是，画家特意将我们一直忽略的经验事实突显出来，引导目光的回转，重新聚焦于那些不曾反思的内容。

这是另一种冷峻而深刻的观察，在不动声色之中，呈现出我们与我们这个时代的精神状况和现实处境，从而也反映出我们最真实、最庸碌的生命状态，甚至也暴露出某些长久以来被遮蔽的暗面。因此，画家本人的艺术实践在这里不再动不动就是青春伤痕，就是启蒙大众，就是歌咏时代前沿的弄潮者。“刘小东将令人惊讶的细致和耐心奉献给了世俗性，奉献给了庸常，奉献给了无名者，奉献给了黯淡无光的生存。”<sup>①</sup>

以这幅《烧耗子》（1998年）为例，我们可以看到，画中的这一幕，可能就发生在某个城市的新兴开发区（岸边的厂房建筑和远方的吊塔）的河堤边上，周围环境治理得还不错，清澈的河流缓缓流向视野深处，天空中几抹淡云。画面的主体部分，也即是近景，是两个年轻人在烧一只耗子，着火的耗子如一团火光，逃向画面的右下角，似乎要直接冲出画面的边界。画面的中景被河流分开，两岸的绿树延

伸向远方，左边堤岸后面的建筑类似于工业厂房，右边堤岸的人行道上是一组相遇聊天的人。再往远处，就是画面的远景部分，有一座桥连接两岸，而更远处就是一个模糊的吊塔身影。总而言之，从所绘内容来看，就是一个极其常见的生活场景，是很多人记忆中可能所共有的经历。



刘小东 烧耗子 油画 1998年

无疑，这两个中分发型的年轻人是画家描绘的重点。从他们的穿衣打扮、神态气质来看，就是那种整日游手好闲的小痞子，四处寻找机会来取乐。这是不同于本雅明笔下的闲逛者或浪荡子，后者仅仅是穿梭于巴黎的回廊街，以橱窗前的凝视来赏玩城市空间。而画面中的小痞子，却是在城市空间的某个场所里，通过制造事件，来宣泄隐秘的激情。左边那个年轻人，身材干瘦，穿着松垮垮的西装，左手插兜，右手拿着一根尖端还在燃烧的火棍，细眯着眼，满足地看着着火的耗子，嘴角露出狡黠的笑意。他的左边可能是他的同伴，也可能并不认识，但烧耗子这样一个行为，将他们联系起来（这似乎是在暗示，如同古斯塔夫·勒庞的研究，“乌合之众”的聚集，将产生极强的破坏力量）。这个略胖的年轻人显然是个看客，双手插在裤兜，低着头悠闲地观望着脚边的耗子。绘画是静态的，缺少旁白或对话，但他们肯定在调笑着什么，议论着什么，把玩着眼前一幕。

画面中与之构成呼应关系的，而又极其容易被忽略的，是另一组人像，即中景部分侧身交流的路人。这似乎是画面中多余的部分，难道是画家的闲笔？如果去掉这块，似乎也不影响叙事的效果。但如果保留呢？虽然是不太明显的身影，会不会是以一种“欲说还休”的方式，增添了几分戏剧性。比如，或许更为强化他们“见证者”的身份，那个肩上扛着小孩的男性，即将走过来，进入烧耗子的现场，而另一个侧身背对我们的人，却刚刚走出了现场（换言之，他已目睹了这一事件）。那么，他们会不会就在聊着不远处正在发生的事情？但生活中的谈资已经够多了，从菜价到房价，烧耗子又有什么好聊的，无关于每日的衣食住行。但孩子并不觉得无聊，他可能更兴奋于这样的话题，在他尚未具备事实分辨能力之前，烧耗子和其他的游戏似乎并没有什么差别，反而可能更加有趣，因为老鼠仓皇逃窜的可笑形象，吱吱的叫声，或者皮肤灼烧之后难闻的恶臭？画家还特意用了白色来塑造孩子的形象（在鲁迅的笔下，“孩子”是希望，是新生，是亟待拯救的无辜），虽然仅是一点轮廓，那这一“亮点”，却与画面中的另一“亮点”——那着火的耗子，构成了强烈的对比和反讽！

但是，即使这只耗子浑身发着火光，就在那么一个几无出路的死角来回打转，但谁又会去在意它呢？这里有个微妙的细节：从两个年轻人的站位和站姿来看，几乎挡住了耗子跳进河水里求生的路，以及通过几步阶梯，跳上堤坝的路，但从他们松弛的姿势来看，似乎又不是严阵以待，非要在此置耗子于死地。换言之，如果耗子朝左上角的方向奔逃，河水近在咫尺，如果奋力一跃，还是极有可能跳入水中求生的。但它却宁可逃向死角，似乎这样才能远离这两个始作俑者，人在这里就如此可怕？更像是耗子的天敌，这是不是人自身动物性或兽性的暴露（如同“金发野兽”

的暗示）？注意手持烧火木棍的那位年轻人，他脚下的那道石缝，几乎就是一道不可逾越的生死边界，这道石缝是否就是人心冷漠的象征？然而，这样一个惊心动魄的场面，却被表现得如此云淡风轻，难道整幅画所要呈现的，不就是一个平常日子的寻常之事吗？不就是需要一种淡然的冷静心态吗？一切都很平常，也很平静，似乎也没激起情感或道德的一丝波澜，不然为何连一个围观群众都没有，或许也有其他路人在议论，但也不见得有人前来阻止，或许“阻止”才会显得奇怪，谁会去阻止烧死一只耗子？烧耗子又没犯错，甚至犯罪！

在一般认识中，烧死鸡鸭之类的家禽，尚且不会觉得不妥，何况一只耗子，谁又会莫名产生一种罪恶感？我们这个民族，宗教观念淡漠，属灵生活的严重匮乏，罪感意识还是相当遥远的概念。相反，我们更善于寻求现世的乐感。然而，这又是怎样一种快乐或娱乐？被庸碌、单调的日常生活压抑已久，急需官能的刺激，来换取一次性的集中释放。所以，烧死一只耗子，换来久违的快感和存在感，甚至成就感。然而，这难道不是我们这个民族的国民性中，一种最为内在的悲哀，同时也无可救药的地方？“要么是因为我们现在不再渴望拯救，要么是因为我们的平庸成为我们的口味，我们这个民族的冷漠不是中性的，有时它与‘平庸之恶’紧密联系着。”<sup>②</sup>“平庸之恶”是阿伦特反思极权主义得出的著名观点，即个体完全依附于暴力机器而不自知是在犯罪，但“烧耗子”的语境，还不全然等同于“平庸之恶”，虽然这里也确实存在着“麻木漠然”的现象，但却是在一个轻松愉悦的环境中（没有焚尸炉，也没有毒气室），没有一丝剑拔弩张的气氛，烧死一只耗子只不过是无聊生活中的小小消遣，撩拨神经的日常游戏罢了。

因此，从这种消遣娱乐中，滋生出的就是一种“轻忽之恶”。这尤为体现在中国民间社会的俗乐消费中，充满着表演性，甚至低级趣味，在众人的嬉笑闹腾中，施展捉弄或折磨，来制造轰动和意义。究其实质，之所以感到心安理得，也正是在庸常的状态和对他人痛楚的忽视中，稀释了罪感的必要性。但是，哪怕这种动物是所谓的“害畜”，是一只老鼠，靠施虐的方式来取乐，还是应该得到谴责和反思。尤其是，还要注意画中人物的身份，这两个施暴者，是处于社会底层的边缘人物，有着滑向流氓无产者的危险信号。他们不再接受传统礼仪道德的规约，以极端的方式来宣泄身体里的戾气，凌驾于更加卑微的生命之上，这也更为强化了恶的轻忽。它使我们想到了阿Q式的“精神自慰”，阿Q兴高采烈地摸小尼姑，并不觉得不妥，反而是“别人摸得我为何摸不得”的逻辑。鲁迅的文学写作也好，刘小东的绘画创作也好，其实都是在给予足够的警示，“恶”对于日常生活的渗透，而我们每个人，都可能在不自觉中

扮演作恶的角色，在我们的身体里，可以住着一个何等粗陋的灵魂。

换个角度再来分析，那只着火逃窜的耗子就成为转嫁伤害的对象，一个仅仅在求生层面苟活的化身。在现实中，有太多拥有相似命运的人，耗子在这里就是一个隐喻，一个具有高度表征性的生命形象，如果用阿甘本的话说，就是“赤裸生命”。所谓“赤裸生命”，简而言之，就是彻底丧失了人权和法律保护，沦为动物一样赤裸裸的存在物。阿甘本所举的例子是奥斯维辛，纳粹对犹太人的焚烧以及医学解剖，使犹太人最终沦为了赤裸生命，没有人会去关注他们的死亡，也没有人需要站出来为之负责。就如同这只耗子的命运，既唤不起路人的劝阻，也无人会去谴责痞子的行为。耗子在这里作为一种赤裸裸的生命形式，甚至都不需要剥除任何尊严和保护，它从一开始就是卑污的代表、肮脏的别名。因此，在它动物性的身体之下，“赤裸”乃是绝对意义上的赤裸，即相对于人，它是卑贱的；相对于其他动物，它是更加卑贱的存在。

我们可以对比另一种生命形式，即所谓的“珍稀保护动物”，这一类动物的生命是被刻写进了国家法律秩序之内，任何杀害或走私的行为，都将得到严厉的制裁，从而保障了它们的安全和尊严。那么，问题就来了，同样是动物，何以出现如此反差的待遇？就因为耗子的繁殖力强，还不够珍贵稀少，如果某一天耗子从数量上也成为珍稀动物，它的命运会改变吗？或者是因为民间谚语——“过街老鼠，人人喊打”——这一观念早已深入人心，所以，耗子自然也就处于保护和同情的秩序之外。仅仅是一个剩余物，成为被人类世界丑化、驱逐和整治的对象。据说在画家的原稿里，一开始不是烧耗子，而是烧兔子，或许是因为兔子的形象比较可爱，会让人觉得残忍，于是换成了烧耗子。兔子还并非什么珍稀物种，但一换成烧耗子，在直观上就并无不适，就没有那么多争议。

但我们依然要追问，究竟是什么力量，可以为耗子最终做出定性判断。这当然是来自卫生防疫和动物科学的考虑和论证，然而，这里依然需要考虑一个问题，即存不存在着“污名化”的危险？这并非是要简单质疑科学的合理性，而是反思这套话语逻辑的强制性，甚至野蛮性。之所以需要警惕这一点，也是因为犹太人的命运，正是首先经

历了“污名化”的过程，才能被“合法”地剥脱公民权，从而成为光秃秃的赤裸生命。在纳粹的舆论宣传中，犹太人被视作攫取财富的剥削者，占据生存空间的劣等民族，因而急需对此开展清除和清污工作。而且，这绝非一场当时社会大众谴责的“屠杀”，而是合法开展的“优生学运动”，有着一整套来自于人种学、遗传学、神话学等各个方面详尽的理论依据。现代科学话语或许本身是中性的，可一旦为极权主义的暴力机器所操控，由此生成的一套“话语—权力”逻辑，对生命的规训和制裁将是极为恐怖的行径。如同福柯曾指出，纳粹分子灭绝犹太人就相对于“拿着抹布和扫帚干活，想要把他们认为的社会上一切血迹、灰尘、垃圾都清除掉”<sup>①</sup>。换言之，纳粹分子从不认为自己在犯罪，而仅仅是一种日常的消毒、除菌工作。反过来看，这不也更加强化了赤裸生命无所余存的境地。

回到这幅画来看，就如同这只无力抗争、无力表达的耗子，连求生的意志都几乎消失，只能发出痛苦的叫声，它是没有语言功能的，无法为自身的灾难发声。因此，耗子的命运和犹太人一样，一个被抛弃的存在，是无用的受难和拯救的阙如。只能在火焰的包裹中苟活着，它确实还活着（画家并没有直接表现一只已被烧死的耗子），但仅仅是作为“赤裸生命”而活着，这其实是生命被毁灭的另一种形态。并且，绘画已经完成，画面已经永恒定格在了这一刻，这只全身还燃烧着火光的耗子，就如同一道创伤，永远凝结在了那里，永远纠缠着我们的眼神。也正因如此，艺术在这里的作用，或许就是要去见证，见证这道伤口的疼痛，真切地击中了我们。

#### 注释：

- ①汪民安：《形象工厂：如何去看一幅画》，南京：南京大学出版社，2009年，第88页。
- ②夏可君：《“烧耗子”的绘画：表皮的事件和生命煎熬的形象》，《都市文化研究》（第3辑），2007年。
- ③[法]福柯：《性的教官萨德》，蒲北冥译，见杜小真选编：《福柯集》，上海：远东出版社，1998年，第287页。

邹 芒：北京师范大学哲学学院美学专业博士研究生

## 城镇化与云南民间美术

### Urbanization and Yunnan Folk Art

闫春鹏 /Yan Chunpeng

**摘要：**本文旨在探析城镇化与云南民间美术的关系，城镇化如何影响了云南民间美术，在城镇化的影响之下，云南民间美术面临怎么样的角色转变，是否全然被动，又能否在一定程度上对城镇化发生积极的作用，以及在云南民间美术的保护上应秉持的态度。

**关键词：**城镇化；云南；民间美术

中国社会正经历着一场前所未有的城镇化进程，第六次全国人口普查数据显示，城乡人口比重差距继续缩小，城镇人口比例有后来居上之势。城镇化带来的改变非常明显，城市不断地扩张，高楼大厦鳞次栉比，生活在城市的人越来越多并惬意地享受城市的便利生活。然而，它对于社会的影响是深远且多方面的，从宏观的社会经济文化到微观的衣食住行。它就像一场席卷而来浪潮，每一个置身其中的人和物，可能都不得不动地面临角色转变，这不仅仅是一个人从农民到市民的角色转变，更关系到与人相关的所有事物的变化。本文旨在探析城镇化与云南民间美术的关系，城镇化如何影响了云南民间美术，在城镇化的影响之下，云南民间美术面临怎么样的角色转变，是否全然被动，又能否在一定程度上对城镇化发生积极的作用。

行文之初，必先设置的语境是，传统的云南民间美术是建立在传统的农业文明基础之上的，这是本文论述的一个前提。这个前提，究竟能否成立呢？我认为并无问题。或许界定一下民间美术的概念，有助于建立讨论的语境。民俗学者钟敬文认为“民间艺术是在社会中下层民众中广泛流行的音乐、舞蹈、美术、戏曲等艺术创造活动”<sup>[1]</sup>。张道一认为民间美术是“特指在历史发展过程中，主要由身处社会下层的普通劳动群众，根据自身生活的需要，而创造、应用、欣赏并和生活完全融入的美术形式”<sup>[2]</sup>。我以为民间美术是普通劳动者的艺术，是普通劳动者运用一定物质材料，借助一定的技术与加工手段，创造出来的反映普通民间劳动者的情感和审美趣味的造型艺术，它既可以是纯粹用于装饰的，又可以是实用的，也可以是二者兼有的。云南民间美术则强

调云南地域性、乡土性。

从民间属性上看，两位学者均强调“社会下层”，历史上，民间性区别于贵族统治阶级和文人集团，强调其创作者、传播者乃至接受者都是社会下层的普通劳动者，其主业通常是从事农业生产。在现代社会生产关系中，民间性一词既继承了传统的部分内涵，又有所变化和发展，民间美术应凸显与文人美术和学院美术的不同，它的创作者、传播者乃至接受者主体是普通劳动者。然而，在当今社会，普通劳动者并不意味着更多的农业从业者，民间美术似乎也就不一定必然关乎农业文明。但倘若把民间美术具体化，从研究对象上分析，问题就会变得简单许多。王朝闻把民间美术的研究分为直接对象和间接对象两种，其中直接对象包括民间的年画、剪纸、皮影、挑花、刺绣、泥咕咕、日用陶器、建筑等。<sup>[3]</sup>邓福星依据其功能，将民间美术分为祭祀类、起居类、穿戴类、器用类、装饰类、游艺类。<sup>[4]</sup>潘鲁生与唐家路则进一步按照功能将民间美术细化为精神至上与美化生活的品类如年画、剪纸、织绣、印染，和享乐人生与寓教于乐的品类如民间玩具、皮影、面塑礼花等，以及营造家园与装饰环境的品类如民间建筑样式、民间建筑装饰、民间家具陈设等。<sup>[5]</sup>

显然，当民间美术的研究对象被具体化为一些可见的事物，比如草编、竹编、年画、剪纸、皮影、泥娃娃，就会发现这些事物是根植于农业文明之上的，它们因农业的出现而出现，因农业的发达而发展。最典型的代表，莫过于用于农业生产的民间美术作品，除此之外的民间美术，同样或直接或间接地扎根于传统的农业文明。宏观地看，千百年来，我们的社会一直是一个农业文明占主导的社会，其政治、经济、

文化，均是以农业文明作为基础，进入现代社会，经济产业结构发生变化，农业文明占据主导地位的状况才有所改变。作为社会文化一个微观的组成部分，民间美术当然也一直是农业文明为基础的。放眼全球，现代工业社会无不是从传统的农业社会中发展起来的。中国社会目前的城镇化进程，就是这样一种过渡。民间美术的存在与发展无法脱离这样一种社会现实，那就是传统的农业文明正与新兴的工业文明、城市文明发生激烈的碰撞。也可以悲观地说，许多民间美术得以扎根的农业文明日渐式微。原有的架构于传统农村社会与农业文明之上的民间美术，正在渐渐失去其生根发芽的土壤。其传承与发展正面临着前所未有的障碍与挑战，甚至，正濒临失传与消亡。

首先，城镇化出现了农村人口向城镇人口过渡。这导致两个结果，其一是农村人口基数减少，其二是农村人口青年占比下降。这可从第六次全国人口普查中看出。人口基数是许多民间美术得以发展的关键，以皮影制作及其演出生态尤为典型。皮影戏在我国有悠久的历史，在全国各地均有发展，虽形式多样，但却都基本扎根于民间，是各地乡土文化的重要表现形式。皮影戏作为特殊的一种戏曲形式，它的存活需要一个完整的生态。需要有人演出，更需要有人观赏。农村人口基数的持续减少容易降低皮影戏演出的需求，而皮影的制作依赖于皮影戏的繁荣程度。从传承和发展的角度而言，皮影戏依然具有典型性。皮影戏的传承与许多民间艺术的传承一样，都是传统的师傅带徒弟的传承方式。然而，城镇化进程中，留守农村的青年越来越少，愿意拜师学艺的年轻人也越来越少，传承继而面临危机。

其次，城镇化出现了农业活动向非农业活动的转化。民以食为天，历朝历代的统治者都把农业生产看成是国家的头等大事。为提高农业生产的效率和成果，广大的劳动者发明和创造了许多农业生产工具。这其中就包含了一些既朴素又美观的民间美术作品。最典型的代表就是各地的劳动人民为方便农业生产而制作的竹编、草编等各种编织农具。在没有找到一个合适的途径将传统农具融入现代都市生活之前，这些传统的民间美术作品同样会面临传承的危机。或许，人们该好好思考一下该怎样用竹编鱼篓、小筐之类的东西来装点现代生活了。又或者人们可以发展一下曾用来砍柴、收割的户撒刀的新用途，到底是装饰还是把玩，或者是其他的什么新用途。总之原本的农业生态改变了，城镇化使其变得可有可无。

再次，城镇化出现了农村文化价值观向城镇文化价值观的转变。价值观的转变是复杂的，体现在生活的方方面面。不过最具体而明显的就是那些与民间信仰、民间宗教有关的美术作品，如神像、纸扎、贡品、礼仪用具等供奉品。此一类的民间美术可能不再被需要，天师像、钟馗像、水陆画、

纸扎、河灯、甲马画，甚至是过年时张贴的门神都可能成为记忆。譬如云南甲马画中有许多作品是用于向神灵祈求风调雨顺的，也有许多是用于驱鬼攘灾的，这些作品都是立足于传统的农村文化价值观基础之上的。价值观的转变将使这一类型的民间美术难以维系。

最后，城镇化出现了生活方式的转变。实际上，这一变化从根本上还是由农业活动向非农业活动转化，以及农村文化价值观向城镇文化价值观转变导致的。但它却是最凸显、最外现的，是城镇化的外在综合表现。民间美术由此而受到的冲击也最为广泛和明显。以剑川木雕为例，木雕艺人的主要服务对象为大理及其周边地区的农村业主。在传统农业社会中，大理白族地区民居多为木结构建筑，建筑的美化装饰自然离不开木雕艺人。但城镇化进程中，越来越多的年轻人选择在城市置业，他们已经不再需要木雕艺人。即便是在农村地区，新型的钢筋混凝土建筑也正在挤压传统木雕艺人的生存空间。再以甲马画为例，甲马画的创作，多与农业生产的主题相关，如为祈求风调雨顺而供奉的“雷神”“雨神”，为求五谷丰登而供奉的“土地”，为求渔业丰收而供奉的“河神”等等。这些形象是为服务农业生产而出现的，一旦农业文明的基础消失了，甲马画及其所代表的传统和生态也将受到威胁。人们的衣着穿戴也发生很大的变化，在民族聚居地区，城市远不及乡村地区那么热爱传统的鞋帽、服装、印花布、扎染、蜡染、织锦、刺绣、首饰、佩饰。现代建筑的住宅和生活方式，使得大到民居、村落、牌楼、戏台、祠堂、陵墓建筑，小到瓦当、牌匾、飞檐斗拱、照壁、门饰、花窗受到冲击。至于本来盛行于民间的各种木偶、皮影、面具、脸谱、乐器、灯彩、旱船、风筝、布老虎、糖人、泥泥狗也有被各种现代玩具和游乐设施取代的趋势。

然而，尽管城镇化的进程不可逆转，民间美术却不会真正地消亡。城镇化是民间美术不得被迫作出角色转变的原因。云南民间美术，如同社会本身的进步与发展一样，也必须不断地变革，不断地或主动或被动地调整自身的角色，以适应时代的变化与需求，才能得以传承发展。在这一过程中，有一些民间美术，必然会因社会发展而涅槃，也必然会因社会发展重生于一种新的形态。这就如同人类最早的工具是石器，后来陶器出现，青铜、铁器、瓷器出现……如果将石器视为最古老的民间美术作品的话，事实上我们就是这么做的，那么它早就消亡于人类的社会生产活动之中，可是，石器究竟是死亡了，还是涅槃重生于新的材质之中呢？美术史的常识告诉我们，它并没有死亡，它在新的形态中得以发展。同理，陶器也没有死亡，我们在后来的青铜器、瓷器中发现了它新的形态……我们看到了各种各样的继承，从器物的形态到器物的功能，乃至其文化内涵。我想说明，云南民间美术在城镇化的过程中所面临和经历的一切都是自然而然的，

社会的发展即是如此。城镇化会继续，云南民间美术也会继续，城镇化会影响云南民间美术，却绝不会使之消亡。

有许多呼声要求保护民间美术，这当然是一种积极的文化建设。我虽无意逆道而行，却不得不指出，民间美术从来都不是静态的、一成不变的，它自身就处于变化和发展的过程之中，就好比一个人永远不能只活在十八岁。云南民间美术的保护与传承应当是动态的、活态的。何谓活态传承？活态本是生物学、生态学概念，有学者将其引入到非物质文化遗产研究的领域，以强调非物质文化遗产的“活态性”。物质文化遗产与非物质文化遗产相对，1972年联合国教科文组织颁布的《保护世界文化与自然遗产公约》将其定义为：“文物、建筑群、遗址。”不管是文物、建筑群或者是遗址都不是正在发生的、传承的，是静态的、非动态的或者说是死的。而非物质文化遗产，联合国教科文组织的《保护非物质文化遗产公约》和《中华人民共和国非物质文化遗产法》都有对此做出解释，此处采用后者，即“是指各族人民世代相传并视为其文化遗产组成部分的各种传统文化表现形式，以及与传统文化表现形式相关的实物和场所。包括：（一）传统口头文学以及作为其载体的语言；（二）传统美术、书法、音乐、舞蹈、戏剧、曲艺和杂技；（三）传统技艺、医药和历法；（四）传统礼仪、节庆等民俗；（五）传统体育和游艺；（六）其他非物质文化遗产”。显然，非物质文化遗产可以是正在发生的、可传承的，也就是可以是活态的。

云南民间美术的保护也应是活态的，绝不是死守、固执地保护某一种民间美术一直处于一种特定的、不变化的状态。那样是绝对行不通的。即使是能行得通，那也绝对算不上是保护，恰恰是另一个层面的扼杀。因为，任何一种艺术形式都有它所要表现的主题和内容，而主题和内容是与时代、与历史、与社会、与自然环境等都息息相关的，时代在发展，历史在前进，社会在变化，甚至连自然环境都会有些许不同，那么还有什么理由要求被保护的对象——民间美术一直固定不变？积极的保护应当是在完整的生态中的传承，活着的传承。只留下某件作品，而失去了作品中蕴含的完整的文化信息，失去了作品制作的方法，失去了作品诞生的动机和消费的土壤，这些都算不上活态传承。

云南民间美术的活态传承同非遗的活态传承本质上是一致的。这二者存在着密切的联系。事实上，云南省内的一些民间美术已经被认定为非物质文化遗产。云南的傣族剪纸、纳西族东巴画、阿昌族户撒刀锻制技艺、白族扎染技艺、傣族慢轮制陶技艺均被列入国家级非物质文化遗产，而玉

雕、彝族剪纸、白族民居彩绘、皮影制作技艺、斑铜制作技艺、乌铜走银制作技艺、傣族传统制陶技艺也都被列入省级非物质文化遗产。这些既是云南民间美术研究的内容，同时又被列入了非物质文化遗产。故而，云南民间美术的活态传承可以借鉴非遗保护的一般经验，而关于非遗活态保护的研究已足够多，在此不再赘述。

文章最后讨论云南民间美术对于城镇化的意义。也许有人会质疑这一论题的合理性，但我断定，城镇化背景之下的云南民间美术绝不应仅仅是被动地适应与调整，它可以积极地影响城镇化。2014年3月中共中央、国务院发布《国家新型城镇化规划（2014—2020年）》，明确了城镇化的发展道路。第四章指出了城镇化过程中文化遗产的重要性：“文化传承，彰显特色。根据不同地区的自然历史文化禀赋，体现区域差异性，提倡形态多样性，防止千城一面，发展有历史记忆、文化脉络、地域风貌、民族特点的美丽城镇，形成符合实际、各具特色的城镇化发展模式。”第十八章论及推动新型城市建设时指出要注重人文城市建设：“注重在旧城改造中保护历史文化遗产、民族文化风格和传统风貌，促进功能提升与文化文物保护相结合。注重在新城新区建设中融入传统文化元素，与原有城市自然人文特征相协调。”这些均从根本上肯定了城镇化进程中民族文化保护与传承的重要性，也能给予人们更多思考。在新城的建设中，传统的民居形态及其他民间美术究竟能给一个城市多少个性与自我？限于字数，本篇不再对这一问题展开，但我的结论是明确的，云南民间美术在城镇化的浪潮中会适应，会发展，也可以反过来影响云南的城镇化，让云南的城镇拥有更多的个性和自我，成为真真正正的云南的城镇。

#### 参考文献：

- [1] 钟敬文. 民俗学概论 [M]. 上海: 上海文艺出版社, 2006.
- [2] 张道一. 中国民间美术辞典 [M]. 南京: 江苏美术出版社, 2001.
- [3] 中国艺术研究院美术研究所. 中国民间美术研究 [C]. 贵阳: 贵州美术出版社, 1987.
- [4] 邓福星. 民间美术的界定和分类 [J]. 美术观察, 1997 (02): 35.
- [5] 潘鲁生, 唐家路. 中国民间美术学导论 [M]. 哈尔滨: 黑龙江美术出版社, 2000.

# 浅析波普艺术对于平面设计的影响

## A Brief Analysis of the Influence of Pop Art on Graphic Design

王艺湘 刘芷若  
Wang Yixiang and Liu Zhiruo

**摘要：**波普艺术是一种主要源于商业美术的艺术流派，它对于现代设计影响甚广。波普艺术对于现代平面设计的最大影响在于打破了传统固有的艺术形式，不仅是在色彩、表现形式上，更重要的是打开了现代设计师的创作思维和设计理念，为现代设计师提供了打破陈规进行设计探索的范本。

**关键词：**波普艺术；平面设计；现代设计

波普艺术，作为一种艺术流派被人们所熟知。它是一种前卫的艺术风格，主要源于商业美术，亦被称作新写实主义和新达达主义。波普艺术的英文名称是 POP，是英文单词 POPULAR 的缩写，其含义就是通俗的艺术、大众流行的艺术。波普艺术一词，是由伦敦当代艺术研究所的一群青年艺术家提出的，他们组成名为“独立派”的艺术派别，并在他们的社团讨论会上首次使用波普艺术一词，之后波普就成为这种艺术风格的名称。这个团体是波普艺术的早期代表，他们初期的作品中都有一个相似之处，那就是他们的作品通常都是以流行的商业文化的代表元素，或都市生活中的日常之物为创作题材，作品中反映出强烈的商业化时代特征——廉价和通俗。

### 一、波普艺术的兴起背景

艺术和文化一般会随着时代的变化而改变，每一个不同历史时期下的艺术，都会被烙上鲜明的时代烙印，特别是那些围绕着重大历史事件产生和发展的文化艺术。这种鲜明的时代性与这一时期社会中的各种因素都密切相关，比如当时的政治格局、经济状况、科学技术、思想文化意识及人们的审美价值取向等因素，都是有可能引导或改变艺术潮流的条件和原因。

波普艺术是产生在第二次世界大战后的文化产物。虽然残酷的战争已经结束，但是战争带来的黑暗依然笼罩着这些国家，人们的精神受到极大影响和摧残，对战争的恐惧和生活的压抑使得人们的思想被束缚。直到 20 世纪 50 年代中后期，西方列国逐渐度过了最为艰难的战后重建时期，金融经济进入蓬勃发展的富裕状态。这时，有一批人的到来，使得

这种沉闷的气氛完全被打破。由于战争，人们的结婚率、出生率急剧下降，这造成的后果是战后美国和西方各国都迎来了“战后婴儿潮”。正是出生在战后的这批“青少年”，带动起了强大的经济消费，使社会总体消费水平激增。同时，他们未经战争的黑暗，没有扭曲的心理，从家庭消费力、对传统价值的淡漠感到对新事物的喜爱都不等同于父辈们，他们追求自我，追求古怪稀奇的风格，为了顺应这代人的消费需要和文化需求，迫切需要形成新的艺术设计和文化形式。

另一个重要的背景原因是妇女的经济独立。妇女因为取代参军打仗的男人在战争期间成为社会主要的劳动力，在战争结束后，妇女的社会地位提升，经济独立，形成了一个庞大的消费群体，和年轻人一样，她们要求自己喜欢的、新的、时髦的、突破陈旧样式的新事物。

在战争期间的设计朴实无华，风格乏味单调，一方面是由于战争期间资源的稀缺，另一方面是因为人们内心的麻木。这种冷漠的、机械的设计对于战后新生的年轻一代和妇女们来说，已经不符合审美的要求了。这时，带有叛逆心理的、新颖的、古怪的波普艺术就应运而生了。

### 二、波普艺术的思想主张和风格特点

波普艺术也被称为新达达主义，其思想主张其实是在达达主义现有观念的基础上，结合时代特征进一步的向前发展。达达主义与杜尚思想对主流传统艺术的创新式发展，对体制的挑战和对界限的打破，为波普艺术的产生、流行艺术的出现提供了充分的理论依据和精神支柱，对于波普艺术的发展来说，达达主义更像是一个“理论的提出者”，波普则是理论的“实践者”。

波普艺术的倡导者主张反对一切虚无主义思想，反对以德国包豪斯为理念发展起来的现代主义设计。总的来说，就是一种带有反传统精神的艺术风格。波普艺术通过塑造那些夸张的、视觉感强的、新颖的、稀奇的并且带有夸张艳丽色彩的画面和形象，来表现它对传统单调艺术风格的反叛。

波普艺术最早的作品，是理查德·汉密尔顿的一幅拼贴作品《究竟是什么使今日家庭如此不同、如此吸引人呢？》（*Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*），这幅拼贴画作品展出在“独立派”举行的画展——“此即明日”中。作品中的大部分元素都来自各种美国流行的书籍、杂志，使用拼贴的技法在画面中堆砌了电视机、沙发、林肯像等代表 20 世纪 50 年代时尚家庭生活的元素。画面中心是一位裸体的男性，他身材健壮，表情严肃，这位象征阳刚的男性形象，手拿一只硕大的棒棒糖，上面写着硕大的、代表波普的“POP”三个英文字母。

这件作品运用大量的流行文化元素，作者正是借此来表现对传统现代主义风格的批判和反对。这一时期，波普艺术的蓬勃发展潜移默化地渗透到了现代设计的方方面面，波普所带来的流行性的、通俗性的艺术思想，飞快地和现代设计融合，并且深入到人们的生活中去，逐渐改变着人们的审美。



理查德·汉密尔顿 究竟是什么使今日家庭如此不同、如此吸引人呢？

### 三、波普艺术对现代平面设计的影响

波普艺术的兴起，为现代设计打开了新的思想大门，注入了新鲜的血液，使得流行艺术开始被广泛地运用到各种设

计中。在这个消费时代，波普成为通俗文化与艺术之间的桥梁，艺术与大众生活借波普艺术完成了相互的转化和相互的借鉴，并且为现代设计提供了新的方向和创意。波普艺术对于现代设计的影响主要体现在平面设计、时装设计和家具设计中。其中，波普艺术对于平面设计的影响尤为突出。

#### （一）对比强烈的艳丽色彩

波普风格的作品用色非常鲜亮大胆，却让人感到恰到好处，艳丽夸张的色彩使整幅画面对比强烈，富有冲击力。安迪·沃霍尔是最知名的且最有代表性的波普风格艺术家，他的著名作品《玛丽莲·梦露》就运用了相当明艳的纯色进行表现，视觉冲击力强并且用色彩强调出了明确的个人主义。现在，这种对比强烈、标新立异的色彩也运用到平面海报的设计中，使整个画面充满活力和冲击力，营造出一个全新的视觉环境，极易抓住人们的眼球，这大大增强了海报的宣传功能。

这样明丽的色彩更多的是被年轻人所接受，所以经常运用在年轻潮流的广告宣传中。色彩的跳跃，给人的感觉热情、奔放、无拘无束，正契合年轻人追求时尚、特立独行的心理，同时也昭示着年轻人喜爱创新、敢于接受新思想的张扬精神。

#### （二）日新月异的表现手法

随着社会的不断进步，科技的不断发展，现代设计表现的方式方法也愈发多样起来。波普艺术作品中蕴含的独特表现手法和创作意识为现代平面设计提供了新的思路。波普艺术中大量运用拼贴和重复的手法，同时还经常使用几何图形与短线，从生活中提取关注点和元素，进行顺序的重复排列和组合。在平面设计中，这种不断重复的表现手法被称作重复构成，从重复构成中演变而来的还有特异构成，就是指在大量重复的设计元素中，使小部分元素与整体秩序不同，但又与整体规律不失联系的表现手法。这种特异的表现形式，打破了整体画面中的规律，自然而然地强调出平面设计中的主体形象，有利于突出设计中所要表达的主题思想，使观者可以明确地感知到设计的含义，是平面海报设计中的运用较为频繁的表现方式。

在表现工具上，也出现了与时代共同进步的不同媒介。在安迪·沃霍尔的《玛丽莲·梦露》中，他就运用了照相版丝网印刷的方式来复制相同的梦露形象，保持了整幅画面的形象统一。在社会科技高速发展的现在，波普作品所带给我们的启示也不局限在拼贴、重复、套印这样的表现手法和工具上，更多的是带给平面设计师一种新的创作思路，帮助设计师突破内在的固有思维，鼓励设计师尝试新的创作方式和展示媒介。

#### （三）突破性的画面布局

在以往的平面设计中，设计师都努力营造出符合传统审

美和规则的构图,直到波普风格的出现,打破了固有风格的构图法则。波普艺术中使用对现成的作品进行拼贴、重复的手法,在画面布局上不拘一格,这种突破性的进展,极大地拓展了现代平面设计构图的可能性。

#### (四) 改变思想观念与思维方式

波普艺术家在创作的过程中,融入了自身的感情和思想观念,他们注重表现生活,表现个人的情感,这为现代的生活带来了许多改变。最为突出的就是意识层面的改变,也就是大众审美的改变。自波普艺术之后,打破了人们对于传统单一设计风格的认知,唤醒了战后人们追求美的消费心理。人们越来越期待能够看到和传统不同的、能够代表新鲜事物的设计,波普设计正是迎合了这样的消费心理,将大众所期待的设计创作出来,波普和大众审美就这样彼此促进地发展起来。发展到如今,人们的审美已经变得越来越多元化,而波普为设计师带来思维方式的影响,使得现代设计出现了越来越多的可能性,不论是在表现手法上或是创作思维上,这些可能性,都在为设计师创造更符合大众审美的作品而提供着不同的方式和方法。

这些不同的设计理念随着时代的不断发展,逐渐地融入现代设计中,平面设计也因此有了更广阔的成长空间,逐步走进每一个人的生活中,使设计具有了情感。

#### 四、结语

波普艺术所带来的影响不仅局限在平面设计中,它对于现代的商业设计都有广泛而且深刻的影响,可以说,波普艺术是流行艺术的开端,在几乎现在所有的流行艺术中

都可以找到波普的影子。波普艺术对设计最大的贡献是打开了人们的思想,它所带来的不仅是一种艺术流派,更是一种创新思维,一种求新的设计态度,这种态度,影响着现代设计师的设计观念,激励着他们进行不断的尝试,发展出更多不同的可能性。

#### 参考文献

- [1] 王受之.世界现代设计史[M].北京:中国青年出版社,2002.
- [2] 王思奇.浅谈波普艺术对现代平面设计的影响[J].大众文艺,2014(14):108.
- [3] 任丽娜.波普艺术对美术平面设计与儿童绘画的影响[J].现代交际,2017(01):121-122.
- [4] 李佳蔚.消费社会视域下波普艺术的与时俱进[J].江西社会科学,2018(09):218-223.
- [5] 周心懿.沃霍尔式波普艺术对商业设计的影响[J].安徽建筑工业学院学报(自然科学版),2009(03):46-48.
- [6] 刘俊生.波普艺术与波普设计的互融与互异[D].开封:河南大学,2008.
- [7] 吴梦洁.论波普设计的理论研究及其艺术新样式[J].中国民族博览,2017(07):176-177.



毛焰 献给我雅的鱼头 布面油画 2012年

王艺湘:天津科技大学艺术设计学院视觉传达设计系教授 硕士生导师 系主任

刘芷若:天津科技大学艺术设计学院在读硕士研究生