



汪建伟 脏物 综合媒介 尺寸可变 2015 年

【卷首语】

当代艺术在跨媒介的语境中正体现出许多全新的意义和全新的可能。本刊本期的《热点人物》聚焦于汪建伟先生的艺术创作，作为当代中国艺术界最积极、最活跃的跨媒介艺术家之一，汪建伟先生的创作探索经验揭示着这个视觉文化强烈变迁的时代那些最有趣的信息。

本期的《艺术视野》栏目同时关注着近期的一些跨媒介艺术探索，包括一些新近的展览，也包括一些在新媒体艺术领域做出了有益探索的艺术家个体。其中，郑达、林欣有关“后机器时代”的视觉探索和人文“想象”，空镜当中那些“与摄影无关”的视像，都为我们带来了一个特殊迷人的世界。

本期的《理论研究》和《艺术设计》栏目还收入了一批在视觉研究领域和新媒体理论探索中具有一定创见的论文，我们期待更多的朋友一起来关注并参与本刊相关主题的探讨当中。

天津美术学院学报执行主编 邵亮

2016年4月

【 Editorial 】

Contemporary art, when in cross-media contexts, is taking on many completely new meanings and possibilities. In this issue, the Hotspot Figures column focuses on Mr. Wang Jianwei's artwork. Wang, one of the most active cross-media artists today in China, reviews his creative experience, revealing the most interesting in an age when visual culture experiences drastic changes.

Our Art Vision column concerns recent cross-media art exploration, including latest exhibitions and individual artists alike who have made contributions to new media art. Particularly, a fascinating world is brought to us thanks to Zheng Da and Lin Xin's visual exploration on "post-machine age" and human "imagination", and views "unrelated to photography" in the scenery shot.

Our Theoretical Research and Art Design include innovative papers in the field of visual research and new media theory. We are expecting more attention to and participation in relevant discussions.

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

April 2016

新媒体艺术 与科技

New Media Art,
Science and Technology

本刊声明

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

北方美术

N O R T H E R N A R T

天 津 美 术 学 院 学 报

JOURNAL OF TIANJIN ACADEMY OF FINE ARTS

2016 年第 04 期

总第 103 期

主 编	邓国源
执行主编	邵 亮
编辑室主任	金 山
编 辑	路洪明 艾 姝 陈期凡 笪杨洋 张予津
英文编辑	李本正
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	北京永诚印刷有限公司
出版日期	2016年04月25日

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

海外总发行	中国国际图书贸易集团有限公司
国外发行代号	Q4307

目 录

■ 热点人物

“艺术是践行自由的场所”——汪建伟访谈.....艾 姝 采访整理 岳中生 译 / 006

■ 艺术视野

摄影不止于此——“空镜——与摄影无关”展览展评.....刘怡君 / 020

艺术理念与机械的暗通——“后机器：想象 Holos”郑达与林欣访谈录.....姚 风 / 030

聚焦意味形式 体悟语言温度——同曦·第三届中国国际装置艺术学术论坛暨中国国际装置艺术展评述.....吴怡然 / 042

对话鲁明军 & 钟云舒...../ 046

王国俊：稍纵即逝的结构.....R.A. 苏里 文 刘惠芳 译 / 057

■ 理论研究

动画创新语言研究——创新原创动画《盒子里的声音》的意象构架.....李铭实 / 066

碎片化世界的映射——新媒体艺术家贝特朗·加丹纳的创作讲座.....贝特朗·加丹纳 / 072

从“人”的角度解读设计教学中平面构成与中国吉祥图案元素的联系.....刘 璟 / 081

■ 艺术设计

当代首饰艺术的变革——与人体发生关系的装置艺术.....王 琛 / 083

英国设计史研究的主要维度和方法.....陈永怡 / 086

人工环境中的生态营造——美国城市环境艺术设计考察与思考.....纪 伟 邓扬阳 / 090

释义艺术设计中的“彩度”及应用.....李建中 韩 怡 / 100

浅析室内陈设设计的作用.....曹祥哲 / 103

探究当代商业类招贴设计的发展趋势.....王艺湘 陈有林 / 105

传统文化符号在视觉传达设计中的应用研究.....陈慧婷 / 107

Contents

■ HOTSPOT FIGURES

“Art Is Where You Exercise Your Right to Freedom” :

An Interview with Wang Jianwei *Conducted and organized by Ai Shu, translated by Yue Zhongsheng*/6

■ ART VISION

Photography is More than This: An Exhibition Review of “Scenery Shot—Unrelated to Photography” *Liu Yijun*/20

Hidden Connections between Art Ideas and Mechanics—“Post-Machine: The Imagination of Holos”: An Interview with Artists Zheng Da and Lin Xin..... *Yao Feng*/30

Focusing Means Form to Experience the Tenderness of Language: A Review of “TONGXI • The 3rd China International Art Forum & Exhibition on Installation Art” *Wu Yiran*/42

A Dialogue between Lu Mingjun and Zhong Yunshu..... /46

Wang Guo Jun: Structures Ephemeral..... *Text by R. A. Suri, translated by Liu Huifang*/57

■ THEORETICAL RESEARCH

Innovative Animation Language Research: Image Building in *The Sound in the Box*..... *Li Mingshi*/66

Mapping of a Fragmented World: A Lecture by New Media Artist Bertrand Gadenne..... *Bertrand Gadenne*/72

Connections between Plane Composition in Design Teaching and Elements in Chinese Auspicious Patterns: a “Human” Perspective *Liu Jing*/81

■ ART DESIGN

Evolution of Contemporary Jewelry Art: An Installation Art Related to Human Bodies..... *Wang Chen*/83

Main Dimensions & Methods Employed in UK’s Design History Research..... *Chen Yongyi*/86

Ecological Building in Artificial Environments: A Survey of American Environmental Art Design *Ji Wei and Deng Yangyang*/90

“Saturation” in Art Design: Interpretation & Application *Li Jianzhong and Han Yi*/100

Roles of Interior Furnishings Design *Cao Xiangzhe*/103

Trends of Contemporary Commercial Poster Design *Wang Yixiang and Chen Youlin*/105

Application of Traditional Cultural Symbols in Visual Communication Design *Chen Huiting*/107

“艺术是践行自由的场所”——汪建伟访谈

我觉得，不需要考虑观众。这听起来非常不道德，但世界上最道德的是，不考虑观众。因为你是用你自己去考虑观众的，是你想象出来的一种对你的行为事先作抵押的虚构的人群。你想象出一种为你服务的人，你把他安排在观众头上，是对真实观众最大的亵渎。如果你认为观众跟社会、现实关系很大，就像我们对“人民”这个词一样，这就是一个彻底的极权主义。观众是什么，从来就不存在这样一个命名。有个我举过一万遍的例子：我们两个坐在这里，你能告诉我谁是观众，谁不是？

06

摄影不止于此——“空镜——与摄影无关”展览展评

本次展览名为“空镜——与摄影无关”，“空镜”作为一个摄影术语，其本意是指在影像中只出现自然景物或场面描写，而不出现人物（与情节有关的人物）。看似空荡荡的画面，只有景物的存在，但这实际上加强了作品艺术表现力。“与摄影无关”，余丁老师认为，可以将它理解为一个双程语意，本次展览中艺术家作品都从摄影中来，而又都不局限于摄影。展览主题就将摄影艺术赋予了十分广泛的当代趣味，耐人寻味。

20

艺术理念与机械的暗通——“后机器：想象 Holos”郑达与林欣访谈录

正如本雅明所说：“每一种形式的艺术在其发展史上都经历过关键时刻，而只有在新技术的改变之下才能获得成效，换言之，需借助崭新形式的艺术来求突破。”当今艺术的发展已经不再独立于技术的进步，科技为艺术家提供了新的手段和媒介，扩展了艺术的表现领域，实现了以往艺术难以实现的美学追求和审美体验。我们由此引发了对于艺术与科技之间关系的探讨，通过对郑达、林欣两位艺术家的访问，就此展开对新媒体艺术包括“奇点艺术”的漫谈。

30

动画创新语言研究——创新原创动画《盒子里的声音》的意象构架

意象就是外在事物经过创作者主体心灵改造创作的产物。也可以看出，创作者通过学习优秀作品，触发创作灵感，从而对进入视野的生活中的景物加以点化，经过融会贯通而铸成了想象的境界，使笔下之景焕然一新，所言之情沁人心脾，动人心弦。可见意象不仅仅是一种有具象功能的景象、物象，也是具有多维功能的动画语言。意象构架的情境与画面应该是：动画造型鲜明生动；情深理真思想性强；通俗易懂简单明朗；准确精练概括性强；抑扬顿挫有节奏感；声韵和谐音乐感美；委婉含蓄创造意境；熔铸意象审美作用新；画面独特推陈出新；意象结构线索分明；造型美，艺术表现手法独特；生动活泼丰富多彩；时代风格民族化，个性特点强（当然好的动画也不一定能做得面面俱到，但它一定是与众不同、独标高格的）。

66

碎片化世界的映射——新媒体艺术家贝特朗·加丹纳的创作讲座

刚才我所提到的是从图像本身研究，探讨它给我们知识层面和感官层面所带来的刺激。同时我也对图像所处的环境给予了非常多的关注。比如说，我在一个怎样的环境中展出我的图像？是在一个艺术馆，抑或是一个普通的居民楼？是在大街上，还是城市的路上？所有这些图像呈现的地方，其实也在某种程度上丰富了图像的意义。所以，我认为这些图像和我们人类一样，它们也有自己生存的场所。我们人类生存在这个世界上，我们看到我们被周边的环境所包围，这就是我们生活的地方。那么对于这些图像来说，我让这些图像生活在不同的地方，有可能是像博物馆这样一个专门设定好的地方，一个建筑物里，或是某条街上，但有时我也会把它放在一个岩洞里、一个黑漆漆的屋子里，我试着为我的图像找到它生存在不同环境中所能体现的不同意义，也就是说我研究我的图像和它所生存环境的意义。

72

编者按：作为艺术家，汪建伟名声在外。但当完成这次采访，我们更愿意用“活跃的思考者”来描述他。他以个人的自由意志，重构着我们“习以为常”的世界，并一次次地挑战自我。这篇访谈或许可以展现他思想世界的一角。

Editor's Note: As an artist, Wang Jianwei is widely

acclaimed. However, we would prefer to describe him as an “agile thinker” after our interview with him. With an individual free will, he has repeatedly challenged himself and sought to reconstruct the world which we “have been accustomed to.” This interview may throw some light on his rich, spiritual world.

“艺术是践行自由的场所”

——汪建伟访谈

“Art Is Where You Exercise Your Right to Freedom”: An Interview with Wang Jianwei

艾 姝 采访整理 岳中生 译

Conducted and organized by Ai Shu, translated by Yue Zhongsheng

2016年5月13日，汪建伟老师在工作室里接受了采访。采访前，他并没有要求先看采访提纲。采访时，他根据我的提问作思考和应答。他对我的提问本身具有审慎的态度，往往会指出问题本身的漏洞，然后以自己的知识体系和话语来重整问题，进行回答，思维敏捷，思想深邃。这些超出采访提问预设的回答，或可为我们提供与以往不同的观察角度。更重要的是，尽管被称为艺术家，汪建伟看向的不只是艺术，而是更具普遍性的世界。

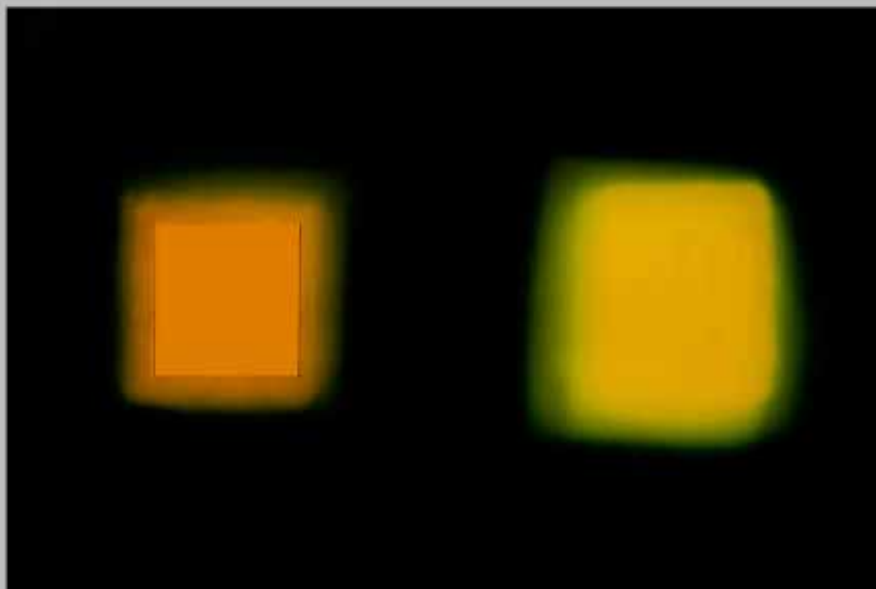
艾姝（以下简称“艾”）：您最近去卡塔尔参加展览，展出的作品和之前有什么大的变化吗？

汪建伟（以下简称“汪”）：其实你这个问题，让我想到，有的时候一个问题的背后还涵盖了什么样的问题。就是说，艺术家的工作要变化，但变化成为心理需求的话，它会演变成对景观的要求，而不能反映艺术家的态度。所以，我认为，“变化”实际上是对艺术家已有创造的不断怀疑，从而产生对眼前事物的不信任，这比不停地追求作品外观的景观性的变化，更有意义。这就涉及到艺术家的工作方式。举个例子，我做《时间寺》系列作品，持续了长达一年，在古根海姆博物馆展出，然后在长征空间做了个展“脏物”，后来做卡塔尔的展览，其实我在工作室的工作没有变化。怎么理解呢？我最近几年一直在思考，艺术家的工作到底是一种什么样的工作，我在尝试一种不是为展览而工作的方式，展览的时间、空间又如何正好与我在工作室的工作产生某种关系。我说的这三个展览是有延续性的。也就是说，我不会为某个项目或计划而确定我的工作，用这些来改变我的工作态度和方法。一个艺术家追问的基本问题是什么，更为重要。简单来说，未知就是你的起点，而不是去做你已经知道的事情。未知是什么呢？它包含怀疑，以及对你弄不清楚的东西的一种工作。这种发问是持续性的，而且

On May 13, 2016, Mr. Wang Jianwei received our interview in his studio. Before that, he had not asked to take a look at our outline for questions. He was such a discreet thinker that he would even point out vulnerabilities in my questions, and then reorganize them within his own knowledge system and discourse before answering them. His quick-witted and thoughtful answers went beyond what we had expected, which may offer us a fresh angle of observation. More importantly, Wang, though known as an artist, concerns himself not only with art, but also with a far more universal world.

Ai Shu (hereinafter referred to as “Ai”): Recently, you joined a Qatar art exhibition. Any major change in your works as compared with before?

Wang Jianwei (hereinafter referred to as “Wang”): Actually, your question reminds me whether one question sometimes involves another one behind it. I mean an artist’s work needs change. However, if that change turns into a psychological need, it will evolve into a requirement for landscape, which cannot reflect his attitude. So, I believe that “change” means, in fact, repeated suspicion of the artist’s previous creation. So, he will distrust things before his eyes, which is more significant than unceasingly pursuing superficial landscape change in works. This involves how the artist works. For example, I spent as long as one year preparing for “Time Temple” series, which turned out to be an exhibition at the Guggenheim Museum. Later, my solo exhibition “Dirty Substance” opened in Long March Space. Recently, I went for the Qatar exhibition. However, to tell you the truth, my work in the studio didn’t change. How do you understand this? In recent years I’ve been thinking: what’s an artist’s work on earth? How can I try a way of working not for exhibition, and exhibition time and space are related to my studio work at the same time? The three exhibitions I just mentioned share certain continuity. In other words, I will NOT schedule my work for a given project. Nor will I change my work attitude and method for the same reason. So, what fundamental questions an artist continually asks is more important. To put it simply, the unknown should be your starting point, and don’t do what you’ve already known. Then, what is the unknown? That involves distrust or anything you can’t figure out. And such



汪建伟 表面的肖像 No. 1 布面油画 200×300 cm (中) 162×112 cm (左+右) 2011 年
Wang Jianwei, *The Portrait on the Surface* No. 1, oil on canvas, 200×300 cm (middle), 162×112 cm (left+right), 2011

它无论在工作方式还是产生的形式的层面，你都不可能事先有所把握，那么你怎么决定呈现作品的时间可以如此准确？这个世界中，确定性占统治性地位太久了。如果有个展览，有个标题，有个观念，然后我就出蓝图，开始制作——我要这样吗？我在尝试一个不是这样的生产方式。我没有蓝图，我不知道这个东西多久能做完，甚至我不知道这个工作做完后是否可以被称作“艺术”。在这种条件下，就没有预设，没有目的地。所以，这之前的几个展览是以这样的工作方式产生、呈现。而且，我想切断流行的社会学、政治思潮、仿佛不言自明的关系与艺术家工作的直接关联。比如说，我们总拿当下时尚的东西来与艺术家的工作产生一种直接关联，表面看起来有效，但我认为这种有效极大地伤害了作为艺术本身的那个东西。所以说，话说到这里，就可以回答刚才你的那个问题，我的工作的变化一定不是景观意义上的变化，这是第一。

第二，艺术家可以不进步。艺术家不是为了进步而存在的，艺术家的工作是对未来、对现在的不信任。我所说的“进步”是在某种资本主义逻辑下的那种进步，就是你挣了一块钱就必须挣两块。那么这种线性逻辑上的进步，首先很残酷，而且是一种对于艺术作品的荒谬判断，它不是鉴定艺术作品和艺术家工作的唯一方式。也许，持续十年、二十年，这种进步不在景观和可视性上，但艺术家一直在工作，那这部分工作怎么呈现出来呢？所以，我觉得，如果总在要求一个人在外观上展示自己是否进步的话，这个指标是值得怀疑的。那么用什么指标来确定这个人确实进步了呢？一旦这个东西明确了，那我觉得就更可怕了。

艾：我被您的回答拍晕了。

汪：怎么会？不过，你不给我采访提纲是好的。

questioning is continual, and you can't control in advance how it works or what forms it takes. Then, how can you decide upon the time when your works are ready for display so exactly? In this world, certainty has occupied a dominant place for too long! If any exhibition notice pops out with a topic or a concept, then I work out a blueprint, and my preparation begins....shall I follow this way? No. What I've been trying is not this. I have no blueprint. Nor do I know when my creation will be done, or whether the final outcome can be called "art"! Under such conditions, no presupposition, no intentionality. This is exactly how I worked and presented my works for recent exhibitions. And I wanted to cut off the direct relationship between pop sociology, political thoughts, or anything seemingly self-evident and the artist's work. For example, we're inclined to resort to something fashionable to relate to the artist's work directly. Superficially, this looks effective, but I argue that this is an immense harm to art itself. Well now, let me come back to your question. The change in my work will NEVER be that in a sense of landscape. This is my first point.

Second, the artist may choose not to progress. He does not exist for the sake of progress. His job is to distrust the future and the present alike. I say "progress" based on kind of capitalist logic that you have one dollar with you, and you force yourself to own two. This lineally logic progress, first of all, is very cruel! It, too, is an absurd judgment of artwork, which shouldn't be the only way to criticize an artist or his works. It is possible that we cannot discover progress in an artist from landscape and visibility within one or two decades, but he keeps growing professionally through those years. Then, how can this growth show itself? So, I believe if we always urge someone to reveal his progress in an apparent manner, then this index is quite doubtful. Well, is there any desirable index? Anyway, once such a thing is made clear, it would be even more terrible!

艾：I'm just baffled by your answer!

Wang: Really? However, it is better that you didn't give me an outline.

艾：Usually, an interview will start from a recent event. That's why

艾: 通常采访会从一个最近事件开始切入, 所以我会问这个问题。每个艺术家的思路不太一样, 有的艺术家会直接告诉我近况, 但您进入到另一个层面去思考这个问题了。

汪: 我没有“最近”。就像你问“生命”, 对于我来说, 它就是一个主语, 就和“你活得怎么样”差不多的意思。但我没有活在“最近”, 而有些工作是持续性的。

艾: 我看您的展览履历, 您参加了很多的群展。在群展中, 您和别的艺术家会有怎样的沟通或相互影响? 您看到了别人或作品中什么有趣的点, 别人可能又看到你的什么有意思的点? 作为艺术史, 这种相互影响很有趣。

汪: 首先, 我可以坦率地告诉你, 有趣的不光是艺术家。从九十年代开始, 我理解当代艺术正好就是因为我不背叛当代艺术。因为我觉得, 它只是人类知识的一部分。我恰恰是从人类其他的知识里看到了比艺术还要艺术的一些东西, 想象力、怀疑态度、工作方式和看问题的方式, 比如说物理学。科学带给我的是全方位的、对某一个固定不变认识的颠覆。所以, 我从来没有认为, 一个学科、一种方式认识世界是最有趣的。否则, 就变得很无趣了。第二个错误在于, 我们觉得这个世界进步了。大家不是喜欢科学和哲学吗? 那好, 艺术、哲学、科学, 三个加起来一定是一个更有意思的东西吗? 恰恰错了。它们之间唯一产生关联的, 不是联合, 而是拆台。任何一个知识在今天, 我的理解是, 知识综合最关键的一点, 不是联合起来变成无懈可击的铜墙铁壁的知识, 反而是相互拆台。说得理论一点, 就是相互质疑。只有这样, 你才能保持所有知识, 不能在任何一个地方形成一种独裁。否则, 你学历史就告诉别人历史是唯一能够认识世界的钥匙, 学哲学的说是哲学。那我们是否只要拥有了这样一种知识, 就可以把它变成一种独裁? 而这种东西最后会导致你的世界观、你要求别人的世界观, 都一样。我恰恰在今天的很多知识分子身上就看到了这种独裁, 一种说教式的、唯一的、认为知识的积累是属于伟大的——这是非常大的问题。所以, 任何一个地方, 你都会看到“有趣”, 不光是艺术。

第二, 我常常获得“有趣”的地方是我不熟悉的领域。比如我的惊喜, 我的知识上的惊喜、工作上的惊喜或者其他, 都产生于对“已知”的抑制。

最后, 在整个工作过程中, 我和艺术家是没有来往的, 只有在展览上有来往。这种偶然性没有必要变成一个故事。有时候, 可能会碰见一个艺术家或策展人, 会有聊天, 但这个与日常生活里你跟其他人, 其他行业的、不同年龄的、不认识的人的交流, 是同样处于能获取惊喜的途径。所以, 在获取惊喜的路上, 任何对象是平等的。比如, 今天我接受你的采访, 我不期望有什么惊喜, 但是说不定就会有。但你是不是艺术家, 是不是我期待的某个职业的某种人, 这些都不重要。我想再举个例子, 在一个朋友的聚会上, 有一个医生说道, 他的病人得了癌症, 就把家产都变卖了, 准备去当和尚, 想着死掉算了。这个病人找到他看病, 他就跟病人说了真实想法。他说, 你知道癌症是什么吗? 癌症是寄居在活着的正常人的机体里的细胞, 它也不希望你死, 癌症希望你活着。病人听了以后, 觉得这个逻辑好像是对的啊。我听到以后就想, 这是辩证法吗? 这种辩证地看世界的方式, 你不觉

I asked that question. Every artist has his or her own way of thinking. Some may tell me directly about their current situation. But you entered into a different level for that.

Wang: For me there's no "recently". Just like you ask me about "life." Personally, it's a mere subject, like "How are things with you?" But I didn't live in "recent", and some of my work remains ongoing.

Ai: I saw your exhibition experience. You attended many group exhibitions. How did you communicate or interact with other artists then? Did you find any fun in other artists or their works? Or did they find any fun in you? As in art history, such interaction is so interesting.

Wang: First, to be frank, not only artists are fun. Since the 1990s, I can understand contemporary art just because I'm its traitor. In my eyes it is only part of human knowledge, and I've discovered what's more like art in other parts! Say, imagination, skeptical attitude, how one works, and how one look at things...yeah, physics is an example. Science brings me an all-round subversion, which smashes to anything changeless. So, I never believe any discipline or any way of knowing about the world is the most fun. Otherwise it'll be terribly dull. The second mistake is we have a feeling that the world has progressed. Don't you like science and philosophy? All right. Art, philosophy, science. If the three add up, must the result be more fun? No. We're wrong, absolutely. The only thing that connects them is not uniting, but fighting against each other. Today, I believe it is crucial that know-hows shall not be so united to form something hard to break up. On the contrary, they should be able to cut each other's throats! In theoretical words, they should question each other. Only by so doing can you keep know-hows from creating a monopoly in any field. Otherwise, if you're a history learner, you may tell others that history is the only key to knowing about the world. If you're a philosophy learner, your answer will be philosophy. Then, are we right when we make a know-how a monopoly? That, eventually, may lead to the fact you may ask others to develop a world view exactly the same as yours! I've discovered such a monopoly in many intellectuals, who assume that know-how accumulation is great. Very teachy, very bossy. This is a BIG problem. So, you'll find "fun" anywhere, not only in art.

Second, I often find "fun" in a field which I'm not familiar with. For example, my pleasant surprise, either from learning or from work or somewhere else, all comes from my restraint of "what I've already known."

Finally, I have no contacts with other artists throughout the process, except during exhibitions. But that sort of accidental meeting doesn't have to become another story. Sometimes, you come across an artist or a curator, and you have a chat together. But in your daily life, you get same surprise from people from other walks, of different ages, familiar or unfamiliar. So, no difference. For example, you see, now I'm receiving your interview, and I don't expect any surprise, but maybe it will occur. Anyhow it doesn't matter whether you're an artist or someone from some profession I'm looking forward to. Another example. It was a story told by a doctor at a friend's party. He said one of his patients got a cancer, and sold all his properties, almost planning to be a monk in a monastery and end up there. When he came to him for treatment, the doctor told him his true ideas. He said, "Do you know what a cancer is? It's a lot of cells living on a normal human body. Even they themselves don't want you to die; they want you to survive!" The patient listened, and thought the logic was quite right. Later, I began to think: "Is this dialectic? Don't you think you can come across this way of dialectically watching the world anywhere, not necessarily in art circles? So, I think, only when art loses its particularity will it return to a universal sense. That's why fun may occur anywhere, anytime, in any field of knowledge, and to any person.

Ai: I find you very interesting. You always return to your own knowledge framework to answer my questions, and point out with your

得在任何一个地方，你都可能听见吗？它不见得非得在艺术界。所以，我觉得，艺术只有丧失了它的特殊性，才会回到一个普遍价值的意义上。那么，有趣会发生在任何一个场所、任何一个时间、任何一种知识、任何一个人。

艾：我觉得您很有趣，因为对于我的问题，您总能回到自己的知识框架里，用自己的话语来指出我提问本身可能存在的问题。

汪：你不觉得这就是碰撞吗？但我不是用艺术的东西跟你碰撞，我举这个例子就是，我的有趣来自于一个医学博士。我把这个有趣传达给你，你可能也会觉得有趣。

艾：日常生活中，除了工作，您还做什么有趣的事情？

汪：我觉得我做的事都挺有趣的。不过，要知道什么有趣，首先得知道什么是没趣。有的人说，你做这件事情有趣，那间接地批判了你做这件事以外的其他事情都是无趣的。但是我恰恰相反。有趣不可以从你的日常生活中滴漏出来，它不能被作为一类被单独提出来。我经常听到别人说，开心一点吧。听起来没错。但这句话的另一个逻辑是，这个人一点不开心。还有人说，做开心的事。那我马上就想，开心的事儿，是什么事儿？是不是人只做这个事就开心，但这只是一种动作。如果这个人一辈子都做这个动作，只做开心的动作，这个人会开心吗？一辈子只做、只想开心的事儿，这是很乏味的事情，因为就那么一点儿。所以我认为，说开心的时候，你能不能知道什么是开心，什么是不开心。不能简单地把你的世界和生活理解为开心或不开心，这样的话，你就真的很“开心”。

艾：实际上，我想问，您感兴趣的事情对您的创作有怎样的影响？但您不愿意把自己的工作限制在艺术的范畴里。那么，我应该以如何的话语来向您提出问题，这本身成为了一个问题。

汪：我可以换一个方式来回答你这个问题。首先，我可以讲，我怎么理解艺术，和我是怎么用我理解的方法来学会了我所理解的艺术。其实当时我正在插队，我的朋友说，你学画画吧。在今天我们认为那个叫艺术，今天我们说这两个字的时候已经注入很多很崇高的东西了，但当时就叫“学画画”，是学一门技术，与世界观没有关系。实际上，一开始，技术就介入了艺术。但我们现在一直不认为这个人学了画画，学了艺术，是学了一个技术。“技术”就失去了主导地位。所以我要重现“技术”的重要性，里面有时间性、实践和所有和身体有关的东西。到了后边，如果这种东西还在或者不在，这直接涉及到一个艺术家的工作和你的身体、实践、时间到底有多大关系。

那么，第二个层面，为什么要学习这门技术？为什么没有学习钓鱼，学习其他东西？我用“匮乏”来描述。“匮乏”不是很多人理解的“缺少”，实际上是我经常说的“已知的匮乏”。多少年前，我自己并不知道，多年来我不断对这个行为进行理解，包括我对现在工作的理解，我认为每一次都是从这里开始的，就是“已知的匮乏”。今天不是缺少产生需求，是我们能不能在我们的丰富里看到“缺少”。我认为，已知就是最大的敌人，生活在已知里是最大的缺憾，最大的匮乏。要从已知的匮乏里不断地突围。这就回到我

own discourse possible mistakes I've made in my questions.

Wang: Don't you take this as an interaction? But I do not interact with you artistically. The story I just told is an example—fun from a doctor of medicine, and I transferred this fun to you. And you may feel the same.

Ai: In daily life, apart from work, what other fun do you have?

Wang: I think everything I do is fun. To know what's fun, we first have to know what's not fun. If some say what you're doing is fun, that is an indirect denying that anything else you do is fun. But I'm just on the opposite. Fun doesn't seep from daily life, and it can't be singled out. I often hear "Be cheerful!" That sounds fine. But the other logic behind this is that this person addressed to is uncheerful. Others may say: "Do happy things." Then that reminds me immediately: what's a happy thing? Does it mean that person will be happy as long as he does it? However, it's a mere act. If he only does that all his life, will he be happy? No! Instead it would be unbearably boring. So, when it comes to a happy thing, can you tell me what it is and what it isn't? Never simply mark your world or life: happy or unhappy. If you follow my advice, you'll be surely "happy."

Ai: Actually, I wanted to ask: what influence your interesting things have had upon your creation? However, you're unwilling to limit your work to the sphere of art. Well—how should I put my question to you—in what discourse? This becomes a question itself.

Wang: I can answer your question in another way. First of all, I can tell you how I understand art, and how I learned the art as I understand it in my own way. That was in my youth when China was politically swept by the Up to the Mountains and Down to the Countryside Movement, and I was sent to live and work in a production team in a village. I followed a friend's advice and began to learn drawing. Today we call it art, and take it as something quite noble. But at that time it was known as nothing but drawing, just a craft, having nothing to do with world view. In fact, craft intervened in art at its outset. However, today we are always reluctant to admit that drawing is a craft. So "craft" has lost its original dominance. So I attach much importance to "craft", which involves temporality, practice and everything concerned with the human body. Later, as to whether this sort of thing still exists, that directly involves how much an artist's work has to do with your body, practice, and time after all.

Then, at the second level, why do we learn this craft, not fishing or anything else? I'd like to use the word "deficiency" to describe. Mind you, not "shortage" as many would believe it. To tell the truth, I often call it "deficiency in the known." I didn't recognize that many years ago. Through all these years I've been seeking to understand this behavior, including my present work. I believe I restart to do so from here—"deficiency in the known" every time. What matters today is not that shortage creates demand, but whether we can see "shortage" from our "abundance." The known, I argue, is our biggest enemy; living in the known is our biggest regret, and our biggest deficiency. We need to repeatedly fight our way out through the wall of the known deficiency. This precisely comes back to what I said at first—I always start from the unknown, unceasingly. Many people tell me: "Mr. Wang, you won drawing prizes in the eighties, and then you gave up, and turned to multimedia!" Likewise, many other artists gave up, too. However, giving up itself is just one act. What I'm emphasizing is: our giving up, suspicion of the unknown and distrust of certainty should last lifelong! That's why I raised two points at the seminar organized by Mr. Zheng Shengtian in Hangzhou (in the second curatorial workshop of "Century: SHENG PROJECT", held in 2016): first, what is "No Man's Land"? It means retreating from one field to another, not just completing such an act and enjoying the fruits of escape. Second, "betraying" is a lifelong matter for an artist—betraying the known. An artist may drop out of



汪建伟 ……或者事件导致了每一个无效的结果 综合媒介 尺寸可变 2013 年
Wang Jianwei, ...Or an Accident Leads to Every Ineffective Result, mixed media, variable size, 2013

初说过的，我总是从未知开始，而且是持续性的。很多人说，汪老师你八十年代画画得了奖，然后你放弃了，做了多媒体。很多艺术家也放弃了，但我的问题是说，放弃一次只是一个放弃，但有区别，放弃、对未知的怀疑、对确定性的不信任的态度应该是终身的。所以我在杭州，郑胜天老师的讨论会（注：2016 年举办的“世纪：SHENG PROJECT”第二次策展工作坊）上，我说了两点：第一，“无主之地”是什么概念？从一个领域逃到另一个，不是一次就够了，然后就享受逃离的成果。第二，“背叛”对于艺术家来讲是终身的，就是背叛已知。绘画的艺术家做了视频，就成了影像艺术家了，但我的问题是，你能背叛影像艺术吗？你还可以背叛，因为我不相信，持续二十年的这件事你还有兴趣。而且你们不是常常说画画二十年不敢背叛的人没有创新吗？结果，你们做录像也做了二十年，这不是一样的道理吗？我觉得，一次性背叛，你可以享受它的成果，但不断地背叛，你的成果是零。所以，对已知的背叛来自于你认识到对已知的匮乏。比如波粒二象性互补、测不准原理、量子理论的既相互制约又相互依存，这些东西你在艺术史里看得到吗？但这个世界存在于这些看不到的部分。这种看世界的方式不是虚构的，不是“神”。

在思考的过程中，我对那些“大词”所指向的世界，几乎是不信任的。比如，命运、人类，这种词没有“物”，没有一个指向，只有说出这个词的时候的快感。但这种快感是对真实世界的一种伤害。所以我不使用这些词。对“已知的匮乏”的突围技术是什么，就是物，就是我所说的艺术。

艾：您之前提到过您的作品《时间寺》与《巴别图书馆》有一定的联系。那么，您怎么遇到了这本书？

汪：1983 年遇到的。我在相当长的一段时间的理想是当一个作家，并不是做绘画。一个是因为，当作家技术成本很低，绘画在当时的成本还是比较高的。第二，我从农村直接去了部队。部队根本没有条件让你成为画家。我跟几十个

drawing and embrace videoing. But my question is: can you betray video art once again? Yes, you can! I never believe you can lock your interest to that for two decades. Moreover, remember your pet saying that an artist will come to nothing innovative if he's kept himself to drawing for twenty years and still is afraid to betray? I bet the same will happen to you if you're with videoing. I believe you can enjoy the fruit of one-time betrayal, but if you keep betraying, the fruit you can depend to enjoy is zero. So, the betrayal of the known comes from the fact that you have recognized your deficiency in the unknown. For example, wave-particle duality complementarity principle, uncertainty principle, quantum theory, all these suppress yet depend on each other. Can you see these things in art history?! So, this world, actually, lies in those parts you cannot see. This way of looking at the world is not purely conceived in mind, not "mysterious."

In the process of thinking, I hardly trust the worlds those "big words" refer to, say, fate, human beings. Such words have no directionality. You just get an immediate pleasure from speaking them out. However, such a feeling is harmful to the real world. So, I never use them. And what's the weapon you can rely on when you fight your way out through the deficiency of the known? The answer is: objects and art as I understand it.

Ai: You mentioned your work *Time Temple* has certain connection to *The Library of Babel*. How did you encounter this book?

Wang: That was in 1983. In fact, for quite a long time in my life I dreamed to be a writer, not an artist. Partly because it was less costly to be a writer than to be an artist then. Partly because conditions didn't allow me to be an artist—I left the countryside and served in the army, when scores of us shared a spacious bedroom at night. Impossible for me to do anything not permitted. This experience left me a legacy—a strong aversion to collectivism (even today I hate collectivism). I really couldn't stand a group of people speak and think the same way, for better or worse! Kind of paranoid. Moreover, I was easily offended by authority. I found a platoon leader could fiercely rebuke a squad leader under him; a squad leader could treat a vice squad leader under him thus; and so could a veteran to a recruit. As a result authority was penetrated into discourse and behavior. I'm extremely sensitive to the power of discourse at intellectual or public order levels.

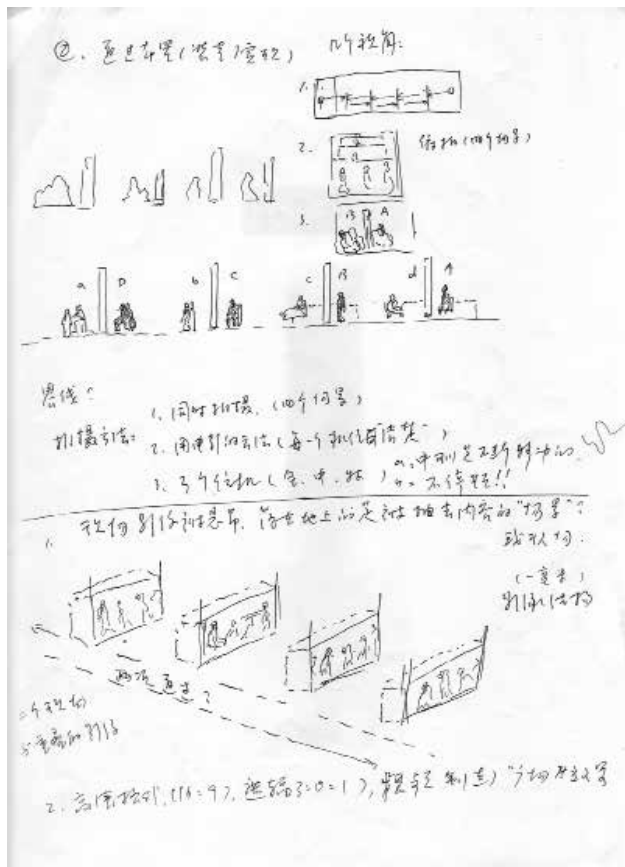


汪建伟 隔离 综合媒介 尺寸可变 2009 年
Wang Jianwei, Partition, mixed media, variable size, 2009

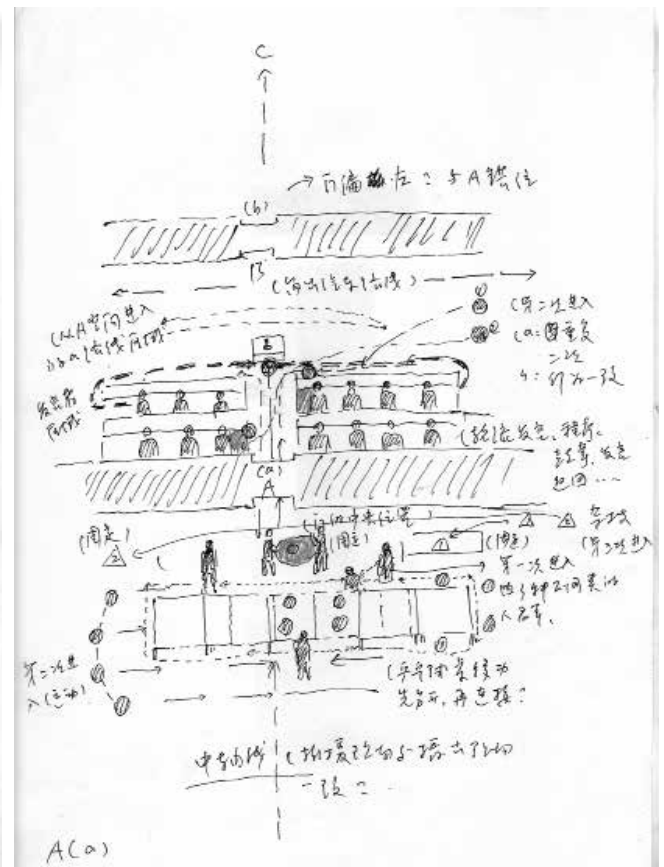
人就睡在一个大屋子里，所以不可能允许任何脱离规定动作的动作。这个经历给了我一笔遗产，一直到现在，就是对集体的极其反感。我实在不能忍受一群人以一种方式说话、一种态度去思考问题，无论好坏，都有些偏执了。还有对权力的敏感。排长可以骂班长，班长可以骂副班长，老兵骂新兵，

So I read extensively, and kept writing as a habit in the army. In 1983, I began to read Jorge Luis Borges. At that time, Shanghai Translation Publishing House launched *A Collection of Borges' Stories*. For the first time in my life I learned two words from him: "non-linear" and "synchronic." When I created *Time Temple*, I felt the seed of the concept of "time" had been buried in my mind thirty years before. In the

汪建伟 黄灯 影像部分手稿之 11 2011
Manuscript 11, video part of Yellow Lamp, 2011



汪建伟 黄灯 影像部分手稿之 12 2011
Manuscript 12, video part of Yellow Lamp, 2011





汪建伟 欢迎来到真实的沙漠 多媒体剧场 尺寸可变 2010 年
Wang Jianwei, Welcome to the Desert of the Real, multimedia theater, variable size, 2010

最后变成，从话语方式、行为方式等方面都被渗透了权力。我对在知识层面、公共秩序层面等话语的权力极其敏感。

所以在部队，我大量阅读，自己坚持写东西。1983 年我开始阅读博尔赫斯。当时上海译文出版社出版了《博尔赫斯小说集》。第一次，我从他那儿学到了几个词：非线性、共时性。到我做《时间寺》的时候，我觉得，“时间”这个概念的种子在三十年前就种下了。在人文领域，“时间”这个概念由两个很重要的人物带给我，一个是博尔赫斯，一个是画家培根。他们让我从两个完全不同的方向，让我理解了时间。当然，物理学、哲学也带给我对于时间、当代性的理解，但这两位是很早让我感受到、意识到时间的重要的人。为什么是培根？一开始我就很喜欢他，但如果只是说美术史层面，很难理解。但很多年之后，我看德勒兹写培根的那本书，把培根告诉他的一句话用到封面上：“一幅画为什么能够直接诉诸神经系统，这是一个非常严密、非常难的问题。”但我从培根的话里发觉，他认为绘画可以表现一个各种时间并置在一起的一般性的那个时间，那就是“表面”。最后我从叶兹的诗才理解到，最复杂的是皮肤。2011 年，我恢复绘画的第一幅画叫《表面的肖像》，就是这个黄条，一个没有手绘痕迹的、非常工业化的、突然浸入的。毫无征兆地发生，这就是时间。我现在看来好多人模仿这个东西，但他们是从一个符号的角度，不是从时间学上过来的。

艾：黄条的“共时性”是如何体现的呢？但是否用话语去解释画面又是无力的呢？

汪：对。我的黄条就是我理解的时间。这只是我的一部分，在我的影像、戏剧里，就经常出现这个“黄条”。我说的“黄条”是类似的时间不同的介入。这是对当代艺术的“当代”二字的基本认识。它是从戏剧和电影带来。

《巴比图书馆》还没说完。《交叉小径的花园》是让我

field of humanities, the concept of “time” was offered to me through two very important people: Borges and the artist Francis Bacon. They led me to comprehension of time from two completely different directions. Of course, physics and philosophy also helped me understand time and contemporaneity. However, these two figures were the earliest to help me perceive and recognize the importance of time. Why Bacon? I fell in love with him at the very first, which would be hard to understand if just from the perspective of art history. Many years later, when I read Gilles Deleuze’s book on Bacon, I wrote down Bacon’s words (which he told Deleuze) on the front cover: “Why can a drawing appeal to our nervous system directly? This is a most rigorous and challenging question.” Here I judge Bacon believes that a drawing can present a general time that is juxtaposed by several times—a “surface.” Finally, I learned from William Butler Yeats that the most complex is skin. In 2011, I resumed drawing. And my first piece was *The Portrait on the Surface*. Yes, that yellow strip. Without any trace of hand-drawing. Very industrialized. Suddenly immersive. And without warning! This is time. I’ve noted that a lot of people imitate this, but from a symbol view, not from time science.

Ai: How is the synchronicity of the yellow strip represented? Or is it weak to interpret the drawing with discourse?

Wang: Yes. The yellow strip is the time as I understand it. This is only part of me, which appears often in my videos and drama. As I said the strip is a different intervention of similar times. This is a basic understanding of “contemporary,” as in contemporary art. It comes from drama and films.

I’m not finished with *The Library of Babel*. Actually, *The Garden of Forking Paths* moved me earlier. But when I read *The Library of Babel*, I began to think it’s the most delightful part in Borges works. Order, logic, chaos, time. Sometimes, he retains all nouns in a sentence, but changes their word order, which then directly leads to the collapse of time! For example, I give a normal description: today I met a girl wearing glasses, sitting on my sofa. Now, if I say: “The sofa glasses girl is looking at me.” The words are the same in the sentence, but the subject, predicate and object all have changed. So, all of sudden, the time has changed with the way you read, and your reading is directly linked

最先激动的，但我读了《巴比图书馆》以后，一直认为这是我看到的博尔赫斯作品中最喜欢的东西。秩序、逻辑、混乱、时间。而有的时候，他让一个句子的名词都在，但句子中词语顺序变化了，直接导致了句子产生的时间完全崩溃。比如，我正常的描述是，我今天见了一个戴着眼镜的女孩，坐在我的沙发上。现在我这么说，沙发镜子的女孩在看我。前后两个词都可能在这个句子里，但这个句子的主语、谓语、宾语全部变了，导致突然这个时间就变了，因为你的阅读方式变了，你的阅读直接联系着你经验的时间的部分。它首先颠覆了你正常的看时间的方式。很多人只认识到，语言变成了一个你不理解的方式，但很大的程度上，实际上是颠覆的时间的方式。它非线性，所以有的人就不理解。所以时间就一点一点地渗透到为什么是这样。那么，为什么我在若干年以后做《时间寺》？就是一个物的时间，在无限度当中，如何产生了它的形式，就这么简单的一个事情。不是别人所理解的地区性、社会性。我就是想呈现，作为一个艺术家，我到底在想什么。我用了这么长时间，只是把自己的这样的工作带到了现场。

艾：那么，是否有一个时间的参照在那里，才会导致词序变化引发的时间变化呢？

汪：没有。这就是问题，我们总认为世界上总存在这样一个标准。所以，我们说的多样性，就已经暗含了时间这个东西。我觉得很难理解所谓的“中国的现代性”的说法。我们经常批判西方逻辑下的现代性，但是是因为它说得不对，还是因为它是它说的？就像这两天我看到，某个人死了，大家都在问他怎么死的，然后所有人的解释是他嫖娼，这个逻辑是怎么建立起来的，我也很纳闷。我们要理解的是，他如何死的，不是说他是如何嫖娼的。这里面有两个东西：如果前一个逻辑，嫖娼成立，我们就没有必要这么在乎这个死。这是最邪恶的。我的展览“脏物”这个概念，其实就是这个概念，就是要亵渎一下现在这个，我们只有见到这个人才知道到底罪恶在哪里。但我们的认知本身就带有很多罪恶的东西，我们真的可以“得罪”它一下。“脏物”就是认知层面上“脏”，就相对于我们说的“干净”，就是你刚才说的“标准”。“脏物”就是在得罪“标准”。

我的工作在很大程度上就是在挑战“不言自明”。所以你跟我的谈话，或者和任何人的谈话，首先出来的第一句就可能成为一个问题。因为顺着这个说，实际是在重复这个问题，把这个问题变得合法。其实有时候，这第一句就是有问题。就像你说，你是怎么为展览做准备的，这里面有问题。一个艺术家真的是在为展览做准备的吗？

艾：这里面可能有些预设。

汪：对，不是说这个描述错误。你知道为什么我会提“排演”这个词吗？其实就是提问。提问就不光是口头的提问，提问要带出行动来。我认为，以这种行动的方式提问就是排演。但排演不是方法，不是所有东西不停重来就一定更好、更完美。排演只是让所有的事情重启、重启，让不信任的行动总是处于重启。这是戏剧带给我的工作，黄条也从这儿来。

通常情况下，我们会这么说，这个导演对自己的作品精益求精，不断地排演，让作品更完美。但我觉得这是个谎言。

to that part of time which you experience. It first subverts the way you normally look at time. Many people only have realized that language has become something incomprehensible. But, in fact, to a larger extent, the way of time has been subverted: non-linear for this moment, which is hard to understand for some people. So time has thus been penetrated little by little and become what it is now. Then, why did I create *Time Temple* a number of years later? Just for the sake of object's time; how its form is created in infinite. That's all. Not something regional or social as some may understand it. For my part, I just wanted to reveal what was in my mind as an artist in the end. And I spent such a long time just to take my work to the scene.

Ai: Well, any time reference there, making it possible that change of word order leads to that of time?

Wang: No. This is where the problem lies. We always think that there is such a standard in the world. When we mention diversity, we've already implied a thing: "time." So, I find it very difficult for me to understand the idea of so-called "Chinese modernity." We often criticize the Western logic's modernity, because of its wrong, or because of the fact that it raised the issue? Just like a story recently covered in China. In a news event someone's death caused a nationwide concern. Many were eager to know how he lost his life, but got an answer from every source that he went whoring! I was wondering how this logic was established. What we're so hungry to know is how he died, not how he visited an unlawful prostitute. You see, there are two things in the story: whoring and death. If the former is proven, it seems that there's no need for us to care how his life was claimed. This is the wickedest logic in the world! That's why I exhibited my work "Dirty Substance", just to dishonor what's going on today. Only after we see that person can we know what evil it's about. However, our cognizance itself contains much evil. We indeed may give it a dishonor. In truth "Dirty Substance" is cognitively "dirty," opposite to what we call "clean", and the "standard" you implied just now. It is precisely a dishonor to "standard."

My job, largely, is to challenge something "self-evident." So, when you talk to me, or talk to anyone else, your first sentence may become a problem itself. If I follow your way, actually I'm repeating that problem and "legalizing" it. Yes, in some cases, your first sentence may be problematic. For example, if you ask me: "How did you prepare for this exhibition?" This question is self-questionable: is that true that an artist works for exhibitions?

Ai: There may be some presets inside.

Wang: Yeah. I'm not saying that your description is wrong. You know why I would mention the word "semi-staging"? In fact, it is question-asking. It is done not only orally, but also by action. I think that question-asking by action is "semi-staging". However, "semi-staging" is not a method. Nor is it that all things must be further better and more desirable if they repeatedly come on. "Semi-staging" is but restarting, putting an untrustworthy action always in a restart model. This is what drama has taught me. And my inspiration for the yellow strip also came from this source.

Habitually, people agree that a director who keeps rehearsal of his works is a self-starter, to make his works better than ever. But, in my eyes this is untrue. Let me speak from experience. In 1999, I started to experiment with my first "theater" artwork, a completely new presentation. Relevant techniques were one hundred percent strange to me. But I was full of excitement to the unknown because there was action, not just paper work. At that time I didn't know how to create my team, so I had to go ahead step by step. Even as early as in 1998, my preparation had begun. You can imagine how many actors I could find who knew about contemporary art. With the help of a friend of mine, I learned that performances were given in two bars. There, I found a few

我从1999年,第一个剧场作品开始,完全在尝试一种新的呈现方式,就是“剧场”这个概念。但这些技术对我来说,百分之百是陌生的。这里充满了对未知的兴奋,因为这里有行动,不是纸面上的东西。我不知道如何建立我的团队,我一步一步地来。1998年,我开始筹备。你可以想象,哪个演员能够知道当代艺术。我通过朋友打听到,在两个酒吧有表演,就过去看。在酒吧里发现了当时在中戏读书的学生,他们在那儿做些表演。只有他们能够理解,我要的那个东西是什么。荒谬的是,他们没有一个表演系的。第一次的演员全部是舞美系的。他们却有对当代艺术的装置和行为概念的理解。好了,音乐、影像、表演、灯光,全是这样一个一个地在我的经验之外去发现。到2003年的时候,做《仪式》的时候,我用了《三国演义》这个文本。其中有叫祢衡的人以及“击鼓骂曹”的典故。在中国历史上这个典故有三个不同的文本,这三个文本(注:《后汉书》《三国演义》《狂鼓史渔阳三弄》)其实就是三个问题。最初出现“祢衡”是在《后汉书》,第二次出现是在两百年以后。当时这个戏,有几个提问:第一个就是,“祢衡”这个人为什么他在两百年以后才出现。而且我要问,在这两百年之间,为什么没有一个人提起过他,而两百年以后的人比之前的人更熟悉他。这个问题直接指向了文本。

艾: 还有历史的问题。

汪: 对。我当时正着迷美国新历史主义小组,他们受到福柯影响,关于“历史的文本和文本的历史”的概念。两个是并置的、不可相互替代的。历史的文本很好解释,就是现在看到的这些东西。但是文本的历史是什么?我的《仪式》就是在关注这个。没有被记录下来的历史就不存在。也就是说这两百年之间,没有这个文本,所以这个历史就不存在。也就是说“祢衡”在这两百年是不存在的。

我在其中提出的第二个问题是,所有的文本只纪录了一个事情,就是他老是在骂人,他最后把人骂火了,被人杀掉了。其他什么都没有记录。那么,为什么除了骂还是骂?他有病吗?他是生理上的病,还是别人需要他有病就够了,等等。

排练的时候,有趣的事情出来了。我第一次用了面具。戴上面具的时候,他们在演文本,放下面具的时候,他们在讨论这个文本。也就是说,演戏的人和评论者都在演戏。那么,排练的时候就出了问题了,这个东西怎么排?当时我只意识到复杂,但没有意识到什么叫“时间”,也不知道最后排演的是什么。在欧洲巡回演出,最后去了蓬皮杜艺术中心。从那次开始,我开始理解“排演”这个概念。三场以后,我们还要不要排演?四场、五场、十几场,我就在想,为什么要排演这个东西?那么,这里的时间和时间的行动是什么意思?实际上,在排演的时候,以前做过什么,已经不重要了,因为如果重要,你认为哪场最重要,那就没有必要再排演了。所以在采取这个行动的时候,过去已经不重要了。同时,你采取行动之前,未来还不存在,是不是?你必须行动。排演就是“现在”,这就是我理解的排演。当时我给“新星星艺术节”写什么叫“新”的时候,最后一句话是,新就是对过去和未来都不负责任的一次突然的行动。这实际也是我理解的“排演”。在这样的背景下,怎么可能有一个对未来那

student actors from the Central Academy of Drama. Only they could understand what I was after. The absurd thing was that none of them was from Performing Department! Some of them the first time I met were all from Stage Art Department. Anyway they understood the concepts of installation and performance in contemporary art. All right, music, video, performance, light—everything—I needed to overcome one by one, without previous experience to support. In 2003, when I was creating *Ceremony*, I used the text of *The Romance of the Three Kingdoms*. In it there was a historical figure called Mi Heng, a learned celebrity with upright character. He was humiliated by the tyrant Cao Cao, and was courageous to throw out rightful curses at him as a drumming officer in the army in a ceremony. Historically, there were three different versions of the text in China: *History of Eastern Han*, *The Romance of the Three Kingdoms*, and *The Afterlife Story of Mi Heng the Fearless Drummer*. The name Mi Heng first appeared in *History of Eastern Han*. It was two hundred years later that it reappeared. Here arise my doubts: why didn't his name turn up again until two hundred years later? Why didn't anybody mention him for so long? Why were the later generations more familiar with this figure than the earlier ones? All these questions directly point to the “text.”

Ai: Also, historical issues are involved.

Wang: Yes. I was just crazy about the American New Historicism Group, who was influenced by Michel Foucault on the concepts of “historical text & text history.” The two were juxtaposed, not interchangeable. A historical text is easy to explain, just like what we see today. But what is a text history? This was what my *Ceremony* concerned. A history that hasn't been recorded does not exist. That is to say, through that period of two hundred years, there was no text as such. Nor did its history exist as a result. In other words Mi Heng didn't exist through the two centuries.

Moreover, only one thing about him was recorded in all the texts—he always cursed. Eventually, someone flew into rage and killed him. No other records at all. Then my follow-up questions are: why did he do nothing but cursing? Was he sick? Was he physically sick, or someone else just needed him to be sick and that's enough?

When it was rehearsal-time, a funny thing happened. I used the masks for the first time. While they were on the masks, they were acting out the text; while they were off the masks, they were discussing the text. You see, all the actors and the critic were acting. Then, a problem popped out: how should the rehearsing go? At that moment, I just realized it's complex, but didn't realize what was “time.” Nor did I know what the outcome of the rehearsal would be. Later, we gave our touring performances in Europe, and went to Le Centre Pompidou finally. It was from then that I began to understand the concept of “semi-staging.” After three performances, I began to ask myself: “Shall we give additional performances, the fourth, the fifth, the tenth, or even more? Why the semi-staging? And what are the meanings of time and the action of time here?” In fact, while the semi-staging is going on, what has been done before no longer matters, because if the past is important and you can judge which rehearsal is the most important, additional semi-staging will be unnecessary. So, when this action is taken, the past is not important any more. At the same time, before you take action, the future does not exist, right? So you must act. Semi-staging means “the present,” as I understand it. I remember when I wrote for “New Star Art Festival,” I described “newness” in the ending sentence as a sudden action which is responsible neither for the past nor for the future. This is also how I understand “semi-staging.” Judging from such a context, how can we have a thing like a preset for the future? Semi-staging is restart, not a method; restart means a problem. A director often says: “Let's do it again!” For me that means zeroing.

么有预设性的东西呢？排演就是重启，它不是方法，重启就是一个问题。导演常常说，再来再来。我觉得，再来就是归零。

艾：观众是不是被排除掉了？

汪：我觉得，不需要考虑观众。这听起来非常不道德，但世界上最道德的是，不考虑观众。因为你是用你自己去考虑观众的，是你想象出来的一种对你的行为事先作抵押的虚构的人群。你想象出一种为你服务的人，你把他安排在观众头上，是对真实观众最大的亵渎。如果你认为观众跟社会、现实关系很大，就像我们对“人民”这个词一样，这就是一个彻底的极权主义。观众是什么，从来就不存在这样一个命名。有个我举过一万遍的例子：我们两个坐在这里，你能告诉我谁是观众，谁不是？

艾：但这里不是剧场。

汪：如果在讨论谁是观众的时候，还要想是否在剧场，这就更荒谬了。说回来，我们两个是或不是观众，答案只有两个。说不是，我要问为什么不是，说是，那我们就是。我觉得，我做的事情就是观众做的事情。我觉得这更真实。因为我也是观众的一部分。这是第一个解释。第二个解释是，你这时候想象的观众就是通过你的教育和知识所建立起来的、被控制的虚构。我举过例子，窗外坐着的一个人，他就是你的观众，请你虚构一下他。你可以写十页纸或者一页纸，关于这个人怎么看你。你给他看一看，你都不好意思。因为这个行动就不合法，你在替别人看问题；而且十页纸或者一页纸是一个意义，是你对他看世界的一种想象，是不是他，他同意不同意，百分之多少同意，都跟他没关系。一个人你都搞不定，你怎么能搞定所有观众呢？

观众就是一个“社会”。我唯一能接受观众这个概念的时刻是，它是充满差异的个体所组成的。那么保存这种差异

艾：Is the audience excluded?

Wang: No need to care about them, I think. Sounds very immoral. But the most moral thing in the world is not to care about them. Because when you're caring about them, you're doing so from your own position, and the audience is a crowd that you have imagined and pledged for your future behavior. So, you have imagined such a group to serve your purpose and name them the audience. This, I believe, is the ultimate blasphemy to the real audience! Further, if you think that the audience has much to do with society and reality, as we treat the word "people," that would be a downright totalitarianism. There has never been a name as such. Again, I'd like to cite this example as I have done so hundreds of times: you see, we two are sitting here, can you tell who's the audience and who's not?

艾：But we're not in the theater.

Wang: It would be even more absurd if you are discussing who's the audience, and wondering whether you're in the theater at the same time. Well, let's come back to the previous question whom of us is the audience. We have but two choices. If the answer is "No," I'll ask why not. If the answer is "Yes," then we are. I believe I've been doing what the audience does. I think that's more real because I myself am also part of the audience. This is No. 1 explanation. No. 2 explanation is this: the audience you imagine at this moment is built through your education or knowledge—a controlled conception. Here's an example. A man sitting outside the window is your audience. Please imagine him. You can write one page or ten pages of his opinions of you. Show him what you've written. I bet you'll be awfully embarrassed about what you've done. The reason is: this action is "illegal"—you are thinking of him as if you were him. What's more, whatever you've written about him—one page or ten—is just an imagination, and has nothing to do with him, no matter whether he agrees or no matter what percentage of your account he will agree to. You see, you can't get things right with a single person, how can you get all of the audience?

The audience can be called a "society." The only moment I can accept the concept of the audience is when it consists of individuals

汪建伟“时间寺”展览现场 综合媒介 尺寸可变 2014年

Exhibition scene of Wang Jianwei, Time Temple, mixed media, variable size, 2004



并存的事实，那不就是最真实的吗？既然如此，我不考虑观众，就捍卫了观众最真实的一面。我跟他不一样，我捍卫我跟他的不一样，我不去用我来想象他跟我一样。我的作品，很多人说，汪老师，我看不懂。恰恰我就是捍卫了你和我的差异。

艾：您喜欢的作家，除了博尔赫斯，还有谁？

汪：卡夫卡。我有一个很长的清单。但这个清单有时可以具体到一本书。我淘汰了很多作家，最后留下来的就是卡夫卡的东西多一点，像《城堡》就是我特别喜欢的。还有加缪的《局外人》对我的文字书写产生过很大影响，但我不提加缪其他的东西。普伊格的《蜘蛛女之吻》，印象也特别深。

艾：您提到之前想当作家，那么作家对您影响更多还是艺术家？

汪：最近十年对我影响更多的还是科学家和哲学家。这罗列出来也是一个长长的清单，还有些不太知名的，比如《种群数量的时空动态——对温室白粉虱的系统探讨》的作者徐汝梅。可能没什么人知道他，但是我就是通过读他的这本书产生了1994年一年的种植计划。这是一个生物学家。去年卡塞尔文献展五十周年的活动，他们要求我递交讲话提纲、工作笔记。工作笔记我就选择了这个作品。这个生物学家思考问题的方式，给我启发。他研究昆虫，研究如何通过益虫来防治害虫。害虫有一个自己的生态系统，益虫也有一个，但它们又共享生态系统，那怎么能够通过控制温度和湿度让益虫生长得健壮，同时杀除害虫。这个本来就很有意思，但更有意思的是，在实践里，这个模型要与环境沟通，环境沟通的输入输出却不可控制，结果益虫和害虫的两个系统并置的时候，产生了一个多余系统，由益虫和害虫的粪便滋生了腐食性动物及其生态系统。你看，这就是意外。我现在的作品，戏剧、电影、绘画就得益于这样的思维方式。

而且，不是这些东西包围我的艺术，我的艺术就是这些东西的直接表面。艺术必须无原则地创造出所有人能识别的那个东西，可以有连续性，拒绝任何带有特殊性的普遍性。这是当代艺术的一个基本原则。但现在有多少艺术是建立在这样一个基础上的？我们都是靠各式各样的特殊性来保护它。一张画好，就已经证明我已经知道了这个普遍性的东西，而且它可传递，虽然我不认识这个艺术家。但当他的老师、熟人、批评家、策展人不停地讲，这是在毁掉这个艺术。我们一直不尊重艺术本身。我们认为，只有艺术是为艺术而奋斗的，但艺术从来就没有作为一个主体存在过，从社会这个虚构体上面削下的小渣滓就可以砸死艺术，艺术就这么脆弱。“社会”常常被当作一个大棒抡向艺术，我们常常会说，这个艺术没有反映社会，你的艺术里我们看不到社会，就像说你是嫖客一样，一种话语。

艾：您也做策展。艺术家做策展与策展人做策展会有什么不同？

汪：这个问题我没有具体梳理过。具体到我做策展，2005年，我在上海的工地上做过一个叫“间隔”的展览。我把建筑师和艺术家强制性地放到同样一个空间，我接受任何一个结果。这个过程中，艺术家有的成为了彼此的朋友，有的成为了“敌人”后，又成为朋友。但对所有人来说，这

with differences. Then, if we maintain coexisting individual differences, isn't that truest? It explains why I don't care about the audience—I am defending what's the truest in the group. Therefore my logic is this: I'm different from the audience, I defend my being different from it; and I don't start from myself to imagine him to be the same as me. As for my artwork, many complain to me: "Mr. Wang, we can't understand." In fact that's because I'm precisely defending the differences between you and me.

Ai: Apart from Borges, any other favorite writers you have?

Wang: Franz Kafka. I had a very long list of my favorite writers, sometimes giving their books' names. So far many of them have been crossed out from the list. But Kafka is still more to my liking than anyone else. His *The Castle* is my best love. There is Albert Camus, whose *The Stranger* had a great influence on my writing, though I wouldn't mention other things about him. Finally, Manuel Puig, whose *Kiss of the Spider Woman* impressed me most.

Ai: You mentioned you dreamed to be a writer. Then who exerted more influence upon you, writers or artists?

Wang: Scientists and philosophers, in the last decade. That would be another long list. Some of them are not so well-known, say, Mr. Xu Rumei, author of *Spatio Temporal Dynamics of Population Abundance: a Systems Approach to Greenhouse Whiteflies*. Probably no one hears of him, but that book helped me work out my planting plan for 1994. He's a biologist. Last year, to celebrate the fiftieth anniversary of Kassel Documenta, they asked me to submit my speech outline and work notes. I included that book in my work notes. The way this biologist thinks is quite inspiring. He studied insects to find solutions against pests through beneficial insects. Pests have their own ecosystems. So do beneficial insects. However, they share an ecosystem. Then how can we keep beneficial insects growing up healthily by controlling temperature and humidity, and kill pests at the same time? Isn't it fun! But more fun is this: in practice, this model has to communicate with the environment, whose input and output, however, are uncontrollable. In consequence, after the systems of beneficial insects and pests were juxtaposed, a redundant system emerged, an ecosystem of corrupt animals living on their droppings. You see, this is an accidental event. My present works—drama, film, painting—benefit from this way of thinking.

Moreover, it is not that these things besiege my art, but that my art indicates a direct surface above them. Art must, regardless of principles, create something that everyone can recognize, something that can be continuous and reject any universality with particularity. This is a basic principle in contemporary art. But today, how many of artworks are built on such a basis? We all tend to rely on a variety of particularities to protect them. If I find a piece of drawing very fine, that proves that I've already understood something universal in it, which is transferrable, though I don't know the artist (its author) himself. However, when the artist's teachers, acquaintances, critics, curators all join the discussion of it, they are ruining the artwork. We've never paid due respect to art itself. We believe that nothing but art itself strives for a better future for art. However, art has never existed as a subject. To tell the truth, it is so vulnerable that any tiny dregs cut off from "society"—this made-up object—can smash art to death. "Society" is often taken as a ruthless stick to attack art. When we say: "This art doesn't reflect society," or "We see no society in your art," it's simply like saying: "You're a whorehouse visitor." The same discourse.

Ai: You're a curator, too. Any difference when you organize an exhibition as an artist?

Wang: Never gave it a careful thought. But I'll tell you my experience as a curator. In 2005, I launched an exhibition "Partition" on a Shanghai construction. I "forced" architects and artists to share a



汪建伟 “黄灯” 第二章节《“我们知道我们在做什么……”》展览现场（装置作品边沁之圆） 综合媒介 尺寸可变 2011 年

Wang Jianwei, Chapter II “We Know What We Are Doing...” exhibition scene (Bentham circle of installation work), “Yellow Lamp,” mixed media, variable size, 2011

种体会都是终身难忘的，因为他们以前没有这么做过。当时，在中戏做舞美的张慧与深圳的建筑师余佳在一起工作，在一个完成了整体结构浇筑、没有内装修的楼盘空间里。对于一个空间作为舞台和将要成为展示空间的功能是什么，两个人不停商量，最后产生了他们的空间形态。何岸和王晖合作。王晖把他的工作叫做“一毫米”，用一毫米的钢丝在这个空间里，建成了一个很复杂的结构；何岸去广西租了7亿只蚂蚁，他认为蚂蚁就是一毫米，他把它们放在这个空间里。我只举这两个例子。他们都创造了一个他们各自的知识都没有办法独立达成的效果，这就是一加一大于二。我当时策展的时候，思考的问题和我自己做作品的时候一样，就是我认为，如果你的起点是在已知里突围的话，那么你对已知的怀疑最终如何呈现？还有，行动最终是一个什么形式？

艾：那您是引导艺术家这么做？

汪：不，我只是建立起这样的一个时间经验。就像这次我的个展，四点钟开幕，我把它叫“有人在后院排练”，名字和现实一样，我们就是四点钟在后院开始排练。有点像是“排演”这个概念，参加的人，我们以前也有过交谈、合作，不在一个完全互相不知道的情况下，但我们又没有排练过，我们不知道这十个人在一起会有什么出现。有策展人、批评家、艺术家、表演者、建筑师，最终我还请了牧师。牧师来之前，我也没有告诉他我要问什么问题。我在现场问牧师一个关于“复活”的问题，是我最近从哲学读物里读到的。我认为有两个重要的层面，第一，它是非生物意义上的死亡，所以从这个意义讲，它就是“生”。第二，它从来没有说过是个女人的死，还是男人的死，是以色列人死，还是巴勒斯坦人死；它是人的死，所以这里建立了另外一个纬度，就是“普遍性”。鲁明军马上就说：“尼采有著名的‘上帝已死’，

space, and was ready to accept any outcome of their work. In the process, some artists made friends with each other; others became “enemies” first, then friends finally. For all of them, however, this experience was unforgettable all their life, because they had never done so before. At that time, Ms. Zhang Hui, a stage artist from the Central Academy of Drama, cooperated with the architect Yu Jia from Shenzhen city. They were in a building space without interior decoration where the pouring work of the overall structure had been completed. They continually discussed how to position the functions of the space as a stage and an exhibition ground, and finally produced their space formation. Another cooperation example was Wang Hui and He An. Wang called his work “one millimeter,” and finished a complex structure with one-millimeter steel wires. He An rented 700 million ants from Guangxi province, who believed that those ants were one-millimeter in size, and left them crawling within their space. So much for the examples. They all brought forward results that couldn’t have been accomplished with their respective intellectual effort alone. This is just like one plus one is greater than two. When I was working as a curator, I would ask myself the same questions as I did with drawing: if you start from the known to fight your way out, how would you eventually present your distrust of the known? The last but not the least, what will be the form of the action in the end?

Ai: Did you lead the artists in the process?

Wang: No, I just created such a time experience. Like my recent solo exhibition. It opened at four o’clock. I called it “Some Are Rehearsing in the Backyard.” As the name suggested, we indeed began our rehearsal at four there. Kind of “semi-staging.” Participants were my acquaintances, with whom I’d had talks or cooperation. They were not completely strange to each other. However, we hadn’t rehearsed together before. Nor did we know what would happen to the ten participants, including curators, critics, artists, performers, architects. I, too, managed to invite a priest. On the scene I asked him a surprise question about “resurrection,” which I got from a philosophy reading. To understand this, I think there are two important levels. First, it’s no biological death; so it’s “birth” in this sense. Second, it has never specifically referred

牧师，我不是想冒犯你，但你作为牧师怎么看？”牧师回答说：“我确实听见很多人说，上帝死了，但我现在还不能确实告诉你上帝是不是死了，但我确实地告诉你，尼采是死了。”排练居然是这么开始的。我又问演员：“你们是不是每一次做戏剧的时候都要排练，排练是怎么进行的？”演员就过来说：“不一定，我们今天就可以告诉你，我们三个可以朗读我们最喜欢的文本，我们从来没排练过，没有排练是因为，要让你上演的戏剧才要排练，上演的戏剧一般都是制片人精心定制的，它会有票房，我们喜欢的如果不在这个系统里，永远不会有上演的机会，但我们确实喜欢，我们今天想读一下这个东西。”我的逻辑是，每个人觉得自己说完了就可以走了，我最先说完，我就走了。离开不用作任何解释，不用鞠躬，因为你们没有在表演。最后，空间负责人宣布后院的排练已经结束了，谢谢大家。没有掌声。大家就说：“啊，就完了啊？”因为没有表演，所以没有掌声，没有“观众”。我们跟他们在同样的时间里分享一些东西。

艾：也没有导演。

汪：没有啊。所以这就是你问的，我做展览跟策展人有什么区别。我觉得，展览“间隔”和作品《有人在后院排练》的逻辑是一样的。我理解的所谓的策展人的工作，就是组织，提供展示可能性的一个系统。但我的这个“可能性”与我的工作室工作的起点是一样的，是对“已知的匮乏”的行动，你的质疑如何展示出来。我做导演也好，艺术家也好，策展人也好，我没有变换生态，没有变换工作方法。

艾：您从成都到上海。哪个城市对您影响更大？

汪：我不去理解我居住的地方，不去理解“城市”后面的事情。

艾：我是关心作品产生的一个环境语境。

汪：我用“环境”这个词，不用“城市”这个词。有大环境和小环境，这是我可以思考的，但城市作为一个概念，我不思考这个词所对应的东西。我的理由很简单，第一，这个城市怎么命名？比如北京，我跟北京有多大的关系？最近三年，我甚至没有去过长安街，我知道的几乎就只是家、工作室、朝阳区、798等，偶尔到更远的地方，你让我谈城市，我就突然发觉我跟这个城市的关系非常局部。但这个局部可以代表这个城市吗？我很怀疑。既然不能代表这个城市，那我不敢说，我的这个局部就是这个城市。第二，你在朝阳区望京，这个环境给你产生了什么样的关联？这个可以说。但是望京跟北京什么关系，可能就是未知的。有些位置是跟你没有关系的。如果说，你作为个中国人，你怎么想，这事儿就很荒谬，那你必须给“中国人”写一个定义。如果没有这个定义，这个问题也就不存在。

艾：你在追求一种普遍性的东西。

汪：我在德国、美国，我在任何一个地方，跟我在中国做展览没有特殊性。我每次都在纠正特殊性。比如说，有人问我“中国当代艺术”，我会非常直接地告诉他：“这不是我在思考的问题，但我也不会干预你们去思考这个问题，但你也别要求我。”还有很多工作是不做的。既然我怀疑特殊性，那我也不会以反对它而去获利。我不去批判特殊性，只是我不做特殊性的工作。所以这就是“环境的多”，这个

to a woman's death, a man's death, Israelites' death, or Palestinians' death. Therefore, another dimension is involved—"universality." Lu Mingjun got in immediately: "Priest, Friedrich Wilhelm Nietzsche has a famous saying that 'God is dead.' Excuse me, I'm not offending you, but what's your opinion?" The priest replied: "I did hear a lot of people say that God is dead. Now, I can't definitely tell you if God is dead. But I can definitely tell you that Nietzsche is dead." With this, our rehearsal began! I asked the actors: "Do you rehearse every time you give performance? How does the rehearsal go on?" They came over and said: "Not necessarily. Today, we can tell you we three can read our favorite text. We've never rehearsed that, because a play needs a rehearsal only when it's going to be put on, which, usually, is carefully customized by the producer, and aims at a box office. If our favorite text is not included within this system, it'll never be staged. However, we really love it, and we want to read it today." My logic is that if anyone present feels that he can leave now, he can. So, I was the first to have finished, then I went away straight. No explanation, no bowing. No need for that, because you aren't on the stage. Finally, the manager responsible for the space announced: "The rehearsal in the backyard is over. Thank you all!" No applause. Everyone else said: "Oh! Finished?" No applause, no "audience," because there was no performance. We were just sharing something with them within the same time.

Ai: No director, either.

Wang: No. So, just now I've answered your question: what is the difference between my work as a curator and as an artist. For me, the logic behind my exhibition "Partition" and that behind the work *Some Are Rehearsing in the Backyard* are the same. As I understand it, a curator is an organizer, a provider of a system exhibiting possibilities. Nonetheless, the "possibilities" here and the starting point of my studio work are the same, equally an action against the deficiency in "the known." A presentation of your distrust. To sum up, I've never changed my ecology or my working way, no matter whether I serve as a director, an artist, or a curator.

Ai: You moved from Chengdu to Shanghai. Which city has had a greater impact on you?

Wang: I'd not try to understand my living places, or something behind "a city."

Ai: I'm being concerned about the environmental context in which artwork emerges.

Wang: I prefer the word "environment" to "city." Macro or micro environment, yes, I may consider them. However, when "city" is taken as a concept, I never consider its equivalent. My reasons are simple. First, how do you define "city"? Take Beijing as an example. How much do I have to do with Beijing on earth? In the last three years, I've even never been to Chang'an Street, the most famous of its kind locally. My whereabouts are almost just my home, studio, Chaoyang District, 798 ArtDist, occasionally somewhere farther away. So, if you catch me to talk about the "city," all of sudden I find myself very, very "local" in this city. However, can this locality represent the city? Very doubtful, I should say. Therefore, I'm reluctant to mark this city with this locality. Second, if you're in the Wangjing area, Chaoyang District, what association will this environment conjure up? This you can give your opinion. But what's the relationship between Wangjing and Beijing? It may be unknown. Some locations are not related to you. Just like asking: "What do you think of it as a Chinese?" How ridiculous! You have to give a definition to "Chinese" first. Otherwise, this question cannot stand at all.

Ai: You're pursuing something universal.

Wang: No particularity, whether I conduct an exhibition in Germany, USA, or any other place. I'm always correcting particularity. For example, if someone asks me about "contemporary Chinese art", I



汪建伟 “时间寺” 戏剧部分《螺旋坡道图书馆》第二阶段
Wang Jianwei, Stage 2, The Library on a Spiral Ramp, theater part of Time Temple

概念非常重要。我不会批评“环境的多”。特殊性本身是环境中存在的，有相当一部分是以此为生的，它有悖于我的工作。但是，我把它放进“环境的多”去思考的时候，它就具有了正当性。

艾：听起来很复杂。

汪：其实你把我说的话，直接从字面上理解就好。我行文一直很少用定语，因为定语太多对主语伤害更大。比如我说“艺术”的时候，是不加定语的。没有什么“中国当代艺术”“当代艺术”“年轻艺术家”“老年艺术家”“资深艺术家”“杰出艺术家”。这样就可以把历史对你的投射、语义学后面的东西变得很干净。

艾：排除掉？

汪：不，排除不了，但变得很简单。把定语去掉后，“艺术”后面的投射就少多了。前面定语越多，自由度越小。说穿了，自由真正就在这儿。其实艺术就是践行自由的一个场所。所以，我不接受任何一个对艺术下指标、指令的任务书。这就是我认为的自由，同时也是我的政治态度。

艾 姝：天津美术学院学报编辑
岳中生：中国民航大学副教授

will tell him bluntly: “This is not a question I’m thinking about. But I won’t interfere with you to do so. Conversely, please don’t require me to do so, either.” There’s a lot of other work that I won’t touch. Since I distrust particularity, of course I won’t profit from going against it. I won’t criticize particularity, simply because I don’t do any particular work. So this is “environmental diversity,” a very important concept. I won’t criticize “environmental diversity.” Particularity itself exists in the environment, much of which lives on it. Although particularity runs against my work, it becomes justifiable when I take it into “environmental diversity” in thinking.

Ai: Sounds so complicated.

Wang: In fact it’s all right if you understand what I say literally. I seldom use attributives. The more you use them, the more they will harm the subject. For example, when I mention “art”, no attributive comes before it. Nor I say “contemporary Chinese art,” “contemporary art,” “young artists,” “old artists,” “senior artists,” “distinguished artists,” and the like. By doing so, you remove away those projections that history has offered, and semantic associations as well. .

Ai: Root them out?

Wang: No, no way. But much more simplified. With attributives cut off, the projections behind “art” are much fewer. The more attributives, the less freedom. After all, this is right where freedom is. In fact, art is where you exercise your right to freedom! Therefore, I won’t accept any task imposed on me in the name of art. This is the freedom in my eyes, and my political attitude as well.

Ai Shu: Editor of Journal of Tianjin Academy of Fine Arts

Yue Zhongsheng: Associate professor at Civil Aviation University of China

摄影不止于此

——“空镜——与摄影无关”展览展评

Photography is More than This: An Exhibition Review of “Scenery Shot—Unrelated to Photography”

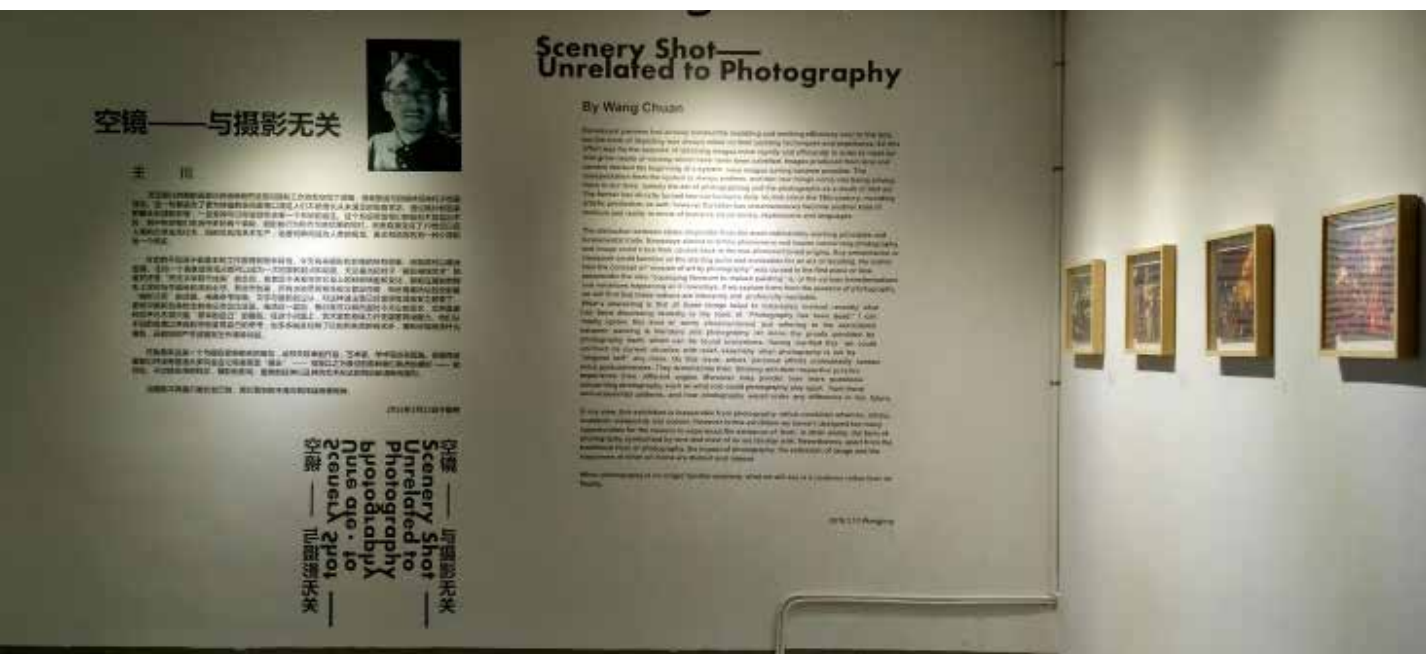
刘怡君 / Liu Yijun

编者按：在当代，各类视觉图像充斥眼球，毋庸置疑这是摄影术产生后带来的变化。新媒体时代的出现，催促着摄影艺术的成长。摄影从单纯的记录功能性，兼具了表现性。摄影艺术与其他当代艺术一样，创作手法不再单一，它变得多元化，同时也和大部分当代艺术间有着千丝万缕的联系。当摄影艺术突破传统艺术观念，变得已不再像摄影时，有人提出了质疑，“空镜——与摄影无关”当代艺术展是策展人和九位艺术家一起关于摄影走向终结的探讨。在这里摄影不但没有死亡，反而施展出更多的可能。

Editor's note: Contemporarily, visual images of all sorts are everywhere, undoubtedly an outcome of photography. The

emerging new media age pushes photography to grow. No longer merely graphic as it was, photography becomes expressive. As any other contemporary art, it tends to be diversified in creative approaches, meanwhile keeping inextricably linked with most of contemporary arts. However, when the art of photography goes beyond traditional artistic concepts and becomes no longer what it used to be, some raise their doubts. “Scenery Shot—Unrelated to Photography” is a contemporary art exhibit in which the curator and nine artists address terminating photography. However, here photography is not dead; instead it gives birth to more, encouraging possibilities.

展览现场





陆亮 安全通道 2 布面油画 218×388cm 2013 - 2015 年

自 1839 年摄影术诞生以来，人类日常生活便随之发生改变，而对于艺术创作来说，摄影术对传统绘画艺术的影响更是不言而喻。摄影术不仅代表着艺术创作新形式的出现，还预示着一个新的视觉图像时代的到来。摄影经过将近 180 年的发展，当初提出“绘画的死亡”的看法，在现在看来也不过是悲观的哀叹。有意思的是，近期“摄影已死”的话题却被热议。随着新媒体时代的到来，摄影开始走近人群，成为一种“大众艺术”，人们可以随手拿起手机记录自己的生活。传统摄影师扮演着客观世界记录者的角色，而当全民化身为“摄影师”时，艺术家不得不开始警觉，并更加重视对作品的主观表现。摄影内容从探索客观外在自然转向内心，摄影以一种新的艺术形态走进当代艺术现场，从“照相”走向“造像”，与其他艺术媒介相结合，拓展艺术创作方式，摄影艺术看起来也已不再是传统意义上的那般模样，因而“摄影已死”的提法，也不是不可理解。摄影面对如今的“窘

境”，也许只有艺术家身体力行的行动才更具说服力。

2016 年 4 月 14 日，由上海新美术馆主办、中央美术学院艺术管理与教育学院院长余丁担任学术支持、中央美术学院设计学院摄影专业的领军人物王川教授作为策展人的“空镜——与摄影无关”当代艺术展开幕。本次展览共展出了包括迟鹏、冯梦波、计洲、康剑飞、陆亮、渠岩、石煜、王庆松及彦风在内 9 位艺术家的 23 件作品。艺术家们通过作品就“摄影的影像”及“图像的延伸”各抒己见。

本次展览名为“空镜——与摄影无关”，“空镜”作为一个摄影术语，其本意是指在影像中只出现自然景物或场面描写，而不出现人物（与情节有关的人物）。看似空荡荡的画面，只有景物的存在，但这实际上加强了作品艺术表现力。“与摄影无关”，余丁老师认为，可以将它理解为一个双程语意，本次展览中艺术家作品都从摄影中来，而又都不局限于摄影。展览主题就将摄影艺术赋予了十分广泛的当代趣



石煜 涂鸦之07 照片纸上油画 30×40cm 2013年



迟鹏 同面 木头、彩色相纸、有机玻璃、镜子 40×40×12cm 2015年



计洲 镜像 No1.2008 C-print 143×180cm 2008 年



味，耐人寻味。

迟鹏的作品《同面》，是由一个人的左半边脸和另一个人的右半边脸拼合而成，当你从画框左侧或是右侧观看时，只能看见其中一人的脸，但是大脑中会自动补全另外一半，形成一张完整的人脸，可当你走向另一侧观看时却出乎意料，这是一张完全不同于脑补形成的脸。艺术家通过拍摄、合成的手法，将实景与幻象相连，他一边建构一边遮蔽，观众同时也在一边建构一边重建。迟鹏通过图像向观众发出的深度交流邀请函，让那种微妙的感受体验在实景与图像间有了落脚点，观众总是不自觉地在物与像的幻象空间里穿梭。

渠岩在许村待了七八年，在这里他思考了中国近百年的变迁。《祖灵的居所：在最后与可能之间》是他对于乡村了解、调查的成果，这并不是传统的摄影，而是有关人性缺失的成像思考，对乡村的结构、权利、信仰、仪式、情怀的理解和诠释。“祖灵的居所”就是中国人的信仰圣地，是确保血脉延续、祖灵保佑子孙兴旺的宗祠。“宗祠”的重建，好比今天“信仰”的重建，这是中国乡村在面临现代化压力状态下必要的文化反思。

雷德·伏特曼为摄影辩护时说道：“摄影已经在一定程度上协助并取代了木刻与雕塑，或是使二者经典化，但它无限地扩大，便利与改造了艺术复制的工具和目的。”^①康剑飞的《作为媒体的艺术》要做的是还原版画的基本传播功能。他削弱木刻版画中的精髓——刀痕和由刀痕组织而产生的黑白关系，留下黑白木刻最基本的黑点疏密成像方式。黑点疏密的成像就如今天数字成像技术中的像素化，这种的成像方式，使我们更加便捷地获取图像，图像也得以更快速地传播。在一个图像泛滥、人们对待图像变为“浏览”的时代，图像的解读还是人们的需求所在吗？康剑飞用木刻的方式，一点点一刀刀再现那些被复制过无数次的大众图像，以期在这些可以轻易瞬间得到的消费图像中，探寻它的意义。如此这般，消费图像的节奏被木刻所终结，同时图像属性也发生了转变。

王庆松的《世界地图》横在展场中心地面，这是一件不用任何相机、不用任何胶片、没有闪光灯的摄影“巨制”。艺术家每天工作8小时，连续作战一年，伏在电脑前，在鼠标的晃动和指尖的点击间，通过图像软件完成。作品展示了艺术家眼中的世界，借用国际航线图，绘制从北京始发通向世界各地的无数飞行路线。以中国为中心，呈现出和世界各地紧密相连的状态，这是当



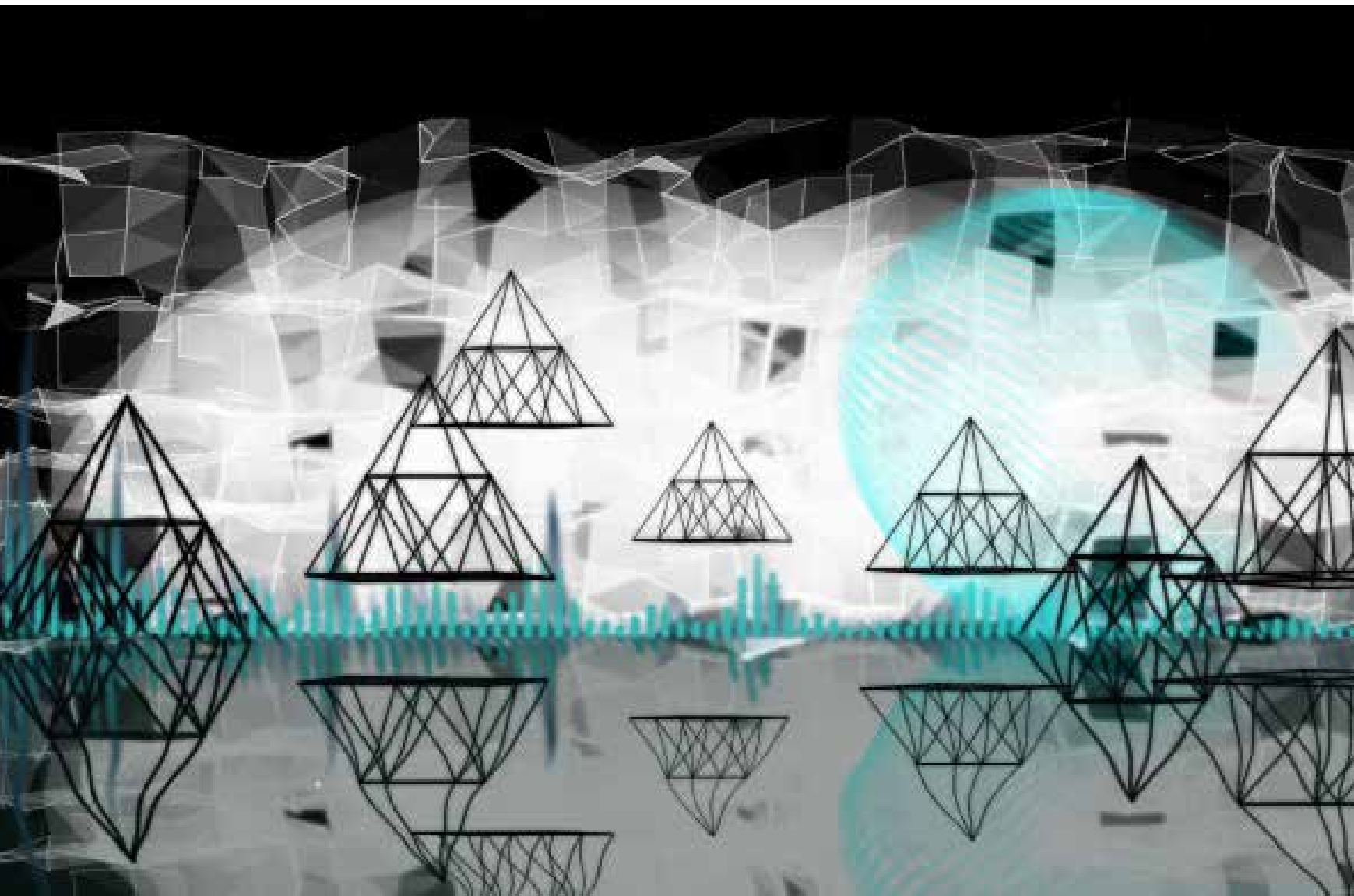
渠岩 祖灵的居所：在最后与可能之间 图片+模型 50.5×70.5×30cm 2015年



康剑飞 作为媒体的艺术 No. 2 / 绿 - 木刻 黑白木刻 109×170cm 2010 年

冯梦波 195809 视频截图 33min 2015 年





彦风 观·山水 视频截图 3' 40" 2014年

代社会发展现状，也是发展需求，这是艺术家要说的。不同于康剑飞的“回归式”复制，王庆松的直接复制，将纯技术手法无限放大。这样对于摄影和基于镜头叙事的“疏远”，就好比电影中空镜的转场，一种不在场的存在。

本次展览中计洲的《镜像 No1.2008》是唯一一件还具备传统摄影特征的作品，可是他又用这样的方式清晰地告诉你镜头的不可信，通过最摄影的方式对摄影提出了质疑。在计洲的这件作品中，他精心布置了镜头前的一切，摆拍出各种虚拟的镜像场景，看似完全镜像对称物象，细看却是貌合神离。照片的“断章取义”与“客观”地记录“主观”内容，这样的悖论关系也正应对了艺术家眼中的当今社会状态。照片完美地展现了传统摄影的最优品质，游戏的心态告知观众摄影的不真实。

在石煜眼里，照片都变成了半成品。《涂鸦》是一组

30余件描绘都市夜景的实验性油画作品，照片上闪烁的霓虹灯和刺目的远光灯下被捕捉到的那些落寞身影成为油画颜料的底板。空间上油画颜料和画布的上下层次被拉开，跳动飞扬的笔触在纵深的空间中与照片交融，产生出一种当代生活中焦躁不安的情绪，而涂鸦恰好是这种焦躁不安的最好的表现语言。艺术家在相纸上作画，是对油画语言和空间拓展的实验，同时也是作为一个当代人，在充满规则的时代背景下，对按部就班生活束缚的摆脱。

陆亮的《安全通道2》是一幅油画作品。在所谓的安全通道墙壁上，遗留下各种痕迹，它们像是僵硬而又神秘莫测的表情。总有一天我们会抵达通道尽头，而在其中的过程中无法摆脱对危险无穷猜想的宿命。艺术家显然已经意识到并认可了摄影的“入侵”，而这一切终不能成为能威胁到绘画的问题，相反适当的处理会让摄影的一切成为绘画的映衬。



王庆松 世界地图 C-print 500×833cm 2012 年

展览链接：

空镜——与摄影无关

展览时间：2016 年 4 月 14 日—6 月 14 日

展览地点：上海新美术馆（上海市徐汇区古美路 1528 号 7 号楼 207 室）

策展人：王川

学术主持：余丁

主办单位：上海新美术馆

参展人员：陆亮 迟鹏 冯梦波 计洲 康剑飞 渠岩 石煜 王庆松 彦风

学术支持：中央美术学院艺术管理与教育学院

冯梦波喜爱收藏教学挂图，与原子弹有关的系列最让他痴迷。影像作品《195809》取材于《居民防御原子弹武器常识挂图》，名字取自其出版日期。艺术家仅选用了挂图中的几幅画面制作成电影，挂图中的白天变为黑夜，每两帧图片间有四分钟的过渡，这对于观众来说许是漫长难耐，既成图像在冯梦波手里化为娓娓道来的倾诉，伴随呼吸任由艺术家将我们拉进一个陌生的时空，那是他心酸童年期盼独处的世界。

彦风的《观·山水》是一个关于思维的作品。山与水作为古老意象时，便和思考有关。彦风说，可能我的这耳朵较眼睛而言接受信息的速度更快，对于声音的敏感要强于图像，创作《观·山水》也正因如此，才先有了曲式，再根据曲式合成图像，然后按照个人观点进行数据抓取、整合、输送和再创造。这恰巧是当今读图的方式，它成为一个获取信息的过程。彦风娴熟游走于交互设计中，利用自己的“山水心像”，建立作品与观众的交流互动。

九位艺术家的作品无一与摄影有着直接关联，可是他们都从摄影中来。策展人王川说：“在我看来这是一个与摄影紧密相关的展览，这种关联串起作品、艺术家、学术观点和现场。”虽然观众没有直接感受到以“镜头”为标志的摄影，但它却以这样一种不在场的方式告知人们，摄影以更有力的方式延展着图像的魅力，书写着新的视觉文化历史。正如策展人所说：“当摄影不再是只做它自己时，我们看到的不是它的终结而是相反。”^②

注释：

①转引自霍斯特·布雷德坎普《被忽略的传统？——作为图像学的艺术史》，李震译，《艺术设计研究》，2011 年 01 期。

②以上两段引文出自王川“空镜——与摄影无关”展览前言。

艺术理念与机械的暗通

——“后机器：想象 Holos”郑达与林欣访谈录

Hidden Connections between Art Ideas and Mechanics—“Post-Machine: The Imagination of Holos”: An Interview with Artists Zheng Da and Lin Xin

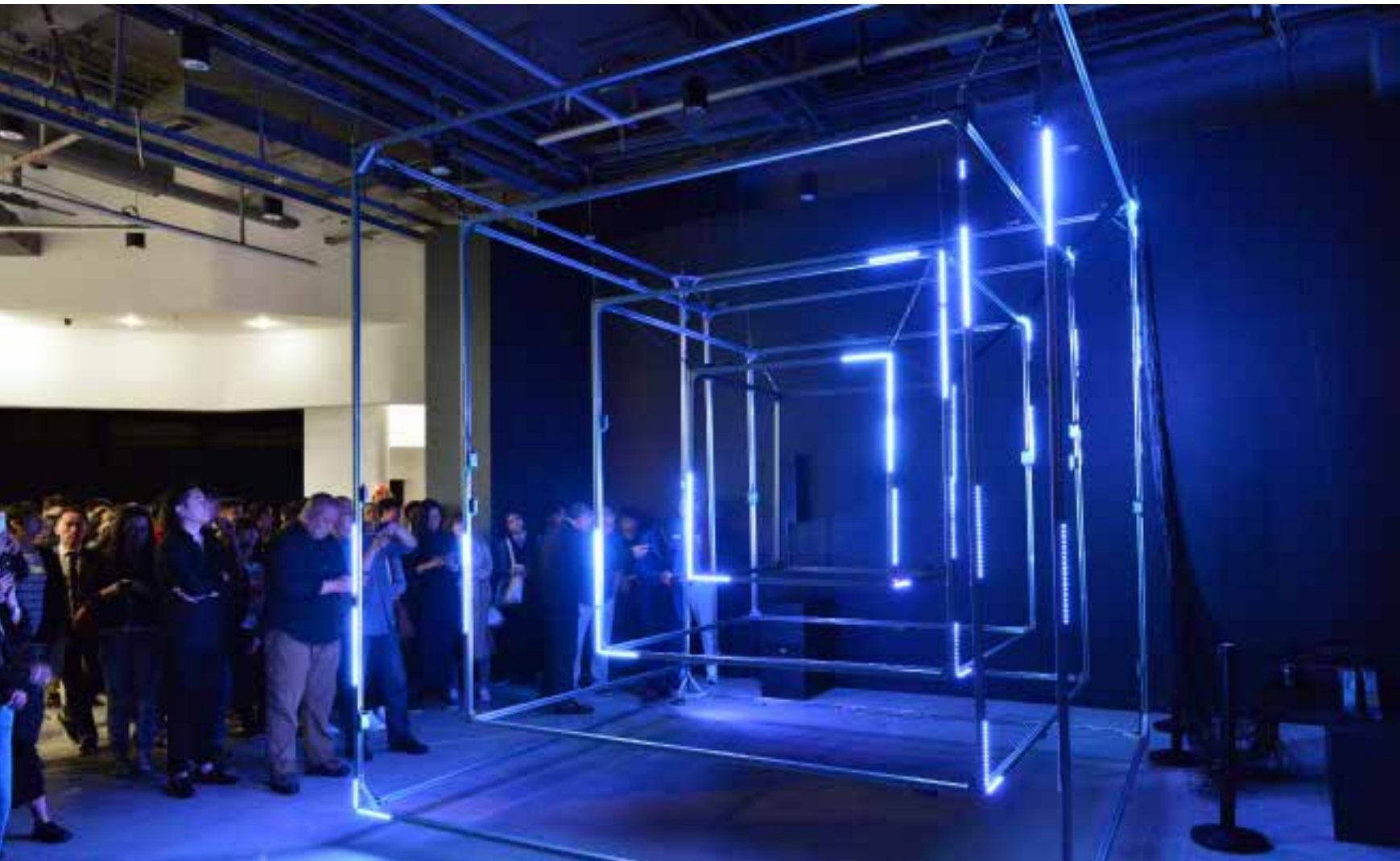
姚 风 / Yao Feng

编者按：2016年4月，青年艺术家郑达与林欣的二人展“后机器：想象 Holos”在武汉 K11 艺术村开幕。他们的作品启用“智能化”或“半智能化”的创作手段，来对机器心智的“奇点”进行想象，探讨机器与意识之间的关系。在后续的访谈当中，他们畅谈了自己的创作理念以及对当代艺术发展的见解。

Editor's note: In April 2016, “Post-Machine: The

Imagination of Holos”, an exhibition for young artists Zheng Da and Lin Xin, opened in K11 Art Village, Wuhan City. Their works, with “smart” or “semi-smart” approaches, are an imagination of the “singularities” of machine intellectuality, exploring a machine-consciousness relationship. In a follow-up interview, they introduced their creative ideas and views on developing contemporary art.

“后机器”展览现场



正如本雅明所说：“每一种形式的艺术在其发展史上都经历过关键时刻,而只有在新技术的改变之下才能获得成效,换言之,需借助崭新形式的艺术来求突破。”^① 当今艺术的发展已经不再独立于技术的进步,科技为艺术家提供了新的手段和媒介,扩展了艺术的表现领域,实现了以往艺术难以实现的美学追求和审美体验。我们由此引发了对于艺术与科技之间关系的探讨,通过对郑达、林欣两位艺术家的访问,就此展开对新媒体艺术包括“奇点艺术”的漫谈。

独立策展人、新媒体艺术家、制作人李振华在 2014 年 6 月 22 日接受中央美院艺迅网微信采访时说道:“新媒体艺术是一种精神和姿态,是对人们怎么应对这个新的世界,怎么做出新的尝试,提供新的经验。同时,还涉及与新的科技、新的不同领域知识的紧密接壤的可能性。因而从大的方面看,我们需要一种自省能力,才能理解新媒体艺术在今天所处的位置,以及为什么有些艺术家要做新媒体艺术。”纵观目前新媒体艺术的发展历史,可以清楚地看到艺术发展与社会进程的同步变迁,新媒体艺术的理念也与科技协同。每个新技术新工具的出现都会给艺术带来某种新的尝试和可能,同时这也正是时代发展的需要。科技的变革带给我们新的智能化体验,互联网电子媒介的高速发展以及声光电等技术的广泛

应用,使得传统美术的创作理念、表现形态、艺术手段以及传播途径都发生了重大变化,新媒体艺术带给我们全新的视觉感观。新的艺术理念与材料科技相互作用使得艺术创作更加开放,这些无一不吸引着当代青年艺术创作者的热情和关注度。从创作手段、使用材料,到表达理念、艺术创新,郑达、林欣两位老师始终在思考尝试新媒体艺术与科技的结合,并用作品在为我们解读新媒体艺术的新变化。

两位艺术家熟悉科技的运算方式和运用技能,而技术也在迎合艺术理念的思索和想象。新的科技能完成艺术家们双手无法完成的工作,但艺术家思维却是计算机所不能企及的。当艺术理念与新技术结合时就衍生出一种独特的风格,而这种风格让我们为之着迷。本文将以访谈录的形式,从一种不同的视角,试图为新媒体艺术的探索提供一点思路。

(附:“后机器——想象 HOLOS”郑达、林欣艺术项目展览于 2016 年 4 月 16 日下午 3 时在武汉 K11 艺术村隆重开幕,并将持续向公众免费开放至 2016 年 7 月 10 日。)

艺术家介绍:

郑 达

媒体艺术家,其艺术创作聚焦于跨媒体互动艺术,创作轨迹映现在现实与虚拟的交错点中,包括游戏艺术、互动艺

郑达 机器的自在之语 互动 LED 装置 Light07 2016 年



术、声音雕塑、媒体剧场等。创立的“低科技艺术实验室”专注于当下媒体文化和跨学科的创作探索，基于电子虚拟环境的艺术实验，先后完成“游戏空间——多种物”“入侵计划”“后机器计划”等系列作品。现工作生活于武汉，华中师范大学美术学院副教授，英属哥伦比亚大学艺术系访问学者和韩国首尔 CPI 研究员，美国华盛顿大学 DXARTS 媒体艺术中心驻留艺术家。

郑达近几年的展览及作品包括武汉数字媒体艺术邀请展（武汉美术馆，武汉，2015）、“入侵计划——郑达”互动媒体艺术个展（南京艺术学院美术馆，南京，2014）、“Metamorphosis of the Virtual 5 + 5”虚拟蜕变新媒体艺术展（chi K11 美术馆，上海，2014）、第三届美术文献展（湖北美术馆，武汉，2014）、第 55 届威尼斯双年展平行展中国当代艺术展（意大利威尼斯，2013）、江汉繁星计划——青年艺术家研究展（今日美术馆，北京，武汉美术馆，武汉，2013）、CAFAM 未来展（中央美术学院美术馆，北京，2012）、“拟像的碎片”当代艺术展（深圳美术馆，深圳，2011）、中国性——当代艺术研究文献展（本色美术馆，苏州，2010）、重庆国际艺术家工作展示节（器空间，重庆，2010）、重新阅读——2010 武汉当代艺术生态考察展（K11 武汉汇艺廊，武汉，2010）。

林欣

现任教于湖北美术学院，她的作品以电子媒介为核心，涵盖布面油画与影像装置两大类。林欣善于驾驭多媒介同步并行的创作方式，媒介的交互也为视觉场域的铺陈提供了复杂而多样的路径，最新展览则将通过数字动画、油画和灯光装置等多种形态建立其观念与语言世界，并把观众带领到赛博虚拟环境下的另类现实中。

林欣的个展包括：超弦 / 林欣（武汉美术馆，武汉，2015）、渴望的诱惑——林欣个展（其他画廊，上海，2012）、进化共同体（新时代画廊，北京，2011）、完美的罪（新时代画廊，北京，2009）；参与的联展包括：新感知：中国新一代女性艺术邀请展（罗德美术馆，密歇根州，美国，2016）、再七拍——武汉当代女艺术家作品展（湖北美术馆，武汉，2015）、今日美术馆·未来馆——中华世纪坛站（中华世纪坛，北京，2015）、在路上——中国青年艺术家提名展（关山月美术馆，深圳，2014）、社会向度——青年艺术家邀请展（湖北省美术馆，武汉，2014）、异质——当代新绘画三人展（优上空间，上海，2013）、新青年——武汉美术馆馆藏青年艺术家作品展（武汉美术馆，武汉，2013）、江河湖海——湖北国际当代艺术展（湖北省图书馆，武汉，2013）、鼎新华南——吾土吾民油画邀请展（广东美术馆，广州，2013）、打开天空——国际当代艺术展（长江汇当代艺术馆，重庆，2012）、鸾凤齐鸣——当代女性艺术展（树美术馆，北京，2012）、新世纪影像十年（悦美术馆，北京，2012）、未曾走过的路（新时代画廊，北京，2012）、七画七拍——第六感第二回展（徐汇美术馆，上海，

2012）。

姚风（以下简称“姚”）：郑达、林欣老师好，一直关注您二位的艺术动向和展览项目，首先，想请您先谈一下这次于武汉 K11 艺术村展出的“后机器——想象 Holos”新媒体艺术项目的作品。

林欣（以下简称“林”）：此次的展览，我主要以机器和电子媒介为出发点，探讨了我最近一直关注的“数字的错误美学”，这是我 2015 年在武汉美术馆个展后的一个延续。

《错误的秩序》和《有风的空间》是我在创作作品的过程中所留下的操作过程。其中《错误的秩序》这个装置数字形象的原型是一颗现实中的矿石，我把矿石的模型数据转换到数字媒介中，再进行随机的破碎和重组，使它以一种错误的电子状态出现，然后重新在现实空间中实现出来。这个系列一如其名，意图突出数字图像本身错误性的美学个性，保留和凸显数字虚拟过程中程序常出现的 Bug 部分，解构之前作品所呈现的完整形象。通过特意保留错误的形态，去定格一个物在转变中的状态，固化一种转瞬即逝的空间形态，从而表现一种非常态的心理感受。所以这是一种刻意的保留和节选，是我在虚拟图像的汪洋里节选出来的图形样本。我希望虚拟作品的碎片和痕迹能够延伸到现实中来，物化它们，强调它们，使得它们按照我们所习惯的方式存在。

当科技越来越发达的时候，我们大部分时间不是在和人打交道，而是机器。即便我们剩余的时间都在和人沟通，亦有大半又交给了电子机器渠道，接受电子软件的设定模式。所以现今的艺术不可能避开科技，我们创造了科技，它渗透了我们的生活，又绑架了我们的生活。父辈被礼法和人情绑架，而我们则被技术绑架。

我一直关注数字的虚拟世界，关注其特有的成像方式、视觉特质。虚拟的世界就是我们的现实生活，我们创造了它的规则又得遵循它的规则，这里面的互为因果让我着迷。为此，我用数字虚拟特有的成像方式和程序进行各种人为的破碎和重组，这种人机的相互干扰和牵制所呈现出来的异样存在，是那么真实、那么常见又那么不正常。它如同失真的现实，挟裹着电子世界的特有的浪漫，正悄无声息地侵占了我们的生活。

郑达（以下简称“郑”）：这次项目的两个机械装置尺寸相对比较大，互动灯光装置《机器的自在之语》是一个 3.6 米大小的 LED 立方体，140 米长的 LED 灯带包括了 8400 个灯珠、2200 米的数据线和 256 个解码器。《集体的生理反应》是 1200 个 PC 冷却风扇组成的运动矩阵，模块化的装置重达 660 公斤，电量峰值为 26400 瓦，日常物的机器化是作品的线索之一，体积的加大和构件数量的增多，使观者直观地面向被放大的机械化合合物，装置内部的结构细节清晰可见，包括其智能系统、控制系统和各种电路系统，置身其中体验者能更好地理解机器的运行逻辑，感受机器的生

命之感。作品不仅体现在视觉体验,更多的是剧场效应,触感、声音和交互行为成为作品延生的一种表演域,情绪传递是体验性参与过程的感受,作品的交互非常直接,与之前的作品相比,它降低了人为设计的系统化,简化了互动艺术中的规则性,更多的是机器作为主体的自我表演。这种智能化是混合了自我运算,机械本身能够自说自话并且随机运动,作品的情绪化其实是来自机器的自我表演,参与者和作品的交互方式不是干扰,而是输入的一种状态。当观众触摸灯光装置《机器的自在之语》的时候,触摸者的心跳被灯光装置所捕捉,从而驱动灯光的动画,人的心跳节律被机器视觉化,机器吞噬了人类的体征而变得异化,其实这样的经验发生在日常生活的每个时刻。

我是希望用作品去定义关于未来数字化社会、虚拟世界的一种想象。后机器时代可能会带来越来越多的智能化或者半智能化的机器,对艺术家来说这是一个新的物种,如何用艺术和科技的方式来面对这种新物种的出现可能是艺术家比较敏感的地方,直接面对材料、对材料进行改造或者说像观念艺术中那样挪用现成品,应该都不会是这种背景下艺术所选择的方式。

来自国外科技哲学领域的“HOLOS”是一个很怪的词,也并没有被普及,它实际上是想说,在未来机器的智慧可能超过人类的智慧。所以,HOLOS是存在很多问题的,比如说伦理问题,人创造的一个对象竟然会超过人类成为自然界的新物种,这样一来,它必然使人的视觉体验和感官体验产生巨大的变化。我和林欣倒不是想站在科学家或者科技哲学的角度去思考,而是从艺术家的角度去想象这种半智能或智能的机器人是如何理解人类的景观和图像,人在面对这些智能机器的时候是怎样的体验感,这可能是这种艺术形式中很重要的一部分。

姚: 请问郑达老师,展览的思路中包含了“奇点”这个物理学概念,奇点临近对于艺术世界究竟意味着什么?

郑: “机器”于我意味着新的生命体,特别是随着智能化的兴起,数字技术发展对硬件的控制和相互链接,模糊了人与物的界限,“什么是真实”“生命能否保存”是对这个时代科技的猜测。习惯透过机器来看这个世界,同时我也很想知道机器是怎样观察现实世界。“奇点”的来临可能会崩塌人类对机器的控制,其实我对此充满期待,合成物成为自然的一部分,是人类的想象力驱动了新物种的出现。面对机器的创作,无须去改造它,让它自主运行和对话,呈现出机器的生命体与人的交互是我的理想创作状态。

姚: 郑达老师,您曾在与洪雅笠的对话中说过:“‘奇点’的来临可能会崩塌人类对机器的控制,其实我对此充满期待,合成物成为自然的一部分,是人类的想象力驱动了新物种的出现。面对机器的创作,无须去改造它,让它自主运行和对话,呈现出机器的生命体征和与人的交互是我的理想创作状态。”奇点是属于未来学的范畴,而谭力勤老师也曾在《中国艺术的未来特征》的文章中提出一个基本观点——

未来指导现在,您是如何看待这一观点?

郑: 对于艺术家来说,对于未来的想象,包括科技对于人工智能和智能化机器的影响等,是一个需要面对的新世界,也是创作命题之一。

姚: 林欣老师,近年来您对新媒体艺术的内涵和外延的认识有什么变化吗?在新媒体艺术里,艺术形式和艺术观念一直在不断变化,林欣老师是如何来定义您的创作呢?

林: 我作品中所用到的媒介并不新,如果相对于我们之前所学,有着悠久历史的架上绘画而言,数字虚拟等电子媒介被认为是一种相对年轻的工具介入了艺术的创作。每一种工具都有它自身的优点和局限,这就是不同媒介所体现出来的特质。当艺术家尝试顺应或特意违反媒介的特质时,作品就会呈现出它自有的特点。

我近期的电子影像装置作品和数字动画如《错误的秩序》和《有风的空间》等系列,更加专注于电子媒介本身的特性。探究各种“空间”在连续性的变化过程和失控状态下持存的性质。通过一种对数字的Bug的保留与节选呈现反常规的视觉体验,我希望将创作过程引入到一种数字的、充满悬念和未知的失控状态,而这为思维和认知的延展打开了全新的维度。

我创作的原动力就是反媒介自身特性,以此获得媒介的性格。就像我的油画压抑笔触一样,我也极力压抑动画作品的镜头感和运动特性,从而得到一种类似于静态的、不断重复的时空状态,类似于被时间单位囚禁的状态和情绪。动画作品和我创作的其他作品一样,都是基于虚拟空间和碎片化的形式来表述一种情境,从而引领出一个异样的时空维度,以此形成一个现实生活的参照点。

姚: 郑达、林欣两位老师,接下来可以跟我们分享您二位参与新媒体艺术创作的过程吗?

林: 相对来说,电子媒介的不可控性一直被我们忽略,至2015年武汉美术馆个展以来,我的新作品创作耗费了无数时间和精力在可控与不可控之间挣扎与突破,直到有一天,我发现不可控本身就是电子媒体的一部分。

我一直在努力寻找电子媒介的特质,曾经以为干净、精美、可重复等优点是它的特质所在,现在我慢慢发现,一种物质的缺陷往往成就了它的特征。电子媒介中的数字虚拟有很多特质让它看起来是那么的强大和无所不能,但了解它的人亦知道,其局限也相当的多,有时还经常出现一些不可预计的程序错误,就像偶尔闹脾气的孩子一样。我把这些理解为电子媒介所特有的性格,而这些“性格”恰是我新作品创作的源点和思路。所以,我近期的作品都集中在数字的错误美学的研究当中。

郑: 可能还是和我们这一代人成长的背景有关,从最早接触的BB机、笨重的台式电脑,到现在的触摸屏时代,你的视觉图像变了,你的承载方式变了,你肯定会对这个东西产生反应,而我选择的反应是和虚拟世界、智能化的东西有关。



林欣 有风的空间 No. 2 三屏数字动画 展览现场 01 2016 年

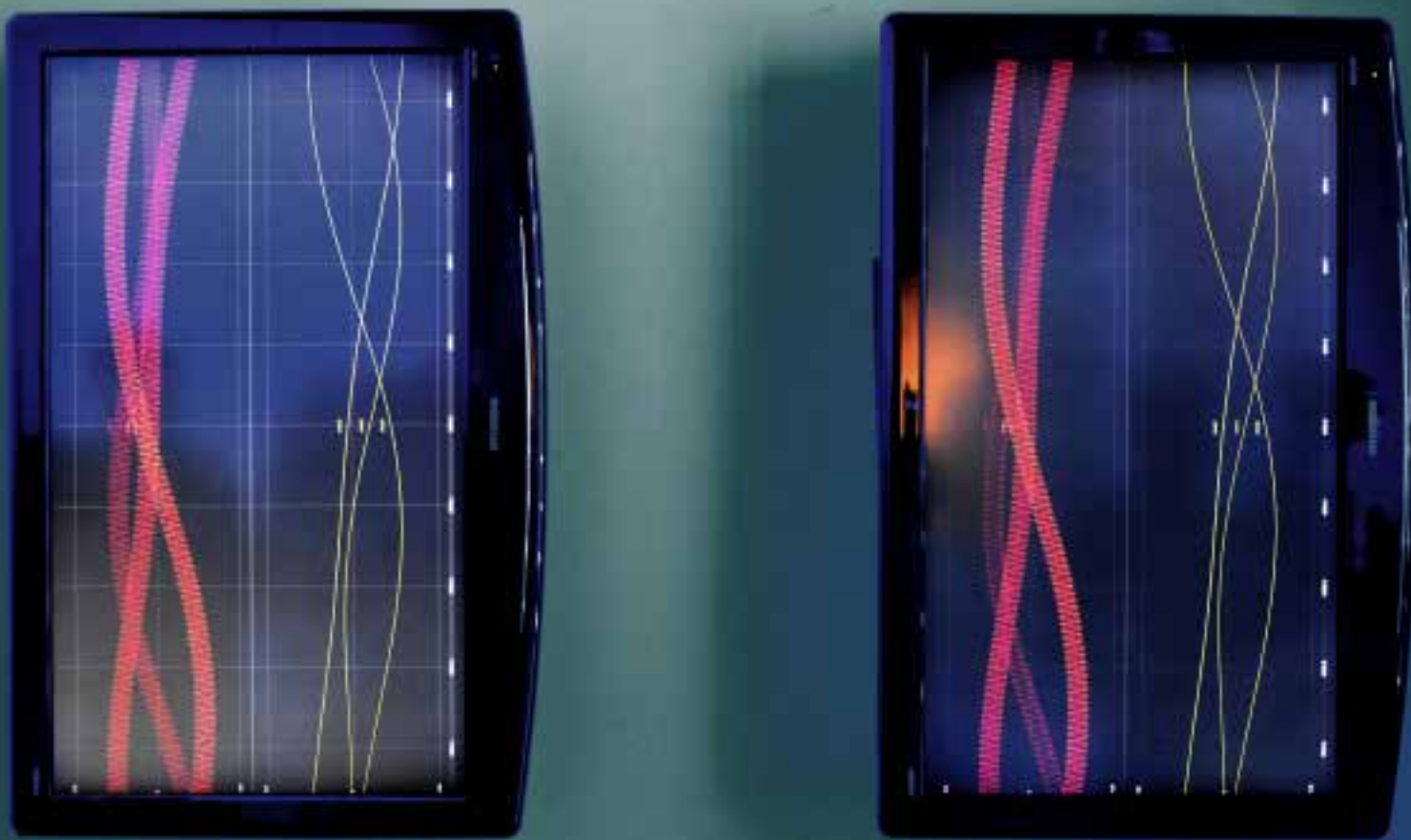
很多艺术家选择了生、死、宗教，这 and 传统艺术的命题基本上保持一致，但是我们这一代人喜欢打游戏，喜欢社交网络，在这样的环境下自然而然有了这种倾向。如果说哪里有刻意的，我想工作方式应该是刻意的，从传统艺术体系中培养出来的人想要跳出来像其他学科一样使用实验室的方式，这个才是巨大的挑战。

姚：郑达老师，您的作品实用性和互动性很强，为什么呢？

郑：对我来说媒体艺术的这种不确定性是最有意思的，没有刻意去强调功能性，可能作品中有空间、参与者和可玩的属性，体现了与公众的互动。

我的作品是想让媒体艺术有不同层面的差异性。但如果从媒介本身上讲的话，差异性的空间并不大，所以我一直坚持信息的交互层面，因为电子媒介的介入，能让观众进入到

作品中间，甚至去改变这个作品的面貌，或者说艺术家本来就给这个作品设定了一个机制，这样的话，作品的面貌可能是和参与者本身有关，我在创作过程中最突出的一点就是“互动性”。然后从另外一个方面来说，现在媒体艺术创作的过程中有很多不成熟的环节，可能是因为链条并不完整，包括展览机构、策展人、艺术家都还没有形成一个真正的群体。所以大家在讨论的时候，经常会出现讨论话题不在同一个点上，这样就很难把问题讨论得非常清晰。另外，作品怎样去突破美术馆等艺术机构的限制，都需要去深化解决。在这种作品的展览过程中，我觉得已经可以打破“白盒子”的局限，可以把作品的展览方式拓展到虚拟空间或者是日常空间。从展览方式来看有很大的变化，就像我最近把一个作品《入侵计划 3——驱人器》变成了一个苹果



郑达 机器的自在之语 互动 LED 装置 wave01 2016 年

APP, 可以在 app store 中下载, 然后到苹果设备上去体验。我想通过媒介本身带来的传播性改变艺术家的展示或者表达的空间。这是之前的艺术家没有去延伸的, 或者说有这样的虚拟空间的存在, 但作品的传播手段或者表达方式有所不同。我们现在讨论媒体艺术的时候, 更多的是从当代艺术的层面去讨论, 不过对于我来说, 媒体艺术有它自己的特性, 它与当代艺术有一些联系, 包括观念、表达手段, 但是我觉得从一个艺术形式或者未来的可能性来谈, 现在一切都还在发生, 所以它的不确定性才是让艺术家最着迷的地方。

姚: 林欣老师, 了解到您之前在美术学院油画专业学习了七年, 从2006年开始的《金属的假面》系列到2010年《我只是以你要的样子出现而已》等作品再到近期的作品如《错

误的秩序——废弃》, 从布面油画到现在运用电子媒介“半智能化”手段创作的艺术感受有何不同? 艺术与电子媒介智能技术合作诞生的作品和以往用画笔、颜料刷子等架上艺术相比而言是否会更好、更打动人?

林: 对媒介的探索和突破是我个人的创作倾向, 我想这和我的成长经历有关, 我从小在工厂和车间里长大, 对机器有着近乎乡愁的执着, 我想这使我注定不会只满足于单一媒介的范畴。每一种工具和媒介都有它自身的优点和局限, 这就是不同媒介所体现出来的特质。当多种媒介结合以后, 往往会产生前所未有的视觉体验, 我很喜欢这种快感。油画语言的表现力非常之丰富, 这点毋庸置疑, 而对一个年轻的媒介, 我则采取顺应和保留其自身优势特征的方式去创作。



林欣 错误的秩序 No. 3 电子影像装置 展览现场 2016 年





郑达 生理反应 动态声音雕塑 展览现场 2016 年



姚: 在想象 Holos 语境下进行艺术创作, 郑达老师, 您将“低科技”作为手段, 揭示机器系统与人的关系, 把观看者指向新的层级, 开启了一个令人心灵战栗的新世界。《机器的自在之语》和《集体的生理反应》都以大型机械装置出现, 以机器系统与人之间的互动为主题, 达成这种互动手段的是 LED 灯光与人的心率互动、微型传感器和新的灯光通讯协议、可视化编程和微电处理等。请问通过这些细节, 您是想表达内心什么样的情绪和思索?

郑: 《机器的自在之语》是一组互动灯光装置, 看名字其实就可以猜到是机器类人化或者说是我对机器智能化的一些想法——机器用自己的语言、自己的感受来表达它对周围环境的反应, 推倒了艺术家以造物主身份创造它的附属、被动地位, 这些机器展现自己, 也展现艺术家的思想, 而它展现的过程来源于观众对作品的控制。

作品的整个逻辑很清楚, 我用 8400 颗 LED 灯构建了一个矩阵, LED 灯的闪动会带来矩阵整体的闪动, 闪动的方式来自于我为这个矩阵写下的一些算法, 但是具体算出什么结果是随机的, 也是我不可预知的。道理和人与机器下围棋有点相似, 并非说程序员知道能够战胜人类的顶级棋手是什么样的, 而是给机器一个舞台, 让它随着现场观众的反应而变化, 同时也给了艺术家自己一个舞台, 形成一件三方共同构建的作品。

这其中比较核心的环节是机器与观众的交互方式, 当人触摸到机器触角时, 人的自然心跳会被机器所接收、放大, 并且把它通过灯光的闪动变得可视化, 这样机器原本要按照预计算法的运转就被本人本身的生理体征所改变, 形成机器与人同样作为生命体的一种社会存在状态。往大里说, 这件作品是对科技的反思, 机器存在于我们身边的意义已经不再是工具了, 而是因为它的智能化发展成为一个新物种; 往小里说, 它可能是艺术家对日常生活的一种敏感, 然后用科技的手段把机器的这种体征放大, 也把这种敏感的情绪放大。

姚: 郑达老师, 您早在 2011 年创立了“低科技艺术实验室”(Low Tech Art Lab), 也较早尝试去探索改变艺术家的工作方法以及艺术创作的试验性。那么您觉得在此过程中, 科技智能对您意味着什么? 您对科学对艺术的影响是持什么样的态度?

郑: 我在 2011 年创立的“低科技艺术实验室”试图去探究艺术家工作方法的改变, 以及创作的实验性。实验室中的硬件工程师, 创意编码、交互的设计师以及控制声音的艺术家一起工作, 就像生物实验室、物理实验室一样。我们的工作中会有项目计划书、流程管理和实验报告等等。我们实验了很多新的材料、新的工艺、科技工具和展示平台, 面向“链接”“失控”“GAME”“物理交互”“智能化”等关键词做了相应的主题实验, 更多的是一种基于想象力的本能, 其中也有创客(Maker)的思维, 对当下媒体文化的反应, 脱离艺术中纯文学性的判断, 摆脱对既定艺术机制的依赖。实验室的项目流程和进度管理让艺术家跨学科的工作变

成可能, 协同合作和知识共享是新的工作形态, 让探讨的话题更具当下性和未来性。

对于科技的命题, 其实也没沉浸于此, 反而对当下的媒体文化很感兴趣, 特别是社交网络中的“山寨文化”。我觉得中国的山寨文化其实在建立一个新的世界秩序, 就是在打破一些垄断, 打破一些既有的规则和格局。我觉得这和互联网或者说这个时代产生一些新的艺术是异曲同工的, 都是想做同一件事。山寨其实是一种生命力, 是一种很旺盛的欲望表现。它让更多的人快速地参与生产, 从而产生一个巨大的利益团体。我觉得每个时代都有这样的变化。中国的媒体也好, 借用媒体来传播的艺术家也好, 因为在这个时代里面就需要这样的格局的变化。山寨带来的不仅仅是经济、生产模式的变化, 更多的是社会机制的变化。山寨在中国有两个关键词, 一个就是“众包”。这是互联网很重要的一个关键词, 去中心化的操作方式, 也就是说大家可以一起通过分工和群体劳动, 通过跨地域的协作来完成一个工业链条。另外一个关键词就是“物流”。实际上和媒体的传播是一样的, 因为物流的快捷促使所有的链条能有效地让整个生产过程变成可能。我觉得中国当下的时代对媒体艺术也好, 对我们整个媒体大的文化也好, 都是异常开放和充满各种变异的状态。所以我觉得艺术家应作为这个时代敏锐的触角存在, 必须要做出反应。

姚: 两位老师, 目前在国内艺术界, 架上艺术仍是主流。现在提出更加富有科技色彩的“奇点艺术”概念是否为时尚早?

林: 对于艺术家来说艺术无分主流早晚, 喜欢就好。

郑: 我觉得媒体艺术, 包括新媒体艺术是对当下媒体文化的一种反映, 是艺术家对他创作状态做出的一种回应, 那么这里面肯定存在一些媒体技术和传播媒介的问题, 我想要解决这些问题, 目前不管是在国内还是在海外, 大部分媒体创造都需要有一个合作的关系, 与其他一些跨领域的专家、技术人员一起来共同完成。

关于低科技, 我觉得这是一个创作的策略, 之所以不叫创作的方式或者创作的类型, 更多的是突出阶段策略的重要性, 因为我在思考艺术家和其他技术人员在合作的过程中, 怎样确立一种主导性的身份, 如何对自己的作品有一个明确的定位, 那就可能需要艺术家自己去理解一些基础的媒体技术。使自己产生一种对媒体文化的反应能力, 这可能比技术本身更重要, 而“奇点”只是对人工生命体的一种想象。

姚: 中国目前处在经济发展阶段, 艺术品的商业属性也越发凸显, 真正去研究艺术发展的人不多。在这种大环境下, 林欣老师, 您身在其中, 也历经过艺术创作的不断尝试和蜕变, 作为一个研究未来艺术形态的艺术家是如何面对这个现状?

林: 坚持创作。

姚: 林欣老师, 在您的理解里, 艺术(理念)与科学(技术)之间究竟是怎样的一种关系?



郑达 机器的自在之语 互动 LED 装置 Light01 2016 年

林：艺术自诞生以来，就依存特定的媒介和技术而呈现出来，所以艺术一直与技术的进步保持持续不断的对话，正如工具的出现和使用会改变使用者本身的认知，特定的工具也具有自身特定的意识形态。锤子理论反复地提示我们：当我们的右手拿起锤子，我们的右手就被强制化成了单一的一个动作模式：敲打！

艺术的创作是技术、技法、媒介与思想的紧密结合，艺术家以媒介的视角看待世界，并通过技术、技法去实现作品。反之，媒介的更替，技术的发展，会拓宽艺术的表现形式，带来新的突破。科技时代的艺术应该是这一时代特点的反映，当代媒介不仅仅是人的延伸，也是科技自我塑造出新的进化系统。当作品的创作方式借助甚至依靠电子硬件和软件的时候，创作就不得不融入到了信息介质的“云”端，机器的渲染、算法和界面操作，这些流程化的科技不再是孤立的。绘画作品、互动影像创作对数字图像信息的再调用，虚拟现实空间的互动控制 and 自我复制，都提示着我们对信息的反馈、思考和控制。

我的一系列工作就基于此而展开。

姚：郑达老师，《机器的自在之语》是以视觉和声音结

合成的动态装置，属于机械美学，那么在您的工作室里是您提供整体想法和创意构思然后由团队工作人员分工合作完成还是您全程参与，艺术家和工程师设计师的两种身份如何兼备？

郑：我的创作是按照自己的方式进行，有点像用项目制的方式来做。在实验室的工作状态下，我大概有几个想法，一个方面就是可能我还是想从技术方面入手。其实，作为艺术家，可能科技的变化带来一些新的手段，这种手段更多的是一种技巧性。对媒体艺术家来说如果技巧性有问题，那他的作品可能表达得不充分，或者说特别粗糙，这其实是当下国内的一个问题。很多时候观念、意图都比较清晰，但是想要清晰地表现出来可能还是有些问题。所以说我在这个阶段，想在技术层面或者技术手段上面更多地沉浸进去，但并不是不停地去纠结于此。另一方面，从观察方法上面，我想有些新的变化。之前的是表现一种现象，就是来自于自己的一些体验和感受，甚至借用了一些媒体，比如像游戏的机制的设计，还有媒体的一些特征来创作。那下一个阶段，我想更多的是去了解当下的一种媒体文化与政治之间的关系。包括刚才说到的山寨，包括体制和经济之间的关系，我想做



郑达 机器的自在之语 互动 LED 装置 现场互动 03 2016 年

一些田野考察，然后再做一些这方面的作品。

姚：其实很多艺术家有创造性的想法和观念，但无奈因技术上的欠缺而无法实现，所以林欣老师，是艺术观念的突破重要还是技术的突破更为重要？艺术能够凌驾于科技吗？

林：我们一直以来都不断遇到各种技术上的限制，而限制是游戏的规则。在既定的边界范围内突破和转向的过程都是创作的生长痕迹，与现有的作品面貌互为因果。所以这种限制往往和自由一样会塑造甚至成就作品。

姚：郑达、林欣老师，固守陈规的观念来看艺术似乎离科技很远，相对于发达国家，未来科技本身是否会成为我们创作的短板？

郑：这个话题特别有学术性，基本上是在探讨中国媒体艺术发展的脉络和现状。其实从创作者个体来看，更多的是这一代人与相对开放的媒体，特别是与社交媒体之间的亲密关系。之前中国处于一种半开放的状态，而对我们这一代人来说媒体基本上属于一种开放的层面，只要你有办法，不管是翻墙还是其他的技术手段，资讯的来源已经显得日益多元化。这样对于艺术家来说不仅仅是观看方式

的问题，可能也是知识获取方式的变化，以及网络的开放普及所带来的丰富的影像传播。我想，带来更多变化的是电影、运动图形图像、电视媒体包括广告，这些日益丰富的视觉图像，包括最近我看到很多艺术家在用 GIF 动画的方式创作，其实是借用一种传播手段。所以在目前阶段网络给艺术家带来的变化是资讯传播和知识获取，而不仅仅是一种媒介手段，或是技术因素，应该说是资讯带来思维的变化，当然这种变化不仅是在艺术领域，在很多领域都带来了大的革新和变化。这正是这个时代最有意思的地方，也就是当代人所谓的互联网精神。

姚：感谢郑达、林欣两位老师接受我的采访，非常期待两位老师接下来创作出的新作品。

注释：

①本雅明著，许绮玲、林志明译：《迎向灵光消逝的年代——本雅明论艺术》，广西师范大学出版社，2004 年。

姚 风：云南艺术学院美术学院硕士研究生

聚焦意味形式 体悟语言温度

——同曦·第三届中国国际装置艺术学术论坛暨中国国际装置艺术展评述

Focusing Means Form to Experience the Tenderness of Language: A Review of "TONGXI • The 3rd China International Art Forum & Exhibition on Installation Art"

吴怡然 / Wu Yiran

摘要：“中国国际装置艺术学术论坛暨中国国际装置艺术展”已分别于上海、北京成功举办过两届。此互动交流项目旨在依托当下多元文化、语汇、思想产生碰撞的社会发展情境，以极具意味的表现形式展示装置艺术无形的话语力量。关注“同曦·第三届中国国际装置艺术学术论坛暨中国国际装置艺术展”，品味文化建构的新模式，体悟语言的温度。

关键词：装置艺术；艺术生态；交流；文化建构与社会

Summary: “China International Art Forum & Exhibition on Installation Art” has been successfully held in Shanghai and Beijing. This exchange program aims to showcase the invisible

power of discourse from installation art in quite meaningful forms of expression, depending on social development situations in which diversified cultures, vocabulary and thoughts collide with each other. Attention to this event will help us reflect upon new models of culture construction, and experience the tenderness of language.

Key words: installation art; art ecology; communications; culture construction and society

展览链接：

同曦·第三届中国国际装置艺术学术论坛暨中国国际装置艺术展

主办单位：中国城市雕塑家协会 中国雕塑院 今日美术馆

协办单位：清华大学社会科学学院 - 新经济与新产业研究中心

承办单位：航天（北京）科技文化发展有限公司 上海世年画廊有限公司

独家冠名企业：同曦集团

学术主持：吴为山

艺术家：Daniel Ge（加拿大）/ 方二（中国台湾）& 孟瑾 / 葛辉 / 黄伟杰（中国香港）/ 哈妮斯 / 胡庆雁

Katja Loher（瑞士）/ 卢征远 / 刘健 / 马得 / 马晗 / 墙里（德国）/ Russell Beighton（英国）

邵亦杨 / 尚喲 / 吴珏辉 / 王恩来 / 于洋 / 杨心广 / 杨铭 / 杨威 / 叶秋森 / 张鼎 / 周文斗 / 张思聪

策展团队：晏燕 / 张红雷 / 范依众 / 马得

展览时间：2016年4月17日—5月3日

展览地址：北京朝阳区百子湾路32号苹果社区4号楼今日美术馆二号馆1、2层

众所周知，从杜尚的《泉》开始，以现成品为展示主体的艺术形式得以发展。在《泉》出现后，此种艺术形式引起社会激烈讨论。杜尚这样阐述了其艺术理念：“一件普通生活用具，予以它新的标题，使人们从新的角度去看它，这样，它原有的实用意义就丧失殆尽，却获得出了一个新内容。”因而，“现成品”艺术可以打破艺术与生活的界限，新的观念的建构实际上预示着新的社会文化的建构。

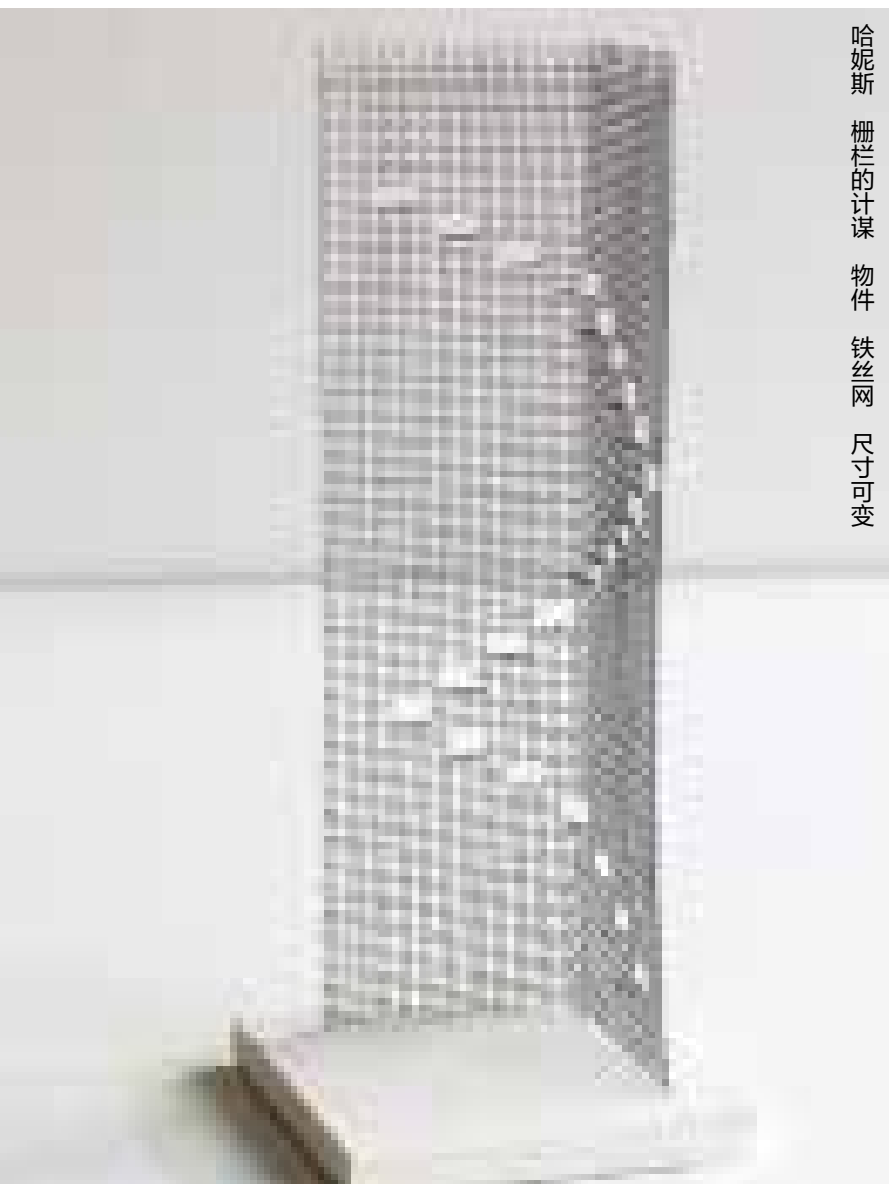
“同曦·第三届中国国际装置艺术学术论坛暨中国国

际装置艺术展”，强调在当今中国社会文化发展状态下，通过多元意味的装置艺术形式，在不同文化背景的艺术之间产生国际文化碰撞（注：此次活动邀请了加拿大、瑞典等不同国家艺术家），进而在表现中国气质的文化魅力的同时，用装置“无声”的语言力量，反思我们生存的社会生态，完善中国现当代艺术语汇，丰富对社会文化建构的认知。

《栅栏的计谋》，如此冰冷的铁丝网结构装置产生于女艺术家哈妮斯。她从天津美院毕业后，前往法国深造。留法



胡庆雁 无果之树 铸铜（29件） 从 $11 \times 21 \times 10\text{cm}$ 到 $45.5 \times 92 \times 56\text{cm}$ 不等 2014 年



哈妮斯 栅栏的计谋 物件 铁丝网 尺寸可变



Daniel Ge 协奏 声音装置



杨威 2013……（肠子的运动原理） 金属、机械 60cm，里面 50cm 2013 年

回国后，看见北京建设的变化，引发了其对“禁锢”与“自由”的思考。

在建筑建设阶段，铁丝网类比于建造中搭建的脚手架，虽然轻盈、脆弱，却是整体结构的基础承担元素。建筑物成型后，铁丝网象征一扇扇铁框的窗户（或家门）。脚手架，把建筑图纸规范成现实，在规范建筑的同时，也束缚了建筑本体的发展，它不能自由成长，只能在人的操控下建成。一座座高楼大厦，如同克隆，毫无生机。建筑只能称之为楼房，建了型，束了神。一扇扇铁窗（或家门），犹如地狱的天窗，冷冰冰地区隔了每一间房中的人。“远亲不如近邻”仿佛在当今社会失去了意义，人们每天早出晚归，忙忙碌碌，只有开窗户、家门，外界才意识到，原来这里有人存在。

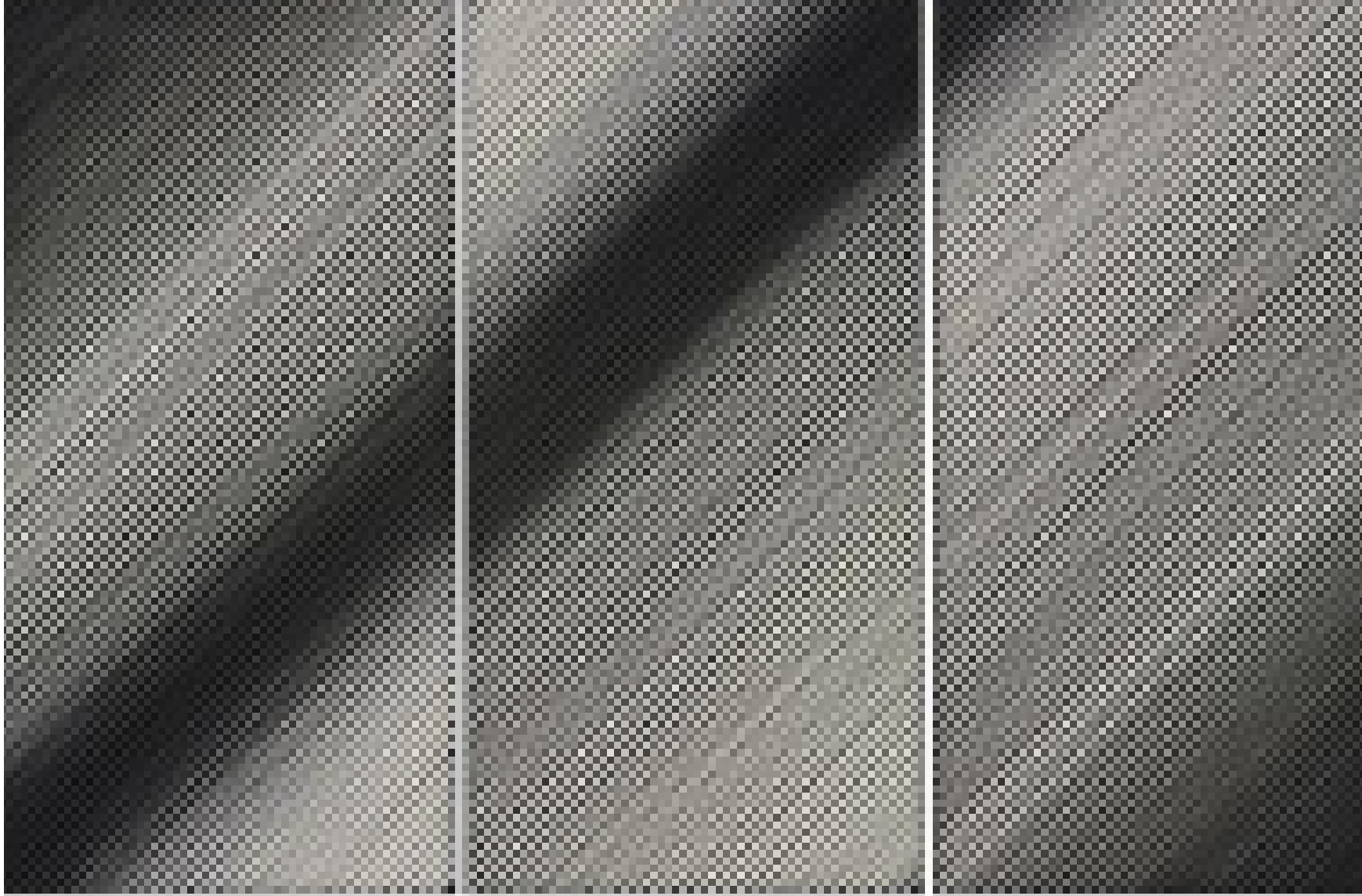
“Being”，人存在的意义是什么？为了工作，为了利益，为了谁？人存在的痕迹由于脚手架的搭建而存在，也已拆除，然后仿佛没存在过。铁丝网中间的空白与中国画中的留白元素有异曲同工之妙。在密密麻麻的编制网中，空白是什么？留给观者思考，可能是人与人之间带有隔阂的窥视，可能是忙碌中间难得的休闲，可能是繁杂的工作中略有的迷

茫，不论何种感情的存在，都证明了“人”是有生命的、有情感的、有区别的，而不是机械复制时代冰冷的行尸走肉。

胡庆雁是当代极具特色的观念雕塑家。他的雕塑作品往往超越材料和创作过程本身，常用生活中随处可见的材料作为表达媒介，表现其作为观者对社会生态、人的生存、自我精神的认识。《无果之树》，猛一看是件残缺的作品，参差不齐的端口，反而引人深思——断的是什么？

正如现实生活中不断被修建的城市园林和小区绿色植被，稍微有所生长，就被修正，断裂处是生命截断的痛苦和无奈。反复地修剪，反复地被截断，植物永远长不大，永远不能开花结果。人为之美，生命之殇。

以此为隐喻。社会文化生活也是如此。多数的思想动态、创作题材、行为准则被各类条条框框所束缚着，没有自由，没有灵魂，没有特质。当然，“没有规矩不成方圆”。社会的发展需要有序和规整，但，过于压制、批评、否定的隐形规则是不是可以拿开魔掌，适当地给予艺术、人的生活等领域一定的自由。一味地裁剪、否决破坏了自由生长的天性结构，伤的是成长、向上之心。天然之气，必结有灵气。我国



于洋 剩的半瓶墨和 3L 水 纸本水墨、木 240×360cm 2014 年

艺术建设才能百花齐放，开花结果，富有特色（民族特色、地域特色等）。

猛然一看毛骨悚然的一件作品——《2013……（肠子的运动原理）》关注于当下人们的生存状态。如同肠子运动般此起彼伏，弹奏出乐曲。一方面，社会运行如同音乐弹奏，需要多方面的合力弹奏，才能整体有序运转。另一方面，长时间的有序是否意味着僵化与死板？手指象征执行力，后面牵引力是谁？群众还是政府？如果是群众，执行应依据群众需求，那么则是，哪有需求，哪只手指按下，手指起伏一定无序的。如果是政府，那么按照规章制度即乐谱弹奏，注定是有序的，但，一定是死板的。因此，引起观者反思，群众与政府如何合力才能保证社会高效有序发展。

装置作品《协奏》由 24 张磁盘组成，如同唱片一样发出声音，所有的声音通过话筒收集，发出共同声音。

隐喻社会发展、文化发展要允许多元、多形态的声音出现，共同集合，才能发出合力的文化之声。合声的美妙，才是社会整体、文化整体发展的良好情况的体现。

水与墨是中国画中不可缺少的材料元素。极简主义出

现后，艺术形式出现了平面与空间的讨论。绘画逐渐走出平面趋向于场域。此装置，打破了固有的水墨表现形式，以反思水墨在当今语境下应有的秩序。于洋用极简主义、抽象艺术的表现手法，通过细致的水墨线条排列，探索几何秩序性与传统水墨画张力的融合。同样的平面纸本却是不同的场域表现。

在全球化发展的今天，信息库式的文化信息充斥于我们的生活，传统的纸媒已经满足不了人们获取信息的渴求度。于是“翻墙”等方式拓展了我们的信息来源渠道。但是，在此情态下，“文化阴谋论”“文化侵略论”等语汇的出现，反映出传统中国文化的地位似乎被晃动。因而，如何在多元的文化氛围中，我们应该反思，如何使得具有中国气质的艺术散发特有魅力。“同曦·第三届中国国际装置艺术学术论坛暨中国国际装置艺术展”，以“装置”为焦点，实现了多国家、多维度、多导向的中国社会文化形态解读，具有启发性意义。

吴怡然：天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

对话鲁明军 & 钟云舒

A Dialogue between Lu Mingjun and Zhong Yunshu

编者按：在我们以往的认知中，“力”总是具有重量、充满男性化的特质，但硅胶、亚克力、玻璃、铁、铝、混凝土这些看似工业化的材料，在青年艺术家钟云舒的手中却显得轻盈、敏感，运用一种反经验的手法，证明女性可以运用柔弱、细腻的表现形式展现出力量感，也营造一个感性的艺术世界。

Editor's note: In our previous cognition, “force” always carries a sense of weight and quite masculine qualities. However, industrialized materials, e.g. silica gel, acrylic, glass, iron, aluminum and concrete, when in the hands of young artist Zhong Yunshu, begin to grow airy and sensitive. Therefore, in an anti-experience approach, women can prove themselves to be able to demonstrate a sense of power and create an emotional art world with tender, delicate forms of expression.

展览现场



鲁明军 (以下简称“鲁”) : 这次展览是你第一个个展?

钟云舒 (以下简称“钟”) : 是。

鲁 : 这次展览和之前作品有什么关系吗?

钟 : 这是次挺好的机会把之前做作品的方式放大, 把材料带入到空间里面去现场做, 有一个非常大的自由度, 把展览空间当作工作室使用, 边做边展示。

鲁 : 边调整?

钟 : 对, 边调整。一个东西完成了, 然后它可能出现在哪个角度合适, 或者是这个东西的形状、状态, 它适合和什么东西在一起, 就是一个边做边调整的过程。

鲁 : 在材料的选择上, 你是基于什么呢?

钟 : 这次最初就已经确定了一定会用的, 有目的性去选的, 就是橡胶。

鲁 : 为什么会选橡胶?

钟 : 橡胶跟过去作品联系比较大, 之前用过, 但是没用的一个材料, 还有很多可能性, 以前用过气球, 气球是橡胶特别轻的一种形式。

鲁 : 气球跟橡胶都是同一种物质的不同的形态。

钟 : 气球也是橡胶的一种, 它充上氦气以后是可以上天的, 是一个往上的力。然后之前重量值的展览中, 用到的橡胶皮, 是一个特别实的橡胶, 特别特别沉, 拖不动, 刚好跟

气球相反。

鲁 : 气球很轻, 但橡胶很重, 虽然物理属性是一样的?

钟 : 对, 但是有趣的是它这个橡胶皮或者是展览中用到的橡胶垫, 跟气球比起来显得特别重。但在机械或工业生产中用到橡胶, 从它的功能性上, 是为了减震或者是缓冲, 它其实是在同样功能情况下更轻的一个物质。

鲁 : 如果放到它那个功能结构里, 又是一个轻的东西。

钟 : 对, 从它所属的功能性里面看, 它是非常轻的, 我觉得这个还挺有意思的, 因为它的功能性又特别广, 并且不是一个环保的材料, 从石油中来。还有一个是橡胶球, 橡胶弹球是具有玩耍性质的, 其他的東西就是慢慢地加进去的。

鲁 : 你在选择这些材料的时候, 会考虑它的社会属性吗? 比如它背后所承载的观念, 或者说跟经验有关的社会功能等?

钟 : 可能在选的一开始会考虑, 去到一个什么样的市场, 一开始它的物理属性上会比较吸引我, 比如它的柔软、颜色、性质, 可以怎么用。最后把它放在一起的时候还会想一下它其他的属性。

鲁 : 材料之间的组合, 是基于什么样的逻辑呢? 这进一步就涉及到你所使用的方法, 包括对形式的控制, 具体是怎么处理和把控的, 它的限度在哪里?

钟云舒 不可饮用的水

展览链接:

“力的力的力的” 钟云舒个展

展览时间: 2016年2月28日—4月28日

开幕时间: 2016年2月27日 17:00

展览城市: 湖北武汉

展览地点: 403 国际艺术中心

策展人: 鲁明军

主办单位: 武汉剩余空间



钟：还没总结呢，可能跟画画一样的，画了一笔蓝色，这边蓝色有点重，那边再加一个浅一点的黄色吧，加一笔后就觉得这个地方下面有点空，然后下面再补一下吧。在空间中这样放，我觉得跟我想的其实是差不多的。

鲁：做之前会有一个预设的蓝本吗？

钟：几乎没有。

鲁：那这个起点怎么确定的呢？

钟：从材料找吧。

鲁：是随机的？

钟：对，比如我最先想到那个球，泡水的那个硅胶球。这个东西作为一个起点，它是我非常想用的，那它怎么出现在展览中呢？我最先想到的就是要有一个平面去放它，我就先在外面去做了一个平面，结果做工不合要求，但这个材料已经在这儿了，又不能达到原来我想要的这个功能，那怎么办呢？我就试着去剪它，我发现它特别难剪，手都剪出水泡了，形状也很难控制，既然它剪不成我想要的形状，那我就把它卷起来吧，或者利用它可以达到的形状，类似于这种，跟它有一个对抗。

钟云舒 冲不了的浪 水泥砖、橡胶皮、金色铁丝 2016年

鲁：是人跟材料的对抗，但有时候也可能是妥协。这种关系好像成了一个你做作品或整个展览的线索一样，是一个不可见的内在的力的逻辑或路径？

钟：所以这就是为什么只能我自己做，没有办法让其他人参与进来。因为每一个步骤都非常微妙，有的时候是违抗这个材料的，我就觉得那肯定不对。比如说这个地方有一个什么东西比较突兀，好像需要很精密地设计另外一个东西去消解它，我觉得这个状态像是一个瓶颈，就不对。这就是为什么我说那个圆板夹着球的作品会有爽的感觉，它们搭配就很对，它们在一起就很自然，形态也很自然，很干净的就在一起了，互相牵制互相固定。不是我要费好大的劲，事先想好，还几经受挫，事与愿违，而是有种结果出乎预料，好于预料的感觉。刚刚好。

鲁：因为你非常看重这个过程性的发生，但它往往是局部的，只能考虑到这个点，那么各个点又是怎么串起来的呢？这时候就涉及到你会怎么考虑展览或作品整体的架构或者形式？

钟：这也是边做边调整了，肯定会考虑的。

鲁：包括作品的大小。比如当你涉及到力的问题，它



内在的力可能会忽略它的大小问题——当然有时候大小也跟力有关系，但为什么这个作品做得这么大，为什么那个那么小，这个你考虑吗？

钟：也是基于材料吧。比如黄铜，我其实特别喜欢黄铜，但我没有大量地使用黄铜，相对于水泥砖来讲，黄铜是一个比较贵的材料。可能我把整个场地铺满黄铜棒效果就非常好，但是没有那么多的预算去铺满黄铜，这个点子也太像一个点子，一眼望穿，我也会慎重考虑。在做的过程中，每一个材料都会有一个它可以再继续发展的点，我感觉就特别好，觉得它以后可以这样做，这个还可以这样，这个还可以那样。

鲁：在做的过程中你经常做到一半或者冷不丁会发现一些新的东西，这个也取决于和空间的关系？

钟：对，一直都有新的发现。比如刚刚临走之前，那个红的木头在一起的材料，是最后剩下的几个材料，我发现，呀！尺寸就刚刚好，就是特别爽，我没有去刻意算尺寸，两个是分开买的，那个红色的橡胶是跟橡胶一起买的，木头当时是木工切的，为了吻合另外一个东西剩下来的，结果它们两个在一起就是一模一样的尺寸。

鲁：你所使用的那些方法，比如悬挂、嵌合、组装等，只是基于材料本身还是有什么具体的观念性考虑？

钟：组装的时候观念性的考虑是其次，怎么利用材料特征会考虑，比如说它挂上去怎么稳。

鲁：取决于它的可操作性？

钟：对。比如有的我是用渔线挂的，有的是钢绳挂的，有的用的管子。最高的那一组是没有用绳子，是用管子和黄铜互相穿插，这个地方就特别好地体现出那个力，在管子的两头，中间插上一个黄铜棒之后，正好扯住，不需要打结，直径吻合，就是靠它们自己的力来悬挂，感觉妙妙的，特别高兴。

鲁：你会考虑媒介属性吗？

钟：顺其自然。比如我喜欢复印机，我之前想过复印机的画跟复印机一起展示，但我觉得这很刻意，我觉得我去把一个复印机去动一些手脚，但过程我一般会想不下去，因为我觉得这是我设计好的，就是不爽，没有对的感觉。除非我这时候有一个现成的复印机可以用，我也许会把它拆了或者把它怎么样，边做边想，也许可以往下做。

钟云舒 Piao 橡胶皮、包装纸、水管、黄铜管、铝片等 尺寸可变 2016 年





钟云舒 一松一紧 消音板、橡皮球、灰尘 120×240cm 2016 年

鲁：在组织整个展览的过程中，你自己觉得到什么样的程度是完成了呢？因为这种方式是不确定的，可能今天觉得这个地方可以，明天觉得好像又不行，而且也没有计划或预设。

钟：整个展览从头准备到现在，在没有买材料和实际进入空间之前是最焦虑的，那时候是最焦虑的。因为我不是很信任我出的方案或草图，因为这个是肯定会变的。如果这个东西想得再好，一进去，这个墙不能打你想要打的钉子，你不可能就慌了，所以说那时候就是最焦虑的，因为没有底。开始买材料的时候就稍微好一点，但是还是没有底。

鲁：大概到什么程度的时候开始心里有底了？

钟：就是材料越来越多，发现什么和什么在一起比较有趣。那段时间进展特别快，这个地方在这儿，这个地方在那儿，就是你的想法在先，只剩下完成了，这时候就会比较快地搭一个大形出来。接着又会卡一下。

鲁：中间也会出现卡壳的时候？

钟：对，会卡。像现在这个阶段我觉得也会比较慢，往后收尾的阶段。收的时候，我会觉得有的东西比较勉强，我想让它收就去收它，太刻意，可能还没想到最好的方法的时候，我就把它收了，那时候就会有一点感觉不对。但是有的东西可能很早就收了，我觉得到这儿就可以了。比

如那个绿色橡胶皮夹水泥的，很早就做好的，一直放在那儿没有动，但是昨天加了一把黄铜丝插在那个缝里，这可能隔了半个月才想到加这么一个东西，最后跟里面的其他小机关连接起来。

鲁：就是在不同的阶段会自觉地串起来。

钟：对，串起来。

鲁：看上去整个作品的形态很少具象的东西，普遍偏抽象？

钟：其实还是有一些，比如我房间里面蓝色的那个山，那个山就是一个很具象的图像，但是为什么那个图像会做山呢，因为我觉得外面那个像水……吧……可能。

鲁：外面挂的那些也是吧？包括墙上悬挂的。

钟：那个是波浪形，我觉得波和水又不一样了，这个波可以涉及到很多波，很多浪，不光只有水波，甚至 Wifi 都有波，波这个东西范围一下就又变广了。那个山，当时我剪得挺费劲的，心里是有一个目标形的，就是阿根廷、智利那边一个叫巴塔哥尼亚的地形区域，特别适合徒步攀岩登山，有特别美的冰川，想去。我当时就想剪一个那个，一开始并没有想好这个东西剪完了之后该怎么用，剪完了之后发现它有一个方形的东西，剪成曲线出来之后，再把平的边对起来，就像正负形的正好立在那儿。反正就有一些巧合吧。

鲁：你以前在国内读的什么专业？



钟云舒 上海潮气是艺术家，我不是 密度板、橡胶球 120×60×20cm 2016 年

钟：学的是公共艺术专业。

鲁：然后到英国。这个教育过程对你影响最直接的是什么呢？你对材料的这种感觉是受到某个艺术家或艺术史问题的影响，还是由于某种教育从而激发了自己的兴趣或者感觉的潜能？

钟：我觉得本科是激发兴趣，去英国上研究生时，英国那个学校并没有直接地教什么东西，但是它有一个机制，就是学校有一个空间，每隔两个星期你可以用那个空间，那个空间很干净，像画廊一样，我当时就是跟现在一样，把东西材料都带进去，在那个空间里做录像，就觉得可能是那个过程，我在短期内不停地做一些东西，这个线索可能是从那儿出来的。在上本科的时候，不能说做了什么东西，我觉得那时候想法更多的就是点子。

鲁：从早期那几件作品到三亚那组作品，一直到今天，你好像已经有了一套比较成熟的思路？

钟：可能都是基于我自己动手，自己触摸这些材料。

鲁：这跟某种知识，比如对物理学或其他学科的兴趣有关系吗？

钟：我挺爱动的吧。

鲁：只是限于操作层面？

钟：就是喜欢玩积木。

鲁：整个展览，你会设计一个结构或线索吗？还是觉得展览本身就像一件作品？

钟：好像不太分得开。

鲁：的确，作品之间的关系是非常紧密的。

钟：对。我开始有些担心，怕它过于分散或杂乱。传统的像我爸妈那一辈，他们去看一个现代美术馆可能会觉得一大间房子里面就放一张画，有点浪费空间。我这个说不定就特别符合他们的理解，就是琳琅满目。但是这个满，这种不知道该看哪儿的情况，我就会想这到底是好还是不好或者就这样，在观看的时候，可能余光会牵引着我，看到物件 A 的时候，余光出现了物件 B，看见物件 B 的时候，余光出现了物件 C。

鲁：余光本身也是一个力的牵引。

钟：对。可以的。可能看一遍和看两遍，是不一样的感觉。而且我藏了好多小东西。

鲁：所以展览也没有一个明确的导览线索。

钟：本来有一个入口，可能从入口出发，你爱从左看就从左看，爱从右看就从右看。

鲁：你是前年回国的？

钟：是的，2014 年底。

鲁：可能之前在英国的时候了解国内的一些情况，回国

就不用说了。那么,你现在做作品的时候会考虑艺术系统、艺术生态吗?

钟: 完全没有。

鲁: 会关心其他人在做什么吗?

钟: 偶尔会看一些,有时候看了很容易忘,我记性特别不好,比如说我去看了一个什么展览,当时看的时候觉得,哇塞!太好了,然后可能过两天就忘了。可能会有影响,但是是比较短暂的。或者我被影响了,我自己也不知道,是不太理性的。其实也不能这么说,我有时候做东西还挺理性的。比如要用什么方法把那些东西挂起来,有时候我自己挂完就觉得特别高兴,感觉智慧来帮忙了。比如那个特别高的结构,我用一根特别长的木棍,在木棍的那头打了一个钉子,在钉子上面系了一个夹子,夹子上面夹了一个绳子的一端,用木棍把那个夹子撑过梁,再把它抖下来,这时候那个夹子挂住了,但是它并不下来怎么办,我就用吸铁石吸住那颗钉子,再把吸铁石举起来把夹子吸下来,好长。

鲁: 在这个过程中,也调用了很多资源?

钟: 比如在那个封闭的房间里有一个洞,洞里有一个绳子穿出来,那个顶是石膏板的,它并不能承重,就是它不能打任何钉子,你打钉子进去,它一拉就下来了,我想要在顶上固定一个绳子,那我怎么办呢?我就在顶上打了一个洞,用一个黄铜棒,在黄铜棒的中间固定了一根绳子中间端,再把那个黄铜棒塞出去,整个塞出去它就像一个梁一样的,绳子这样下来,从洞里面出来,它就特别稳,一点痕迹都没有。

鲁: 所以,整个过程其实对你来说是很有挑战性的,也很有趣的,最后形成的形态反而已经成了其次的,似乎更享受整个过程。

钟: 对,遇到过一个问题,就是挂亚克力的碗,那个端着还挺沉的,我就先把钢绳用吸铁石的方法对折挂上去之后,在底下留多出一倍的距离,把它们都串好,串好了之后,我的力量是把它推不上去的,它太沉了,我一个手端都端不起来,怎么推上去呢。我就拿了一个梯子,先推两组,但是比我预计的高度要高很多,推到顶之后,我在底下粘了一个布纹胶,那种胶特别结实,粘完之后它就固定了,那两个就不往下掉,再推两个再粘。一直推到底,因为它比我预计的高。到底之后上面就是一截一截的,我在底下再把钢绳固定好,打好结,把所有东西都固定好,再从下往上一个一个地拆前面贴的那个胶,再让它一个一个地落下来,就刚刚好了,然后我再往里面塞球。

鲁: 不同的作品跟空间的关系或者作品之间的关系你怎么考虑?

钟: 会考虑。比如悬挂的东西,我就在考虑它悬挂在哪儿比较好,它悬挂在一个特别空旷的位置,可能会对太多东西造成干扰,那就不合适,它可能会在一个角落里面。它的整个形状是上空下空的,在那个角落就比较活一点,就不会在一个完全的死的封闭的角落里。

鲁: 你的整个操作方法,比如想方设法去解决一个问题的时候感觉非常理性,但有时候那种东西本身又是跟自己的情绪、感觉非常密切?

钟: 就是分裂。

鲁: 整个展览完全跟空间有很大的关系,这时候你会不会想到某件作品的独立性,或者这个作品会不会挂在另外一个空间是合适的,会不会太依赖于既有的空间或墙体?

钟: 这一次还好,我觉得它们虽然都在一个空间,但互相之间不会打架。因为毕竟有角落,角落的东西是角落的,它在每一个角落不是互相打架,比如一个角落是非常干净的颜色,一个角落都是悬挂的,然后



钟云舒 一里一外 亚克力餐具、泡沫球、橡胶球
45 × 45 × 400cm 2016 年



钟云舒 减速慢行 密度板、橡胶球
250×50×20cm 2016年



金云舒 一大一小 亚克力半球、隐形眼镜、PU装饰条
150×80×150cm 2016年



钟云舒 三大一小 木板拼贴画 180×110×2cm×3 2016年



钟云舒 吃糖 亚克力半球、胶带、黄铜、泡沫球、橡胶板
尺寸可变 2016年

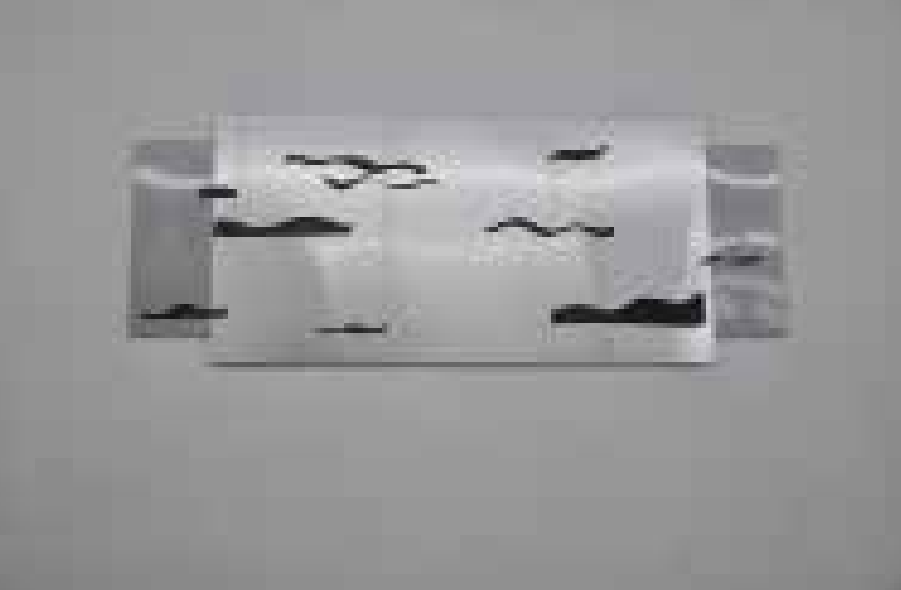


钟云舒 唱不了的歌 磨砂玻璃 400×20×240cm 2016年



展览现场





钟云舒 一明一暗 磁铁板、磁铁、磁皮、铝板
300×120×10cm 2016年

有一个角落是绿色的，虽然在一起，但是它没有太多干扰。我也没有去考虑它会不会出现在另外一个空间。如果出现了另外一个空间，那个空间还会有另外的方法。或者说有的东西，它完全可以单独地去别的空间，大家在一起的时候它很好，那它单独在一起应该也没有问题。

鲁：当然这是一个独立的个展，假如在一个群展里面，你会考虑跟其他作品之间的关系吗？

钟：会考虑，我会问一下。但是具体的我也不太知道。我不知道自己的作品侵犯性强不强，应该还好。就是会不会被别人侵犯，属于被侵犯的。

鲁：这种分裂跟你的日常生活经验关系密切吗？

钟：肯定是密切的，但是我觉得这里面肯定有什么线索的。

鲁：不是简单地反映经验，可能是那种比较隐秘的联系。

钟：肯定有的。这个东西肯定脱离不开你的个人经历，但这个很复杂。

鲁：做到现在这个程度，有没有发现自己明显的倾向或者趣味性的东西？

钟：就觉得是分裂的，时而理性，时而不理性。

鲁：比如色彩感，为什么要反复出现灰色？

钟：可能有一个倾向，就是稍微干净一点、清晰一点的。这时候我觉得挺理智的，虽然我一开始选择的时候，看上去好像是随机选择，但是最后还挺理智的，有点排列组合的感觉。

鲁：再比如，前面也提到过，这个作品的材料会用到金属，然后会跟一个非金属的组合，这个材料可能是有硬度的，可能会跟一个不太硬的东西组合，这种组合是根据什么方法？有没有相对稳定的一套逻辑？

钟：现在可能没有逻辑，但其实我可能在继续做的时候不自觉地会出现这样的逻辑。我觉得这是基于练习的。这个东西可能在去年我说不出来，但是今年我能说出来一点。

鲁：我觉得你其实挺清晰的。

钟：可能是吧。



钟云舒 池塘 转盘、硅胶水弹、玻璃珠 D50cm 2016年

鲁：你在做作品当中会手绘草图、计算数据吗？比如那些装置，一开始会做一些尺寸的测算吗？

钟：也有草图，但草图都是记事本那种，或者算一下尺寸，随机性比较强。那个也算是一个比较好的例子吧，因为首先那个砖，是纯偶然地得到的，我并没有计划要去买那个砖，但我有计划买一些类似于砖的东西，让这个平面稍微有一个台面，然后我在上面去怎么样。当时我看到那个砖之后，觉得它便宜，就买了很多。然后考虑去怎么组合它，因为我以前也没有用过砖。我就一切，拿电钻一钻，发现它是粉状的，它特别容易穿孔，我就试着穿了一些电线进去，我觉得这个组合挺有意思的，因为电线、钢、铁这种东西能够很轻易地穿过看上去很重的东西，在这个过程中排列组合一下。但是有一个是计划去买的，去定做了那个柱子，因为毕竟要稳，这是一个很基本的必须要存在的。后面围绕的包裹的橡胶，让它看上去要倒不倒的，也是偶然的，我堆上去之后就发现它这个感觉好像很摇摇欲坠的感觉。实际上每个环节都把它加固了，包括顶上的球，底下也是有一个重力拉着它。

鲁：这个过程中，你把自己抽出来作为一个普通的观者会对这个东西有什么样的感知？

钟：我觉得像个给小猫玩耍的架子，也有人说像发电站，因为有很多线条。

鲁：比如材料本身的不安感？

钟：对。

鲁：你会给自己设一个封闭的或是开放的阐释系统吗？允许别人对作品随意阐释吗？

钟：允许，所以我在里面放了一条鱼。

鲁：这反而成了一种被“误读”的诱惑或引子？

钟：对。

鲁明军：四川大学艺术学院美术学系副教授 硕士生导师
钟云舒：青年艺术家

编者按：该文是加拿大评论家 R. A. Suri，在观察了王国俊一系列由影像和画作构成的观念艺术作品之后，英文写作翻译而来。作者认为王国俊的创作理念在于坚持对结构性的理解——其本质乃稍纵即逝——的潜力与持续性作进一步沉思。这样一种流动性的结构，能更加恰当地描述艺术家本人的创作活动，不论是以油画颜料、数位还是影片的语言，都是一种对于物质本身的反转表达。非静态的视觉平面元素刻画出漂流的、浮动的形象，指向一个被悬置的生命。无需强调光学的暗示，客体对象可被构想，我们见证并看到，无需其他的感官能力。我们从他的影像创作所体验到的形态模拟，导致了对规则的抛弃。如作者所言，王国俊是位敏感且投入的评论者，他将自己目睹的主要结果和社会的断裂结合在一起，使得个人诗性的解放与创作者充满生动想象力的诗艺达到一种和谐状态。

Editor's note: This is a translation of an English paper by the Canadian critic R.A. Suri following his observation of

Wang Guo Jun's conceptual art works consisting of videos and paintings. The author believes that Wang's art ideas lie in his persistent understanding of structural properties—ephemeral by nature—a further reflection upon their potential and continuity. Such a flowing structure describes the artist's creative activities more accurately; oil paint pigment, digits and film language are all a reverse expression of the substance itself. Non-static visual plane elements portray drifting, floating images, pointing to a suspended life. An object can be conceived without emphasizing any optic hint, which we can witness and see without having to resort to other sense organs. Morphological simulations that we experience from his video creations lead to his disregard of rules. Wang, a sensitive and dedicated critic, combines most of his findings and social fracture, and achieves a harmony between his own poeticized liberation and his full vivid imagination as a creator.

王国俊：稍纵即逝的结构

Wang Guo Jun: Structures Ephemeral

R.A. 苏里 文 刘惠芳 译

Text by R. A. Suri, translated by Liu Huifang

王国俊 电影 Water Light Human 系列 2012 年 Wang Guo Jun, the film Water Light Human series, 2012



哲学所处的状态，不是对其他领域进行外在的思考，而是与它们进行积极的、内在的联合，它既不更加抽象，也不更加困难。

——吉尔·德勒兹

在观察了这一系列观念艺术作品——不论是否属于录像影像的画作——之后，我以为王国俊的创作理念在于坚持对结构性的理解——其本质乃稍纵即逝——的潜力与持续性作进一步沉思。相较于几何序列，流动性能更加恰当地描述艺术家本人的创作活动——以油画颜料或数位、影片的语言——皆回归到反转建立于辩证物质之上的表达。

作品视觉核心之真实与美感所带来的冲击，凸显的是瞬间与流动，而非来自结构或后结构构图属性的一种唐突的具体主义。艺术家传递的是瞬间的与精神性的意义，拒

Philosophy is not in a state of external reflection on other domains, but in a state of active and internal alliance with them, and it is neither more abstract nor more difficult. - Gilles Deleuze

On observation of the series of conceptual works, whether paintings or video's, the creations by Wang Guo Jun insist upon further speculation as to the potential and viability of structural reasoning of an ephemeral, impermanent nature. The fluid rather than geometrical sequence is preferred, apt, to better articulate the artist whose movement, whether in oil or digital/filmic language, returns to an invert dialectical material based expression.

The aesthetic and visceral impact of the visual core remains centric upon the transient and fluid rather than abrupt concretism of structural or post-structural compositional attributes. The artist connotes the instantaneous and spiritual rather than an ocular deviation which plays on predetermined codifications and logistical necessity.

Non-static, the visual planar elements depict figures adrift, floating, indicating the sense of animus within a suspended life, a suspension

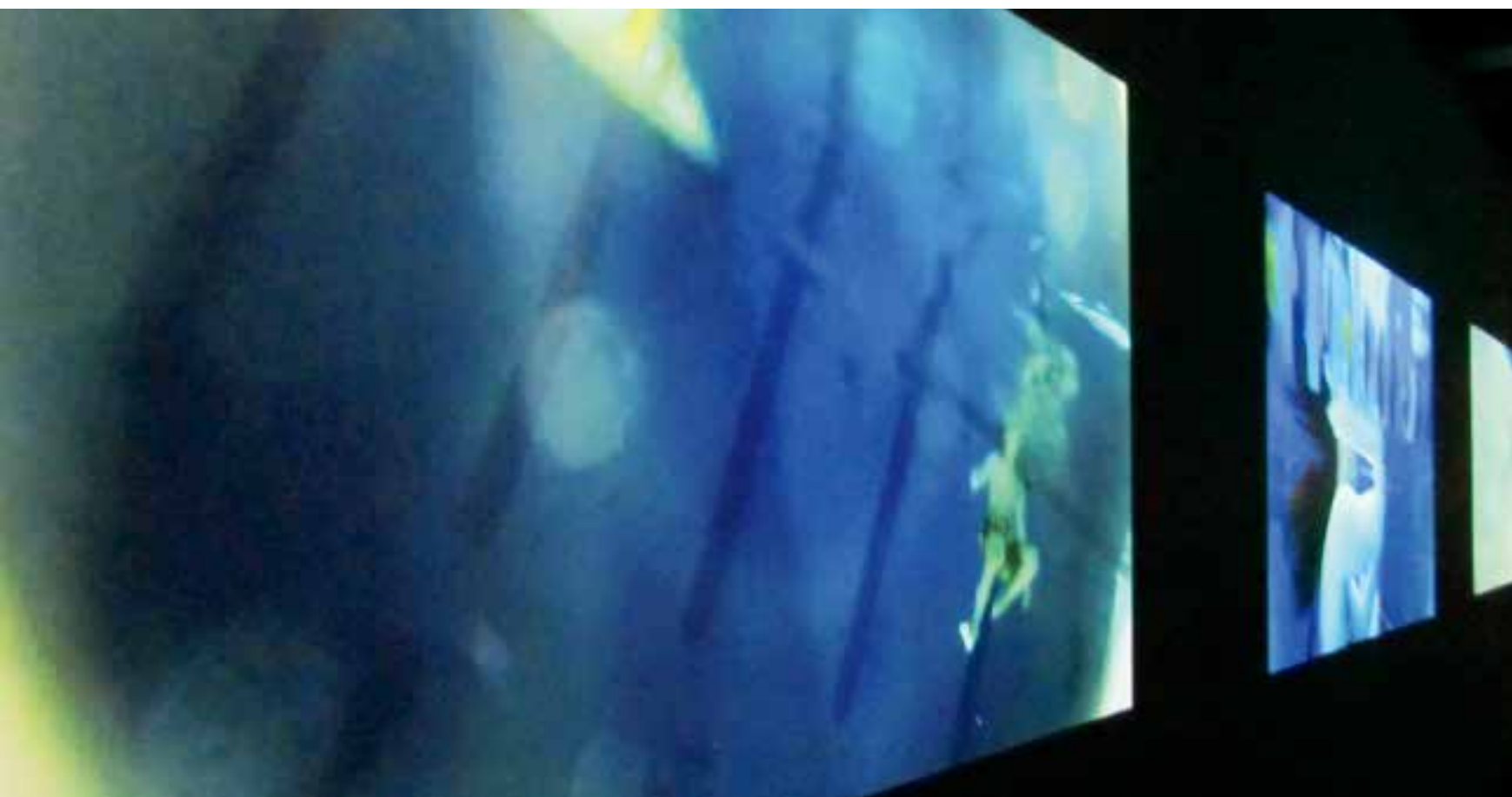
王国俊 电影 Water Light Human 系列 2012 年 Wang Guo Jun, the film Water Light Human series, 2012





王国俊 电影 Water Light Human 系列 2012 年 Wang Guo Jun, the film Water Light Human series, 2012

王国俊 电影 Water Light Human 系列 2012 年 Wang Guo Jun, the film Water Light Human series, 2012





王国俊 舞者 油画 60×50cm 2015 年
Wang Guo Jun, Dancer, oil painting, 60×50 cm, 2015

绝步入玩弄注定的归类和逻辑的必然等视觉上的歧义。

非静态的视觉平面元素刻画出漂流的、浮动的形象，指向一个被悬置的生命——悬浮于消费主义的因果关系——之中的生命力，显示了具备社会良心的艺术特征。该含义是朝着一种分离的，既非认同亦非争论的归属。创作本身暗示一种“他者”的形式，在其中个别形象透露出对具体的、存在的及风格主义面向的抛弃。

当他摇摆于一种现存的精神主义以及呼应物质进程的辩证式理解之间的同时，情境的面向进一步延伸。超乎将“内容”狭隘地视为相同呼应的隐秘状态——一种对“真实”的视觉上的歧义，并在公理化控制上出了差错。反转：这个词出现于视觉鲜明的美学主义，预示了艺术家在构图上或哲学上真正的“意向性”。反转乃是以其语言的高度动态艺术而言，而非一种相反的绝对体，在其中光学的平面可能落入传统窠臼，内容和形式不再是分开的实体成分。这些作品在溶解，沉重的预设及说教主义逐渐腐蚀。留给我们的是视觉经验的顺从薄膜，一个视觉的基调，指向德勒兹的立场——本质的论述，其中经验性与生命力共存。

在这个非——晦涩的宝藏或艺术——历史的必要命题的意义之下，这些创作标志出艺术家细腻的敏感性，随着媒介的前沿——我们集体经验里的最恰当领域：他自己的艺术面貌在其中遗失，借由来自互联网随机噪音的语言的发现，引申出构图式的客观主义者宣言，就如同诞生自它们的“源头”的构成性描述。视觉上的获取已然变成惯用手段，艺术家于是转向完善框架本身，因而撕裂了叙事的潜力，编辑时的行动式操作，启动了对镜头前事物的认知，并呼应留在他创作推动力的想象的一切。

疑惑、光学幻象和同步经验的属性激发他对可修饰的“真实”的思索，而不是将自己知性的努力臣服于一种加密的“真实”的谬误之下。

事实上，他作品里的视觉动感提供了一种催眠般的诱惑，中央的人物以非公式化的序列变化：画家莱昂内尔·法宁格有一次评论道，表达是为了产生客体，“就像一艘画出来的船在一片画出来的大海上一概漫无目的”，而王国俊转向某种特别的语言，在其中视觉客体隶属于一种无形态的消亡，一种无溶解力，呼应其所选择的媒介。视觉的灵巧性发生了，相似的审美与融化般影像的至上，在绘画与影片的视觉性之间摇摆，这是一种操作性的资源，反映我们自身的视觉文化和对光学的而非感官体验的着迷。演绎地——尽管同时被抹去——我们感受到物理存在的瞬逝，当它从视觉的范围延伸，开启一个诞生自动感张力、声音与反应的遗迹——其中回音首先发言——空间地认知的精神活力。因此，无需强调光学的暗示，客体对象可被构想，我们见证并看到，无需其他的感官能力。

在脉络里，随着技术官僚国家的出现，不可或缺的流行游戏装置、虚拟世界和我们的媒体依赖症里的数字至上的联合体产生，视觉上的背离也许对内地年轻一代的创作者来说

amidst causal consumerism and indicative of a socially conscientious artistic signature. The indication is towards an apart, a non-identification nor polemic of belonging. The creations themselves suggest an “otherness” of form, wherein the individual figure bespeaks of abandon on both concrete, existential and mannerist aspects.

The situational perspective further extends as he oscillates between suggestions of a spiritualism existent and a dialectical reasoning which resonates material process. One beyond the narrow estimation of “content” as being ulterior to the same resonancy. An ocular deviation of the “real” and one which is amiss of axiomatic control. Inversion: the term arises in the visually distinct aestheticism prefigures the actual compositional or philosophical “intentionality” of the artist. Inverse in the hyper-kineticism of the language, rather than a converse absolute wherein the optical plane might fall prey to convention, content and form cease to be separate entitital components. The works are in effluvium, the weight of presupposition and didacticism are eroded. We are left with the filial membrane of an experience visual, a visual leitmotif which suggest’s the Deleuzian position of an essential discourse wherein the emperical and vital co-exist.

This sense of an non-arcane lore or art-historico imperative, the creations demarcate the exquisite sensitivity of the artist, bearing the mediatic fore as being the most apt field of our collective experience: his own artistic countenance therein, lost, he discovers languages drawn from the random noise of the internet and renders compositional objectivist statements as composite expressions born of their “source”. Visual capture being the *modus operandi*, the artist has opted to render finite the frame itself, hence, rupturing the potential of narrative, performatory operations in editing which enact cognition of what lies before the lens, and echo what remains within the imaginary of his creative impetus.

Doubt, optical illusion and synchronous experiential attribute invigorate his meditations as to the qualifiable “real” rather than subject his own intellectual labour to the fallacy of an encrypted “real”.

In effect, the visual dynamism of his creations offer a hypnotic seduction as the central figures morph in non-axiomatic sequence: the painter Lionel Feininger once commented that the cause of expression was to render the object, “As idle as a painted ship on a painted sea”, whereas Wang opts for a vernacular wherein the visual objects are subject to a formless disappearance, a non-solvency which echos the medium in selection. That a visual dexterity occurs, the similar aesthete and primacy of the soluable image, oscillates between both paint and filmic visuality is an operative ressource that reflects our own visual culture and fascinus with the optical rather than sensual experience. Apriori, while yet effaced, we sense the ephemeral of the physical, as it extends from the visual sphere and opens a vestige born of dynamic tension, sound and response - where the echo speaks first - of a spatially cognitive spiritual animus. Hence, the object may be considered without an exaggerated optical connotative, we witness and see without other sensory faculty.

In context, with the advent of a technocratic statehood, with the imperative devices of popular gaming, virtual reality and associated tenements of digital supremacy within our own mediatic dependancy, visual deviation might not be uncommon amongst the younger generation of mainland creators. A refined sense of the detached observer appears to plague Wang Guo Jun, as an intellectually and sensitively engaged commentator, yet I believe that what “signals” a rather exceptional voice of this conscientious soul is his adversion to simply reiterate the rudimentary evidence of the technological, one returns to the contest, challenge and inverse deperature as alluded to earlier in this text. The

不算罕见。一个立场超然的细腻观察者显然会让王国俊感到困扰，而作为一个知性地并敏感地参与其中的评论者，我相信这一发自我良心的灵魂的不同寻常声音的标志，是他拒绝仅仅停留于重述科技的初步证据，而是返回这场竞赛，如同本文稍早暗示的，挑战并反转离去本身。颠覆分子通常被理解为对至高政治权力的对立结果以及所导致的必然。在其中，我们可能会询问为什么那模式比起结果本身较少被关照到。在数次讨论与介入之后，无比勤勉的王国俊透过对科技法典化的非—否定，引致推论要素的崇高转化：对媒介的物质辩证与“机器性”——在社会政治领域的资本主义或共产主义，物质辩证主义的具体化——持续预设的并置。

因此，因果关系的虚构薄膜自虚拟气候的证据而生出，主体与主体性以“有机的”过程被小心翼翼地瓦解——科技的过程倾向，带着迫切的必要性。

当观点执着于非视觉的经验，我们可以进一步质疑我们自己在观看行为的视觉相互依赖。因此，部分作为沉迷的解放，非—标志性的绘画、流行图像志的空白以及如同我们从他的影像创作所体验到的形态模拟，导致了对规则的抛弃。艺术具备解放的固有潜质吗？假使是肯定的，固守于个人主义的艺术，如同王尔德所说的“……艺术是个体的最佳表达”，得以与科技官僚的事实融合吗？伴随着视觉上的满足，王还纪录同样的质疑，他尖锐地指出人类经验与时间牢不可破的关系，不论是寓言式的，历史切片的或媒体生成的时间。手机相机光学的使用，作为偏好的工具，开启日后编辑过程时的沉思，该工具的普及性坚持的是可行的资源与刻意的另辟蹊径：由内在风景与图像拼贴所共同定义的过程倾向来自于“真正的”外在纪录。

过去几世纪来，由于个人评论以及艺术的、文学的或哲学的进化，客观美感事物的重要性高度扩张，尽管感官和相关的发展是个无底洞。当后工业主义时代终结，一个预言纪元降临，其中数位与科技满足至上的欲望无休无止。在全球化的背景下是乌托邦式的社会带着不可磨灭的热望。因此，与光学以及视觉背离、催眠的、另类的表达的脱离也许描绘出社会—政治至上的决定因素可被缓解，为更知性的、哲学的简明所取代。理性的沉默或可引来“不和谐”状态的声音与空间诗性的出现。

对于去看，去目睹的行为的分析，表明了对事件与经验的诠释上对视觉的依赖，显示对知觉体验的否定，在可辨认的认知的决定因素之外的探索。在一个被视为同时代的情况的出现，未来主义的投射充满了恐惧的心理诡计—集权主义的科技“他者”，它驱逐人性的、宗教的或直觉的权威，就如库斯勒所评论的，保持为迫近的专制主义的焦点。后者，较不反动的以及机械性的中心情境，引至一个不同的推论，物理性的断裂介入，展示了固有的破坏以及破坏性的概念和哲学区域的悲剧行动，创作因之被鼓动而生。

subversive is often read as an oppositional result of political primacy and resultant necessity, therein, where we might enquire as to why the modal is less attended to than the result. Wang Guo Jun, following several discussions and interventions, reveals an absolute diligence towards a non-negation of the codification of the technical, rather, incurs a sublime transmutation of the discursive element: the material dialectic of medium juxtaposed with the continual presupposition of the “machinus” owed to either capitalist or communist, material dialecticism incarnate, in the social political sphere.

Hence, causal membranes fictive are derived from the evidence of climates virtual, subject and subjectivity erodes under a cautious labour with the “organic” process, the process orientation of the technical, with imminent necessity.

As the perspective holds to a non-ocular experience alone, we may question further our own visual interdependency in the act of viewing. Thus, partial to a liberation of the “fascinus”, paintings non-emblematic and void of pop-iconography and the morphic simulacra as experienced with his filmic and video creations, result with an abandon of preception. Does art hold an inherent potential to liberate? If yes, does a qualifying adherent to individualism, which Wilde is quoted as stating, “...art being the best expression of the individual”, converge with solvent truths of technocracy? That Wang documents this same questioning along visual stratification, operates to poignantly denote the indissoluble of the human experience with time, time whether fabulae, historical (specimen) speculation or media generic. The usage of camera optics from the mobile phone, as a preferred instrument, opens upon later meditation during the process of editing, the commonality of the device insist’s on viable ressource and deliberates new paths: the process orientation defined as much by inner landscapes as pictorial collage derived from the “actual” external record.

Within the past centuries locus of individual commentary and emergence of artistic, literary or philosophical evolution, the importance of things aesthetic and objective hyperextends, despite an abyss of developments sensual or peripheral. As the era of post-industrialism ends, a prophetic epoch wherein the primacy of digital and technological stratification proves indefatigable. Indelible aspirations of Utopic congress within a conduit of globalization. Hence, the disseverance with the optical and visually deviant hypnotic alternative expressions might illustrate that the parameters of social-political primacy might yet be assuaged for a more intelligent and philosophical concision. The mute of reason might implore the sound of “discordant” states, of spatial poetics.

An analytical of the act to see, to witness, implies a reliance of the optical in interpretation of events & experiences which are in manifest denial of sensory experiences, explorations which lie beyond the parameters of thus “identifiable” cognition. At the advent of the situation considered contemporaneous, futurist projections imbued with the psychical machinations of fear, of a totalitarian technological “Other” which would banish the authority of the humane, the religious or intuitive, as commented upon by Koestler, remained focal on the imminence of authoritarianism. Latter less reactionary and mechanically centric episodes led to a different speculation, the interventions being physical ruptures which displayed the inherent tragic act of destruction and destructive conceptual & philosophical zones which instigated creation.

The emperical of reason was yet an undercurrent, whether feared or in reaction to, alternating logical examinations in order to evade the inherent or self-engenderment of the source of their anti-art systematic



王国俊 舞者 油画 60×50cm 2015 年
Wang Guo Jun, Dancer, oil painting, 60×50 cm, 2015



王国俊 舞者 油画 60×50cm 2015 年
Wang Guo Jun, Dancer, oil painting, 60×50 cm, 2015

理性的经验性还是一股暗流，不论是被惧怕或对之反应，交错逻辑的检验来规避固有的或它们的反艺术的系统结构来源的自我生成。“真实”的崇高意义或独特性包容不了太多，不论是借由实验的行动或提供乌托邦他者的另类边界所做的努力。离心的，科技架构和由非面向想象之虚空界使之成为可能的经验的“存在”的发生。为艺术范围的逻辑而生的幽灵般的动力，而非绝对具体或物理的“生活”宣言，出现了。

虚拟的生活为无止境的重复性及易变性提供客体性的“影像”，在心灵之眼的良知之中同样的影像进化为“真实”的构成部分。同一虚构的成分显得无法仿效，坚不可摧，“绝对主义”与“辩证的事实”这些难以根除的怪物，在转瞬即逝不断转变的相互关系的确实证据之间，显得依然牢固。当较早世代的视觉先锋夺得视觉“平面”的雏形，庆祝或是咒骂社会变革的出现，一个来自边缘并具备原动力的青年已经到来，他在关于物质辩证法里的物质的本质的探讨做出了更加个人化、敏感且深刻的评论：该运动和强度一开始是虚无主义的并消沉的，然而却作为一个具备更强大恢复活力的隐秘模式取代了一个不协调“真实”的“非-真实”。一个极度机智巧妙的非-对照，以及作为来自边缘经验的一种观点，不同于它们的先驱——不论是土生土长的或站立在数十年的文化霸权角度来引领当代的那些人——的反动戏剧。

这些非因果的目击者提出衍生的评论并与随机性共生，超越“成分”指示的关于细胞膜，关于“设备”至上……我们谈及在网络层想象的困境的流动，以及经验的创造与没有破坏性冲动的扩散。当经验主义的东方、西方的分野逐渐消退，随着两区域拒绝简单二元思维的行为准则和特别语言的崛起。清晰表达的幽灵式体验无反应地发生，我们有了进入遗忘状态的开端，出自包含经验成分生命的面向及决定因素衍生来的真实，在技术官僚短视的制裁底下沉默了。回响着空间的、精准的、动力的意义的沉思，既不折射也不反驳事物的真实。

王国俊是位敏感且投入的评论者，他将自己目睹的主要结果和社会的断裂无法磨灭地结合在一起，漫无目的的目光或焦虑激发他对所见的反思，而他艺术的、敏锐的感受力坚持一种对动机与精神的和科技的状态做出准科学的探问。写入他的影片创作、横过他的画布之上的，是幽灵的姿态，重述创作的一个非客观性的契机：个人诗性的解放与创作者充满生动想象力的诗艺所达到的一种和谐状态。

R. A. Suri

中国西安

2016年5月26日

R.A. 苏里：前泰达美术馆策展人 现自由策展人 艺术评论家

刘惠芳：自由翻译

structures. The sense of the sublime or singularity of “truth” was not afforded much ground, either in the act of experimentation nor labour which was intent on offering alternative margins of a Utopian otherness. Centrifugal, the occurrence of technological frameworks and experiential “existence” made possible by a nether-realm of non-dimensional imagination. The spectral impetus for a logistic in the artistic sphere rather than absolute concrete or physical manifesto of “life” occurred.

The virtual life offered the endless multiplicity and mutability of the “image” of objecthood, evolved the same imagery as a constituent “real” in the conscience of the mind’s eye. The same constituent of fabrication appeared inimitable, impregnable, while the hydra of “absolutism” and “dialectical truth” appeared to remain entrenched amidst the actual evidence of a transformative near transient inter-relationship. As the earlier generation of visual pioneers in contemporaneous practiced seized upon rudiments of the visual “plane” to articulate expressions which either celebrated or damned the advent of social change, a peripheral and seminal youth have come to create more individually sensitive and profound remarks on the nature of the material within material dialecticism: the movement and magnitude being one at first nihilistic and dispirited, yet with a greater licence of a rejuvenation as an ulterior modality to replace “non-truth” with a licence upon incongruous “truth’s”. An extremely dextrous and intelligent non-counter point, a view of an experience from a peripheral aside to the reactionary play of their predecessors, whether indigenous or those who heralded the sense of contemporary practice given several decades of cultural hegemony.

These non-causal witnesses issue commentary derivative and symbiotic of randomness, of the stuff of cellular membrane beyond that of the directives of the “component”, of the primacy of the “device”...we speak of the fluity of strait’s imagined in cyber-strata and of experiential creation and diffusion without a time for destructive impulse. As the imperial shores of Occident/Orient dissipate with the emergence of both zones of code and vernacular which desist facile dualistic speculations. Articulated spectral experience occurs without response, we have an initiation into states oblivious, in the literal sense, which issues truths derivative of aspects and parameters of a life experiential component which has fallen silent in the myopia of sanctioned technocratic practice. Meditations which resound with a forensic kinetic spatial which neither refracts nor retorts upon the actual of things.

Wang Guo Jun appears as an engaged and sensitive commentator, indelibly wed with the prime consequences and social ruptures he witnesses, idle gaze or angst inspired reflections on that which he has seen, while his artistic and acute sensitivity insist on a quasi-scientific enquiry into motives and states spiritual and technical. Written within his filmic creations and morphed across his canvas, are spectral gestures which reiterate the momentum of a non-objectivity in creation: wherein the poetic liberation of the individual comes to harmony with the *ars poetica* of the author of such a vivid imaginary spectrum.

R. A. Suri

Xi'an, P.R.C

2016/05/26

R.A. Suri: former curator of TEDA Contemporary Art Museum, presently freelance curator and art critic

Liu Huifang: freelance translator

动画创新语言研究

——创新原创动画《盒子里的声音》的意象构架

Innovative Animation Language Research: Image Building in *The Sound in the Box*

李铭实 /Li Mingshi

摘要：动画短片是人类宝贵的精神财富。它以精湛的动画艺术技巧，别出心裁的思维方式，独特的创作手法，引领我们学习研究、思考探索。本文在学习借鉴众多优秀动画短片的同时，通过对其动画语言的研究，多角度分析论证创新原创动画短片《盒子里的声音》的意象构架形式。

关键词：动画短片；剧本结构；意象构架；动画语言

Abstract: Animated short films are mankind's spiritual treasure. Their remarkable artistic skills and ways of thinking merit our examination. This paper is an attempt to probe into the language of *The Sound in the Box* and conclude its image-building forms from different perspectives, while referring to other excellent animated short films.

Key words: animated short film; script structure; image building; animation



图 1



图 2



图 3



图 4

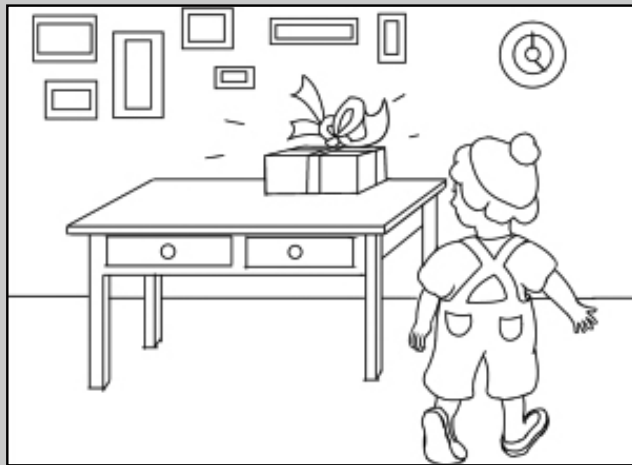


图 5

动画短片顾名思义，即指时长较短的动画片。动画短片虽时长短（约 30 分钟内），但内容紧凑，形式感强，创作空间大，创意自由度高。在动画短片创作中，有许多极具艺术性的作品，例如动画电影短片、商业动画短片及短艺术视频等。这些极具独创性的作品，凭借其丰富的艺术表现方法，给观众带来了强烈的视觉冲击。因此在动画短片的创作中，精准地表现其故事情节的独特性是非常重要的。那么富有创意的艺术动画短片应该具有怎样的创作技巧，运用怎样的思维方式、艺术手法才能创新呢？针对上述问题，笔者希望以创新原创动画短片《盒子里的声音》的意象构架为例，并从以下几方面进行多角度分析论证，尝试给出一个答案。

一、从心理学角度领悟动画剧本构架形式

英文中的“格式塔（Gestalt）”，是整体的意思，它告诉人们一个关于视觉的规律（即我们看到的各种事物都是

互相关联的）。比如我们阅读时，看到的一定是词、词组，而不是笔画或字母。同样，我们观看拼图时，看到的是图像，而不是拼图的个别组件。也就是说，人们最容易看到的是一个事物的整体，而不是构成它的个体或元素。这就是“格式塔”定理。简单地说，就是整体大于个体之和。这种信息理论说明：整体组合减少了信息的数量。

1912 年成立的格式塔心理学校和 1919 年成立的包豪斯艺术学校，对心理和视觉规律做了大量的探索、研究，从而发现、总结了许多法则，比如形象与环境、相似性、接近性、连续性、对称性、共同归类和同型性等。这些法则，对艺术创作起到了积极的推动作用。而我们的视觉设计者，明白“格式塔”，但是否掌握这个最基本、最浅显的规律，是否从整体到部分而考虑设计，又是否为消费者从感官系统（视觉、听觉、嗅觉、味觉、触觉）来设计考虑呢？有创意的动画是



图 6



图 7



图 8

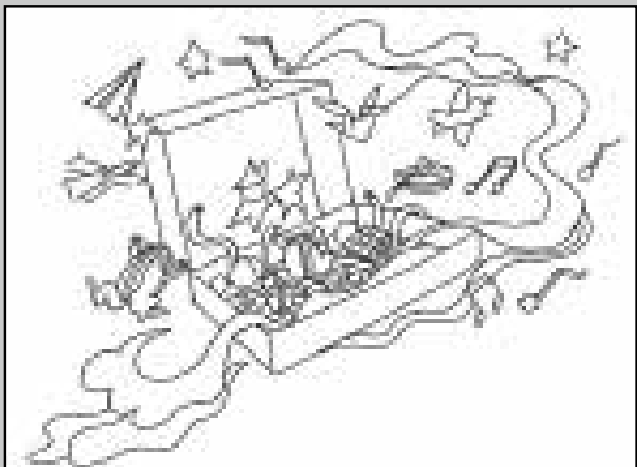


图 9

在考虑观众的视觉、知觉心理时,很好地把握上述规律。因为人们除了观看定点相对静止的审视对象外,也有多方位、多视角的运动和参照的感知。短片中人们观看的轨迹,被称为“动线”。动线不仅是空间位置的变化,也是时间顺序的体现。动画创作要依据主题安排内容、分清主次、调整韵律和节奏,通过图像分配、空间分割等设计,使观众从中找到“动线”。原创动画短剧《盒子里的声音》,从动画短剧结构的整体创作出发,以古典美学中的意象为剧本构架,以此达到动画语言的创新研究。

二、传统动画剧本结构中创新意象构架形式

传统的动画剧本结构一般分为起、承、转、合四部分。“起”即故事的开端,营造悬念。“承”,铺陈故事情节发展。“转”,高潮段落,情节出人意料的转折,是故事内涵、矛盾的激烈展现。“合”即结尾,鲜明的重量感,情节的精彩,故事的内涵,情理之中,意料之外。

对于动画短剧《盒子里的声音》的动态结构框架,笔者从心理学、美学中汲取精华,意在通过心理学的视觉感官,让古典美学中的意象填充剧本构架。意象是创作者主观情感与客观物象相结合而形成的艺术形象。正如黑格尔所说:“在艺术里,感性的东西是经过心灵化了,而心灵的东西也借感性化而显现出来了。”^①纵观古今中外优秀的动画作品,也都是在各自的奇思妙想中不断创新,成为经典的,以下仅举几例说明。

(一) 意象使故事结构简化

动画短片的情节单纯、明朗,矛盾冲突高度集中(既突出高潮又强化结局),以小见大,挖掘出“精和深”思想内涵。一般经典动画短片的结构模式为:故事的开端营造悬念,故事的高潮激化、分解悬念,在情节突然的转折中,抛出一个令人意想不到的包袱来作为结局。而这个核心线索就是意象结构框架。例如动画短片《许愿池》的情节:两个正



图 10

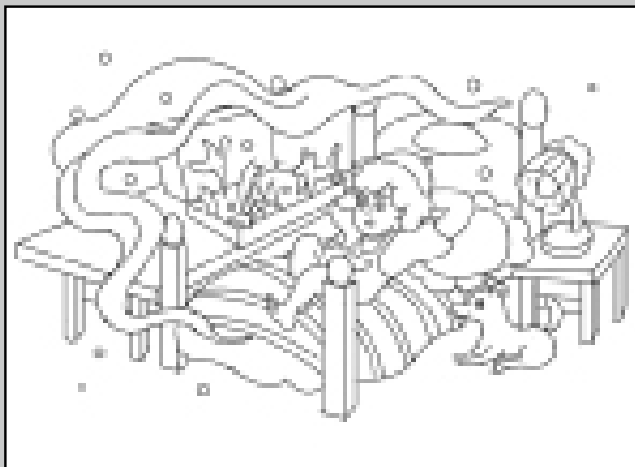


图 11



图 12



图 13

在表演的街头艺人，看见一个拿着一元钱的小女孩正在犹豫投给谁，两个艺人便使出浑身解数，极尽表演之能事。其间环境、人物、镜头节奏，都在他们激烈的争夺中步步加快。短片结尾戛然而止，滑稽背后的心酸，既精彩又出人意料。小人物的悲哀在短片中极致绽放，深刻犀利，发人深省，耐人寻味。笔者认为如此深刻的短片，主要源于作品中“钱”的意象结构。片中意象“钱”的熔铸与创造是故事情节的线索，它以一个复合的意象存在，表明作者不仅借“钱”来穿插事件的开端、发展、高潮、结局，还让其成为片中人物品格的见证。其实短片中的“钱”，已经融入了创作者的主观情感，成为其心灵的产物了。我们看到这样的故事情节——开端（起）：两个街头艺人表演；发展（承）：小女孩为一元钱犹豫不知投给谁；高潮（转）：两艺人为争夺一元钱使矛盾激化；结局（合）：谁也没得到一元钱，小女孩恶作剧式地把钱币扔进了许愿池里。在以金钱为主宰的世界里，又

有谁能做到视金钱为粪土呢？这部动画片虽然很短，没有对白，但清晰的起承转合关系，紧凑的节奏感，使作品深刻的思想内涵不言而喻。

（二）意象使故事情节简单化

动画短片故事情节简单、通俗、明确，矛盾冲突高度集中，常以小见大，见微知著，于细微处见精神。例如：动画短片《平衡》虽没有动画电影那样的叙事空间，华丽的特效手段，但却另辟蹊径，利用有限的空间（一块平衡板）寓以深刻的象征意义：片中人物造型虽相同，但却指向了社会生活中各类人及各自的品行特征。他们面对财富的诱惑（一个音乐宝箱）——开端：他们相互配合稳定的站位，尽量保持箱板平衡；发展：随着宝贝箱子展现出强大的吸引力，每个人都想将其据为己有；高潮：情节步步推进，为夺得宝箱，竟然把别人推下平衡台。其间深刻、简洁、生动的画面启示我们：若想保持箱板平衡，必须心无旁骛，但最终却是一场

谋杀。这别出心裁的巧妙构思,笔者认为它源于创作者对意象“音乐宝箱”的熔铸与创造,因为宝箱意象才使得短片情节简单,主题集中(一群人、一块板、一件宝物)。人们因为欲望互相争夺宝箱,最终得到了什么?这便是结尾处主题的深化和升华——揭露了人们为独占,欲望争夺中的阴暗与邪恶,以至于使自己永远陷入与世隔绝的孤独境地。

三、奥斯卡最佳动画短片奖的意象构架形式

获第75届奥斯卡最佳动画短片提名奖的《头山》(导演山村浩二,2002年出品,由一万多张手绘组成),是以日本传统的“落语”单口作《头山》为原型,讲述了一个残酷、荒谬、疯狂且又现实的古老寓言。在以高科技绘画为主流的今天,《头山》仍以奇特的画面、夸张的视觉冲击力、独特的意象构架了简约生动、寓意非凡的感人效果。其意象构架为——开端(起):节俭贪婪的头先生因吃别人扔掉的垃圾——樱桃核,而头上长出樱桃树;发展(承):头上的樱桃树长得枝繁叶茂,吸引众人围观,并在树下吃喝玩乐,使头树成了不断滋长垃圾的地方;高潮(转):为根除祸患,头先生拔出了樱桃树,但头上却留下了个洞,天长日久,竟变成了一座池塘,人们无尽的骚扰,令头先生几近崩溃;结局(合):头先生蓦然发现他的头池,竟是众多问题蔓延的温床,最后他也死在被集体冷漠的自己的头池里。短片强烈的视觉冲击展现了荒谬气氛中的简约文明,内含深刻的寓意与警示。“头山”中人们的冷漠、自私,暗示了社会中种种隐藏着的邪恶。画面中,孩子指着头树说:“妈妈,那个人的头是很奇怪的。”妈妈冷笑着说:“是的,的确很奇怪。”大家虽看到了头萌发着幼苗,但没有人提醒他,直到长成一棵樱桃树,人们欢呼雀跃,还不断肆意践踏头;头先生拔掉樱桃树后,人们在池塘里自顾玩耍,还集体冷漠头,这种令人不寒而栗的疯狂、冷酷、贪婪、自私,充满着讽刺性的隐喻,是创作者将奇特想象熔铸的意象(樱桃核、樱桃树、樱桃池等)带来的暗示,深刻犀利,直面现实,针砭时弊。

荣获第86届奥斯卡最佳动画短片提名的日本动画《九十九》(又名《别有洞天》),讲述的是:风雨交加的夜晚,一名工匠寄宿在古老的寺庙里,庙内蛛网密集,裂缝中许多眼睛在张望,四周闪亮着许多破旧的老唐伞,只有一只小青蛙拿着一把小破伞。在这种境遇中,工匠只能修理眼前的这些雨伞。谁知刚送走了修好雨伞的小青蛙,又发现了一堆破旧的和服及布匹。无奈之下这名工匠还得继续修补下去。该片名为《九十九》是源于日本妖怪传说,意思是指器物放置百年,吸取天地精华,感受佛性、灵力而得到灵魂转化成的妖怪。这就是付丧神的传说,又称为九十九神、九十九发。这个短片虽为旧瓶装新酒,但却是传统文化的推陈与出新,更是创作者熔铸意象(唐伞、和服、布匹、文字、魔力箱等)、构架情节的匠心独运,所以才使工匠的粗犷与修补的精巧互衬。废物修补后焕然一新,彰显了箱子的魔力,表达了感恩、珍惜、尊重、敬畏之心;工匠帽子上的“再”字,伞上的小字“万修理屋”,隐喻了回收再利用之意;庙墙上

的符纸是为镇妖所贴,小青蛙所唱“阿加嘎加”是伞坏了的吱吱嘎嘎声。总之,这些意象的构架启示我们,在传统与现代化、辉煌与现实之间,只要将意象熔铸构架得恰到好处,就能给观众和创作者带来意想不到的惊喜。

四、创新原创动画《盒子里的声音》的“意象”构架

《盒子里的声音》是笔者在研读并观看了许多优秀动画短片后确定的命题。“盒子”是笔者精心熔铸的意象,它承载了太多童年的梦、少年的理想、青春的奋进和辉煌,是从小到大心灵陪伴的宝物。

剧本故事情节:

1. 一次搬家大扫除,孩子(小胖)的父母忙碌着搬走了仓库里各种还能用的家具和杂物。家里4岁的小胖,哭闹着说:“爸爸,这个是我小时候用的!妈妈,那个是我小时候玩的,不要拿走……”可大人们忙着搬家,无暇顾及孩子的哀求。小胖失望地坐在仓库的角落里,脸上挂着泪珠,抽抽噎噎地看着那些陪伴他成长的东西一样样地消失不见。(图1)

2. “小胖,别再那闹了,灰尘大!”说着,爸爸妈妈相继又捧走了一摞杂物,不小心掉落了一个盒子。(图2)

3. 小胖抹着眼泪看着那个有些陈旧但很精致的盒子。“这不是我的好朋友灿灿送给我的礼物吗?”那是一个用包装纸、蝴蝶结装饰得很精致的手工纸盒。小胖立刻停止了抽噎,开始翻看盒子里的小东西:小小的千纸鹤、飞机、衣服裤子、兔子、青蛙……真是好玩极了!(图3)

4. 小胖正看得出神,爸爸擦着汗赶过来:“别鼓捣了,全是灰。”说着,便把小胖手中的糊纸盒一把拿开,向外走去,小纸鹤,小飞机散落了一地。小胖再次伤心地哭了起来,爸爸见势于心不忍,便蹲下来说:“好了好了,这个留给你。”他摸了摸孩子的头,干活去了。(图4)

5. 小胖出神地看着盒子里所剩无几的折纸礼物,十分难过。他仿佛想起了什么。于是不断地恳求爸爸,将糊纸盒放在了收拾整齐的仓库桌子上,并决定每天都来这里看看。(图5)

6. 小胖和几个小伙伴刚玩完了皮球。他拍着球回到家,急忙跑到他常常爱去的仓库里看那个纸盒。里面的各种东西似乎那么吸引人,看着看着,盒子里传出了美妙的声音(关于童年的原创音乐)。(图6)

7. 越来越多的美妙声音传了出来,竟能和小胖对话,他们有问有答,虽然不完全顺畅,但小胖还是觉得它奇妙极了!(图7)

8. 小胖受伤了,他因为大人的误解而受到批评。难过的他跑到仓库里,一边哭一边打开了盒子,里面美妙的声音让他破涕为笑(原创音乐)。(图8)

9. 盒子里的折纸、小蝴蝶都飞了起来。盒里盒外仿佛上演着一场美妙的电影!他高兴地大声喊叫着,盒子里的声音也时高时低,若隐若现,实在是奇妙极了!(图9)

10. 又搬家了,这次搬家公司不由分说地拿走了几乎所有的东西,小胖似乎又听到了盒子里的声音。他恳求搬家叔叔,讨回了那个盒子,将它带回了自己的房间。(图10)

11. 晚上他打开盒子,与美妙的盒子共同徜徉在自由自在的想象空间里……(图11)

12. 家全部搬完了,家里的小狗踢着它见到的破空盒子玩,每踢一次都会有奇妙的声音发出。(图12)

13. 小胖拿起盒子打开看了看,虽然里面已经什么都没有了,但知道它会是它很久很久的伙伴。(图13)

剧本故事结构:

《盒子中的声音》的意象结构简单,处处围绕盒子构架——开端(起):搬家时,盒子散落在地;发展(承):小男孩发现了盒子,里面承载着许多儿时回忆;高潮(转):盒子发出了非常离奇的声音,与小男孩应和成美妙的世界;结局(合):盒子将成为孩子永久的伙伴。

其中的“盒子”是笔者在学习经典动画的过程中,通过认真思考熔铸创造的意象,意在表现少儿的内心情感。“盒子”这一意象,作为一个载体,一条感情线索,成为少儿吐露心声、诉说童趣的客观对应物。为此,“盒子”不仅仅是简单的线索,更是一个复合的意象存在,小男孩成长的见证。可见,创作者把自身的生活积累和审美感受,熔铸于所创造的意象中,让所熔铸的意象,成为动画的情感寄托和线索结构。

综上,意象就是外在事物经过创作者主体心灵改造创作的产物。也可以看出,创作者通过学习优秀作品,触发创作灵感,从而对进入视野的生活中的景物加以点化,经过融会贯通而铸成了想象的境界,使笔下之景焕然一新,所言之情沁人心脾,动人心弦。可见意象不仅仅是一种有具象功能的景象、物象,也是具有多维功能的动画语言。意象构架的情境与画面应该是:动画造型鲜明生动;情深理真思想性强;通俗易懂简单明朗;准确精练概括性强;抑扬顿挫有节奏感;声韵和谐音乐感美;委婉含蓄创造意境;熔铸意象审美作用新;画面独特推陈出新;意象结构线索分明;造型美,艺术表现手法独特;生动活泼丰富多彩;时代风格民族化,个性特点强(当然好的动画也不一定能做得面面俱到,但它一定是与众不同、独标高格的)。

动画的表现语言,是动画的第一要素,创作者要想创作出富有艺术感染力的动画表现语言,首先就必须深入到一切与动画有关的生活中去,熟悉动画并努力表现与之相关的生活和思想感情。并在创作实践中,不断创新,这样才能创作出符合时代要求的受群众欢迎的动画作品。动画短片是社会文化进步的标志,它将大量的信息用单纯的、个性化的语言表现出来,向人们传达一种精神,创造一种氛围。即多元化与一体化并存,世界性与民族性共存,既有民族本土文化内涵,又有现代动画创作的先进理念。相信动画创造者一定能够与时俱进,发展创新,营造动画艺术的光辉前景。

注释:

①伍蠡甫:《西方文论选》下卷,第526页,上海文艺出版社,1979年。

参考文献:

- [1] 皮克斯短片动画《许愿池》[EB/OL]. [2016-01-22]. <http://v.163.com/zixun/V7M3CBV6S/V7PRQER22.html>.
- [2] 平衡(动画短片)[EB/OL]. [2016-01-26]. <http://baike.baidu.com/link?url=2-FtnhIsRZHIkJmeCgwFyOJw9Hr1orE7mEGjY641W7zoUY8pMJGz-8UNP-27rPWPQai-J2kB1HYNerm-wlLpJLcp1PJz1xJ2caTDyTUJtiq>.
- [3] 动画《头山》[EB/OL]. [2016-01-26]. <http://movie.douban.com/review/1242850/>.
- [4] 别有洞天[EB/OL]. [2016-02-06]. <http://baike.baidu.com/link?url=IK7NtoDnSFzqpbpd7eg6ZqSkdDXTgat7SIO0X9sAcBSSUABTC0F3eubOoRyGiRNvdSqmjYZLdK1f2lL85vVAsR2d2bp-4EUAYWFjpV0v09uNRhQow8X1lShiy5pVRxGRWqhyffxdjn0pxUr2xXYecFzh7ny4sPlbEx3jgpfblg4yOHvB475aOLdr5ZTzrzTlOITOVkIXYLaisASlhaxVrm>.
- [5] 动画《九十九》[EB/OL]. [2016-02-06]. <http://movie.douban.com/review/6568120/>.
- [6] 陈龙. 动画剧本写作基础[M]. 上海: 上海交通大学出版社, 2009.
- [7] 罗进丰. 生命的幻想:3D数字角色动画[M]. 北京: 机械工业出版社, 2005.

该文为鲁迅美术学院科研项目 编号 2014lms05

李铭实: 鲁迅美术学院传媒动画学院讲师

碎片化世界的映射

——新媒体艺术家贝特朗·加丹纳的创作讲座

Mapping of a Fragmented World: A Lecture by New Media Artist Bertrand Gadenne

贝特朗·加丹纳 / Bertrand Gadenne

编者按：贝特朗·加丹纳（Bertrand Gadenne，1951 年—）是法国实验影像的先行者，2015 年被授予法国艺术文化类最高荣誉，文化与艺术骑士勋章（Chevalier de l'ordre des arts et des lettres）。他从 20 世纪 70 年代末开始艺术家生涯，投入到实验电影的创作中，通过超 8 毫米胶片摄像机装置思考电影的媒介特性、空间呈现、人类与世界的关系等问题。1983 年开始，他从连续的现实世界中截取符号性片段，例如：人类、动物、蔬菜、矿石等，探索对自然世界呈现的各种可能。在此过程中，他发掘出对投影设备独创性的使用，通过投影影像的非物质性特性，将物质性的元素（重量、热力、光线、气流）纳入艺术的观察范围。他给予投影屏幕以自由度，通过观者的手、震动的餐巾纸、屏幕的悬架、流动的线条、建筑物的表面等，让观众获得体验。通过如此独特的方式，贝特朗·加丹纳的艺术让观众对时间体验有所反思：存在的非永久性、事物的流逝、图像的出现与消失，等等。此外，他还努力将表现的每个元素，包括展览的观众纳入作品呈现的范围。这次他的中国之行主要有两个目的：其一，他受到 E-Art 法国艺术学院联盟的邀请，到中国杭州参加为期两个月的驻地创作及教学工作；另一目的则是为良渚文化中心开展专门的艺术创作项目。这篇讲座就是他在杭州的创作及教学工作的一部分成果。其中，他对自己的创作进行了反思，并给予艺术经验的分享。

Editor's Note: Bertrand Gadenne (1951-) is a forerunner of French experimental video art. In 2015, he was awarded Chevalier de L'ordre des Arts Et Des Lettres, a top honor of French art and culture. Since the late 1970s he began his career as an artist and devoted himself to making experimental films. Through a Super 8 camera he explored film characteristics as media, spatial presentation, and man-universe relationship. Beginning in 1983, he intercepted symbolic fragments from a successive real world, such as humans, animals, vegetables, ores, and explored various possibilities of presenting the natural world. In this process, he successfully worked out unique uses of the projection equipment—placing material elements (say, weight, heat, light, air current) under the scope of art for observation by using non-material properties of projected images. He gave the projection screen a degree of freedom, making audience experience possible through the viewer's hand, vibrating napkins, screen suspensions, flowing lines, building surfaces, etc. In such a unique way, Gardner's art enabled the audience to reflect on time experience: the non-permanency of existence, the passage of things, the appearance and disappearance of images, and the like. Moreover, he endeavored to absorb every expressive element, including exhibition visitors, into the scope of his works. Currently, his tour to China has two purposes: to visit Hangzhou for two-month creation and teaching at the invitation of the E-Art French Art Institute; and to launch a special artistic creation program for Liangzhu Village Cultural Art Center, Hangzhou. This lecture is part of his creative and teaching results there, in which he rethinks his creation and shares his art experience with the audience.



贝特朗·加丹纳 猫头鹰
视频装置 法国阿拉斯美术馆
2005 年

大家好！首先我们已经在黑暗当中了，希望这个黑暗没有让你们恐惧。

我的工作大部分都是跟黑暗有关系的，而我的作品基本上都是在黑暗中的光线、图像的投影。我的讲座叫作碎片化世界的投射，在我的这个主题研究当中，我主要想针对图像提问并探索。比如说图像是如何产生的？它是在环境当中存在的？它在环境中会给我们带来什么样的感觉？图像本身、与图像相关的载体就构成了我的主题。那么图像在空间当中出现，或者说我把图像在一个载体上面呈现出来的时候，我希望这个图像能从各方面给我们带来一些思考，比如说图像本身美学方面的意义、它的能指、它的语境意义、它能勾起我们产生怎样的幻想、它的文化含义、社会学含义、

科学含义、诗意的含义以及各种哲学的含义。我想要在这里探讨一下，当我们看到一个图像，它给我们本来的知识结构带来怎样的感想和新的刺激。

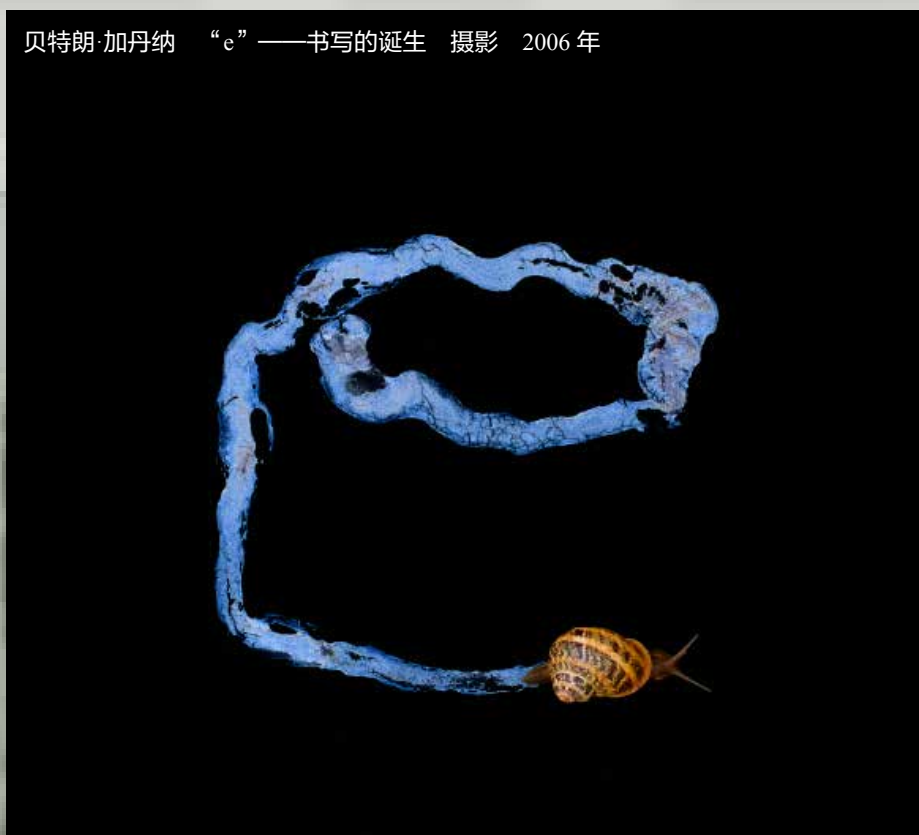
刚才我所提到的是从图像本身研究，探讨它给我们知识层面和感官层面所带来的刺激。同时我也对图像所处的环境给予了非常多的关注。比如说，我在一个怎样的环境中展出我的图像？是在一个艺术馆，抑或是一个普通的居民楼？是在大街上，还是城市的路上？所有这些图像呈现的地方，其实也在某种程度上丰富了图像的意义。所以，我认为这些图像和我们人类一样，它们也有自己生存的场所。我们人类生存在这个世界上，我们看到我们被周边的环境所包围，这就是我们生活的地方。那么对于这些图像来说，我让这些图像



贝特朗·加丹纳 猫头鹰 视频装置 苏格兰格兰菲迪威士忌酒厂 2005 年



贝特朗·加丹纳 “c”——书写的诞生 摄影 2006 年





贝特朗·加丹纳 书写的诞生 摄影 法国敦刻尔克当代艺术馆（展览现场） 2006 年

生活在不同的地方，有可能是像博物馆这样一个专门设定好的地方，一个建筑物里，或是某条街上，但有时我也会把它放在一个岩洞里、一个黑漆漆的屋子里，我试着为我的图像找到它生存在不同环境中所能体现的不同意义，也就是说我研究我的图像和它所生存环境的意义。

请大家想象一下我们处在一个空的空间里，里面什么都没有，但仔细看发现天花板上有一个投影仪，其实这个作品已经存在于这个空间里了。参观者这时会好奇，他似乎什么也看不到，但其实有两道光线投射在地上。我希望大家能够参与到这个作品中来，用手接住光线，我希望大家能够意识到图像不一定投射在屏幕上或某个固定的载体上，图像就存在在这个空间里某处，而这个“某处”也是需要通过亲身参与才能把它找出来。所以观众的参与是非常重要的，必须有观众这双离地面一米的手接住本来不存在、却又本来存在在空间里的图像，那么这个图像才得以出现。所以我也想说，我们身体各部分的功能其实也是可以互换的，本来我们的手只有一双手本身的功能，但在这个作品中，我们用手接住了这两个图像，那么我们的手就变成了瞳孔，就变成了视网膜，因为我们正是通过这一双手，才看到了本来不存在的图像。所以每一个观众也是这个作品的创造者，因为只有当他们伸出手的时候，图像才存在，当他们把手收回去，图像就消失了。我想说的是，图像到处都存在，但我们如何在天空和土地之间的某一处找到这个图像并且呈现出来，这个就是我的工作了，是我作为艺术家的眼睛需要寻找的东西。

我对已经存在在世界上的所有东西都很感兴趣。比如我对矿物感兴趣，我就会研究石头、岩石、山，我对植物感兴趣，就会研究叶子、树木，我对动物感兴趣，就会拍摄鸟、鱼、

蛇、老鼠、男人、女人、小孩，我甚至还会研究大自然里的风、空气、火、云朵、天空、水。通过这些东西，我想表达这些物质的存在，但是如果我们不参与，我们就感受不到这当中的主观和客观的东西。我们有时候就像盲人一样，看不到这些已经存在的图像，就像我们需要伸出手才能把原本存在的图像显现出来。很多艺术家其实都有收藏癖，而我也喜欢把我看到的東西收藏起来，之后我会把我收集到的元素放到不同的背景里，或者说用不同的载体来呈现它。在我的艺术作品里，元素本身非常重要，而观众的角度和观者的参与也很重要，载体很重要，装置本身也很重要：是用投影仪？用动态视频？用静态图片？

在我的一个作品中，地上安置的一个投影仪在慢慢转动，它会把图像投射在天花板上。这个图像是我在考古基地拍摄到的一块岩石，它有三亿年的历史。我想跟大家探讨的是：我们所看到的图像到底它的来源是哪里？我们现在看到的这块石头仿佛是真的石头，但它在我们出生以前，甚至我们祖祖辈辈出生以前就早已存在了。其实这些图像一直都有，只是现在它出现在了我们的眼前，这个瞬间是重要的。那 we 和图像之间到底有什么关系呢？我们看到这块石头在我们的头顶旋转着，这一刻对于我们来说意味着什么呢？我想探讨的正是为何同一个作品会给不同的人带来不同的感受。天花板的高度不一样，我们看到的石头的大小也就不一样，天花板离我们越近，这块石头就变得越大，它就越给我们带来一种强烈的压迫感，这就是说作品的载体（天花板）和我们之间的距离是有关系的，即环境是会对作品产生影响的。我希望观众能有一种感受：这块在头顶的石头好大，它掉下来会把我压碎。其实这并不是一块真的石头，它只是一个投影，那么投影真的有重量吗？

贝特朗·加丹纳 蝴蝶 幻灯片投影 1988 年





贝特朗·加丹纳 鹰 视频装置 德国柏林 2005 年

虽然我现在讨论的都是多媒体、投影的作品，但我个人是非常喜欢油画的。我认为艺术媒介不应该分出明显的界限，所有这些载体都是用来帮助我们表达自己的想法的，而不是区分载体本身。大家可以再想象一下，夜晚，我们走在城市的街道，忽然遇到了一只巨大的老鼠。我给这只大老鼠选了一个非常好的归宿，一个肉食品店。这其实是我的一个放置在法国南部小城市的真实作品。在那个夏天，小城居民津津乐道地相约来肉食店看这只大老鼠。在这个作品里，建筑物是实实在在的，而我把本来不存在的投影放在这个实际存在的建筑物里，造成一个视错觉，而那些来观看的居民仿佛是我们表演里提前预设好的一部分，整个艺术活动就像一场戏剧表演。

我们经常创作的时候谈到灵感，但我们并不知道灵感是怎么出来的。在法语里，刚好有一个词 *souffle*，它的意思既是“灵感”又是“吹气”，所以我想借这个词来使灵感具象化。有时候在生活中，我们会看到一个东西，但是它有可能转瞬即逝，也有可能还会再看到，这个过程就仿佛做梦一样，那么你就会怀疑这个东西是否真实存在。

我对动物的眼神很感兴趣，有时充满快乐，有时就很有威慑性，我很想知道当它们在看我们的时候它们想表达什么。有一次我在柏林街头投射了一只鹰的头，这个组合也许并不是巧合的。其实不管是投影一张图片也好，投影一段视频也好，我就是在跟一些非物质的东西打交道。“非物质”的意思就是那些真实的东西并不存在，我们只是在跟我们的幻觉对话，我觉得我看到了一只鹰，其实只是视错觉而已。还有一次在巴黎的橘园博物馆（按：进入到陈列着莫奈著名的长幅《睡莲》的椭圆形展厅前，有一个光线稍暗的、如序

幕般的小展厅，贝特朗·加丹纳的作品就在此陈列），我用碎玻璃的旋转投影，在天花板投射了一些顺时针旋转的树叶。这些树叶呈现出一种在水上漂浮荡漾的样子，似乎像时间的长河一样，一直从莫奈的时代漂到今天。所以就让我们在这个漂的场景中结束我的讲座吧。

现场对话

观众 1: 谢谢你的精彩的演讲。那个肉店里老鼠的作品，事先跟那个肉店沟通过吗？因为老鼠在肉店里面是一个很有趣的组合，它会对肉店的生意造成影响吗？还有一个问题，就是您的作品里面用到很多动物的形象，但是动物形象体量很大的话，一开始会让我们感觉很害怕，而实际进入到那个空间里面有一种不是很恰当的“萌”，感觉有天真的童趣，是不是有童话或者其他因素的影响呢？

答: 这是一个很好的问题，它带出了我们一个幕后花絮，其实这个肉店已经因为消毒卫生不好关掉了。我们在找场地的時候也会想到，因为做这个投影，要求商店里面的空间要比较自由。正常营业的商店，我们也试过，但是非常难，限制非常多。而刚好我们找的是这个空的地方。不营业的商店或者是空的商店会方便一点，这里只不过之前是家肉店。

关于第二个问题。首先我想说，我不是故意要去“恐吓”这些观众，我找的这些动物不是故意要让大家害怕。至于它们的体型都相对比较大，可能是我考虑到和我们的平衡。因为如果它比较小的话，我们可能从视觉上不会感觉到它们的存在。我只是想强调它们一直都在，我们也一直都在，我们和它们之间是否有一种联系，我是从这个角度去设计它们的大小的。还有一点，我把它们夸张化地放大了，就能让我们

觉得我们不是在现实里面，我们在一个想象的空间，这是虚幻的东西，不是真的。所以说这就是一种谜一样的、超现实的表现。

然后，我们再来探讨我们和动物之间的关系。我们并不是地球唯一的主人，这个地球上有人类，也有动物，所以我才说动物的视角、动物的眼光让我着迷，我很想知道动物是怎么去看待这个世界的。很巧的是，我在城市街道里面做这些动物的投影，不单是人会去看，小猫小狗也会去看，街上真正的猫猫狗狗都会在那里看着它们的同类或者说它们的隔壁族类，比如对于狗，它们看到一只老鼠在那里爬呀爬，它们都会看得很认真。

我觉得，对于我的作品来说，特别珍贵的一点就是艺术也许不单单是给人类做的。因为我看到那条狗，它真的会趴在那个窗台上面伸着爪子去扑动物的影像，它会很认真地去。这个世界到底是什么样的，我们人类的眼光看出来可以用技术的方式来表达，那么动物的眼中这个世界到底是怎么样的呢？或者我们做出来的所谓艺术，是否也能够感染到动物呢？我们是否表现了这个世界的某些方面，就是动物也能看懂呢？所以这点对我来说是特别有意义的事情。我可能接

下来会考虑为猫猫狗狗们做一些专题的艺术。

观众 2：我想问一下您拍这些动物的时候，环境是怎么样的？那些动物来自哪里？您在拍这些动物时，是否预设了在拍之后的反差或者是不同？

答：首先要去踩点，就是我要先去看一看这里是否有我要拍的东西，如果要拍可能会遇到哪些困难，这些先前准备工作都是要做的。然后，我要在我的工作室里面把我要放置的环境做成一个模型，然后再把动物按比例放进去，试着看一看投出来会是什么样子。比例大小在我的工作室里都预先试过一遍了，所以之后当我们去拍摄这个动物的时候，我们会知道那个光打过去到什么距离会是多大，这样拍那个动物的时候我们心中就已经有数了。大概知道投影的效果，占多大的比例。这些都是在工作室里面计算过的，在动物的选择上，我也会让动物试镜。

动物就是在那些专门负责宠物的地方找。法国有专门的地方，各种各样的动物都是可以去租借的。还有一些专门为表演而训练出来的动物，养殖人员专门养它们，训练它们。这次主要是时间不够，不然我还想继续给大家展示，我还拍了狐狸啊，蛇啊，各种各样的动物。

贝特朗·加丹纳 云 视频装置 法国雷恩艺术中心 2003 年



观众 3: 我想问艺术家的获取方法有很多, 为什么偏好摄影或摄像? 艺术家如何去选择自己创作的方法和编辑材料呢?

答: 这是一个非常好的问题。我刚开始的时候, 做了一个决定, 要凭空进行艺术创作。我要什么都不依赖, 因为我觉得现代的科技实在是过于丰富了, 它充斥整个世界, 所以某种程度上来说, 我是反科技而行, 想尽量少地应用科技。这个是我的选择, 我的创作哲学。但是由于什么都不依赖是不可能的, 所以我决定尽可能地少依赖。比如说幻灯的投影只有那么一点点大, 那这个我觉得不会喧宾夺主地占据了我创作的重心, 这样一来, 我觉得我是自由的。再比如, 我去参观一个展览的时候, 不需要带很多东西。我最早的想法是, 这个世界上有无数图片, 我只要用一幅图片, 就是“弱水三千只取一瓢”的感觉, 我就可以表达我想表达的意思。我不知道我有没有成功, 但是我想用一张图片表达出足够多的东西。我们知道, 看电影的时候一秒钟有 25 幅图片, 所以我想反其道而行之, 能不能将一张图片物尽其用地承载我的想法。当然那是我最开始的想法。慢慢地, 我也开始使用一些小视频, 但我还是保留了我的这个创作哲学, 就是用尽

可能简单和尽可能少的东西来最高效率地表达我要表达的思想。当然有些时候, 我是需要在我的创作中用到一些高科技, 尤其是互动性的技术, 我并不是完全排斥它。而且, 有时我也会被邀请去特别大的墙上做一些创作, 这时候我也会考虑技术上的问题。所以每当这个时候我都会犹豫, 是否一个两百平方米大的图像比一个小的图像说出了更多的东西。每当这个时候, 我都会在大和小、体积体量之间, 取舍、比较。

观众 4: 我想问一下贝特朗先生, 您是否受到极简艺术的影响, 因为我觉得今天所看到的很多作品都是非常简洁, 都是几个动作链接起来循环。

答: 确实, 我同意你的观察。我可能自己没有总结归纳, 但是您这么说, 我觉得自己的确有一点极简主义倾向。因为在创作当中, 我会有意识地把所有我觉得是浮夸的、表面的、多余的东西都去掉。我总是试图抓住本质, 试图用尽可能少的东西把本质的东西表达出来。还有一点, 我确实在不断地做循环的东西, 因为我不想去讲述一个很明确有开头结尾的故事, 我不是写剧本的, 只是想表现一个存在着的東西。循环是一个到处都存在的呈现方式, 如昼夜循环。所以我觉得很多东西是能够在循环的框架中得到呈现的。我另外有一种

贝特朗 加丹纳 狐狸 视频装置 法国阿尔勒 2012 年



感觉,循环的东西并不是一直不变的,对于作品本身,虽然是同一个东西在循环,但是我特别强调作品和观者、环境的关系,所以每次作品不变,看的人和周围的环境在变化。总体而言,每次看同一个作品,感觉都是新的,最核心的东西本身不需要变。

观众 5: 我想问一下,关于互动和回馈的问题。我觉得作品有人的参与后变得更加完整了,旁观者或者经过的人的反应和作品结合在一起产生更有趣的呈现结果。在创作中,有些东西是可以预见的,如害怕和惊讶,但是您会不会在作品中放入一些不可控的因素,追求和观众互动之后产生新的东西的可能性?

答: 首先我想说的是,我能预见的部分非常少,这对我来说也是幸运的。比如说我在阿尔勒的一些罗马游廊中做作品。比如说在罗马的黑暗走廊的深处,我会让一只狐狸出现。有的人会被吓到,然后向管理人员汇报。这些反应不在我的预料之中。我猜到他们可能会惊讶,但是之后会和管理人员投诉,还是退票,这些都是我无法预料的。所以观众的反应对我来说是重要的,我会一直执着地想要看到观众和作品之间的互动,有了观众的参与,我的作品才是不断变化的。我抛砖引玉,我用我的作品来引出大家的反应,然后观察效果如何。我一直期待观众的反应,我不是导演,让观众怎么反应,但是观众的反应都在我的作品框架之内。所以从这个角度上说,一个艺术作品给了观众之后,就不再是你的了,观众怎么想,和你的关系不大。我把整个作品放出来,然后我也是观众当中的一员,我在看观众和我的作品之间的互动,这又是一个新的作品。而这时,作品已经属于每个观众了。每个观众有自己的诠释和反应,这就不在我的控制之内了。当然,艺术家创作是为了自己,但也是为了懂艺术和不懂艺术的观众。最终就是作品拿出来,周围所有人对作品的反应对于艺术家而言都是非常重要的。而且在现在的社会,我们被太多图片淹没。作为艺术家,怎么在生活中已经满溢出来的大量图片中再引大家的注意和思考,这对于一个艺术家而言是一个非常不容易的事情。就是因为这个特别不容易,所以作为艺术家我在想不要随便弄,不管观众懂不懂艺术;而是真正试图做一些好的东西,来让那些艺术家或者非专业人士和大众都有感触。

观众 6: 首先,关于您作品中的动物,我想问的是您在选择的时候是否有目的性呢?是随机选的还是选那些演技比较好的动物,或者是选择那些有隐喻的动物?另外关于良渚的艺术展您能否提供更多的信息?

答: 首先,从生物性上来说,我们都是动物类。在选择动物时,我考虑的不是背后的隐喻,而是从戏剧性的角度出发,就是在哪样的场合哪些动物会给我们戏剧性的感觉,给我们和日常生活相隔比较远的、比较梦幻的、不现实的感觉。我不是在刻意挑选,而是从直觉选择这个动物,即从想象场景的戏剧性出发。比如,我选城市晚上黑暗的道路做这一个实验,可能出现很多动物,它们和居民构成了一个寓言的开头,仿佛进入到梦境当中,和进入到一个不真实的、想象的空间。这是一个想象的、梦幻的世界的入口。我更想做的是

这一块。至于这些动物背后的故事,我是没有特别的选择的。当然,大家提出这个问题我也理解。因为每个动物都是很特殊的,引发的人的想象也是特殊的。这就回到了我讲座的最开头讲到的图像的能指,就是看到这个东西能够想到什么。这也在我的创作考虑范围之内,但是尚未盖过别的因素。我会考虑到这些动物会引发的大家的联想,就是所谓的动物的隐喻,但是我不强加这个隐喻给动物,即使大家不去联想这个动物的隐喻,也不影响这个作品的正常运转,其语义学、词汇学含义对我而言,只是一个普通的因素。

良渚文化中心给我留下了非常深的印象。它非常大、非常空,造型奇特,在一个大公园的中心,我参观时被震撼到了。这是一个绝大的建筑物,由著名的建筑师安藤忠雄设计,有20米高的玻璃幕墙,这个建筑物本身就是值得一看的。在20米高的幕墙上做作品,对我来说是一个巨大的挑战。我觉得一般来说博物馆、艺术馆都需要足够光线来展览物品,从这个角度讲,我是一个“差生”,我总是问别人是否能将灯管调暗,或者拉下窗帘。这不是我职业生涯的第一次,但也是为数不多的几次之一,我要在光天化日之下做我的创作。目前,我还在思考创作的阶段。我打算在这个博物馆中做八个分馆一样的小的分站。在第一个馆内,我们会发现空的空间,无物可看。第一站,我想要大家透过这个玻璃幕墙走来走去,看外面的风景。当然啦,开玩笑,我不会完全这样做。我打算在第一个馆做一个声音的展出,就是我会配合一些声音创造出一些效果,来让那个空间不是真的那么空。

除了这些声音之外,还会有一些低调的装置,会在八个展馆中构成某种逻辑上的联系,大家可能会遇到一些惊喜。这对我来说是一个创新,因为我本来不是做导演和有头有尾故事的人,但是我将在八个馆流线型地讲述一个故事。我们沿着这个故事从开头走到结尾之后,就会发现回到了公众中心。因为其中七个站点是在良渚文化中心的,而第八个站点,我们放在了镇上,在良渚文化中心之外。这对于我来说,对于观众来说,都是非常重要的决定。如果成了的话,是一个很好的体验,如果不成的话,可能影响还是相当大的,因为这不仅仅是一个独立的艺术创作,而是和大众有很多关联的尝试。我可以透露,我们将会有三个视频的投射和四个幻灯片的满屏头像。我来中国只带了20kg的旅行箱,所以我的创作素材还等着我去现场发掘,即我的素材都是就地创造出来的,而不是我带过来的。

(2016年,贝特朗·加丹纳受到E-Art法国艺术学院联盟邀请,到中国杭州参加为期两个月的驻地创作及教学工作。本讲座属于这个项目。)

贝特朗·加丹纳:法国当代艺术家

从“人”的角度解读设计教学中平面构成与中国吉祥图案元素的联系

Connections between Plane Composition in Design Teaching and Elements in Chinese Auspicious Patterns: a “Human” Perspective

刘 璟 /Liu Jing

摘 要: 在大学美术教育中,平面构成教学是一门必不可少的基础实训课程,它既可以为设计专业方向做基础准备,又可以为绘画专业做基础准备。因此今天的平面构成教学也就包含了方方面面的知识点,不仅包括构成方面的知识及最新前沿的视觉感知方面的知识,还隐含着中国传统文化的继承和发扬。那么,怎样理解平面构成教学与中国传统吉祥图案之间的融合关系,并把两者合理地运用到一起,就成为教学人员的一大职责。本文就从“人”的角度——解读设计教学及传统文化两者之间的必然产生并息息相关的关系。有了这把钥匙,我们既可以将中国传统吉祥图案作为当今平面构成教学源源不断的灵感来源,又可以给中国传统吉祥图案提供平面构成元素这个充满活力的表现形式。

关键词: 平面构成;中国传统吉祥图案;元素

在平面构成教学中,首先要使学生了解平面构成的形成发展的原因,然后熟知平面构成在实践中的作用、原理、规律,提高具象与抽象的设计能力,为以后专业课程学习奠定基础。通过学习平面构成相关的各个知识点,充分调动学生的逻辑思维能力和想象力,注意构成理论与设计实践的关系,从而更好地发挥学生的创造力。平面构成教学的最终目的是教授学生,并使之提高。而在今天,中国传统文化思潮影响下的我们力求“做有中国特色的设计”,也希望在平面构成教学中运用到中国传统吉祥图案这颗璀璨的宝石,让它在平面构成中发挥出光彩,同时也为保留和传承中国传统吉祥图案作出一份努力。中国传统吉祥图案,讲求的是“传统”,是“吉祥”,是我国劳动人民几千年来劳动与智慧的结晶,“劳动人民”就是它的母亲。因此,从“人”的角度进行思考就是解读平面构成教学与中国传统吉祥图案关系的关键方法。任何艺术如果一味地只追求形式,脱开了“人”的角度思考问题都注定不会成功。

一、中国传统吉祥图案起源与自然形态的构成元素

中国传统吉祥图案的起源,也可以看成人类文明发展的起源,以另一个视角看也是平面构成的起源。中国是世界文明的发源地之一,中国传统吉祥图案体现了我国华夏儿女几千年的勤劳智慧。它的产生发展经历了历史的洗礼,无不渗透出中国劳动人民的思想。当今天的我们环顾四周,生活中很多优秀的设计作品都借鉴了吉祥图案元素,例如潮流服饰、新款家具、广告代言,甚至是新开发的小区楼盘建筑上中国传统吉祥图案的元素无处不在。中国传统吉祥图案给人们带来的不仅仅是美的享受,还有着人们对于创造美好生活的向往。同时中国传统吉祥图案也被一代又一代的人在劳动中用自己的设计表现、传承着。

中国传统吉祥图案起源于图形符号、文字、图腾艺术,也是我国最早最悠久的平面构成表现形式,还在原始时代时期,各种各样的雕刻图案就出现在原始劳动人民的工具上,这些图案不仅记载了

Abstract: In college art education, plane composition is an essential training course. It serves as a preparation for both design programs and painting programs. Therefore, it not only involves composition and latest developments in visual perception, but also implies traditional Chinese culture to be passed on from generation to generation. So, it becomes a major duty for responsible teachers to understand the integration between plane composition teaching and traditional Chinese auspicious patterns, and to blend them well. This paper is just such an effort to explore the inherent and interacting connections between them from a “human” perspective. Hopefully, traditional Chinese auspicious patterns may benefit plane composition teaching as an inexhaustible source of inspiration; in turn plane composition as a dynamic form may enrich the former remarkably.

Key words: plane composition; traditional Chinese auspicious patterns; elements



万世如意锦

“四灵”

当时的劳动生活,还表现出原始人卓越的艺术创造力和艺术表现力,具有很强的平面感染力。例如洞穴壁画、彩陶、夏商周的青铜器、战国的漆器、秦代瓦当、汉代铜镜,等等,上面都有着精美的吉祥图案。传统吉祥图案不仅仅起着装饰作用,还象征着古代劳动人民对于美好生活的向往和憧憬。通过那些传统吉祥图案,我们可以看到在“稚朴”中流露出对自然的崇拜和敬畏。人们从与自然的相互依存的生活中吸取养分,通过自身的理解“模仿自然,超越自然”。这些正是我们平面构成中所强调的自然形态的构成形式。所谓“自然形态的构成就是以自然本体形象为基础的构成形式,这种构成方法保持原有形象的基本特征,通过对形象整体或局部的分割、组合、排列,重新构成一个新图形”^①。一直到今天传统吉祥图案还散发着迷人魅力,这让我们在感叹其精美创意的同时,也领悟到最初的平面构成的灵魂。早期的自然形态构成元素有可能是某种动物元素,这种动物可能是可以食用的、无害的、繁殖力强的,也可能是攻击性强的。也许是一种植物元素,甚至是当时不可解释的自然力量元素。但总体上来说,传统吉祥图案大都是我们祖先的传承,具有很



飞天仙女



凤戏牡丹



人寿年丰

高的权威性。例如龙的吉祥图案,大家都知道自然界没有龙这种动物,但是龙是由人们按平面构成中自然形态构成的原理以自然界中已有的动物为蓝本分割、组合、排列,重新构成一个新的动物形态。它的嘴像马,眼像蟹,须像羊,角像鹿,耳像牛,鬃像狮,鳞像鲤,身像蛇,爪像鹰。它象征着人们对自然的崇拜,为了祈求风调雨顺、五谷丰登,这个龙的平面构成图案也就成为传统吉祥图案,并一代代传承下去。

二、每个历史发展时期中国传统吉祥图案与平面构成发展的丝丝联系

传统吉祥图案反映出每个历史年代的精神面貌和审美水平,呈现出浓厚的中国文化精神。例如早期出土的彩陶上绘有鱼纹、鸟纹、植物纹等图案,多采用重复构成的形式,都具有象征祭祀或是生殖繁衍的目的,从中可以看出原始人对于平安和健康的愿望。春秋战国时期出现的吉祥图案,比如在金银器、漆器和刺绣上出现的一些对场景的刻画,将动物、人物、生活场景和几何纹饰融合到一起。秦汉时期,由于当时的社会制度和文化背景,工艺美术有了巨大的发展,达到了空前的规模,更注重了点、线、面的抽象,纹样有涡卷纹、云气纹等,装饰图案有花鸟鱼虫和瑞兽祥鸟,这都体现出了平面构成中的抽象形态的构成元素。“抽象形态的构成是以抽象的几何形象为基础的构成形式,即以点、线、面等构成元素,进行几何形态的多种组合。这种构成方法是以几何形态为基本元素,按照一定的规律进行组合排列。”^②汉代时期的织锦上吉祥图案已经逐渐形成,例如“万世如意锦”可以找到平面构成中规律性的组合,它具有节奏感、运动感、进深感以及整齐划一的视觉效果。如重复构成、近似构成、渐变构成等的规律,这与多年以后埃舍尔的平面作品《鸟》有着惊人的相似之处。汉代的吉祥图案以“四灵”为首,即青龙、白虎、朱雀、玄武,是方位和吉祥的象征,更加注重整体感,形成了独特的历史风格和平面构成风格。再到魏晋南北朝时期,由于当时战争不断,因此佛教盛行,人们在精神上寻找寄托。因此很多吉祥图案都具有佛教色彩,如飞天仙女,设计上也多采用了重复构成、特异构成、近似构成等形式。如果说吉祥图案起源于商周,那么它的发展壮大是在隋唐时期,当时有“图必有意,意必吉祥”之说。题材更是丰富多彩,多来源于生活。例如唐朝的牡丹象征着大富大贵,桃子象征着“寿”,石榴、葡萄象征着多子。再比如“九龙戏珠”“凤戏牡丹”“喜鹊登梅”等题材常常出现在服饰、瓷器及建筑之中,这些图案充分反映出人民对于吉祥图案的喜爱,反映出唐朝的经济繁荣及人们生活富足的精神面貌。平面构成形式也更加丰富多彩,又出现了放射构成、分散密集成等平面构成形式。正是因为中国传统吉祥图案来源于人民,为人民服务,也渗透在平面构成元素的发展中,因此,时至今日,它依然绽放着璀璨耀眼的光辉,依然深受广大人民的喜爱。

三、中国传统吉祥图案的精神内涵与平面构成元素的联系

有着中国传统吉祥图案元素的平面构成作品之所以受到大家的喜爱,是因为它来源于人民,运用到了人民的生活中。因此在今天的平面构成教学中更应该引入中国的传统吉祥图案所具备的人文精神。中国的传统吉祥图案的人文精神反映出从古至今中华民族的风俗习惯和风土民情,是广大劳动人民从生产劳动中总结出来的智慧结晶。传统吉祥图案都经历了历史的冲刷和沉淀,从而形成了独特风格和视觉语言的平面表达形式,是我国宝贵的精神文化遗产。另外,传统吉祥图案的人文精神是与中华民族的性格紧密联系在一起,中华儿女一直追求的是一种美好、恬淡的生活。表现在人文精神方面,主要就是强调了主客观统一的美学观点,将万物、天地人合一为“和谐统一”,因此“天人合一”的思想就自然而然地渗透在了传统吉祥图案之中。人文化传统吉祥图案习惯于“借物抒情”,即把人的情感寄托在物上,体现了中国的“物我同一”的审美观点,^③这也是中国传统哲学的一种体现。例如“寿比南山”“松鹤长春”的传统吉祥图案其精神内涵就是受道家的人生观、价值观影响。“和谐统一”的构图方式在平面构成教学中也被广泛地应用起来。传统吉祥图案追求和谐、饱满、分布合理的布局,即是孟子所说“充实之谓美”,这种充实饱满的平面构成中的构图形式,展示出人们对富足的理想生活的追求。平面构图形式大多以方和圆为主,属于对称构成的构图方式,例如中心对称、左右对称、轴对称、对角线对称等,从视觉上给人以和谐庄重的东方美感。

传统吉祥图案的造型十分注重主次关系,使主要的表现对象和其他表现对象相互衬托又相互区别,利用了平面构成中的主次分明、疏密得当、虚实分配、大小合理、节奏和谐、重点反复的构成关系,做到了和谐的统一,统一中又有丰富的变化,看似将图案打破分散开,其实是按照更和谐的人文精神和人文情感重新组合,表达出图形与构成结构的兼顾,从而创造出传统吉祥图案精神内涵与平面构成的完美结合。

注释:

- ① 范小春:《基础图形设计(平面构成)》,浙江人民美术出版社,2001年。
- ② 同上。
- ③ 王受之:《世界现代平面设计史》,北京青年出版社,2002年,327-333页。

刘 璟:天津财经大学艺术学院讲师

当代首饰艺术的变革

——与人体发生关系的装置艺术

Evolution of Contemporary Jewelry Art: An Installation Art Related to Human Bodies

王 琛 / Wang Chen

摘 要: 自古以来首饰就与人的生活息息相关,在具有装饰意味的同时,也赋予佩戴者身份地位、财富奢华的含义。随着社会的进步,首饰已不再是皇室和贵族的专利,每一个人都可以成为首饰的拥有者、展示者。同时随着文化的发展,人们审美水平的提高,首饰艺术形式的范围也越来越广泛,首饰的装饰也不再是以“美”作为唯一的衡量标准,而是人们精神层面的一种展现方式。这就促成了当代首饰新形式语言的形成。

关键词: 当代艺术; 首饰; 形式语言; 装置艺术

Abstract: Since ancient times, jewelry has been closely

related to people's life, which is decorative and indicative of the wearer's status or wealth. With social development, jewelry is no longer limited to the circles of royal and aristocratic members. Anyone can become a jewelry owner or presenter. As people's aesthetic level increases, forms of jewelry art have increased. Jewelry decoration is no longer measured by mere "beauty"; instead it becomes an indication of human spiritual world. Hence new formal language for contemporary jewelry.

Key words: contemporary art; jewelry; formal language; installation art



图1 杜尚设计的《泉》

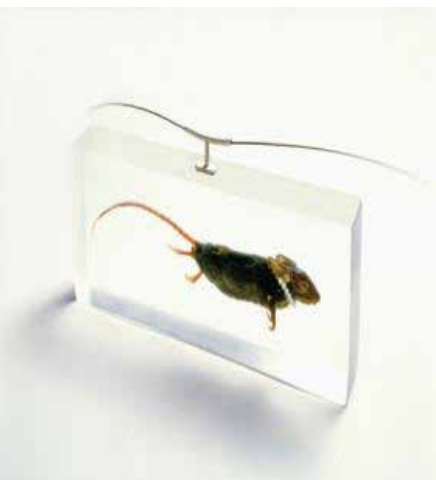


图2 Ted Noten 设计的项链



图3 Hanna Hedman 设计的《当它们在等待灭绝 while they await extinction》

20 世纪 60 年代风行至今的装置艺术浪潮这一多元化的艺术形式影响了当代艺术的走向,同时也带动了当代首饰的发展,让首饰摆脱了传统首饰和商业首饰追求经济价值和商业意义层面的含义,转而逐步追寻当代艺术的思想变迁。在各种艺术流派百家争鸣的影响下,首饰设计的定义也从强调美和使用的功能性转向了强调艺术性的表现形式,使当代首饰成为了一种艺术载体,传递着人们对事物的认识与自我的

探讨。简单地说就是促进了首饰从物质层面到精神层面的转化。与此同时当代首饰作为一种新兴的首饰语言表达形式,在自身发展完善之外,也为传统首饰和商业首饰的发展带来了新的启示。

何为当代首饰

当代艺术首饰的概念区别于传统商业首饰的概念。当代



图4 Hanna Hedman 设计的《当它们在等待灭绝 while they await extinction》



图5 Hanna Hedman 设计的《当它们在等待灭绝 while they await extinction》

首饰通过对传统首饰观念的继承与变革,为其注入了新的艺术形式语言,不再像传统首饰将材料因素放在创作中的主要地位,而力图将首饰设计艺术变为思想性的艺术媒介,以带给外界更多的信息,这就让当代首饰的作品意旨远远超越装饰意义,而拥有了时代精神和多元化的艺术观念。同时,当代首饰的自由表现性又摆脱了商业首饰的功利意识,也不受到市场销售的制约。艺术家可以将当代首饰设计看作是表现自我独特形式的艺术语言,以其特有的姿态传递作品在思维上的价值观念。

纵观首饰几百年的发展历史,主流艺术、多元艺术与设计思潮对当代艺术首饰的革新都产生了明显的影响。从“艺术与工艺运动”“新艺术运动”“装饰艺术运动”“现代主义运动”到“后现代主义运动”这五个时期,每一个社会文化的浪潮都促成了当代首饰艺术的形成。当前,普遍性地认为设计史变革中最能体现设计艺术转向的两个时期分别是20世纪的“新艺术运动”时期和20世纪60年代的“后现代主义设计”时期。此外,现代主义设计的发展也对艺术首饰形式语言的多元化演变做出了贡献。从新艺术运动促成了艺术首饰的开端到后现代主义艺术首饰的审美趣味变革,再到现如今风行于这个时代的当代艺术、装置艺术的高调发展,都深深地渗透到了当代首饰的演变之中。

何为装置艺术

装置艺术是一种兴起于1970年的西方的当代艺术类型。它是当代艺术家在特定的时空环境下,混合了各种媒介,创造出的发自内心深处或概念性的实验。将人类日常生活中的自然材料和新媒体资源,如录影、声音、表演、电脑、网络等进行艺术性的选择、利用、改造、组合,以展现出个体和群体精神文化的艺术形态。也可以说装置艺术,即为结合了当代场地、材料、情感的综合艺术展示。

如今,这种艺术形式的迅猛发展影响着当代艺术的走势,同时也对当代首饰艺术产生了一定的影响。想深入了解当代首饰艺术的革新,首先就需要了解装置艺术。追溯装置艺术的根源,不得不提到这个艺术形式早期的推崇者,马塞尔·杜尚和他的第一件装置作品,这件作品也被誉为当代艺术的开端。杜尚从第五大道118号的J.L.莫特铁工坊购买了标准男用小便池。小便池被运到杜尚工作室后,杜尚把小便兜翻转了90度,并且写上“R. Mutt 1917”,这件艺术作品就完成了,并起名为《泉》(图1)。杜尚创作这件作品的想法是把艺术的焦点从实体作品转移到思想诠释的层面,即从外在形式转移到对艺术品内在形式的关注,从而赋予了这个作品艺术观念的完美宣示。在杜尚看来,艺术可以是一切,任何材料、任何形式都可以被作为“艺术”。在

2005年,《泉》这一作品获得了全球500位重要的艺术界权威人士的认可,同时被评为“对艺术史影响最大的艺术作品”,从那一刻起当代开始承认了这件以“现成品”作为材料和形式的艺术作品。

装置艺术作品的意象,需要欣赏者自己理解和解读,而非由艺术家全面掌控,是依靠观众参与完成的。观众的介入和参与是装置艺术不可分割的一部分。美国评论家麦克指出,装置艺术中静止的物品并不是绝对静止的,它们所存在的空间环境和社会处于永恒的运动之中,它本身的意义也在不断变化。它的极强的视觉张力构成了无穷大的观念的“排列组合”关系,这种无限性创造了一个新的世界。

艺术都是相通的,艺术思维引导着各个艺术的交叉发展。装置艺术在形式范围和意境的表达上为当代首饰艺术注入了新鲜的血液,造就了当代首饰艺术作品的时代特征和文化内涵,为当代首饰设计开辟了广阔的前景。改变了当代首饰艺术的形式感,使当代首饰艺术不仅仅只是可以佩戴的艺术雕塑,而逐步地发展成了目前大多数西方当代艺术家追捧的有人体参与的小型装置艺术。首饰艺术作品的存在,成为了人与物、人与人、人与社会沟通的桥梁,为首饰门类增添了传递信息的属性。这种介于思想形态上的倾诉和表达使当代首饰的表现性、象征性和心理需求发挥得淋漓尽致。

装置性当代艺术首饰与人和身体的关系

当代艺术首饰不仅作为一件观赏品,将它视为穿戴于身的艺术也不为过。它生动而精彩地与人和身体共融,营造出了奇妙的世界。随着“佩戴者”与“佩戴物”关系的转化,人体也成为了首饰的装饰,更最大限度地突出了首饰的存在性。它是一种对人性的彰显,是对人类本体理性的审视和对美的不同观念的诠释。使“人”“物”“环境”三体合一,相互借鉴,相互映射,相互影响。装置性艺术首饰很好地实现了“人”“物”“环境”关系的直观表达,成为了当代艺术首饰的重要组成部分。

装置性艺术首饰和人体的关系不仅仅存在和身体形式的互动,还表现在其对人思维上的影响。通过作品在佩戴者人体上呈现出的环境影响,启发公众对作品乃至社会现象的思考。例如,荷兰设计师Ted Noten的作品,以自己的姓名的一款设计作品——“Noten Princess”(图2),这是一个小型装置艺术的项链。他以极端叛逆的反传统个性思维,将一只戴着珍珠项链的死老鼠封在丙烯酸酯里,纪念死去的老鼠,结晶时间,让老鼠也拥有美丽的权利,并保证它的不朽。这个作品让整个设计界为之侧目,不仅引来了动物保护组织的极度“关照”,更引起了整个社会对动物保护的关注并激起了人们的深度思考。这种大胆尝试带来的视觉冲击告诉人们,不是挂在脖子上或是环在手腕上的才是首饰,或才能视作首饰与人发生的关系,而通过装置艺术手法思维上的探索,才更具有艺术价值。

当代首饰不再仅是“物质”的,更是一种精神的载体。首饰在被当作一种自我个性表达的符号的同时,也凸显出了

其传递信息的属性,让佩戴者发现生活的其他可能性,增添生活中的偶发性,体现出更多的关系,寻求互相交流的机会,扮演着人与人交流沟通的桥梁与媒介角色。

瑞典当代首饰设计师Hanna Hedman以濒临灭绝的动物为原型设计的一个珠宝系列作品,命名为“当它们在等待灭绝(while they await extinction)”(图3—5)。她用金属重新锻造出这些濒危动植物的身体,将动物和植物融为一体,仿佛创造出了一个崭新的生命物种。金属的灰色和尘土飞扬的棕褐色,有质朴无华、空虚和悲伤感。同时,材料铜、纯银和氧化银的肌理的表现是美丽的。设计师Hanna Hedman解释说:“这些首饰作品是对各个生命物种的肯定,关注生物生命的本质也是我们人类应该肩负的责任。通过佩戴这些饰品,我们可以时刻提醒自己这一艰巨的责任,用佩戴纪念首饰这种形式来感受它们的重量。”Hanna Hedman通过艺术实践,以研究对神秘、美丽及人类野蛮行为的兴趣为基础,反复地创作、摸索表现人类传说或神话中描述的人性的黑暗邪恶与光明美丽,结合不同的历史风格和宗教体系创造新的作品元素,让悲伤反感等反面情绪变成美丽的东西。

结论

当代首饰艺术的成长和发展是与社会文明、经济科技水平息息相关的。时至今日,当代首饰艺术已演变成一种自我个性宣泄的符号,成为了设计师通过艺术形式对社会状态的深度思考,也成为了人与人之间达成更好沟通的信息标识和交流载体。装置性当代首饰,秉持以人为本的设计理念,让首饰的装饰美与人体构建的意义并存,让首饰的内在精神与外在形态共生。

在当代结合了装置艺术的当代艺术首饰,不但具有艺术价值,还具备了一定的商业价值。引领着当前大众审美的提升,为传统首饰和商业首饰带来了新的启示。因而我认为当代艺术首饰装置化的发展,会逐步地走进我们的生活,形成当代社会下一种新兴主流文化,并被更多的人认可和接纳。

参考文献:

- [1] 孙嘉英.首饰艺术设计[M].沈阳:辽宁美术出版社,2008.
- [2] 武文君,于帆.当代艺术首饰遇到装置艺术[J].设计,2015(04):80-81.
- [3] 腾菲.首饰设计:身体的寓言[M].福州:福建美术出版社,2006.
- [4] 王受之.世界现代设计史[M].北京:中国青年出版社,2002.
- [5] 王磊.略论当代艺术首饰[D].苏州:苏州大学,2008.
- [6] Design-Ma-Ma设计工作室.当代首饰艺术材料与美学的革新[M].北京:中国青年出版社,2011.

王琛:北京大学附属中学技术教师

英国设计史研究的主要维度和方法

Main Dimensions & Methods Employed in UK's Design History Research

陈永怡 /Chen Yongyi

摘要：英国是开展设计史研究最早的国家，从佩夫斯纳以来形成了几次研究的转向，从美术史模式的经典叙事，到无名设计史、大众文化、消费文化和女性主义维度的研究，体现了对“设计”理解的不断拓展和深化，以及对“设计史”主旨的持续性探究。

关键词：英国；设计史；维度；方法

Abstract: Britain is the earliest country to carry out design history research. Since Antoine Pevsner several research

shifts have taken place in this field—from classic narrative of art history, nameless design history, popular culture, consumer culture to a feminist dimension—which illustrates an increasingly widened and deepened understanding of “design,” and an unceasing effort to explore the purport of “design history.”

Key words: UK; design history; dimension; method

现代意义上的设计史研究发轫于上世纪 70 年代的英国。当时英国教育部门强制性地要求所有的理工学院中具有实验性质的课程或是需要在实验室中完成的课程，均需要有历史性的教学内容，由此，设计史作为一门学科就得到了强大的推动力而逐渐发展起来。经过了近四十年的发展，设计史仍然是一门比较年轻的学科，其边界和内涵仍在不断的讨论和调整中。对于中国设计史研究而言，接续传统工艺美术史的研究方法，吸纳西方现代设计史的研究视野，是必然要依凭的两种研究路径。虽然国内近些年关于设计史有一些出版物发行和学术会议开展，但学习西方，对学科内涵和方法进行梳理依然是设计史得以壮大和成熟的基本条件。

1977 年英国设计史协会（Design History Society）的成立标志着设计史作为一门学科的独立。他们在 1988 年还编辑出版了《设计史杂志》。^①英国著名设计史家潘妮·斯帕克（Penny Sparke）1978 年曾写道：“设计史作为一门学科，

它无疑还是艺术家庭的孩子，逐渐增长的设计学生需要一个历史性的视角，他们急需这门知识，可能比那些有传统艺术史知识的学生更为需要。”^②道出了设计史产生于设计实践和设计教育的需要，而其研究方法是从艺术史派生出来的特点。之后，1985 年在米兰、1990 年 12 月在英国伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆举行了设计史的相关会议。它们都围绕着设计史应该具有怎样的叙事体系而展开讨论。在设计史研究的发展历程中，英国涌现了很多研究者，出版了许多著作。^③到上世纪 90 年代中期，一个国际化的设计史家团体已经开始形成。

—

一个学科独立的标志是其拥有了相对明确的知识边界和独立研究体系，这种知识和体系一方面能够较为全面和准确地解释历史的发展，同时也具有足够的包容性以规划和展望未来。1977 年在英国布莱顿举办的设计史研讨会上，

英国设计委员会官员约翰·布莱克 (John E. Blake) 提出了“设计史”这个概念。他敦促设计史成为“一种观念的凝聚”，并且能够发展成为“一种能够被认知的知识体系，而且能毫无疑问地被冠以‘设计史’的标签——它不是艺术史的附庸，也不是建筑史的附庸，不是技术史或其他的附庸——虽然它跟它们都有显著的联系”。^④设计史最初试图从艺术史、建筑史和技术史中挣脱的努力，与艺术史试图从大的人文学科中明确身份，获得与文学、社会、哲学一样的地位如出一辙。

在设计史成为一个比较明晰的研究范域之前，已经有一些先行者为设计史研究开辟了道路。首先当然是尼古拉斯·佩夫斯纳的著作《现代运动的先驱》。此书出版于1936年，后来修订为《现代设计的先驱者：从威廉·莫里斯到格罗皮乌斯》。这本书最早建立起设计史的一种叙事方法，而且仍然为现在的设计史家所广泛借鉴和批评。

这个方法概括来说就是用一种强有力的先在的美学观念来搭建设计叙事体系，然后从造物史中发现符合此叙事体系的人物和作品。譬如佩夫斯纳认为：“具有伟大创造才能的人，即使在集体力量占压倒优势的时代里，即使以20世纪的新风格——具有普遍意义的、与日渐没落的风尚截然相反的真正的新风格——作为依傍，他也能闯出自己的道路来。”当评述格罗皮乌斯和他的同事阿道夫·梅耶1914年为德意志制造联盟展览会设计的模范工厂时则说：“格罗皮乌斯的个人风格毫不缺乏精致优美的特色。这种驾轻就熟掌握物质与力量的高度技巧给人以一种崇高的感觉。”^⑤从这些充满强烈感情色彩的评论中，我们看到了佩夫斯纳鲜明的建立在道德性基础上的美学观点。即认为符合于功能的现代的设计形式才是“善”的，而1851年世界博览会中的那些凌乱和过度装饰的英国物品却显罪恶，他用了许多类似“坏到透顶”“庸俗不堪”“粗俗”“麻木不仁”等字眼来抨击那个时代英国人的趣味。佩夫斯纳的方法是非常传统的德国哲学的方法，他建立了一套类似于康德哲学范畴的崇高体系，他将其用来描述现代运动的风格，然后要求人们去达到它。就像他在《现代设计的先驱者》一书末尾用“胜利”来描述格罗皮乌斯和其他先驱者对于过去风格的革新。^⑥

佩夫斯纳的叙事不仅为后人理解什么是“现代性”的设计提供了一种角度，他也提高了人们的鉴赏能力，让大家远离维多利亚时代的陈旧美学。然而批评者却认为他将道德和善的评价与审美评价混合在一起，遮蔽了在今天看来属于设计史主旨的东西。对崇高的膜拜，使得佩夫斯纳跟他同时代的艺术史家一样，总是试图将普通物品从体现崇高品质的物品中剔除出去。而且他的叙述也只局限在西欧及英国，研究对象也排除了普通人所使用的日常物品。

1934年英国的赫伯特·里德 (Herbert Read) 所撰写的《艺术与工业》以及佩夫斯纳的设计史叙述均属于传统设计史的路径，即借鉴自美术史的叙述模式。如果说关注经典作品是传统设计史的一般方法，那么从经典转向“无名的设计史”或大众文化研究，则是新设计史的动向。1948年希格弗莱德·吉迪恩 (Siegfried Giedion) 的著作《机械化掌控——献给无名的设计史》体现的就是无名的设计史观。^⑦英国的班汉姆 (Reyner Banham) 是最早开始醉心大众文化研究的。他是佩夫斯纳在考陶德学院的重要追随者。他于上世纪50年代早期进入伦敦当代艺术学院，在那里完成了他的毕业论文《第一机器时代的理论和设计》。这部书建构了20世纪建筑与设计发展的基本面貌，重要的是他突破了佩夫斯纳追求“经典化”和崇高感的先验性，而关注到表现主义、风格派和未来主义对建筑的影响。

在发表于《设计史杂志》的班汉姆的讣告中，潘妮·斯帕克陈述了班汉姆介入大众文化研究的重要性，她认为，班汉姆对大众文化的研究从20世纪50年代中期就开始了，他的文章有助于形成设计史新的研究主题。她说：“（班汉姆的研究）有助于我们进入一个新的领域，它不完全依赖现代运动的历史时期和理论基础。它的意义我们仍然不能完全把握，那些正在研究消费、女性主义、趣味和物品语义学的设计史家，仍然完全受惠于此。”^⑧的确，班汉姆开拓了设计史研究的主旨，大大拓展了经典艺术（设计）史的对象范围，使得研究各种大众文化产品成为热潮，比如各种汽车设计、薯条的包装盒设计等。受其影响，其弟子查尔斯·詹克斯最后成为了后现代主义理论大师。

1980年，约翰·哈斯克特 (John Heskett) 的著作《工业设计》 (Industrial Design) 进一步为设计史研究打开了新的维度。他研究的是工业设计史中的军用飞机、坦克、装甲车等。这些军用武器的设计究竟受什么影响？哈斯克特认为它们既跟军队的喜好有关，也跟当时的环境和条件有关。同时武器的设计也直接影响到人们对战争的认识，对恐惧等情绪的认知，所以他认为可以通过武器设计的研究来认识恐惧美学。^⑨

对大众文化的关切，大大打开了设计史研究的维度。女性主义设计研究也开始抬头。谢里尔·巴克利 (Cheryl Buckley) 在1986年曾有一段言论：“到目前为止，设计史家已经非常尊重大众文化产品的创造者，认为他们是有价值的……但是将工艺从设计史中排除，就是将大多数女性设计的东西排除在设计史之外。对于大多数女性来说，工艺产品是她们的唯一可以生产的东西，因为她们不能进入新式工业体系的工厂中去工作，也无法接受新型设计学校的训练。实际上，工艺产品让女性在男性统治的设计行业中，有一个表达自己的创造力和艺术性技巧的机会。”^⑩这正反映了

女性主义的观察视角。英国女性主义设计史家最重要的是朱迪·阿特菲尔德(Judy Attfield)与谢里尔·巴克利,前者认为只有剔除艺术史和设计史的惯常叙述方式,才能真正揭示女性在设计史中的角色。后者认为我们必须检讨父权制社会中女性对设计的参与究竟是如何被遮蔽的。

“女性参与”,按照传统设计史的叙述,只呈现为历史上著名的女设计师,而女性主义设计史研究方法却提醒我们不仅要从实践者和理论者的角度看待女性的作用,更要从消费者和被表现对象的视角来看女性如何影响了设计的发展。英国的女性主义设计方法启发了女性设计史观的确立,它们表现为对女设计师、设计职业的性别分工、女性消费、设计物品的性别、作为设计客体的女性和女性话语与性别权力结构的研究。^⑩

女性主义是设计史中最有力量的批判者。女性主义者认为,所有的物品,不管它们在哪里设计和生产,都是值得怀疑的,因为它们都具有跟父权的关系。“经典(传统/现代主义)设计史以线性的、一维的、进化式的叙述方式使得鲜活的历史缩减为大事记年表:各种风格运动、男性设计大师、经典作品作为主要内容”^⑪,女性主义设计研究者则打破了历史、理论和批评的界限,建立了另外一种有利于审视设计和设计史的视角。

二

同时期,消费主义研究也逐渐兴起。英国丹尼尔·米勒(Daniel Miller)在他1987年出版的重要著作《物质文化与大众消费》中,尤其批评了那种“伪设计史”,它们的任务是定位一个个伟大的个体,如罗维和盖迪斯,然后把他们描述成现代大众文化的创造者。他说文化观念很多理论的主要缺点,在于将文化当作一套物体,而不是把它看作关系的评价。其实在这些关系中,物品作为社会形式而构成。^⑫在文化已经一定程度上成为一种基于物质形式的物质文化的时候,他认为要观察人与物之间的关系,提出与物品有关的现代大众消费的本质。

米勒虽是文化人类学家,但其著作被认为是设计史领域的重要文献。米勒把关注点落在物质文化和消费上,而且跟其他人类学者一起,宣称消费不是被动的,而是一种创造性的活动,因为人们并不是按照设计和生产者所希望的方式去使用产品。大多数有关消费后果的讨论都是建立在对消费本身这一概念的误解之上的。^⑬他的研究认为,在消费社会中消费者的动机和目标常常是复杂多样的,既有炫耀浪费的不合理一面,也有节俭的一面,有时候消费者进行消费,恰恰是对自己节俭美德的一种实践;消费还能对社会关系进行整合,比如特立尼达移民穿牛仔裤,就是因为当地人都穿,他们只是想融入当地社会而已;消费是一种个人选择和

表达的过程,所以消费者购买某物或不购买某物,其实都有自己的思想和情感寄托在里面,这就是消费的能动性,它对产品的设计和生產以及社会的建构都有直接的影响。^⑭米勒1995年主编的《认识消费》(*Acknowledging Consumption*)一书指出,从上世纪80年代早期以来对世界消费的研究已从关注生产供给向需求转变。这本书从社会科学的视角分析了这种转变的内在意义。同时他也提醒人们,不要把消费研究仅仅看作是一种社会科学的视角和方法,而应将其视为影响社会变化的一种力量。^⑮米勒在1998年出版《购物理论》(*A Theory of Shopping*),2001年出版《购物的辩证法》(*The Dialectics of Shopping*),2005年参与主编《作为物质文化的服装》(*Clothing as Material Culture*)等等,都对物质文化和消费社会作了深入探讨,由此拓宽了当代文化中产品研究的语境。

发展到20世纪晚期,英国设计史的研究维度与佩夫斯纳时期相比已经远远不同了。它已经超越了对经典的尊崇,摒弃了道德化的评价,也消解了设计师界定设计品意义的特权,而是把消费者、使用者、少数族群、女性等作用充分考虑,甚至认为使用者本身部分创造了产品的语义。这也从一个角度印证了对设计的理解始终处于一个动态变化的过程中。

在19世纪建设大型博物馆的过程中,分类学得到强调。自然物品和人工制品、艺术与工艺、装饰艺术和技术等等的界限日益明确。但是今天来看,很多我们习以为常的知识领域,其边界却开始走向模糊。以艺术史为例,对伟大的绘画和雕塑作品进行艺术本体的描述已经不是唯一内容,视觉文化、大众消费、科学技术、心理学和文化人类学已经成为艺术史的补充,也大大拓展了艺术史的视野。

对于世界的体验和认知变了,我们的知识观念也要改变。整个现代设计的发展过程,就是一个不断变化的过程。以20世纪30年代的美国设计师为例。雷蒙·罗维(Raymond Loewy)刚开始时是一个插图画家,他的第一个设计活是为Gestetner复印机重新设计外壳,后来为宾夕法尼亚铁路设计火车。诺曼·贝尔·盖迪斯(Norman Bel Geddes)、亨利·德莱弗斯(Henry Dreyfuss)、沃尔特·多温·提格(Walter Dorwin Teague)的经历与罗维是相似的。德莱弗斯和盖迪斯都从设计产品到为1939年的纽约世博会设计城市示范馆,而罗维则为同一个博览会设计了未来的火箭舱。我们可以很方便地把他们归为工业设计史的一部分,但他们从未成为典范。战后,弗朗哥·阿尔比尼(Franco Albini)、查尔斯和蕾·埃姆斯(Charles and Ray Eames)、马里奥·贝利尼(Mario Bellini)、理查德·罗杰斯(Richard Rogers)等设计师所设计出的全新的产品,是早些年的人们所无法想象的。^⑯

梳理以往的历史,会发现不同时代设计师的所作所为,

他们所关注和解决的问题是不一样的,他们的尝试,在不断地拓展设计的可能性和它的研究基础。所以美国设计史家维克多·马格林(Victor Margolin)和理查德·布坎南(Richard Buchanan)认为:“设计是人造物的概念和计划,它拓宽了人工制品的范围,包括:实物、视觉和口头交流,有组织的活动和服务,复杂的系统,居住、工作、玩耍和学习的环境。”^⑧而人工制品作为一种分类是不固定的,它一直在变化之中。比如基因工程、纳米技术等都说明了人类发现和创造的不断前进和变化。当下则是人工智能和互联网的日新月异,为了把握这些新的人类活动的价值,我们必须不断地改变我们对于设计的理解。

所以,设计史真的是对某一个固定分类物品集群的研究吗?我们所谓的平面、工业、服装等设计史其实是不是反而阻碍了对设计及设计师创造活动的真正理解?我们怎样才能接近一个设计产品的真相?美国设计史家马格林认为,不需要建立一个设计史的领域或学科,他主张用“设计研究”来组织所有的历史和当下的问题,他更着重将设计作为一个调研的领域,如我们如何在日常生活中制造和使用产品,过去我们是如何做的,现在我们又如何进行产品的概念、计划、生产、形式、作用和功能的设计。但是马格林的主张也遭到了来自英国设计史家的尖锐反驳。

对于设计史这门年轻学科来讲,从佩夫斯纳以来的研究维度和方法不断遭到质疑和调整,作为一个动态的交叉领域,原来的知识体系在重新编码,所以设计史研究边界的不断打开也是正常的。除此之外,“世界设计史”的概念也已经形成。2008年,英国皇家艺术学院新设亚洲设计史研究生专业课程,用亚洲设计史抛弃了西方中心主义的史观,特别强调“亚洲前景”,即亚洲设计史应立足自身的远景,而非欧美设计史的远景。^⑨不管是作为一门学科还是一个研究领域,也许设计史研究需要更多思考的是如何解释设计而不是进行历史的定位,因此,对于设计史研究主旨和方法的探寻仍是必要和艰巨的。

注释:

- ①英国设计研究协会和设计史协会成立过程及其对英国设计史研究的影响,参见陈红玉:《20世纪后期英国的设计理论及其历史地位》,《装饰》2014年第11期。
- ② Penny Sparke, “Introduction”, *Design History: Fad or Function?* (London: Design Council, 1978), p. 5.
- ③陈红玉:《20世纪英国设计研究的先驱者》,《装饰》2008年第12期。
- ④ John Blake, “The Context for Design History,” in *Design History: Fad or Function?* (London: Design Council, 1978), p. 56.
- ⑤尼古拉斯·佩夫斯纳:《现代设计的先驱者——从威廉·莫里斯到格罗皮乌斯》,王申祐、王晓京译,中国建筑工业出版社,2004年,第153页。

⑥同上,第154页。

⑦钱凤根:《设计史若干问题谈》,《汕头大学学报》2006年第6期。

⑧ Penny Sparke, “Obituary Peter Reyner Banham 1922-1988”, *Journal of Design History* 1:2, (1988), p. 142.

⑨ Victor Margolin, “Design History or Design Studies: Subject Matter and Methods”, *Design Issues*, Vol. 11, No. 1 (spring 1995), p. 8.

⑩ Cheryl Buckley, “Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design”, *Design Issues*, 3:2, (1986), p. 7. 转引自 Victor Margolin, “Design History or Design Studies: Subject Matter and Methods”, *Design Issues*, Vol. 11, No. 1 (spring 1995), p. 9.

⑪袁照阳:《当设计史遭遇女性主义批评》,《装饰》2012年第1期。

⑫李砚祖、张黎:《设计史的身份之争——性别话语的修补及重塑》,《美术与设计》2014年第3期。

⑬丹尼尔·米勒:《物质文化与大众消费》,费文明、朱晓宁译,江苏美术出版社,2010年,第11页。

⑭丹尼尔·米勒:《消费:疯狂还是理智——读懂人类消费的隐秘心理》,经济科学出版社,2013年。

⑮范广根:《颠覆对消费行为的刻板印象——丹尼尔·米勒的消费理论及其启示》,《国外理论动态》2015年第12期。

⑯ Juliet Gardiner, Book Review of *Acknowledging Consumption, The Economic History Review*, New Series, Vol. 50, No. 3 (Aug. 1997), pp. 614-615.

⑰ Victor Margolin, Design History or Design Studies: Subject Matter and Methods, *Design Issues*, Vol. 11, No. 1 (spring 1995), pp. 12-13.

⑱同上, p. 13。

⑲陈红玉:《英国设计史教育与研究新动向——记英国皇家艺术学院亚洲设计史项目》,《南京艺术学院学报》2010年第1期。

本文系2011年度教育部人文社会科学研究青年基金项目《西方设计史研究方法探析》结题成果,立项号:11YJC760010。

陈永怡:中国美术学院副教授

人工环境中的生态营造

——美国城市环境艺术设计考察与思考

Ecological Building in Artificial Environments: A Survey of American Environmental Art Design

纪 伟 邓扬阳 / Ji Wei and Deng Yangyang

摘 要: 本文试图以亲历的观察视角对美国主要城市环境艺术现状进行专业的体验。着重对优秀户外雕塑、公共空间室内设计等构成人们生活、工作的主要人工环境的构建加以描述, 结合影响其创作实践的时代背景、风格流派等客观因素的产生、成长过程, 梳理出一条美国环境艺术形成自身气质的发展脉络和影响深远的内在规律。

关键词: 环境艺术; 艺术流派; 人工环境; 自然环境; 文化属性; 美国表达

Abstract: The paper attempts to offer a personal yet professional experience of current environmental art in American

major cities. It aims to draw a historical line of development which saw American environment art forming its own features, and conclude an inherent and far-reaching law therefrom, by describing major structures, e.g. excellent outdoor sculptures, public space interior designs, in artificial environments, and considering historical backgrounds and different art schools.

Key words: environmental art; schools of art; artificial environment; natural environment; cultural attributes; American expression

美国作为世界上最发达的国家之一, 在发展经济的历史进程中, 也遇到了诸如大工业生产所带来的系列环境问题, 大城市群的不断发展使人们生活的环境空间被挤压、改变……1857年, 纽约中央公园设计竞赛的举行, 使人们有机会深思这一问题, 预示着现代环境景观实践的开端。而较早提出利用环境风景在城市中引入乡村植被, 使环境变得舒适而可居的环境景观的设计者, 则是美国人奥姆斯特德, 其作品遍布纽约、波士顿等东海岸城市。在奥姆斯特德的设计作品中, 较有影响的是1866年在纽约布鲁克林区的系列公园景观设计系统, 从中可以清晰地看出其将自然引入城市, 从而改善人们生活质量的努力。奥姆斯特德在对纽约中央公园的设计中, 运用了不规则的规划绿地景观, 自然栽种适用的乔木和灌木, 道路被设计成自然循环的弯曲线, 这些都与欧式园林设计有着明显的区别。这个方案设计了立交方式的四条东西向穿园公路, 以沟通公园和闹市区, 这是美国最著名的城市公园, 这个公园的设计理念同时也促进了景观设计学科的诞生。在这个人工构成的“丛林”环境中, 人们开始探索自然环境、人造环境(技术环境)的契合点, 即: 不把环境保护视为经济发展的成本, 而视为机会。时至今日, 其具有科学发展观的设计实践, 使纽约成为美国最为绿色的城市(绿地面积占城市面积的20%), 超过北美城市14%

的平均水平, 纽约城区的林木价值业已超过50亿美元。

在同类理念的设计中, 位于曼哈顿第53街的纽约现代艺术博物馆洛克菲勒雕塑花园面积不大, 是下陷式的庭园设计。其地面贯穿着由两个长条水池组成的河道, 周边栽植桦树、柳杉、白桦等植物, 不同风格材质的雕塑点缀其中, 抬头望到高层建筑高耸入云, 这一闹中取静的空间设计, 给人以品质、舒适且具有艺术氛围的整体印象。在雕塑花园进门入口处, 为德国当代艺术家卡塔琳娜·弗里奇2006—2008年构思创作, 栩栩如生的等高人像群, 由不同人物组成, 其中包括有宗教象征人物和神话传说人物大天使米迦勒、圣母玛利亚、巨人和蛇等, 相关细节刻画精妙, 运用橙色、黄色、紫色、橄榄绿色、黑色、白色等色块, 给人一种既神秘又庄重之感(图1), 增加了空间的丰富层次和艺术美感。在此群雕不远处, 则陈设着毕加索1950年创作的青铜雕塑《母山羊》(图2), 瘦劲的躯体和有力的四蹄, 使整个作品向上、有力, 带来一种动态之美……西班牙雕塑家乔安·米罗1966年创作的作品《月亮鸟》(图3)被放置在高起的休息座椅区, 肥胖、可爱、夸张、变形, 为空间带来了亲切、活泼的艺术元素。下沉式的人工河道中则静静躺着四肢舒展的健康、成熟、具象的女性人体(图4)——法国雕塑家阿



图1 卡塔琳娜·弗里奇作品



图2 毕加索 母山羊(纽约)



图3 乔安·米罗 月亮鸟



图4 阿尔·斯特得 过去的河

尔·斯特得的作品《过去的河》。此外，还有如美国抽象主义雕塑家纽曼的金属焊接作品等。

20 世纪初的美国城市再造美化的设计潮流中，佐佐木英夫提出了以“区域规划为核心的城市改造要求”，对规划区域进行生态学意义上的全新考量，创造出个性适宜的方案形式。60 年代，麦克·哈格发表了《设计结合自然》，继承了相关理念并进一步概括为“有机生态”，即强调设计与自然的适宜性。由此，美国开始出现了建筑、人工景观、自然生态、环境雕塑作品的全方位统一的融合，使人工环境自然化，自然环境人工艺术化。随着环境艺术学科的出现，现代艺术流派在美国的成熟、成长，“极简主义”“波普艺术”的某些艺术取向、手法被采用，成为美国都市高层

建筑玻璃幕墙立面中的点缀之笔，给生活工作在其中的都市人群以极大的生理上、精神上的艺术慰藉。1967 年，美国国家艺术中心的建立（联邦政府文化复兴的公共政策），更极大地推动了城市环境艺术的成熟，为有才华的艺术人士提供了优越的展示才华的契机和舞台，从 60 年代开始到 80 年代的这场环境艺术运动中，美国先后涌现出像克莱斯·奥尔登伯格（波普雕塑）、马克·迪苏沃格（野兽派）、奈德·史密斯（环保主义）、劳伦·尤因（幽默主义）、齐·默尔曼（城市风景）等一批杰出的环境雕塑艺术大师。

在新泽西州，坐落于汉密尔顿的大地雕塑公园，建立于 1992 年。其占地面积约 0.17 平方公里，是美国环境艺术文化的又一个较新、较集中的展示地，它体现了美国较为成熟



图5 乔治 沮丧的领面包队伍（新泽西州）



图6 苏厄德·约翰逊 你被邀请了吗？（新泽西州）



图7 卡特里娜 幻影（新泽西州）



图8 布鲁斯 Dorion（新泽西州）

的公共艺术文化，呈现了雕塑艺术与自然环境的巧妙融合。园内的雕塑或矗立于草坪，或掩映于林荫，或点缀于湖畔，让观者不经意间便可发现位于身边的艺术，转身便可欣赏到最具创意的雕塑，被评为美国最雅致的雕塑公园。该公园是著名雕塑家苏厄德·约翰逊于1987年提出的倡议，当时的设想是建立一个公共雕塑公园，给雕塑家展示当代艺术的机会，同时提供相关教育和活动。1992年，为配合费城美国第14届雕塑会议，在此举行了首展，此后，共计有500多位艺术家数千件作品在此展出过，目前有230多个雕塑放在公园户外。这其中包括当代艺术家克莱门特·曼德摩尔、安东尼·卡罗、贝弗里·帕博、齐齐·史密斯、乔治·西格尔等人的作品。其中，乔治1999年的青铜铸雕《沮丧的领

面包队伍》（图5）根据历史照片创作，反映了美国经济大萧条时期，因失业导致许多人生活困难，不得不靠救济。原始雕塑为1991年用石膏、木材、金属、聚丙烯制作。在苏厄德·约翰逊的“超越画框”彩绘铸铜雕塑系列中，作者尝试与参观者、作品之间的亲密互动，如《你被邀请了吗？》（图6）根据法国名画制作，你可以触摸、拥挤、加入聚会人群，创造别样的艺术体验……在这个美丽庭园的深处，则设置了俄国移民艺术家卡特里娜于1996年创作的铸铁雕塑《幻影》（图7），其追求一种光影在人体上的变化、移转；而克伦·彼得森1997年创作的铸铜雕塑作品《听众》表现了丰满夸张的艺术形象：手持小鸟，正在会神地听着鸟语，幽默、诙谐。在巨大的水池中一个巨大的不锈钢磨光镜面效



图9 时报广场的霓虹(纽约市)



图10 拉斯维加斯大道市景



图11 巴黎大酒店金属外檐雨棚(拉斯维加斯)



图12 巴黎大酒店接待大堂(拉斯维加斯)

果的雕塑,则是布鲁斯于1986年制作的作品《Dorion》(图8),充满了科幻、未来感。园中还有像根据摄影家阿尔莱德新闻照片《胜利之吻》制作的作品,也给人带来新意。

纽约商业文明繁华发达,人口稠密,面积狭小,街道被密集的高层建筑分割成“林间小道”,其商业文化环境营造别具特色,曼哈顿岛上若干个特色鲜明的都市环境文化街区享誉世界。如位于中区第42街与第7大道之间切分出的三角地,就是号称纽约心脏的时报广场(图9),连绵的各种形状的巨幅彩色大屏组合长达约64公里,霓虹灯密布,内容多为国际时政、商业宣传、创意广告等业态。这一地区作为纽约市重要街区,甚至有明确法规对业主悬挂装饰物高度、彩色显示光屏亮度等作出要求。从41街延伸到57街,

从第6大道到第8大道的区域,则是密布着40余家剧院、商场的百老汇,与时报广场连成一片,构成了最具美国风情的环境艺术景观展示区域。这一区域的整体规划,面积只占纽约市区的0.1%,却集中了纽约11%的商业活动。纽约时报、安永会计师事务所、路透社、摩根、士丹利等均在此处设立总部和分支,产生了区域经济的良性循环,创造的GDP甚至可以与美国中等城市不相上下。纽约街区商业彩屏的设计实践,较早的如斯蒂芬·安东纳斯70年代对城市光影效果视觉作品的创作(位于达拉斯市的贝尔电话公司),把城市特征融入作品,建筑外墙立面的连续霓虹光带,把美丽城市点缀得活力、动感,是成功的有代表性的创作实践,这股风尚影响全美,是美国商业文化的集中视觉符号。



图 13 巴黎大酒店室内商业街区穹顶(拉斯维加斯)



图 14 巴黎酒店法式餐厅室内



图 16 金字塔酒店内部分层电梯



图 15 金字塔大酒店主入口

被誉为“世界娱乐之都”的内华达州拉斯维加斯,也是这种城市光影作品分布较集中的城市(图10)。在拉斯维加斯大道两侧建设有巴黎、纽约、凯萨皇宫、米高梅、大广场、金字塔、亚细亚等酒店。巴黎大酒店入口建有文艺复兴时期风格的廊柱和门厅,巨大的金属外檐雨棚,把人们引入室内空间(图11),在门前广场则分别仿制了凯旋门和高达165米的埃菲尔铁塔。走进室内是整个酒店的接待大堂(图12),水晶灯列列,一副法国宫廷的华贵氛围。在巨大的穹顶画下,一楼走廊设计成了巴黎傍晚浪漫的街道氛围(图13),小型餐馆、咖啡厅、桥牌区域等分列两侧。而在埃菲尔铁塔底部则设计了观景法式餐厅,在这里可以俯瞰拉斯维加斯大道整个华美的不夜美景(图14)……另一个有代表性的酒店设计则是金字塔大酒店,入口处为著名的狮身人面像(图15),整座酒店设计成上窄下宽的金字塔

形状,客房随级递减,层层收分(图16),咖啡厅、特色餐馆、展览空间等在一层布置,方便、便捷。拉斯维加斯的夜景照明系统区别于纽约,它的鲜明特点是较为集中地展示了各个旅游洲际酒店的特点和商业特征——巴黎酒店的埃菲尔铁塔和世界球、好莱坞酒店一层商业群落、亚细亚酒店的现代公寓照明、迪士尼的五彩屋顶等等,通过艺术化的形象和颜色设计加以区分,达到醒目的商业宣传效果。此外,在各商业集群过渡空间细部的划分上,该设计方案也较为到位,其过街廊道的建筑设计风格,有着明显的威尼斯情趣(图17),走廊地砖展现了古典风格。

纽约、拉斯维加斯等著名的商业文化城市环境艺术设计实践有其内在的一些规律,如集约式的城市规划(曼哈顿岛、拉斯维加斯大道等街区)集中展示了商业文化,适应了都市



图 17 有威尼斯情趣的过街廊道（拉斯维加斯）



图 18 费城艺术博物馆雕塑群（宾夕法尼亚州）



图 19 华盛顿街头带有巴洛克风格的公共建筑



图 20 华盛顿街头抽象雕塑

功能，汇聚了该都市主要的人流、资金流、商业流、信息流。在有限的空间中如何高度地集聚上述的设计要素？纽约的做法是向上，用高层楼宇来满足；而拉斯维加斯的做法是以鲜明的建筑立面来集中建设。

位于美国东北部宾夕法尼亚州的费城市，也是高质量的城市公共艺术作品的集聚园地。早在 1872 年，费城就成立了“费尔蒙特公园艺术协会”，提倡和引导将雕塑作品融入城市空间。费城市还有明确的规定，在公共建筑的建造上要安排 1% 的经费用于创作艺术作品，相关措施的持续实施使费城整个公共艺术作品数量上多于全美任何中心城市，素有美国艺术名城的美誉。从费城市政府向西北的弗兰克林大街林荫大道，包括费城艺术博物馆、罗丹博物馆，沿斯库尔基尔河延伸出占地 16 平方公里（由 63 个小型公园组成）的费尔蒙特公园，这是该城文化较集中地区，费城艺术博物

馆、洛根广场周边设计有若干美术街区，费城艺术博物馆雕塑群，其中有巨大的斜坡（地下为停车空间）绿地公园，放置着诸如弗朗兹·韦斯特（威尼斯双年展获奖者）的作品《LIPS》、斯科特·波顿的《两个分裂的椅子组合》、托马斯·斯古特的《女人体-2 号》（图 18）等较有代表性的作品。绿地与艺术作品交相辉映，提升了整个城市的环境空间质量。

位于波托马克河与阿纳卡斯蒂亚河汇合处的华盛顿，面积 178 平方公里，是全美的政治、文化中心。1971 年法国人朗方设计的街区建筑立面带有浓郁的巴洛克风格，全城街市开阔，低密度的房屋规划有序，街区低矮的建筑立面显现出欧陆古典的华丽风格（图 19）。华盛顿的主要道路有马萨诸塞大街、宾夕法尼亚大街（连接着白宫和国会大厦等重要建筑群）、弗吉尼亚大街（水门大厦、国务院、华盛顿纪念碑）和独立大街（西波托马克公园、农业部、国家航空航



图 21 罗伊·李奇登斯坦 房子 1 号 (华盛顿)



图 22 亚历山大·考尔德 红马 (华盛顿)



图 24 大卫·史密斯 立方体 (华盛顿)



图 23 汤米·史密斯 月亮狗 (华盛顿)

天局等),在这些街区的显眼处,总能看到醒目的几何形金属抽象雕塑(图20)。在位于麦迪逊大街国家美术馆以西的街心公园,是环境雕塑作品较为集中的户外安置区。《房子1号》(图21)是波普雕塑艺术家罗伊·李奇登斯坦的新尝试,从不同角度观看,作品会呈现不同的变化,给人带来愉快、轻松、幽默之感。《红马》(图22)则是雕塑家亚历山大·考尔德的代表作品,颜色饱满,张力十足。《月亮-狗》(图23)是汤米·史密斯作品。《立方体》(图24)则是大卫·史密斯作品。与公共艺术的创作相呼应,这一地带的环境艺术创作实践也带有了某种国际意义,展示着美国独特的艺术和气质。位于波托马克河畔的主要建筑林肯纪念堂、华盛顿纪念碑,包括越南战争纪念碑、朝鲜战争纪念园等围合的广大区域,则是具有教育、反思战争等政治意义的国家主题纪念空间,整体环境氛围肃穆。纪念碑规划设计中,较有代表性的为华人建筑师林樱设计的(刻满阵亡将士名录的)越战纪念墙(图25)。黑色花岗岩墙体,从

两个方向,平缓切向地平线深处,呈现倒V字形,象征大地伤口、战争带来的创伤。交汇之后,再次向地平线延展,与地面融合贯通,意味着战争的不幸总有恢复的一天。整个设计运用象征性的语汇,简洁、深刻,不难看出“大地艺术”(雕塑和景观的混合体)的影响。朝鲜战争老兵纪念建筑(图26)共三部分,第一部分由表现了19个比真人略高的美军士兵的雕塑群组成,用不锈钢制作。每尊高220—230厘米不等,重约500公斤。从陵园正面看,士兵行走在一块倒“V”字模拟战场的地域中。士兵或弯腰,或用电台联络,表情各异,好像战争就要打响。第二部分为黑色花岗岩纪念墙,长约50米,隐现着许许多多士兵的面孔,纪念碑表面磨光,19座塑像映射在墙上,成为38个人,暗示止步于“三八”线。尽头书写有“自由是要付出代价的”。第三部分则在纪念墙尽头设计为一座水池,环绕石基,刻着美军在整个战争中死亡、负伤、被俘、失踪人数等战争信息……华盛顿的环境设计基调突出展示出静谧的,政治性的,非商业化的,略



图 25 越战纪念墙（华盛顿）



图 26 朝鲜战争老兵纪念建筑（华盛顿）



图 27 肯恩大学学生活动中心室内设计（新泽西州）



图 28 大学图书馆空间设计（肯恩大学）

带有某种教育、纪念功能的城市韵律。

在美国环境艺术设计实践中，除了中心城市外，美国高校的建筑空间室内外营造设计也别具特色。位于新泽西尤宁城的州立肯恩大学，校区面积 1 平方公里，分别规划有学生中心、图书馆、剧场、行政中心、人文与社会学院、商务与公共管理学院、教育学院、自然科学与医学院等建筑群。学生中心是一组不规则平面的三层小楼，内部设计为白色墙壁加用蓝色装饰线形，在天花上则采用了工业化的金属网格顶光线，使整个空间设计明亮、通透（图 27）。在进门大厅的休息区域设计了成组的沙发，中心放置了美洲虎雕塑（大学象征物），点活了整个空间体系。学校图书馆的设计则是另一番面貌：红、蓝、黄、白色块在整个空间反复以几何形体出现，使整个空间色彩饱满、爽艳，有一种特别的、有性灵是现代艺术情趣（图 28）。人文学院狭长的共享走廊（图 29）、展示牌设计（图 30）、扶手楼梯间设计、教室的各个连接空间（图 31）都各具巧思。大学校园入口的城际铁路站标识（图 32），上边的金属机头可以移动。学校附近的便利商店门面设计（图 33）、位于波士顿的哈佛大学红色英式建筑群围合中的庭院中心草坪中供师生自由讨论的各色座椅、波士顿街头的特色生活店（图 34）、小型文化

用品商店门面（图 35）都是值得关注的设计案例。西班牙现代艺术家豪梅·普伦萨在麻省理工学院建校 150 周年之际（2011 年），展示在教学区中心广场上的抽象雕塑作品——多种阿拉伯数字、希腊字母，被无序地堆摆出成人的形象，其中的字面含义应该与阿基米德有关，以暗合 MIT 的学科优势（图 36）。

最近半个世纪以来，美国公共环境艺术的实践过程，清晰反映出了一条发展脉络：在多元的社会中，虽然信仰、理念、价值观念、文化背景不尽相同，但美国各地各阶层都共同经历了战后的经济繁荣、城市再造、环境改造、商业文明冲击、欧洲艺术思潮影响等，这些都促使美国社会做出改变与努力，并随之成为全民共同的选择。20 世纪 70 年代开始，美国联邦政府对艺术的扶持政策，得到 90% 美国公民的支持和认可，并普遍认为艺术是塑造美好生活的不可或缺的积极因素，标志性事件如 1961 年成立的纽约州艺术评议会、1965 年成立的美国国家艺术基金会（NEA）等。再者，追求娱乐性、标新立异和自我表现，真实地反映了战后西方国家青年的思想文化价值追求，这股思潮传播到大洋彼岸的美国本土之后，以资本主义高度市场化的城市商业环境、现代发达的传媒手段为基础，迅速传播开来，深刻地改变着大众



图 29 肯恩大学人文学院狭长的共享空间（新泽西州）



图 31 教室的各个连接空间设计（肯恩大学）



图 30 展示牌设计（肯恩大学）



图 32 肯恩大学校园入口城际铁路站标识

的观察事物的方法。积极倡导者为安迪·沃霍尔。而将波普艺术引入环境雕塑者，首推罗伊·李奇登斯坦，其漫画式的艺术表达诙谐、幽默，较有代表性，使诞生于欧洲的波普艺术在美国得以再造，是美国环境艺术实践中又一个影响世界的艺术表达样式。成功代表作品如雕塑家克莱斯·奥尔登伯格矗立于费城中心广场的作品《衣夹》等等。另外，也应看到有人主张“艺术是激进的，美国的”，以艺术家迈克尔·海泽为代表，在美国西部自然地理环境中开始，改造自然环境艺术实践，即具有独特美国风格的“大地艺术”思潮，倡导人的审美要求与自然环境的动态平衡，尊重自然与尊重人性并重，重新审视自然，创造技术环境（人造环境），大地艺术对公共空间环境设计的影响显然直接、巨大。如受其启发成长起来的杰出环境艺术设计家有彼得·沃克、乔治·哈格

雷夫、奇伯·苏利文、托弗·德莱纳等，他们活跃于世界，成为忠实的实践者。

随着经济的发展，城市化水平的提高，城市人口占总人口的数量必然增加，而随之而来的则是生活水平的改善。人们对生活、工作环境质量提出更高的要求。在环境艺术设计面对的现实课题上，总体趋势是人工环境扩大，主要表现为自然环境的人工化、艺术化。在城市环境艺术设计中，合理解决人、建筑、空间、自然的有机融合，发掘其自然的、人性的、文化的、民族的、地域的艺术特征，这一理念由此显得特殊重要。环境艺术设计的源水在于生活需求，科技的发展应尊重人性，文化的品质融于自然，使自然成为文化的载体。环境艺术设计学科 20 世纪 60 年代在美国的确立发展不是偶然的，^①正如更早时期（20 世纪初）伴随着美国城



图 33 小型文化用品商店门面(肯恩大学)



图 34 哈佛大学对面的食品店门面设计



图 35 波士顿街头建筑立面



图 36 麻省理工学院校园雕塑作品

市美化运动而诞生的景观设计学科一样,它接受着同时出现的一系列新的艺术流派的影响,较直接的有抽象表现主义、波普艺术、大地艺术等,而随着这股潮流成立的国家艺术捐助基金会等都对整个环境艺术的发展奠定了思想的、学科的、政府的、公众的社会物质基础。在社会需求方面,也不难发现,美国民众普遍认为艺术对于生活的不可或缺性。从2000年到2005年艺术组织和民众对于艺术的支持从1340亿美元增长到1662亿美元。^②

美国作为世界上经济实力最为强大的国家,环境艺术的实践探索走在了世界前列。发达的资本主义工商业环境直接催生出城市中产阶级生活、审美方式,是波普风格的环境艺术作品产生的肥沃土壤。都市城市群的产生、扩大、美化过程必然使人们对于纯粹的自然地貌的观察角度发生变化,艺术与设计的方案更新,暗合着现代社会普遍追求的效率化,明确的目的性,以及快节奏的生活、工作方式。美国环境艺术设计实践的成就充分证实了环境艺术风格受人文的、地域的、人性的、经济的、生产方式的、社会发展水平的诸多方面因素的制约和影响。可以看出环境艺术对于室内、室外公共空间的塑造是系统的、体系化的,是人工、自然、人文关系的良性配搭,也是物质的、精神的两个层

面交互作用的结果。

注释:

- ①纪伟:《日本环境艺术得以发展的要素分析》,《天津城市建设学院学报》,2001年12月,第295页。
- ②张激:《国家艺术支持——西方艺术政策与体制研究》,中国美术学院出版社,2013年,第111页。

参考文献:

- [1]周宏智.西方现代艺术史[M].北京:中国建筑工业出版社,2012.
- [2]邹春生.美国现代城市雕塑在环境中的作用[J].新建筑,2002(6):36-39.
- [3]丁奇,张静.美国现代景观设计的生态环境思想发展及其启示[J].北京建筑工程学院学报,2008(4):9-12.

本论文为2016年度天津市艺术科学规划项目《天津市环境艺术实践中东西方文化融合再创新研究》(课题编号:C16028)的阶段性成果

纪伟:天津城建大学城市艺术学院教授
邓东阳:天津城建大学城市艺术学院讲师

释义艺术设计中的“彩度”及应用

“Saturation” in Art Design: Interpretation & Application

李建中 韩 怡 / Li Jianzhong and Han Yi

摘 要: 彩度一词多见于艺术设计的色彩构成和色彩设计理论中, 它表示色彩三属性中的一个属性, 但用来表示这一属性的词语较多, 且不统一, 容易造成概念的混乱, 需要有所明确。文章从中国传统词义文化、色彩文化、色彩设计理论方面出发, 对彩度一词进行了分析和研究。作者认为彩度一词在色彩理论中应该强调其彩的多色, 度的度量、程度及限度的含义; 对于其应用, 更适于用在色彩设计中描述颜色数量的掌控上。这样既契合了中国的传统文化, 明确了其词义, 又丰富了色彩设计理论。

关键词: 艺术设计; 彩度; 多色; 掌控

Abstract: The term “saturation” mostly appears in color composition and color design theory under art design. As one of

the three attributes to color it is represented by quite a number of confusing words, which need clarification. This paper examines the term saturation in light of traditional Chinese lexical culture, color culture and color design theory. The author believes that, in color theory, this term should carry more weight in multicolor, degree measurement, extent and limit. When it comes to application, saturation is more suited to describe the control of the number of colors in color design. This, the author believes, not only agrees with traditional Chinese culture with clarified meanings, but also is a contribution to color design theory.

Key words: art design; saturation; multicolor; control

“彩度”一词来源于色彩构成理论, 是一与色彩有关的概念和术语。它主要用于表述色彩三要素中的一个要素, 其含义是指一种有彩色中含有的与其同名的纯色所占比例, 这一比例越高, 颜色的纯度就越高, 越鲜艳, 越亮丽; 相反, 则纯度越低, 越淡雅, 越素净。目前, 表达这一含义的术语比较多, 除了彩度之外, 还有纯度、艳度、饱和度等, 不像色彩三要素中其他两要素(色相、明度)表达得那么明确, 这是由于从国外引入的色彩构成理论, 因翻译多样而造成的混乱, 所以这一术语需要理清和规范。释义艺术设计中“彩度”一词, 就是对彩度的词义进行分析, 端正对“彩度”的认识, 并找出“彩度”一词在艺术设计语境中的正确使用方法。色彩构成理论起源于德国, 二十世纪七十年代发展于日本, 二十世纪八十年代传入中国。早期的色彩构成理论通过翻译介绍到中国。翻译的方法有三种, 一种是音译, 一种是意译, 还有一种是音译和意译相结合, 如可口可乐、奔驰、引擎等等。意译就是用中国的传统文化将异国语言翻译成中文, 这就要求两国有共同的理念, 共同面对的问题, 在此基础上才容易实现对外文的理解, 译文才会更科学而达义。“彩度”一词多见于现代设计理论, 但目前应用不是很准确, 彩度更适于用在艺术设计中对色彩相应应用数量的掌控上, 这

样就能够正确表达其含义, 不仅增添了艺术设计对色彩数量使用的控制意识, 还丰富了艺术设计理论。

一、释义“色”“彩”

这里的“释义‘色’‘彩’”指的是, 对“色”和“彩”进行在色彩构成和色彩艺术设计领域内的含义分析, 目的是挖掘出“色”与“彩”的文化内涵, 论证“彩”的“多色”含义。

“色”和“彩”作为单字很少使用, 一般要与其他字组合构成词组, 通常人们认为“色”和“彩”可以组合成“色彩”和“彩色”两个词, 但《辞海》里只收录了“色彩”一词, 未收录“彩色”, 这是否说明在中国传统文化中本就没有“彩色”这一词汇。“色彩”在《辞海》中的一种解释为: 是构成绘画、工艺美术的重要元素之一, 各种物体因吸收和反射光亮程度不同而呈现出复杂的色彩现象。在一定的环境下, “色彩”被认为是物体表面呈现的颜色, 《辞海》对“颜色”一词含义的解释之一等同于“色彩”。“百度百科”解释颜色的含义之一是通过眼、脑和我们的生活经验所产生的一种对光的视觉效应。物体表面的色彩可以是多种形式, 有单色也有多色, 色彩都能概括。

“色”是客观物体的外在特征之一，其含义多指单色。

《新华字典》解释“色”即颜色，是由物体发射、反射的光通过视觉而产生印象，《辞海》里说它也是人视觉的基本特征之一。在古人看来，物之外“象”者可称“色”，即用“颜色”来表示物体的外部特征。当用于艺术设计领域时，其含义虽然有广义和狭义之分，但更多的是指单色，或称为颜色，而且，多与具体颜色的指称相关，如黄色、红色、灰色等。

“彩”在汉语中的含义非常丰富，其中之一是为多色。《辞海》中解释：“彩”为多种颜色，如：五彩；彩绘。“百度百科”中解释：“彩”有多种颜色之意，如：彩色，五彩缤纷。“彩”是由“采”与部首“彡”构成，“采”意为“动手收集”，引申为“物品集合”，部首“彡”是“三”的变形，意为“多”。“采”与部首“彡”联合起来表示“物品种类繁多”“花色繁多”。即以丰富、绚丽、浓重的颜色组成的色彩效果为特征。《辞海》中色彩的词义也为“多种颜色”；“在线汉语词典”中解释“彩”有各种颜色交织之意，如：彩云、彩虹、彩霞、彩绘、彩陶、彩绸、彩笔、彩车、彩蛋、彩灯、五彩缤纷……这些都是由多色构成的，也就是物体呈现的是多种颜色状态。《新华字典》中“彩”也有“多种颜色”的解释。

通过以上分析可以看到，“色”与“彩”有相同的含义，也有所不同，因此，笔者也对此加以区分。相同的是，二者都可以用来表示颜色、色彩，不同之处在于“色”多指单色，具有特定的含义，“彩”多应用于对多色状态的描述。由此可见，在区分“色”与“彩”的差异性时，有一个是事实清楚的，那就是“色”主要表述的是以单色为中心状态的场合，而“彩”则用于表述多色交织状态的场合。这是“色”与“彩”之间最大的区别。

二、释义彩度

彩度这一概念很少出现在人们的日常生活之中，这一词语比较专业，一般字、词典中都没有收录和解释，它主要用以解释现代色彩构成理论中的色彩三属性，表示除色相、明度之外的第三个属性，但与前两个属性不同，表示第三个属性的名词多且不明确。色彩三属性在被翻译成中文时，前两个属性名词色相和明度翻译比较统一，第三个属性翻译表达时较为混乱，存在多词多义的问题，有的文献译为纯度，有的译为彩度，还有的译为艳度、饱和度等等，而用得最多的是纯度。

对第三个属性的概念解释更是形式多样。被称为“纯度”时，不同文献解释如下：纯度是指每一种可见色都具有一定的鲜艳度而色彩的鲜浊程度取决于波长的单一程度；纯度即色彩的鲜艳程度，亦称彩度或饱和度；纯度是指色彩中色素的饱和程度，也就是鲜浊程度；纯度是指色彩的鲜浊程度，即纯净度，也称彩度、饱和度、含灰度；纯度是指色彩的纯净程度，它是表示颜色中所含某一色彩的成分比例；纯度也称彩度，指色彩的鲜浊和纯净程度；纯度指色彩的饱和度，又称“彩度”，等等。被称为“彩度”时，不同文献解释如下：彩度即色彩的鲜艳度，也叫纯度和饱和度；彩度也叫纯度、饱和度，是指含彩量的纯净程度，也可以说它表示的颜色中所含的有色成分比例，比例愈大，则色彩愈纯，反之，色彩

的纯度愈低；色彩彩度，即颜色的鲜艳程度，是指一个颜色中饱和度和鲜艳度的比例程度；一般来说三原色红、黄、蓝是纯度最高的颜色；彩度即色彩的纯度或饱和度或鲜艳度。称为艳度时，不同文献解释：艳度即颜色的饱和度、鲜艳度，不同颜色的色相和灰度蕴含着不同的饱和度，所有颜色中色相环上的颜色艳度最高，明度灰轴的艳度最低。通过对近50册有关色彩构成的著作、教材统计，大部分用纯度，小部分用彩度，艳度应用最少，也有文献书籍用饱和度。

上述关于第三个属性的名词解释，“百度百科”又有以下的解释：“纯度”通常是指色彩的鲜艳度，纯度是说明色质的名称，也称饱和度或彩度、鲜度。“艳度”是指的鲜浊程度，它取决于一种颜色的波长单一程度。“彩度”从通俗意义上来讲，就是颜色的鲜艳程度，是指色彩的纯度，通常以某彩色的同色名纯色所占比例，来分辨彩度的高低。彩度常用高低来描述，彩度越高，色越纯，越艳；彩度越低，色越涩，越浊。纯色是彩度最高的一级。“饱和度”是指色彩的鲜艳程度，也称色彩的纯度。

从以上的解释可以看出，千篇文献千种解释，是忌讳与人相同，还是显示自己的个性，具有独创精神，不得而知，但笔者认为还是应该将第三个属性定义一致为好。上面陈述的定义都是这几个词的相互解释，翻来覆去地来回使用，而这几个词在《新华字典》《辞海》中均没有收录，都是后来的自创。因为色彩构成理论是西方国家的研究成果，外来语言的翻译不统一，情有可原，但我们在应用时更要注意用词的准确，要经得起推敲和考证。

作为色彩三属性色相、明度之外的第三个属性，其定义及解释相对比较明确、清晰的是利用色立体与其他二属性相结合来认识，非常形象性的解释，就是用距离等明度无彩点的视知觉特性来表示物体表面颜色的浓淡，并给予分度。它是根据色彩系各颜色距离明度轴的远近来分度确定的。

从色彩第三个属性的意义来讲，它指颜色的纯净程度、鲜艳程度、饱和程度等，因此用纯度、艳度更准确些，至于怎样选出更恰当的表达形式，则需以后专文再论。

“彩度”一词应该用于能够体现“彩”和“度”二字原义、寓意的概念。“彩”字已议，有多色之意，而“度”字有度量、限度、程度的内涵，如：温度、湿度、纬度……更具有说明意义的是色彩三要素中的“明度”，它就利用了“度”，具有可计算的含义，能作为按一定标准划分的单位，还可用来表达事物所达到的程度，将明度分成10级，另分为3个区域，就是低明度、中明度和高明度区域。“彩”和“度”两字构成“彩度”一词，蕴含着多色色彩中所含颜色数量多少或程度之意，故“彩度”更适于表示事物多色的色彩状态。

三、彩度的应用

把彩度作为评价色彩构成的色彩数值或程度的概念，主要是审定色物画面所出现的颜色数量。掌控色彩设计中使用色的数量和程度，在中国传统文化和现代设计中都有所体现，用彩度来反映客观存在状态的一种形式，使得我们对色彩状态的评价更深入。

1. 中国古代服饰色彩的控制

在中国古代的某些时期，对服饰色彩的控制非常严格，

有非常严密的色彩使用制度,而且写进法典,必须严格遵守。这种“彩度”意识的雏形形成得很早,尽管当时色彩学含义的“彩度”名词尚未形成,但“彩度”的色彩应用数量与色彩效果已被用作传统宗法制度色彩观的工具,以来确立色彩应用衡量的标准,并在实践中起着重要的作用。

古代中国,用色是有“法规”的,这个“法规”是受中国传统社会宗法制度的意识形态所控制,各朝代的《舆服志》(专门规定从皇帝、贵族、官员到百姓的房屋建设、车轿、服装和器物的级别,其中色彩就是一项重要的内容)对色彩的应用要求都有记载。服饰上所用织绣的色彩种类越多,价值就越高,表明该服饰主人社会地位的级别就越高。因为服饰配色的色彩种类越多,色彩越丰富,服饰自然也就越华丽,工艺制作的难度和成本也就越高;反之,都会相应地降低。色彩种类多寡与“彩度”的意义就有些相近。早在汉代,就有类似“彩度”意义的体现,比如:公主、贵人和妃子以上级别的妇人出嫁,其服饰配色可采用12种颜色;六百石以上级别的官员及妇人可以使用9种颜色;三百石以上级别的官员及妇人可以采用5种颜色;而地位卑微的人,就只能采用2种颜色。《明史·舆服志》中对皇帝、皇太子、亲王冕服使用的颜色进行了规定:蔽膝,皇帝可以用六种颜色,皇太子、亲王可以用四种颜色;绶带,皇帝可以用六种颜色,皇太子、亲王可以用三种颜色。《明史·舆服志》中对文武官朝服绶带可以使用的颜色也进行了规定:一至五品官员用“四色”花锦,六、七品官员用“三色”花锦(御史为神羊纹),八、九品官员用“二色”花锦,同时还规定了使用的章纹。这是中国古代封建等级制度森严、统治人民严格的一种体现,同时也可能是染料、染整工业不发达,染料较少、较珍贵的一种表现,因而成为中国古代一定时期服装色彩使用的特点。

2. 现代艺术设计的色彩掌控

现代艺术设计中色彩设计很重要的一点是色彩掌控,特别是从“彩度”意义上讲的对色彩的数量把握、控制。在艺术设计创作中要用好色彩,对于创作者来说必须对使用的色彩进行调控,这就有一个“彩”之“度”的把握。有些艺术设计与创作就要求不能花哨,在使用色彩时就应该考虑到用色数量不能过多,不能超过三个,如有些牌匾的色彩设计、服装的色彩设计、室内的环境色彩设计等等也都对色彩有一定的要求。而有些设计需要色彩的烘托,显示热烈、喜庆的气氛,就应该丰富其使用的色彩,颜色往往应用较多。在服装色彩流行方面,也会有对不同时期流行色色彩数量控制的要求,有时流行单色,有时流行多色。以上这些都是色彩控制的体现,需要有一个概念来强化色彩把握的意识。

“彩度”可以度量,可根据画面中参与的“彩色系”色域的种类之数来衡量。参与的“彩色系”色域数愈多,其彩度值就愈高。彩色系一般分为赤、橙、黄、绿、青、紫六个色域,“非彩色系”有三个色域:黑、白、灰。“彩度”是建立在“彩色系”色域数概念基础上的,是对彩色色彩色域数量应用的控制,“非彩色系”的黑、白、灰则不计入彩度值。在一个画面中可以细分、分布有众多的不同明度、不同艳度的同一色域色彩存在,都属于同一色域。“彩度”值最高的是赤、橙、黄、绿、青、紫等六个色域颜色成分都在一个画

面中出现的情况;而“彩度”值最低的则是单个色域画面。“彩度”值高的画面就称之为“高彩度”,相反就称之为“低彩度”。以上六个色域为基础的参照系,一般认为,存在四个色域以上颜色的画面,就属于高彩度形式;存在少于四个色域多于两个色域颜色的画面,就属于中彩度形式;而存在少于两个色域颜色的画面,就被认为是低彩度形式。

“彩度”一词用于对色彩的掌控分析,对于设计理论是老词新用,需要观念的转换和逐步适应,这一概念是在设计实践中总结而得到的,它是对色彩设计理论的补充和完善。中国文化博大精深,彩度作为一个新概念的释义,目的是深入挖掘其文化内涵,使这一名词得到更好的应用,在色彩设计理论中建立起彩度的概念,丰富色彩设计理论,更好地指导设计实践。

参考文献:

- [1] 庞永红,张红军.色彩构成[M].西安:西北大学出版社,2004.
- [2] 彩度[EB/OL].[2006-02-12].http://baike.baidu.com/link?url=FX0EywjqMWf98dA0RN97KKk8Pu_Qst2ixbwzBfDRBNPxxrxCSB0vSX34Ts0qRtDixBiriIJq5h-L-MQXpoTXK.
- [3] 夏征农,等.辞海(缩印版)[M].上海:上海辞书出版社,1999.
- [4] 宋健明.关于彩调文化现象的探究[C]//首届亚洲色彩论坛论文集.北京:中国流行色协会,2004.
- [5] 彩[EB/OL].[2006-02-12].<http://xh.5156edu.com/html3/7388.html>.
- [6] 李慧媛.色彩构成[M].济南:山东省地图出版社,1999.
- [7] 曹志强.色彩构成[M].长沙:湖南美术出版社,2003.
- [8] 张彪.色彩构成设计[M].合肥:安徽美术出版社,2002.
- [9] 盛志谊,罗晓光.色彩构成[M].长沙:湖南美术出版社,2002.
- [10] 宋莹,刘宝岳.色彩构成教程[M].北京:中国纺织出版社,2002.
- [11] 成朝晖.色彩构成[M].杭州:中国美术学院出版社,2002.
- [12] 张玉祥.色彩构成[M].北京:中国轻工业出版社,2001.
- [13] 崔唯.色彩构成[M].北京:中国纺织出版社,2003.
- [14] 郑健.色彩构成[M].福州:福建美术出版社,2003.
- [15] 曹广豫.色彩构成[M].南宁:广西美术出版社,2003.
- [16] 陈重武.新色彩构成[M].天津:天津人民美术出版社,2003.
- [17] 俞爱芳.色彩构成训练[M].杭州:浙江人民美术出版社,2006.
- [18] 杨艳芳.《后汉书·舆服志》探析[D].郑州:河南师范大学,2011.
- [19] 李小虎.《明史·舆服志》中的服饰制度研究[D].天津:天津师范大学,2009.

李建中:天津科技大学艺术设计学院教授
韩 怡:天津自然博物馆助理馆员

浅析室内陈设设计的作用

Roles of Interior Furnishings Design

曹祥哲 /Cao Xiangzhe

摘要: 建筑及室内空间艺术是人类物质文明和精神文明的结晶。随着时代的发展,我国室内设计行业逐渐走向成熟。如今,人们对生活环境要求的提高以及软装时代的来临,使“轻装修,重装饰”已经成为室内设计行业的新理念。本文从室内陈设的定义、分类、特色以及室内陈设的任务进行论述,总结出室内陈设的重要作用和设计要领。

关键词: 室内陈设; 分类; 任务; 特色; 作用

Abstract: Architecture and interior space art is an outcome of human material civilization and spiritual civilization. Social development has helped China's interior design industry

to further mature. Today, the new idea that “furnishings take priority to decoration” has been accepted as people's expectations for living environment keep rising and the soft outfit age approaches. This paper discusses the definition, classification, characteristics and tasks of indoor furnishings, and gives a summary of its important roles and design essentials.

Key words: interior furnishing; classification; task; feature; role

室内陈设艺术设计是人类科学技术和文化艺术高度发展的产物,从中不仅反映出一个国家的经济发展水平,更体现出一个民族的历史文化传统与精神追求。它既是一门为人类创造良好室内环境的特殊艺术,又是一门融合了多种知识门类的交叉性学科,集科学与艺术为一体。室内陈设艺术设计也正作为室内设计的一个独立分支受到社会大众的重视。

一、室内陈设的定义

室内陈设是指针对室内空间,在完成室内设计的活动过程中,以满足用户的需求为出发点,对室内空间中(除天棚、墙面、地面以外)的家具、灯具、家饰产品、织物、家用电器、植物、花卉等进行组织与规划,通过处理好其在室内空间中的组合关系,营造出温馨、高雅、具有品位的室内环境。例如在进行室内设计的活动中,通过对家具、家电、装饰物等要素进行合理的选择与摆放,在色彩搭配、款式选择、材料的选用、产品的配置等环节进行周密的设计与规划,从而营造出高雅宜人的室内环境。

二、室内陈设的作用

1. 体现室内空间主题

优秀的室内设计需要明确的主题和特定的气氛,因此我们需要利用陈设来突出室内设计的主题,以此营造相应的氛围。例如突出中式传统的主题,可选用传统的家具、书画等陈列品来进行摆设。若要营造科技现代主题,需要选用金属材料、现代产品等来突出主题。要利用陈设为室内空间起到“画龙点睛”的作用,并达到“传神达意”的效果(图1、图2)。



图1 具有中式主题的室内陈设



图2 具有欧式主题的室内陈设



图3 改变空间形态的室内陈设



图4 巧妙地对中国画进行布局

2. 改善空间的形态

传统的室内空间大多以刻板的线条、生硬的空间划分为主，构成空间几何形态，这种空间形态使长期生活或工作在其中的人们感到枯燥、单调。而巧妙的陈设设计可以改善这种室内空间带给人们的负面感受。例如陈设品中的绿植、织物、艺术品等都可以以其明亮的色彩、生动的形态、趣味的造型来有效地改善室内的空间形态（图3）。

3. 柔化室内感觉

现代社会，注重高效，因此在有些建筑空间中，密集的钢架、成片的玻璃幕墙、光亮的金属板材充斥着室内空间，这些材料在体现着现代科技感的同时却体现出生硬、冰冷的质感，使人们对空间产生了疏远感。而丰富的室内陈设方法可以明显地柔化空间感觉，同时也为室内空间带来一派生机。

4. 烘托室内气氛

通常陈设品以其独特的造型，艳丽的色彩，在室内环境中具有较强的视觉感知度。因此它对烘托室内环境的气氛具有巨大的作用。例如可以选用室内的插花、灯具、盆景、家具等来烘托室内气氛。

5. 强化室内空间的风格

室内空间有各种不同的风格，如中式传统风格、巴洛克风格、简约风格、欧式风格、混搭风格等。这些不同的风格需要陈设品来进行表达，因为陈设品的品种、造型、色彩、质感等都具有明显的风格特征，它对室内空间的风格起到突出与强化的作用。因此，陈设品的合理选择和布置，对于室内空间风格的形成具有非常积极的影响。如图4，利用传统中国画进行巧妙布局，不仅使墙面增添了活力，更体现出浓郁的中式传统风格。

6. 调节室内环境的色调

陈设品可以有效地调节室内环境色调。由于在室内环境中，陈设品占有较大的空间，因此它成为室内环境色调构成的重要因素。此外，多数陈设品由于色彩艳丽，从而成为室内环境色调中的亮点。

7. 节约室内设计的成本

利用合理巧妙的陈设设计方法，可以节约设计成本，使室内空间更加体现艺术效果。

8. 体现室内环境的地方特色

许多陈设品的样式、形态、风格可以体现室内空间的地域文化特征。地域文化的差异导致了陈设品的不同风格和形式。因此，当室内设计需要表现特定的地方特色时，就可以

通过陈设设计来满足特定地方特色的生活形态。例如，将旧时的门头作为室内装饰，以体现江南的地方特色。再例如，杨柳青博物馆，将年画进行巧妙的再设计，并通过设计师的安排与布局，能够将杨柳青的文化气息展现得淋漓尽致。

9. 体现室内空间的历史文化

陈设品的内容表现了各历史时期的生产水平。在我国，陶器、青铜器是战国文化的象征；瓷器、织锦等是汉唐以后的文化的体现；高足家具则是宋元以后生活形态的反映……陈设品的风格反映了各历史时期的审美取向，正如汉代喜欢雄壮、刚劲，唐代注重端庄、丰满，宋代追求简约、秀丽，而清代则趋于雍华、繁琐。正确选择不同历史时期的陈设品，可以恰如其分地表现不同历史时期的室内环境的风格特征。

10. 彰显使用者的修养，提升室内空间的品味

在室内环境中布置出造型优美、高贵优雅、制作精湛的陈列品，可以体现出室内空间的文化内涵，并反映出使用者的审美情趣与个人爱好及文化修养。例如主人喜爱中式传统文化，通过摆放的中国字画、青花瓷等装饰品就可以传达出主人的审美情趣。如果室内摆放的多为油画、西洋饰品，再配以钢琴，可以看出主人钟情于西洋文化。

三、结论

设计师要凭借良好的职业素质与丰富的设计经验，为客户量身打造出优雅的室内空间，并引领新的生活方式。按照业主的要求进行设计的同时，更要结合设计者自身对于设计理念、美学观念、价值取向、历史文脉、时代精神以及民俗民风等的理解，将科学技术和文化艺术高度融合发展，不仅从中反映出业主的审美和需求，更体现室内陈设设计师对于民族的历史文化传统的理解与现代精神的追求。如本文开头所说，它既是一门为人类创造良好室内环境的特殊艺术，又是一门融合了多种知识门类的交叉性学科，集科学与艺术为一体。

总之，作为设计师，要掌握好各项专业知识，跟随潮流，与时俱进，将各种新的元素和传统的经典元素，恰如其分地合理地运用到室内陈设中，营造舒适宜人的室内环境，从而引导业主的生活。

（本文为天津市“131”创新人才培养计划项目）

曹祥哲：天津美术学院产品设计学院产品设计系讲师

探究当代商业类招贴设计的发展趋势

Trends of Contemporary Commercial Poster Design

王艺湘 陈有林 / Wang Yixiang and Chen Youlin

摘要: 随着社会经济与国际化的发展,新媒体驱动下的艺术形式也随之丰富起来,然而商业招贴仍然是其中最常见的一种艺术形式,它远远超过其他任何一种艺术形式,极为普及,一直服务于商业宣传。不同的时代有着不同的需求,我们需要符合这个时代需求的商业招贴设计。因此,我们对不同时期商业招贴的特点进行剖析,以探究其发展趋势。

关键词: 商业招贴设计;发展趋势;特点

Abstract: With the development of social economy and internationalization, art forms get diversified, while driven by new media. However, commercial posters are still the most

common among them. They have gone much farther than any other form, and have become very popular for commercial purposes. As demands vary with times, commercial poster design suited to our times is in great need. This paper is a study of posters of different times to throw light on their developing trends.

Key words: commercial poster design; development trend; characteristic

随着经济与文化的全球化,国际交流越来越多,招贴设计已趋于国际化和大众化,在传统表现形式的基础上衍生出新的发展。在实现信息传达功能的前提下,要充分利用先进的工具、先进的设计理念和传统文化的资源优势,不断丰富和拓展招贴设计的视觉语言表现空间,增强招贴在多媒体时代的竞争力,使其更好地展现出独特的魅力。^[1]

当下商业经济的发展速度已远超我们的想象,明天会发生什么样的突破性改变我们都难以预判,实际多变的情况总会超出我们的预想。然而,这一切皆是商业使然。在漫长的人类商业活动的历史中,从最初缓慢的小区域的生活物资交换到今天的世界性的生活物资交易,都是商业的存在形式。有一点是我们不能忽视的,即支撑商业的存在与延续的是基于商业本身的宣传。

在新媒体驱动下的众多商业宣传形式也随之丰富起来。比如,传统印刷制品宣传、微博、网站、H5等,多数是商家的新宠。纵有这些千变万化的宣传形式,商家都不会忘记一种宣传形式——招贴。它直接有力的推广形式一直吸引着商家,经久不衰。在不同的时代,招贴以不同的载体和表现形式,完成着它宣传推广的商业使命。招贴是商家与受众沟通最强有力的武器。因此,我们有必要对当下的商业招贴做

一些深入的研究和探索。

商业招贴俗称海报,是指在公共场所,以张贴或散发形式发放的一种印刷品广告。这样的释义放在过去是完全准确的。商业招贴在中国最早是以月份牌年画的形式出现于清代光绪年间,画面上有十二个月年历及节令表等元素,在题材上,多以美女或是中国古代故事为主要的视觉形象,并画上想要做宣传的商品或者商号,采用中国百姓所喜爱的传统年画形式,在年终岁尾的时候随商品赠送客户,它既能美化家庭,又可以用于欣赏,并有日历的使用价值,深受广大民众的喜爱。商号借此推销了其商品,这就成为中国最早出现的商品海报形式。由于受到经济发展和表现形式的制约,在很长的一段时期,商业招贴一直以符合其传统定义的形式存在着。然而,今天传播媒介多样化的发展所拓展出的宣传途径,同样改变着商业招贴的存在形式,它已经不仅仅存在于原来的公共场所,也不仅仅依托于传统的宣传印刷。所以,我们赋予它新的定义,商业招贴又称海报,是指在各种宣传媒介上展示的一种具独立宣传作用的广告形式。这样的阐述对当下的商业招贴需求来说,是更加准确的表达。

商业招贴在多媒介传播的环境下,大到可以在巨幅的LED显示屏上展示,小到可以放在微信公众号里推送,对

设计的要求也更加苛刻。当下的招贴设计必须遵循如下的几个特点:

1. 极强的时效性。在商业招贴中最明显的是其时效性。商业产品在不同的阶段,对宣传的内容也有不同的要求。例如,大家所熟知的百年品牌可口可乐,最初的招贴是为了宣传商品,占领市场;今天的招贴是为了延续可口可乐的企业文化,巩固其在消费者心中的地位,保证它的竞争力。

2. 强烈的视觉冲击。视觉冲击力,不仅指的是第一眼我们看到的画面的整体视觉效果,还是其产品形象的特殊审美表现。商业招贴通过视觉的形式,让消费者快速轻便地感知到商家所要传达的产品信息。在今天这个信息极度膨胀的世界里,消费者可能只有一秒钟的时间“看”一个商业招贴,那基于“引爆点”的视觉冲击力就极为重要了,能在“瞬间效应”的过程中快速传递招贴信息,这是关键一步。

3. 实验性设计思维方式。在互联网和移动互联网高速发展的时代,多媒体传播渠道的应用大大地提高了商品宣传效率,商家也在不断地钻研如何让消费者更好地使用自己的产品,做出更好的交互设计去迎合消费者。同时,也培养了一批越来越挑剔的消费者。商家想出各种创意方式吸引消费者的眼球,但消费者很快又会厌倦。因此,实验性的设计思维方式就是研究消费者的心理,预判消费者的消费趋势,做出有实验性的设计解决方案,这样才能更好地把握市场,迎合消费者需求。当然这并非是异想天开的实验,而是一种探索开发新产品、扩大消费市场的大胆尝试。

4. 不变的独立性。海报之所以能一直存在,主要在于它独立为商家服务的特性。我们现在常提及极简主义,简到极致的确是一种美,但是为了保证海报的信息传达的准确性,海报的构成元素是不可或缺的。构成招贴的主要构成元素有色彩、图形和文字文案。

色彩对人的视觉影响是非常直观的,同时它也能使人产生味觉和听觉上的联想,并且使人产生不同的情感。^[2]一件商业招贴的成功与否,很大程度上取决于色彩的运用。色彩在商业招贴设计中的功能体现在以下几个方面:首先,鲜艳亮丽的色彩有助于招贴作品发挥增大注意力价值,使招贴作品第一眼就给人留下愉悦的印象;其次,招贴作品借助于色彩分区的各种处理手段,使观者更加易于识别,有助于创造个性诉求,使受众加深对招贴的印象留存;最后,从视觉心理来说,色彩可以诱发人们产生多种情感作用,有助于招贴在信息传达中发挥攻心力量,使观者产生共鸣。

图形语言有形象性与识记性的基本特性,其中最基本的是形象性,以图形形式表达广告理念具有生动、形象的视觉效果,比文字的陈述更具说服力。成功的图形创意必须有新奇的构思,浓缩的个性表现是设计师必须考虑的。除了有新奇的构思之外,还要根据消费者心理需求和接受的程度,以及消费者层次来决定图形的表现手法。^[3]在图形的处理方法中,可通过分隔与集合、肌理、大小、比例、节奏等法则来使得版面满足受众的需求。图形在招贴设计中占有很大比

重,据科学研究结果显示,图形的视觉冲击力比文字要高出85%,它的表现力直接影响到整个版式设计的视觉效果。

文字文案是招贴设计的重要组成部分,有助于增强招贴的视觉传达效果,提高文案的诉求能力,展现招贴设计风格,是丰富招贴版面审美价值的重要手段。当我们在设计招贴文字时,首先要解决的是文字在整个版式中的表现形式,以及标题、正文、字体、图形等的整体编排设计。不同版式内容,字体的选择也有所不同,我们所处的时代是多元化发展的时代,需要针对宣传海报的特点选择适合内容的字体以达到韵律美的目的。同时,整个编排设计也要注意人的视觉流程规律,为了使设计意图得到完整的体现,必须要研究画面中各种视觉要素间的构成方法和排列顺序,确立各个部分在受众视觉中的刺激程度,使受众的视线按照设计师编排的视觉流程线方向流动,按主题要求分层次地引导读者解读主题。^[4]最终目的是通过视觉层级设计将信息准确有效地传达给受众。

5. 成本极低。以最低成本达到最佳宣传目的是商家的成本论,商业招贴有这样的特性。相对于其他的宣传方式,招贴的成本最低,而且现在可以在多媒介上进行宣传,达到事半功倍的宣传效果。

对商业招贴当下特点的探究表明,招贴的商业使命还将一如既往地继续下去。在这些特点和基本要素的基础之上对招贴的形式进行创新和发展才能够准确地传达信息,起到招贴的本质作用,才能更好地服务于商业宣传。有“本”才有“续”,我们在继承中纵观今天的商业招贴发展,准备为明天的商业招贴设计实践其可能性。

参考文献:

- [1] 张丽媛.招贴设计中视觉语言的创新表现[D].西安:西北大学,2010.
- [2] 刘斌慧.色彩视觉在商业招贴中的应用[J].湖南包装,2013(4):38-40.
- [3] 王煜.图形语言在现代招贴中的应用[J].上海艺术家,2009(03):82-83.
- [4] 张苏,周文辉.论视觉流程在招贴设计中的应用[J].包装工程,2006(01):144-147.

王艺湘:天津科技大学艺术设计学院视觉传达设计系系主任
教授 硕士生导师

陈有林:天津科技大学艺术设计学院视觉传达设计系研究生

传统文化符号在视觉传达设计中的应用研究

Application of Traditional Cultural Symbols in Visual Communication Design

陈慧婷 /Chen Huiting

摘要: 传统文化代表着一个国家乃至整个民族的宝贵财富, 代表着一个民族的特质和内涵, 我国的传统文化经历了五千年的发展, 其文化符号已经深深地烙在了每一代人的思想和行为中。这种符号运用在视觉传达设计中, 体现出了传统与现代之间的关系。在传统文化符号应用的分类中, 自然符号与人造符号的巧妙运用, 都为视觉传达设计价值的体现起到积极的作用。因此, 分析我国传统文化符号在视觉传达设计中的应用和作用, 就此提出发展和建议, 这些都将给设计者提供积极的指导与参考, 同时为设计作品本身带来无限的价值。

关键词: 视觉传达; 设计; 传统文化; 符号

Abstract: Traditional culture represents a country's or even a whole nation's treasure, indicating its own idiosyncrasies and connotations. As traditional Chinese culture has a history of five

thousand years, its cultural symbols have been deeply rooted in every generation's thoughts and behavior. Such symbols display a connection between tradition and modernity when used in visual communication design. In the classification of traditional cultural symbol applications, a skillful use of natural and artificial symbols will play a positive role for realizing visual communication design values. Therefore, this paper is an analysis of the application of traditional Chinese cultural symbols and their role in visual communication design. It also puts forward recommendations for this purpose, which will provide designers with constructive opinions for reference, and definitely help add value to design works themselves.

Key words: visual communication; design; traditional culture; symbol

现如今, 传统文化和新兴事物相互融合, 发展成了一种特殊的表现形式, 并继续影响着人们的日常生活。视觉传达设计在电视、广告以及更多的新兴事物中都逐渐成为了必不可少的一部分, 如何更好的汲取传统文化的养分是视觉传达设计持续发展的动力。传统文化符号的运用是设计者不断探索的主题, 在传统与现代的结合中展现传统文化符号特色的设计。

一、传统文化符号与视觉传达设计的关系

视觉传达设计技术是科技发展的产物, 其中有诸多的载体都属于新兴的事物。如今视觉传达技术已经广泛的应用在了人们的日常生活中, 为了达到传播的效果, 最常见的传播形式就是商业广告。

文化符号具有传达信息的功能, 能够反映出某一事件或者人物的特点, 也展现了一种特殊的文化内涵。但是, 在视觉传达技术的引进到发展过程中, 也出现了不少问题, 由于外来文化的不断冲击, 人们将英文或者其他外国语言看作是一种设计中的潮流元素, 这一点从商业店铺的名称演化中就能够看的出来, 人们追求外来文化的行为始终带有“崇洋媚外”的色彩, 这也是商业发展需要考虑的问题。如今, 不少人已经意识到传统文化对于视觉传达技术的意义, 这种意义

不仅仅是商业上的, 还有民族上的。人们开始重新追求传统文化, 捡起了书法、国画的笔, 在商业上、建筑上都纳入了传统文化的因素。过去, 人们把会唱英文歌看作是一件很时髦的事, 如今, 越来越多的年轻人开始学习戏曲、相声, 这也为视觉传达设计所需元素提供了发展经验。

二、传统文化符号的应用分类

传统文化符号的应用中有着诸多的分类, 分别应用到不同的领域也有着不同的作用, 自然符号和人造符号的不同应用, 会给不同领域的设计带来新的气息。

1、自然符号应用

自然符号是我国传统文化符号中的一部分, 是大自然为人类提供的一种文化资源, 不管是飞禽鸟兽还是花鸟鱼虫, 山川湖海还是花草树木, 只要认真观察它们的生长规律, 懂得欣赏它们的发展轨迹, 就能够体会出设计资源和丰富的设计灵感。自然是一切设计活动的基础, 设计的最高境界就是能够利用信息引起人类的共鸣, 产生一种特殊的情绪, 这种情绪就是自然感受。人类最初也是由动物进化而来的, 因此对自然存在着一种依恋感, 因此在设计中应该充分利用自然事物, 结合我国传统元素中的“金木水火土”, 以一种看似

创新实则传统的形式展现出来,这就是自然符号的视觉传达。

2、人造符号

我国封建社会经历了两千多年的历史发展,虽然有着诸多的弊端,但是在当时对于稳定社会秩序、促进社会发展都起着积极的作用,尤其是产生了丰富的文化资源,对后世有着深远的影响。例如,我国古代等级分明,王朝一般将龙作为皇权的象征,皇帝的服装、配饰和居住场所的装饰上都有着龙形图案作为装饰,这种做法能够将普通百姓和皇权贵族从视觉上区别开来,也在一定程度上巩固了政治,稳定了统治者的地位。再者,我国山水文化在古代十分盛行,并出现了山水诗人这一特殊的派别,古人喜欢寄情山水,也十分注重家中假山、竹林的设计,这就体现了符号的应用。这些人造符号不仅反映了一个朝代的历史,还表现出了当时人们的精神状态,这种精神有着十分重要的意义和作用。视觉传达设计也应该将时代符号和传统文化符号进行结合应用,增加设计的文化内涵。

人造符号一般分为实体符号和气体符号,这是在自然符号的基础上演变而来的。实体符号就是指的服饰、春联、书画、瓷器等具体的物件。如,说起书法和瓷器,不管是哪一个国家的人都能够首先联想到中国,这就是实体符号的由来。气体符号指的是八卦图、太极图或者是某一个民族的吉祥纹饰和图案所构成的符号,它通常是附着在服装、配饰和家具上,应用范围比较广。其中,吉祥符号所表现的的类型最多,故也最受人们的欢迎,不同民族、不同地区都有着不同的代表符号。吉祥符号反映的是人们对于美好生活的向往,能够传达出具有鲜明民族特色的文化内涵。例如,奥运期间,祥云火炬的图案就是根据我国传统的文化符号设计出来的,并在此基础上融入了时代的气息,既能展现出我国的审美观念,又能传达出我们对于时代的态度。春节联欢晚会是每一年除夕夜家家户户必看的节目,几年来,春晚的传统文化因素越来越多,导演们不再热衷于邀请外国的嘉宾,而是专注于本国的歌手和演员,尤其是一些德高望重的前辈。猴年要求六小龄童上春晚的呼声很高,就反映出了《西游记》中的文化在人们心中的重要位置,所以我们做设计要将现代文化和商业传播相结合,应该积极转变以往陈旧的观念,作出符合时代潮流的设计方案。

三、传统文化符号在视觉传达设计中的应用分析

传统文化经过几千年的历史沉淀,养分丰富,在视觉传达设计技术的发展中起到了十分重要且积极的作用。如今信息化社会已经到来,商品视觉传达设计想要实现更高层次的发展,就要从传统文化中获得资源和灵感,这也是设计美学在设计中得应用与发展的必然趋势。如今,人们生活水平不断提高,审美观念也有了变化,越来越多的人将目光放在了传统文化上。因此,设计活动不仅要和时代紧密联系,还要和传统文化进行对接,商品视觉传达也不例外。

我国传统文化内容丰富,应用的范围十分广泛,目前,人们对于书法、戏曲等传统艺术有着深厚的感情。书法是中

国文化的代表,其作品具有线条流畅、形体优美独具东方风格的特点,这是钢笔、圆珠笔书写出的作品所无法达到的。如今,人们被计算机团团包围,习惯靠打字代替手写,很多人慢慢变成了认字而不会写字,这也是信息发展造成的弊端。不过,人们内心对于行云流水的书法的向往还是只增不减的,书法培训班越来越火,这也从侧面反映了传统文化在人们心中的作用和地位。另外,民间文化也迎来了发展的春天,在奥运会中,福娃的形象和图案就是根据民间文化设计出来的,人们把风筝拟人化,设计出了福娃妮妮,这种设计堪称传统与现代的完美结合。

在服装上,人们也开始倾向于传统文化的应用,例如,前几年范冰冰身着一袭龙袍亮相在红毯上,迅速夺得了大众的眼球,成为了当天各大媒体的头条报道。如今,在日常生活中,服饰的传统文化因素越来越多,大到服装的图案和颜色,小到细小的配件和配饰搭配,都体现了一种中国特色。还有,一些公益广告也开始将传统文化因素纳入其中,例如中国梦宣传广告,一个身穿传统服饰,留着传统发型的小女孩念着中国梦的歌谣,用稚嫩的声音向人们传递着中国梦的价值观,这就是传统文化和时代文化相融合的最佳案例。

四、传统文化符号在视觉传达设计应用中的相关要求

视觉传达设计中应该加入传统文化的符号,但是应该根据设计的理念和要求进行合理的选择,至少在设计应用中应该有一定的标准和和要求。

近年来,由于错误使用传统文化符号导致观众方案的广告案例也不少,广告商打着传统文化的幌子,强行植入自己的理念,这样不仅没有起到宣传的作用,还损害了产品的形象,得不偿失。视觉传达设计应该将传统文化符号作为考虑因素,但不是追求的唯一目标,商品设计本身是为了传达商品信息,一切应该以商品的特点为重点,进行适当的选择。但是,由于目前商业广告为了增加其所谓的文化内涵,没有对传统文化进行充分了解就盲目使用,误导了观众,对社会的发展也产生了不利的影响。因此,视觉传达设计应该承担起相应的社会责任,传递积极、健康的价值观,促进社会的稳定、和谐发展。

结语

近年来,由于信息化社会的冲击,传统文化中的诸多元素处在一个十分尴尬的位置,但是,越来越多的设计者已经意识到了传统文化的价值,正在身体力行的传承和保护传统文化而努力。视觉传达设计应该充分汲取传统文化的养分,满足人们的审美要求,在设计中使用传统文化因素时,根据实际情况进行合理设计,承担起一定的社会责任,营造一个良好的社会环境,让世界看到中国的传统文化中的符号,从而创造出展现中华文化特色的设计。

陈慧婷:天津师范大学美术与设计学院讲师



钟云舒 Piao (局部) 橡胶皮、包装纸、水管、黄铜管、铝片等 2016 年